

**Marcelo G. Oliveira**

***EM BUSCA DO TEMPO PRESENTE***

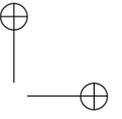
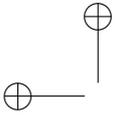
*História e Sujeito em Augusto Abelaira*



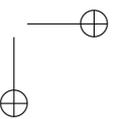
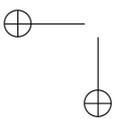
**Prefácio de Maria Lúcia Lepecki**

**Prêmio Revelação APE/DGLB**





**EM BUSCA DO TEMPO PRESENTE**  
**HISTÓRIA E SUJEITO EM AUGUSTO ABELAIRA**





#### FICHA TÉCNICA

Título: *Em busca do tempo presente. História e sujeito em Augusto Abelaira*

Autor: Marcelo G. Oliveira

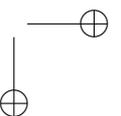
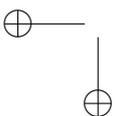
Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

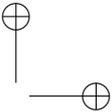
Instituto Europeu Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, Abril de 2015

ISBN – 978-989-8814-08-1

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»





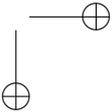
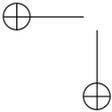
Marcelo G. Oliveira

**Em busca do tempo presente**  
**História e sujeito em Augusto**  
**Abelaira**

Prémio Revelação APE/DGLB

Prefácio de Maria Lúcia Lepecki

Lisboa, 2015

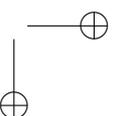
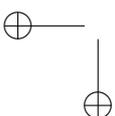




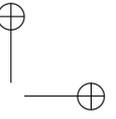
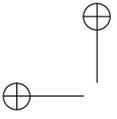


# Índice

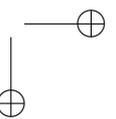
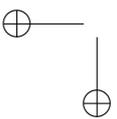
Agradecimentos . . . . .	7
Prazer e Proveito. Prefácio-glosa a duplo mote . . . . .	9
Introdução . . . . .	17
<b>1 O Tempo Presente</b>	<b>25</b>
1. Tempo e modernidade . . . . .	27
2. Romance e modernidade . . . . .	46
<b>2 <i>Bolor</i>: O Tempo Estagnado ou a Ficção sob o Signo do Real</b>	<b>67</b>
1. O fio invisível . . . . .	72
2. A escrita de um diário e o sentido do real . . . . .	77
3. Uma história de amor . . . . .	87
<b>3 <i>O Bosque Harmonioso</i>: A Paragem da História ou o Real sob o Signo da Ficção</b>	<b>95</b>
1. A paragem da história e a sua revisitação . . . . .	100
2. As narrativas da história . . . . .	106
3. O sujeito na paragem da história . . . . .	114
<b>Conclusão</b> . . . . .	<b>120</b>
<b>Bibliografia</b> . . . . .	<b>130</b>

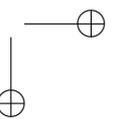
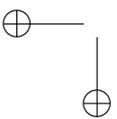
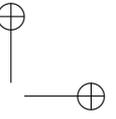
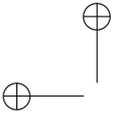


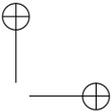




Para a Margarida.  
Em memória do Germano.

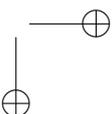
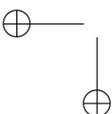


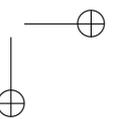
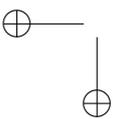
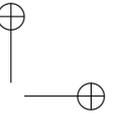
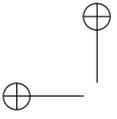


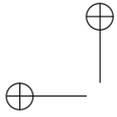


## Agradecimentos

Como sempre, alguns agradecimentos são necessários. Agradeço à Fundação para a Ciência e para a Tecnologia pelo financiamento que permitiu a realização da pesquisa que serviu de base para o presente texto, bem como, naturalmente, ao júri do Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores / Direcção-Geral do Livro e das Bibliotecas. Pela sempre inspirada e esclarecedora amizade, os meus agradecimentos a Maria Lúcia Lepecki, cuja memória ficará para sempre connosco. À Fernanda Branco, à Mercedes Pescada e, naturalmente, à minha família: aos meus pais, Luís e Alice, ao meu irmão, Luís Henrique, à Mónica e ao Luís Miguel, bem como à Dina e à Isabel. E à Margarida, cuja compreensão e inteligência contribuíram de forma decisiva para iluminar esta investigação.







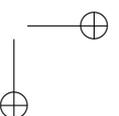
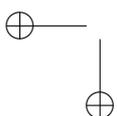
# **Prazer e Proveito**

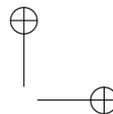
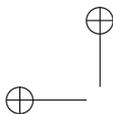
## **Prefácio-glosa a duplo mote**

Maria Lúcia Lepecki

Neste *Em Busca do Tempo Presente – História e Sujeito em Augusto Abelaira*, Marcelo Gonçalves Oliveira, realizando sempre um exercício de análise e de interpretação da escrita abelairiana, realiza também uma pessoal demanda de mais largos horizontes no campo da teorização. A fusão, numa obra crítica, desses dois aspectos, é a quintessência do que à mesma crítica se pede: fazer caminhar o pensamento, buscar perspectivas que, sendo mais abrangentes, sem contradição propiciem circunscrições mais nítidas do(s) tópico(s) onde se centraliza a atenção do intérprete.

Não a todos é dado realizar essa busca, processo epistemológico que é de natureza histórica, tem antepassados cujas vozes garantem sólida base de sustentação ao que agora se vai encontrando. A busca exige, então, conhecimento do que já antes se pensou e disse. Marcelo Gonçalves Oliveira não ignora ou menospreza essa verdade e constrói os alicerces para o seu estudo em textos precedentes, sejam eles de teoria do discurso e do romance, sejam eles, ainda, de natureza analítico-

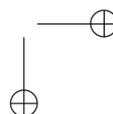
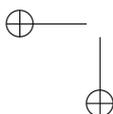


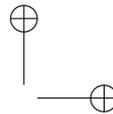


-hermenêutica sobre o Autor estudado. Não poucas vezes recupera textos que à primeira vista pareceriam afastados das questões agora tratadas. Escrutinados, contudo, uma e outra vez, podem abrir insuspeitadas vias ao entendimento novo que se vai tentando construir.

Este exumar de antepassados (esta visitação do que Pedro Nava poderia ter chamado “baú de ossos”, à semelhança do que faz com os seus avós e bisavós) fê-lo Marcelo Gonçalves Oliveira com cuidados de arqueólogo, como largamente se constata na bibliografia e, antes e depois disso, na notória maturidade e segurança discursivo-argumentativa. Resulta de tudo isso que o consistente conhecimento da obra do Autor estudado, da crítica sobre ele e dos principais campos de pensamento susceptíveis de ajudar a compreendê-lo e apreciá-lo impedem Marcelo Gonçalves Oliveira de especular sobre o vazio, ou o quase vazio, armadilha em que pode cair, e não raro cai, o crítico literário. Marcelo não se esquece de que o centro do seu trabalho é Abelaira, e círculos concêntricos, por muitos que sejam, não o afastam do seu objectivo.

Nenhum pensamento avança sem glosar, em concordância ou discordância, motes próprios ou alheios. Desde que compostas, reconvertem-se as glosas em novos motes, sem abandono, *conditio sine qua non*, da liberdade de concordar ou de discordar. Qualquer autoridade, e muito especialmente as que nos respaldam o discurso, tem o inalienável direito de se ver discutida ou contestada. Decorre que, se queremos fazer justiça ao labor reflexivo de uma autoridade de pensamento, temos o dever, também inalienável, de concordar, de discordar e, e em sendo o caso, de simultaneamente concordar e discordar. A última situação, tantas vezes exigida (não apenas permitida) pela ficção de Abelaira, adia indefinidamente tanto qualquer certeza sobre o que se viu/leu como, ainda, o fecho da interpretação: os desafios analíticos desmultiplicam-se a perder de vista; escapa por entre os dedos do entendimento o que poderia ser uma (na verdade indesejável) solução para os problemas suscitados na leitura. Quando tal acontece, fica o leitor na mesma situação tantas vezes experimentada por narradores e



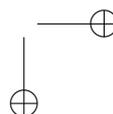
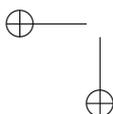


personagens de Abelaira, quando se perguntam o *que é o quê, o que significa o quê, existe de facto aquele quê que os preocupa?*

Respostas a este conjunto de indagações só se podem encontrar com o apoio da especulação, a qual, deve lembrar-se, sonega a si mesma qualquer resposta definitiva. Especular é sempre andar, sem descanso, à procura de qualquer coisa que na verdade não se consegue (nem, creio eu, se quer) encontrar. Especular é renovar-se como agente de procura, e nem a todos é dado especular. Sobre a questão em Augusto Abelaira, diz Marcelo (no capítulo “O Tempo Estagnado ou a Ficção sob o Sigo do Real”) o seguinte: “[...] um aspecto preliminar que se poderia assumir como comum a todos os narradores de Abelaira e que constitui uma das suas características mais marcantes é realmente o facto de estes serem, por excelência, seres possuidores de enorme manancial cultural e interpretativo que questionam virtualmente tudo o que se lhes depara no caminho, inclusive o seu próprio discurso”.

Questionar “virtualmente tudo o que se lhes depara no caminho, inclusive o próprio discurso” (a abertura de *Bolor* reitera esta última questionação) faz com que a escrita encontre lugar dentro de um dos arquétipos mais fundamentais do imaginário universal: o arquétipo da viagem aventureira, que encontra, no que concerne a nossa tradição, um modelo de realização na história da demanda do Graal e um contra-modelo nas aventuras do Quixote, e que tem ainda uma extraordinária variante em *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. As viagens aventureiras (de que encontramos numerosos exemplos também na literatura tradicional, ou no Garrett de *Viagens na Minha Terra*) afastam indefinidamente o fim do percurso (pelo que serão, mais aproximadamente, deambulações) e empurram para o espaço da inacessibilidade, inapreensibilidade, o objecto que se deseja (ou se finge desejar) conhecer.

Anoto, de passagem, que o título do capítulo acima referido tem notória vocação para espoletar trabalho especulativo por parte do leitor. Este poderá perguntar-se, como o faz Marcelo no capítulo seguinte, dedicado a *O Bosque Harmonioso*, se acaso não estará o real sob o signo da ficção, ou de alguma forma dela (por exemplo, a memória),



como com abundância de documentação textual parecem demonstrar Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso* ou, muito mais tarde, François Jacob em *O Jogo dos Possíveis*. Indagar se a ficção está sob o signo do real ou este sob o signo daquela leva, parece, a uma espécie de aporia de onde nasce a infinitude do discurso, como se constata no fecho de *Bolor*: um travessão e um grafema, **t** em maiúscula, **T**, abrindo portas à continuidade, potencialmente infinita, do discurso e da busca.

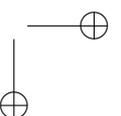
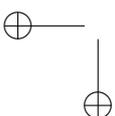
A perseguição insistente de um objecto cuja inacessibilidade o próprio perseguidor, por óbvias razões epistemológicas, cuida de preservar, fundamenta, como creio ter sugerido, o discurso ensaístico, que é o do presente texto de Marcelo – tal como é, não o ignora o leitor, o discurso de toda a ficção de Abelaira, feita para alargar horizontes de entendimento, não para arribar a uma meta. Por isso declarou Abelaira, bastas vezes, que escrevia sempre o mesmo livro. . . Escrever sempre o mesmo livro, transformar motes em glosas e de novo estas nos primeiros, faz da escrita de Abelaira um percurso especulativo, filosofante e filosófico, como o trabalho de Marcelo sobejamente documenta.

*Em Busca do Tempo Presente – História e Sujeito em Augusto Abelaira*, sendo em primeira instância um texto analítico-hermenêutico e em segunda instância obrigatoriamente teorizante e teórico, instala (como creio ter suficientemente sugerido) Marcelo Gonçalves Oliveira no mesmo paradigma de pensamento de Augusto Abelaira. Se este fez romances-ensaios, alicerçados na procura do objecto inacessível (por isso o “escrevo sempre o mesmo livro”), Marcelo faz análise e hermenêutica, ambas, desde alfa até ómega, puros ensaios, buscas de profundidades, indagações dos mistérios da palavra e do texto, dos mistérios da natureza humana, que habita o mesmo espaço da tensão irresolvida entre o próximo e o inacessível, entre o que se pode ou se julga poder e o que nunca poderá, efectivamente, ser. A este propósito, lembremos, em *Bolor*, o que diz Humberto sobre aquela que nos afirma ser sua esposa: “mulher subitamente desconhecida”, “mulher provisoriamente misteriosa”, “recuso-me a saber tudo quanto sei [de ti]”. E arremata com notável declaração onde claramente se vê o adiar do fim



do percurso de conhecimento: “Procurava eu ignorar tudo quanto sabia acerca da minha mulher para melhor a descobrir através dos brincos”. Recusando-se a ser uma tese, a demonstração cabal de uma hipótese, opção necessariamente restritiva no caso de um estudo literário e não só, o trabalho de Marcelo Gonçalves Oliveira sai à procura de “o que será?”, orientado, é verdade, e como é de regra numa investigação, por uma perspectiva, a da representação do tempo, o que se constata desde o título. Mas sendo o “princípio do discurso [...] os diversos elementos que o compõem”, como propõe Basílio de Cesareia da Capadócia, na “Homilia sobre «No princípio era o Verbo»”, nada mais lógico do que metaforizarmos o discurso numa teia, não numa linha. Explora Marcelo esta teia na ficção de Abelaira, trazendo à colação questões outras: a escrita como tal e como necessariamente surpreendente mesmo para quem a faz; a palavra, na sua natureza (talvez mesmo no seu *ser*) e função, a amizade, o amor, a sempre actual questão da(s) identidade(s) individuais e colectivas, a história nacional, a política. Trata também a pessoa enquanto máscara de si mesma, ou o outro como máscara do eu, indagando de muitas e complexas formas “quem é quem”. Esta situação é minuciosa e ironicamente tratada na obra maior de Abelaira, *Bolor*. Ao mesmo labor de tecer teias se entrega Marcelo, centrando seu trabalho no tempo, sem prejuízo de o alargar. Perscruta, então, pormenores da escrita abelairiana, o que lhe permite iluminar aspectos fulcrais da retórica discursiva e narrativa de um dos grandes criadores literários em língua portuguesa da segunda metade do século vinte.

Seguindo uma tradição que para si mesmo já veio formando, em apreciável número de artigos, conferências e comunicações a congressos, Marcelo Gonçalves Oliveira revela uma maturidade intelectual e uma sensibilidade ao texto poucas vezes reunidas, com igual felicidade, em uma primeira obra de largo fôlego, como é esta. Pelo menos mais duas virtudes devo registar no estudo de Marcelo Gonçalves Oliveira. A primeira é a clareza na exposição de ideias e argumentos muito complexos. Esta clareza, seguramente resultante de muito trabalho, muita paciência para pensar e para escrever, documenta, mais uma vez o digo,





extraordinária maturidade intelectual, e grande domínio dos meandros de um espírito e de uma escrita tão complexos como os de Abelaira. A segunda virtude, de crucial importância num crítico literário, é a elegância da escrita, o que se constata sobretudo na sintaxe mas não menos no léxico, administrados um e outro de modo a plenamente satisfazer o oficial do mesmo ofício, e, ainda, a auxiliar o neófito nos sinuosos caminhos da fruição e do estudo do texto literário. Lê-se Marcelo com proveito e prazer, com prazer e proveito.

\*  
\*       \*

Terminando esta leitura de uma leitura de Abelaira, pergunto-me de que modo poderia eventualmente produzir pensamento novo respaldado, pelo menos em parte, pelo trabalho de Marcelo.

