

NATÁLIA UBIRAJARA SILVA

A SINFONIA NARRATIVA DE AUGUSTO ABELAIRA:
A METAFICÇÃO EM *O TRIUNFO DA MORTE*

PORTO ALEGRE
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA
E LUSO-AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

A SINFONIA NARRATIVA DE AUGUSTO ABELAIRA:
A METAFICÇÃO EM *O TRIUNFO DA MORTE*

NATÁLIA UBIRAJARA SILVA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. JANE FRAGA TUTIKIAN

Dissertação de Mestrado em Literaturas
Brasileira, Portuguesa e Luso-africana,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE
2009

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha família, pelo apoio e incentivo.

À professora Jane Tutikian, pela orientação e leitura atenta de meu trabalho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo auxílio financeiro que possibilitou o acesso à quase totalidade das obras de Abelaira, raras nas bibliotecas e livrarias do Brasil.

Aos professores Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Daniel Conte e Márcia Ivana de Lima e Silva, que avaliaram meu trabalho e apresentaram suas contribuições.

Aos colegas, companheiros de estudo e pesquisa.

*Quem somos nós, quem é cada um de nós senão
uma combinação de experiências, de informações,
de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia,
uma biblioteca, um inventário de objetos,
uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser
continuamente remexido e reordenado de
todas as maneiras possíveis.*
(Italo Calvino)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo estudar a construção metaficcional de *O triunfo da Morte*, romance do escritor português Augusto Abelaira. No primeiro momento da pesquisa é realizado um panorama da obra do romancista, a fim de verificar as diferentes características que o questionamento metalingüístico assume ao longo de sua produção. Nesse percurso pela obra de Abelaira são propostas três fases significativas, cada qual com abordagens metafissionais próprias. É proposto um viés crítico diferenciado, que afasta Abelaira da linha do *nouveau roman* francês e problematiza sua postura neo-realista. No segundo momento da pesquisa a análise se centra em *O triunfo da Morte*, estruturando-se em torno de três aspectos fundamentais: multiplicidade, literatura e leitor. Quanto à multiplicidade da narrativa, verifica-se no romance uma construção sinfônica e contrapontística, que lhe confere o caráter de enciclopédia de procedimentos estilísticos e temáticos. A literatura e seus diferentes papéis são discutidos por meio da aproximação entre narrativa e jogo (tomando o blefe como recurso utilizado pelo narrador) e do confronto entre diversas concepções acerca da criação literária. Um dos temas destacados quanto à função e ao processo de criação da literatura é o conflito entre cálculo e inspiração. A análise do terceiro aspecto apontado, o leitor, dá-se a partir de figuras recorrentes na obra abelairiana: amante, mulher de branco e morte, cada uma indicando um aspecto diferenciado que o interlocutor de Abelaira assume na leitura do romance. A análise da multiplicidade, das concepções de literatura e do papel do leitor em *O triunfo da Morte* conduz a uma releitura crítica do conjunto da produção de Augusto Abelaira. A partir da presente pesquisa, pode-se concluir que *O triunfo da Morte* não é apenas uma sinfonia, mas também uma enciclopédia de criação literária (compilação caótica e parodística de temáticas, questionamentos, personagens, pontos de vista, linguagens e estilos) e manifesto do autor.

Palavras-chave: Augusto Abelaira – romance português contemporâneo – metaficção – sinfonia – multiplicidade – literatura – leitor.

ABSTRACT

The object of this paper is to discuss the metafictional construction of *O triunfo da Morte* (“The triumph of Death”), a novel by Portuguese writer Augusto Abelaira. At first, the research brings a broad view of the author’s work, in order to observe the different features shown by metalinguistic questioning throughout his production. On this stroll through Abelaira’s work, three significant periods are proposed, each with its own metafictional approach. A new critical standpoint is also proposed, distancing Abelaira from the French *nouveau roman* line and problematizes his neo-realistic position. In the second part of the research the analysis is centered in *O triunfo da Morte*, basing on three fundamental aspects: multiplicity, literature and reader. Concerning the multiplicity of the narrative, the novel presents a symphonic and counterpointing construction, which gives it the status of an encyclopedia of stylistic and thematic procedures. Literature and its different roles are discussed through the approximation between narrative and game (using the bluff as a narration resource) and the confrontation of diverse conceptions about literary creation. A highlighted theme on the function and creation process of literature is the conflict between calculation and inspiration. The analysis of the third pointed aspect, the reader, is done through recurring characters in Abelaira’s work: lover, woman in white and death, each indicating a different aspect assumed by Abelaira’s interlocutor while reading the novel. The analysis of multiplicity, of concepts on literature and of the reader’s role in *O triunfo da Morte* leads to a critical review of Augusto Abelaira’s overall work. After the present research, one can conclude that *O triunfo da Morte* is not only a symphony, but also an encyclopedia of literary creation (a chaotic and parodical compilation of themes, questionings, characters, points of view, languages and styles) and a writer’s manifesto.

Keywords: Augusto Abelaira – contemporary Portuguese novel – metafiction – symphony – multiplicity – literature – reader.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A METAFICÇÃO ABELAIRIANA: DENÚNCIA, EXPERIMENTAÇÃO	
E JOGO	12
1.1 A LITERATURA DE DENÚNCIA	13
1.2 A LITERATURA EXPERIMENTAL ENGAJADA	17
1.3 A LITERATURA-JOGO	20
1.4 SÍNTESE: O ROMANCE IDEAL	38
2 A SINFONIA ROMANESCA DE AUGUSTO ABELAIRA	42
3 LITERATURA, ARTE DE BLEFAR	59
3.1 AS MOTIVAÇÕES DA ESCRITA	60
3.2 O PROCESSO CRIATIVO: CÁLCULO E INSPIRAÇÃO	65
4 A CONSCIÊNCIA DO OUTRO: O LEITOR MATERIALIZADO	70
4.1 O LEITOR: MULHER AMADA	81
4.2 O LEITOR: MULHER DE BRANCO	84
4.3 O LEITOR: MORTE	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93
OUTROS TEXTOS CONSULTADOS	98

INTRODUÇÃO

Augusto Abelaira é um ilustre desconhecido. Ilustre, por ser um dos mais renomados escritores portugueses da segunda metade do século XX, com uma vasta obra – doze romances, três peças teatrais e um livro de contos, além de inúmeros artigos em revistas e jornais. Apesar disso é, como dissemos, um desconhecido, devido à tímida atenção que tem recebido dos estudiosos brasileiros e também, arriscamos dizer, dos estudiosos portugueses. No Brasil, essa situação se reflete até mesmo no mercado editorial: o único romance abelairiano editado no país é *Bolor*, de 1968, publicado apenas em 1999.

Para fins de contextualização, cremos ser pertinente listar as obras ficcionais de Abelaira. São elas¹:

- a) *A cidade das flores* (romance), 1959;
- b) *Os desertores* (romance), 1960;
- c) *A palavra é de oiro* (teatro), 1961;
- d) *O nariz de Cleópatra* (teatro), 1962;
- e) *As boas intenções* (romance; ganhador do Prêmio Ricardo Malheiros, da Academia das Ciências de Lisboa), 1963;
- f) *Enseada amena* (romance; ganhador do Prêmio de Romance do IV Encontro da Imprensa Cultural), 1966;
- g) *Bolor* (romance), 1968;
- h) *Quatro paredes nuas* (contos), 1972;
- i) *Sem tecto, entre ruínas* (romance; ganhador do Prêmio Cidade de Lisboa), 1979;
- j) *Anfitrião, outra vez* (teatro), 1980;
- l) *O triunfo da Morte* (romance), 1981;
- m) *O Bosque Harmonioso* (romance), 1982;
- n) *O único animal que?* (romance), 1985;
- o) *Deste modo ou daquele* (romance), 1990;
- p) *Outrora agora* (romance; Grande Prêmio de Romance e Novela APE/IPLB, Prêmio Municipal Eça de Queiroz, da Câmara Municipal de Lisboa, Prêmio P.E.N.

¹ Até o fechamento de nossa pesquisa não tivemos acesso a apenas duas obras: *A palavra é de oiro* e *Anfitrião, outra vez*.

Clube Português de Ficção, Prêmio da Crítica do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários), 1996;

q) *Nem só mas também* (romance póstumo), 2004.

É interessante perceber que nem mesmo os diversos prêmios concedidos ao autor foram suficientes para impulsionar a publicação de suas obras em território brasileiro. Ao começarmos nossa pesquisa, verificamos a existência de uma lacuna não só quanto às obras, mas também quanto aos estudos relativos a Augusto Abelaira. Um breve olhar sobre as referências de nosso trabalho ratifica essa realidade: a maioria dos trabalhos é de pouca extensão, como artigos de revista (principalmente do periódico português *Colóquio/Letras*), anais de congresso (como os do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa) e textos disponíveis na Internet. Outro ponto curioso é o fato de que grande parte dessas pesquisas tem como foco obras anteriores à Revolução de 1974. Dentre esses trabalhos, destacamos a dissertação *Augusto Abelaira: uma literatura de denúncia* (1977), de Jane Tutikian, que percorre criticamente a produção abelairiana desde *A cidade das flores* até *Bolor*.

A partir da década de 1980, o interesse pela obra abelairiana começa a decrescer. Essa realidade é surpreendente, visto que é nesse período que o autor consolida sua maturidade, criando alguns dos que consideramos seus melhores romances (*O triunfo da Morte*, *O único animal que?*, *Deste modo ou daquele*). Talvez isso se explique pela ascensão, nessa mesma década, de outros romancistas – como António Lobo Antunes, José Saramago, Lídia Jorge, Teolinda Gersão, João de Melo –, afastando o foco dos estudos de autores já então consagrados, caso de Abelaira. Essa pode ser uma justificativa para a escassez de estudos de grande fôlego referentes à produção abelairiana posterior a 1974, embora o autor tenha continuado em plena atividade até sua morte, em 2003.

Relativamente ao estudo das obras de Abelaira pós-1974, destacamos a pesquisa de Maria Luiza Ritzel Remédios, *O romance português contemporâneo* (1986), que dedica um de seus capítulos à análise de *O triunfo da Morte*, e alguns artigos que, a despeito da curta extensão, são de extrema profundidade e relevância, como os de Lélia Parreira Duarte, Clara Rocha e Vilma Arêas. À luz dessa realidade, uma das razões de nossa opção por *O triunfo da Morte* é o desejo de lançar um olhar atento à obra abelairiana pós-Revolução.

O triunfo da Morte é, de acordo com seu narrador, uma grande sinfonia romanesca, entrecruzamento e enciclopédia de procedimentos literários, temáticas, linguagens e interpretações. Um dos temas que mais fascina em uma primeira leitura é a questão da morte,

evidenciada no título; a modernidade e a espectralização do sofrimento são representados por Abelaira de maneira magistral, valendo-se de sua já tradicional ironia, acrescida de paródia e sarcasmo. O mercado e a indústria cultural também são problematizados nessa sinfonia romanesca, numa denúncia do vazio que impera na cultura contemporânea.

Muitos outros aspectos se sobressaem nessa obra, e as múltiplas e sucessivas leituras que dela fizemos tornaram difícil selecionar apenas um item para a análise – se é que é possível afirmar tratar-se de “apenas” um, dada a dimensão que cada tema do romance apresenta. O aspecto que mais nos cativou a atenção em *O triunfo da Morte* e que motivou a presente pesquisa é a sua construção metaficcional, que também se pauta pela multiplicidade. À maneira de um caleidoscópio, *O triunfo da Morte* compila e concretiza caoticamente os mais diversos procedimentos de criação literária, muitos deles utilizados por Abelaira em outras de suas obras. Assim, à medida que lemos esse romance, vamos reconhecendo nele elementos de *A cidade das flores*, questionamentos presentes em *Bolor*, diálogos similares aos de *Quatro paredes nuas*, etc. Desse modo, desde as primeiras leituras mostrou-se necessário discutir a metalinguagem de *O triunfo da Morte* levando em conta as outras obras abelairianas, presentes em latência em cada linha do romance.

O leitor de nossa pesquisa perceberá que evitamos fazer um monobloco de teoria isolado da análise propriamente dita, a fim de não correr o risco de apenas “encaixar” a obra num esquema teórico pronto. Na condição de romance enciclopédico e metaficcional, é o próprio *O triunfo da Morte* que dita as principais categorias de análise (como a noção de sinfonia e o nivelamento do romance, o blefe narrativo, o leitor-amante). Os referenciais teóricos são resgatados quando vêm ao encontro das escolhas abelairianas. Isso acontece com a noção de plurilingüismo, por exemplo: no segundo capítulo nos valem desse conceito, mas sem calcar toda a nossa análise na teoria bakhtiniana. Não há, portanto, um aporte teórico seguido sem restrições: quem nos guia é o próprio Abelaira, ou, melhor dizendo, o narrador criado por Abelaira. Um romance múltiplo só pode ser compreendido segundo múltiplas abordagens.

Nosso trabalho se organiza em quatro capítulos de análise. No capítulo 1, “A metaficção abelairiana: denúncia, experimentação e jogo”, construímos um panorama da temática metalingüística na produção de Abelaira, dividindo sua obra em três fases distintas. Como veremos a seguir, a despeito da diferença de questionamento metaliterário em cada fase, a obra abelairiana é bastante una e coesa.

No segundo capítulo, “A sinfonia romanesca de Augusto Abelaira”, entramos no estudo de *O triunfo da Morte* propriamente dito, verificando no romance a multiplicidade de temas e métodos e a proposição de uma sinfonia narrativa, desenvolvida em dois níveis contrapontísticos.

O capítulo 3, “Literatura, arte de blefar”, aborda a tomada do romance como jogo e suas implicações, levando à discussão acerca das funções da literatura e seus diferentes processos de criação. Concentramos nossa análise em dois aspectos: as motivações que conduzem à escrita e seu processo de construção (cálculo *versus* inspiração).

Por fim, no quarto capítulo, “A consciência do Outro: o leitor materializado”, verificamos em que medida há, em *O triunfo da Morte*, aquilo que Paul Ricoeur (1997) e Paul Zumthor (2000) apontam: a necessidade de um leitor ativo no processo de construção da narrativa, num permanente diálogo com o narrador.

1 A METAFICÇÃO ABELAIRIANA: DENÚNCIA, EXPERIMENTAÇÃO E JOGO

*Que vou eu escrever – eu, a quem
nada neste mundo obriga a escrever?*
(Augusto Abelaira)

A *metaficção* pode ser explicada como “ficção que fala sobre ficção”, e se relaciona ao termo *metalinguagem*, função da linguagem conceituada por Jakobson: “Uma distinção foi feita [...] entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem” (JAKOBSON, 1969, p. 127). É o discurso, portanto, que se auto-referencia. Como resume Chalhub, “a função metalingüística [...] é linguagem ‘falando’ de linguagem, é música ‘dizendo’ sobre música, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra, é teatro ‘fazendo teatro” (CHALHUB, 2002, p. 32). Poderíamos acrescentar: é ficção escrevendo-se na ficção, revelando seu processo de construção e seus mecanismos de funcionamento. Assim, a metaficção nada mais é do que uma ficção metalingüística.

Para Paz, “a necessidade de refletir e se debruçar sobre a criação poética para arrancar-lhe o segredo só pode ser explicada como uma conseqüência da Idade Moderna, ou melhor, nessa atitude consiste a modernidade” (1982, p. 207-208). Na mesma linha, Chalhub considera a Revolução Industrial um “fermento metalingüístico” (2002, p. 47): é a partir dela que crescem em número as obras (literárias, plásticas, etc.) que se revelam como construção, sem a pretensão de “parecer verdade”. Há, no dizer de Benjamin, uma “refuncionalização da arte” (1994, p. 173). A invenção da fotografia, ao mostrar que os processos mecânicos fixavam a realidade de maneira até mesmo mais fiel que a arte, fez com que as artes plásticas, a literatura e a música se redescobrissem como linguagem (cf. DIONÍSIO, 1983, p. 10) e significação. Os procedimentos técnicos acabam por alterar a própria natureza da arte (cf. BENJAMIN, 1994, p. 176), e a função de reproduzir o mundo passa a ser questionada:

o Cinema e a Fotografia, por exemplo, alteram basicamente o que se possa ainda chamar de realidade no poema ou na Pintura. Perdendo a sua “aura”, o poema ou o objeto plástico passam a exercer funções também dessacralizadas e, o que é mais, são levados a reconsiderar os seus próprios processos de representação (BARBOSA, 1974, p. 45).

Assim, o questionamento moderno é: qual é a finalidade das manifestações artísticas, se a máquina também pode reproduzir o mundo? É nesse momento que a arte deixa de ser

“mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1976, p. 76); surgem, por sua vez, obras auto-reflexivas, que buscam encontrar a sua especificidade. Como aponta Theodor, “a obra literária moderna não se satisfaz apenas com a representação de eventos e dados, antes levanta problemas através de uma espécie de auto-análise progressiva” (1971, p. 5). Tutikian ratifica esse ponto de vista, postulando que

o romance moderno se identifica por ser o não-romance. Uma forma resultante da própria desagregação do modelo tradicional, quando o gênero é criticamente refletido – propiciando, inclusive, o aparecimento do texto discutindo o texto, a palavra e a função da literatura – no intuito de querer atingir mais do que a descrição de situações ou caracteres, ou a simples pintura dos costumes de uma época ou sociedade (TUTIKIAN, 1977, p. 5).

Em suas obras, Abelaira sempre procurou discutir a literatura, utilizando-se de diversas estratégias metaficcionalis (introdução da figura do escritor, presença do leitor, paródias, cf. PINO, 2004, p. 35). Numa produção que começa em 1959 e se estende até 2003 (com *Nem só mas também*, livro póstumo publicado em 2004), o leitor certamente se depara com diferentes formas de desmontar a “máquina” romanesca. Antes de entrar na análise de *O triunfo da Morte*, apresentaremos um panorama da produção ficcional de Abelaira, com o triplo objetivo de estabelecer o lugar que esse romance ocupa na obra do autor, explicitar a interlocução existente entre os textos abelairianos e verificar as características que a metaficção assume nas outras obras de Abelaira. Para esse fim, dividimos a obra do autor em três fases: 1) literatura de denúncia; 2) literatura experimental engajada; 3) literatura-jogo. A divisão proposta não pretende categorizar a obra de Abelaira em blocos estanques; tendo a metaficção como paradigma, nosso intuito é discutir as diferentes posturas que o autor assume relativamente à criação literária.

1.1 A LITERATURA DE DENÚNCIA

A cidade das flores e *Os desertores* (publicados em 1959 e 1960, respectivamente) são os romances abelairianos nos quais a problemática metalingüística se centra na denúncia social (cf. TUTIKIAN, 1977, p. 62). Neles, além do repúdio ao totalitarismo, há preocupação em desmascarar o imobilismo (cf. RIBEIRO, 2004, p. 171) da sociedade portuguesa em meio ao regime salazarista. Como aponta Lourenço (1992), Portugal já vinha de anos de passividade, até mesmo na própria fundação do país. Com o fascismo de Salazar (estabelecido

em 1932) e o início da guerra colonial (1961), os portugueses apenas mantiveram a postura a que já estavam acomodados, deixando que outros – no caso, o ditador – decidissem os rumos. Para o povo de Portugal, extremamente conformista, tudo estava bom, tudo “tinha de ser” (LOURENÇO, 1992, p. 51). Lourenço ainda destaca que “os Portugueses estiveram *ausentes* de si mesmos, como ausentes estiveram, mas na maioria ‘felizes’ com essa ausência, durante as quatro décadas do que uma grande minoria chamava ‘fascismo’” (LOURENÇO, 1992, p. 44).

Nesse contexto, Abelaira se propõe a refletir sobre o papel que a literatura e o escritor devem assumir em face do autoritarismo e da censura. Para a personagem Renatta, de *A cidade das flores*, as palavras são inúteis, apenas aliviam o peso da consciência dos que pouco fazem. Em oposição ao fascismo, a arte precisa ser engajada, instrumento de luta, como percebe a personagem Domenico: “Marta é o amor, como Mondrian é a pintura. Não lhe basta. Para que o seu amor viva precisa de outras coisas além do amor. Não; nem arte pela arte, nem amor pelo amor” (ABELAIRA, 1972a, p. 229). Fazer literatura sem denunciar as dificuldades por que passa a sociedade não é suficiente; a arte pela arte é uma deserção, segundo a personagem Arnolfo Soldati, arquiteto:

a arte pela arte não é arte do futuro, mas sim prova da nossa actual, espero que provisória, decadência; prova de reaccionarismo político [...] A grande arte foi sempre um meio. Ao serviço da religião, da política, da magia, da publicidade comercial das grandes casas bancárias do Renascimento (ABELAIRA, 1972a, p. 254).

Na visão de Soldati, engajamento político e “grande arte” não são incompatíveis, ou seja, é possível produzir um texto ligado a uma causa sem prejuízo da qualidade artística. Toda arte é comprometida com alguma bandeira; nenhum texto é neutro, nem mesmo os que assim se pretendem. Por conseguinte, abster-se da luta política é reforçar, conscientemente ou não, o imobilismo português, servindo aos propósitos salazaristas. Giovanni Fazio, personagem romancista, afirma que é o momento político que o obriga a uma arte engajada: “hoje essa arte [a arte pela arte] não é fácil; hoje ela é, talvez, uma traição. Mais: é utilizada, muitas vezes, por alguns como diversão, processo de distrair os homens dos mais graves problemas contemporâneos” (ABELAIRA, 1972a, p. 254). Essa posição se liga à estética neo-realista, surgida na década de 1940, que acreditava no progresso social, no futuro e no marxismo (cf. ABELAIRA, 1998, p. 163). Os escritores neo-realistas acreditavam que a arte teria o poder de transformar o mundo, e que o “desejo de contribuir para a transformação social era intrínseco à própria arte” (ABELAIRA, 1998, p. 163).

Abelaira, porém, não deixa de problematizar o neo-realismo: a escrita engajada não soluciona automaticamente as mazelas sociais, e até pode ser mais uma fuga do que ato propiciador de mudanças. Como questiona o autor no posfácio de *A cidade das flores*, seus dois primeiros romances podem ser vistos como fruto de “um desejo diletante de autocrítica e de masoquismo duma burguesia intelectual [...] resistente, mas passiva” (ABELAIRA, 1972a, p. 328). Mais do que pregar uma doutrina libertária (como faziam os neo-realistas *stricto sensu*), Abelaira propunha um *mea culpa* à burguesia portuguesa, que desertava da luta pelo fim da ditadura de Salazar. A denúncia da opressão e do “indiferentismo” (LOURENÇO, 1992, p. 51) é um alerta lançado ao leitor, uma tentativa de conscientizá-lo quanto ao papel medíocre que exercia na sociedade, como vemos em *Os desertores*:

um bom romance, um romance rico, é aquele que, dirigindo-se aos problemas concretos do leitor, efectivamente lhe rouba a tranquilidade, revela (embora de *forma indirecta*) o desencontro existente entre o que cada um crê que deveria fazer e o que cada um faz (ou não faz) (ABELAIRA, 1971c, p. 14; grifo nosso).

Mesmo nessa fase mais combativa da escrita abelairiana, a denúncia se dá “de forma indirecta”. A narrativa, portanto, não é doutrinária, mas perturbadora, causando desconforto naquele que a lê ao tentar tirá-lo da letargia e do estado de suspensão: “Nada fiz pelos portugueses, mas pergunto-me se cada português não incorre também na mesma falta... É com a imobilidade dos outros que me justifico a mim mesmo. E eles também”, diz a personagem Ramiro (ABELAIRA, 1971c, p. 113).

Ao reconhecer que o romance socializante questiona e inquieta mas não oferece soluções concretas, Abelaira se mostra um neo-realista crítico, chegando até mesmo a ironizar os padrões dessa estética. Giovanni Fazio, ao escrever um romance, mostra o esboço a um amigo e conclui: “Este capítulo não convém aos meus propósitos. Esquece-o, vou inventar outro mais construtivo [...] A literatura deve ser construtiva, não é? Preciso de encontrar uns heróis positivos” (ABELAIRA, 1972a, p. 248). Embora Fazio deseje criar heróis positivos tipicamente neo-realistas (que servissem de modelo para a sociedade pela coragem e pelos ideais elevados), as personagens abelairianas, a despeito de terem vida política, não seguem esse padrão: são problemáticas e pouco exemplares, sempre adiando a hora de lutar pelo que acreditam, sem ter certeza do que realmente querem (tanto no amor como na política) e sem direito a um final redentor.

Abelaira, diferentemente da maioria dos autores do neo-realismo, apresenta personagens burguesas. Seu intuito é chegar ao cidadão comum português, à classe média, provocando um perturbador exame de consciência. Enquanto outros autores retratavam as

mazelas que atingiam a camada mais baixa da população portuguesa (seguindo a linha do emblemático *Gaibéus*, de Alves Redol), Abelaira tentava atingir aqueles que detinham a força política para derrubar o salazarismo mas que, sonâmbulos e acomodados, desertavam dessa luta. Esse “puxão de orelhas” também aparece na peça *O nariz de Cleópatra*: “Sois todos infelizes e fingis a felicidade para não terdes de fazer qualquer coisa... Preguiçosos! Mortos!” (ABELAIRA, 1962, p. 209). Nessa primeira fase, Abelaira é um neo-realista desesperançado, cético e pessimista, que não sonha com a revolução porque sabe que seus compatriotas – e ele mesmo – não são capazes de concretizá-la.

Concordando com João Gaspar Simões e outros críticos, Abelaira situa seus dois primeiros romances fora do âmbito do neo-realismo: “se *A cidade das flores* visse a luz do dia nos anos 40, teria sido considerada neo-realista? Não” (ABELAIRA, 1972a, p. 337). O autor prefere enquadrar sua obra de então como neo-realista num sentido lato, não-dogmático, em que é possível se utilizar de plena liberdade formal para analisar os “males de que padecem as sociedades” (ABELAIRA, 1972a, p. 338). Quanto a esse aspecto, constatamos que nos seus dois primeiros romances a qualidade artística nunca é secundária à denúncia social. Prova disso é a forma, que, se ainda não é de todo inovadora, já traz alguns elementos formais diferenciados. Para Coelho (1973), Abelaira revela certa influência do surrealismo – chegado a Portugal nos anos 50 – ao fragmentar o tempo convencional e a estrutura narrativa, desmistificar as convenções do gênero romanesco, despersonalizar as personagens e mesclar o real com o imaginário (cf. COELHO, 1973, p. 70-73). Lourenço corrobora essa percepção da influência surrealista na prosa portuguesa: “o impacte [sic] surrealizante trabalha e metamorfoseia do interior o próprio projecto neo-realista [...] cada vez com mais revulsiva eficácia” (LOURENÇO, 1992, p. 33), chegando até mesmo a dissolver o impulso neo-realista.

Por fim cabe mencionar que, em *A cidade das flores* e *Os desertores*, o narrador é onisciente, atuando como organizador: seleciona os fatos e tece diversos comentários irônicos quanto à ação das personagens na narrativa. No campo da temática, já aparecem motivos que se tornaram recorrentes na produção abelairiana subsequente, como a incomunicabilidade e a corrosão que o tempo causa nos relacionamentos. Como vemos, o romance abelairiano se caracteriza por ser, desde essa primeira fase, uma “pesquisa formal e temática” (REMÉDIOS, 1986, p. 179).

1.2 A LITERATURA EXPERIMENTAL ENGAJADA

A segunda fase da metaficção nos romances abelairianos é a do experimentalismo engajado, uma etapa de transição. Há traços da primeira fase, mas Abelaira passa a operar numa “perspectiva de renovação da escrita social” (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1982, p. 169), preocupando-se ainda mais com a ludicidade e a pesquisa formal e temática iniciada nas primeiras obras. Enquadramos nessa fase *As boas intenções* e *Enseada amena* (publicados em 1963 e 1966, respectivamente).

A característica formal que faz com que esses dois romances não pertençam à primeira fase é a intensificação do experimentalismo. Neles, o narrador passa a desvelar que seu texto é criação, podendo ser encaixado da maneira que lhe apraz, numa “verdadeira ‘orgia’ de processos técnicos” (TUTIKIAN, 1977, p. 31). A narrativa não tem mais a pretensão de parecer verdadeira, revelando-se manipulação do narrador:

O Alpoim – ele ainda está neste momento fora desta história e é como se não existisse, embora já tenha trinta e oito anos, ele, que não conhece a Maria José, a qual, aliás, há-de-vir a desejar profundamente [...] O Alpoim que, apesar dos seus trinta e oito anos, ainda existe apenas no futuro. O Alpoim que está talhado pelos deuses para ser o moralista desta história (porque isto, iludido leitor, é uma história, não a realidade) [...] O Alpoim, que vai falhar, lamentavelmente, o papel que lhe foi atribuído de herói quase positivo (ABELAIRA, 1971b, p. 51-52).

Vários pontos da citação acima elucidam o experimentalismo dessa segunda fase. O narrador dialoga com o leitor, esclarecendo que tem plenos poderes sobre a narrativa. Tudo é criado, e só se dá de determinada forma porque o narrador assim o quer. Nessa criação, porém, há todo um cálculo: nada do que é incluído na narrativa é arbitrário. É por conta desse domínio e planejamento que é possível ao narrador mencionar uma personagem ainda inexistente e adiantar o que esta fará ao longo do enredo. Note-se que ainda é um narrador onisciente a “dar as cartas”, mas já há consciência de que o leitor precisa abandonar a passividade e entrar no jogo da ficção. Talvez tentando enquadrar sua obra nos padrões neo-realistas, o narrador revela ter talhado Alpoim para ser “o moralista desta história”, aquele que deveria ser o contraponto à apatia portuguesa. Essa, porém, se mostra uma intenção falhada: o narrador reconhece, após algumas linhas, que o herói positivo neo-realista é impossível, utópico.

