

NEM SÓ MAS TAMBÉM. ABELAIRA, Augusto.
Lisboa: Editorial Presença, 2004, 242 p.

GREGÓRIO DANTAS *
(IEL/UNICAMP)

Augusto Abelaira (1926-2003) é reconhecido como um autor que, desde a sua estréia – com *A cidade das flores*, de 1959 – aliou compromisso ideológico com inventividade formal, aliança que não defendeu apenas em seus romances. Em 1963, ao receber o prêmio Ricardo Malheiros da Academia de Ciências por seu romance *As boas intenções*, o autor fez um discurso (que serve de posfácio à 3ª edição) no qual profetizava o esquecimento deste livro. Esquecimento que, segundo Abelaira, deve ser celebrado, já que o romance perderá o interesse para as gerações futuras, habitantes de um mundo “mais humano”, em que os problemas discutidos no livro não terão mais significado. É preciso, contudo, desenvolver novas fórmulas para o exame desta sociedade, e transmitir ao leitor um incômodo que possibilite tal transformação; afinal, o mundo futuro já está germinado em nosso presente, e a pior forma de intervir é permanecer neutro e inativo. Trata-se, sem dúvida, de um convite à ação, e uma declaração de inequívocos princípios literários.

E durante mais de 40 anos de carreira literária, estes foram os imperativos de sua ficção, como nos prova seu romance póstumo, *Nem só mas também*. Uma nota do editor explica que a edição possui ligeiras “regularizações” em relação ao original autógrafa, que já fora quase totalmente revisado pelo autor. Estamos, portanto, diante de um romance “oficial” de Abelaira, não uma publicação oportunista de rascunhos ou esboços. E a leitura confirma prontamente a expectativa.

O enredo gira em torno de uma situação central: o narrador, não nomeado, observa um casal em um café em Belém e, desta observação, cria-lhes uma biografia,

* Doutorando em Teoria e História Literária.

pequenos conflitos, imagina e simula diálogos, confere-lhes nomes: Aurélio e Matilde. Amantes furtivos ou marido e mulher em crise no casamento? As possibilidades e os pequenos episódios se multiplicam, contaminados pelas memórias pessoais do narrador: lembranças de suas ex-mulheres, encontros com os amigos intelectuais, episódios prosaicos, tudo alinhavado por um contínuo discurso metaficcional.

O método de composição narrativa consiste em tentar preencher lacunas entre os dados observados e a sua memória, “interpolando palavras desaparecidas, talvez as mesmas, correspondentes à minha experiência pessoal. Como num velho pergaminho ao qual a humidade (...) apagou grande parte das palavras” (p.16). A escrita nasce da observação de um fato na realidade, mas não é apenas sua reprodução imediata, pois é contaminada por experiências acumuladas, tenham elas ocorrido antes ou depois do fato observado. Assim, o narrador promove não apenas um entrelaçamento entre realidade e memória, como entre linhas temporais: “Claro, a minha memória está (ou pode estar) influenciada pelo que soube depois: o actual, posterior saber, condiciona talvez a reconstituição do passado. Questão preocupante, como cronista de mim mesmo.” (p.31)

Neste processo, todos os elementos narrativos são problematizados, a começar pelo próprio narrador que, embora assuma certo desleixo, por escrever “empurrado pela caneta” (p.86) ou “ao correr da pena” (p.176), faz do questionamento de sua escrita seu principal motivo. Define-se ao mesmo tempo “historiador” (p.16) e “Autor consciente da falsidade” (p.80). Entre fato, invenção e memória, questiona sua própria percepção das coisas: “Ou imagino, componho pseudo-literariamente os factos, nada foi assim, nada poderia ser assim?” (p.61)

E a busca por um discurso que reconstrua a memória de fatos ou eventos observados envolve também a história do que não aconteceu, o que chama de “o mundo dos possíveis” (p.27). Em mais de um momento, por exemplo, o narrador investiga quais relações de causas e efeitos que o levaram ao referido café em Belém, ou a conhecer e se relacionar com as suas mulheres, Mafalda, Júlia e Adriana. A última, conclui, perplexo, só entrou em sua vida porque houve uma família de sapiens que, há milhares de anos, conversava na frente de um papagaio. Absurdas ou não, as histórias paralelas, sobre o que *poderia* ter acontecido ou sobre o que *possivelmente* aconteceu, são niveladas no mesmo nível de verossimilhança das histórias “indiscutivelmente” reais. O tom é muitas vezes zombeteiro, e a relação entre as possibilidades é mesmo ironizada pelo narrador, como quando diz que, por tanto pensar na guerra da Bósnia, lembra-se de ir à lavanderia lavar suas calças. Ou ainda: “... não há um nexó lógico, psicológico ou metafísico entre a falta de dinheiro e a ida a Belém, simplesmente acontece ser essa uma das muitas, mas finitas possibilidades da minha decisão. Ir a Xangai? Difícil” (p.77).