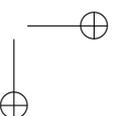
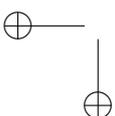
“Pelo menos em parte”, creio dizer bem, pois preciso de uma outra parte que, conjugando-se com a primeira, me dê pernas para andar. Esta segunda parte encontro-a na voz de Barbara Hardy, em *Forms of Feeling in Victorian Fiction*<sup>1</sup>:

The novel is an affective form. Not wholly so or simply so.  
While it expresses shapes and analyzes feelings and passions, it  
also expresses shapes and analyzes ideas and arguments. (...)  
At its best, the novel uses emotion to investigate emotion.

Uma fascinante série de indagações me fornece essa pequena passagem. O que devo entender por “afectivo”? O meu entendimento se coaduna com expressões de afetividade, ao parecer muito discretas, na obra de Abelaira? Se sim, com quais? Se não, serão as suas narrativas romances, ou terei de as denominar com outra palavra? E

---

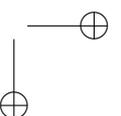
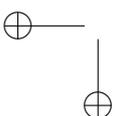
<sup>1</sup> Barbara Hardy, *Forms of Feeling in Victorian Fiction*, London, Methuen & Co., 1985, p. 19.

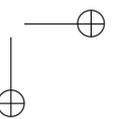
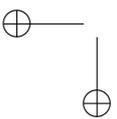
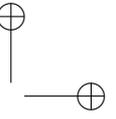
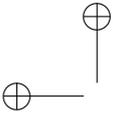




com respeito a expressar, conformar e analisar sentimentos e paixões ao mesmo tempo que se analisam, conformam e expressam ideias e argumentos? Que Abelaira realiza a última parte da proposta – analisar, conformar e expressar ideias e argumentos – parece insofismável, mas fará isso com a ajuda de outros elementos que não sentimentos e paixões? Usará ideias e argumentos para analisar ideias e argumentos, ou servirá esta estratégia para arribar, por vias travessas, à questão de sentimentos e paixões? De novo se pergunta o que são sentimentos, e pela primeira vez se indaga o que são paixões. Eis questões que, postas no caminho da minha aventureira viagem, atrasam, por tempo imprevisível, o encontro de uma resposta. Enquanto não satisfaço a curiosidade nesta área, torno a indagar: será que Abelaira analisa, conforma e expressa ideias e argumentos para investigar ideias e argumentos? Se assim for, onde ficam os sentimentos e as paixões na obra dele? A hipótese pode ser: ficam ocultadas sob a capa de um discurso irónico, daqueles que obrigam o leitor a enviesar o olhar. Só olhando com o canto dos olhos veremos, talvez, como Abelaira expressou paixões, e o que fez, exactamente, com o expressá-las.

Pode ser estratégia produtiva. Mas também pode não ser. Ficar a questão num impasse seria, penso eu, do agrado de Abelaira. Ou talvez não. Porque, em fim de contas, tudo pode ser deste modo ou daquele, preferivelmente sendo, ao mesmo tempo, de ambos os modos. . .





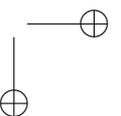
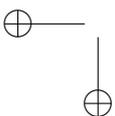


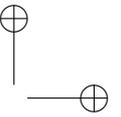
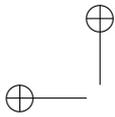
## Introdução

Eu hei-de ficar em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas reconheço-me menos nos seus livros que em muitos outros.

Jorge Luís Borges

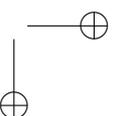
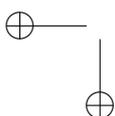
Qual o relacionamento da obra de um escritor com o mundo que o rodeia? Quais as obsessões face à realidade quotidiana e histórica inseridas pelo autor nos seus livros? E de que forma tal acontece? Na realidade, desde a ascensão do Formalismo e do *New Criticism* que a crítica procurou separar a vida do autor do estudo da sua obra. Um caso que se tornou paradigmático e que revelou o triunfo do *New Criticism* sobre a crítica tradicional foi a atribuição, em Fevereiro de 1949, do Prémio Bollinger a Ezra Pound, somente quatro anos após a acusação de traição que lhe foi imputada no final da Segunda Grande Guerra devido à sua colaboração com o regime fascista em Itália. Apesar das alterações observadas no decorrer do século, em 1968 Roland Barthes acusaria ainda, no seu polémico ensaio “A Morte do Autor”, a obstinada existência de uma crítica centrada na vivência pessoal do escritor





e que consistiria “a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovski o seu vício” (1987a: 50). De facto, a tendência para a trivialização operada pela explicação biográfica era – e continua a ser – motivo suficiente para a separação acima mencionada e para o acautelar de qualquer aproximação crítica que procure estabelecer laços que se pretendam realmente esclarecedores entre a obra de um autor e a sua vivência histórica. Entre a morte do autor e a sua biografia, a palavra de ordem para uma crítica que se proponha discernir a filigrana dos relacionamentos entre um autor, a sua obra e a sua época continua a ser, sem dúvida, a da prudência.

Uma outra opção está, no entanto, à disposição do crítico: a de estudar as possíveis mudanças operadas na própria obra do escritor, analisando alterações visíveis efectuadas ao longo do seu percurso e procurando observar quer os elementos comuns que a caracterizam quer os momentos de ruptura que a transformam, buscando ao mesmo tempo as razões dessas transformações e a sua possível relação com a realidade histórico-cultural em que emergem. Esta última questão ganha na verdade uma relevância especial no estudo da obra de Augusto Abelaira. Ao ler os seus livros não podemos deixar de sentir a extrema importância conferida aos diferentes contextos históricos que permanentemente irrompem pelo texto, chamando constantemente a nossa atenção para o seu envolvimento na realidade que o circunda. Contudo, apesar das inúmeras alusões ao *décor* próprio de uma época, das frequentes referências a momentos históricos específicos e da constante problematização das tendências intelectuais disponíveis, diria que a obra de Augusto Abelaira reflecte o relacionamento do indivíduo com a sua época especialmente através das estratégias discursivas utilizadas. Diria mesmo que é o sentido conseguido por essa utilização que a impede de ficar confinada à época retratada, acabando por lhe conferir um interesse actual e universal que ultrapassa em larga medida o âmbito historicamente restrito que advém da utilização de referências históricas específicas. Com efeito, será precisamente a esse nível que – seguindo a



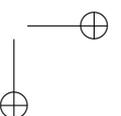
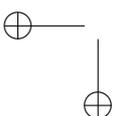


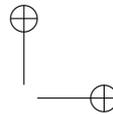
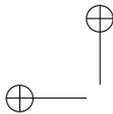
perspectiva acima delineada – as principais transformações detectáveis na obra de Abelaira revelarão o seu maior interesse. Ocupando um lugar de destaque encontra-se sem dúvida a que ocorre com a publicação de *O Triunfo da Morte* e dos romances subsequentes, *O Bosque Harmônico* e *O Único Animal Que?*, transformação que tem sido geralmente considerada como inaugurando uma segunda e nova fase na carreira de Abelaira. Obviamente, e como com qualquer periodização, é necessário acautelar qualquer sentido definitivo acerca dessa mudança. Os seus romances posteriores, como *Deste Modo ou Daquele* ou *Outrora Agora*, bem como o póstumo *Nem Só Mas Também*, parecem retomar o fio anterior a *O Triunfo da Morte*, pelo que se tornará necessário a uma investigação que se proponha estudar o percurso completo de Abelaira averiguar quais as modificações e continuidades detectáveis em relação a essa linha e aos três livros que a permeiam, bem como as possíveis influências dessa fase intermédia na obra subsequente.

É, porém, inegável que algo sucedeu à obra de Abelaira no período acima assinalado, algo que comporta uma transformação radicalmente maior que qualquer outra efectuada até então<sup>1</sup> e cuja originalidade formal no âmbito da sua obra não voltará a ser igualada pelo posterior retorno da linha que a antecedeu. A dada altura será o próprio Abelaira, eterno defensor da ideia de que um escritor escreve sempre o mesmo romance, a admitir em entrevista a existência de duas subcategorias

---

<sup>1</sup> Quanto ao percurso anterior a *O Triunfo da Morte*, um comentário de Maria Lúcia Lepecki acerca de *Bolor* é na realidade elucidativo: “Diante deste livro sentimos obrigados a reconsiderar toda a obra anterior de Abelaira, para a re-entender como sucessivas experiências que desaguiam, fatalmente, na harmonia de *Bolor*” (1980a: 135). Excluindo, obviamente, qualquer tipo de juízo acerca da obra precedente (ressalva feita por Lepecki no parágrafo seguinte), este comentário chama a atenção para o grande grau de continuidade atestado no percurso de Abelaira durante a sua primeira fase, desde *A Cidade das Flores* até *Sem Tecto Entre Ruínas*, uma continuidade que contrastará em grande medida com a transformação posteriormente detectada.





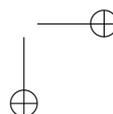
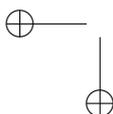
desse mesmo livro único:

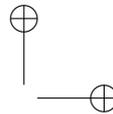
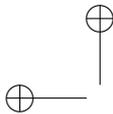
Talvez lhe pudesse afirmar que escrevo dois romances e não um. Em última análise um, mas que são dois. Para simplificar, um seria *Bolor*, o outro *O Bosque Harmonioso* e *O Único Animal Que?*. Um são os jogos do amor, o outro é mais irónico, mais irrealista, mais fantasioso. (1996c: 8)

Na realidade, esse segundo romance – e ao contrário do que a simplicidade da afirmação pode deixar transparecer – surge tardiamente no percurso novelístico de Abelaira: mais precisamente após seis outros romances e cerca de vinte anos de carreira, tempo suficiente para podermos considerar o seu aparecimento como um diferente evento no seu percurso e nos indagarmos acerca das possíveis causas que levaram a essa mudança.

O objectivo do presente estudo foi justamente avaliar essa transformação e as implicações a ela subjacentes, procurando para isso averiguar não só as marcas que caracterizam cada um desses dois romances como também o que os une sob a égide desse livro único Abelairiano. Com esse fim, foram analisadas precisamente duas das obras acima mencionadas: *Bolor* (1968) e *O Bosque Harmonioso* (1982), obras com um intervalo de catorze anos entre si e que talvez representem os mais consumados exemplos destas duas espécies ficcionais oferecidas por Abelaira. A permeá-las, no entanto, encontram-se dois outros romances, *Sem Tecto Entre Ruínas* (1978) e *O Triunfo da Morte* (1981), livros cuja importância neste processo de transformação será abordada na Conclusão, dedicada justamente a uma contextualização deste período transformacional da obra de Abelaira.

Algo, no entanto, salta de antemão à vista. De facto, torna-se inevitável constatar que a separar a publicação destes dois livros encontra-se o fulcral acontecimento histórico do 25 de Abril de 1974. Curiosamente, ou talvez não, nenhum dos romances de Abelaira utiliza a revolução dos cravos ou o período imediatamente subsequente como pano de fundo da sua trama. No entanto – e dada a importância particular conferida nos seus romances ao contexto histórico envolvente –

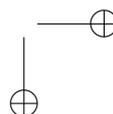
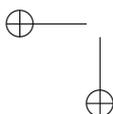


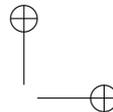
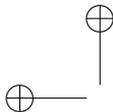


tal acontecimento não pode deixar de nos alertar para a possibilidade de importantes e profundos reflexos na sua obra. Não se trata aqui de procurar estabelecer qual a visão particular de Abelaira sobre esses acontecimentos, estando esta mais visivelmente expressa nos seus inúmeros artigos de opinião publicados em periódicos da época, como a *Vida Mundial* ou *O Jornal*<sup>2</sup>. Interessa-nos, sim, avaliar de que forma esse acontecimento fulcral da história portuguesa recente afectou a sua escrita e o que tal transformação revela, na realidade, acerca do que se encontra verdadeiramente em jogo na sua obra. O que se procurará evidenciar ao analisar os dois romances aqui em questão serão não só as características particulares das duas espécies romanescas anteriormente mencionadas como também aquilo que pode constituir esse proclamado livro único Abelairiano, algo que a transformação operada na sua escrita põe em evidência e que parece se encontrar intimamente relacionado com um tema fulcral que tem acompanhado todo o seu percurso novelístico: o tempo.

À guisa de hipótese, afirmaria que, se a transformação na escrita de Abelaira parece estar inelutavelmente ligada à própria transformação do contexto histórico português no qual os seus livros surgiram, a incidência sobre o plano formal da sua obra parece revelar que o seu livro eternamente reescrito se encontra associado a questões intimamente ligadas ao panorama cultural alargado da nossa modernidade ocidental. De facto, a própria confluência de temas que ocorre na sua obra obrigou necessariamente a um estudo pormenorizado de questões que, partindo do problema do tempo como tópico perspectivador, levou a incursões imprescindíveis na problemática da modernidade a um nível que ultrapassa o âmbito estritamente literário. Tal estudo passa naturalmente

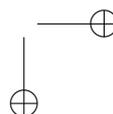
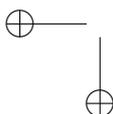
<sup>2</sup> Para uma listagem detalhada dos artigos publicados por Abelaira, aconselha-se a consulta do precioso e exaustivo catálogo organizado por Maria do Rosário Cunha Guimarães e Jorge Pais de Sousa, editado pela Câmara Municipal de Cantanhede (*Augusto Abelaira: Catálogo Bibliográfico e Documental*, Cantanhede: Câmara Municipal de Cantanhede, 1994). Aproveito a ocasião para agradecer a atenção disponibilizada pelo Dr. Jorge Pais de Sousa, da Biblioteca Municipal de Cantanhede, aquando da minha visita.





por textos hoje incontornáveis como *O Discurso Filosófico da Modernidade* de Habermas e *A Condição Pós-Moderna* de Lyotard, obras com perspectivas distintas, por vezes mesmo opostas, mas actualmente indispensáveis para uma perspetivação temporal das questões subjacentes à modernidade. De Habermas foi retida essencialmente a sua visão histórica da Idade Moderna, enquanto que em Lyotard o interesse centrou-se não sobre as suas considerações acerca dos jogos de linguagem mas, fundamentalmente, sobre a noção da queda das meta-narrativas legitimadoras, pano de fundo para o capítulo seguinte e para a posterior análise da obra de Abelaira.

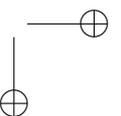
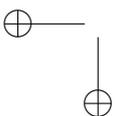
Na realidade, a noção da queda das grandes narrativas da modernidade revelou um interesse particular para o presente estudo precisamente devido à sua incidência sobre o aspecto *narrativo* da legitimação do sujeito e da sua época durante a modernidade. Ao pretender estudar as relações entre sujeito, tempo e discurso no romance Abelairiano – e a ênfase sobre *romance* é aqui fundamental –, as questões a nível discursivo associadas à narrativização revelam de facto uma importância insuspeitada. Com efeito, enquanto género narrativo por excelência, o romance revela-se, a nível literário, como o *locus* onde a importância das questões relacionadas com a narrativização melhor pode ser apreciada – sendo, de facto, o género onde a sua consciência encontra uma mais consumada expressão. No entanto, a profundidade desse relacionamento apenas revela a sua verdadeira extensão ao considerarmos o próprio desenvolvimento do romance durante a modernidade e a forma como, a nível temporal, se torna possível estabelecer relações entre ambos. Tal hipótese é na verdade confirmada pela obra de um dos maiores estudiosos do romance de sempre, e certamente aquele com uma mais profunda visão histórica do seu desenvolvimento: Mikhail Bakhtin. Na realidade, certas noções Bakhtinianas sobre o romance, como o conceito de dialogismo, adequam-se perfeitamente ao estudo da obra de Abelaira. No entanto, a sua visão da ascensão do romance, associada à nova forma de conceber o tempo surgida durante a Idade Moderna, abre um novo e profundo nível para a apreciação das implicações do

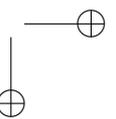
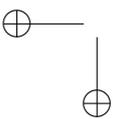
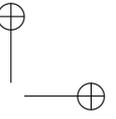
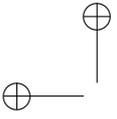


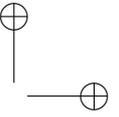


romance em questões fundamentais da modernidade – nomeadamente em termos da sua legitimação temporal – e, conseqüentemente, para o estudo das relações entre uma obra e a sua época, um dos aspectos fundamentais do presente estudo. Tais questões serão mais pormenorizadamente estudadas no capítulo seguinte, cujo propósito é fornecer um pano de fundo para muitas das questões levantadas pela obra de Abelaira e onde, entre outros aspectos salientes, se efectuará a ligação entre a ascensão Bakhtiniana do romance e o íntimo relacionamento existente entre a narrativa e a configuração do tempo na modernidade.