O ceticismo não impede que haja preocupação social nos romances dessa fase. Em *As boas intenções*, a literatura como saída à inércia é proposta na figura de Alexandre, intelectual paraplégico que decide vencer o marasmo escrevendo um livro. Percebe-se, ao longo de todo

o romance, o intuito de desacomodar o leitor, numa luta contra a ditadura e o imobilismo por meio da conscientização: “Lutar é nunca ter a consciência descansada” (ABELAIRA, 1971a, p. 42). O romance deve levar à reflexão. Ao receber o prêmio Ricardo Malheiros por *As boas intenções*, Abelaira questiona: “Mas que é um romance senão um exame de consciência [...]?” (ABELAIRA, 1971a, p. 271). Assim, a literatura continua a ser vista, nessa segunda fase, como denúncia e resistência, porém deixa de ser explícita e obrigatoriamente engajada. Em *Enseada amena*, Abelaira se posiciona contra a arte utilitária:

Talvez os quartetos de Beethoven ultrapassem a nossa medida, sejam um disparate absurdo [...] De resto, ouvindo alguns dos nossos revolucionários, os quartetos são efectivamente um disparate absurdo, não provocam a revolução imediata!
– Os homens não nasceram nem para uma coisa nem para outra. Nasceram para nada, são um simples acidente no Universo, desculpa o lugar-comum. Mas cabe-lhes embelezar esse acidente, dar-lhe um sentido (ABELAIRA, 1971b, p. 179).

A arte existe para embelezar, tem valor mesmo que não provoque mudanças imediatas na sociedade e transcende qualquer luta política direta: ao falar sobre o homem e seus conflitos, já é combate. A compreensão desse aspecto é o que diferencia a personagem Maria José, professora, de seus jovens alunos:

Não era fácil lidar com eles, conseguir-lhes a confiança [...] Combativos, esticando bem a corda com que arremessavam frechas [sic] implacáveis contra a pintura abstracta, o novo romance, a música de vanguarda, defendendo o neo-realismo, Pereira Gomes sim, Régio não [...] Não se atrevia: Pereira Gomes sim, mas Régio também [...] Eis o grande problema, concluía: captar-lhes a amizade, embora sem transigências, dizendo-lhes o que pensava, criticando-os ousadamente. Que a arte era combate pela libertação imediata do homem, sim; mas também uma forma de jogo, um jogo compensador de uma vida prática que raramente esgota e quase sempre limita as virtualidades humanas; jogo em que os homens possam preencher criadoramente as horas de repouso, jogo que os ajude a ser verdadeiramente homens (ABELAIRA, 1971b, p. 233-234).

A arte, portanto, não é exclusivamente denúncia ou imaginação criadora. Essa lucidez da personagem Maria José traduz a visão do próprio Abelaira, e o trecho acima pode ser tomado como poética da segunda fase de sua produção. Tanto para a personagem quanto para o autor, há o entendimento de que “não só a arte combativa era necessária, que havia também outros valores igualmente fundamentais [...] que eram até um complemento essencial” (ABELAIRA, 1971b, p. 234). Essa é a questão que perpassa a produção abelairiana pré-1974: a literatura é múltipla por natureza, comportando tanto a denúncia quanto o experimentalismo. Talvez seja esse o diferencial que as obras de Abelaira, Cardoso Pires e Carlos de Oliveira apresentam com relação a muitos escritores neo-realistas hoje esquecidos: os três demonstram, em suas obras, ter consciência de que a literatura se comunica com os dilemas da época, mas também os transcende. Abelaira não deixa de ser um neo-realista, mas seu

anseio por mudança social não impede, em nenhum momento, que a arte seja vista como fruição, embelezamento, jogo, pesquisa, trabalho.

Grande parte da crítica literária tem identificado Abelaira como adepto do *nouveau roman* francês, gênero surgido na década de 1950 que tem como ícones Alain Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute. Esses autores buscavam destruir todas as formas já estabelecidas no gênero romanesco, salientando três aspectos (cf. CORDEIRO, 1997, p. 114): esforço de decodificação do real, exploração do imaginário e pesquisa formal. Esses traços podem ser verificados na obra de Abelaira, mas entre ela e o “novo romance” há um importante diferencial: o engajamento. Enquanto os autores do *nouveau roman* refutavam a literatura participante e pregavam a arte pela arte, Abelaira, em contrapartida, preocupava-se com as questões sociais; para ele, a arte não era auto-suficiente. A crítica literária, beirando a incoerência, tem enquadrado Abelaira como neo-realista e discípulo do *nouveau roman*, como se essas duas posições fossem compatíveis. Não há uma adesão total de Abelaira ao “novo romance”; o que pode haver é a identidade de antecessores, o que leva a uma similaridade – não tão significativa – de métodos. Como atenta Cordeiro, “se esta tendência [de renovação do romance português] se pode, com justiça, situar na esteira do *nouveau roman* francês, [...] manda a história literária que se recue no tempo à procura de mais longínquas, mas não menos determinantes, origens” (1997, p. 112). Desse modo, Abelaira não é apenas um “aplicador” das tendências vigentes em sua época: ele dialoga com Sterne, Poe, Joyce, Borges, o português Raul Brandão (cf. CORDEIRO, 1997, p. 112), dentre outros². Devemos, pois, olhar menos para as semelhanças e mais para os precursores que Abelaira e o *nouveau roman* têm em comum.

Outra explicação para a vinculação de Abelaira ao “novo romance” é a influência do existencialismo (mais notadamente o de Jean-Paul Sartre). Analisando os influxos franceses na ficção portuguesa do século XX, o romancista Urbano Tavares Rodrigues diz que Abelaira teve “uma fase próxima do existencialismo, isto é, do sentimento do absurdo e da moral da acção, da escolha incessante” (RODRIGUES, 1987, p. 23); a essa fase Rodrigues alinha *As boas intenções* e *Enseada amena*. Uma das angústias existenciais que Abelaira trabalha nesses dois romances é a morte:

Em 25 de Outubro de 1911, Bernardo estará morto. Não apenas em 25 de Outubro.
Em 26, em 27, em 28... Não apenas de Outubro. De Novembro, de Dezembro. Não
apenas em 1911. Em 1912, em 1913... Estará morto (oh, como é possível, como é

² Atestando o que aponta Cordeiro, basta lembrar que é de uma passagem de Raul Brandão que Abelaira retira a epígrafe e o título do romance *Sem tecto, entre ruínas* (1979).

possível?), morto para sempre, irremediavelmente para sempre (ABELAIRA, 1971a, p. 173).

Concordamos com a menção que Rodrigues faz a uma “fase próxima”, pois enquadrar Abelaira como escritor puramente existencialista seria limitar a riqueza de aspectos com que lidam as suas obras. Os autores que sofreram influência existencialista – Abelaira, Urbano Tavares Rodrigues, Fernanda Botelho, Vergílio Ferreira e Cardoso Pires – são, para Tutikian, escritores alinhados a um “ceticismo eclético [...] denunciando a estagnação do dia-a-dia” (TUTIKIAN, 1977, p. 4). Mais do que uma adesão integral ao Existencialismo, os influxos dessa corrente filosófica nos autores portugueses podem ser tomados como um “*Zeitgeist*” (ROSENFELD, 1976, p. 75), um espírito de época, traduzindo as inquietações do homem das décadas de 1950 e 1960.

1.3 A LITERATURA-JOGO

A terceira fase que identificamos na obra de Abelaira é fruto de um amadurecimento do experimentalismo. Os romances desse período “atenuam ou expulsam definitivamente de si os elementos classicamente constitutivos do gênero [...] numa atitude de distanciamento experimentalista, reflexão especulativa da escrita sobre a escrita” (CORDEIRO, 1997, p. 111). Duarte compara Abelaira a Borges, pois em ambos “a literatura se assume como artifício [...]; renuncia à pretensão de reflexo do real e confessa a sua função de jogo, de trama em busca da construção de significados” (1989, p. 55)³.

Em *Bolor*, Arêas (1999) identifica dois níveis: esteticismo e preocupação social. Nesse romance, publicado em 1968, unem-se “estilização estética” e “reflexão inteligente e interessada a respeito do mundo e da sociedade” (ARÊAS, 1999, p. 7). O mais renomado romance abelairiano se constrói em sessenta fragmentos, seguindo a forma de um diário; contudo, o que importa mais é a sua construção, e não tanto o enredo.

Diferentemente dos romances anteriores, o narrador de *Bolor* deixa de ter o *status* de “dono da verdade”, sabedor e esclarecedor de todas as coisas. Nesse romance, não é possível determinar quem é o doador da narrativa (cf. COSTA, 1982, p. 35), pois o texto se constrói como uma “máquina de jogar às escondidas” (ABELAIRA, 1999, p. 128). Nos primeiros

³ Ao realizar essa aproximação entre os dois autores, Duarte se vale do conto borgiano “As ruínas circulares” (in: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 46-52) e do romance abelairiano *O bosque harmonioso*.

trechos, cremos que a voz narrativa é de Humberto; porém, essa certeza é desestabilizada nos fragmentos seguintes, quando as vozes de Maria dos Remédios e Aleixo são incluídas, confundindo personagem e narrador, real e inventado. Num momento, diz Maria dos Remédios: “já enchi cento e quinze páginas como se eu fosse tu, cento e quinze páginas à procura de saber o que tu não me dizes” (ABELAIRA, 1999, p. 104); em seguida, o leitor é perturbado pela dúvida: “Eu, o Humberto, depois de por meia hora me mascarar de Maria dos Remédios e de inventar datas falsas, amo-te profundamente [...]?” (ABELAIRA, 1999, p. 110). Como se não bastasse, outra possibilidade de leitura se abre quando Aleixo (ou será alguma das outras personagens se passando por ele?) escreve: “o meu diário é escrito comigo muitas vezes dentro da pele da tua mulher” (ABELAIRA, 1999, p. 119). Há ainda menções à participação de outras personagens na escritura do diário, como Leonor, esposa de Aleixo.

Além de não podermos estabelecer quem escreve o diário, não sabemos se estamos perante um diário efetivo ou um jogo: “O meu diário é uma brincadeira, não o escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. Por exemplo, na tua” (ABELAIRA, 1999, p. 120). Até mesmo a temporalidade é desestabilizada: “Faz hoje oito dias que comecei. Resolvi divertir-me. Abri este caderno a meio, comecei a escrevê-lo com a data certa e depois fui escrevendo em direcção à primeira página, em direcção a Fevereiro, a Janeiro, a Dezembro” (ABELAIRA, 1999, p. 120-121). Esse jogo faz com que, em *Bolor*, o fazer literário seja uma forma de “Sentir tudo de todas as maneiras,/ Viver tudo de todos os lados” (PESSOA, 2007, p. 117), como diria Álvaro de Campos. Nesse sentido, não é inocente ou à-toa a referência que Maria dos Remédios faz a esse heterônimo pessoano (cf. ABELAIRA, 1999, p. 134). Vale mencionar, a título de curiosidade, que Abelaira é considerado um dos “filhos de Álvaro de Campos” (cf. LOURENÇO apud MARTINHO, 1985, p. 112), com certeza devido à sua vontade de explorar todas as possibilidades que a narrativa oferece.

Bolor também introduz um novo questionamento metaficcional: seria a escrita o único meio pelo qual podemos dar luz a “sentimentos até agora na sombra, sentimentos que só a disciplina traiçoeira do papel e da caneta serão capazes de agitar, de captar definitiva e inutilmente para a memória?” (ABELAIRA, 1999, p. 25). Ao longo do romance, percebemos que Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo só se comunicam profundamente por meio do diário, cadernos em que escrevem seus desabafos e anseios com a esperança, quem sabe, de um dia serem lidos pelo outro. A escrita é uma fuga da ação, refúgio dos que desejam se manter no imobilismo – ou que não conseguem dele sair:

Ontem, quando escrevias [...], pensei: vou interromper-te, vou dizer: tu escreves, eu escrevo, sabemos-lo ambos. Porque não deixamos as canetas, não quebramos o silêncio, mantemos deliberadamente esta ignorância artificial em vez de ousarmos dizer em voz alta o que ousamos escrever em voz baixa? (ABELAIRA, 1999, p. 51).

As palavras não ditas estampam-se livremente no diário. Paradoxalmente, a escrita une e separa: une, ao propiciar que Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo desvelem seus amores, fraquezas, sonhos e arrependimentos; separa ao ser, na verdade, um diálogo sem resposta: “entre nós se perdera (se perdeu) o contacto profundo que tornaria inútil este diário (escrevo em vez de conversar)” (ABELAIRA, 1999, p. 136). Ao falar com uma Maria dos Remédios virtual por meio do diário, Humberto se esquiva de falar com a Maria dos Remédios real, sentada à sua frente; escrever o diário é um modo de dizer o que se quer sem precisar romper o silêncio. Assim sendo, a escrita os liberta interiormente, mas não os tira do imobilismo. Permanece, ainda que reformulada, a pergunta das fases abelairianas anteriores: a literatura é capaz de desencadear mudanças ou é uma válvula de escape?

Quanto ao papel social da criação, Abelaira mantém em *Bolor* o ponto de vista da fase precedente, mostrando que a arte não deve ser conivente com a passividade: “Os artistas, todos os artistas [...] deviam emudecer, pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme. [...] hoje, Mozart e Cézanne são um crime, a beleza concedida aos que não a merecem” (ABELAIRA, 1999, p. 65). Vemos que, mesmo na fase de intensificação do jogo literário, ainda há espaço para a problematização da sociedade portuguesa. Como diz Humberto, “a política entra-me em casa mesmo sem eu querer” (ABELAIRA, 1999, p. 85).

Em 1972, Abelaira publica *Quatro paredes nuas* (1972b), seu único livro de contos. Essa obra reúne sete narrativas – “Quatro paredes nuas”, “Teatro”, “Nem mesmo Tu”, “Ode (quase) marítima”, “O Arquimortes”, “Quem me dera morrer” e “Instantâneo” –, seguidas de uma fictícia “Advertência escrita em 1982 e retirada dum diário íntimo descoberto depois da morte do autor”. Os contos de *Quatro paredes nuas* apresentam um “arranjo dialógico” (SEIXO, 1973, p. 87), em que os protagonistas conversam com interlocutores, tanto reais como imaginários; o diálogo entre homem e mulher é a forma escolhida para retomar vários dos motivos abelairianos recorrentes, como a corrosão do tempo, o fingimento que rege as relações humanas, a necessidade do Outro, o reencontro com amores do passado, o salazarismo e o imobilismo, a intersecção entre o real e o imaginado. *Quatro paredes nuas* também retoma nomes de personagens de romances anteriores (Maria dos Remédios, Aleixo e Leonor, de *Bolor*; Ana Isa, de *Enseada amena*; um barco chamado “Maria Brenda”, nome de uma personagem de *As boas intenções*) e introduz nomes que serão reaproveitados em

romances futuros (como *Filomena*, de *Deste modo ou daquele* e de *Outrora agora*). Ainda que possuam nomes e faixa etária diversos, as personagens dos sete contos apresentam conflitos e diálogos extremamente semelhantes, podendo ser consideradas “arquétipos abelairianos” (SEIXO, 1973, p. 87).

Um dos pontos mais importantes de *Quatro paredes nuas* é a “Advertência”, que explica o processo criativo da obra. Nela, o autor apresenta os contos como “sete histórias, sete narrativas, sete diálogos, sete quê?” (ABELAIRA, 1972b, p. 197) e afirma haver entre eles um “sopro unificador” (ABELAIRA, 1972b, p. 198), pois todos perseguem um mesmo problema:

Cada um desses contos [...] não seria, de certo modo, a continuação dos anteriores, não seria, de certo modo, uma introdução aos que se lhe seguiam? [...] ao tornar essas histórias dependentes umas das outras, ao roubar-lhes a orgulhosa independência, [...] ao impor a continuidade ao descontínuo, [...] o fundi-las num todo não lhes daria um sentido que tomadas isoladamente nenhuma delas revelaria [...] e não poderia, ao romance assim voluntária-involuntariamente recuperado, chamar-lhe *Bolor/2*? (ABELAIRA, 1972b, p. 199-200).

Cada conto do livro explica o outro, numa interlocução infinita entre forma, palavras, personagens e problemáticas. Um ponto interessante levantado pelo autor da “Advertência” é o título que poderia ser atribuído a *Quatro paredes nuas*, o que nos leva à questão: por que “*Bolor/2*”? Uma possível resposta são as muitas semelhanças entre esse “romance em contos” e o romance de 1968: a protagonista Maria dos Remédios (no conto que dá título ao livro), a menção ao casal Aleixo e Leonor (em “Nem mesmo tu”), a pretensão de fixar cada segundo vivido em um diário (em “Instantâneo”), a temática da incomunicabilidade nas relações humanas e a percepção de que a carga do passado corrói os relacionamentos, enchendo as paredes de bolor – daí as “paredes nuas”, entendidas como a necessidade de abandonar o outrora e começar de novo.

Por que Abelaira optou por contos coerentes uns com os outros sem, no entanto, unificá-los sob a forma de romance? Segundo a “Advertência”, o autor selecionou e ordenou os contos sem tecer “entre eles alguns fios suplementarmente unificadores, escondendo o jogo, um pouco à espera de que algum leitor o descobrisse” (ABELAIRA, 1972b, p. 201). Abelaira cria uma obra aberta, verdadeiro jogo com o leitor, o qual pode, ludicamente, interpretar *Quatro paredes nuas* da maneira que melhor lhe convier: “livro-soma de textos-independentes ou o livro-uno” (ABELAIRA, 1972b, p. 201).

A obra seguinte, *Sem tecto, entre ruínas* (romance publicado em 1979), ocupa um lugar peculiar na cronologia abelairiana. Apesar de vir a público cinco anos após a Revolução

de 1974, esse romance apresenta traços formais que o tornam mais próximo das obras anteriores ao Vinte e Cinco de Abril do que das posteriores (*O triunfo da Morte*, *O Bosque Harmonioso*, etc.). No “Posfácio talvez inútil para ser lido alguns dias depois”, Abelaira explica a gênese de *Sem tecto, entre ruínas*:

comecei o romance em Maio de 68, e após trabalho irregular, sem continuidade, com desistências várias e tentativas de outros romances entretanto naufragados, estava praticamente pronto em Fevereiro de 1974. Porém, o 25 de Abril levar-me-ia a desinteressar-me, o romance deixara de corresponder às minhas preocupações do momento, às minhas preocupações mais imediatas, tornara-se distante, reflexo de uma época ultrapassada (ou aparentemente ultrapassada). Em 77 e sobretudo em 78 senti-o aproximar-se novamente de mim e regresssei a ele – percebendo, por outro lado, que nada poderia escrever de novo se não o acabasse (ABELAIRA, 1979, p. 249).

O desencanto com o Vinte e Cinco de Abril leva Abelaira a retirar o romance da gaveta após cinco anos. A narrativa se desenrola no emblemático ano de 1968, significativo para a Europa como um todo (devido à célebre Primavera de 68, em Paris) e para Portugal de modo particular, pois ocorrem nesse ano o agravamento da saúde de Salazar e o governo interino de Marcelo Caetano (que vem a assumir o posto de Salazar após a morte deste, ainda em 1968). No romance, percebe-se uma polarização entre ação e apatia: de um lado, o narrador-protagonista, João Gilberto, congratula-se com as revoluções parisienses, acompanhando de perto notícias e comentários; de outro, o narrador retrata a imóvel intelectualidade lisboeta – jornalistas, professores, estudantes –, que discute acaloradamente quanto aos rumos do país sem, no entanto, ter coragem de pôr suas idéias em prática: “habituaados a ser espectadores que vão fazer os Portugueses? Acha-los capazes de gestos semelhantes aos de Paris?” (ABELAIRA, 1979, p. 68).

Sem tecto, entre ruínas é um instantâneo de um intelectual e seu país, ambos em estado de suspensão: “seguindo à deriva, adiando sempre para amanhã esse momento em que terei de me enfrentar a mim mesmo” (ABELAIRA, 1979, p. 51). João Gilberto, cético e apático, contempla perplexo a derrocada da ditadura salazarista: ““O presidente do Conselho Português, doutor Oliveira Salazar, gravemente doente’. [...] Li a notícia, quase indiferente, emocionado apenas por não sentir emoção” (ABELAIRA, 1979, p. 155). Apesar de escrito antes da Revolução de Abril, *Sem tecto, entre ruínas* apresenta um diagnóstico preciso da situação portuguesa pós-1974: “sempre pensaste que com a morte do Salazar o país daria uma volta. Mas agora (porquê?) ganhou-te a certeza de que não, de que tanto faz. [...] nada se passará (como pude imaginar durante tantos anos que algo se passaria?)” (ABELAIRA, 1979,

p. 132). O imobilismo se manteve mesmo depois da queda do regime fascista, e esse romance, libelo contra o indiferentismo, pôde ser publicado em 1979 sem perder a atualidade. Abelaira esclarece, no posfácio, que o único ajuste necessário foi o título:

Em resumo: até há pouquíssimos dias (até Junho), este livro chamava-se *Pré-História*, título com que o baptizei, dois anos depois de o começar, em 1970. *Pré-História* sugere uma história a vir [...]. Título de esperança [...], necessária à época em que se vivia, a do fascismo. A forma talvez de dizer: depois da tempestade, a bonança.

Valeria a pena mantê-lo depois do 25 de Abril? Pareceu-me que não. Não precisamos já (não precisamos ainda?) de esconjuros, de esperanças supersticiosas, e Raul Brandão, que abri ao acaso numa noite de insónia, traduz bem o espírito que no romance se encontra (ABELAIRA, 1979, p. 251).

É Raul Brandão quem fornece novo título e epígrafe a *Pré-História*: “O passado desapareceu, do futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós, *sem tecto, entre ruínas*, à espera” (BRANDÃO apud ABELAIRA, 1979, p. 7; grifo nosso). Do passado, restam as ruínas da ditadura e do mítico império ultramarino. Atordoados e estáticos, os portugueses são obrigados a sair do mundo idílico e ideal preconizado por Salazar. Portugal, sem um D. Sebastião a guiá-lo, é incapaz de construir alicerces para o futuro, pois se confronta, atordoado, com sua real condição: “primo pobre” da Europa, milhares de retornados das ex-colônias, fisiologismo político entre esquerda e direita (mantendo no poder muitos dos adeptos de Salazar). Abelaira, concordando com as conclusões da psicanálise mítica realizada por Lourenço (1992), percebe que a suspensão reinante em 1968 se mantém onze anos depois. Portugal ainda é “o país onde nada se passa” (ROCHA, 1982, p. 98).

Quanto à forma, *Sem tecto, entre ruínas* mescla elementos da segunda e terceira fases da criação abelairiana, assumindo um caráter de transição. A defesa de uma literatura engajada se mantém: “os problemas pessoais são também o Salazar, os acontecimentos de Praga, o que se passa nesse momento em Paris” (ABELAIRA, 1979, p. 20). Esse é um dos únicos romances de Abelaira a fazer referência às repercussões da guerra colonial na vida do povo português: “E a senhora Engrácia conta-me que o neto perdeu uma perna na Guiné” (ABELAIRA, 1979, p. 130). Apesar de não introduzir elementos novos e nem deixar antever de modo explícito o viés parodístico e sarcástico que *O triunfo da Morte* inaugura, *Sem tecto, entre ruínas* se enquadra no âmbito da literatura como jogo. No último terço da narrativa, a verossimilhança é quebrada pelo diálogo abaixo, em que o professor Herculano dos Santos diz a João Gilberto:

– Porque não escreves um romance? O romance da tua mediania? [...] Mas receio-te capaz de o escrever. [...] Não precisas de escrever o romance porque já o escrevi.
– Sobre mim?

– Porque não? Uma biografia imaginária, não achas divertido? Ou sobre mim, é indiferente. Depois verás... E vou deixar-to, como te deixarei a biblioteca. [...] Se achares que vale a pena, publica o meu romance e põe-lhe o teu nome. Tem uns que a mais, procura tirá-los, mas com prudência, um que vale tudo quanto pesa.

[...]

Publicar o romance do Herculano dos Santos com o meu nome. [...] Publicá-lo com algumas modificações, estas.

(ABELAIRA, 1979, p. 238-242).

O narrador provoca nos leitores a dúvida acerca de sua identidade e, conseqüentemente, da veracidade do que é narrado. Já não sabemos se o narrador é João Gilberto, o professor Herculano dos Santos (se fazendo passar por João), ou ainda outro narrador qualquer, num jogo similar ao das personagens de *Bolor*. Como diz Herculano dos Santos, é indiferente estabelecer quem é narrador ou personagem: o que vale é o jogo.

Nos romances abelairianos escritos após a Revolução dos Cravos, nota-se uma intensificação da ironia e da ludicidade. Como quase toda a literatura portuguesa, sua prosa é revigorada e encontra novos rumos. Analisando esse período, Lourenço demonstra compreensão limitada acerca do projeto pós-1974 de Abelaira, afirmando que “dessa era que começa para nós nos anos 60 e como vertiginosa e quase doentia expressão dela, vive e morre a inteira obra de Abelaira” (LOURENÇO, 1984, p. 11). Para o crítico, Abelaira teve dificuldades de adaptação à nova conjuntura portuguesa. Seguindo esse ponto de vista limitado, não só os romances pré-1974 são vistos como datados, como também os romances pós-Revolução têm seu valor subestimado.

Não cremos que a obra abelairiana tenha ficado sem rumo após a queda do salazarismo. É certo que os romances da primeira e da segunda fase abelairianas apresentavam a expectativa por um levante popular que desse fim à ditadura, mas de maneira um tanto cética e pessimista. Percebe-se claramente, nessas obras, que a libertação do salazarismo não era, na verdade, vista como solução para os problemas de Portugal. Conseqüentemente, a perda do motivo *salazarismo* não afetou negativamente a criação de Abelaira, pois a luta política não era o único foco de suas narrativas. Prova disso são as marcas de estilo e os motivos abelairianos, que se mantiveram fortes e constantes nos romances posteriores a 1974 (corrosão dos relacionamentos, incomunicabilidade, problematização do real e da verdade, metalinguagem). A condenação da opressão teve fim, mas a pesquisa formal e temática não só se mantém, como também se reforça. Nessa nova fase de sua produção, Abelaira valoriza ainda mais a “dimensão lúdica da escrita” (CORDEIRO, 1997, p. 125).

A metaficção é uma das tônicas que passa a se destacar nas obras abelairianas pós-Revolução. Aliás, essa auto-reflexão em busca de especificidade, num processo de autodescoberta, recrudescer em grande parte da literatura portuguesa pós-1974. Num tempo de mudança, não só o país se transforma: a literatura também acaba por se reformular. Segundo Júdice, “surgem, na década de 80, os primeiros sinais de uma digestão mais ‘tranquila’ da vida democrática, de que o primeiro sinal é o ressurgimento do romance [...] fátuo período de renovação temática e estilística” (1997, p. 93). O período contemporâneo é, na visão de Júdice, época de “reconstrução e de reformulação” (1997, p. 102) da ficção portuguesa. Assim se justifica o recrudescimento da temática metaficcional no romance português: busca de novos rumos após anos de censura, silenciamento. A denúncia social elaborada no período salazarista cede lugar a uma ficção que, assim como o país, precisa se constituir novamente, procurando redefinir o seu papel num sistema novo.

Nesse período, o romance português se liberta da “tirania da fábula” (GOMES, 1993, p. 120), deixando de se fixar no enredo, na “história”, e passa a valorizar a construção da obra, num processo de “recomposição interior” (JÚDICE, 1997, p. 97) que se concretiza na “viragem da ficção, da direção referencial do relato, para a do meta-romance” (SANTILLI, 1994, p. 31). Acentuando ainda mais o experimentalismo, os autores operam um desmantelamento da narrativa, mostrando-nos parte por parte o seu processo de criação e discutindo o papel da literatura.

O fim do governo autoritário (que perdurava por quase meio século) e a ruína do império lusitano no ultramar representaram, portanto, “um inacreditável facto de linguagem” (COELHO, 1980, p. 19), exigindo “adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1976, p. 86). São essas adaptações que Abelaira realiza na fase final de sua produção. Nos romances posteriores à Revolução dos Cravos, o foco não é mais o papel da palavra na transformação da sociedade, mas a discussão acerca do fazer literário (funções, processos, construção). Desse período pós-Revolução destacamos, além de *O triunfo da Morte* (1981), *O único animal que?* (1985), *Deste modo ou daquele* (1990), *Outrora agora* (1996) e *Nem só mas também* (publicado postumamente em 2004). Cremos que o fato dessas obras serem posteriores à Revolução dos Cravos possibilitou que a metaficção viesse à tona de modo mais marcante.

O triunfo da Morte será analisado nos próximos capítulos. Neste breve panorama da produção de Abelaira, basta mencionar que esse romance consolida a renovação formal do discurso abelairiano. O autor acrescenta ao ceticismo, à ironia e aos motivos constantes em

sua obra métodos diferenciados, como a estilização paródica (cf. BAKHTIN, 1988, p. 108), a sátira burlesca, a alegoria e o humor. São esses os traços que prevalecerão na prosa abelairiana pós-1981.

No romance subsequente, Abelaira retoma e desenvolve esses novos recursos. Publicado em 1982, *O Bosque Harmonioso* é um dos mais burlescos romances abelairianos, parodiando o estilo das narrativas quinhentistas, como a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, e o *Boosco Deleitoso*, obra “de devoção e misticismo, de elogio da vida contemplativa, virtuosa e solitária” (MOISÉS, 2008, p. 48). Seguindo a multiplicidade de *O triunfo da Morte*, o romance reúne “fragmentos de natureza vária”, como “relatos boccaccianos, investigação literária, crítica, ensaísmo filosófico, notações científicas, referências ao 25 de Abril, etc.” (GUEDES, 1983, p. 77-78). Ao iniciar a narrativa, Arnaldo Cunha (narrador-protagonista) afirma ter em mãos um manuscrito quinhentista até então desconhecido, “O Bosque Harmonioso”; esse texto traz alguns elementos do *Boosco Deleitoso*, mas às avessas: a “peregrinação da alma em busca da salvação” (MOISÉS, 2008, p. 48) passa a ser, nesse manuscrito, a aventura de um homem à procura do “sexo privilegiado de certa mulher” (ABELAIRA, 1982, p. 87). Cristóvão Borralho, o suposto autor de “O Bosque Harmonioso”, inspira-se na obra moralista e doutrinária apenas para subvertê-la. Em vez de exemplos de virtude e narrativas edificantes, a obra de Borralho traz episódios similares aos do *Decameron*, de Boccaccio, texto cuja leitura é referida mais de uma vez ao longo do romance abelairiano.