De qualquer modo, estes procedimentos, que desestabilizam a composição romanesca tradicional, não são apenas uma demonstração de domínio técnico por parte de Abelaira, “jogos” narrativos carentes de sentido: convidam o leitor a lhe descobrir uma significação maior. O próprio narrador dá pistas de interpretação: “O mundo dos possíveis. Pensar deste modo parece-me absurdo, mas o pensamento absurdo, e só ele, distingue o homem do chimpanzé. O chimpanzé pensa correcto, pensa único.” (p.76)

O discurso auto-reflexivo foi uma constante em toda sua obra, mesmo onde seria menos provável, como em sua pequena mas relevante produção teatral. Em *O nariz de Cleópatra*, por exemplo, as marcações de cena estão repletas de comentários que ironizam as decisões do autor e as próprias convenções do teatro; procedimento acertado, já que, em Portugal, as peças seriam escritas para serem lidas, não encenadas, como explica o “narrador” no início do segundo ato. Considerando que a peça foi redigida em 1961, fica evidente que a dificuldade de encenação corresponde à censura salazarista, o que confere ao carácter metaficcional do discurso literário uma dimensão de intervenção social, já que tematiza a própria impossibilidade da arte, o valor de suas convenções e seu lugar de atuação.

Em *Nem só mas também*, paradoxalmente, a própria gratuidade de algumas considerações do narrador sugerem uma chave de leitura. O narrador propõe a si mesmo insólitos compromissos como o de conhecer todos os verbetes do dicionário Aurélio, e o de aprender um fato novo a cada dia, o que lhe proporciona um conhecimento enciclopédico totalmente inútil para sua vida cotidiana, como o habitat do picapau-de-penacho-amarelo norte-americano ou o futuro da galáxia Andrômeda. Este jogo, que serviria de temas de conversa com seu grupo de amigos, chega a ser proposto a um deles, Sérgio, que diz não se interessar absolutamente por novos conhecimentos. A outro amigo, o Eurico, o convite nem se coloca: ainda preso aos ideais de esquerda de sua juventude, Eurico é responsável pelas discussões mais acaloradas do grupo, e não se interessaria por tão fútil ocupação. Paira sobre o grupo, entre pares que não se entendem mais completamente, um certo desnorteamento, como que conferindo um novo sentido à epígrafe de um outro romance de Abelaira, retirada de Raul Brandão: “O passado desapareceu, do futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós, sem tecto, entre ruínas, à espera...”.

Tal pessimismo é personificado no professor Mendonça, mentor do grupo, que demonstra, ao fim de sua vida, ter perdido todas as esperanças. Diz ele: “Nunca imaginaste que Jesus Cristo e Marx foram pagos pelo Demônio para enganar os povos, criando-lhes ilusões que os ajudassem a viver? (...) Nesse caso, só a arte nos resta, mas então a arte não passa de uma mentira” (p.134). Sem orientação religiosa ou política claras, o narrador perpetua sua condição de escritor, recontando suas histórias possíveis, entrecruzadas com suas memórias, sem uma finalidade clara, senão continuar contando este enredo descontínuo. Atitude que revela, apesar

de tudo, uma réstia de otimismo: o narrador fala a Eurico sobre um novo tempo, em termos muito próximos aos de Abelaira no referido discurso. O amigo o abraça fraternalmente, o que não é, necessariamente, um voto de confiança no futuro; mas um desabafo, um espontâneo gesto de alívio pela simples existência de uma esperança. Uma mentira, talvez, mas necessária como a arte.

Vale se perguntar o quanto Abelaira fala de si mesmo através de suas personagens. O narrador, desde o início, parece um duplo do autor. Não apenas por não ser nomeado, mas por, aparentemente, carregar muitas marcas biográficas de Abelaira, a começar pelo seu famoso gosto por escrever em cafés. Há, claro, uma provocação a nossa curiosidade: em certo momento, o narrador é abordado por uma ávida leitora, que o toma por outro escritor, alguém que havia escrito um livro com “Flores” no título, e que, portanto, só pode ser piegas. Mais relevante, contudo, é o fato de ambos terem, antes de falecer, recebido maus diagnósticos de seus médicos. E, de certa forma, a proximidade do fim da vida faz-se notar, discreta mas palpável, em todo o romance. Não apenas no narrador, mas claramente nestes intelectuais em crise com o fim das utopias.

Coloca-se, assim, uma das questões mais importantes do romance: qual é, hoje, o lugar da arte? A literatura perdeu sua função de intervenção social, tão clara para o romancista nos anos 60? A questão permanece em aberto. Restam-nos os constantes questionamentos sobre a natureza e o processo da escrita, o que inclui a problematização da autoria do romance – sugerida nos comentários finais da edição – e a presença de dois animais que metaforizam o ofício do escritor: o macaco que, posto em frente a uma máquina de escrever por toda a eternidade, redigiria em algum momento o *Hamlet*, de Shakespeare; e o papagaio Papageno, pertencente a uma linhagem de aves que mantém vivos línguas e registros ancestrais. Se com algum deles se identifica mais o escritor, seria interessante investigar.

De qualquer forma, para o narrador é fundamental continuar escrevendo, efabulando, mesmo que assuma (lembrando o *Tristram Shandy*, de Sterne) que contar toda sua vida é impossível, pois quanto mais escreve mais há para escrever. As digressões e a fragmentação são a única ordem possível, e uma narrativa uma gama infinita de possibilidades. O narrar é o que resta, é o fim em si, e o romance só termina porque acaba o caderno de anotações do narrador.

É preciso continuar contando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELAIRA, Augusto. (1978). *As boas intenções*. Amadora: Livraria Bertrand.
_____. (1962). *O nariz de Cleópatra ? comédia em três atos*. Amadora: Livraria Bertrand.
_____. (2004). *Nem só mas também*. Lisboa: Editorial Presença.
_____. (1979). *Sem tecto, entre ruínas*. Amadora: Livraria Bertrand.