Adiantaria, porém, ainda um outro aspecto que, como veremos adiante, emerge da confluência das questões acima mencionadas e que adquire de facto um papel fundamental na obra de Abelaira: o da consciência histórica inerente à própria modernidade. Já em 1973, Nelly Novaes Coelho, num ensaio soberbamente intitulado “Augusto Abelaira: «Consciência Histórica» de uma Geração”, advertira para este aspecto fundamental da escrita Abelairiana, ao considerá-lo “a pedra de toque” (1973: 115) da sua obra ficcional. Na realidade, entre o tempo pessoal da memória e o tempo universal da religião e da metafísica, talvez o que melhor caracterize a obra de Abelaira seja o carácter manifestamente histórico do seu tempo: um aspecto que, além de reflectir o profundo envolvimento da sua escrita na realidade da sua época (afinal, a eterna tarefa do romance), ajudará a revelar a verdadeira extensão do que se encontra realmente em jogo nesse livro único que constitui a sua arte.







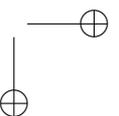
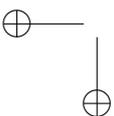
# Capítulo 1

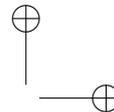
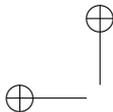
## O Tempo Presente

A vida antiga tinha raízes, talvez a futura as venha a ter. A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, do futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós, sem tecto, entre ruínas, à espera. . .

Raul Brandão

A epígrafe de Raul Brandão utilizada por Abelaira no seu sexto romance, *Sem Tecto Entre Ruínas*, fornece um ponto de partida extremamente conveniente para o presente capítulo. Com efeito, Augusto Abelaira foi sempre um excelente crítico da sua própria obra e, neste livro (projecto iniciado em Maio de 1968, abandonado aquando do 25 de Abril de 1974 e retomado para publicação somente em 1978), Abelaira apresenta-nos um posfácio deveras elucidativo no qual explica a alteração do título de *Pré-História* para *Sem Tecto Entre Ruínas*. De momento, no entanto, cingir-nos-emos à imagem descrita nesta epígrafe e à sua relevância para os tópicos a abordar neste capítulo, tópicos esses que servirão de pano de fundo para a análise específica das duas obras aqui estudadas.



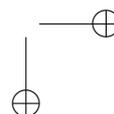
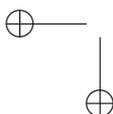


Duas ideias de extrema importância para a compreensão da obra de Abelaira relacionam-se na epígrafe de Raul Brandão: o desenraizamento do presente e a sua íntima relação com a questão temporal. A crise ontológica experimentada pela nossa contemporaneidade responde por diversos nomes: queda das metanarrativas legitimadoras, desmoronar dos valores do iluminismo, conhecimento da falha<sup>1</sup>... todos apontando para o facto de já não existir um “tecto” credível que direcione o presente para a sua realização. Caminhamos pelas ruínas de um passado cujos valores se tornaram conchas vazias, exercendo ainda uma influência perceptível mas sem capacidade de unificação e de regeneração significativas. A epígrafe de Raul Brandão, no entanto, exprime somente uma das atitudes possíveis face a esse conhecimento. Enquanto alguns esperam pelos alicerces de uma metanarrativa futura, ainda desconhecida, outros anseiam pelo restabelecer dos valores iluministas, vendo no presente estado de coisas um mero contratempo. Os apocalípticos, por seu lado, dispensam quaisquer novos alicerces e encaram a situação actual como o desabrochar último do fim da história, um que veio para ficar. Obviamente existem ainda os integrados, para quem a falha não aconteceu, ou melhor, para quem aparentemente não existe necessidade de uma metanarrativa legitimadora, não se dando conta da sua legitimação através da performatividade e de tudo que esta acarreta.

Independentemente da posição que se adopte perante esta queda, no presente momento convém apenas assinalar a sua presença, bem como a da dor causada pelo fragmentar da nossa segurança ontológica ao cairmos nesta moderna *wasteland*. A sua existência é uma constante ao longo de toda a obra de Abelaira. E a ela está intimamente ligado o outro aspecto salientado na epígrafe de Raul Brandão: a questão do tempo e de como este se articula na nossa modernidade. Antes

---

<sup>1</sup> É assim que Luís Mourão, no seu estudo *Um Romance de Impoder*, propõe que se considere a queda das metanarrativas legitimadoras (Mourão, 1996: 9). É uma formulação que, dada a sua concisão, abrangência e flexibilidade, será utilizada por diversas vezes ao longo deste estudo.





de incidirmos sobre o modo como Abelaira lida com a condição contemporânea, é necessário averiguar o que realmente se encontra aqui em jogo.

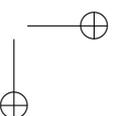
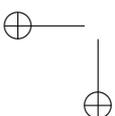
# 1. Tempo e modernidade

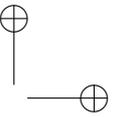
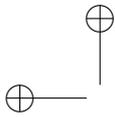
## Tempo secular

Na realidade, os dois aspectos referidos na epígrafe de Raul Brandão apontam para dois eixos estruturantes cujo dinamismo tem moldado a consciência histórica da modernidade ocidental: o relacionamento com o passado e a necessidade de legitimação do presente.

Convém realçá-lo: o tempo não foi sempre este em que vivemos. Somente na Renascença o passado adquiriu de uma forma sistemática o cariz de algo definitivamente distinto do presente. Na Idade Média, a consciência de tempo estava ainda e inelutavelmente ligada à noção cristã de que um corte com o passado e o aparecimento dos novos tempos somente aconteceriam após o Juízo Final. Com o Renascimento, primeiro em Itália e depois no resto da Europa, uma nova e profana consciência histórica surgiu. Intimamente ligada à admiração pelos clássicos então redescobertos, a noção de passado ganhou novos e mais definitivos contornos, levando, ao mesmo tempo, a uma nova consciência do presente e dos problemas de relacionamento com a Antiguidade. Em *The Past is A Foreign Country*, David Lowenthal argumenta precisamente a especificidade desta inédita abertura ao passado:

Previous epochs had not wholly ignored those issues – the promises and perils of imitating Greek forerunners were much debated in imperial Rome – but not until the mid fourteenth century, with Petrarch, did self-conscious concern about the rival

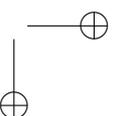
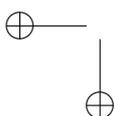




merits of old and new become a dominant theme [...]. Its importance followed directly from the Renaissance perspective that there was a past as such, a valued real of antiquity admired by and distinct from the present. (1985: 75)

O sentido de *distanciamento* em relação à Antiguidade possibilitava não só a imitação mas também a capacidade do homem do Renascimento de transformar os modelos clássicos em algo novo. Uma das consequências dessa fé no presente é a profunda autoconsciência do Renascimento: pela primeira vez na história uma época via-se a si própria liberta do seu passado imediato e distante do passado reverenciado. A tripartição *translatio, imitatio e emulatio*, elaborada pelos Humanistas, exprime bem a variedade de formas de relacionamento adoptadas pelo Renascimento em relação aos seus antecessores clássicos. O sentimento de reverência era acompanhado pelo desejo de igualar e mesmo ultrapassar a Antiguidade, ambição essa que encontrava apoio nas diferenças existentes entre as duas épocas, nomeadamente na marcada influência do Cristianismo.

O relacionamento com o passado, no entanto, está sempre longe de ser uma tarefa fácil. Se o Renascimento conseguiu fundir a sua admiração pelos clássicos com a sentida necessidade de os transcender, mantendo em saudável equilíbrio devoção e inovação, descoberta e transformação, as épocas subsequentes assistiriam a um extremar de posições. A famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* polarizou as opiniões e forneceu a base para o conceito de “moderno” como hoje o entendemos. Se bem que nenhum dos lados pretendesse de facto a subserviência ao passado ou a total recusa deste, a polarização levou a um extremar de posições entre os defensores da tradição e os que acreditavam ser possível distanciar-se dos clássicos e criar algo verdadeiramente novo. A crítica à imitação da Antiguidade baseava-se na ideia de *progresso* gerada pelo novo espírito científico do século XVII, um espírito que, ao ultrapassar o conhecimento dos antigos com as suas novas descobertas e experiências, abria caminho para um conhecimento autónomo. A *Querelle*, em boa verdade, nunca viria a ter um



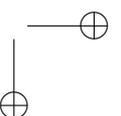
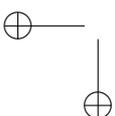


desenlace definitivo. Mas uma das suas principais consequências foi o facto de que mesmo se o papel do passado nunca pudesse vir a ser completamente subestimado, a partir daqui o que passaria a caracterizar a modernidade seria a sua constante tentativa de fundamentação a partir de si própria.

Após a instauração de um passado modelar durante o Renascimento e a subsequente afirmação das capacidades do presente, o Iluminismo afastava-se cada vez mais desse passado e abria as portas ao futuro: a um novo tempo que havia já começado e que o progresso cumulativo do conhecimento científico justificava. O início dessa nova idade é, no século XVIII, fixado retrospectivamente por volta do ano 1500. Os novos tempos e os conceitos que se lhe associaram, como o de progresso e espírito da época, remetiam o presente para si mesmo e para a confiança na possibilidade de este se realizar através dos seus próprios meios. Ao negar a possibilidade de fundamentação em épocas passadas, a modernidade via-se agora obrigada a buscar a sua legitimidade em si própria e de uma forma contínua. Na formulação de Habermas, o mundo moderno:

[...] se distingue do antigo pelo facto de se abrir ao futuro, o começo do novo epocal repete-se e perpetua-se a cada momento do presente, o qual a partir de si gera o que é novo. Da consciência histórica da modernidade faz parte, por conseguinte, a demarcação da “época mais recente” da “idade moderna”, o presente como história contemporânea goza de uma situação de destaque dentro do horizonte da idade moderna. [...] Um presente que, a partir do horizonte dos “novos tempos”, se compreende a si próprio como a actualidade da época mais recente, tem de assumir, como uma renovação contínua, a cisão que esses novos tempos levaram a cabo com o passado. (1998: 18)

No domínio cultural, porém, essa abertura ao futuro comprometia a segurança ontológica que o passado proporcionara. Desde a *Querelle* que os campos das artes e das ciências se haviam progressivamente afastado. O conhecimento científico era obviamente cumulativo, uma



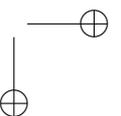
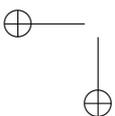


aventura colectiva que constantemente aumentava o caudal de conhecimento. No domínio das artes, tal possibilidade de constante superação estava longe de ser óbvia: o passado não se mostrava tão facilmente ultrapassável para o talento individual unicamente munido das suas próprias armas. A *Querelle* tornara rivais imitação e inovação: privado do passado como fonte de orientação, o presente via-se agora remetido a si mesmo sem que a isso pudesse escapar.

O sentido de época da modernidade, porém, tornou-se inelutavelmente uma das suas principais características. O papel desempenhado pelo passado pode ter tido no seu desenrolar um carácter ambivalente, por vezes mesmo contraditório, herança da *Querelle* e da clivagem entre ciência e arte a que estão associadas não só diferentes concepções acerca da centralidade do homem no universo mas diferentes apreciações do lugar do presente na história: prova de que o relacionamento com o passado está sempre longe de ser um simples *affaire*. No entanto, qualquer que seja a atitude tomada face ao passado ou ao futuro, a modernidade, até aos nossos dias, não mais deixou de *presentificar o seu presente*, presentificação essa que é a tentativa de legitimação de uma época sentida enquanto tal: enquanto presente que busca a sua face e o seu legítimo lugar no tempo a partir do horizonte da história. É esse presente, justamente, o tempo fundamental da obra de Augusto Abelaira.

## O lugar na História

Toda a moderna concepção de presente depende de uma concepção da história. Até mesmo os que advogam o fim da história sabem-no, adoptando a narrativa da sua queda como a última grande narrativa. Ao experimentar secularmente o tempo enquanto passado, presente e futuro e ao mesmo tempo procurar a sua legitimação enquanto época, a modernidade acaba, no mesmo movimento, por instaurar a compreensão da história como tópico fundamental. Historiadores passados, e não





só, haviam obviamente tentado compreender e validar a sua prática ao inseri-la no contexto dos seus tempos: mas é somente no século XIX que a história enquanto disciplina procura afirmar plenamente a sua auto-compreensão.

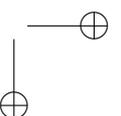
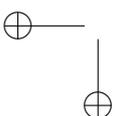
A este fenómeno não estará alheio o facto de ser esta, precisamente, a época em que uma nova consciência histórica se alastra a todos os sectores da sociedade. Stephen Bann, em *Romanticism and the Rise of History*, vê o surgimento dessa nova consciência histórica como fruto do período Romântico<sup>2</sup>, quando os interesses contemporâneos pelo passado se tornaram acessíveis à representação, abrindo-se assim ao público em geral. Bann sublinha da seguinte forma a importância desse acontecimento:

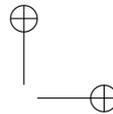
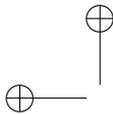
We can indeed affirm about the rise of history in the nineteenth century that something was happening of no less significance than the “Expansion of Europe” or “Age of Discovery” associated with the Renaissance. In the earlier period, the globe became imaginatively as well as practically accessible, as a result of the journeys of the mariners across the oceans. In the Romantic period, what was opened up in time was a dimension hardly less real and concrete, though its access depended not on physical displacement but on imaginative reaction to the relics of the past. (1995: 11)

Os dados históricos adquiriam agora significado não só para um pequeno grupo de especialistas mas para um crescente número de leitores. As relíquias do passado viam-se investidas com um novo valor – o valor da idade – e todas as suas representações ganhavam um novo estatuto. O movimento Romântico, ao distanciar-se das premissas do Iluminismo, voltava a abrir-se ao passado, conferindo-lhe uma

---

<sup>2</sup> Em Portugal será Herculano a introduzir não só a moderna prática historiográfica na sua *História de Portugal* mas também o próprio romance histórico, essa prática paralela de reapropriação romântica do passado que, popularizada internacionalmente por escritores como Walter Scott ou Victor Hugo, contribuiu decisivamente para a ascensão da nova consciência histórica do século XIX.

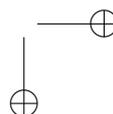
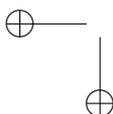


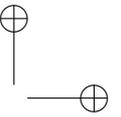
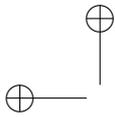


aura completamente nova. Este “desejo de história”, como o designa Stephen Bann, parece responder à perda da centralidade do homem durante o Iluminismo, encarada agora como uma perda do passado (cf. Bann, 1995: 10). Não é de facto necessário aceitar todo o argumento de Foucault em *As Palavras e as Coisas* para ver a procura da historicidade no princípio do século XIX como uma reacção ao facto de o homem, na fase tardia do Iluminismo, se ter encontrado “vazio de história” (Foucault, 1998: 405). De facto, a consciência histórica tornara-se essencial para a compreensão do lugar do homem no mundo.