O narrador, Arnaldo Cunha, propõe-se a traduzir “O Bosque Harmonioso” para o português corrente; nesse processo, vale-se de outro manuscrito inédito, *Vida Singular de Cristóvão Borralho, Cavaleiro em Humanidades*, biografia escrita por um amigo de Borralho, Gaspar Barbosa. À tradução do texto de Borralho vão se mesclando situações da vida do narrador, episódios boccaccianos retirados dos dois manuscritos e digressões sobre os mais diversos tópicos, tornando a narrativa de *O Bosque Harmonioso* “uma manta de retalhos, uma espécie de caixote do lixo onde despejo tudo” (ABELAIRA, 1982, p. 30), “mosaico de coisas dispersas” (ABELAIRA, 1982, p. 87).

Muito mais do que paródia impudica do *Boosco Deleitoso*, *O Bosque Harmonioso* apresenta inúmeros questionamentos metaliterários. O narrador, ao cotejar a obra de Borralho e a sua biografia, identifica traços comuns no estilo e na letra dos dois textos, gerando uma série de interrogações: o escritor de “O Bosque Harmonioso” era Cristóvão Borralho ou Gaspar Barbosa? Seria Borralho uma invenção de Barbosa, ou vice-versa? Soma-se a essa

dúvida a existência de três homônimos: segundo pesquisas realizadas pelo narrador, no século XVI houve três homens de nome “Cristóvão Borralho” em Portugal, sendo impossível estabelecer qual deles seria o autor do manuscrito.

Como em *Bolor*, progressivamente a trama se torna mais complexa: nas páginas da biografia há anotações de um leitor do século XVIII, que comenta não só a vida de Borralho, como também passagens de “O Bosque Harmonioso”. Buscando detectar a origem da obra, o narrador questiona: “quem duvida de Borralho e de Barbosa, não deverá também duvidar do anotador anónimo?” (ABELAIRA, 1982, p. 152). Levando essas interrogações ao extremo, Arnaldo Cunha percebe que nunca chegaria a uma solução: “Uma hipótese aliciante: o verdadeiro autor de tudo aquilo... Porque não um quarto e depois um quinto ou um sexto falsificador?” (ABELAIRA, 1982, p. 152). Questão irrelevante: a autoria, na verdade, é o que menos interessa, pois a impossibilidade de determiná-la não interfere na leitura. Caso tenha curiosidade de saber quem é o autor de “O Bosque Harmonioso”, o leitor pode escolher a biografia que mais lhe satisfaça; cada autor em potencial determinará diferentes interpretações do manuscrito. Se o autor for quinhentista, por exemplo, a obra de Borralho pode ser considerada inovadora, pedra de arremesso contra a Inquisição, precursora de Voltaire, Swift, Goethe, Proust, Henry Miller e Borges (autores, dentre outros, apontados pelo narrador); se setecentista, “O Bosque” pode ser, como indica Arnaldo Cunha, uma tentativa de promover um autor fictício, Cristóvão Borralho, tal como Macpherson e seu Ossian; e assim por diante. Com tudo isso, Abelaira mostra que, para ele, mais importante do que um autor, é haver um leitor (cf. DUARTE, 1989, p. 57).

Após *O Bosque Harmonioso, O único animal que?* foi publicado, em capítulos, no *Jornal de Letras* (de 16/03/1982 a 29/03/1983), resgatando a prática do romance em folhetim; a edição em livro foi lançada em 1985. Os recursos introduzidos em *O triunfo da Morte* e desenvolvidos em *O Bosque Harmonioso* são facilmente detectáveis nessa obra, retrato alegórico da sociedade contemporânea que tem como narrador um chimpanzé humanizado por um cientista norte-americano, o professor John Garden. O relato do chimpanzé se divide em três capítulos: “O caderno azul” (subdividido em duas partes), “Advertência” e “As micro-ondas”. Dando a voz narrativa a um símio, que lança um olhar de fora ao mundo humano, Abelaira problematiza as convenções e o *modus vivendi* da sociedade:

Quando alguns primatas, vítimas de mutação [...], foram expulsos das árvores pelos outros primatas melhor adaptados [...] viram-se nas savanas, completamente desprotegidos, sobretudo desprotegidos uns em relação aos outros, e inventaram então um certo número de interditos que lhes garantissem alguma teórica segurança. E como proibiram o incesto e desistiram de andar nus, como passaram a jejuar à

sexta-feira ou, o que é o mesmo, a temer a sexta-feira, disseram santinho quando espirravam, apelidaram-se de homens, crentes de que ao criarem o nome criavam também a coisa (ABELAIRA, 1985, p. 33).

Na “Advertência”, um suposto editor conta ter decidido publicar “As micro-ondas” junto a “O caderno azul” por acreditar que esses textos tivessem o mesmo autor. O editor explica de onde surgiram as “misteriosas micro-ondas, vindas dos espaços estelares” (ABELAIRA, 1985, p. 271) e nos dá uma chave de leitura velada: “Quando muito, esses não-factos teriam um carácter alegórico incompreensível, e estaríamos afinal perante uma obra de ficção, hipótese interessante, mas que lhe retiraria o interesse (literariamente [...] os textos deixam algo a desejar)” (ABELAIRA, 1985, p. 276). Embora o narrador e o editor se esforcem em calcar os absurdos fatos da narrativa na realidade, citando jornais, físicos, antropólogos, etc., logo se percebe o tom alegórico e parodístico da obra.

No campo da metalinguagem, uma das questões trabalhadas em *O único animal que?* é a capacidade de as palavras apreenderem o real. Essa questão é discutida por meio do contraponto entre as duas partes de “O caderno azul”. Na primeira delas, o narrador-chimpanzé vive nos Estados Unidos, sociedade que se utiliza de símbolos, ancorando sua existência nas palavras. Contemplando o mundo que o rodeia, o narrador-chimpanzé conclui:

Sim, ao descobrir a palavra, o homem nasceu. Mas que fez ele? Trocou os sentimentos e os gestos por símbolos [...] transformando a percepção do mundo num longo discurso, o homem deixou de amar verdadeiramente as coisas, [...] passou a considerá-las um instrumento utilitário (ABELAIRA, 1985, p. 43-48).

Nessa sociedade as palavras determinam a natureza das coisas, e é em decorrência dessa concepção da realidade que o professor Garden faz uma surpreendente descoberta: “Ensinemos um grilo a falar italiano e ele transformar-se-á em homem italiano [...] a língua determina a natureza, mesmo corporal, dos seres” (ABELAIRA, 1985, p. 22-24). A fim de comprovar essa hipótese, Garden aprende a linguagem das abelhas e a ensina a uma mulher:

com resultados animadores, apesar de alguns desgostos iniciais [...]. Mas ao fim de longos meses, o corpo começou a transformar-se, ganhando, não ainda asas, mas um sólido ferrão – e picou com entusiástica violência a senhora Andersen, levando-a quase às portas da morte: os efeitos do veneno eram proporcionais ao corpo da mulher-abelha. [...] A questão subiu aos tribunais, mas entretanto a Sociedade [Protetora dos Animais] levava a mulher-abelha para um centro de recuperação linguística, com o argumento, também jurídico, mas discutível, de que somente se ela reaprendesse o inglês era de fato mulher (ABELAIRA, 1985, p. 23).

Esses fatos fantásticos e absurdos são recorrentes na narrativa e ilustram uma sociedade que se define apenas pela linguagem, numa atrofia dos gestos e dos sentidos. Nessa sociedade, “as palavras, tanto quanto as mercadorias dos supermercados e as imagens da

comunicação social, transformam o homem em puro consumidor de realidades inventadas pela linguagem” (OLIVEIRA, 1994, p. 410).

A segunda parte de “O caderno azul” se dá em Lisboa, após o narrador-chimpanzé deixar os Estados Unidos devido a diversos fatores (perseguição da CIA, fuga de um provável casamento com a filha de Garden, dentre outros). Em Portugal se dá o movimento inverso: a sociedade vivia em função do Grande Regresso ao primata original. Os portugueses, ansiosos por voltar às origens, andavam de cócoras e algemavam as mãos, tentando retroceder milhões de anos de evolução. A fim de alcançar esse objetivo, as palavras passaram a ser repelidas, pois afastariam da realidade plena, a *natura*. Os líderes buscavam um total despojamento da linguagem:

precisamos de voltar à realidade, uma realidade sem palavras, a aceitar que o mundo não tem nem deixa de ter finalidade, a finalidade é apenas uma palavra. [...] E só há uma maneira de acabar com as palavras.

– Acabar com o homem.

– Nem mais. [...] Sou especialista de linguística gustativa, embora ensine linguística olfativa. [...] Como a palavra se destina a desaparecer, ensinamos já as formas naturais de expressão [...], essas linguagens esquecidas ou desvirtuadas, línguas sem conceitos, ricamente materiais, altamente informativas. [...] Numa linguagem gustativa natural, esvaziada de artifícios, nada é símbolo, nada significa outra coisa, nada é mentira (ABELAIRA, 1985, p. 190-191).

Num extremo naturalismo, nega-se qualquer tipo de manifestação simbólica, desde um simples diálogo até mesmo a pintura, a escultura, a música e, é claro, a literatura, “a mais pérfida das artes” (ABELAIRA, 1985, p. 213), justamente por se constituir inteiramente de palavras. No Portugal de *O único animal que?* “opera-se a reversão do processo, com o retorno do homem ao estado de primata, o que implica uma realidade mais autêntica porque sem palavras” (OLIVEIRA, 1994, p. 411). Em “As micro-ondas”, ainda em Lisboa, o narrador-chimpanzé é preso e obrigado a se “macaquizar” novamente. Atrás das grades e sem poder falar, resta-lhe a escrita do caderno azul, até o dia em que fica sabendo da “distanciação espiritual” (ABELAIRA, 1985, p. 284), técnica inventada pelos chimpanzés que permitia ao espírito afastar-se do corpo e ir aonde quisesse. Havia apenas o ônus de, nessa viagem, não poder ser visto nem tocar os interlocutores. Assim, os chimpanzés estavam aptos a visitar espiritualmente qualquer pessoa no mundo, mas esse contato só poderia ser mediado pela voz, pela linguagem, num retorno à problemática da primeira parte de “O caderno azul”. No conflito instaurado entre corpo e linguagem, não há uma resposta a ser oferecida.

O único animal que?, dessa forma, mostra que a linguagem não cria nem explica o mundo; a linguagem é simbólica e, por isso, só pode criar símbolos, ficções, e não uma cópia fiel da realidade. Segundo Oliveira, “percebe-se a incapacidade de a literatura elaborar

imagens sólidas do mundo e, portanto, oferecer uma significação sobre o mesmo. A única realidade que resta é a da irrealidade da coisa, ou a realidade do simulacro” (OLIVEIRA, 1994, p. 415). Abelaira expõe, portanto, a impossibilidade de representar (cf. OLIVEIRA, 1994, p. 415) e de fixar a realidade, seja pela escrita, seja pelos sentidos. Resta uma única certeza: todo conhecimento é fragmentário.

O romance seguinte, *Deste modo ou daquele*, também lida com a questão da linguagem e da apreensão do real. O fazer literário é questionado em sua intenção de “parecer verdade” – velho tema da verossimilhança, discutido desde a *Poética* de Aristóteles. A literatura também é discutida quanto à sua necessidade. O que vale mais: viver ou narrar o vivido? “Viver e contar o vivido, duas coisas bem diferentes. Porque não basta viver, é preciso narrar o vivido, e narrá-lo só é possível a terceiros. Além de protagonista, narrador também, mesmo que narrador disfarçado” (ABELAIRA, 1990, p. 207). Nesse romance, considera-se o ato de contar intrínseco ao ser humano; a necessidade de ficcionalizar é tão premente que a própria ficção se confunde com a vida, de modo que nem narrador, nem leitor e nem personagens sabem o que é “mentira” e o que é “verdade”. A ambivalência é reinante: tudo é falso e tudo é verdadeiro; tudo pode ser deste modo e, ao mesmo tempo, de outro, como já indica o título.

Seguindo a linha de *Bolor*, *Deste modo ou daquele* problematiza o foco narrativo onisciente e centralizador, típico do romance tradicional. Segundo a análise de Lima e Silva (1994), nesse romance há, no mínimo, quatro narradores. O primeiro deles é o “narrador-organizador, responsável pelo romance em si e detectável pelas tiradas irônicas” (LIMA E SILVA, 1994, p. 416). Esse organizador se mantém externo aos acontecimentos, mas sempre tecendo comentários – principalmente relativos ao Narrador e seu amigo, Diogo Anselmo. O segundo narrador é “aquele que se autodenomina Narrador” (LIMA E SILVA, 1994, p. 416), identificado como Jorge Fonseca, um biólogo estudioso de abelhas. Ao encontrar por acaso o *Diário* de Antônio Luís Bastos (um desconhecido já falecido), o Narrador se propõe a reescrever a narrativa, “tentando interpretar [...] emoções e reações” (LIMA E SILVA, 1994, p. 416) de Antônio Luís: “o Narrador tenta conhecer, a partir dum *Diário* íntimo, a vida ‘verdadeira’ do Antônio Luís Bastos, submetendo esse *Diário* à minúcia microscópica” (ABELAIRA, 1990, p. 6). Como diz o narrador-organizador, o *Diário* “é a Vulgata dessa crônica” (ABELAIRA, 1990, p. 8), pois é nele que o Narrador se baseia para escrever sua obra. Desse modo, além de narrar, o Narrador acumula os papéis de personagem (ao atuar

como Jorge Fonseca e ser observado pelo narrador-organizador), leitor (por ler o *Diário*) e escritor (ao reescrever a história de Antônio Luís).

O terceiro narrador que Lima e Silva (1994, p. 417) aponta é Antônio Luís, o autor do diário. Em seu caderno, Antônio narra principalmente sua vida amorosa, em que se destaca a relação com Ágata, mulher misteriosa com quem tivera três encontros casuais e da qual esperava, até o dia de sua morte, um telefonema. O quarto narrador é o historiador Diogo Anselmo, amigo de Jorge Fonseca que conta, num vídeo póstumo, a sua versão acerca da história de Antônio Luís, do Narrador e de Ágata: “Anselmo dirige-se diretamente a seu interlocutor, nomeadamente Jorge Fonseca, colocando em xeque a história contada pelo amigo e instaurando a dúvida acerca de sua efetiva participação dos fatos” (LIMA E SILVA, 1994, p. 417).

A figura do Narrador é uma grande ironia à tradicional pretensão de neutralidade do foco narrativo:

Tem procurado o Narrador, embora dentro de limites razoáveis, excluir-se desta narrativa, para o que procurou obedecer (biólogo, ele não ignora o método científico) às mais estritas regras da objectividade.

O observador impessoal... Por isso mesmo, quando foi obrigado a citar-se, falou de um distante “o Narrador” e não de um “eu, o Jorge Fonseca”. Tão distante, tão impessoal que, projectando nos outros a sua impessoalidade, esteve para descrever o António Luís como um homeóstato e a Ágata como um simples estímulo a que o António Luís reagiria (ABELAIRA, 1990, p. 103).

Ao criar um Narrador biólogo, Abelaira problematiza os narradores tradicionais, que analisavam quase que cientificamente as suas personagens, com olhar frio e desapaixonado, como se elas fossem abelhas, “certas muito especiais abelhas” (ABELAIRA, 1990, p. 6). No romance abelairiano, esse distanciamento se torna impraticável: “Tarefa acima das forças do Narrador. Numerosas vezes, muito humanamente, sentiu-se intrometido, como se espiasse a Ágata e o António Luís [...] Com o sentimento até [...] de ser adivinhado por eles” (ABELAIRA, 1990, p. 103). Mais do que observador externo, o Narrador é ator. Ele não só muda os rumos da narrativa (resumindo páginas, trocando a ordem dos eventos narrados por Antônio Luís, etc.), como também interage com as personagens do *Diário*. Ficção e realidade se imbricam, num entrecruzamento que torna impossível qualquer neutralidade. O Narrador, por exemplo, descobre que ele e Antônio Luís compartilhavam da mesma amante, Edvige (que também pode ter dormido com Diogo Anselmo). Outro entrecruzamento entre a realidade e ficção é Ágata: esse é o nome da personagem do *Diário* – por quem Antônio, Diogo e o Narrador se apaixonam – e da ex-esposa de Jorge Fonseca.

Ficção e realidade também se fundem na paixão que Diogo Anselmo e o Narrador passam a nutrir pela Ágata do *Diário*. Para alegrar o amigo paraplégico, o Narrador finge tê-la encontrado, embaralhando mentira e verdade: “Por que não ir em tua ajuda, Diogo, [...] alimentando a tua fantasia? Dar-te a ilusão de que a Ágata vem aí ao teu encontro? Que acabo de conhecê-la, que [...] acabarás por conhecê-la também” (ABELAIRA, 1990, p. 147). Ao realizar esse jogo, ocorre, aos poucos, uma fusão entre os dois planos: o Narrador começa a agir como o autor do *Diário*, reproduzindo suas falas e ações. Assim, ao final da narrativa, é ele quem está a esperar um telefonema de Ágata, como fizera Antônio Luís. Mais do que “contar sobre”, o Narrador realmente interpretou “a alma duma personagem” (ABELAIRA, 1990, p. 171). O narrador que se deixa envolver pela ficção revela mais sobre as personagens do que aquele que busca um distanciamento objetivo.

Vários dos motivos abelairianos são mantidos em *Deste modo ou daquele*. Um deles é o papel social da literatura. Retomando a discussão de *A cidade das flores e Enseada amena*, o Narrador comenta: “talvez a arte só seja grande, só pareça arte pura, quando é propaganda. [...] propaganda fosse do que fosse, [...] a arte morreu quando quis ser arte, apenas arte. E inevitavelmente tornou-se pura decoração” (ABELAIRA, 1990, p. 155-156). Sem pregar a arte meramente utilitária, Abelaira segue propondo, às portas do século XXI, uma literatura que não morra no burilamento, que diga algo mais. Em certa medida, é apenas a arte “propaganda” que, ao apresentar argumentos, leva o leitor a refletir.

Outrora agora, último romance que Abelaira publicou em vida, afasta-se da linha satírica que as obras vinham seguindo desde *O triunfo da Morte*. A narrativa é sensivelmente mais linear que a dos romances anteriores, embora ainda se insira no campo da dúvida e das diversas possibilidades: “Mentira, imaginação. [...] Por que passo a vida a contar histórias imaginárias? Para parecer interessante, claro” (ABELAIRA, 1996, p. 267). O romance trata basicamente das inquietações do narrador, homem de meia-idade chamado Jerônimo Fonseca, e suas conversas com Cristina (mulher de meia-idade que conhecera na juventude), Filomena (amiga de Cristina, trinta anos mais nova do que Jerônimo) e, em menor escala, com Cecília (jovem que o assaltou na estrada) e Marta (segunda esposa). *Outrora agora* é um livro como o que a personagem Cristina desejaria escrever: “um romance que abordasse os grandes temas, as grandes interrogações, mas sem as grandes palavras, e em que a metafísica se deduzisse de conversas banais, apenas de conversas banais” (ABELAIRA, 1996, p. 173). O triângulo amoroso entre Cristina, Jerônimo e Filomena é, na verdade, “uma ratoeira para despistar o leitor” (ABELAIRA, 1996, p. 207).

Abelaira atualiza, nesse romance, as personagens da primeira e da segunda fase de sua criação. Jerônimo Fonseca pode ser considerado um Giovanni Fazio (*A cidade das flores*), Ramiro (*Os desertores*), Vasco Mioto (*As boas intenções*), Osório ou Amândio (*Enseada amena*) já com sessenta e poucos anos e vivendo no Portugal cavaquista⁴. Às problemáticas já apresentadas nas obras anteriores somam-se o conflito entre velhice e juventude e a consciência da finitude da vida: “De um lado, a velhice (a maturidade?) [...]; do outro, a juventude renovada (pouco importa se ilusória), o regresso, através do amor (lugar-comum literário) aos verdes anos” (ABELAIRA, 1996, p. 32). Pode-se dizer que em *Outrora agora* encontramos praticamente as mesmas personagens dos primeiros romances, mas na maturidade; assim, novos fantasmas se unem aos do passado, trazendo à tona conflitos e questionamentos diversos.

Contudo, um dos fantasmas antigos permanece: o salazarismo. Na juventude, Jerônimo e Cristina jogaram fora panfletos antifascistas ao serem perseguidos pela polícia. A covardia de não se submeterem ao sacrifício da prisão em nome da causa os persegue por anos: “ando há muitas dezenas de anos com a necessidade de desabafar. [...] Não sente ainda hoje na carne a vergonha? Não me refiro ao medo que nos levou a deitar fora os papéis, mas à vergonha de ter mentido aos nossos camaradas” (ABELAIRA, 1996, p. 29). A vida de Jerônimo foi marcada pelo imobilismo: “a minha vida tem sido sempre assim, a desistência perante as dificuldades, perante o mais pequeno obstáculo” (ABELAIRA, 1996, p. 46). Percebe-se em *Outrora agora* um exame de consciência, num processo de revisão do passado. Em 1996, porém, vinte e dois anos após a Revolução, outro tema se apresenta: o desencanto com o Vinte e Cinco de Abril, representado na preocupação com a indiferença política da juventude portuguesa do final do século XX e nos comentários irônicos relativos ao governo de Cavaco Silva: “e agora o insuportável Cavaco, bem pior do que o Salazar, antes havia esperança num depois e agora nem isso” (ABELAIRA, 1996, p. 22).

Tal como as jovens personagens abelairianas da primeira e segunda fases, Jerônimo é um desertor da própria felicidade, um “herói da desistência. Da comodidade” (ABELAIRA, 1996, p. 130). Durante toda sua vida, foi mero espectador dos fatos: “espectador, nunca actor. Mas, a ser assim, se sou apenas espectador da minha própria história, se penso em mim como se fosse um ele, então estou morto, então sou incapaz de viver” (ABELAIRA, 1996, p. 49). Isso se reflete no próprio foco narrativo, oscilante entre primeira e terceira pessoa. Quando Jerônimo decide vencer a passividade, deixando Lisboa e Marta para declarar seu amor a

⁴ Aníbal Cavaco Silva, primeiro-ministro português de 1985 a 1995.

Cristina, no Algarve, sofre um acidente de carro a meio do caminho e morre: “A mosca. Uma, duas, três palmadas para matá-la, que foi?, a derrapagem, a berma da estrada, a areia, a árvore, a árvore imensa e escura. Que estranho! Agora que ia ser feliz!” (ABELAIRA, 1996, p. 278). É como se Jerônimo sofresse as conseqüências da sua *hybris*: ao decidir ser ator de sua vida defronta-se com a morte, interrupção brusca dessa tomada de atitude. O acidente, na última página do romance, reafirma o pensamento abelairiano de que é “preferível morrer com esperanças a assistir prolongadamente ao desfazer dessas esperanças” (ABELAIRA, 1996, p. 72).

Jerônimo adiou tanto a vivência da felicidade que acabou por não concretizá-la. Com medo do que poderia lhe acontecer, preferia se refugiar no passado a fazer algo para modificar o presente: “mais do que sonhar com o presente e com o futuro tens sonhado com o passado que não viveste, embora tivesse sido possível vivê-lo” (ABELAIRA, 1996, p. 48). Essa personagem é metaficcional, pois atualiza as personagens abelairianas anteriores, que tinham medo do futuro e preferiam se refugiar na passividade e letargia. É nesse sentido que são retomadas as palavras de Fernando Pessoa, epígrafe e título do romance de Abelaira: “Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/ E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora” (PESSOA apud ABELAIRA, 1996, p. 7). Contemplando o passado e confrontando-o com o hoje, Jerônimo sente uma relativa sensação de felicidade, como se os tempos de outrora fossem efetivamente melhores; sabemos, porém, por meio de Fazio, Vasco Mioto, Osório, Amândio e outras personagens, que essa felicidade não existia.

Na última obra de Abelaira, o romance póstumo *Nem só mas também*, o narrador-protagonista reescreve, após dez anos, seu diário. Seu intuito é, seguindo os passos do Pierre Menard borgiano⁵, verificar o que haveria de diferente entre as duas versões. Ao contrário da personagem de Borges, que acaba reproduzindo palavra por palavra o *Dom Quixote* já existente, o narrador abelairiano escreve uma narrativa outra, ao sabor de sua imaginação: “Menos genial do que o Pierre Menard, de certo haverá algumas diferenças, mesmo se pequenas. Ou grandes, já não sei se confundi memória com imaginação e até com mentiras” (ABELAIRA, 2004, p. 241). Esse narrador não é capaz de recordar as vivências de maneira exata; cada lembrança é única, mesmo que seja recordação de um mesmo momento.

Um dos aspectos metaficcionalis presentes em *Nem só mas também* é justamente o papel que a memória exerce na narrativa. Em sua reescrita do diário, o narrador faz surgir um questionamento: é possível recordar o passado integralmente via escrita, ou nosso resgate

⁵ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34-45

sempre é “contaminado” pela imaginação? Quanto a isso, o narrador avisa que compõe, fantasia e ornamenta os acontecimentos (cf. ABELAIRA, 2004, p. 22), até porque tem problemas de memória: “De há tempos para cá, a minha memória fraqueja, vou perdendo o passado [...]. Cheguei a tomar medicamentos para me estimularem a memória, mas incluíam miolos de vaca e desisti (a doença das vacas loucas)” (ABELAIRA, 2004, p. 36). Isso torna a narrativa pouco confiável, pois não sabemos se o que lemos verdadeiramente “aconteceu” ou é recordação imaginada. O narrador deixa bem claro: “Tenho a certeza de que se não foi poderia ter sido” (ABELAIRA, 2004, p. 227).

Por mais que a literatura tradicional e os historiadores tentem reproduzir os fatos tal como foram, a memória impede que essa lembrança seja fiel, pois a imaginação e os sentimentos sempre interferem. Quanto a essa questão, Abelaira realiza uma sátira por meio de uma pesquisa científica: a análise da fala de seis papagaios, que teriam uma memória ancestral da fala de seus donos, passada de um papagaio pré-histórico até os da atualidade. Os cientistas determinaram que o papagaio Papageno tinha memória da Guerra de Tróia, simplesmente porque citava uma fala de Aquiles. Outro dono famoso dos ancestrais de Papageno foi Uccello, pintor renascentista:

Olhe, um deles, o antepassado de um deles, viveu seguramente em casa do Uccello, trata-se duma conclusão indesmentível, embora nunca pronuncie o nome do Uccello. Como sabemos? Repete um surpreendente diálogo anônimo 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 (ABELAIRA, 2004, p. 156).

Os relatos históricos – até então duvidosos, porque sem comprovação – podem ser considerados verídicos ou distorções da realidade por meio da fala dos papagaios. Porém, não existe fonte segura: “a memória dos papagaios está cheia de lacunas, já lhe disse, aliás não terão assistido a tudo” (ABELAIRA, 2004, p. 159). Os papagaios têm tantas falhas na memória quanto os humanos; a diferença é que os cientistas querem tomar o discurso das aves como verdadeiro. A questão não é, portanto, o que vem a ser verdadeiro ou falso, mas no quê queremos acreditar. Assim também no romance: não é preciso procurar pistas para verificar se o narrador fala a verdade sobre determinado fato ou não, pois o que está em jogo é ficcionalizar. Como diz por diversas vezes o narrador, “Se ela não falou assim, é como se tivesse falado. [...] Se não falei assim é como se tivesse falado. [...] Se não senti assim é como se tivesse sentido” (ABELAIRA, 2004, p. 68-69).

1.4 SÍNTESE: O ROMANCE IDEAL

As três fases da produção de Abelaira que aqui distinguimos traduzem três diferentes inquietações do autor acerca da literatura. Isso não faz, porém, com que os romances sejam dessemelhantes entre si. Pelo contrário: há muitas características que os aproximam, dotando a produção abelairiana de uma multiplicidade que é, paradoxalmente, unitária. Lourenço (1984) identifica três traços constantes na criação de Abelaira: desconfiança da verdade, suspeita dos poderes da ficção, espelhismo⁶ sem fim (cf. LOURENÇO, 1984, p. 11). Esses aspectos são recorrentes – poderíamos até mesmo dizer permanentes –, tendo aparecido nos romances da primeira fase e se mantido desde então.

Essas marcas de estilo que se mantêm de um romance a outro fazem parte de um projeto: a busca pelo romance ideal. Cada obra já publicada é, para Abelaira, esboço malfeito da obra posterior. No lançamento da segunda edição de *Os desertores*, diz o autor: “[*Os desertores*] surge-me como um livro fechado, sem poder evocador, alegoria que nada alegoriza, versão falhada de um romance que continuo a procurar (*Bolor* se chama provisoriamente)” (ABELAIRA, 1971c, p. 16). Mesmo considerando esse livro um dos romances mais fracos de sua carreira literária, Abelaira não o renega, pois o conjunto da obra é capaz de lhe garantir algum valor:

como fugir à tentação de pensar que *Os Desertores* – mudo em si mesmo – ganhará talvez algum significado (o significado escondido que com ele procurei) se for posto em confronto, em diálogo, com os outros livros que escrevi – pelos outros sendo iluminado e aos outros iluminando? À falta de poderem escrever o tal romance completo que fala por si mesmo (*Guerra e Paz*, *As Grandes Esperanças*, *Mulheres Apaixonadas*, tantos mais), os autores menores agarram-se então à ideia de que os seus romances (as diferentes versões do único romance que escreveram), mutuamente se esclarecendo, jogando sempre com as mesmas palavras, mas mudando-as de lugar, alterando-lhes a seqüência, e constituindo assim uma nova ordem que se sobrepõe à ordem que cada um deles constituía, falhando por caminhos diferentes, acabarão por renascer, por dizer alguma coisa, por falar ao ouvido dos leitores, por inquietar os espíritos (ABELAIRA, 1971c, p. 16-17).