Ao mesmo tempo que o Romantismo reabilitava o passado, a filosofia procurava a orientação do presente sob a forma de filosofia da história. Desde Vico que a nova consciência histórica, ao debruçar-se sobre si mesma, procurava descortinar as leis que regiam o seu curso e tentava explicitar as suas manifestações no presente, num esforço para constituir a história como base para um real entendimento do homem e da cultura. A visão totalizante de Hegel demonstra essa colossal ambição da consciência histórica do século XIX, ao estabelecer um sistema no qual as forças da história participam na construção do estado moderno e na realização da sua própria época. Com o estabelecimento de uma visão unificada da história, o presente era integrado num curso histórico discernível pela razão. As diferentes visões desse curso elaboradas pelos grandes filósofos da história do século XIX, como Hegel, Marx e mesmo Nietzsche, tinham em comum essa apropriação através da racionalidade da capacidade inata da história de relacionar presente, passado e futuro num nó existencial capaz de fornecer ao homem a sua unidade e a sua legitimação no tempo.

O grande século da História e da Filosofia da História haveria, no entanto, de acabar como começara. Os horizontes abertos pela nova consciência histórica do século XIX, esse vasto campo imaginativo que é o seu legado, continuariam a fazer parte de nós, transformando a história em algo mais que uma mera disciplina. Mas no que respeita à confiança na capacidade humana de “reivindicar [...] os tesouros que haviam sido desperdiçados atribuindo-os ao Céu”, nas palavras do jo-

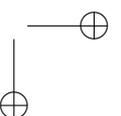
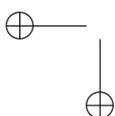




vem Hegel (cit. in Habermas, 1998: 19), os grandes esforços empreendidos com vista a constituir a História como base para uma verdadeira ciência do homem encontravam-se já no fim do século XIX sob uma severa suspeita. A própria pluralidade de grandes teorias da história parecia chamar atenção para o seu carácter provisório e relativo. A obra de Benedetto Croce evidencia já a desilusão e a ironia para com qualquer teoria definitiva, ao afirmar ser o trabalho de cada nova geração constituir a sua própria filosofia da história. Seria esta nova e profunda desconfiança face ao discernimento de um qualquer rumo definitivo para a história que levaria Hayden White a afirmar, no seu influente *Metahistory*, que o pensamento histórico do século XIX:

[...] can be said to describe a full circle, from a rebellion against the Ironic historical vision of the late Enlightenment to the return to prominence of a similar Ironic vision on the eve of the twentieth-century. The classic age of European historical thought, from Hegel to Croce, represented an effort to constitute history as the ground for a “realistic” science of man, society, and culture. This realism was to be founded on a consciousness that had been freed from the inherent skepticism and pessimism of late Enlightenment Irony on the one hand and the cognitively irresponsible faith of the early Romantic movement on the other. But, in the works of its greatest historians and philosophers of history, nineteenth-century Europe succeeded in producing only a host of conflicting “realisms”, each of which was endowed with a theoretical apparatus and buttressed by an erudition that made it impossible for one to deny its claim to at least provisional acceptance. (1975: 432)

Apesar de a influência de algumas grandes narrativas como o Marxismo perdurar sob diversas formas durante o século XX, o novo cepticismo que então se instalou ganhou uma proeminência na agenda cultural da humanidade que se manteria até aos nossos dias. Como veremos mais adiante, no entanto, a forma narrativa implícita em qualquer descrição histórica teria ainda uma palavra a dizer quanto à representação da realidade e a procura de legitimação do homem face ao tempo.



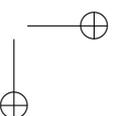
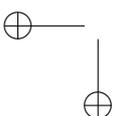


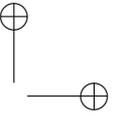
## O conhecimento e a falha

A suspeita que lentamente se disseminou em relação às grandes narrativas da história não foi, no entanto, o único golpe na moderna pretensão de poder levar a cabo a instauração plena de um conhecimento autónomo e secular. A inquestionada fé na razão e nas potencialidades do espírito humano para discernir os mistérios do universo, fé essa que guiara as ciências naturais ao longo dos séculos precedentes e que, no século XIX, se alastrara pela esfera humana com o nascimento das modernas ciências do homem como a sociologia, a antropologia ou a psicologia, viria, antes do século terminar, a sofrer severos abalos. A fé depositada na razão, tal como florescera a partir das ciências naturais, também devido a elas começaria a esmorecer. No parte final do século, as novas descobertas científicas como o conceito de entropia na física ou a teoria Darwiniana da evolução na biologia pareciam colocar irremediavelmente o homem num universo governado pelo acaso e onde o seu estatuto privilegiado havia desaparecido. Em Inglaterra, Joseph Conrad descreveria o universo como uma inexorável e amoral máquina de tecer, entrelaçando impassivelmente os seus fios sem um propósito discernível (1969: 71). Em Portugal, Antero de Quental, anteriormente um dos mais brilhantes defensores do homem moderno, travava no final da sua vida uma dramática batalha com o desespero existencial:

Entre os filhos dum século maldito  
Tomei também lugar na ímpia mesa,  
Onde, sob o folgar, geme a tristeza  
Duma ânsia impotente de infinito.

Como os outros, cuspi no altar avito  
Um rir feito de fel e de impureza. . .  
Mas um dia abalou-se-me a firmeza,  
Deu-me rebate o coração contrito!





Erma, cheia de tédio e de quebranto,  
Rompendo os diques ao represo pranto,  
Virou-se para Deus minha alma triste!

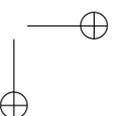
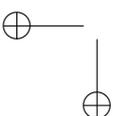
Amortalhei na Fé o pensamento,  
E achei a paz na inércia e esquecimento. . .  
Só me falta saber se Deus existe!

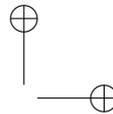
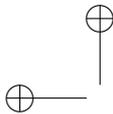
“O Convertido”

A razão parecia revelar de uma forma incontornável a sua inaptidão para a realização das prometaicas aspirações humanas: a fé na capacidade de legitimação do indivíduo e do seu presente, fé essa que se havia disseminado desde o Renascimento e que encontrara na razão o seu principal instrumento, parecia subitamente cair por terra. Se no final do século XVIII o homem se encontrara vazio de história, agora parecia encontrar-se desprovido de qualquer valor absoluto onde se suster.

No outro lado da senda cultural do século XIX, os filhos pródigos do Romantismo avançavam por caminhos diversos. Para Baudelaire ou Rimbaud, a insuficiência da razão seria uma das suas menores preocupações no caminho para a plena realização do sujeito. As generalizações da razão e da ciência contra as quais o Romantismo se rebelara em prol da subjectividade individual eram na realidade vistos como obstáculos para as legítimas aspirações da humanidade. A tarefa do poeta romântico seria a de comunicar os momentos de visionária intensidade por ele experimentados, momentos nos quais o valor e o sentido da existência pareciam emergir em toda a sua pureza. Na sua famosa carta a Paul Demeny, Rimbaud expõe o seu projecto:

É pois o poeta, verdadeiramente, ladrão de fogo. [. . .]  
– De resto, sendo toda a palavra uma ideia, o tempo de uma linguagem universal virá! É preciso ser-se académico – mais morto que um fóssil – para compilar um dicionário, seja de que





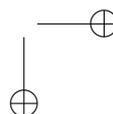
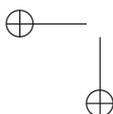
língua for. Um ser fraco que se meta *a pensar* sobre a primeira letra do alfabeto, e poderá rapidamente precipitar-se na loucura!

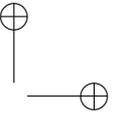
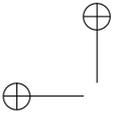
—

Esta língua será de alma para alma, compreendendo tudo, perfumes, sons, cores, o pensamento enganchado no pensamento, desfiando-o. O poeta definiria a quantidade de desconhecido despertando em seu tempo na alma universal: ele daria mais-que a fórmula do seu pensamento, que a marcação *da sua marcha para o Progresso*. Enormidade tornando-se norma, absorvida por todos, ele será verdadeiramente *um multiplicador de progresso!* (1995: 27-28)

Rimbaud vai aqui ao âmago da questão ao trazer para primeiro plano um dos problemas fundamentais que havia sido geralmente ignorado durante o século XIX: o da linguagem e da sua pertinência como meio de compreensão e expressão do mundo. O que Rimbaud procura, no entanto, não pode deixar de ser considerado uma utopia. É um dos privilégios da poesia forçar os significados das palavras para uma expressão individual e única: mas o aparecimento de uma língua natural e universal, que efectuasse não uma comunicação mas uma comunhão directa e total de indivíduo para indivíduo, “de alma para alma”, sem a utilização da capacidade interpretativa da mente, é um sonho que está destinado a não se concretizar. Foi com uma admirável integridade que Rimbaud, após essa descoberta, abandonou simplesmente a escrita. A sua aguda percepção do que estava realmente em jogo e o seu trajecto exemplar demonstram, no entanto, um facto incontornável com que gradualmente todo o século XX teve de lidar: a de que nenhuma linguagem é um absoluto, um meio transparente com uma relação uniforme e intemporal com a realidade – talvez uma das mais duras lições que a nossa contemporaneidade teve de aprender.

Independentemente do vasto leque de reacções desencadeadas pelo conhecimento da falha, esta instalou-se como algo incontornável desde os fins do século XIX. São na verdade duas as crises que se entrelaçam na apreciação da queda das aspirações Iluministas. Por um lado, uma crise ontológica, operada ao se verificar a perda da centralidade do





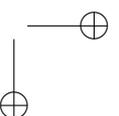
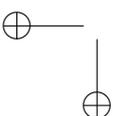
homem no universo e a solidão causada pelo desenraizamento cultural proveniente do corte com o passado. Por outro, uma crise epistemológica, causada pela consciência da impossibilidade de descrever verdades de cariz absoluto que substituíssem os antigos alicerces da tradição Ocidental. Face à relativização do universo e do conhecimento, a posição ocupada pelo homem transforma-se, ganhando uma dinâmica cujas tonalidades reflectem de uma forma ou outra os diversos relacionamentos para com o conhecimento dessa falha.

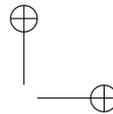
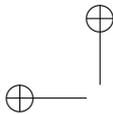
As implicações da sua existência são obviamente várias, tais como o são as reacções perante a sua inevitável consciencialização. No domínio artístico, não são só os vários movimentos modernistas mas a própria incapacidade da crítica para traçar o largo mapa do modernismo que exprime a diversidade de sentimentos para com essa descoberta. Obviamente, a impossibilidade de unificação possibilita a pluralidade de expressão. Mas talvez seja conveniente não esquecer que um sentido de ausência parece estar sempre subjacente a essa mesma pluralidade. Tal hipótese pode ser ilustrada pelo dilema que tem por vezes atormentado escritores conscientes dessa situação, um dilema que poderia ser formulado da seguinte forma: se tenho a possibilidade de escrever qualquer coisa, porquê escrever coisa alguma? O que esse dilema indica é que um certo grau de necessidade parece ainda se aplicar à criação, mesmo na nossa pós-moderna existência. Mas uma necessidade em relação a quê? É uma pergunta com a qual cada escritor consciente do seu *métier* acaba um dia por ter de lidar. Pelo menos parte da resposta talvez possa ser encontrada na própria natureza da escrita e nas formas com que esta procura a sua significação.

## Narrativa e conhecimento

Um dos principais aspectos que caracterizam a mudança para a idade moderna é a tentativa de erradicação do carácter narrativo do saber.

*www.lusosofia.net*

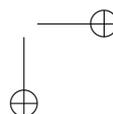
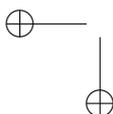


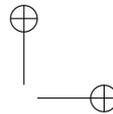
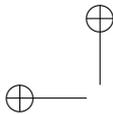


Nas sociedades pré-modernas, o saber narrativo é dominante, abrangendo todos os aspectos da vida da comunidade. Em oposição a esse saber narrativo, visto agora como efabulação, a modernidade contrapõe como critério único o exercício de uma razão que tem como modelo a racionalidade científica. O próprio método científico pode ser encarado como a criação de uma alternativa objectivante que dispensa o aspecto narrativo das suas explicações do mundo e que possibilita assim uma desmistificação das explicações narrativas do passado. No entanto, a legitimação do facto de a razão se legitimar a si mesma assenta ela própria em certas narrativas, nomeadamente nas metanarrativas de progresso e de emancipação do sujeito universal. Perante a agudização do conflito original entre narrativa e ciência, ou por outras palavras, perante a deslegitimação por parte da ciência das próprias narrativas que a suportavam, esta deixa de ser capaz de fornecer uma base ontológica para o homem, criando assim uma fissura, uma falha entre ser e saber que tem levado alguns teóricos da pós-modernidade a postular que doravante a modernidade avançará por si só, sem necessidade de aval algum por parte do homem. Nas sucintas palavras de Vincent Descombes:

Para o homem pós-moderno, os empreendimentos modernos prosseguem, doravante, sem nós, no sentido em que prescindem de toda a legitimação pelo processo moral, pela emancipação do género humano, pela construção do futuro radioso. (cit. in Lopes, 1994: 79)

Na era da suspeita, o conhecimento narrativo parece não gozar de um futuro auspicioso. Mas, paradoxalmente, a própria extensão do conflito entre razão e narração levou, nas últimas décadas, ao reconhecimento de certas qualidades intrínsecas à narrativa e ao estudo da natureza do sentido por ela produzido. Por certo, a narrativa enquanto modo de representação não é mais “natural” que qualquer outra forma de discurso. Mas o seu lugar entre os códigos que uma cultura pode utilizar para fornecer sentido à experiência tem sido reavaliado de uma forma



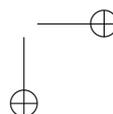
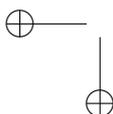


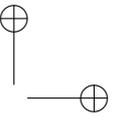
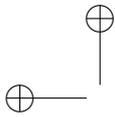
nova e fundamental. Benveniste havia já demonstrado linguisticamente a actualmente clássica e extremamente útil distinção entre dois planos diversos de enunciação, o da *história* e o do *discurso*. Esses planos não indicam (como a utilização dos mesmos termos em Todorov) a mera distinção entre o que é contado e a maneira como é contado mas *duas formas diversas* de falar sobre eventos, a que estariam associadas, por um lado, a narrativa, e por outro as restantes formas discursivas em que o falante intervém directamente<sup>3</sup>, uma distinção que será na realidade de extrema importância para o presente estudo.

A questão actual reside, porém, na própria relação entre narrativa e conhecimento, algo que simplesmente não nos surge como óbvio no nosso mundo moderno. Mas as palavras narrar e conhecer têm uma relação etimológica profunda<sup>4</sup>. Narrar, narração, narrativa, todas derivam da raiz latina *narro*, que por sua vez provém do adjectivo arcaico *narus* através de *gnarus*, aquele que sabe, que conhece. *Gnarus*, por seu lado, está etimologicamente relacionado com *gnosco*, de onde deriva *cognoscere*, conhecer. Narrar e conhecer aparecem assim intimamente relacionados desde o início, evidenciando um carácter marcadamente epistemológico na forma narrativa. Obviamente, esta relação mais não faz que nos alertar para o que é evidente nas sociedades pré-modernas, isto é, para a existência de um tipo de conhecimento de cariz narrativo,

<sup>3</sup> Na sua análise, Benveniste demonstrou que, na língua francesa, certas formas gramaticais como alguns advérbios de tempo (como “aqui” ou “agora”), certos tempos verbais (como o presente ou o futuro) e a utilização do pronome “eu” (e a referência implícita a um “tu”) se encontram limitados ao discurso, enquanto que a história, em sentido restrito, utiliza quase exclusivamente o aoristo, o imperfeito e o mais que perfeito, com a enunciação na terceira pessoa. Desta forma, e ainda segundo Benveniste, na enunciação histórica “parece que os acontecimentos se narram a si próprios”, sem um narrador que intervenha explicitamente com a sua subjectividade, enquanto que no caso do discurso o falante assume a sua enunciação perante um ouvinte, estando implícita a “intenção de influenciar o outro seja de que modo for” (Benveniste, 1992: 34). Apesar da distinção, ambos os planos pressupõem linguisticamente a existência de um enunciador, de alguém que fala, o que elimina *a priori* a ideia de uma objectividade absoluta e transcendente.

<sup>4</sup> Devo a Hayden White a indicação inicial desta relação (cf. White, 1990: 215).

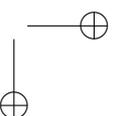
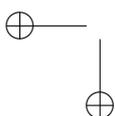




cuja pertinência a modernidade pôs em causa. Tão importante como a sua etimologia, no entanto, é o carácter universal da narrativa. Como dizia Barthes, a narrativa “está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades” (1987: 95). Ao contrário da poesia, uma narrativa pode ser traduzida e compreendida sem danos consideráveis. É o conteúdo universal da sua forma, a sua capacidade de traduzir a experiência do mundo em estruturas de sentido universalmente humanas e não culturalmente específicas que tem levado à revalorização da narrativa na investigação dos processos de representação e produção de sentido. O que esta nova apreciação da narrativa procura hoje não é um retorno a um conhecimento pré-moderno mas uma reflexão sobre a natureza da narrativa e sobre a importância do tipo de sentido que esta cria, um tipo de sentido diverso daquele encontrado no discurso lógico ou técnico associado à racionalidade científica.

A sublinhar algumas das abordagens mais interessantes acerca da natureza da narrativa está a sua capacidade de representar tanto a sincronia como a diacronia, tanto continuidades estruturais como os processos pelos quais estas são dissolvidas e reconstituídas na sua construção de sentido, isto é, a sua capacidade de representação do *tempo*. Esta qualidade implícita na narrativa possibilita a criação de um sentido que nem a sincronia nem a mera seriação cronológica podem apresentar: em vez da espacialização ou da mera sequência de eventos, a organização dos vários elementos na estrutura temporal da narrativa confere-lhes uma significação acrescentada que advém da experiência de temporalidade assim produzida e da sua intrínseca importância ontológica, o que tem levado certas abordagens contemporâneas da narrativa a postular a especificidade do sentido por ela gerado, bem como a sua irredutibilidade a outras formas discursivas<sup>5</sup>. Nas palavras de Paul

<sup>5</sup> A reapreciação da narrativa operada por pensadores tão díspares como Hayden White, Fredric Jameson ou Paul Ricoeur parece ter em comum o ressuscitar da consciência histórica como horizonte de sentido a partir da capacidade de articulação de temporalidades que a narrativa oferece. No domínio da historiografia, o projecto de White desde *Metahistory* parece ser ultrapassar o impasse daquilo que ele qualifica de modo irónico da escrita da história, um modo que, segundo White, encarna





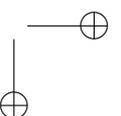
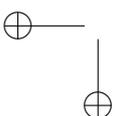
Ricoeur:

[...] il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Ou, pour le dire autrement: que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle. (1983b: 105)

Esta “ontologia da narrativa”, ao caracterizar e validar um tipo de conhecimento de âmbito eminentemente humano, abre caminho para a sua legitimação enquanto forma de representação e criação de sentido nas ciências do homem. As consequências desta “redenção” da narrativa, no entanto, bem como o lugar que esta pode ocupar enquanto discurso com valor de verdade nas ciências humanas, ainda só podem ser vagamente vislumbrados. A carga ideológica que inevitavelmente

desde Croce a abordagem privilegiada do século XX (1975: 427-434). Para White, é o conteúdo da forma narrativa *per se* que possibilita a transcendência da ironia no discurso histórico e a apropriação significativa do passado (v. White, 1981; 1990). A importância ontológica atribuída à forma narrativa sustenta também a revalorização da visão marxista da história de Jameson em *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Para Jameson, a capacidade narrativa de uma sociedade é significativa porque o próprio processo histórico tem a forma de uma narrativa, uma narrativa cuja história essencial seria a “luta coletiva para extrair o domínio de Liberdade do domínio da Necessidade” (1983: 19). O sentido da história humana e a urgência do presente só podem ser apreendidos, segundo Jameson, através da “unidade de uma única história coletiva” (*ibid.*), história essa que encontra na narrativa a sua forma intrínseca e o seu horizonte de sentido irreduzível. A mais influente das modernas abordagens da narrativa pertence, no entanto, a Paul Ricoeur. Num artigo de 1981, Ricoeur sustentava já, e de uma forma sucinta, a ideia de “a temporalidade ser a estrutura da existência que chega à linguagem na narrativa e a narrativa ser a estrutura da linguagem que tem a temporalidade como referente último” (1981: 165). É essa a ideia que está na base do seu monumental *Temps et Récit*, obra onde Ricoeur explora exaustivamente a íntima relação entre narrativa e temporalidade e a sua intrínseca importância ontológica (v. Ricoeur, 1981; 1983; 1984; 1985).

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)





acompanha qualquer narrativa coloca-a ainda sob severa suspeita: mas, neste jogo de verdade, é também significativo que o estudo da narrativa tenha levado a uma nova reapreciação da ideologia e do papel por ela desempenhado na cultura.

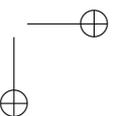
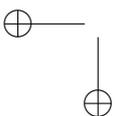
## **História e narrativa**

Não obstante, parece hoje inegável o reconhecimento de uma qualidade particular no sentido proporcionado pela narrativa. A essa qualidade está intimamente ligada a sua capacidade de lidar com o tempo, de articular passado, presente e futuro num nó existencial que adquire um particular sentido na nossa modernidade e na sua secular experiência do tempo. A sua importância na era moderna reside particularmente na *componente narrativa inerente à própria consciência histórica da modernidade*. Historicidade e narratividade surgem aqui como dois conceitos inseparáveis: a própria prática da representação histórica atinge a sua maturidade precisamente com a incorporação da forma narrativa que a distingue dos anais e das crónicas. *E uma vez que a presentificação do presente inerente à legitimação do conceito de época da modernidade exige a sua subordinação a um horizonte de sentido proporcionado pela história, pode concluir-se que o sentido implícito nessa presentificação possui uma natureza intrinsecamente narrativa. Na modernidade a história torna-se o horizonte secular para o sentido da experiência humana do tempo proporcionado pela narrativa.*

A ascensão da história no século XIX pode, de facto, ser vista como vindo colmatar o declínio desse sentido durante a época das Luzes: face ao gradual mas constante corte com o passado operado pela abertura ao futuro do Iluminismo, a história vem proporcionar uma necessária estratégia de recuperação dessa temporalidade perdida através da capacidade de expressão do tempo oferecida pela sua componente narrativa<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Obviamente, nem mesmo no século XIX o discurso da história foi puramente



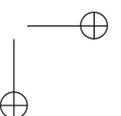
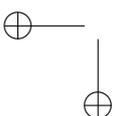


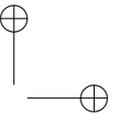
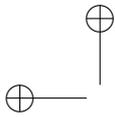
(cf. Bann, 1995: 10). Passar, subsequentemente, da acuidade da representação do passado como narrativa para uma concepção narrativa da própria história pode tornar-se, de facto, um passo aparentemente lógico e extremamente tentador. É o passo dado pelas diversas filosofias da história do século XIX, que procuraram explicitar concepções não só do passado mas também do presente e do futuro, tentando descortinar o sentido da história *no seu todo*. O próprio carácter teleológico com que as diversas filosofias da história tendem a se revestir parece advir da propensão natural da narrativa para atingir uma conclusão, um fim, que nas filosofias da história é associado à sua concepção de futuro: em Hegel, toma a forma de um futuro que já começou, sendo o ponto de viragem decisivo a vitória de Napoleão em Iena em 1806 e a consequente afirmação definitiva dos ideais da Revolução Francesa; em Marx a de um futuro que aguarda a humanidade após a revolução comunista, vista como conclusão do processo irrevogável que a ela conduz.

Mas será precisamente o carácter teleológico das filosofias da história, bem como o seu determinismo inerente, que acabarão por causar a sua perda de legitimidade. Se exceptuarmos a sobrevivência e o desenvolvimento localizado do Marxismo (graças aos oportunos acontecimentos da revolução bolchevique de 1917), o século XX assistirá à crescente insustentabilidade de qualquer visão teleológica da histó-

---

narrativo no sentido sugerido por Benveniste. O ideal estabelecido por Leopold von Ranke, de retratar o passado tal como ele realmente aconteceu (*wie es eigentlich gewesen*) e que concedeu à história uma credibilidade que a distinguiu do romance histórico seu contemporâneo, baseara-se não só na análise minuciosa das fontes mas também na objectividade fornecida pela narrativa, na qual a subjectividade do narrador parece desaparecer. Barthes, no entanto, num ensaio elucidativo (apesar de ideologicamente orientado) denominado “O Discurso da História” (*O Rumor da Língua*, Lisboa: Edições 70, 1987, pp. 121-130), demonstra como mesmo nos textos de historiadores narrativos do século XIX é possível detectar os sinais (os *shifters* na terminologia de Jakobson) que remetem para o aspecto discursivo do enunciado e logo para a subjectividade e temporalidade do autor. Tal aspecto, porém, não desmente – antes recontextualiza – o papel desempenhado pela narrativa no discurso histórico: um papel que, mesmo com a influência opositora da escola francesa dos *Annales*, por exemplo, nunca pôde ser totalmente recusado.

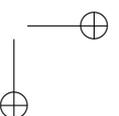
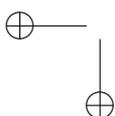




ria. E justificadamente. Existe uma grande diferença entre representar como uma narrativa fechada um passado que, por definição, já terminou (como o faz a história), e querer descrever o processo histórico no seu todo (incluindo o que há de vir) como uma tal narrativa. Diria, no entanto, que existem três ordens de factores que levaram à crescente suspeita em relação às filosofias da história e, conseqüentemente, ao conhecimento narrativo e à degradação da própria consciência histórica como horizonte de sentido. Primeiro, a própria diversidade das filosofias da história, diversidade essa que lhes subtraiu precisamente aquilo que almejavam conseguir, isto é, uma visão unificada do processo histórico universal; segundo, o combate exercido pela racionalidade científica face a qualquer saber de cariz narrativo; e terceiro, a impossibilidade de a experiência puramente individual se transformar em história colectiva (como atesta o percurso de Rimbaud).

A perda do horizonte de sentido causada pela queda das grandes narrativas da história não implicou, no entanto, somente a perda de legitimação das possíveis aspirações do presente face ao futuro: mais significativamente, *implicou a perda de sentido desse presente enquanto presente, do sentido ontológico que o horizonte da história narrativa lhe proporcionara*. A perda desse sentido eminentemente humano não pôde passar incólume: de facto, é precisamente para essa perda que nos remete a epígrafe de Raul Brandão. Sem um “tecto”, a falha ficou exposta: e adquiriu desde o fim do século passado a forma de uma incontornável fissura entre ser e saber, entre a experiência do mundo e o conhecimento proporcionado pela racionalidade científica, por si só incapaz de justificar o homem no tempo.

A experiência humana do tempo, contudo, parece não poder prescindir de um horizonte de sentido. Sinais contemporâneos como o retorno ao sentimento religioso e às suas narrativas temporais (especialmente aos cultos com pouca tradição histórica), a crescente procura do futuro no oculto (visível nos inúmeros anúncios publicitários de astrólogos, leitores de *tarot* e afins) e, mais significativamente, a nova ascensão do romance histórico nas últimas décadas indiciam uma mul-

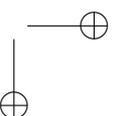
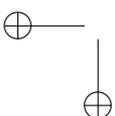




tifacetada procura por um horizonte de sentido que as principais linhas de orientação social actualmente implantadas na cultura ocidental parecem não poder fornecer<sup>7</sup>. De facto, o próprio tema do fim da história, retomado e popularizado por Fukuyama, não deixa de ser em si mesmo uma recuperação da história como horizonte de sentido: uma recuperação que, longe de esgotar o debate, ajudou a reacender o interesse geral pela sua apreciação.

O conhecimento da falha, na realidade, não eliminou de vez a nossa consciência histórica: mas trouxe-nos de volta ao presente, onde se torna necessário encarar o seu carácter irrecusável não só para prevenir um regresso ilusório ao mito mas para permitir que a articulação da história como horizonte secular de sentido não ceda a impossíveis pretensões teleológicas. O lugar do presente modificou-se, sem dúvida: após a queda, a sua legitimação passa a ter de contemplar a procura do seu legítimo lugar no tempo precisamente na mesma medida em que o seu sentido final se tornou inatingível. Para isso, diria que a história enquanto apropriação narrativa do passado, enquanto discurso capaz de gerar continuidades na descontinuidade fundamental existente entre presente e passado, continua a ter um papel fundamental a desempenhar: não como impossível teleologia, mas como legitimação de um presente cujo futuro, ao tornar-se um “*no future*”, se tornou também e afinal um “*open future*” com toda a carga perturbadora que isso certamente acarreta mas trazendo-nos de volta à densidade do nosso presente e às possibilidades criadas pela história do seu passado.

<sup>7</sup> Por si só, tanto a performatividade, enquanto versão reduzida da narrativa do progresso (já sem a tradicional pretensão a um futuro radioso), como o racionalismo de resistência, enquanto tentativa de salvaguarda ética de um bom destino para o homem (que encontra a sua definição exemplar na Escola de Frankfurt, na *Dialéctica do Iluminismo* de Adorno e Horkheimer), ao abandonarem simplesmente qualquer visão do processo temporal em prol de um pragmatismo e uma racionalidade baseados no “actual”, deixam necessariamente de poder oferecer o necessário horizonte de sentido à experiência humana do tempo.



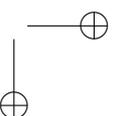
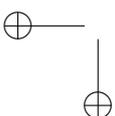


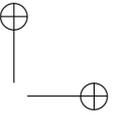
## 2. Romance e modernidade

Não é certamente um comentário excessivo dizer que, de entre todos os gêneros literários, nenhum acompanhou tão profundamente o desenvolvimento da modernidade como o romance: tão profundamente que, paralelas às afirmações sobre o fim da modernidade, encontramos facilmente, na segunda metade do século XX, as mais variadas asserções acerca do fim do próprio gênero. Não é aqui o local adequado para examinar a pertinência individual de cada uma dessas afirmações nem a relevância do que nelas pode estar implícito quanto ao desenvolvimento da própria concepção de romance: mas parece-me claro que estas afirmações, no seu adeus prematuro, referem-se a uma noção particular de romance (nomeadamente o chamado “romance tradicional”, o romance realista e naturalista do século XIX), ignorando (pelo menos abertamente) toda a maleabilidade que lhe foi sempre inerente e que, de facto, sempre dificultou a sua própria conceptualização formal enquanto gênero. Na realidade, ao conceito de anti-romance forjado por Sartre em 1948 para o prefácio de *Portrait d'un Inconnu* de Nathalie Sarraute, pode-se facilmente contrapor a afirmação do crítico e autor inglês Gabriel Josipovici, que, acerca de *A Tale of a Tub*, de Jonathan Swift, escrevia em 1971:

It is no coincidence that in form it is a burlesque of the novel, an anti-novel to end all anti-novels. Twenty years before the first novel was written. We would do well to ponder the implications of this fact. (1994: 154)

Tal ponderação parece com efeito revelar uma realidade indiscutível: a de que o romance tem sido, desde a sua aparição, um gênero em constante e profunda transformação, um gênero cujo desenvolvimento nunca se compadeceu com cânones ou definições demasiado estreitas





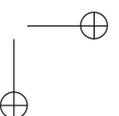
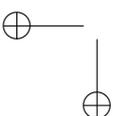
para a sua extrema abrangência e que não pode, por isso, ser simplesmente reduzido a uma concepção como a de romance tradicional – implícita mesmo no conceito de anti-romance.