Cada romance abelairiano ganha sentido no diálogo com os outros. Justificam-se, desse modo, as diversas passagens paralelas (cf. COMPAGNON, 2006, p. 68) que aparecem em suas obras. Como exemplo, temos a peça *O nariz de Cleópatra e Nem só mas também*. O

⁶ O espelhismo (ou espelhamento) consiste em um “paralelismo” (ABELAIRA, 1990, p. 98), um jogo de “situações simétricas” (ABELAIRA, 1990, p. 95). Assim, uma fala que determinada personagem dissera é usada por outra personagem em um contexto diferente; uma situação que havia se dado no passado é retomada pelas personagens como se ocorresse no tempo presente, etc. Podemos dizer que todos os romances abelairianos se valem, em maior ou menor escala, desse expediente estilístico.

título da peça se deve a uma frase de Pascal, usada por Abelaira como epígrafe: “*Le nez de Cléopâtre, s’il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé*” (PASCAL apud ABELAIRA, 1962, p. 9). A mesma frase é lembrada e questionada em *Nem só mas também*, romance em que as infinitas possibilidades que o universo oferece são problematizadas: “Tivesse sido o nariz de Cleópatra mais curto... O nariz de Cleópatra, não digo, [...] a História, nas suas grandes linhas, permaneceria igual, com ou sem Cleópatra” (ABELAIRA, 2004, p. 171). Vemos que, a despeito da distância de quarenta anos entre as duas obras, o mesmo questionamento se mantém. Outro exemplo é *Quatro paredes nuas* e a retomada de personagens dos romances anteriores. Cada obra de Abelaira, assim, vem iluminar as outras.

Definindo-se como um autor menor, Abelaira não se vê produzindo uma obra-prima; sua grande criação é a escrita de livros que, em interação, constituem um romance só. Cada obra falha (pois nunca chega a ser o romance perfeito), mas por caminhos diferentes (enredo e temática próprios, embora mantendo alguns traços estilísticos comuns). A regra que orienta a produção de Abelaira é explicada pelo Antônio Luís de *Deste modo ou daquele*: “Se fosse romancista, escreveria mil, dez mil romances (tantos quantos os imagináveis), todos eles glosando a mesma intriga” (ABELAIRA, 1990, p. 60). A obra abelairiana – não apenas a romanesca, como também os contos e as peças – apresenta sempre as mesmas problemáticas, ainda que utilize métodos variados. A esse respeito, o narrador de *O triunfo da Morte* comenta com o leitor: “perdoa-me se chovo sempre no molhado. Dizendo sempre a mesma coisa, mas de maneiras diferentes, não acabarei por chegar lá?” (ABELAIRA, 1981, p. 135). A recorrência de motivos (tempo corrosivo, incomunicabilidade, fazer literário), procedimentos narrativos (não-linearidade, redundância e espelhamento de situações, digressão) e personagens (pois elas até podem trocar de nome, mas trazem sempre as mesmas características e inquietações, constituindo verdadeiros arquétipos abelairianos) é o maior sinal de que o autor escreve, de múltiplas formas, um romance único. Já diria Antônio Luís: “Pascal deu a resposta: embora a bola seja sempre a mesma, não é a mesma a maneira de a bolar” (ABELAIRA, 1990, p. 69).

Como aponta Rocha, “para além da diversidade de cada livro (eterno recomeço insatisfeito), fica a permanência de temas e modos de contar: Abelaira é homem de um só livro. Mas esse é a grande obra utopicamente adiada” (1982, p. 99). Essa busca pelo romance ideal é, ironicamente, inútil, pois o autor tem consciência de que esse “romance dos romances”, único capaz de satisfazê-lo plenamente enquanto escritor, é inatingível: “Por que razão já publiquei quatro falsos romances (quatro títulos diferentes) quando o romance que

trago em mim é um só e está ainda por escrever, talvez nunca seja escrito?” (ABELAIRA, 1971c, p. 13). Podemos considerar que talvez o impulso criador de Abelaira seja não a produção do romance único, mas o prazer da busca.

Em entrevista a uma revista eletrônica portuguesa, Abelaira explica sua criação:

Certos romancistas contam histórias, histórias a que assistiram, que ouviram, leram nos jornais, inventaram. Tais romancistas escrevem romances muito diferentes uns dos outros. Mas há aqueles que se contam a si próprios, digamos assim (isto não significa que escrevem autobiografias). Estes últimos escrevem sempre o mesmo romance, variações sobre os mesmos temas (os temas que os preocupam). Estou a simplificar, claro, as fronteiras não são nítidas. Mas é neste sentido que tenho dito que escrevo sempre o mesmo romance (tanto assim, que não os distingo uns dos outros, não sei se certas cenas pertencem a este ou àquele). Embora talvez pudesse dizer que escrevo dois romances - ou sirvo-me de duas perspectivas para escrever o mesmo romance. Na verdade, parece-me que o meu estado de espírito ao escrever obras como *Bolor* não é exactamente o mesmo quando escrevo obras como *O Bosque Harmonioso*. Se o primeiro pode ser considerado irónico (não sei), o segundo é manifestamente satírico (ABELAIRA apud VIEIRA, disponível em: <www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/augustoabelaira.html>).

Vemos que Abelaira se define como um escritor que conta a si próprio, e é por isso que suas obras são variações sobre o mesmo tema, expressando inquietações que o acompanham ao longo da vida. O romancista, além de ratificar a visão de sua obra como um conjunto, introduz um novo modo de analisar sua produção: a divisão em duas perspectivas. A primeira delas é a do romance irônico, à qual *Bolor* é alinhado. Esse tipo de romance se caracteriza por refletir sobre grandes problemas existenciais por meio de uma ironia leve (menos cáustica que a do narrador de *O triunfo da Morte*, por exemplo). As relações humanas são discutidas de maneira profunda, não havendo uso do humor nem estilizações paródicas. A metaficção aparece, geralmente, nas discussões das personagens. Nessa categoria podemos incluir todos os romances anteriores a 1974, de *A cidade das flores* a *Bolor* (apesar de, nesse último, a metalinguagem aparecer de modo diverso), além de *Sem tecto, entre ruínas* e *Outrora agora*.

A segunda perspectiva é a do romance satírico, cujo representante escolhido por Abelaira é *O Bosque Harmonioso* (publicado em 1982). Esse romance segue a linha iniciada por *O triunfo da Morte*, em que a ironia e o burlesco se unem ao fantástico (cf. ROCHA, 1982, p. 98), numa sátira mordaz a tudo e a todos. Os problemas existenciais já não são retratados por eles mesmos, são pretextos para jogar com o leitor (embora os textos não deixem de ter profundidade metafísica). A metaficção se dá de maneira caótica, diluída por toda a narrativa; o humor e as estilizações são frequentes. O início da década de 1980 é a inauguração do que podemos chamar de “virada satírica” da produção abelairiana, na qual os

romances apresentam como traços prevaletentes a sátira, a ironia cáustica, o humor e a paródia.

2 A SINFONIA ROMANESCA DE AUGUSTO ABELAIRA

*Porque a essência da nova maneira de olhar as coisas é a multiplicidade.
A multiplicidade de olhos e a multiplicidade de aspectos vistos.
[...] O que quero fazer é olhar com todos esses olhos ao mesmo tempo.
(Aldous Huxley)*

Augusto Abelaira é, como vimos, um autor que se vale do experimentalismo desde suas primeiras obras. *O triunfo da Morte* (1981), porém, abre um novo caminho. Nele as possibilidades de leitura são tantas, que não se pode deixar de encará-lo como um romance enciclopédico, segundo o pensamento de Calvino: “o que toma forma nos grandes romances do século XX é a idéia de uma enciclopédia *aberta*”, baseada na “confluência e [n]o entrechoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão” (CALVINO, 2005, p. 131); o romance, assim, se torna uma “rede de conexões” (CALVINO, 2005, p. 121). A narrativa de Abelaira exemplifica muito bem essa “confluência e entrechoque” de métodos, pensamentos e estilos apontados por Calvino, pois nela podemos encontrar, por exemplo, questionamentos filosóficos, temática metaficcional, enredo (com direito a triângulo amoroso), etc. Remédios (1986, p. 214) considera essa obra um romance de pesquisa, não só pelo experimentalismo, mas também pela multiplicidade de temas e pontos de vista. Para explicar essa multiplicidade, o narrador-protagonista de *O triunfo da Morte* compara sua narrativa a uma sinfonia:

A quem, numa sinfonia, ouça apenas um belo tema delineado pelos violinos, talvez não interesse o fundo quase imperceptível e contraditório dos metais, das madeiras, da percussão. Mas revelarei agora esse fundo imperceptível que, contrapondo-se ao resto, transforma a Sinfonia Heróica numa complexa rede de temas cantáveis e de sons aparentemente inúteis. O tema essencial, aquele que melhor entra no ouvido, tenho-o vindo a esboçar, discretamente entregue aos violinos: o da morte dos meus amigos, o da minha responsabilidade, falsa ou verdadeira. Mas em surdina aí vai o que simultaneamente (como lamento não poder dá-lo simultaneamente!) as flautas murmuram num outro ritmo. Contribuindo para a harmonia do todo (ABELAIRA, 1981, p. 9-10)⁷.

A narrativa é, desse modo, uma complexa rede constituída por diferentes níveis ou, como chamaria outra personagem abelairiana, “dimensões paralelas” (ABELAIRA, 1990, p. 130). Um desses níveis é o que o narrador chamou de *temas cantáveis*, mais à superfície, entregues aos violinos e que melhor entram no ouvido (melhor compreensão). Há ainda o

⁷ Nas citações ao longo de nosso trabalho, *O triunfo da Morte* será referido como OTM, baseando-nos sempre na seguinte edição: ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da Morte*. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

nível do “fundo imperceptível e contraditório”, os *sons aparentemente inúteis* que, em surdina, requerem a atenção do leitor não só para percebê-los, mas para compreender as contradições neles presentes. Esses dois níveis apontados pelo narrador remontam à análise de Tutikian acerca de *Bolor*. Segundo a autora, esse romance pode ser dividido em dois eixos: o progressivo, “nível do real objetivo”, e o digressivo, que “leva a narrativa para direções imprevistas” (TUTIKIAN, 1977, p. 16). A associação desses dois níveis é, em certa medida, repetida em *O triunfo da Morte*.

A existência de dois níveis narrativos também fica evidenciada em outros trechos do romance. No capítulo 20, ao comentar que a rotina também pode ser objeto de reflexão literária, o narrador afirma: “Sim, o grande romance por escrever parece-me esse, o da rotina que deixa de o ser para um espírito atento. A descoberta da constante novidade escondida por debaixo da rotina” (OTM, p. 17). Percebe-se uma distinção: num plano mais superficial, há a rotina; sob esta, esconde-se uma “constante novidade”, o nível mais profundo. À rotina, desse modo, equivale-se o belo tema delineado pelos violinos, enquanto que a novidade escondida pode ser ligada ao fundo imperceptível e contraditório dos metais. Em outra passagem, podemos entender os dois níveis da sinfonia como uma mulher maquiada: “Eu conheci, embora mal, a Sophie [...] Sentara-me no sofá, ela no chão, e comecei a afagar-lhe os cabelos. Inesperadamente quis mostrar-se sem pinturas e nunca vi ninguém com dois rostos tão diferentes, embora o mesmo” (OTM, p. 19-20). O romance é como Sophie: por debaixo da “maquiagem” dos temas cantáveis, mais agradáveis ao leitor (como o enredo, por exemplo), há a “cara limpa”, sem pinturas, o fundo imperceptível de metais (como a problematização do fazer literário). O narrador está alertando seu leitor, a fim de que este não ignore a multiplicidade existente em *O triunfo da Morte*.

A relação entre romance e sinfonia se torna uma chave de leitura não só para o romance aqui analisado, mas para toda a obra abelairiana, até mesmo as da primeira fase. Por diversas vezes, Abelaira faz referências a sinfonias, apresentando uma forte “influência vivencial” (BRANCO, 1978, p. 34) da música na literatura. Em *A cidade das flores*, Giovanni Fazio assoviava *O mio babbino caro*⁸, de Puccini, em meio a uma conversa; em *Enseada amena*, Maria José lembra da ária *Un bel di vedremo*⁹, também de Puccini, ao separar-se do marido, Osório; em *Bolor*, há menção a *Clair de Lune*, de Debussy, e a sonatas de Brahms e

⁸ Ária do primeiro ato da ópera *Gianni Schicchi*, de Giacomo Puccini, inspirada do Canto XXX da *Divina Comédia*.

⁹ Ária do segundo ato da ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini; é o “monólogo patético da heroína, [...] em que ela exprime sua esperança do retorno de Pinkerton numa espécie de sonho acordado” (SUHAMY, 2007, p. 176).

Ravel, dentre outros. Todas essas árias, sinfonias e óperas não são casuais, meramente citadas, mas parte integrante do texto. Em *Deste modo ou daquele*, por exemplo, as *Variações Goldberg*, de Bach (ária seguida por um conjunto de trinta variações) são ouvidas em meio a um diálogo, dando à narrativa um tom de incerteza e ambigüidade (como o próprio título indica). Em *Quatro paredes nuas*, na fictícia “Advertência escrita em 1982 e retirada dum diário íntimo descoberto depois da morte do autor”, há uma passagem que se revela importante ao tomarmos a obra de Abelaira enquanto sinfonia:

Continuando: porque é que um autor escreve este livro e mais aquele e outro ainda quando entre esses livros não há, possivelmente nem poderia haver, nenhuma separação, *todos eles fluem no íntimo de uma infinita melodia*, todos eles traduzem a busca de um mesmo equilíbrio, e em vez de muitos são, não podem deixar de ser, um único, um só, um todo indivisível? (ABELAIRA, 1972b, p. 202; grifo nosso).

Na realidade, como vemos no trecho acima, toda a obra de Abelaira pode ser tomada como uma imensa e múltipla sinfonia, cujas partes, mesmo diversas, constituem um conjunto coerente e indivisível, “contribuindo para a harmonia do todo” (OTM, p. 10). Considerando a abundância de citações musicais no conjunto da obra de Abelaira, o trecho de *O triunfo da Morte* que citamos ao início do capítulo pode ser lido como uma passagem paralela (cf. COMPAGNON, 2006, p. 68), que elucida não só esse romance, mas também o conjunto da obra de Abelaira. A sinfonia, mais do que comparação, é a definição exata da “estruturação musical e balética” (SEIXO, 1973, p. 87) de sua criação. Até mesmo os romances anteriores a 1974, embora menos fragmentados, já traziam em si essa “multiplicidade sinfônica” que *O triunfo da Morte* explicita; assim, em *A cidade das flores* temos um retrato do estado totalitário, reflexão sobre o papel da literatura na sociedade, intrigas amorosas, cada temática constituindo um nível diverso da sinfonia romanesca; *Bolor*, como vimos, é constituído por dois níveis (esteticismo e preocupação social). Essa multiplicidade latente dos primeiros romances vem se complexificar em *O triunfo da Morte*.

Em *Enseada amena*, a personagem Osório já estabelecia um esboço da analogia entre sinfonia e romance:

Penso que estão sempre escritos muitos futuros e não um só... Que tenho à minha frente, sei lá!, mil futuros possíveis, que a história tem dois bilhões [sic] de futuros possíveis... Que vivemos uma dessas óperas em que o tenor pode escolher à vontade esta ou aquela ária..., que somos livres de cantar a ária A ou a B ou a C, mas não qualquer outra (ABELAIRA, 1971b, p. 84).

Há aí uma definição de romance: bilhões de alternativas de escrita e leitura. A citação acima poderia ser atribuída ao narrador de *O triunfo da Morte*, não fosse a última linha: para ele, a ária a ser cantada tanto pode ser a A, como a B, a C ou qualquer outra, ou até mesmo

todas ao mesmo tempo; esse narrador está aberto a todas as possibilidades. Poderíamos dizer, citando *Deste modo ou daquele*, que nesse romance encontramos “todos os possíveis coexistindo” (ABELAIRA, 1990, p. 60). No ato de criar, o escritor é o “deus experimentador, fazendo do Universo um grande laboratório” (ABELAIRA, 1990, p. 64): “Deus teria criado o Universo para fazer dele um grande laboratório experimental, sujeitando assim todos os acontecimentos possíveis à prova dos factos – e só depois escolherá o melhor, num futuro obviamente distante” (ABELAIRA, 1990, p. 61). Assim como Deus, o narrador de *O triunfo da Morte* expõe em sua obra inúmeras possibilidades, experimentando as mais diversas técnicas e temáticas e transformando o romance em uma “forma literária [que pode conter] o universo inteiro” (CALVINO, 2005, p. 128). Esse Deus-narrador cria o seu mundo, o romance, “de acordo com as regras da música” (ABELAIRA, 1996, p. 91).

É interessante perceber que Abelaira, coerente com a proposta de seu romance, vale-se de duas técnicas simultaneamente, a musical e a literária. O caráter *múltiplice* (cf. CALVINO, 2005, p. 132) de *O triunfo da Morte* segue a técnica musical do contraponto, “arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. [...] Uma parte nova acrescentada à outra já existente faz contraponto com a anterior” (SILVA, 2008, p. 205), compondo uma “harmonia, mistura sonora” (BRANCO, 1978, p. 26). Os níveis da sinfonia abelairiana são, portanto, diferentes linhas melódicas que se entrecruzam e harmonizam. Além desse recurso próprio da música, Abelaira utiliza a técnica literária do contraponto, inaugurada por Aldous Huxley. No capítulo 10, em meio a uma de suas mistificações, o narrador lança uma pista: “ainda adolescente, li no *Contraponto*, do Huxley, que Bidlake pintava os seus quadros com o sexo” (OTM, p. 8). A menção a Huxley poderia passar despercebida, não fossem as palavras do capítulo 12: “As palavras seguintes, as do próximo capítulo, não as deste, embora dispensáveis (mas tudo é dispensável) ajudarão o entendimento da minha história. Constituem o *contraponto* dela” (OTM, p. 9; grifo nosso). Há ainda a afirmação, aqui já citada, de que o fundo imperceptível de sons aparentemente inúteis se *contrapõe* ao belo tema dos violinos (cf. OTM, p. 9): contraponto duplo, sinfônico e literário. No romance *Contraponto*, a personagem Philip Quarles, romancista, propõe “a musicalização da ficção” (HUXLEY, 1971, p. 301), técnica em que “um tema é exposto, depois desenvolvido, mudado, imperceptivelmente deformado, até que, se bem que reconhecivelmente o mesmo, ele se tenha tornado de todo em todo diferente” (HUXLEY, 1971, p. 302).

Abelaira se vale dessas variações sobre o mesmo tema para criar a partitura de sua sinfonia, mas utiliza o recurso de Huxley de maneira diferenciada. *O triunfo da Morte* é

construído em uma espécie de contraponto múltiplo, em que o contraste não se dá apenas no nível da personagem (cada uma representando um ângulo diverso, como na obra de Huxley), mas na própria linguagem. A consequência disso é a inexistência de certezas: tudo é fluido. Como diz Azevedo Filho, “o império da dúvida [...] é permanente na ficção de Augusto Abelaira. Mal afirma alguma coisa, logo a põe em dúvida” (1987, p. 139). Um exemplo simples mas ilustrativo dessa contraposição múltipla são as sucessivas afirmações que o narrador faz sobre uma de suas amantes, Beatriz. Ao apresentá-la ao leitor, ele diz: “Falemos da Beatriz. Ela andava desnorteada, ignorando que rumo dar à porca da vida. No entanto, secretária duma grande empresa, ganhava bem. Que mais queria ela?” (OTM, p. 60). Após dedicar todo o capítulo 54 à Beatriz, o narrador afirma: “pouco me importa falar da Beatriz, a Beatriz introduziu-se neste monólogo (neste livro?) por causa da Helena [...]. E vou falar da Helena, a Beatriz não interessa, nada significa na minha história” (OTM, p. 61). Após essa afirmação peremptória, o narrador nos surpreende no capítulo seguinte, ao negar o que dissera:

Nada significa na minha história, não tem importância para esta história, para a história da minha vida o prazer? Como pude afirmar tão grande enormidade? E a Beatriz, independentemente da sua desesperança, era o prazer. O êxtase. Impossível esquecer-la (OTM, p. 62).

Assim, a personagem Beatriz tem diferente significado e relevância de acordo com o ponto de vista adotado. Ao lembrar das conversas depressivas e necessidade de aconselhamento da amante, o narrador a desconsidera; porém, sob o ponto de vista do prazer sexual, Beatriz se torna digna de ser mencionada. Note-se que todas essas opiniões contrapostas a respeito de uma única personagem se dão em apenas três capítulos (o equivalente a três páginas do romance).

Dentre os “temas cantáveis”, “belo tema delineado pelos violinos” (OTM, p. 9), destacamos o enredo, extremamente diluído – só se percebe uma “história” no sentido tradicional nos intervalos entre longas digressões. *O triunfo da Morte* apresenta 110 capítulos, em que o narrador-protagonista relata a um interlocutor, de maneira não-linear, a descoberta de sua condição de Morte e, em consequência, integrante da *Thanatus House* (casa da Morte), espécie de sociedade secreta. O narrador reavalia sua existência à luz dessa descoberta, questionando sua culpa e responsabilidade nas mortes de amigos e conhecidos:

O acontecimento que sempre me ocorre, quase sempre me ocorre, quando me debruço sobre os tempos do meu primeiro ano do liceu é a morte do Carlos Manuel ou, se quiserem, as circunstâncias singulares da sua morte.

Havíamos combinado uma corrida. Quem chegaria primeiro à parede? Aí a metade do caminho (e ele ia à frente) caiu – queda infeliz, bateu com a cabeça numa pedra, chegou sem vida no hospital.

Nessa época impressionei-me com o desastre, embora não me sentisse responsável. Só alguns anos depois.

Certo dia, inesperadamente, recordei-me fora eu a convidá-lo. E uma campanha retiniu no meu espírito: se não o tenho desafiado... Um sentimento absurdo de culpabilidade? Eu, pecador, me confesso... (OTM, p. 1-2).

O narrador, nesse nível mais superficial, procura “fazer um balanço [...], pôr as ideias em ordem” (OTM, p. 62), analisando alguns episódios de seu passado. A gravidade que poderia advir de uma situação como essa é quebrada pelo modo como o narrador foi “eleito” como Morte. Seu ingresso na *Thanatus House* se dá por acidente: internado num hospital, ouve uma voz que revela o seu papel de Morte no mundo. Por ironia, o narrador havia trocado de quarto, sendo a intimação, na verdade, destinada ao dr. Eduardo Nunes, o paciente anterior. A convocação do narrador é um episódio que beira o cômico:

“Deste as tuas provas, podemos confiar em ti...” Deus?, pensei, embora não pudesse acreditar que pertencesse a Deus uma voz tão desagradável. A voz continuou: “Seguimos-te desde o nascimento, augurámos-te um grande futuro... Provaste o teu valor [...] Lembras-te de quando brincavas com o Afonso?” Eu nunca brincara com nenhum Afonso. “Convidas-te-o a trepar a um monte de pedras, ele caiu e morreu. Mais tarde desafiaste o Rui para ir sozinho ao cemitério à meia-noite. A aposta de pregar um prego na sepultura, mas pregou-o na gabardine sem dar por isso e quando quis fugir sentiu-se preso e morreu de susto.” Isto também era falso [...] Tudo, tudo falso, somente algumas histórias parecidas. Arquivos mal-organizados? A informática que não chegara ainda ao céu? Concluiu: “Agora passarás a ter consciência...” Consciência de quê? (OTM, p. 52-53).

Depois dessa descoberta, o narrador passa a viver amedrontado e acautelado, pois não podia revelar seu papel no mundo e nem ser descoberto. Caso algum imprevisto acontecesse, ele perderia a imortalidade e poderia vir a sofrer represálias por parte das outras Mortes. Nos primeiros tempos após a revelação, o narrador decide testar se tem efetivamente o poder de tirar a vida; depois, ao transitar entre a vida cotidiana e as idas à *Thanatus House*, torna-se amante da esposa de seu sócio e melhor amigo, Eurico Nogueira.

Uma rede intrincada de relacionamentos começa a se tecer: o narrador descobre que a Morte LVXW267, seu confidente, que relatava as traições da esposa com seu melhor amigo, é na verdade Eurico. É apenas ao fim do romance que se percebe que todos eram Mortes, não apenas o narrador e Eurico, mas também a amante: o final do texto, ambíguo, dá a entender que ela mata o narrador, dizendo “– *Nunca pensaste que eu poderia ser também a Morte, a tua Morte?*” (OTM, p. 137). A identidade dessa amante, esposa de Eurico, também desnor-teia o leitor: ela pode ser uma personagem inominada (conforme o suposto editor da obra afirma) ou Eduarda Navarro, mulher-Morte que o narrador conhecera em *Thanatus House*. Essa

leitura é possível se considerarmos duas passagens: “Entretanto, apaixonei-me como qualquer vulgar mortal. Mas, não sendo um vulgar mortal, teria o direito de me apaixonar e dizer o meu amor à mulher amada, escondendo-lhe o meu caso?” (OTM, p. 112). Nesse trecho, o narrador se refere à esposa de Eurico, seu novo amor. Dois capítulos depois, ele diz:

apesar de todas as proibições, vivi uma pequena história sentimental. [...] Sim, só um grande medo nos impediu de combinar um encontro na Terra, dizermos quem éramos, e onde vivíamos. Mas, se tiver tempo, ainda voltarei a falar deste caso. Aliás, certa vez, deixou cair o cartão de identidade. Apanhei-o para lho entregar. Eduarda Navarro (OTM, p. 114).

A citação acima não é conclusiva, mas permite uma aproximação entre a mulher de Eurico e Eduarda Navarro: o narrador deixa em aberto a possibilidade de haver se encontrado com a mulher-Morte; há ainda mais dessa história a ser contado (“voltarei a falar”); a menção ao cartão de identidade e ao nome da Morte pode indicar que esse dado é relevante. Precisamos ainda levar em conta que a mulher de Eurico também era Morte, assim como Eduarda. Em todo caso, chamando-se Eduarda Navarro ou não, o que importa é saber que era a mulher de Eurico quem ouvia a narrativa e que, no fim, mata o narrador. O resto é apenas som dos violinos.

Após os 110 capítulos, Abelaira “brinca” com as estruturas formais, criando uma “Nota do responsável desta edição” tão ficcional quanto o restante da obra. Aliás, os posfácios fictícios são um recurso de que Abelaira se vale recorrentemente, como na “Advertência escrita em 1982 e retirada dum diário íntimo descoberto depois da morte do autor”, em *Quatro paredes nuas* (ABELAIRA, 1972b, p. 195-202) e na “Explicação inútil (Leitura desnecessária)” de *Nem só mas também* (ABELAIRA, 2004, p. 235-236). Na nota de *O triunfo da Morte*, o suposto editor joga com as interpretações possíveis e diz tentar esclarecer pontos obscuros da narrativa. Suas várias opções interpretativas, no entanto, acabam por desnortear o leitor: muitos caminhos são apresentados, mas “compete aos leitores tirar conclusões” (OTM, p. 145). Segundo o editor, o romance é uma transcrição de *cassettes* encontradas na rua. Nelas estava registrada “uma voz de homem (decerto a voz do Autor do texto), uma voz de barítono com o sentido da leitura, a capacidade de lhe dar inflexões dramáticas, por vezes hesitando como se falasse espontaneamente” (OTM, p. 139). O conteúdo das *cassettes* tanto poderia ser uma brincadeira como um documento, que o editor passa para o papel.

Sem esclarecer a origem da narrativa, o editor diz considerar o conteúdo das *cassettes* um “retrato realista de alguma coisa que se passou” (OTM, p. 141) – e aqui sua visão se

coaduna à do leitor superficial, atento ao nível dos violinos. Após algumas conjecturas, entretanto, o responsável pela edição questiona que o texto seja um relato direto: “o leitor sabe tão bem como eu que não existe o sumo de burujandu nem a carne de pterossauro. [...] talvez possa considerá-los símbolos” (OTM, p. 145). Temos, nesse caso, a leitura em nível profundo, atenta às metáforas e alegorias de *O triunfo da Morte*.

Opera-se ainda uma manipulação do texto por parte do editor, o que põe em xeque a autoria da narrativa. Não há como saber se o narrador do romance é o Autor desconhecido (a voz com o sentido da leitura que é ouvida nas *cassettes*) ou um híbrido deste e das intervenções do editor:

mesmo que a inominada mulher assim tivesse falado eu cortaria a frase. Implacavelmente. O tal amor da arte, em suma, prioritário em relação ao amor da verdade. [...] a numeração dos capítulos é minha, um pouco para arejar o texto [...]. Quanto ao título, também sou o responsável [...]. A minha nota pessoal (OTM, p. 144-146).

Mantendo o tom de indefinição e ambigüidade que permeia toda a narrativa, o editor se identifica apenas como E. N., iniciais que podem ser atribuídas a três personagens: Eduarda Navarro, Eurico Nogueira e Eduardo Nunes (o professor que deveria ser Morte em lugar do narrador). Vê-se, desse modo, que mesmo o nível mais superficial da narrativa é um quebra-cabeça de situações e personagens que o leitor precisa montar se quiser compreender o romance em toda a sua riqueza.

Tentando penetrar nessa rede complexa e compreender os diversos níveis que a compõem, Arêas (1998) apresenta uma interessante análise, valendo-se da intertextualidade entre *O triunfo da Morte* e a comédia *Le mariage de Figaro* (1784), de Beaumarchais. Essa aproximação não é fortuita; basta considerar que vários trechos da ópera *Le nozze di Figaro* (“As bodas de Fígaro”, libreto de 1786 escrito por Lorenzo Da Ponte e musicado por Mozart) atravessam os romances abelairianos, cantarolados distraidamente por diversas personagens. Em *O triunfo da Morte*, a ópera de Mozart se faz presente por meio da Canção de Cherubino¹⁰: “a Patrícia não queria que eu a sentisse chorar. [...] ‘*Voi che sapete che cosa è l’amore...*’ Embora pouco musical, sabia da minha paixão pelas *Bodas*. Cantava por mim, não por ela – para eu levar uma boa ideia deste mundo. Ou não?” (OTM, p. 49). Para Arêas, mencionar a ária de Cherubino é uma escolha cheia de significação: adolescente, essa personagem aparece muitas vezes travestida; “as vestes masculinas e femininas com que sobe ao palco confirmam tal ambigüidade” (ARÊAS, 1998, p. 169). Ao trazer em sua obra a

¹⁰ Essa canção, mais especificamente seu trecho inicial (*Voi che sapete/ Che cosa è l’amore*, “Vocês que sabem/ o que é o amor”), passa a maioria das obras de Abelaira, desde *A cidade das flores* até *Nem só mas também*.

canção de uma personagem que tanto pode agir como homem ou mulher – lembrando o “deste modo ou daquele” abelairiano –, o narrador de *O triunfo da Morte* aponta, mais uma vez, para a multiplicidade, a “sinfonia nivelada” que compõe a sua narrativa.