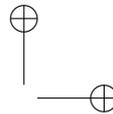
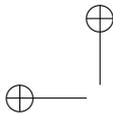
## Romance e História

Parece-me, porém, haver algo mais profundo do que uma mera coincidência ou tendência para o catastrofismo nas afirmações acerca do múltiplo fim da modernidade, da história e do romance. O conhecimento da falha não podia deixar de afectar o género literário que nasceu enquanto tal precisamente durante a modernidade: e, mais do que isso, um género literário que partilha com a história o elemento decisivo necessário à legitimação da experiência secular do tempo inerente à própria modernidade – a narrativa.

Não será assim uma mera coincidência o facto de o século de ouro do romance (que nos legou a noção de romance tradicional) ter sido também o grande século da história. As interações entre romance e historiografia são de facto múltiplas<sup>8</sup>. Demonstrativa é a clássica passagem de como Leopold von Ranke terá ficado encantado com as descrições da idade da cavalaria proporcionadas pelo romancista Walter Scott, somente para descobrir, após a pesquisa de documentos e relatos da altura, que não só a realidade diferia dos romances de Scott como inclusivamente poderia ser mais rica e fascinante (White, 1973: 163). O *dictum* de Ranke, de retratar a história tal como ela realmente aconteceu (*wie es eigentlich gewesen*), que até hoje continua a caracterizar o ideal canónico a seguir por uma historiografia profissional,

<sup>8</sup> Essa interacção torna-se mais uma vez extremamente visível no romance histórico contemporâneo, que dela tira partido precisamente para questionar os fundamentos da representação e do real histórico (cf. Hutcheon, 1988: 105-177; Marinho, 1999: 27-43). Esta perspectiva será mais aprofundada no capítulo dedicado a *O Bosque Harmonioso* de Abelaira.



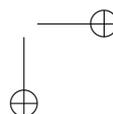
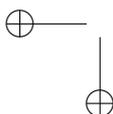


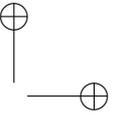
acaba por fundar a história em oposição às ficcionalizações romanescas do passado. A filiação inicial não deveria espantar, pois até o pai da moderna historiografia portuguesa, Alexandre Herculano, chegou em 1840 a interrogar-se: “novela ou história, qual destas duas coisas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas” (cit. in Torgal et al., 1996: 43). Com efeito, a utilização do elemento narrativo pela história levou sempre à ambivalência do seu estatuto enquanto prática situada entre ciência e arte. Ranke, no entanto, ao ter como propósito o estabelecimento de uma história-ciência, afastava-se já da historiografia romântica em direcção a um realismo baseado na crítica documental. Para isso assumia como método partir do pormenor particular em direcção a uma representação geral, exigindo ao mesmo tempo duas qualidades essenciais ao ofício de historiador: a resistência a preconceitos e um amor pelo particular em si mesmo (White, 1973: 165), qualidades que evidenciam já a tendência realista da segunda metade do século.

A insistência no “particular em si mesmo” é na realidade significativa. Pressupõe não só a capacidade de objectivação por parte do observador mas também a *significação do objecto em si mesmo*. É essa instituição da significação do real em si que estará por trás da ascensão do realismo na literatura e da sua pretensão a apresentar um retrato objectivo da realidade contemporânea. No que respeita ao romance, poderíamos dizer, com Barthes, que se torna bastante óbvio compreender que:

[...] o realismo literário tenha sido, apenas com o desfasamento de algumas décadas, contemporâneo do reino da história “objectiva”, ao que devemos acrescentar o desenvolvimento actual das técnicas, das obras e das instituições assentes na necessidade incessante de autenticar o “real” [...] (1987a: 135)

A possibilidade de objectivação da realidade humana assentava obviamente no conceito de objectividade fornecida pelo primado da razão e na transposição dos critérios da racionalidade científica para o domínio da cultura. É no século XIX que se assiste à emergência não só



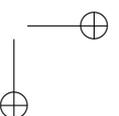
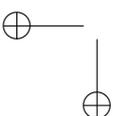


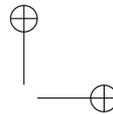
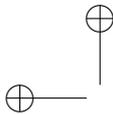
da antropologia, da sociologia e da psicologia como ciências mas do *próprio conceito de ciências humanas*. À incidência romântica sobre o passado sucede a orientação realista em direcção a um presente que urgia objectivar, a uma realidade social e humana que surgia agora como passível de ser descrita objectivamente. O novo programa é descrito por Eça, nas Conferências do Casino de 1871, da seguinte forma:

É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas [...] É a análise com o fito na verdade absoluta. – Por outro lado o Realismo é uma reacção contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; – o Realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. (cit. in Saraiva e Lopes, 1978: 974)

A expressão que mais nos interessa é de facto a da aspiração a uma “verdade absoluta”. Era o primado objectivador da razão que garantia não só a ideia da significação da realidade humana em si mesma como a aparente existência de um ponto de observação absoluto para o sujeito cognoscente<sup>9</sup>. O romance, por seu lado, não teve dificuldade em encontrar nas convenções de narração existentes uma posição adequada para esse sujeito objectivante. A narração na terceira pessoa, a utilização de um narrador que não participa na história que relata, havia sido desde sempre uma das opções à disposição da narração. Garantia-se a objectividade através do aparente desaparecimento do sujeito, esse sujeito tão prezado pelo romantismo e que na prática narrativa assegurava o relato simplesmente através da sua presença, como nas *Viagens* de Garrett. Comum mantinha-se, no entanto, a omnisciência da narração,

<sup>9</sup> Obviamente – e como em relação a qualquer manifesto artístico – torna-se necessário distinguir entre propósitos e práticas, intenções e intensidades, não estando aqui implicada nenhuma avaliação programática das obras produzidas na altura por Eça, Antero e os seus contemporâneos mas sim a mudança cultural e intelectual verificada na altura.





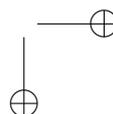
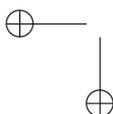
a unidade de uma voz capaz de tudo descrever e relatar – talvez a característica que melhor define todo o romance do século XIX e que está certamente no centro da concepção tradicional de romance – assente agora não na subjectividade individual mas sim numa objectividade cognoscente.

Como vimos acima, porém, antes de o século terminar essa fé na capacidade plena do conhecimento humano será severamente abalada. A visão objectiva proposta por Ranke e mais tarde abraçada pelo realismo revelar-se-ia, de facto, um ideal inatingível. Mesmo a narrativa em terceira pessoa – a enunciação histórica no sentido de Benveniste – adoptada pelo realismo como uma das suas principais técnicas narrativas com vista a assegurar a ausência do sujeito e a objectividade da narração, acabaria na realidade por fornecer somente uma *ilusão de objectividade*, implicando inevitavelmente escolhas e sinais discursivos que remetiam necessariamente para a concepção do mundo do narrador.

Com a impossibilidade de transcendência era também e obviamente abalado o recurso a uma simples e inquestionada posição omnisciente – assentasse ela no sujeito ou na razão. Em Inglaterra a mudança começa a ser sentida por Joseph Conrad, sobre cuja obra Michael Levenson, em *A Genealogy of Modernism*, escreve:

The third person narrator provides the precision of physical detail but hesitates to penetrate the individual psyche which George Eliot had so remorselessly invaded. Only with the shift to the first person is there a comfortable indulgence in moral and psychological speculation. Where George Eliot maintains the consistency of a single omniscient voice, Conrad here draws upon distinct voices, distinguishable points of view. While he is by no means systematic in his alternation between them, the shifts reveal *the pressures upon an omniscience no longer confident that it knows all*. (1986: 8; meus itálicos)

Não se trata aqui de uma mera questão epistemológica ou literária. Com a queda quer do sujeito quer da razão como garantes de transcen-

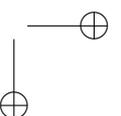
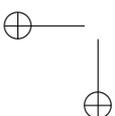




dência, as narrativas de progresso da humanidade e de emancipação do sujeito que haviam guiado a modernidade começam subitamente a fragmentar-se: e com elas a segurança ontológica que o seu horizonte de sentido anteriormente proporcionara. O que está realmente em jogo é a própria posição do sujeito e do seu presente face às grandes narrativas da modernidade. Com a fragmentação das modernas narrativas do curso da história, fossem estas explícitas ou implícitas, é a própria experiência humana do tempo que perde o seu necessário horizonte de sentido, abandonando subitamente a consciência individual a um presente desenraizado a partir do qual a possibilidade de um conhecimento humano absoluto se torna subitamente impossível. Na senda do perspectivismo de Conrad, o romance do século XX irá ser sujeito às pressões dessa crescente relatividade: e, em oposição ao romance tradicional do século XIX, revelará como uma das suas características dominantes a ausência de uma posição unificadora final para as múltiplas perspectivas que, das mais variadas formas, irá incansavelmente explorar.

## Narrativa épica e romance

Mas é a este nível que as ligações profundas entre romance e modernidade podem realmente emergir. Ao considerarmos o romance como género narrativo e a narrativa como a estrutura da linguagem capaz de articular a experiência humana do tempo, as relações entre o romance e a concepção secular do tempo da modernidade podem ser discernidas. Esta perspectiva é, na realidade, confirmada pelos estudos de Mikhail Bakhtin, que consagrou a sua vida ao estudo do género desde os seus antecedentes clássicos ao romance moderno e que apresenta na sua imensa obra várias observações acerca da relação entre o romance e a configuração do tempo na modernidade. De especial interesse é o





ensaio “Epic and Novel” (1981: 3-40), no qual Bakhtin procura evidenciar, através da comparação entre estes dois géneros narrativos, as suas características distintivas e o lugar ocupado pelo romance na tradição ocidental desde os seus precursores na Antiguidade Clássica.

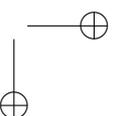
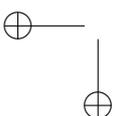
Segundo Bakhtin, o épico pode ser caracterizado pela existência de três aspectos constitutivos: um passado absoluto, uma distância épica entre esse passado e o presente e a tradição nacional que preenche a distância entre os dois (1981: 13-14). O passado absoluto não se refere a um passado “real” no sentido histórico do termo mas a um passado que se pode qualificar de “mítico”, a um mundo cuja representação o transfere para um passado original, formalmente desligado dos tempos subsequentes e impossível de julgar a partir das categorias do presente. Daí o carácter absoluto e completo da narrativa épica:

It is as closed as a circle; inside it everything is finished, already over. There is no place in the epic for world for any openendedness, indecision, indeterminacy [...] Absolute conclusiveness and closedness is the outstanding feature of the temporally valorized epic past. (1981: 16)

Esse carácter absoluto implica necessariamente uma distância épica que, apesar de apoiada numa tradição valorativa que o liga indiretamente ao presente, cria uma barreira intransponível entre o mundo relatado e a realidade quotidiana do cantor e dos seus ouvintes:

Thanks to this epic distance [...] the epic world achieves a radical degree of completedness not only in its content but in its meaning, and its values as well. The epic world is constructed in the zone of an absolute distanced image, beyond the sphere of possible contact with the developing, incomplete and therefore re-thinking, and re-evaluating present. (1981: 17)

De extrema importância para a caracterização do romance por Bakhtin é, com efeito, a existência destas três características não só



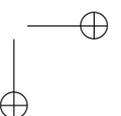
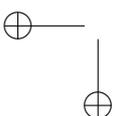


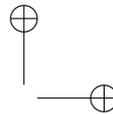
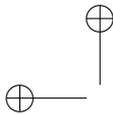
no épico mas em todos os géneros nobres quer da Antiguidade Clássica quer da Idade Média, nos quais Bakhtin vê a mesma avaliação do tempo, do papel da tradição e da distância hierárquica que os separa da realidade quotidiana. O romance e os seus predecessores, por seu lado, surgem precisamente quando essa distância épica começa a ser abolida: quando a barreira que isola o épico começa a desfazer-se e as próprias tradições nacionais começam a ser questionadas. No período Helénico, essa fractura causou o aparecimento de produções literárias que os próprios clássicos rotularam de *spoudogeloion*, ou sério-cómico, sob cuja égide seriam colocados não só as mímicas de Sofrónio ou a sátira Menipeia mas os próprios diálogos Socráticos enquanto género (1981: 21-22). Enquanto o épico se baseara na memória e na tradição, o romance passa a ser determinado pela experiência e pelo conhecimento, por uma autoconsciência que leva Bakhtin a afirmar que nas épocas em que o romance se torna o género principal, a epistemologia se torna a disciplina dominante (1981: 15).

No entanto, a principal consequência da fractura do passado épico e das tradições que o sustentavam é o facto de a temporalidade reinante passar a ser *o presente*, uma transformação que implica uma intrínseca valorização do contacto com a realidade contemporânea a partir da qual emerge uma forma radicalmente nova de conceptualizar o tempo:

Therefore, when the present becomes the center of human orientation in time and in the world, time and world lose their completeness as a whole as well as in each of their parts. The temporal model of the world changes radically: it becomes a world where there is no first word (no ideal word), and the final word has not yet been spoken. For the first time in artistic-ideological consciousness, time and the world become historical: they unfold, albeit at first still unclearly and confusedly, as becoming, as an uninterrupted movement into a real future, as a unified, all embracing, and unconcluded process. (1981: 30)

Será somente a partir do século XVIII que essa reorientação temporal e a sua expressão novelística ganharão definitivamente um lugar

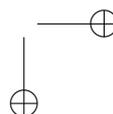
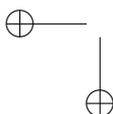




preponderante na cultura ocidental (1981: 5). Na sua avaliação da tradição literária do ocidente, Bakhtin descobre, contudo, duas épocas em que essa reorientação para o presente começa a ganhar expressão e nas quais os elementos fundamentais para o futuro desenvolvimento do romance começam a ganhar forma:

The present, in all its openness, taken as a starting point and center for artistic and ideological orientation, is an enormous revolution in the creative consciousness of man. In the European world this reorientation and destruction of the old hierarchy of temporalities received its crucial generic expression on the boundary between classic antiquity and Hellenism, and in the new world during the late Middle Ages and Renaissance. (1981: 38)

As relações entre tempo secular e romance começam assim a clarificar-se. São, com efeito, várias as relações acerca da relação entre romance e modernidade que se podem retirar das propostas de Bakhtin. A nova forma de conceptualização do tempo que Bakhtin associa ao romance – uma forma que, baseada na autoconsciência de um presente tornado histórico, começa a surgir definitivamente na cultura ocidental durante o Renascimento – revela um claro elo entre a especificidade do romance enquanto forma narrativa capaz de configurar o tempo e a configuração secular desse mesmo tempo na modernidade. De especial relevo é a distinção entre as configurações temporais inerentes às formas narrativas do épico e do romance: ao passado absoluto do épico responde o romance com uma configuração histórica baseada no presente e na qual passado, presente e futuro encontram-se em mútua relação, uma caracterização que se adequa perfeitamente ao conceito de tempo secular encontrado na idade moderna e elaborado na primeira parte deste capítulo. O desenvolvimento do romance durante a modernidade assentará precisamente nessa articulação de temporalidades, acompanhando, através da sua percepção histórica do presente, o próprio desenvolvimento da modernidade e adquirindo no processo uma



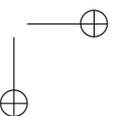
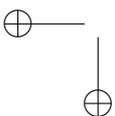


heterogeneidade formal capaz de abarcar as mais diversas estratégias discursivas e as mais diversas concepções de tempo a elas inerentes.

## Romance, narrativa e discurso

Mas de que forma consegue o romance configurar essas modernas concepções do tempo e quais as consequências a nível narrativo dessa transformação? A distinção entre narrativa épica e romance revela uma importância particular quando associada aos dois planos de enunciação propostos por Benveniste: o da história e o do discurso. A narrativa épica é a forma que mais se assemelha ao plano da história: nela os acontecimentos parecem relatar-se a si mesmos, sem interferência explícita de um narrador. O tempo fundamental é o passado, um passado que não apresenta uma relação directa com o presente – estando o próprio tempo verbal à partida excluído – permitindo assim o carácter absoluto e completo do passado épico referido por Bakhtin. Talvez seja conveniente, no entanto, atentar mais profundamente no carácter específico desse passado épico. A passagem que Bakhtin lhe consagra é a seguinte:

The important point here is not that the past constitutes the content of the epic. The formally constitutive feature of the epic as genre is rather *the transferral of a represented world into the past*, and the degree to which this world participates in the past. The epic was never a poem about the present, about its own time (one that became a poem about the past only for those who came later). The epic, as the specific genre known to us today, has been from the beginning a poem about the past, and the authorial position immanent in the epic and constitutive for it (that is, the position of the one who utters the epic world) is the environment of a man speaking about a past that is to him inaccessible. (1981: 13; meus itálicos)





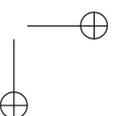
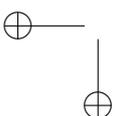
Não um passado mas a transferência de um mundo representado para o passado. A diferenciação parece remeter não tanto para Benveniste (que não elabora propriamente esta distinção) mas para Käte Hamburger, que, ainda antes de Benveniste, havia já se debruçado sobre a relação entre tempos verbais e regimes discursivos<sup>10</sup>. Para Hamburger, no regime de ficção, na qual a narrativa em terceira pessoa (a narrativa histórica no sentido de Benveniste) ocupa um lugar preponderante, o pretérito perde a sua função de designar o passado (1986: 77), o que pode ser facilmente demonstrado, por exemplo, pelo romance de ficção científica, no qual as acções são descritas no pretérito mas não se reportam a um passado verídico. É por isso que Hamburger efectua um corte extremo entre o regime de ficção e o regime da asserção, ou seja, entre o ficcional e o real. Na visão de Hamburger, a distinção entre os dois regimes encontra-se no eu-origem do discurso, sendo o regime de ficção caracterizado por um eu-origem (o narrador) ele mesmo ficcional e que mais não é que uma função do relato dentro desse regime<sup>11</sup>, não se reportando por isso a um tempo real, a um tempo vivido.

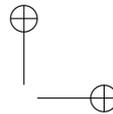
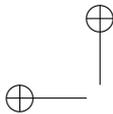
Os tempos verbais estão também na origem da distinção elaborada por Harald Weinrich entre mundo narrado e mundo comentado. Para Weinrich, é o pretérito que assinala a entrada no mundo narrado, um mundo no qual se perde, tal como em Hamburger, a referência a um passado específico:

[...] el *Praeteritum*, tiempo del relato, es el tiempo cero del mundo narrado, de la misma manera que el *Praesens*, tiempo del comentario, es el tiempo cero del mundo comentado: no contiene orientación temporal (de Tiempo) en el mundo narrado y so-

<sup>10</sup> É talvez conveniente assinalar desde já a não existência de uma sobreposição exacta entre a diferenciação de planos de enunciação em Benveniste, de regimes discursivos em Hamburger e de situações de narração e de comentário em Harald Weinrich. As suas diferentes análises reportam-se, na realidade, a níveis e perspectivas distintas sobre o fenómeno discursivo.

<sup>11</sup> “Si une réalité vraie est parce qu’elle est, une réalité fictive n’«est» que parce qu’elle est racontée [...]. La narration est donc une fonction (la fonction narrative), productrice du récit [...].” (Hamburger, 1986: 126).



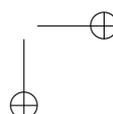
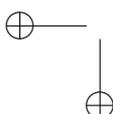


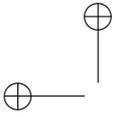
lamente lo mienta. El *Praeteritum* no designa pasado alguno en especial, sino sólo y nada más que relato. (1974: 98)

Weinrich, contudo, aproxima-se mais de Benveniste não só ao agrupar os diferentes tempos verbais segundo as categorias de mundo narrado e mundo comentado (categorias que se aproximam dos planos da história e do discurso de Benveniste), mas também ao manter o discurso enquanto necessária enunciação por parte de um sujeito (o narrador no caso do relato): um sujeito que pode, no seu discurso, articular estrategicamente a utilização das duas categorias com vista a produzir diferentes efeitos<sup>12</sup>, efeitos que Weinrich distingue numa perspectiva de comunicação, de orientação do leitor, e não já com vista a uma definição de literariedade como em Hamburger.

A abolição da referência do pretérito a um passado “real” em Hamburger e Weinrich parece explicar a afirmação de Bakhtin acerca do passado no épico: não se trata de um passado histórico mas da *transferência de um mundo para o passado*, uma transferência que ocorre precisamente devido à sua *representação narrativa* (no sentido de Weinrich e de Benveniste). Algo, no entanto, parece escapar a esta perspectiva. Apesar de não se tratar de um passado histórico e sim de um mundo “construído”, a afirmação de Bakhtin não exclui a relação temporal com o passado real (negada por Weinrich e Hamburger), pois a transferência é efectuada para *o passado* no sentido histórico do termo: daí a referência ao grau em que esse mundo participa no passado, ou seja, nas tradições existentes que o suportam e que indirectamente o ligam ao presente. O cerne da questão parece encontrar-se na perspectiva adoptada por Bakhtin, perspectiva que assume o presente como ponto de referência da narração, o que o leva inclusivamente a se referir

<sup>12</sup> De entre os efeitos causados na situação enunciativa pela utilização de diferentes tempos verbais, podemos realçar a atitude de tensão que Weinrich associa aos tempos do mundo comentado em contraste com o relaxamento experimentado face ao mundo narrado (1974: 69), a orientação no tempo do mundo narrado através da retrospectiva e prospecção a partir do tempo zero (1974: 99) e ainda a diferenciação de planos na narração conseguida pelo uso do imperfeito e do perfeito (1974: 207).

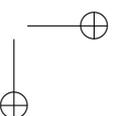
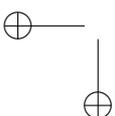




à posição autoral *imane*nte no épico: a de um “homem que fala sobre um passado para ele inacessível”. É essa posição autoral (do narrador como autor do relato) que é liminarmente excluída por Hamburger ao afirmar ser a narração uma mera função da narrativa (sem qualquer relação com o real e com a sua articulação de temporalidades), e limitada por Weinrich ao ver no uso do pretérito a mera entrada no mundo do relato (abolindo a perspectiva temporal do presente sobre o passado que permite a Bakhtin falar da posição imanente do narrador no épico). Ora, sem essa posição da voz narrativa e do presente a ela inerente, é o próprio conceito de uma “distância épica” separando o passado absoluto do épico do presente da enunciação que deixa simplesmente de fazer sentido.

A perspectiva de Bakhtin assemelha-se, contudo, à de Paul Ricoeur, que, ao analisar a construção da experiência do tempo no discurso de ficção – examinando inclusivamente as propostas de Hamburger e Weinrich – encontra precisamente no conceito de voz narrativa a saída para a suposta aporia. No final do capítulo intitulado “Les jeux avec les temps”, Ricoeur justifica a sua posição:

Si nous avons été d'accord avec Käte Hamburger et avec Harald Weinrich pour décrocher le préterit de narration de sa référence au temps vécu, donc au passé “réel” d'un sujet “réel” qui si souvent ou reconstruit un passé historique “réel”, il nous a paru finalement insuffisant de dire, avec la première, que le préterit conservait sa forme grammaticale tout en perdant sa signification de passé, et, avec le second, que le préterit est seulement le signal de l'entrée en récit [...] Une réponse s'offre à nous: ne peut-on pas dire que le préterit garde sa forme grammaticale et son privilège parce que le présent de narration est compris par le lecteur comme postérieur à la histoire racontée, donc l'histoire racontée est le passé de la voix narrative? Toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour la voix qui la raconte? (1984: 186)



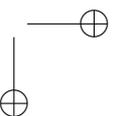
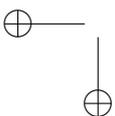


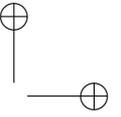
Através do conceito de voz narrativa é restaurada não só a enunciação do discurso por um sujeito<sup>13</sup> mas também a noção de uma temporalidade que lhe é inerente devido ao próprio acto de contar uma história. É essa noção do *sujeito e do presente da narração* que permite a Bakhtin a descrição dos diversos posicionamentos da voz narrativa face ao universo representado<sup>14</sup>. No épico, o seu desaparecimento do discurso – intrínseco ao próprio plano narrativo utilizado – possibilita a completude do mundo épico e a sua transferência para uma temporalidade mítica que abole o contacto directo com a realidade quotidiana; no romance, a valorização do presente e do contacto com essa realidade permite o relacionamento da voz narrativa com o mundo relatado e a consequente explicitação da sua presença e do seu posicionamento face à história que relata. Com o esboroar da distância épica, o que se assiste é justamente ao emergir dessa subjectividade individual, de

---

<sup>13</sup> Trata-se aqui, naturalmente, de um sujeito fictício, autor fictício do relato que se pode explicitar ou não no próprio texto, não o autor real da obra. Quanto à adequação da metáfora personalizante, o próprio Ricoeur justifica-a ao distinguir as noções de ponto de vista e de voz narrativa: “Cette catégorie littéraire ne saurait être éliminée par celle de point de vue, dans la mesure où elle est inséparable de celle, inexpugnable, de narrateur, en tant que projection fictive de l’auteur réel dans le texte lui-même. Or, si le point de vue peut être défini sans recours à une métaphore personnalisante, comme lieu d’origine, orientation, angle d’ouverture d’une source de lumière qui, à la fois, éclaire son sujet et en capte les traits, le narrateur – locuteur de la voix narrative – ne peut être affranchi au même degré de toute métaphore personnalisante, dans la mesure où il est auteur fictif du discours.” (1984: 181); “Le point de vue répond à la question: *d’où* perçoit-on ce qui est montré par le fait d’être raconté? donc: *d’où* parle-t-on? La voix répond à la question: *qui* parle ici?” (1984: 187).

<sup>14</sup> É a partir do conceito de voz narrativa que se torna possível falar das diferentes perspectivas passíveis de serem utilizadas pela narração em relação ao mundo e às personagens representadas. É por isso um conceito base para a narratologia e para a distinção entre o que é contado e o como é contado (a *história* e o *discurso* na terminologia de Todorov), distinção essencial para a sistematização de conceitos como ponto de vista, distância narrativa, etc.

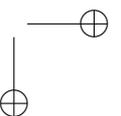
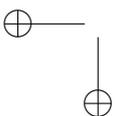




uma voz narrativa que, de várias formas, assume a sua existência e o seu relacionamento com o mundo por si retratado:

It is precisely this new situation, that of the original formally present author in a zone of contact with the world he is depicting, that makes possible at all the appearance of the authorial image on the field of representation. This new positioning of the author must be considered one of the most important results of surmounting epic (hierarchical) distance. (Bakhtin, 1981: 28)

De facto, será com a entrada no Renascimento que iremos testemunhar o próprio aparecimento da noção autoral no campo das artes, suplantando-se desta forma o anonimato a que estavam remetidos os artistas da Idade Média. O que mais nos interessa, porém, é a emergência dessa subjectividade no campo da representação. Com a valorização do sujeito e do presente, não é somente a consciência individual e a realidade quotidiana que se tornam passíveis de representação artística. Se associarmos esse emergir do sujeito e do seu presente na representação narrativa (transformação que Bakhtin associa ao aparecimento do próprio romance) aos conceitos de história e de discurso em Benveniste, podemos concluir que, com a intromissão do sujeito e do seu presente na narração, *assistimos ao irromper do plano discursivo no plano narrativo*. Do ponto de vista da enunciação, o romance seria assim, e desde o seu início, um género híbrido, combinando de diversas formas a enunciação discursiva da voz que narra com a própria história narrada. A principal consequência desse facto, no entanto (uma consequência, na realidade, de capital importância) será a de que, sendo a narrativa a estrutura da linguagem capaz de articular a experiência humana do tempo, *a intromissão do elemento discursivo irá alterar necessariamente a própria concepção de tempo a ela inerente*. É precisamente devido a essa alteração que Bakhtin afirma que, desde o seu aparecimento, o romance se desenvolveu como um género que possuía no seu âmago uma nova forma de conceptualizar o tempo (1981: 38). Com a fragmentação da distância épica e a intrínseca valorização do presente,



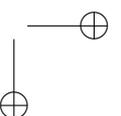
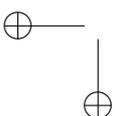


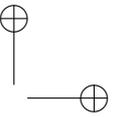
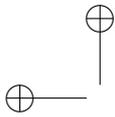
é de facto uma autêntica revolução na articulação de temporalidades que é operada. Com a ascensão do presente enquanto centro de orientação temporal, o carácter do passado transforma-se radicalmente: no romance, o passado representado não é já o passado absoluto do épico mas um passado com o qual a voz narrativa se pode agora relacionar (podendo, inclusivamente, ser o próprio passado do sujeito da narração). É justamente esta transformação, operada pelo emergir do sujeito e do seu presente enquanto posição a partir da qual a história é narrada, que efectua uma verdadeira secularização do tempo na narrativa: *em contraste com a silenciosa subordinação do presente ao passado absoluto no épico, no romance o tempo narrativo torna-se pela primeira vez histórico.*

Esta secularização do tempo no romance revela, assim, a íntima relação existente entre a sua ascensão enquanto género e o desenvolvimento da época que o viu surgir: enquanto a consciência histórica da modernidade se desenvolvia a partir da auto-consciência do presente adquirida após o Renascimento, o romance separava-se dos géneros anteriores e constituía-se enquanto tal através da emergência da voz narrativa e do seu intrínseco sentido desse mesmo presente, um presente que lhe permitia a configuração de um tempo diverso, um tempo tornado agora *histórico*. O posicionamento desta voz face à história contada, ou seja, do presente face ao seu passado, não irá ser, contudo, constante e uniforme no decorrer da modernidade, pelo que se torna necessário atentar em algumas questões ligadas a esse relacionamento.

## Romance, tempo e modernidade

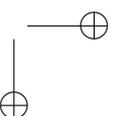
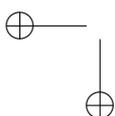
A associação do aparecimento da voz narrativa e do presente da narração aos dois planos de enunciação descritos por Benveniste permite clarificar ainda um outro aspecto acerca da forma como o romance proporciona o seu sentido temporal, bem como acerca da distanciação que





este pode operar face às concepções temporais da modernidade. Se, enquanto género narrativo, o romance mostra-se capaz de articular concepções de tempo através do desenvolvimento da sua história, o seu verdadeiro sentido temporal residirá, no entanto, no relacionamento entre a voz narrativa e a história narrada. Ou seja, é o posicionamento do narrador face à história que proporciona o sentido da experiência do tempo configurado na narrativa, *não sendo necessário que haja uma convergência de sentido* entre a posição da voz que narra e as concepções temporais que guiam a história das suas personagens, nomeadamente as dos seus heróis. Se por um lado tal convergência acaba por ser uma das marcas do romance tradicional desde *Robinson Crusoe*, o mesmo certamente não pode ser dito acerca de romances como *D. Quixote*, *Tristram Shandy* ou mesmo certos exemplos do realismo do século XIX como *Guerra e Paz*, *Madame Bovary* ou *Os Maias*, nos quais a utilização de certos elementos discursivos (como, por exemplo, a ironia) possibilita o distanciamento da voz narrativa face à história contada. É devido a esse facto que, antes de prosseguirmos, se torna necessário afirmar que, apesar do elo acima estabelecido entre romance e modernidade ao nível da secularização do tempo, *o romance não se sujeitará necessariamente às concepções temporais dominantes encontradas na modernidade*. De facto, a dissociação entre voz narrativa e história possibilita uma das principais características do romance enquanto género, ou seja, o permanente questionar das convenções estabelecidas e nas quais naturalmente se incluem as concepções temporais influentes em cada época.