Partindo da canção de Cherubino, Arêas analisa o romance de Abelaira à luz de possíveis semelhanças entre este e a peça de Beaumarchais, transpondo para *O triunfo da Morte* seis níveis que Gaillard (GAILLARD apud ARÊAS, 1998, p. 170) identifica em *Le mariage de Figaro*: comédia de costumes, caricatura e sátira social, comédia de intriga, comédia romanesca, comédia psicológica e comédia-ballet (cf. ARÊAS, 1998, p. 170-171). Como vemos, alguns deles podem ser classificados como temas cantáveis, enquanto outros, mais difíceis de se perceber numa primeira leitura, compõem o fundo imperceptível de sons aparentemente inúteis.

O romance de Abelaira pode ser visto como comédia de costumes (cf. ARÊAS, 1998, p. 170) ao realizar um retrato da sociedade do século XX, sempre permeado pela caricatura e sátira social. Como exemplo, temos o episódio em que o narrador, na *Thanatus House*, conversa com um morto e fica sabendo que os ricos vão para o céu e os pobres para o inferno; também percebemos uma ironia dirigida a Portugal quando o narrador afirma que seu país é pós-industrial “devido ao fraco nível de poluição do ar de nossas aldeias” (OTM, p. 29). Há ainda uma aguda problematização da modernidade no episódio em que o narrador cria uma bebida, o sumo de burujandu, numa sátira à famosa Coca-Cola.

O triunfo da Morte também pode ser tomado como comédia de intriga, “que gira em ritmo vertiginoso pelas situações cômicas de praxe, envolvendo equívocos, disfarces, trocas de pessoas e identidades falsas” (ARÊAS, 1998, p. 171). Diversos capítulos serviriam de exemplo, e deles destacamos o capítulo 59, no qual o narrador apresenta um evento subsequente à descoberta de seu papel de Morte:

Certa vez, desisti de ir ao cinema para seguir um automóvel que, sem querer, obrigara a travar e portanto a perder alguns segundos. Quais as consequências daquela demora? Mas o dono do carro deu pela minha perseguição e perguntou-me, agressivo:

– Que é que pretende da minha senhora? – Como se eu perseguisse a mulher.

– Nada – balbuciei.

Ofendido por assim desprezar a esposa, um torrãozinho de açúcar, diga-se de passagem, irritou-se:

– Está a desfazer na minha senhora? – Furioso. – Não a considera uma bela mulher? Persegue-a e ainda por cima ofende-me?

Timidamente, respondi:

– É por sua causa.

Entendeu mal o comentário, cresceu para mim. O desprezo pela mulher, a suspeita de que eu fosse homossexual, levaram-no a perder definitivamente a paciência, insultou-me da forma mais vil. E bati em retirada com um olho negro e um braço torcido (OTM, p. 64-65).

Arêas afirma ainda que, assim como a comédia de Beaumarchais, a obra de Abelaira pode ser tomada como uma comédia romanesca e psicológica, apresentando histórias de amor e “estudos de caráter bem delineados” (ARÊAS, 1998, p. 171). Nesse caso, destacamos a relação triádica entre o narrador, a amante (que vem a ser sua interlocutora) e o sócio, Eurico Nogueira, triângulo amoroso que traz à tona as incertezas do amor e a relação problemática entre os dois sócios e amigos.

Chama atenção particularmente o último nível apontado por Arêas, o da comédia-ballet (ARÊAS, 1998, p. 171), muito próximo à noção de sinfonia que temos apresentado em nosso trabalho. A comédia-ballet é um gênero dramático que associa teatro, canto e dança; desse modo, tomar *O triunfo da Morte* como comédia-ballet é reconhecer nele a multiplicidade de gêneros, temáticas e estilos. Teatro, canto e dança equivalem, no romance, a intrigas amorosas, metaficção, crítica da sociedade portuguesa, reflexões filosóficas, etc. Ao concluir sua análise, Arêas afirma que Abelaira faz de seu romance uma “ciranda cega sempre pontuada pela ópera bufa de Mozart”, trazendo em si a “multiplicidade dos atalhos que se bifurcam” (ARÊAS, 1998, p. 173)¹¹.

Para além dos níveis elencados por Arêas, consideramos que *O triunfo da Morte* pode ser tomado como história de amor (“a sensação de abusar duplamente da confiança do Eurico: roubava-lhe a mulher e ao mesmo tempo, e sem ele suspeitar, era seu confidente”, OTM, p. 125); conversa despreziosa (“Dizia eu há dez minutos? Prometi o quê? Já não me lembro bem, mas inventemos outra coisa”, OTM, p. 16); trechos em folhas de rascunho (“tudo quanto escrevi até hoje não passa dum rascunho que mais tarde aperfeiçoarei”, OTM, p. 54); diálogo com a mulher amada (“Ouve... E se tiver escrito esta história a pensar em ti? Se todo o meu discurso apenas significa uma declaração de amor, o pedido para não me deixares?”, OTM, p. 126); intriga policial (“ia visitá-la muitas vezes [...]. Mas um dia abro a porta e que vejo? Assassinada na cozinha. [...] tentei fugir sem ser visto”, OTM, p. 66); reflexão metaliterária (“De facto, para quem escrevo? Para mim, de modo a pôr em ordem as ideias? [...] Um público interessado na história romanesca da minha vida?”, OTM, p. 35); discussão filosófica (“Com a Morte, não, ela pode decidir matar-te mesmo quando teu maquinismo funciona bem. A Morte introduz o sem sentido no mundo e isso não o suportas tu”, OTM, p. 78); olhar irônico perante a sociedade (“E quanto às profissões [das Morte]: 50% militares, 18%

¹¹ Falar sobre “atalhos que se bifurcam” (ARÊAS, 1998, p. 173) nos remete ao famoso conto de Borges, “O jardim de veredas que se bifurcam” (in: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 80-93), cuja problemática se insere na discussão acerca da multiplicidade.

médicos, 17% políticos, 3% ortopedistas, 2% escritores, 5% psicanalistas e 3% bispos”, OTM, p. 122); reflexão sobre Portugal (“Gostaria de saber: entre os políticos portugueses, quantas Morte haverá? Não me refiro a Salazar, esse não oferece dúvidas”, OTM, p. 97), dentre muitos outros aspectos. Já avisa o narrador: “com a minha vida podem contar-se outras histórias, ela oferece variadíssimos itinerários: o dos meus estudos, o das minhas amizades [...], o das minhas ideias [...], a história até da minha saúde” (OTM, p. 113). Essa diversidade comprova o caráter de enciclopédia e método de conhecimento (cf. CALVINO, 2005, p. 121) da obra de Abelaira, na qual o autor se permite “tirar do possível todas as possibilidades” (OTM, p. 89).

É necessário dizer, porém, que os “temas cantáveis”, de mais fácil apreensão, ocupam muito menos espaço na obra. O próprio fato de o narrador anunciar que há diversos níveis em sua sinfonia revela que o enredo, tradicionalmente mais importante, não é o único foco de sua narrativa. Como assinala Remédios, “o narrador identifica referentes externos, ou seja, Paris, restaurante, Portugal [...], porém é nos referentes internos que centra sua narrativa” (1986, p. 215). Esses referentes internos são os já mencionados “sons aparentemente inúteis”, e dentre eles destacamos as digressões do narrador:

Repito, repetirei tantas vezes quantas as necessárias, não sigo em linha recta, sinto-me incapaz. Ainda que quisesse, e uma certa embalagem de ordem estética não me obrigasse a graduar a intensidade narrativa, a abrir parênteses, a adiar certas revelações, estimulando assim a tua curiosidade, não saberia seguir direito (OTM, p. 116).

As divagações versam sobre os mais diversos tópicos: o fazer literário, a questão da morte e sua relação com a modernidade, a ironia perante o comportamento humano. A intercalação constante de digressões na narrativa deixa claro que a multiplicidade é pretendida de maneira consciente pelo narrador; ele busca entrecortar e enredar diversos pontos de vista sobre os mais variados aspectos em uma mesma obra, mais do que contar uma história. Embora se baseie em divagações, *O triunfo da Morte* apresenta unicidade; essa unidade na multiplicidade é obtida por meio da costura de todos os elementos numa verdadeira rede, tecendo “em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”, no dizer de Calvino (2005, p. 127).

Há uma afirmação de Laurence Sterne que podemos aplicar a *O triunfo da Morte*: “as digressões são incontestavelmente a luz do sol; – são a vida, são a alma da leitura; --- retirai-as deste livro, por exemplo -- e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela” (STERNE, 2008, p. 100). Sterne é, inclusive, citado pelo narrador abelairiano:

Faço uma pausa, não vá a atenção dos meus cúmplices afrouxar [...]. Acrescentarei somente, um pouco à maneira de Fielding e de Sterne: quem quiser pode abster-se de ler o próximo capítulo. Pode abster-se até de ler todos os capítulos – e isto não se atreveram a dizer nem o Fielding nem o Sterne. A minha nota original, o meu avanço sobre eles (OTM, p. 30).

O narrador, no trecho acima, explicita que a força de sua narrativa se concentra nas digressões, reflexões, nos desvios, em detrimento do enredo, por mais interessante que ele seja. Poderíamos dizer, de maneira simplista, que tanto faz pular um ou dez capítulos na leitura, pois não se perdem acontecimentos e peripécias. Gomes (1993) percebe ser essa uma característica da ficção portuguesa da atualidade, constatando que “no romance português contemporâneo, o narrador mais do que contar tem o hábito de falar” (1993, p. 123); como diz o narrador abelairiano, “comigo tudo descamba em conversa” (OTM, p. 52). Apostando na multiplicidade para construir sua narrativa, esse narrador que prefere divagar a contar fatos e ações foge à categorização formal da tradição literária. Por suas digressões e extrema liberdade na organização textual, poderia ser classificado, à luz da tipologia de Friedman (FRIEDMAN apud LEITE, 1985), como um autor onisciente intruso, tipo de narrador que

tem a liberdade de narrar à vontade, [...] adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. [...] Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida [...] que podem ou não estar entrosados com a história narrada (LEITE, 1985, p. 26-27).

Esse narrador onisciente intruso comenta os acontecimentos, freia a história e se coloca no ponto de vista do leitor (cf. LEITE, 1985, p. 28). Essa categoria apresenta elementos que permitem uma aproximação com o narrador abelairiano, como a tendência a divagar e a comentar as ações ironicamente. Porém, a despeito dessas semelhanças, essa classificação não é plenamente compatível, visto que o narrador de *O triunfo da Morte* é também protagonista. Seguindo a linha de Friedman, Leite explica o narrador-protagonista como aquele que “não tem acesso ao estado mental das demais personagens”, narrando “de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1985, p. 43). Assim, pode-se dizer que *O triunfo da Morte* é narrado por um híbrido de narrador-protagonista e narrador onisciente intruso; isso equivale a dizer que o narrador abelairiano não se encaixa na tipologia tradicional.

Creemos que a definição mais adequada ao foco narrativo desse romance é a de “narrador não confiável”, segundo a acepção que Ricoeur (1997, p. 280) faz do termo cunhado por Wayne Booth. O narrador indigno de confiança não tem como objetivo contar e comentar uma história, e sim jogar com o leitor, brincando com os mecanismos formais. Ele

não é onisciente, não tenta se esconder sob a máscara da objetividade, e também não é apenas um comentador irônico: sua interferência é total, atuando simultaneamente como observador e ator. Em vez de organizador, é um desordeiro, solapando as convenções do gênero e desestabilizando as expectativas do seu público, “deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar” (RICOEUR, 1997, p. 281).

A menção que o narrador faz a Laurence Sterne não é gratuita – aliás, nada é gratuito no romance enciclopédico de Abelaira, havendo inclusive outras menções ao romancista inglês ao longo da obra. Segundo Calvino, “a grande invenção de Laurence Sterne consistiu no romance inteiramente feito de digressões” (2005, p. 59). Tristram Shandy, narrador em primeira pessoa de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1760-1767), explica os processos criativos de sua narrativa e deixa claro valer-se do romance como pesquisa: “a cada passo, há arquivos a consultar, bem como pergaminhos, registros, documentos e infundáveis genealogias, que a justiça uma e outra vez o obriga a voltar a ler ---- Em suma, a coisa não tem fim; [...] a coisa ainda está longe de se concluir” (STERNE, 2008, p. 73). De certo modo, o mesmo vale para *O triunfo da Morte*: há tanto a ser compilado, que “a coisa não tem fim”, a multiplicidade de caminhos nunca se esgota. *Tristram Shandy* é uma importante chave de leitura para o romance de Abelaira, e vale a pena nos determos brevemente em sua análise.

Estudando o plurilingüismo, Bakhtin aponta como característica básica do romance humorístico inglês a “evocação humorístico-paródica da linguagem literária escrita e falada” (BAKHTIN, 1988, p. 107). Os romances humorísticos ingleses do século XVIII, principalmente os de Sterne, Fielding e Smollet, são uma “enciclopédia de todas as camadas e formas da linguagem literária. [...] o discurso romanesco torna-se ele próprio um objeto” (BAKHTIN, 1988, p. 107-114). *Tristram Shandy*, ao afirmar que sua narrativa é uma “enciclopédia de artes e ciências” (STERNE, 2008, p. 141), comprova o caráter múltiplo e enciclopédico apontado por Calvino e Bakhtin.

Ainda em sua análise do romance humorístico inglês setecentista, Bakhtin apresenta como exemplo a estilização paródica da retórica e da literatura. Para ele, Sterne parodia “quase todas as variantes [...] do romance” (BAKHTIN, 1988, p. 114), num “jogo multiforme com as fronteiras dos discursos” (BAKHTIN, 1988, p. 113). Como exemplo, transcrevemos o trecho em que Shandy se propõe a incluir um novo argumento na *Ars Logica*:

Tomo agora a liberdade de dá-lo [o argumento] eu mesmo [...] para que possa ser dito, pelos filhos dos meus filhos, quando minha cabeça for posta a repousar, ---- que a douta cabeça do avô deles [...] inventara um nome, --- e generosamente o

atirara ao TESOURO da *Ars Logica*, para um dos mais irresponsáveis argumentos de toda a ciência.

Pelo presente, eu portanto ordeno e rigorosamente determino que ele fique conhecido e distinguido pelo nome e título de *Argumentum Fistulatorium* [argumento do que toca flauta, vaia], e por nenhum outro; --- e que se alinhe doravante com o *Argumentum Baculinum* [argumento do pau, do mais forte] e o *Argumentum ad Crumenam* [argumento à bolsa, apelo ao dinheiro] e seja para sempre, no futuro, tratado no mesmo capítulo.

Quanto ao *Argumentum Tripodium* [argumento da terceira pata ou pé], que só é usado pela mulher contra o homem, --- e o *Argumentum ad Rem* [argumento à coisa, voltado ao verdadeiro ponto da questão], que, contrariamente, só é usado pelo homem contra a mulher: – como estes, em sã consciência, já são o bastante para uma lição; – e, ademais, como um é a melhor resposta ao outro, --- sejam conseqüentemente mantidos separados e tratados num lugar a eles destinado (STERNE, 2008, p. 98-99).

Nessa digressão, Shandy mistura termos existentes e imaginários, criando argumentos disparatados e ridículos a fim de satirizar a terminologia da lógica e da retórica. Esse longo trecho é exemplo da “erudição estapafúrdia”, “ciência caricata” (cf. PAES, 2008, p. 30-31) existente ao longo de toda a narrativa. Além da retórica, outros estilos são parodiados no *Tristram Shandy*, como o discurso jurídico (há um longo contrato, sem nexos algum, enxertado em um dos capítulos) e o religioso (sermões do clérigo Yorick).

A exemplo de Sterne, Abelaira também se vale por diversas vezes da estilização paródica em *O triunfo da Morte*. Numa delas, o narrador explica seu grande sucesso de vendas, o sumo de burujandu, “vinho verde gasificado [sic] com gotas de cereja, um pouco de rapé – a cor azul-marinho” (OTM, p. 27). Para valorizar seu empreendimento perante o leitor, o narrador se põe a apresentar as discussões decorrentes do lançamento do produto, numa satírica estilização do discurso acadêmico:

Algumas experiências com recém-nascidos demonstraram-no amplamente: os bebês, mesmo sem terem visto antes uma garrafa de burujandu, estendiam logo os braços para ela e bebiam o sumo, rejeitando o peito das mães. Alguns estudos aprofundados levaram os antropólogos a estabelecer que em certas civilizações mais primitivas as primeiras palavras dos bebês, até então por decifrar, eram burujandu em vez de dá-dá. O caso foi registado nas ilhas Trobriand, nas Marquesas (por Ralph Linton) e em certos povos arcaicos da Nova Guiné e da Tasmânia. Concluiu-se até (Edward T. Hall) que os primeiros vagidos da criança, logo após o nascimento, se sincronizavam perfeitamente com o ritmo da palavra burujandu – e também os primeiros gestos. [...] Sobre o assunto, consultar os trabalhos de Edgar Morin, amplamente discutidos num dos colóquios de Royaumont [...]. Ver também a comunicação de Eibl-Eibesfeld na obra colectiva *O Burujandu na Problemática da Natureza Humana*, publicada pela Seuil, e mais tarde na *Points*, embora com alguns cortes (OTM, p. 32-33).

O narrador, satirizando a sociedade contemporânea por meio da paródia ao estilo científico, faz com que a multiplicidade se dê não apenas no nível da temática, como já discutimos, mas na própria linguagem da narrativa. Trechos como o citado acima são recorrentes: explicações científicas justificando a comercialização da carne de pterossauro,

reinvenção de contos da tradição oral, dados estatísticos, etc. Podemos dizer que cada capítulo insere no romance uma nova linguagem, tornando-o uma enciclopédia estilística totalmente aberta “à pluralidade de referências, de registos, de modos e de géneros [...], incorporando em si traços específicos de diversas práticas textuais” (CORDEIRO, 1997, p. 124).

Quanto à digressão, técnica utilizada por Sterne de que o narrador abelairiano se apropria, podemos encará-la como um instrumento a serviço da multiplicidade e da metalinguagem: “a digressão é um artifício deliberadamente usado [...] para desviar o foco de interesse, dos *sucessos* em si para a *maneira* por que são narrados” (PAES, 2008, p. 33). O narrador que se vale da digressão tem um propósito, como elucida Tristram Shandy em uma de suas divagações:

a maquinaria de minha obra é de uma espécie única; dois movimentos contrários são nela introduzidos e reconciliados, movimentos que antes se julgava estarem em discrepância mútua. Numa só palavra, minha obra é digressiva, mas progressiva também, – isso ao mesmo tempo. [...] compliquei e envolvi os movimentos digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra, que toda a máquina, no geral, tem se mantido em movimento (STERNE, 2008, p. 100).

A metáfora do romance como máquina esclarece não apenas a *Tristram Shandy*, mas também a *O triunfo da Morte*, além de remeter aos dois eixos referidos por Tutikian (1977, p. 16). O romance abelairiano também se vale dessas duas rodas, a progressiva e a digressiva, “uma dentro da outra”: o belo tema delineado pelos violinos e o fundo imperceptível de sons aparentemente inúteis soam juntos. Como exemplo dessa união extremamente bem articulada, temos o próprio título do romance. No nível superficial dos violinos, o título faz referência a “O triunfo da morte” (1355), afresco de Buonamico Buffalmaco localizado no Cemitério Monumental de Pisa. Essa obra representa a chocante onipresença da Morte no período em que a Europa foi assolada pela peste, e, em decorrência de sua temática, torna-se uma chave de leitura para a trajetória do narrador-protagonista de Abelaira, que vê em sua própria existência a condição ubíqua da Morte. No nível mais profundo, de sons imperceptíveis e aparentemente inúteis, o título de *O triunfo da Morte* remete aos outros romances do autor.

A Itália está presente nos textos abelairianos desde *A cidade das flores*, embora de maneira diferenciada. Nesse romance, a ação se passava na Itália do tempo de Mussolini; nos romances posteriores, as narrativas se situam em Portugal, e as cidades italianas (Florença, Siena, Pisa, o sítio arqueológico de Selinunte, dentre outras) são o espaço da fantasia, do sonho, do imaginado, lugar onde as desmedidas se fazem possíveis. Quando os amantes desejam reinventar seu passado ou imaginar diálogos e eventos futuros, situam a ação na Itália; ela é o lugar em que, como no romance abelairiano, todas as possibilidades podem se

concretizar. Assim, em *Deste modo ou daquele* Antônio Luís não declara seu amor à Ágata por terem se encontrado no Chiado, em Lisboa; “mas tivessem-se visto em Siena [...] e o António Luís começaria [...]: por que não foges comigo? ‘Que sinal errado na fita magnética do Destino nos empurrou para Lisboa em vez de [...] Siena?’” (ABELAIRA, 1990, p. 16-17). Num mundo de fantasia, em que é possível quebrar a incomunicabilidade e tirar as máscaras, tudo pode virar realidade.

Há uma importante passagem paralela quanto a esse aspecto em *Bolor*: “Em Pisa [cidade onde está localizado o afresco “O triunfo da morte”], ficamos de fora e olhamos para dentro” (ABELAIRA, 1999, p. 81). O diálogo entre o título do romance de Abelaira e o do afresco de Pisa situa *O triunfo da Morte* no fantástico e no campo das infinitas possibilidades, e indica, como diz *Bolor*, o intuito de olhar para dentro da estrutura romanesca, desvendando seus processos. A ligação entre o título e a imaginação também é prefigurada em *Bolor*, quando Maria dos Remédios diz:

amei o *Triunfo da Morte* antes de ver a reprodução num álbum sobre a Toscana que só muito mais tarde ofereceram ao meu pai. Não seria tal qual eu o imaginara, eu não imaginara nada, amava-o simplesmente, pois tudo em Pisa era para mim a felicidade completa, o absoluto, a branca ideal (ABELAIRA, 1999, p. 69).

Refletindo sobre *O triunfo da Morte* à luz dos trechos retirados de *Bolor*, podemos entendê-lo como um romance que mescla o fantástico (enredo) ao “olhar para dentro” (metalinguagem), buscando chegar ao absoluto (o romance ideal que Abelaira tanto buscava?) através da compilação de métodos, pensamentos e estilos (cf. CALVINO, 2005, p. 131).

Desse modo, o título de *O triunfo da Morte* mostra como a associação entre os eixos progressivo e digressivo é realizada com êxito. Por esse motivo, discordamos, ainda que em termos, de Azevedo Filho (1987) quando este afirma que a obra de Abelaira engana “o leitor ingênuo, que ficou preso ao nível das ações, sem penetrar no eixo paradigmático da linguagem” (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 140). Cremos que o caráter enciclopédico de *O triunfo da Morte* garante uma leitura rica qualquer que seja o nível operado. Faz parte do jogo aceitar sua multiplicidade de rumos, encarando-o como uma sinfonia em que as mais diversas sonoridades e instrumentos se reúnem. Não há desprezo em relação aos leitores que sabem operar apenas no nível dos “temas cantáveis”, pois sem esse nível mais superficial não seria possível haver os “sons aparentemente inúteis” que compõem o fundo; os dois níveis, portanto, complementam-se e contribuem para a “harmonia do todo” (OTM, p. 10).

Partindo da distinção feita por Abelaira entre romances irônicos e satíricos (conforme a seção 1.4 do capítulo anterior), a tendência é, num primeiro momento, enquadrar *O triunfo*

da Morte como romance satírico. Considerando, porém, a multiplicidade desse romance-sinfonia, vemos nele um caráter de “enciclopédia parodística” dos mais diversos procedimentos literários, inclusive os utilizados por Abelaira em sua produção. Por reunir em si quase a totalidade das técnicas e motivos abelairianos, *O triunfo da Morte* tem um caráter ambivalente, portando características tanto de romance irônico (além da ironia, a discussão de problemas existenciais, por exemplo), como de satírico (o fantástico, o humor, a estilização paródica); é uma sinfonia que integra harmonicamente as duas perspectivas.

O triunfo da Morte é, portanto, romance-enciclopédia, romance-comédia-ballet, romance-sinfonia: seu caráter múltiplo lhe confere multiplicidade de definições.

3 LITERATURA, ARTE DE BLEFAR

*A escrita é muitas vezes uma mentira, artifício,
pode-se sempre enganar os outros [...],
pode-se fingir profundidade, segredos,
coisas que lá não estão.*
(Augusto Abelaira)

A multiplicidade norteia o questionamento metaficcional em *O triunfo da Morte*. Abelaira realiza uma caótica compilação dos mais diversos processos de criação literária e dos diferentes papéis de autor, obra e leitor, configurando o romance como um caleidoscópio literário. Nessa sinfonia metaficcional, concretizam-se a “confluência e entrechoque” de pensamentos e estilos de que nos fala Calvino (2005, p. 131).

O narrador de *O triunfo da Morte* mostra já nos primeiros capítulos a sua visão acerca do que seja a criação literária, num trecho que consideramos uma das chaves de leitura da obra: “Um processo de me inserir na sociedade, de me relacionar com os outros. O meio mais sedutor, não o único – poderia dedicar-me ao pôquer ou à política” (OTM, p. 2-3). A equivalência entre escrita, pôquer e política pode ser embasada em dois aspectos: todos os três requerem o manejo da arte de fingir e pretendem, por meio desse fingimento, enganar outrem. Vale lembrar que a palavra *ficção* deriva de *fingere*, fingir, modelar (cf. MOISÉS, 1992, p. 229), o que comprova essa característica da escrita apontada pelo narrador. Em seguida, ele afirma que, com sua obra, busca “criar uma expectativa – a arte, portanto. O jogo.” (OTM, p. 4), atestando a aproximação entre pôquer e literatura.

Fazer literatura como pôquer é “dispor de trunfos, mas administrá-los sabiamente, adiando o momento de os mostrar, fazer *bluff*. Conseguir parceiros, conseguir cúmplices para o jogo” (OTM, p. 4). O blefe não é apenas um engodo: é arriscar-se, fingindo ter uma jogada boa quando a partida vai mal e simulando ter um jogo fraco quando se tem trunfos na mão, operação esta que exige concentração e estratégia, avanços e recuos ensaiados. Num romance que se vale dos blefes como recurso, há toda uma “administração romanesca” (OTM, p. 21) com o intuito de desnortear o leitor, parceiro de jogo, lançando como grande jogada o “som dos violinos” e escondendo o *Full House* dos aparentemente inúteis sons de fundo: “a minha narrativa é em grande parte falsa, não tanto por eu ser mentiroso, mas por a ambição *literária* me levar a introduzir no baralho uma carta falsa” (ABELAIRA, 2004, p. 32). Tanto na arte como no jogo – e também na política – é preciso saber usar máscaras. Porém, esse fingimento

será vão se não houver parceiros a serem enganados. Os blefes são fruto de um “desejo de criar *suspense*, de alimentar dentro das certezas alguma incerteza” (ABELAIRA, 1990, p. 155); ao constituírem o processo de criação, obrigam o leitor a ser cúmplice, a agir sobre as cartas do “baralho narrativo”, organizando-as, selecionando o que “serve”, tentando adivinhar quais trunfos o narrador leva em sua mão. “É preciso que o leitor seja um bom detetive e tenha cuidado com as muitas pistas falsas que estão pelo caminho” (FERRAZ, disponível em <http://www.geocities.com/ail_br/artificiosdaconstrucaotextual.html>).

Na leitura do romance, como em uma partida de pôquer, algumas regras precisam ser acertadas entre os jogadores. Ricoeur aponta duas delas: “o grau em que o narrador é digno de confiança é uma das cláusulas desse pacto de leitura. Quanto à responsabilidade do leitor, ela é outra cláusula do mesmo pacto” (1997, p. 281). Sendo o narrador de *O triunfo da Morte* não confiável, o pacto firmado com o leitor não é o de adesão, como nos romances tradicionais, mas o da dúvida: “ao contrário do narrador digno de confiança, que garante a seu leitor que não realiza a viagem da leitura com vãs esperanças e falsos temores [...], o narrador indigno de confiança desordena essas expectativas, deixando o leitor na incerteza” (RICOEUR, 1997, p. 282). O narrador não confiável é irônico e, se é verdade que “a ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (HUTCHEON, 2000, p. 32), o pacto de leitura de *O triunfo da Morte* estabelece abertamente que tudo pode ser de um modo ou de outro, verdade ou mentira, passado ou presente, som dos violinos ou som de fundo. A narrativa se constrói “sobre certezas nenhuma” (DUARTE, 1994, p. 92), configurando-se como “um jogo nada limpo, repleto de blefes e armadilhas” (PINO, 2004, p. 235).

Para verificar de que forma são empregados os blefes, analisaremos de que modo o narrador se posiciona quanto aos motivos que o levam a escrever e quanto ao processo de criação de sua narrativa.

3.1 AS MOTIVAÇÕES DA ESCRITA

Conforme exposto no primeiro capítulo de nosso trabalho, é a partir do início do século XX, com a ascensão da fotografia e do cinema, que os autores passam a explicar ao público “o significado do seu trabalho”, tornando-se “teóricos das suas práticas” (LIPOVETSKY, 2005, p. 77). O narrador de *O triunfo da Morte* não foge a essa problematização do seu ofício. Do ponto de vista do leitor, é questionado o interesse que a

literatura suscita, o motivo por que histórias fictícias atraem tanto a nossa atenção: “que leva os homens a interessarem-se por histórias em que não acreditam? A interessarem-se pelo Hamlet quando não crêem em fantasmas, pelas bruxas do Macbeth se não acreditam em bruxas?” (OTM, p. 107). Do ponto de vista do escritor, também há questionamentos: “E eu? [...] Que me leva então a escrever ou falar?” (OTM, p. 108).

Respostas a essa pergunta são apresentadas praticamente a cada capítulo, como cartas de que o narrador lança mão para desnortear seu parceiro de jogo. Características que os teóricos apontam como próprias da literatura – identidade entre os homens de todas as épocas, jogo e atividade lúdica, ânsia de evasão, profecia, compromisso e ânsia de imortalidade (cf. PROENÇA FILHO, 1973, p. 33-37) – são discutidas por meio de um complexo blefe narrativo. É sabido que várias obras questionam as motivações da escrita, mas o diferencial de *O triunfo da Morte* reside na problematização simultânea e caleidoscópica dessas motivações; cada uma delas é uma linha melódica da complexa sinfonia abelairiana, que se desvela capítulo a capítulo. Como o narrador deixa claro, “tanto faz dizer isto como aquilo, tudo parece certo” (OTM, p. 16).

O narrador inicia seu texto mostrando ter conhecimento de uma tradição que o precede e guia no fazer literário. Alinhando-se a ela, afirma escrever devido ao “fascínio de abordar com ‘elevação’ os grandes temas, de impressionar bem os leitores inteligentes” (OTM, p. 1). Há, desse modo, o desejo de escrever, mas essa criação deve se enquadrar em determinados padrões – daí advém a menção aos “grandes temas”, como o amor, a morte, o tempo, ou seja, motivos considerados elevados e avalizados pela crítica. O narrador, ao arquitetar seu texto, considera os motes tradicionais de que pode lançar mão, demonstrando domínio dos mecanismos e até mesmo clichês da arte literária:

só tenho pena de escrever na primeira pessoa, de contrário, ataçava uma pequena dúvida romanesca. ‘O herói morrerá?’ – afligir-se-iam os leitores, embora pouco provável, o livro ainda nem sequer chegou a metade e os heróis quando morrem só morrem no fim (OTM, p. 47).

Há, dessa forma, consciência de que uma obra romanesca segue algumas convenções. Esse anseio por implementar no texto os padrões da tradição, porém, é logo desmistificado, pois o narrador revela que seu intuito é, acima de tudo, agradar, mostrar-se interessante, habilidoso e inteligente. Em vez de ser um elevado diálogo com a tradição, seguir o já estabelecido é apenas uma forma de angariar “promoção intelectual” (OTM, p. 3). Escrever é alcançar *status*: “uma obra assemelha-se a um fato de bom corte, impõe quem o veste, mesmo

tratando-se de um imbecil. [...] enfeito-me com penas de pavão. O livro funciona para mim como uma espécie de prótese, a bengala onde me apoio” (ABELAIRA, 1982, p. 44-46).

Num outro momento, o narrador afirma: “escrevo pelo amor da escrita” (OTM, p. 5), resgatando a concepção de que só um autor imbuído de paixão pelo que faz pode produzir uma grande obra. Esse é o ponto de vista de Schopenhauer: “só se dedicará a um assunto com toda a seriedade alguém que esteja envolvido de modo imediato e que se ocupe dele com amor, *con amore*. É sempre de tais pessoas [...] que vêm as grandes descobertas” (SCHOPENHAUER, 2008, p. 23). O amor à arte faz com que as motivações externas à escrita sejam consideradas menores e indignas; não é verdadeiro artista aquele que cria com outros objetivos, como o dinheiro, o desejo de transformar a sociedade, autopromoção, ensinamento moral, etc. Essa é a típica visão purista da arte pela arte, a “teologia da arte”, no dizer de Benjamin (1994, p. 171), que encerra o artista em uma torre de marfim, “virado totalmente para a sua obra, num egotismo marcado de sofisticação e requinte estético” (MOISÉS, 1992, p. 495).

A perspectiva do amor à arte também pode ser ligada a uma outra forma de compreender a literatura: “o desejo de exprimir, de encontrar o sentimento do universo, talvez até de ajudar os homens e de provocar a revolução. Sim, o fascínio da arte, pela arte aceito todos os sacrifícios” (OTM, p. 5). Nessa visão, a arte é instrumento, e não um fim. Criar é um meio de, filosoficamente, descobrir o sentido do mundo e de si mesmo. A arte ainda pode ser um instrumento de libertação e denúncia, como queriam os autores neo-realistas, por exemplo. Nesse caso, o amor à criação advém do seu caráter libertário: é amada na medida em que possibilita conscientização e mudança.

É importante constatar que, tanto no amor à arte pela arte quanto no amor a uma arte engajada, o escritor é visto como um vate, um profeta. Eleito como arauto, tem uma missão específica, seja cumprir os desígnios da Beleza, seja provocar mudanças em seu contexto social. Em ambas as concepções, a

caracterização literária do escritor é o conceito de missão. [...] uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior (CANDIDO, 2000, p. 25).

O contraponto a esses modos de amar a arte – ambos tomando o escritor como um eleito – é exposto no mesmo capítulo:

na mesa ao lado da minha sentou-se uma inglesa jovem e solitária. [...] Olhou-me, depois pediu lume, por fim quis saber o caminho para Monsanto. A forma mais simples, poderia dizer-lhe, é vir no meu automóvel ou acompanhar-me a casa. Mas não. Resisti ao apelo da aventura por amor destas páginas, sinto-me hoje inspirado. E muito bonita, a blusa mais ou menos transparente, um peito apetecível, os bicos bem visíveis e escuros, as fortes ancas prometendo uma cama apaixonada, o olhar sofrendo uma ou duas semanas de forçada castidade. Sacrificar a aventura por algumas páginas cobertas com tinta, chamo a isto arte, amor da arte (OTM, p. 6).

A sacralidade da literatura e o exaltado amor à arte apreendido anteriormente são desmistificados: escrever já não é missão nem sacrifício. Aliás, o único sacrifício com que o narrador se depara é a perda de uma prazerosa aventura sexual. Poderíamos dizer, de maneira tautológica, que o narrador escreve porque escreve, ou seja, apenas porque esse é um hábito humano:

Recomeço hoje, algumas semanas depois, estes apontamentos destinados não sei a quê, mas certamente não os redigiria se a escrita não estivesse já inventada. Por outras palavras: a vontade irresistível de pegar na caneta só me assaltou por conhecer o ABC e quem diz o ABC diz os livros. Explicando-me com mais clareza: ignorasse eu que outros homens desejam comer ou fazer amor e sentiria idênticos desejos. Mas escrever... Escrevo como uso gravata, como tomo banho todos os dias, aperto a mão dos amigos, peço desculpa se incomodo alguém (OTM, p. 2).

Escrever, portanto, não é instinto nem missão: trata-se de um hábito adquirido, fruto de educação, exigindo um certo esforço para ser realizado. A escrita, diferentemente da alimentação e do sexo, não é algo natural; pode ser até mesmo uma obrigação maçante, como usar gravata, cumprimentar os amigos e pedir desculpas. Em *Nem só mas também* há uma passagem que dialoga diretamente com o trecho acima:

comecei a escrever ainda sem saber bem porquê, se é que importa saber porquê – mas, provavelmente, aquilo que nos impele a escrever provém de sabermos que os outros, alguns outros, escrevem. Um impulso imitativo, no desejo de exprimir o que nos vai na 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 [...] 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).

As passagens paralelas acima mostram que, para esses narradores abelairianos, escrever é um ato artificial. É preciso aprender o código; tendo-o dominado, qualquer um pode se lançar à escrita, sem ser bardo, profeta ou guia (cf. CANDIDO, 2000, p. 25); escrever um livro é “o domínio próprio de quem não sabe nada” (ABELAIRA, 1982, p. 20). Não há predestinação divina, nem vocação. A literatura sequer é essencial: há outros modos de o homem se expressar, como a música, a dança, o convívio social e tantas outras formas.

Despojada da sacralidade, a escrita pode ser tomada como “uma maneira interessante de passar o tempo” (OTM, p. 87), um *hobby*:

Talvez possa dizer: as últimas páginas escrevi-as por uma única razão. Para o tempo passar mais depressa. Falando francamente, aguardo um telefonema sem esperança. [...] E enquanto o tempo marcava passo e nenhum livro conseguia prender-me a atenção, puxei da caneta. Não a arte, não para me dirigir aos outros e nem sequer a ela, a ti, não a busca de cúmplices. Apenas para apressar o tempo, para o esquecer enquanto vou esperando. Apenas. (OTM, p. 4-5).

Assim como no *Tristram Shandy*, “o ofício de escrever, quando praticado por gosto, é [...] um meio lúdico de ‘fugir aos cuidados e preocupações da vida’ (VIII, 31), tanto mais que a narrativa de Tristram não persegue um fim mas deixa-se levar, sem compromissos” (PAES, 2008, p. 36). O mesmo vemos no narrador abelairiano: pôr uma narrativa no papel é apenas um modo prazeroso de preencher o tempo.

Outro blefe que o narrador dirige a nós, seus leitores, refere-se ao significado por trás de suas palavras. O enredo de *O triunfo da Morte* apresenta nitidamente um tom alegórico, mas o narrador, sempre que possível, procura negar essa característica:

Mas, se acreditares, só te peço uma coisa: não vejas nestes factos qualquer carácter simbólico, qualquer sentido para além deles. [...] recuso-me a concluir que falar em A é uma forma de dizer B, que dizer pombas exprime paz. Um octógono é um octógono, não designa a eternidade (OTM, p. 53).

À moda de Alberto Caeiro, o narrador diz não haver sentido escondido nas suas palavras. O leitor é severamente advertido a esse respeito:

No presente texto diz-se somente o que se diz. Nada mais. Não vejam nele uma alegoria. Quando muito, uma alegoria que nada alegoriza. Já vai sendo tempo, julgo eu, de pôr de lado a ideia de que as coisas em vez de se designarem a si próprias, significam não sei quê. E Alberto Caeiro sabia-o (OTM, p. 54).

Em outro capítulo, essas palavras são reiteradas:

Tudo quanto se diz aqui deve entender-se à letra, afirma apenas o que afirma. E ficaria desesperado se alguém, puxando da cachimónia, concluísse qualquer coisa deste género: “Para o Autor, todos nós trazemos connosco a morte, e, desse modo, mesmo quando não o sabemos, matamos.” Se eu desejasse exprimir tal vulgaridade, di-la-ia claramente, não gastava tantas horas e tantos contrapontos a expô-la. Não recorria a absurdas alegorias, as alegorias não alegorizam nada (OTM, p. 108).

Apesar dessa argumentação categórica, faz parte do jogo de *O triunfo da Morte* duvidar do que nos diz o narrador. Tendo conhecimento das cláusulas do pacto de leitura, sabemos que os trechos acima tanto podem exprimir a visão do narrador, como ser um grande logro. Essa dúvida se mostra plenamente justificada quando o narrador, que se mostrara tão avesso às metáforas e alegorias, admite: “ainda escrevo como se A significasse B. Ainda não

aprendi a falar de A, falando de A” (OTM, p. 54). Os blefes aplicados são testes, para verificar se o leitor “cai na ratoeira, aceita como moeda válida a simples moeda falsa” (OTM, p. 45). A única certeza que prevalece em meio ao jogo é a de que tudo pode ser entendido deste modo ou daquele, à letra ou figuradamente. O narrador é claro: “não posso deixar de fazer *bluff*” (OTM, p. 46).

Ao contrapor todas essas concepções acerca da literatura, o narrador está lançando suas cartas do baralho narrativo, cabendo ao leitor discernir quais “mãos” desse jogo são boas ou não. Mais uma vez se revela a multiplicidade da narrativa abelairiana: é devido a ela que o narrador se dá o direito da contradição, compendiando diferentes concepções sobre literatura em uma única obra. Cada modo de pensar é uma das cartas na mesa.

3.2 O PROCESSO CRIATIVO: CÁLCULO E INSPIRAÇÃO

Outro blefe aplicado em *O triunfo da Morte* refere-se ao processo de criação do texto literário. A aproximação proposta entre literatura e um jogo estratégico como o pôquer faz com que, conseqüentemente, tomemos a obra literária como fruto de construção, burilamento, trabalho. A escrita é planejada, concebida “em termos arquitetônicos” (CORTÁZAR, 1998, p. 64). Schopenhauer, aliás, já havia ligado escrita e arquitetura:

poucos escrevem como um arquiteto constrói: primeiro esboçando o projeto e considerando-o detalhadamente. A maioria escreve da mesma maneira com que jogamos dominó. Nesse jogo, às vezes seguindo uma intenção, às vezes por mero acaso, uma peça se encaixa na outra, e o mesmo se dá com o encadeamento e a conexão de suas frases (SCHOPENHAUER, 2008, p. 115).

Tal como uma obra arquitetônica, a escrita é projetada; em contrapartida, o jogo de dominó equivaleria, para o filósofo alemão, a uma escrita negligente e entregue ao acaso. Podemos perceber que Schopenhauer se utiliza da aproximação entre escrita e jogo de maneira diversa da que Abelaira nos apresenta. Ao alinhar literatura e pôquer, o narrador de *O triunfo da Morte* conjuga arquitetura e improviso, cálculo e jogo, o que parece ser inconcebível para Schopenhauer. Jogo, para Abelaira, não significa confusão ou desleixo para com a linguagem, mas planejamento estratégico, no qual o uso de blefes tem função essencial.

Schopenhauer também menciona um projeto a ser esboçado antes da escrita definitiva. Calvino concorda com essa concepção, considerando que “um projeto de obra bem definido e calculado” (2005, p. 71) é o meio mais eficaz de conferir exatidão a uma obra. Em *O triunfo*

da *Morte* esse esboço se dá por meio da seleção dos eventos narrados; apesar de afetar despreensão, o narrador mostra que sua escrita é, de certa forma, calculada:

Desprovido, infelizmente, de boa memória, as coisas vão-me surgindo ao acaso. Mas muitas vezes, quase sempre, trata-se de uma desordem voluntária. [...] Afinal, contar uma história com princípio, meio e fim, com consequências, mantê-la empolgante até às últimas páginas, exige muita arte (OTM, p. 45).

Assim, aquilo que lhe surge na memória não é colocado no papel sem raciocínio prévio, sem ser relevante para a construção do todo. Os episódios a serem narrados passaram por uma escolha: “Deixarei para mais tarde essa história (por falta de paciência ou para manter a expectativa?)” (OTM, p. 7). A seleção pode até não ter sido criteriosa, mas não deixa de comprovar a existência de um projeto: “minha vida é feita de muitas coisas desligadas desta história. [...] poderia contar-se outra história baseada na minha vida. [...] esta narrativa representa uma escolha. Talvez arbitrária” (OTM, p. 21). A criação literária é, pois, resultado de seleção, uma opção determinada por parte do escritor.

Essa escrita projetada é “um trabalho, e não uma inspiração” (CHALHUB, 2002, p. 19); nela não tem lugar a transposição da imaginação sem aprimoramentos formais. Baudelaire, por exemplo, é um dos escritores opostos à inspiração, crendo que a “composição meditada” (FRIEDRICH, 1978, p. 39) é o único meio de se atingir uma criação pura. Como assinala Friedrich, “com Novalis e Poe, o conceito de cálculo havia penetrado na teoria poética. Baudelaire o assume. ‘Beleza é o produto de razão e cálculo’, escreve” (1978, p. 41). Ao compor sua narrativa com apuro, seguindo os passos de Poe e Baudelaire, o narrador abelairiano refuta a visão do ato criador como fruto de uma inspiração sublime e, em consequência, nega a concepção tradicional do artista como ente superior, agraciado com um dom sobrenatural: em vez de revelação, escrever é debruçar-se sobre as palavras e projetar uma narrativa. O que está em jogo no fazer literário não é o conteúdo em si, mas a construção do texto; é o esforço criativo que funda a narrativa. É representativo dessa concepção de literatura o famoso diálogo travado entre Mallarmé e seu amigo, o pintor Degas, relatado por Valéry:

Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. [...] Um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de idéias...”. E Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*” (VALÉRY, 1991, p. 207-208).

No romance de Abelaira, porém, tudo tem seu contraponto, e impera a “necessidade irreprimível de duvidar de tudo” (OTM, p. 109). Negando a intencionalidade de sua obra e

tudo o que se apresentou anteriormente, o narrador afirma escrever apenas um esboço sem valor: “tudo quanto escrevi até hoje não passa dum rascunho que mais tarde aperfeiçoarei” (OTM, p. 54). Suas palavras não objetivam tratar dos grandes temas nem têm projeto definido, sendo meros “apontamentos destinados não sei a quê” (OTM, p. 2); sua criação é improvisada, produto de inspiração momentânea: “falo do que me vem à memória consoante me vem à memória” (OTM, p. 41). Para os adeptos da escrita planejada, esse pensamento é sinônimo de “preguiça, descuido, amor pela improvisação, facilidade” (PAZ, 1982, p. 197); todavia, pode-se objetar que “o valor de uma obra não se mede pelo trabalho que custou a seu autor” (PAZ, 1982, p. 198).

É essa a linha de criação que segue Alberto Caeiro, heterônimo pessoano que desejava ver o mundo e criar seus versos sem intermédio do raciocínio. O poema XLVI de “O guardador de rebanhos” exemplifica com propriedade essa concepção de literatura:

XLVI

Deste modo ou daquele modo,
Conforme calha ou não calha,
Podendo às vezes dizer o que penso,
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,
Vou escrevendo meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,
Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse,
Como dar-me o sol de fora.

[...]

E assim escrevo, ora bem, ora mal,
Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,
Caindo aqui, levantando-me acolá,
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

[...]

(PESSOA, 2006, p. 83-86).

Nosso intuito não é realizar uma análise exaustiva do poema de Caeiro, mas conferir de que forma este se coaduna à visão que o narrador de *O triunfo da Morte* tem acerca da criação literária. Quanto a isso, pode-se ver que a primeira linha do poema dialoga intertextualmente com Abelaira, remetendo-nos ao romance *Deste modo ou daquele* e à própria forma dos romances abelairianos, em que reina a ambigüidade. O blefe também se faz presente na produção de Caeiro, que às vezes diz o que pensa e, em outras, mistura pontos de vista contraditórios. Seu desejo é escrever versos sem cálculo, sem a pretensão de dizer algo definido, “como se escrever fosse uma coisa que [lhe] acontecesse”. Nessa escrita

despretensiosa e despojada, sem projeto definido, pode-se criar com liberdade, “ora bem, ora mal”. O escritor é um “cego teimoso”, que tateia sempre e acerta ocasionalmente.

Seguindo os passos de Caeiro, o narrador de *O triunfo da Morte* faz questão de mostrar que sua narrativa é simples, sem maiores objetivos: “Dizia eu há dez minutos? Prometi o quê? Já não me lembro bem, mas inventemos outra coisa. E salta então aos olhos a vantagem de escritos como este. Arbitrários” (OTM, p. 16). Há um projeto inicial – o de narrar seu segredo –, mas a desordem faz com que o foco seja constantemente perdido: “não sigo em linha recta, sinto-me incapaz. Ainda que quisesse [...], não saberia seguir a direito” (OTM, p. 116). As digressões sobre detalhes pouco relevantes ofuscam aspectos que poderiam ser significativos: “Por distração (sim, distração) ainda não me referi a um ponto importante, deixado em aberto, mas nem te lembrarás” (OTM, p. 100). Esse narrador despretensioso que afirma, por vezes, ter um projeto calculado, justifica a desordem afirmando que está apenas escrevendo um rascunho, narrativa provisória e, por isso, desorganizada: “ao esboçar estas linhas não ignoro que virei a substituí-las por outras caso o livro seja impresso, elas destinam-se somente a ensaiar a mão, já antes o disse. Uma forma de adquirir balanço” (OTM, p. 3).

Calvino diz que “para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa [...] na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera” (CALVINO, 2005, p. 75). Essa atenção meticulosa para alcançar a imprecisão rege a sinfonia múltipla de Abelaira, na qual o narrador une os dois termos da oposição ordem-desordem para formular uma desordem arbitrária, ou seja, calculada. A narrativa é projetada, mas sem geometria, tornando-se dispersiva e caótica; contudo, embora desordenada, passa por uma seleção do que vai ser narrado. O narrador explica: “sirvo-me da desordem [despretensão] e de vez em quando prometo segredos importantes, acrescentando que só mais tarde os direi [cálculo], isto para manter o interesse, evitar a desistência dos leitores” (OTM, p. 46). Ou ainda: “Consciente embora de tudo quanto vou dizer [cálculo], jogo comigo próprio como se tudo ignorasse [despretensão]” (OTM, p. 116). Numa jogada de mestre, o narrador encarna simultaneamente as figuras do arquiteto (Cortázar e Schopenhauer) e do cego teimoso (Caeiro).

A oscilação entre dois modos diversos de organizar o texto mostra que o verdadeiro alvo da narrativa não é a apresentação de respostas quanto ao fazer literário: o empenho desmedido em blefar e desnortear tem em vista atrair o leitor, parceiro de jogo narrativo. Para

chegar até ele, o narrador experimenta todas as formas e jogadas possíveis, indicando que nessa partida literária “o que importa não é o resultado final, mas exatamente esse caminho de solução das armadilhas e de desconstrução e reconstrução” (PINO, 2004, p. 235).

4 A CONSCIÊNCIA DO OUTRO: O LEITOR MATERIALIZADO

*Escrever não é simplesmente escrever,
nem sequer escrever alguma coisa,
mas escrever para alguém [...].
E depende desse alguém a quem
se escreve aquilo que se escreve.
Diálogo, não monólogo.
Não é dizer 'eu', mas 'ouve-me'.
Ver, imaginar, descobrir alguém.
(Augusto Abelaira)*

A obra como jogo, conforme vimos anteriormente, tem como método “dispor de trunfos [...], fazer *bluff*. Conseguir parceiros, conseguir cúmplices para o jogo” (OTM, p. 4). Sendo a escrita um meio de se “relacionar com os outros” (OTM, p. 3), tal como o pôquer e a política, é imprescindível que haja a participação do leitor. Esse é o diferencial entre a concepção de jogo de Abelaira e a de Mallarmé e Valéry, por exemplo: os dois poetas franceses perseguiram “antes a execução, a construção, do que a comunicação” (BARBOSA, 1974, p. 64), dificultando a interlocução por meio de uma obra muitas vezes ininteligível. Mallarmé acreditava que o livro prescindia do leitor, e essa posição é seguida por seu discípulo, Valéry, que distanciava não só o leitor, mas também o autor, interessando-se, em suas leituras e análises, apenas pela obra (cf. COMPAGNON, 2006, p. 140-145). Abelaira, por sua vez, sem descuidar da arquitetura romanesca, procura alcançar o Outro, tornar seu texto lido.

Em *O único animal que?* o narrador-chimpanzé convoca o leitor: “quero um sinal, sinal voluntário, a revelar a entrada de Vossa Excelência no jogo de que este caderno é o espaço, a mesa verde. Implicando dois jogadores activos e não um jogador silencioso, habilmente desfrutando o outro. Entendido?” (ABELAIRA, 1985, p. 39). A partida literária não cabe apenas ao narrador: tanto ele quanto o leitor são aptos a dar as cartas, podendo manipular a narrativa. O narrador descarta o parceiro passivo e silencioso, mero consumidor, e joga para que ele, provocado, atue sobre o texto: “Adormeceste? Continuas a ouvir-me?” (OTM, p. 18), “Queres ouvir, acredites ou não, o que diziam os outros oradores? Interessaste?” (OTM, p. 72).

O narrador abelairiano tem consciência de uma “presença invisível, que é manifestação de um outro” (ZUMTHOR, 2000, p. 80), ou seja, a existência, seja física ou

virtual, do leitor. No posfácio à segunda edição da peça *A palavra é de ouro*, publicada em 1961, Abelaira já afirmava: “escrever (romances, pelo menos) pressupõe um tu (talvez desconhecido), um tu com o qual se deseja entrar em comunicação” (ABELAIRA apud LUCAS, 1979, p. 76). O escritor, tal como o jogador de pôquer, não pode jogar sozinho: “uma partida tem sempre de ser partilhada com alguém. O divertimento não diverte ou é um divertimento incompleto, se for solitário. Necessita de público” (ABELAIRA, 1985, p. 301-302). O parceiro pode ser virtual, mas se faz presente:

Falemos portanto do dr. Nunes. Mas primeiro fumarei um cigarro. Não queres também fumar um cigarro? Pergunta absurda, limito-me a inventar um interlocutor, um cúmplice inexistente – mas poderia eu pôr as minhas ideias em ordem sem ele, mesmo inexistente? (OTM, p. 117).

A visão de Abelaira se coaduna com a de Zumthor quando este afirma que “um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa” (2000, p. 27). O que tornaria um texto *literário* é, pois, a atitude responsiva por ele provocada.

A presença latente do outro é chamada de “leitor implícito” por estudiosos como Ingarden e Iser. Esse leitor “corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto” (COMPAGNON, 2006, p. 151). O narrador que se dirige ao leitor implicado “lança as bases de seu pacto, define as condições de entrada do leitor real no livro” (COMPAGNON, 2006, p. 151). Não apenas isso: “o leitor implicado ganha corpo no leitor real. [...] um leitor de carne e osso, que, ao efetuar o papel do leitor pré-estruturado no e pelo texto, *transforma-o*” (RICOEUR, 1997, p. 292). Assim, mais do que um leitor virtual, o narrador de *O triunfo da Morte* entabula uma conversa com os leitores reais de sua narrativa.

Sob essa perspectiva, a literatura tem “uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura” (COMPAGNON, 2006, p. 149). O processo de leitura é um “esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o *texto instrui* e o *leitor constrói*” (COMPAGNON, 2006, p. 150). O emprego do termo *partitura* é significativo, pois remete à musicalidade, ao aspecto sinfônico do romance abelairiano, em que o narrador fornece aos leitores de sua sinfonia um programa falhado, com espaços em branco. O leitor deve preencher esses “lugares de indeterminação” (RICOEUR, 1997, p. 289), fazendo com que o texto seja lido como uma partitura musical “suscetível de execuções diferentes” (RICOEUR, 1997, p. 287).

Discutindo as teorias da recepção (Ingarden, Iser, Gadamer, Jauss), Compagnon verifica um problema crucial: o leitor empírico pode muito bem se negar a “desempenhar o papel prescrito para ele pelo leitor implícito” (COMPAGNON, 2006, p. 153). A esse leitor rebelde resta apenas a alternativa de fechar o livro, o que demonstra, para Compagnon, a liberdade ao mesmo tempo controlada e vigiada do leitor: “a obra é aberta [...], mas somente para que o leitor lhe obedeça [...]. [O leitor] pode somente submeter-se ou demitir-se” (COMPAGNON, 2006, p. 153). Compagnon prossegue: “a liberdade concedida ao leitor está na verdade restrita aos pontos de indeterminação do texto, entre os lugares plenos que o autor determinou. Assim, o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo” (COMPAGNON, 2006, p. 155). Num romance múltiplice como *O triunfo da Morte*, o narrador ainda é, num primeiro momento, o “dono do jogo”, pois é ele quem compõe a sinfonia romanesca. O ouvinte somos nós, leitores, que podemos seguir a linha melódica que preferirmos ou ainda mais: intercambiá-las, de modo a não distinguir em qual dos níveis da sinfonia operamos e se seguimos algum papel predeterminado pelo narrador ou não. Nesse romance, os lugares de indeterminação “já não designam apenas as lacunas que o texto apresenta [...], mas resultam da estratégia de frustração incorporada ao próprio texto” (RICOEUR, 1997, p. 289). *O triunfo da Morte* é um romance todo feito de pontos de indeterminação; torna-se precário, desse modo, o posto de dono do jogo ocupado pelo narrador. A leitura, segundo Ricoeur, “torna-se esse piquenique em que o autor leva as palavras e o leitor, a significação” (1997, p. 289).

Esses leitores empíricos que, fundindo-se ao leitor implícito, têm plena liberdade para atuar no texto, são os parceiros que devem ser conquistados e enganados pelos blefes do narrador, mas sempre numa relação de cooperação e interdependência; são cúmplices, como o narrador repete diversas vezes. No caso de *O triunfo da Morte*, essa cumplicidade dos leitores se dá em dois níveis: mais superficialmente, enquanto conhecedores da personalidade secreta do narrador (Morte, pertencente à sociedade da *Thanatus House*); mais ao fundo, enquanto co-autores, operando sobre a narrativa. Como aponta Gomes,

a transformação do romance em espécie de *puzzle* alterará fundamentalmente a relação entre autor-leitor. Este, em vez de se comportar como mero observador, obriga-se a se tornar um co-partícipe, uma espécie de co-autor (1993, p. 120).

O grau de responsabilidade do leitor é uma das cláusulas do pacto de leitura selado com o narrador (cf. RICOEUR, 1997, p. 281). Logo, a entrada do leitor no processo de construção do texto é consequência do tipo de narrador escolhido por Abelaira. Dando a palavra a um narrador indigno de confiança, o autor obriga os leitores a interferir: “um leitor

desorientado, [...] desnorteado por um narrador irônico, não é convidado a refletir mais?” (RICOEUR, 1997, p. 282). O narrador não confiável desestabiliza as certezas, troca o dito pelo não-dito, faz de tudo para que seja o leitor o responsável por juntar os cacos narrativos e conferir sentido ao texto. Esse narrador, portanto, pede “um novo tipo de leitor: um leitor que responde” (RICOEUR, 1997, p. 282). Essa interlocução requer intimidade entre os envolvidos: “o leitor admirável não se identifica com os personagens do livro, mas com o escritor [e com o narrador] que compôs o livro” (NABOKOV apud PIGLIA, 2006, p. 158). Para unir os fragmentos e construir uma significação, o leitor investiga, “segue um rastro no texto [...]. Mais que ler como se o texto tivesse um sentido oculto, tende-se a interpretar no sentido musical, a imaginar as possíveis variantes e modulações” (PIGLIA, 2006, p. 158). Em outras palavras, o leitor precisa se aproximar do narrador e seguir os passos que este trilhou na criação, apreendendo os mecanismos de construção, a fim de ler a obra musicalmente – bem ao gosto de Abelaira, maestro da sinfonia romanesca –, imaginando as variações, modulações, os rumos imprevistos, os possíveis entrecruzamentos entre os níveis da sinfonia.

O diálogo também faz parte do pacto de leitura firmado entre o narrador indigno de confiança e o leitor, até porque apenas um leitor que interage pode achar um caminho em meio a tantas armadilhas. O ato da leitura em si é passivo, indigno de um parceiro de jogo: “poderá considerar-se senhor do jogo quem concede ao adversário o benefício exclusivo da escrita? [...] Um homem que substitui a escrita pela leitura é já um desistente, um fugitivo” (ABELAIRA, 1985, p. 106). Ler sem interagir é “uma forma tenebrosa de nos despojarmos de nós próprios, de entregarmos a nossa alma aos outros, a estranhos, de ser jogados por eles, de nos tornarmos objectos em vez de sujeitos” (ABELAIRA, 1985, p. 106).

Nesse sentido, é extremamente metaficcional a criação, por parte do narrador de *O triunfo da Morte*, do sumo de burujandu. Esse refresco artificial, “misto de figo de piteira, de maracujá e ananás, [...] a cor azul-marinho” (OTM, p. 27), alcançou extremo sucesso. Pelo que se depreende da descrição que o narrador faz de sua criação, esse sumo repugnante só era vendido com êxito em função da propaganda, isto é, era consumido em larga escala, mas passivamente. A essa bebida pode ser equiparado o romance que não provoca diálogo com o leitor, consumido sem reflexão: “Ora bem: o público de fino espírito, conhecedor do valor dum romance, soube compreender o burujandu, a origem mítica do sumo” (OTM, p. 27). Apresentando a extrema aceitação do produto, o narrador questiona o “fenômeno da tirania do autor sobre o leitor” (GOMES, 1993, p. 120), tecendo um paralelo entre o burujandu e a literatura destinada ao consumo imediato, indiferente à interlocução verdadeira:

o narrador/inventor mostra a convivência geral e a falta de espírito crítico da sociedade. [...] A relação burujandu/romance torna-se então explícita, e percebe-se a crítica a uma literatura alienada em que o autor é dono da verdade e tudo diz, restando ao leitor o papel passivo de consumidor (DUARTE, 1984, p. 35-36).

Abelaira se afasta dessa abordagem já em seus primeiros romances. Tutikian percebe em *Enseada amena* “a proposição de um novo público leitor, um público agora considerado como consciência ativa sempre pronta a ser chamada para participar do próprio fazer literário” (1977, p. 10). Ao dar voz e vez ao leitor, Abelaira mostra que “o essencial de uma obra artística é ela ser comunicativa, ou, para ser mais preciso, é ela desencadear no seu leitor, espectador, ouvinte, etc., um processo que é também activo e criador” (SARAIVA, 1973, p. 167). O experimentalismo que Abelaira apresenta nas primeiras fases de sua produção (valendo-se de recursos como o rompimento da cronologia, simultaneísmo, espelhismo) desacomoda o público, obrigando-o a agir: “penso que se devem criar dificuldades, obstáculos à leitura, para que o leitor vença certas resistências e leia com espírito muito alerta e não passivamente” (ABELAIRA, 1971b, p. 138).

Já nas duas primeiras fases da produção abelairiana o leitor é instado a montar o quebra-cabeça narrativo, saindo da postura tradicional de recepção passiva. No entanto, entre as primeiras obras e as da terceira fase verificamos uma diferença no grau de interlocução com o leitor. Nos romances mais antigos, principalmente os da primeira fase, “o narrador afirma-se como entidade absolutamente necessária ao ser colocado numa posição de exterioridade em relação à realidade narrada” (TUTIKIAN, 1977, p. 42) e, em decorrência disso, o diálogo com o leitor não é direto, dando-se apenas em alguns lugares de indeterminação. Outra diferença é o diálogo político, que buscava retirar o público do imobilismo: “gostaria de ser actriz, mas unicamente para um certo público. Um público que precisasse de mim, homens e mulheres a quem eu pudesse ser útil depois da representação” (ABELAIRA, 1971a, p. 188), diz Maria Brenda em *As boas intenções*. O narrador abelairiano dos primeiros romances criava, a exemplo de Maria Brenda, uma narrativa útil, com valores, que tentava levar os leitores a um profundo exame de consciência. O diálogo com o leitor ainda não se dava no campo do blefe e da ludicidade.

Consideramos o conto “Ode (quase) marítima”, de *Quatro paredes nuas*, precursor direto de *O triunfo da Morte* quanto à problemática do leitor, pois nele se destaca a impossibilidade de manter um discurso monológico. O título remete à “Ode marítima” de Álvaro de Campos, mas o “quase” marca uma disjunção entre as duas obras. O narrador do conto é Joaquim Alberto que, à semelhança de Álvaro de Campos, contempla o mar. O

heterônimo pessoano, em seu monólogo, assume a voz do Outro (marinheiros, mulheres, crianças que singraram os mares), enquanto Joaquim Alberto, inversamente, é surdo à voz do Outro, fugindo de qualquer interação. Abandonado por Filomena, sua amada, Joaquim põe de parte seu passado e futuro, vivendo num estado de suspensão. Diante do mar e sozinho, inicia um monólogo; aos poucos, porém, acaba dirigindo-se a si mesmo, numa fusão entre o *eu* e o *tu*: “eu (ou tu, se preferes tratar-me por tu para te desdobrares, para teres a ilusão do diálogo, a ilusão de que não estou só). Eis-te pois a falar comigo próprio” (ABELAIRA, 1972b, p. 86-87). Mesmo sozinho, o narrador percebe que é necessária a presença de um Outro – a “ilusão do diálogo” – e, por esse motivo, desdobra-se. Falar consigo mesmo, entretanto, é um “diálogo inútil” (ABELAIRA, 1972b, p. 92); dirigir palavras ao mar também é um ato vazio, mera fuga de uma interlocução efetiva. Ao recapitular alguns episódios de sua vida, Joaquim se dá conta de que não é ele próprio o interlocutor visado:

Estou aqui a resumir para mim próprio uma cena a que assisti, que não precisa portanto de ser evocada com todos estes pormenores [...]! Porque descrevo o que não preciso de descrever?
Não é então para mim que estou a falar. Falo com alguém (ABELAIRA, 1972b, p. 93).

Descobrimo a existência de um Outro a quem se dirige, Joaquim Alberto põe-se a questionar quem seria esse interlocutor desconhecido, que tanto poderia ser Deus, a Morte, a noite, o mar ou a chuva, interlocutores costumeiros dos autores de obras “elevadas” (cf. CANDIDO, 2000, p. 25). Descartando a possibilidade de se dirigir a algum desses elementos, o narrador percebe que, ao longo de toda sua vida, tem falado em silêncio com “sombras que dialogam comigo quando me encontro só” (ABELAIRA, 1972b, p. 95), “ouvintes que só o foram porque ausentes” (ABELAIRA, 1972b, p. 95). Joaquim tem medo de manter um diálogo concreto e, por isso, só interage com interlocutores inexistentes. Ele é incapaz de ser um ouvinte – afinal, para ter um interlocutor, é preciso ser também um interlocutor do Outro:

Aqui a queixar-me de nunca ter tido ouvintes reais, de só os admitir quando falo comigo próprio – mas alguma vez fui ouvinte, fui interlocutor, de ti, por exemplo, Filomena [...]? quem são os outros, todos os outros que um dia se dirigiram a mim, a quem eu impedi de se dirigirem a mim, que só puderam falar-me imaginariamente, porque eu era mais humano nos sonhos deles do que na minha própria pessoa? Esses que precisam dos meus ouvidos, que precisam da minha voz, e a quem eu tenho negado ouvidos e voz, [...] esses que estão mais próximos de ti (ABELAIRA, 1972b, p. 96-97).

Ter consciência de um Outro mas fechar-se ao diálogo é a atitude do narrador neo-realista *stricto sensu*, por exemplo. Esse narrador não entabulava uma interlocução verdadeira com um leitor real, concreto; seu público era uma massa informe e anônima que deveria

receber passivamente uma doutrina. Esse diálogo, por não ser pessoal, torna-se um monólogo. Na “Ode (quase) marítima” altera-se o paradigma: é o *tu* “que verdadeiramente cria o universo romanesco” (SEIXO, 1973, p. 88). Joaquim Alberto não quer mais ser o único a falar, abrindo-se à voz do Outro, retirando-o da passividade. Exemplo disso é a própria forma de *Quatro paredes nuas*, “romance em contos” que deixa toda a iniciativa interpretativa ao leitor: “saberão os leitores optar pela leitura que melhor lhes convenha, serem eles próprios (caso lhes interesse) a suprirem as lacunas entre os vários contos, a fantasiarem hipóteses que os tornem, todos eles, coerentes” (ABELAIRA, 1972b, p. 201).

Partindo da análise de “Ode (quase) marítima”, vemos que esse conto diz muito acerca do narrador de *O triunfo da Morte*. Desde o primeiro capítulo ele tem consciência de um Outro a lê-lo e/ou ouvi-lo, rejeitando o monólogo e também o desabafo: “no meu espírito se meteu a ideia do livro, a ideia dos leitores, não o simples e adolescente anseio de falar comigo próprio. Um acto solidário [...]. Em resumo: procuro cúmplices, procuro cúmplices!” (OTM, p. 3). À medida que escreve, o narrador percebe que a presença do Outro está a guiá-lo: “De facto, para quem escrevo? Para mim, de modo a pôr em ordem as ideias? Certamente não (ou não apenas). A prová-lo, a minha procura de um certo equilíbrio estético, já antes o disse. Dirijo-me pois ao público” (OTM, p. 35). A preocupação com a forma da narrativa e o cuidado com o estilo denunciam que o texto não é um monólogo. Constatação similar ocorre em *Nem só mas também*:

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 futuras [...]. Escondendo do leitor as consequências para criar suspense (ABELAIRA, 2004, p. 32).

Aos poucos, o desconhecimento da identidade desse público começa a perturbar o narrador, que, desejando uma maior familiaridade, põe-se a questionar: em qual nível da sinfonia o seu público estaria interessado? Seria “um público interessado na história romanesca da minha vida? Um público mais culto, curioso dos grandes problemas antropológicos e teológicos do nosso tempo? Eis a dúvida” (OTM, p. 35). Essa necessidade de ter um público e com ele estabelecer contato resgata a analogia entre Deus e escritor (conforme visto no segundo capítulo de nosso trabalho):

Segundo certos teólogos [...], Deus criou o mundo para mostrar a sua grandeza. Mostrar a quem, se era único? [...] Salvo se... Teria vocação artística? Criaria o mundo somente pelo desejo de criar, pelo desejo de se exprimir? E só para Ele,

desinteressado da existência de um público? Ou depois criou o público para ter a quem se dirigir, para receber palmas? Nós, o público, os homens. Os cúmplices (OTM, p. 131).

Deus, supremo romancista, precisa do Outro (seu leitor) para contemplar sua criação. A diferença é que, enquanto Deus fez o homem à sua imagem, o narrador de *O triunfo da Morte* faz-se à imagem de seu público:

desisto dos meus propósitos imediatos, desisto das minhas curiosidades, dos meus desejos, submeto-me ao gosto dos leitores, que, de outro modo, se desinteressariam de continuar. E então começam a dirigir a minha caneta através da ideia que deles faço. Já não sou eu quem escreve, escrevem os leitores (OTM, p. 9).

A consciência do Outro influencia a maneira de narrar. A multiplicidade de estilos e métodos de que o narrador se vale são reações aos diferentes leitores: “os heterónimos do Pessoa [...] não são intrinsecamente do Pessoa, mas reacções aos interlocutores a quem, nos diferentes momentos, se dirige, à ideia que os diferentes interlocutores (reais ou não) têm dele” (ABELAIRA, 2004, p. 94). Abelaira vê o fenômeno da heteronímia sob o ponto de vista da recepção, do leitor. Assim, seu narrador múltiplice seria um Fernando Pessoa diferenciado, que assume novos heterônimos (diferentes linhas melódicas da sinfonia romanesca) a fim de se moldar aos interlocutores. No entanto, é difícil reagir ao público-leitor e atender a seus anseios sem saber efetivamente o que ele deseja: “Que pretende ele? Como ir ao encontro das suas curiosidades, se as ignoro, se ignoro de que público se trata?” (OTM, p. 35). O desejo por uma interlocução que atenda aos questionamentos do Outro faz com que o narrador se aproxime ainda mais de seus leitores: “vou sentindo o bafo dele, estabelecendo uma certa intimidade, adivinhando as perguntas e escrevendo de acordo com elas, procurando responder-lhes. Um público cúmplice” (OTM, p. 35). A leitura passa a ser uma forma de “empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor” (COMPAGNON, 2006, p. 143). A presença do Outro altera o modo de compor a narrativa: “se componho um livro, se penso não só em mim mas nos leitores, na curiosidade dos leitores, isso obriga-me a averiguar não somente o que pretendo exprimir, obriga-me também a mobilizar a atenção deles” (OTM, p. 9).

Há, porém, um problema: como estabelecer contato verdadeiro com “homens sem rosto e no plural, impessoais, o chamado público, entidade invisível e desconhecida” (ABELAIRA, 1985, p. 16)? Piglia responde a essa questão: “para poder definir o leitor, [...] primeiro é preciso saber encontrá-lo. Ou seja, nomeá-lo, individualizá-lo, contar sua história” (PIGLIA, 2006, p. 25). É preciso, pois, individualizar, nomear, estabelecer vínculos mais profundos com o público: “Progressivamente, tecem-se entre nós laços múltiplos, já não

posso passar sem ele, já não pode passar sem mim. E sem saber porquê, começo a tratá-lo por tu” (OTM, p. 35). Para o narrador abelairiano, os leitores anônimos são “incapazes de dialogar comigo, desconhecedores daquilo que significo, consumidores distraídos de todas as palavras” (ABELAIRA, 1985, p. 17). A entidade “público-leitor”, coletiva e indeterminada, remete à postura de recepção passiva, típica do romance de tradição realista. O narrador já não quer leitores, mas *o leitor*, interlocutor único e íntimo, “o leitor procurado e não outro ou outros, tirados ao acaso de entre milhões de homens [...] Não, pois, uma escrita lançada ao vento, sem endereço, para cair indiferentemente nas mãos deste ou daquele. Uma carta particular, manuscrita” (ABELAIRA, 1985, p. 17). Conforme nos lembra Zumthor, “o encontro da obra e seu leitor é por natureza estritamente individual, mesmo se houver uma pluralidade de leitores no espaço e no tempo” (2000, p. 64). O narrador abelairiano, portanto, rejeita o público impessoal, desejando estabelecer contato com um único interlocutor, o leitor ideal:

em vez de escrever “se quiserem”, não deveria ter escrito “se quiseres”, conhecedor daquele ou daquela a quem me dirijo, se a alguém me dirijo? Existindo unicamente na minha imaginação ou pessoa solidamente real? [...] O desejo, a vontade de encontrar alguém com quem estabelecer diálogo [...]. Sim, alguém real ou imaginário com quem estabelecer diálogo. Alguém, um só (ABELAIRA, 2004, p. 32-33).

Ao contrário do narrador soberano e auto-suficiente dos textos tradicionais, o narrador não confiável abelairiano “se confessa dependente do olhar de um tu com quem deve entrar em diálogo para ter estatuto de existência” (DUARTE, 1994, p. 92). Sendo assim, a escrita passa a ser encarada como “um acto solidário, um prazer que vive da relação com os outros” (OTM, p. 3), “a conversa fluindo de cá para lá e de lá para cá” (ABELAIRA, 1985, p. 38). O narrador, abandonando o estatuto de divindade e sugerindo “o clima de uma conversa nada compromissada” (GOMES, 1993, p. 114), coloca-se no plano do leitor. Aprofundando ainda mais a interdependência entre os parceiros da escrita, esse narrador retira o seu interlocutor da potencialidade e o materializa, imaginando-o como uma mulher sentada à sua frente:

E sem saber porquê, começo a tratá-lo [o público] por tu, imagino-o sob a forma de uma mulher extremamente formosa, de colectivo transformou-se em individual. Não vejo ainda as feições dela e, no entanto... Sim, começo a imaginar como quererá essa formosa mulher imaginar-me e isso interfere comigo, interfere com este próprio texto (OTM, p. 35).

A “intensidade da presença” (ZUMTHOR, 2000, p. 81) muda de grau: tornando-se ouvinte, o leitor se faz presente no próprio ato da enunciação. A narrativa se transforma numa conversa entre homem (narrador) e mulher (leitor), um ato de performance, “presença

concreta de participantes implicados [...] de maneira imediata” (ZUMTHOR, 2000, p. 59). O narrador de *O triunfo da Morte* reconhece a presença da ouvinte e quer desvendá-la, conhecê-la, interagir: “Ah, diz-me quem és, os teus sentimentos, as tuas ilusões para eu descobrir quem devo ser, como devo escrever, mulher desconhecida!” (OTM, p. 36). O público, materializado em um *tu*, é personificação do leitor ideal: “o leitor escolhido, aquele para quem se escreve, o leitor único, absoluto esse é o actor principal e apossa-se da caneta, acaba por dirigi-la. Direi mesmo, por escrever, ao obrigar quem escreve a escrever para ele” (ABELAIRA, 1985, p. 265). A presença do interlocutor, parceiro do jogo literário, interfere profundamente no texto. Esse leitor ideal subverte os padrões, assumindo o papel de doador da narrativa ao determinar os rumos que esta deve tomar: “um romance é não somente o que lá pôs o escritor mas é também aquilo que lá puseram os leitores” (ABELAIRA apud VIEIRA, disponível em: <www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/augustoabelaira.html>).

Esse curioso processo de materialização do leitor no texto já se configurava no *Tristram Shandy*. O narrador-protagonista afirma que “a arte de escrever, quando devidamente exercida, [...] é apenas um outro nome para a conversação” (STERNE, 2008, p. 131), ou seja, a leitura é tomada como interação face a face, presencial. O diálogo shandiano não fica apenas na “interpelação dialogante” (CORDEIRO, 1997, p. 121), dando espaço para que o próprio leitor intervenha na narrativa, tal como narrador e personagem:

– Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse *que minha mãe não era uma papista*. – Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer. – Então, senhor, devo ter pulado a página. – Não, senhora – não perdestes uma só palavra. – Então devo ter pegado no sono, senhor. – Meu orgulho, senhora, não vos permite semelhante refúgio. – Então declaro que nada sei do assunto. – Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente.

Impus essa penalidade à dama não por capricho ou crueldade, mas pelo melhor dos motivos; portanto, não lhe pedirei desculpas quando ela estiver de volta. [...] Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida (STERNE, 2008, p. 89-90).

No trecho acima é possível observar as várias intervenções de um dos leitores da narrativa, uma dama que se põe a discutir com o narrador. Este, por sua vez, a repreende por não haver prestado a devida atenção às entrelinhas do texto. O interessante nesse processo é a fusão que Sterne opera entre a dama e o leitor empírico: a alusão à religião da mãe de Shandy é extremamente velada, o que faz com que essa advertência à leitora fictícia se atualize, em

cada leitura, no leitor real do romance. Ocorre a materialização do leitor implícito no leitor real, como já apontava Ricoeur (1997, p. 292).

Qual seria o sentido de materializar o leitor na narrativa? Os romances de Abelaira respondem a essa pergunta ao mostrar que todos os sentidos são reveladores, às vezes até mais do que as palavras:

absurdo que entre um homem e uma mulher possa haver troca de olhares, mas não de corpos. Que têm as palavras a menos do que os corpos? Há pouco, no café, viu dois namorados. Ela, com saias muito curtas – , mas só o Jerónimo podia ver-lhe as coxas, o namorado não, o namorado falava, falava. E quem entrou mais na intimidade dela, o namorado com as palavras, ou o Jerónimo, vendo-lhe as coxas? (ABELAIRA, 1996, p. 78).

Segundo Zumthor, “nossos ‘sentidos’, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (2000, p. 95). Assim sendo, o narrador de *O triunfo da Morte* opta por materializar seu leitor para poder lê-lo através dos sentidos. É apenas uma conversa frente a frente que permite verificar as reações do interlocutor: “Vejo o teu sorriso, pergunto-me novamente se acreditarás na minha história” (OTM, p. 77); “falo já não sei há quantas horas, nunca me interrompeste, nem sequer serviste uma bebida, fui sempre eu a servir-me...” (OTM, p. 135).

O diálogo com o leitor materializado se diferencia do já tradicional diálogo entre narrador e narratário. Como se pode perceber, a interlocução com o leitor proposta tanto por Sterne como por Abelaira atinge o leitor empírico e, mais do que isso, dá a ele a palavra, a chance de agir na narrativa. No diálogo tradicional com o narratário, o leitor é um receptor, que recebe orientações de leitura mas permanece externo à narrativa. Não há fusão entre o mundo real e o ficcional (cf. CORDEIRO, 1997, p. 121), como ocorre em *Tristram Shandy* e em *O triunfo da Morte*.

O romance-sinfonia de Abelaira é, pois, um romance-diálogo, no qual o leitor, materializado sob a forma de mulher, desdobra-se em três figuras possíveis: amante, mulher de branco e Morte. Elas são encontradas não apenas nesse romance, mas na obra de Abelaira como um todo.

4.1 O LEITOR: MULHER AMADA

Tomar o leitor implícito do texto como uma figura feminina não é expediente de hoje; basta considerarmos grande parte dos romances do século XIX, que muitas vezes dirigiam-se a uma “querida leitora”. Piglia vê nesse procedimento literário uma raiz social:

de alguma maneira, a feminização do leitor de romances confirma os preconceitos dominantes sobre o papel da mulher e da inteligência feminina. [...] Os romances, circunscritos ao reino da imaginação, eram o oposto da leitura prática e instrutiva. Nesse sentido, os jornais se opõem aos romances. Na medida em que dão conta de acontecimentos públicos, estavam reservados para o leitor masculino [...], enquanto os romances, com seu tratamento da vida íntima, eram parte da esfera privada a que as mulheres eram relegadas (PIGLIA, 2006, p. 137).

Nesse contexto, era normal que os romancistas se dirigissem a leitoras, pois a maior parte de seu público era do sexo feminino. Há um duplo preconceito: contra o romance (por se tratar “apenas” de imaginação) e contra a mulher (os homens eram muito ocupados e inteligentes para perderem tempo com fantasia; já as mulheres...). Outra resposta que Piglia apresenta para a figuração do leitor virtual como mulher é a condição de passividade que ambos, mulher e leitor, apresentavam (Piglia foca sua análise nos romances do século XIX e início do século XX): como as mulheres, o leitor não tinha autoridade para “discutir e interrogar um texto escrito” (PIGLIA, 2006, p. 72).

A reflexão acima tem como objetivo esclarecer que a materialização do leitor como mulher em *O triunfo da Morte* não é inocente, e nem prolonga a tradição da “querida leitora”. Essa opção do narrador abelairiano só pode ser compreendida à luz das outras obras do autor.

A figura feminina é a representação por excelência do interlocutor abelairiano: “nunca poderei confessar-me a uma mulher, embora só a uma mulher possa confessar-me, com os homens sou incapaz de falar de sentimentos” (ABELAIRA, 1972b, p. 76). O diálogo amoroso entre homem e mulher pode ser considerado um *Leitmotiv* na produção de Abelaira, mas é em *O triunfo da Morte* que se desvela o traço metaficcional dessa interlocução entre amantes. A leitura desse romance, pois, esclarece e enriquece as obras anteriores, pois atribui ao diálogo amoroso uma interpretação diversificada.

O narrador de *O triunfo da Morte* não materializa seu leitor na figura de uma mulher qualquer. O diálogo avança e, aos poucos, a interlocutora é identificada com sua amante, a mulher de Eurico:

Espera... Deixa-me imaginar-te mulher... Ouve, deixa-me supor: além de mulher, a mulher por quem me apaixonei. Que em silêncio ouves as minhas palavras. E embora eu escreva neste momento, embora neste momento não te veja, esse

momento deixou agora de ser este, já não é o mesmo, mas outro, e já não escrevo, mas falo – e tu, ausente, tornaste-te presente, escutas-me... Verdade? (OTM, p. 117).

Fundir as figuras do leitor e da mulher amada revela o quanto a cumplicidade entre escritor e leitor é profunda e essencial. A relação amorosa – envolvendo cumplicidade, intimidade, interdependência, jogos de dito e não-dito, desejos reprimidos, negação da própria vontade em prol do parceiro, busca da felicidade e prazer do outro, tentativa de adivinhar os desejos do amado – equipara-se à relação entre autor e leitor. Os parceiros no jogo da escrita são tão íntimos quanto dois amantes.

Já vimos que, para o narrador abelairiano, narrar é conversar. As outras obras do autor, no entanto, introduzem uma leitura nova quanto a esse aspecto, revelando um novo traço:

Há uma coisa que não sabes. Eu chamo amor a uma conversa como esta. [...] Chamo a isto amor. Amor, entendes? Porque nem é preciso que haja mais alguma coisa entre nós. Basta isto. Ver-te e saber que me ouves, ver-te e ouvir-te (ABELAIRA, 1962, p. 139).

Assim, trocar palavras é criar intimidade, uma forma de amar: “O amor é uma forma de ser sincero... [...] Não. É uma forma de falar” (ABELAIRA, 1971b, p. 145); amar é “a capacidade de conversar interminavelmente” (ABELAIRA, 1979, p. 110). Explica-se, por meio dessas simples citações de *O nariz de Cleópatra*, *Enseada amena* e *Sem tecto, entre ruínas*, toda a longa conversa que é *O triunfo da Morte*, ato de amor em palavras: “Ouve... E se tiver escrito esta história a pensar em ti? Se todo o meu discurso apenas significa uma declaração de amor, o pedido para não me deixares?” (OTM, p. 126).

Amor e cumplicidade verbalizados não se opõem aos blefes que o narrador abelairiano aplica: “quem diz a verdade não ama. [...] Quando o apaixonado perde o desejo de mentir, de fantasiar, de representar uma comédia simultaneamente verdadeira e falsa, é porque o amor morreu” (ABELAIRA, 1971b, p. 145). As burlas a que o narrador de *O triunfo da Morte* submete sua amada (leitor) não contradizem o amor que sente; pelo contrário, são fruto do desejo de agradá-la: “pé ante pé sinto-me actor, o desejo de representar um papel, de me tornar interessante (para ela), independentemente da verdade, e apenas para lhe conquistar o coração” (OTM, p. 36). Amar é mistificar, e é isso que o narrador abelairiano concretiza em sua obra: “penso que nas relações entre as pessoas, principalmente entre os casais, há sempre uma dose de teatro” (ABELAIRA, 1972b, p. 70); “O teatro é fingimento, o casamento é teatro” (ABELAIRA, 1972b, p. 75). Se casamento é fingimento – e note-se que, para Abelaira, isso não significa algo negativo –, a relação entre amantes só pode se pautar por blefes, enganos, brincadeiras, teatralizações, tudo isso para conquistar e prender o Outro.

Como admite Jorge Fonseca à sua futura esposa em *Deste modo ou daquele*, “sem ti não haveria baralho” (ABELAIRA, 1990, p. 186). É por haver uma amada que o narrador põe-se a jogar, ou seja, a mediação entre homem (narrador) e mulher (leitor) se dá pela ficção (teatro, fingimento, simbiose entre real e inventado).

A figura da amante também é encarnação da “espectadora única” (ABELAIRA, 1985, p. 302), a “única pessoa de quem tenho a certeza que é minha amiga” (ABELAIRA, 1971b, p. 115), aquela a quem podem ser confiados os segredos mais íntimos. A presença do amado estimula a “dizermos o que nunca dissemos” (ABELAIRA, 2004, p. 52), num desnudamento que só se torna possível entre duas pessoas que têm confiança mútua: “diante da mulher amada, e tu és a mulher amada, preciso de me sentir inteiramente nu” (ABELAIRA, 1971b, p. 115). Essa intimidade com o Outro transcende as convenções e a noção de fidelidade: “[Osório] deseja fazer da Maria José uma confidente autêntica, falar-lhe da Ana Isa [...] não para a encher de ciúmes, mas porque é amigo, profundamente amigo da mulher, e porque só com ela saberá conversar acerca da outra” (ABELAIRA, 1971b, p. 188). A derrocada dos relacionamentos pode se dar em razão da falta de interlocução interior, ou seja, do enfraquecimento da necessidade perene de dialogar com o amado: “Sabe quando percebi que entre mim e a Marta havia um fosso intransponível? Ao descobrir que nunca conversava com ela, quando ela estava ausente. Que conversava com outros” (ABELAIRA, 1996, p. 221). O interlocutor único precisa ser cúmplice, confidente e amado: “Amasse eu alguém e ele teria de contar-me tudo, falar-me de tudo, o confidente único seria necessariamente eu, ele não poderia precisar de outros cúmplices” (ABELAIRA, 1990, p. 206). Egoisticamente, o narrador deseja esse leitor-amante integralmente para si. É por isso que as palavras da mulher de Eurico, ditas em um de seus encontros no passado, marcam-no tanto a ponto de serem lembradas na narrativa:

“em imaginação converso longamente com o Eurico. Tudo o que é importante, mesmo tu, falo longamente com ele, até quando não falo. Igualmente quando ficamos os dois em silêncio, falo, falo... Que me responde, que discutimos? Contigo só converso na tua presença, mas com ele... O meu interlocutor permanente. O meu interlocutor privilegiado. O meu cúmplice”. Ah, quantas vezes desejei poder dizer ao Eurico a verdade! “Não tenhas medo de mim, nenhum perigo represento...” Ah, poder ser assim amado por uma mulher! (OTM, p. 126).

Nesse momento, o narrador buscava o prazer, não se incomodando com o fato de a amante gostar mais da companhia do marido. Eurico era o interlocutor único e permanente. Entretanto, ao longo do diálogo romanescos a intimidade cresce e, com ela, o desejo de cativar

a esposa do amigo, de ser por ela amado exclusiva e intensamente. Nos momentos que precedem sua morte, diz o narrador:

E bem sabes: a mulher que encheu esta conversa... Preciso de repetir, de te explicar? Não é com o Eurico que ouves música, não é com ele que conversas quando estás em silêncio, quando estás só. Não pode ser. Não quero que seja (OTM, p. 136-137).

A narrativa é uma conversa íntima; ciumento, o narrador deseja ser o interlocutor único, o centro de todas as atenções. Em sua análise das figurações do leitor na ficção, Piglia afirma que “todos os escritores são cegos [...], não conseguem ver seus manuscritos. Têm necessidade do olhar de um outro. Uma mulher amada que leia a partir de outro lugar, [...] Não é possível ler os próprios textos se não for sob os olhos de outrem” (PIGLIA, 2006, p. 68). O narrador de *abelairiano* é como um escritor cego, precisa de um cúmplice, uma interlocutora a ouvir e transcrever o que ele diz (ou, no caso do leitor, a reescrever e reorganizar a narrativa). Só é possível ler seu texto sob o olhar da amada, e por isso o narrador se amolda a ela, compondo o texto de acordo com as suas reações. Ele só consegue compreender a si mesmo e dar sentido ao que escreve se houver sobre si o exclusivo e atento olhar do Outro: “sombra de objecto nenhum, só posso ser visto de fora, só posso ser, só posso sentir-me se fores tu a sentir-me” (ABELAIRA, 1979, p. 115).

4.2 O LEITOR: MULHER DE BRANCO

Conta-nos o narrador de *O triunfo da Morte* sobre o que pensou ao conhecer Patrícia, sua esposa: “me assaltava essa estranha e inexplicável sensação: a mulher dos meus sonhos. [...] vestia de branco, a mulher de branco” (OTM, p. 37-38). Esse encantamento inicial extingue-se com a rotina, e pouco tempo depois Patrícia morre atropelada – um incidente curioso, visto que o narrador, a essa altura, já sabia que seus passeios com amigos e conhecidos resultavam em morte.

Ainda que ao longo do romance haja apenas essa breve menção à figura da mulher de branco, cremos que ela não é incidental, principalmente se seguirmos a dica abelairiana de iluminar uma obra por meio das outras. Se assim o fizermos, veremos que a mulher de branco aparece em grande parte dos livros do autor, desde *A cidade das flores*, quando Giovanni Fazio conhece Rosabianca: “Vestida de branco, soleníssima, próxima e distante” (ABELAIRA, 1972a, p. 37). Em “Teatro”, conto de *Quatro paredes nuas*, essa figura é apresentada como um dos temas eternos da criação literária (cf. ABELAIRA, 1972b, p. 27). A

leitura em conjunto das obras de Abelaira traz à luz uma surpreendente ligação entre o leitor e essa misteriosa mulher de branco.

A figura feminina trajando vestes alvas surge do mundo do sonho, do desejo: “Sempre gostei de ver mulheres com os cabelos ao vento, com o rosto molhado. [...] Qualquer coisa assim: de súbito ela aparece, mulher inviolada, tem o rosto molhado... – Com um vestido branco?” (ABELAIRA, 1972b, p. 27). Ela é a mulher idealizada que repentinamente se materializa, “vestida de branco, uma rosa vermelha na mão, os cabelos ao vento” (ABELAIRA, 1962, p. 49), oferecendo-se ao homem que a ama. O leitor implícito também pode ser aproximado a essa mulher desejada: é presença em potencial na imaginação, mas pode vir a ganhar corpo no leitor real.

Em *Deste modo ou daquele*, Antônio Luís vai a uma exposição e lá encontra uma fascinante mulher vestida de branco. Para seu espanto, essa desconhecida – que, virá a saber depois, é Ágata – estava retratada em um dos quadros:

Até que estaca diante dum retrato: reconheceu a mulher de branco, ali pintada com uma blusa azul – os olhos castanhos, a boca vermelha, o cabelo claro, o rosto emergindo tenuemente duma superfície nevoenta. No canto superior direito, minúscula, uma mulher-pássaro voava, então sim vestida de branco (ABELAIRA, 1990, p. 70).

Essa pintura desperta curiosidade: “Que queria significar o Teixeira de Mello [o pintor] com a mulher-pássaro? [...] talvez ele [...] não se dirigisse ao público [...], talvez falasse apenas com ela, [...] e quisesse perguntar: ‘Por que me foges?’” (ABELAIRA, 1990, p. 70). Ágata é o leitor: idealizada, “saída da memória para a vida” (ABELAIRA, 1990, p. 81), ou seja, da potencialidade para a materialidade, mas também pássaro, fugidia, esquiva, precisando ser seduzida para que haja interlocução. O leitor-pássaro, mulher de branco saída do mundo virtual, é aquele com quem se almeja alcançar a unidade: “nenhuma força humana ou não humana me impedirá, esta noite, de sair de mim próprio, de ser um pouco tu, e deixarei que sejas um pouco eu, mulher que vens lá da minha juventude, mulher de branco” (ABELAIRA, 1972b, p. 124). Na mulher de branco podemos entrever a figura esquiva do leitor, que precisa ser capturado, seduzido, enlaçado. É só em companhia desse interlocutor que o narrador pode “ser uno e não apenas fragmentos descontínuos” (OTM, p. 136).

Em *Nem só mas também*, Abelaira vincula a onipresente mulher de branco ao leitor de maneira quase explícita (só será totalmente clara ao leitor do conjunto de sua produção). Essa conversa é uma espécie de balanço, acerto de contas, último encontro do autor com o seu

público (vale lembrar que essa é a última obra abelairiana). Nesse romance, o narrador se encontra em um restaurante quando é subitamente abordado:

E estava eu nisto, quando uma mulher (cobria-se, como deusa grega, com um vestido branco que lhe escondia as curvas do corpo) se aproximou de mim e disse [...]:
– Posso falar consigo? – Sentou-se antes da minha resposta. – Gostei muito do seu último livro. – Dito com tal convicção, que quase me acreditei autor de livros e, levado pela curiosidade, um pouco vaidoso também, consenti (ABELAIRA, 2004, p. 143).

Essa mulher trajada como uma deusa grega confunde o narrador com um romancista famoso. Nesse encontro inesperado, é o leitor quem toma a palavra e se confessa: “Desculpe, depois dos seus livros, considerei-o a pessoa com quem poderia falar à vontade, o amigo. [...] Vejo os grandes romancistas como uma espécie de confessores, sabe? E confidentes” (ABELAIRA, 2004, p. 145). Há nesse trecho uma resposta do leitor aos narradores abelairianos, que tanto expressavam, em seus textos, o desejo por uma interlocução profunda e verdadeira com o Outro. A leitora de branco revela que não era apenas o narrador a falar sobre seus anseios e segredos: também ela vê na narrativa uma conversa íntima entre iguais, quase uma confissão. O encontro entre a leitora e o escritor famoso (ainda que o narrador tenha sido apenas confundido com esse escritor, numa típica burla abelairiana) mostra que a interlocução via romance proposta por Abelaira atingiu seu objetivo: capturou o leitor-pássaro e transformou-o em cúmplice e confidente; fez com que o Outro, deixando de ser fugitivo, fosse à procura do narrador.

Esse escritor famoso com o qual o narrador é confundido pode ser tomado como um alter-ego de Abelaira. Vemos uma aproximação possível nas palavras da leitora, que diz: “a literatura moderna esvaziou o amor, só fala de sexo, sexo e mais sexo. [...] Os seus livros reabilitam o amor” (ABELAIRA, 2004, p. 143), o que nos remete à prosa abelairiana, que trata de relações humanas em profundidade, sem cair no convencionalismo e no erotismo gratuito. Por meio da conversa com a leitora, Abelaira também resgata ironicamente a sua obra: ao tomar conhecimento do título de um dos romances que a mulher de branco lhe atribui, *Flores de outono*, o narrador afirma ser “um livro em cujo título aparecem flores, certamente um livro piegas” (ABELAIRA, 2004, p. 147). Impossível deixar de perceber a auto-ironia do escritor de *A cidade das flores*. Podemos perguntar, como a mulher de branco, por que esse escritor “se fingiu cínico e quis desvalorizar o sentido profundo dos seus romances” (ABELAIRA, 2004, p. 144). O escritor inventado é incapaz de se levar a sério; sua

autocrítica, auto-ironia e ceticismo exacerbados são próprios de Abelaira (basta lembrarmos do prefácio a *Os desertores*, quando afirma ser um escritor menor).

4.3 O LEITOR: MORTE

A temática da morte exemplifica a sinfonia abelairiana e suas linhas melódicas, pois pode ser lida tanto como a personalidade secreta de quase todas as personagens da obra, como reflexão filosófica (acerca da modernidade e da espectralização do sofrimento) ou ainda como reflexão metalingüística. A ligação entre morte e interlocutor é dada pelo narrador já no nível mais superficial da sinfonia, visto que a mulher-ouvinte encerra a narrativa com a terrível frase: “– *Nunca pensaste que eu poderia ser também a Morte, a tua Morte?*” (OTM, p. 137). Após essa frase, ouve-se na *cassete*, segundo o suposto editor, “um grito final, angustiante, que omiti na transcrição porque escrito (e portanto lido), se tornava ridículo” (OTM, p. 141), e também sons “demonstrativos, salvo erro, da queda dum corpo. E depois uns passos leves e finalmente o corte da gravação” (OTM, p. 142). Sustentando a multiplicidade e o jogo inerentes a *O triunfo da Morte*, o editor considera que o leitor pode interpretar o final da narrativa de formas diferentes. Assim, os leitores que “preferem as conclusões felizes podem perfeitamente imaginar que a mulher do Eurico recuou no último segundo. Quem sabe se os dois não passaram juntos outro fim de semana [...]?” (OTM, p. 142).

A aproximação entre mulher amada e morte aparece pela primeira vez em *Enseada amena*¹². Osório, casado com Maria José, reencontra uma paixão da adolescência, Ana Isa. Após alguns encontros, ele percebe que Ana Isa sempre trajava vestes negras, fato que o surpreende:

Osório, vendo-a vestida de preto (como sempre) e com o sentimento de que um mundo obscuro de superstições, de literatura, de arte, esvoaçava sobre ele. Pensou (ao mesmo tempo sorria de pensar assim): “Tu és a morte, vens não sei de onde para me enganares com alguns instantes de felicidade e depois levas-me para... para o Érebo” (ABELAIRA, 1971b, p. 103).

Ana Isa era a sua Morte pessoal e intransferível: “pensei que tu eras a minha morte, a minha, a pessoal, a que não pertencerá a mais ninguém” (ABELAIRA, 1971b, p. 108). No entanto, ao mesmo tempo, Ana Isa é vida, pois sem ela Osório não pode sobreviver: ““Tu és a

¹² Manuel Bandeira, no poema “A Dama Branca” (in: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 67-68), representa a Morte como uma amante insinuante e vestida de branco, embora o comportamento dessa Morte-amante seja diverso daquele que a mulher-Morte abelairiana apresenta. A postura do eu lírico de Bandeira também difere da do narrador abelairiano.

Morte'. [...] 'E a vida!'. Pois no dia em que a sua história com ela tiver acabado será a sua vida que terá acabado também” (ABELAIRA, 1971b, p. 182). O narrador quer um leitor e uma Morte únicos, pessoais, exclusivos, que dêem sentido à ficção e à vida. É nesse sentido que Osório confia à Ana: “Sim, às vezes penso que és a Morte e que me esperas... [...] Outras vezes, não. Penso que estou morto, no rio dos Mortos, e que tu vens buscar-me, de novo reúnes uns aos outros os pedaços em que fui retalhado” (ABELAIRA, 1971b, p. 209). Da mesma maneira que a Morte, única certeza, dá sentido à vida humana, o leitor, mulher amada, dá sentido à narrativa, reunindo os fragmentos – as diferentes linhas melódicas da sinfonia romanesca – em uma unidade:

Falo para ti, escrevi para ti e eis então uma descoberta importante. Subitamente, penso... Tu és a unidade procurada e só porque estás agora aí, porque já estavas no meu pensamento ao escrever estas páginas, porque permaneceste sempre a mesma pessoa, a mesma cúmplice, o mesmo corpo desde que comecei a falar, desde que comecei a escrever... Eu que procuro imitar-te, fazer-me à tua semelhança, ser uno e não apenas fragmentos descontínuos, responder aos teus desejos... Tu aí a ouvir-me, a ligar todos esses fragmentos numa unidade, tu que me dás a identidade procurada... Entendes? [...] ao falar-te sinto a minha unidade, sinto-me finalmente eu (OTM, p. 136).

O leitor torna a narrativa um todo, dando-lhe significação. Sem ele, a obra se torna vazia, uma partitura falhada, quase toda composta por lacunas. Verifica-se, no narrador, “a incompletude de um eu que busca na literatura ilusória plenitude e solução para o vazio existencial” (DUARTE, 1994, p. 93). A amante-Morte é, para o narrador,

o garante da unidade do eu que se conta. Para lá do carácter descontínuo do seu discurso e mesmo da sua identidade, o eu aspira a uma unidade que só pode ser conseguida numa relação com outrem, em que 'outrem' permaneça e não seja também fragmentário; numa relação com a Morte. [...] este romance serve-se da morte como figuração dum utópico lugar de procura da unidade (ROCHA, 1982, p. 99).

A questão do leitor como Morte também pode ser analisada a partir das narrativas orais tradicionais, algumas delas até mesmo inseridas e parodiadas na enciclopédia romanesca que é *O triunfo da Morte*. Por meio de alguns elementos da narrativa oral, podemos associar a atitude do homem perante a Morte à postura que o narrador abelairiano assume diante de seu interlocutor.

A Morte é uma certeza; porém, “mesmo ciente de sua finitude e impotência diante disso, ele [o homem] busca, desde os primórdios, suplantar essa condição, ou [...] pelo menos tenta retardar ou amenizar essa ‘passagem’ o máximo possível” (FLACH, 2007, p. 211). Levando em conta a fusão entre Morte e leitor proposta em *O triunfo da Morte*, vemos que essa tem sido a atitude de muitos narradores: evitar o contato com o interlocutor, distanciá-lo,

impedir que o texto seja manipulado. O leitor é o Outro, o desconhecido, presença que inquieta. Da mesma forma que as narrativas orais dão rosto humano à Morte para criar familiaridade, o narrador abelairiano insere o Outro em seu texto procurando conhecê-lo, “tornando-o mais próximo pela relação ‘amigável’, pela parceria que se estabelece” (FLACH, 2007, p. 212). A materialização do leitor em um *tu* e a identificação desse interlocutor com a amante são expedientes utilizados para garantir a familiaridade entre os parceiros de jogo narrativo. À maneira de Scheherazade, o narrador abelairiano cativa sua interlocutora pela palavra, procurando adiar o confronto final, a inevitável vitória da Morte.

Nos contos populares, o diálogo entre ser humano e Morte sempre resulta no triunfo desta. O mesmo se dá no romance: o narrador convoca sua interlocutora e põe-se a falar, mas “poderá a Morte comportar-se como simples espectadora?” (OTM, p. 129). Para Duarte (1984, p. 38), o trecho que fecha *O triunfo da Morte* indica a supremacia do leitor: após 110 capítulos conduzidos exclusivamente pela voz do narrador, surge, na última linha, a primeira e única fala do interlocutor (a amante, o leitor, a Morte). Essa intervenção ao final da narrativa é o momento em que o leitor “transforma-se em sujeito, torna-se capaz de acção. Tendo aprendido com a história recebida, o narratário torna-se dono da palavra e mata o narrador” (DUARTE, 1984, p. 38). Após manter-se calado ao longo do texto, o interlocutor ganha autonomia – poderíamos dizer que vence o pôquer narrativo – e atrai para si os refletores, liquidando o narrador prepotente e que tudo sabe, senhor do jogo; “o criador é forçado a reconhecer a sua condição de criatura, de usuário da palavra, sem poder real sobre ela” (DUARTE, 1989, p. 59). Assim sendo, a narrativa se encerra com uma fusão total: o *leitor* é ao mesmo tempo *narrador* (parceiro de jogo) e *personagem* (mulher de Eurico), subvertendo os esquemas do romance tradicional. *O triunfo da Morte* é *O triunfo do Leitor*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Augusto Abelaira apresenta, em *O triunfo da Morte*, diversos questionamentos metaficcionais. Nesse romance, o autor dilui as fronteiras entre estilos e temáticas (multiplicidade), verdade e mentira (blefes narrativos) e mundo da ficção e mundo empírico (fusão entre narrador e leitor, leitor amante). A musicalidade, latente em outros romances de Abelaira, revela-se um elemento metaliterário: a narrativa de *O triunfo da Morte* é uma sinfonia, na qual os dois níveis propostos (os temas cantáveis e os sons aparentemente inúteis) desdobram-se em múltiplas linhas melódicas. As digressões e estilizações paródicas das mais variadas linguagens (seguindo os passos de Sterne), contos da tradição oral, diálogo com o leitor, enredo (*Thanatus House* e casos amorosos) são os itens dessa enciclopédia romanesca.

Toda essa multiplicidade de aspectos tem por consequência uma inevitável multiplicidade de definições. A denominação *romance-sinfonia* é a que melhor se aplica à estrutura em contraponto de *O triunfo da Morte*, anunciada pelo narrador já nos primeiros capítulos; no entanto, também é possível definir esse romance segundo as diferentes linhas melódicas que nele se entrecruzam. A noção de sinfonia é o tronco principal de onde se ramificam as mais diversas subclassificações. Assim, ao considerarmos a multiplicidade temática e estilística, *O triunfo da Morte* é romance-enciclopédia; se levarmos em conta os blefes narrativos, é romance-jogo; ao considerarmos a relação com o leitor, é romance-diálogo. Essa grande possibilidade de definições não representa uma imprecisão terminológica: é reflexo da estrutura sinfônica que Abelaira imprime à sua obra.

Esse romance construído em contraponto, conjugando as técnicas musical e literária, também é encarado sob a perspectiva do jogo: é partida de pôquer em que os envolvidos precisam manejar a arte de fingir e de se arriscar. As linhas melódicas, portanto, podem ser contrapostas à vontade; o blefe faz parte do pacto de leitura. As certezas são abaladas: nada é verdade, nada é mentira, tudo pode ser deste modo ou daquele. Dentre as cartas lançadas pelo narrador, destacamos os motivos que levam à escrita e o processo de criação. Sinfonicamente, a narrativa de Abelaira conjuga cálculo e inspiração, formulando uma desordem arbitrária que quebra os paradigmas tradicionais da ficção e desequilibra as expectativas do leitor. *O triunfo da Morte* “escapa ao efeito mimético da literatura e revela que aquilo que estamos lendo [...] trata-se de uma construção de um autor, que por sua vez só se completa na presença do próprio leitor” (PINO, 2004, p. 34).

Nesse sentido, nota-se uma evolução da narrativa de Abelaira: do romance de narrador (cf. TUTIKIAN, 1977, p. 42) para o romance do leitor, em que este “suja as mãos” tanto quanto o autor ao manipular o texto. *O triunfo da Morte* consolida a mudança prefigurada em *Bolor* e *Quatro paredes nuas* (principalmente o conto “Ode (quase) marítima”) e abre caminho para os romances posteriores, em que a interação com o leitor é pré-requisito no pacto de leitura. Em *O triunfo da Morte* Abelaira propõe um novo relacionamento com o leitor de suas obras: de um público anônimo e impessoal a um leitor único, que já não é a “querida leitora”, consumidora passiva, mas o leitor empírico.

A análise de *O triunfo da Morte* se completa por meio do diálogo entre os textos já consagrados (*A cidade das flores*, *Os desertores*, *As boas intenções*, *Enseada amena* e *Bolor*) e os mais recentes, pouco estudados, como *Quatro paredes nuas*, *Sem tecto, entre ruínas*, *O Bosque Harmonioso*, *O único animal que?*, *Deste modo ou daquele*, *Outrora agora* e *Nem só mas também*. Esse olhar diacrônico sobre a produção do autor revelou que a leitura de *O triunfo da Morte* ganha mais brilho à medida que lemos as outras obras. O mesmo ocorre na via inversa: os outros textos abelairianos têm sua leitura enriquecida quando os relacionamos ao romance de 1981. As categorias de análise empregadas comprovam o caráter uno da obra abelairiana, pautando-se em expedientes formais e motivos oriundos das próprias obras. Sinfonia, blefe, amante, mulher de branco e morte, recorrentes nos romances abelairianos, mostraram-se instrumentos de análise extremamente relevantes para o estudo da construção metaficcional de *O triunfo da Morte*.

A releitura da produção abelairiana a partir de *O triunfo da Morte* deixa claro que os quatro primeiros romances do autor – *A cidade das flores*, *Os desertores*, *As boas intenções* e *Enseada amena* – apresentam um neo-realismo peculiar, um tanto afastado do padrão: o ceticismo, o foco no português urbano e de classe média e o reconhecimento de que é preciso dar espaço tanto a Pereira Gomes como a José Régio (como diz Maria José em *Enseada amena*) diferenciam Abelaira de autores neo-realistas que desejavam apenas provocar a mudança social, sem pretensões artísticas. A retomada das primeiras obras de Abelaira também conduz ao questionamento de sua adesão ao *nouveau roman*. Há muitas diferenças entre as concepções de literatura abelairianas e as do novo romance francês, e cremos que nossos apontamentos sobre as duas primeiras fases da produção de Abelaira ajudam a corrigir uma visão distorcida que perdura até hoje. A maioria das histórias da literatura portuguesa – para não dizer todas – insere Abelaira no neo-realismo e o descreve como seguidor ferrenho e

mero aplicador dos princípios do *nouveau roman*, posições com postulados diametralmente opostos.

O triunfo da Morte atualiza, pois, o lugar de Abelaira na tradição literária portuguesa, mostrando como sua produção é extremamente vinculada à realidade de seu país: no tempo de fechamento e censura, sua prosa é questionadora, de conscientização; após a derrocada do salazarismo e do mítico império ultramarino, época de transição e incerteza, sua ficção também busca novos rumos, intensificando o experimentalismo, questionando a tradição romanesca, implementando novas formas de encarar a política, a sociedade e a cultura portuguesas e instaurando um novo tipo de diálogo com o interlocutor. Falar de *O triunfo da Morte* é, portanto, falar da recomposição do romance português após anos de aprisionamento da linguagem. Nosso estudo comprova, ao retratar a prosa abelairiana posterior ao fascismo, serem limitadas as classificações que atribuem ao autor os rótulos de neo-realista, aplicador do novo romance e existencialista, sem considerar as nuances e ainda a transformação que a Revolução dos Cravos acarreta na produção abelairiana.

Rejeitando o neo-realismo *stricto sensu* e o *nouveau roman*, pudemos ler suas obras sob um novo enfoque, tendo a metaficção como paradigma. A segmentação em denúncia, experimentalismo engajado e jogo permitiu uma leitura diferenciada da tradicional, expondo a riqueza de elementos da metalinguagem abelairiana, e nos ajudou a detectar a multiplicidade na unidade. Embora as obras de Abelaira sejam consideradas, em razão dos motivos constantes, variações sobre um mesmo tema, cada fase de sua produção desenvolve um tipo diferente de abordagem metaliterária, ou seja, são linhas melódicas de uma mesma sinfonia; o caráter múltiplo não se restringe a *O triunfo da Morte*, portanto. A partir dessa consideração, o lugar desse romance no conjunto da obra de Abelaira também foi ressignificado: passou a ser visto como “um passar a limpo de textos anteriores” (LAJOLO, 1982, p. 46), reunindo em si todos os elementos de que Abelaira lança mão em sua incessante “demanda do romance ideal”. *O triunfo da Morte* une as perspectivas irônica e satírica, para usar termos do próprio Abelaira, e assume o caráter de manifesto e poética. Romance-sinfonia universal, romance-sinfonia do autor e, acima de tudo, romance-sinfonia do leitor.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- ABELAIRA, Augusto. *A cidade das flores*. Amadora: Bertrand, 1972a.
- _____. A propósito de literatura e história. In: IANNONE, Carlos Alberto et al. (Org.). *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: UNESP, 1998. p. 161-166
- _____. *As boas intenções*. Amadora: Bertrand, 1971a.
- _____. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- _____. *Deste modo ou daquele*. Lisboa: O Jornal, 1990.
- _____. *Enseada amena*. Amadora: Bertrand, 1971b.
- _____. *Nem só mas também*. Lisboa: Presença, 2004.
- _____. *O Bosque Harmonioso*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- _____. *O nariz de Cleópatra: comédia em três actos*. Amadora: Bertrand, 1962.
- _____. *O triunfo da Morte*. Lisboa: Sá da Costa, 1981.
- _____. *O único animal que?* Lisboa: O Jornal, 1985.
- _____. *Os desertores*. Amadora: Bertrand, 1971c.
- _____. *Outrora agora*. Lisboa: Presença, 1996.
- _____. *Quatro paredes nuas*. Amadora: Bertrand, 1972b.
- _____. *Sem tecto, entre ruínas*. Amadora: Bertrand, 1979.
- ARÊAS, Vilma. Ficções da vida danificada. In: ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p. 5-10
- _____. Voi che sapete che cosa è l'amore. In: IANNONE, Carlos Alberto et al. (Org.). *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: UNESP, 1998. p. 167-175
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Literatura portuguesa: história e emergência do novo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. O plurilingüismo no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 107-133
- BANDEIRA, Manuel. A Dama Branca. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 67-68

- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRANCO, João de Freitas. Música e literatura: segmentos duma relação inesgotável. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 42, p. 21-35, mar. 1978.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- COELHO, Eduardo Prado. Aplicar Barthes. In: BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 9-30
- COELHO, Nelly Novaes. Linguagem e ambigüidade na ficção portuguesa contemporânea. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 12, p. 68-74, mar. 1973.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Aragão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 143/144, p. 111-133, jan. 1997.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica, I*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- COSTA, André Pereira da. Bolor: a ambigüidade procurada. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 68, p. 35-41, jul. 1982.
- DIONÍSIO, Mário. Literatura e pintura: um velho equívoco? *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 71, p. 5-15, jan. 1983.
- DUARTE, Lélia Parreira. Criação e ironia em Borges e Abelaira. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 109, p. 55-59, maio 1989.
- _____. O furo na pedra ou o progressivo esvaziamento do monologismo na literatura portuguesa contemporânea. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 89-95

_____. O triunfo da Morte, novo caminho para o Neo-Realismo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 81, p. 34-39, set. 1984.

FERRAZ, Maria de Lourdes. Artíficos da construção textual: a representação em Outrora agora, de Augusto Abelaira. In: *VI Congresso Internacional de Lusitanistas*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/artificiosdaconstrucaotextual.html>. Acesso em: 10 jul. 2006.

FLACH, Alessandra Bittencourt. Encontro marcado: a Morte e o Diabo nas narrativas populares. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato (Org.). *Tantas histórias, tantas perguntas nas literaturas de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Evangraf, 2007. p. 211-225

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. O romance português contemporâneo. In: _____. *A voz itinerante*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 83-124

GUEDES, Maria Estela. O Bosque Harmonioso: recensão. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 73, p. 77-78, maio 1983.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Tradução de Erico Verissimo e Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1971.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 118-162

JÚDICE, Nuno. Dos anos 70 à década de 90. In: _____. *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio D'água, 1997. p. 89-105

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. A metaficção em Deste modo ou daquele. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 416-420

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. Literatura e Revolução. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 78, p. 7-16, mar. 1984.

_____. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

- LUCAS, Fábio. Porque escrever? *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 47, p. 74-78, jan. 1979.
- MARTINHO, Fernando J. B. Pessoa em abismo nos anos 80. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 88, p. 111-125, nov. 1985.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Construção e desconstrução do real em O único animal que?, de Augusto Abelaira. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 409-416
- PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 7-38
- PAZ, Octavio. A inspiração. In: _____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 191-221
- PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos. In: _____. *Poemas de Alberto Caetano*. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 29-90
- _____. Passagem das horas. In: _____. *Poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 117-140
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. Rio de Janeiro: Luceu, 1973.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: UFSM, 1986.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. Epitáfio para os impérios: do lenho e dos barcos naufragados. In: _____. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004. p. 167-257
- RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: _____. *Tempo e narrativa: tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997. p. 273-314
- ROCHA, Clara. O triunfo da Morte: recensão. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 66, p. 98-99, mar. 1982.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. A influência francesa na ficção portuguesa contemporânea. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 95, p. 21-25, jan.-fev. 1987.

- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 75-97
- SANTILLI, Maria Aparecida. A renovação do discurso na literatura portuguesa da atualidade: o texto infinito. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 21-38
- SARAIVA, António José. *Ser ou não ser arte*. Lisboa: Europa-América, 1973.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SEIXO, Maria Alzira. Quatro paredes nuas: recensão. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 12, p. 87-88, mar. 1973.
- SILVA, Débora Teresinha Mutter da. *Imagens do século XIX na ficção de Luiz Antônio de Assis Brasil*. 2008. 237f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera: 60 óperas célebres resumidas e comentadas*. Tradução de Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- THEODOR, Erwin. A forma do romance moderno. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 2, p. 5-13, jun. 1971.
- TUTIKIAN, Jane Fraga. *Augusto Abelaira: uma literatura de denúncia*. 1977. 120f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1977.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Tradução de Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201-218
- VIEIRA, Agripina Carriço. *Figuras da cultura portuguesa: Augusto Abelaira*. Disponível em: <www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/augustoabelaira.html>. Acesso em: 07 jul. 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

OUTROS TEXTOS CONSULTADOS

- ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.
- BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- BOTELHO, Fernanda. Deste modo ou daquele: recensão. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 120, p. 213, abr./jun.. 1991.
- CADERNOS ENTRE LIVROS nº 5. São Paulo: Duetto, s. d. ISBN 978-85-99535-61-5.
- DUARTE, Lélia Parreira. Introdução. In: _____. (Org.). *Artimanhas da ironia* – Boletim do Centro de Estudos Portugueses da UFMG, Belo Horizonte, nº 13, p. 7-11, jun. 1991.
- FERREIRA, Vergílio. Ansiedade/angústia e a cultura moderna. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 63, p. 5-10, set. 1981.
- GUSMÃO, Miriam. A mulher em Deste modo ou daquele, de Augusto Abelaira. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 328-332
- LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual. In: *Semear 4* – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses (PUC-RJ), Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_02.html>. Acesso em 08 nov. 2007.
- MEXIA, Pedro. *O tédio discreto da burguesia*. Disponível em: <http://dn.sapo.pt/2005/10/07/artes/o_tedio_discreto_burguesia.html>. Acesso em 10 jul. 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MOUSQUER, Antônio Carlos. O plurilingüismo em O único animal que?. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 588-593
- PADRÃO, Maria da Glória. Ficção: balanço do ano literário de 1981 em Portugal. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 66, p. 8-11, mar. 1982.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/SoHo/Den/9103/texto1b.html>>. Acesso em 24 out. 2005.

- RÊGO, Adelita Vieira. Elementos paródicos em O Bosque Harmonioso. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 403-409
- REIS, Carlos. Romance e história depois da Revolução: José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 169-181
- ROCHA, Clara. Anfitrião outra vez: recensão. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 65, p. 83-84, jan. 1982.
- _____. O único animal que?: recensão. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 91, p. 98-99, maio 1986.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Da morte, Metafísica do amor, Do sofrimento do mundo*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.