Obviamente, não é aqui o local adequado para traçar a história de como as modernas concepções do tempo se foram introduzindo na narrativa ou a das suas relações com a discursividade do romance: e ainda menos a da influência que o próprio romance possa ter tido no desenvolvimento dessas concepções. No entanto, a incidência sobre o emergir do plano discursivo no romance, bem como a sua intrínseca relação com a transformação do carácter do tempo assim operada, revela por si só uma importante relação entre romance e modernidade: *diria, no-*



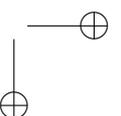
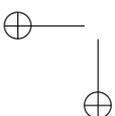


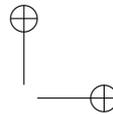
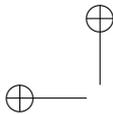
*meadamente, que o romance apresenta, através do relacionamento da voz narrativa e do seu presente com a história contada, precisamente o mesmo tipo de relação que a do indivíduo e da sua época face ao horizonte da história na modernidade. Com efeito, com a secularização do tempo efectuada quer no romance quer na modernidade, o presente passa a assumir-se como tal face a um horizonte narrativo, isto é, face à narração de um passado que o legitima temporalmente – no caso do romance, a história relatada, passado da voz narrativa; na modernidade, a própria História enquanto visão do seu passado<sup>15</sup>, perspectiva confirmada pelo intenso desejo de história com que o século XIX reagiu à constante anulação do passado efectuada durante o Iluminismo. No romance como na modernidade, a narrativização do passado a partir do presente justificará o sentido desse mesmo presente, proporcionando um horizonte secular para a experiência humana do tempo.*

Na realidade, ao distinguirmos a história – a narrativa de um passado – da voz que a conta a partir do seu presente, e ao considerarmos a impossibilidade de uma pura objectividade narrativa por parte dessa voz, um aspecto importante torna-se evidente: o de que essa narrativização do passado não só ocorre a partir do presente como *depende da própria forma como esse presente se percebe a si mesmo*. No decorrer da modernidade, as metanarrativas de emancipação do sujeito e de progresso da humanidade que ontologicamente legitimavam o presente conferiram ao sujeito uma inquestionada posição a partir da qual não só a narrativização de um passado histórico era possível como a própria criação de uma concepção narrativa do curso da história<sup>16</sup>. Com

<sup>15</sup> Assumo aqui obviamente a indissociabilidade das duas vertentes fundamentais da História, enquanto *res gestae* (o que aconteceu) e *historia rerum gestarum* (história do que aconteceu), ou seja, o facto de apreendermos a história sempre e inevitavelmente através de uma história contada. Naturalmente, não se trata aqui de abolir a fronteira entre o real e o ficcional, mas de chamar a atenção para as formas intrinsecamente narrativas utilizadas pela história para relatar o passado.

<sup>16</sup> Uma concepção narrativa do curso da história possibilita, com efeito, a convergência da voz com a experiência de tempo proporcionada pela narrativa. Um facto a este respeito é ainda de salientar: se, por um lado, a utilização da narrativa enquanto

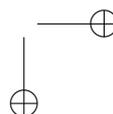
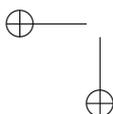




a queda das metanarrativas legitimadoras e a crescente desconfiança face ao conhecimento narrativo, não serão somente as concepções narrativas da história que começarão a se fragmentar: com a sua queda, tanto a segurança ontológica do sujeito como o sentido do seu presente serão severamente abalados, pondo a descoberto uma dolorosa dúvida acerca da até então inquestionada posição epistemológica a partir da qual o homem apreendia a sua realidade e a sua história.

A nível do relacionamento entre voz e história, o desenvolvimento do romance desde finais do século passado apontará justamente para a auto-consciência desta nova situação, para um crescente questionar da posição a partir da qual a voz narra a história e para as próprias formas utilizadas para esse efeito. De uma ou outra forma, *a incidência passará da história para a voz que a conta*: de facto, se a obra de Conrad manifesta já a constante necessidade de um narrador interno que justifique não só a percepção psicológica das personagens como também a própria verosimilhança da história contada (como a recorrente figura de Marlow bem o demonstra), a crescente incidência sobre o sujeito da narração durante o século XX acabará por levar a extremos o

forma imemorial de representação do passado se adequa ao carácter finalizado desse mesmo passado, não só devido ao plano enunciativo utilizado – o da história – mas também à sua propensão natural para organizar-se enquanto princípio, meio e fim, ou seja, para atingir uma conclusão, a convergência da voz que a utiliza com essa propensão finalística da narrativa gerará necessariamente um horizonte de sentido ele próprio finalístico (na dupla acepção de fim enquanto conclusão e finalidade, término e significação), podendo adquirir, por exemplo, a forma de uma confiança na providência e num destino a cumprir, como em Herculano, de um sentido trágico da vida, como em Camilo, de um esperançado determinismo naturalista, como em Júlio Dinis, ou ainda de um decadentismo finissecular, como em Fialho de Almeida. Quanto à possibilidade de convergência de um tempo aberto, não finalístico, com a propensão finalística da narrativa, remeteria nomeadamente para as análises das obras de Tolstoi efectuadas por Gary Saul Morson num excelente estudo dedicado às relações existentes entre narrativa, tempo e a ideia de liberdade no romance (*Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven: Yale University Press, 1994), no qual Morson examina precisamente esta intrínseca propensão finalística da narrativa e a forma como escritores como Tchekov, Tolstoi e Dostoievski a combinaram com as suas noções de liberdade e responsabilidade individual.



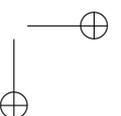
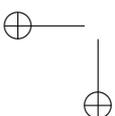


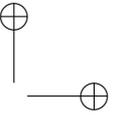
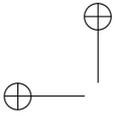
questionar do carácter narrativo do romance, acarretando um evidente desaparecimento da narrativização da sua história (bastando lembrar como exemplos as diversas produções do *nouveau roman* a partir da década de cinquenta).

As ausências, no entanto, ainda significam, e esta predominância do aspecto discursivo sobre o narrativo, longe de prenunciar o fim do romance, é na realidade extremamente significativa. Ao termos em conta que é a narrativização do passado que cria um horizonte de sentido para a legitimação do presente, *a não narrativização da história pela voz narrativa manifestará a ausência desse horizonte temporal de sentido*. Com efeito, tal afirmação só é possível porque o romance, apesar de não tender, no século XX, a constituir uma história, não chegará ao ponto de eliminar completamente os aspectos narrativos que o transformam num género capaz de lidar com a experiência humana do tempo. Face à ausência de um sentido final para a sua história, a voz narrativa ver-se-á remetida ao seu presente, um presente verdadeiramente diverso onde não pode evitar a consciência das próprias formas com que procura o sentido do seu tempo<sup>17</sup>.

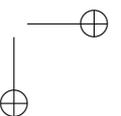
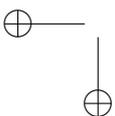
---

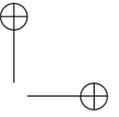
<sup>17</sup> A não subordinação da voz narrativa a um horizonte temporal possibilita, naturalmente, a sua liberdade para explorar novas formas de expressão e novas possibilidades de relacionamento com a experiência do tempo: daí toda a riqueza dos movimentos modernistas do início do século XX e toda a heterogeneidade formal que o romance, desde o *Ulisses* de Joyce, foi capaz de abarcar. O reverso da medalha, no entanto, é a deslegitimação ontológica do sujeito causada pela ausência de um horizonte de sentido. O mais lúcido e terrífico exemplo desse processo talvez seja a trilogia em prosa de Samuel Beckett, a qual, partindo das errâncias anti-épicas de *Molloy* e passando pela anulação da identidade do sujeito em *Malone Dies*, prossegue o processo de despossessão no último livro da trilogia, *The Unnamable*, no qual uma voz sem identidade e sem corpo procura incessantemente o silêncio que a permitirá finalmente repousar. Mas o fim nunca chega: a célebre última frase da trilogia – “you must go on, I can’t go on, I’ll go on.” (Beckett, 1994: 418) – acaba por ser a constatação da impossibilidade de anulação, em última instância, da voz que nela nos fala: uma voz que é precisamente aquela que, de diversas formas, se nos dirige no romance desde o seu aparecimento.





O facto de maior relevância é que foi a ascensão desse presente que na realidade levou ao aparecimento do próprio romance. O seu carácter pode ter-se modificado, acompanhando assim as profundas transformações causadas pela queda das narrativas da modernidade. Mas, longe de desaparecer, o romance perdura: com uma nova consciência de que, tal como na nossa contemporaneidade, a legitimação do seu presente passa agora pela impossibilidade de um sentido final. Ao relacionar-se com a sua história, a voz narrativa continua a busca pela legitimação do seu presente: na realidade, algo que sempre coube ao romance fazer.





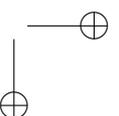
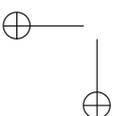
## Capítulo 2

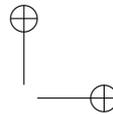
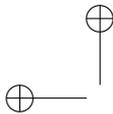
# ***Bolor*: O Tempo Estagnado ou a Ficção sob o Signo do Real**

Between the idea  
And the reality  
Between the motion  
And the act  
Falls the Shadow

T. S. Eliot

Após lermos a última página de *Bolor*, uma pergunta inevitável ganha forma no nosso pensamento: este livro que agora fechamos será, de facto, um romance? A pergunta não é certamente original e pode na realidade aplicar-se a muitas obras em prosa que passaram a constituir parte do grande cânone literário do século XX. Com efeito, tal pergunta hoje em dia roçaria a quase banalidade, se a partir dela não fosse ainda possível discernir o que se encontra em jogo na obra de escritores que deliberadamente transgrediram as mais tradicionais convenções do género e que forçaram a elasticidade do romance ao momento de quase ruptura, além do qual este se tornaria na realidade algo diverso. O caso

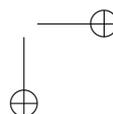
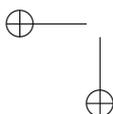




paradigmático da literatura portuguesa contemporânea é certamente o de *Finisterra* e da sua contaminação poética, justamente o livro que mais acesos debates tem suscitado sobre questões de género. Em definitivo, tal contaminação não sucede na obra de Abelaira. Mas uma citação de Octávio Paz utilizada por Luís Mourão na sua apreciação de *Finisterra* revela-se deveras elucidativa para o nosso propósito:

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: recta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. (cit. in Mourão, 1996: 273)

A parte que aqui nos interessa é na verdade e somente a que se refere à prosa: além disso, é conveniente não esquecer que esta não é uma afirmação sobre o romance ou qualquer outro género narrativo específico mas tão-somente sobre a prosa enquanto discurso diverso da poesia. No entanto, vislumbram-se facilmente alguns dos tópicos abordados no capítulo precedente e que revelarão uma especial importância na análise quer de *Bolor* quer d' *O Bosque Harmonioso*: nomeadamente a referência ao discurso e ao relato como arquétipos da prosa e a feliz reformulação destes conceitos enquanto especulação e história. Com efeito, um aspecto preliminar que se poderia assumir como comum a todos os narradores de Abelaira e que constitui uma das suas características mais marcantes é realmente o facto de estes serem, talvez acima de tudo, especuladores por excelência, seres possuidores de um enorme manancial cultural e interpretativo que questionam virtualmente tudo o que se lhes depara no caminho, inclusive o seu próprio discurso. No entanto, assumir simplesmente a figura da linha enquanto símbolo do romance, e do romance Abelairiano especialmente, parece-



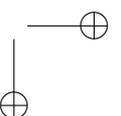
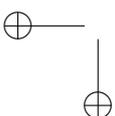


-me algo altamente questionável. Obviamente, poder-se-á sempre argumentar em seu favor, assumindo diferentes níveis e interpretações radicalmente distintas acerca do que pode constituir essa linha, sendo esta uma imagem subjacente a todos os géneros narrativos e que na realidade o próprio Abelaira utilizará em *Bolor*<sup>1</sup>: mas de uma forma que, afirmaria desde já, acabará por pôr em questão esta própria ideia de linearidade. Na verdade, a principal objecção à utilização da figura da linha em relação ao romance encontra-se na menção feita por Octávio Paz a uma “meta precisa” a ser atingida. E, de facto, se por um lado a narrativa tende sempre a atingir um dado fim, procurando constantemente o seu desenlace, a inclusão do aspecto discursivo que gerou o aparecimento do romance vem pôr em questão a simples linearidade associada à narrativa em favor de um princípio diverso que, na senda de Bakhtin, referiria como princípio dialógico – o qual, embora nunca apagando completamente a figura da linha, acabará irremediavelmente por pô-la também a ela em jogo.

Com efeito, tal princípio aproxima-nos de um outro aspecto da escrita Abelairiana que se relaciona intimamente com a problematização dos seus livros enquanto romances. Dissemos anteriormente que na obra de Abelaira não se verifica a contaminação poética encontrada em *Finisterra*: no entanto, um tipo diverso de contaminação ocorre realmente na sua obra, proveniente do único modo literário não abarcado pela citação de Paz – o drama. A tal facto não será obviamente alheio o interesse de Abelaira pelo teatro, concretizado em três peças de teor satírico – *A Palavra é de Oiro* (1961), *O Nariz de Cleópatra* (1961) e *Anfitrião, Outra Vez* (1980) – uma tendência que, principalmente nos seus primeiros romances, o levou a privilegiar o diálogo como estrutura

---

<sup>1</sup> O problema da linha em *Bolor* será adiante retomado de uma forma mais precisa, pois revela de facto uma pertinência acutilante no âmbito geral da obra. Sobre a figura da linha e a sua extrema e imemorial importância, remeteria também para os estudos de J. Hillis Miller, que, embora adoptando uma perspectiva desconstrucionista distinta da aqui empregue, revela de facto facetas insuspeitadas e extremamente elucidativas sobre o tema (v. Miller, 1976; 1982).





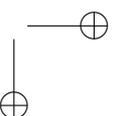
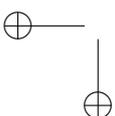
chave das suas obras. Acerca desse facto, Óscar Lopes afirmou:

Mas o processo de Abelaira pode até classificar-se de teatral, e não romanceante em qualquer das acepções acabadas de exemplificar, pelas razões seguintes: toda a sua montagem se faz segundo cenas dialogadas, que geralmente se entremeiam e contrapontam aos pares, contrastando entre si dois momentos das mesmas personagens [...]. (1986: 275)

Este intenso dialogismo é sem dúvida uma das marcas da escrita Abelairiana, uma característica que se há-de manter ao longo de toda a sua carreira e que irá revelar um profundo significado no âmbito geral da sua obra. A questão que se coloca, no entanto, é até que ponto essa característica por si só nos pode impedir de considerar os seus livros como romances.

Um facto tem de ser levado em consideração: a afirmação de Óscar Lopes refere-se somente aos primeiros romances de Abelaira – surgindo no âmbito de um artigo sobre *Os Desertores* (1960) e a *As Boas Intenções* (1963) – romances nos quais as intervenções do narrador se resumem a meras “indicações de cena” ou a uma ou outra “réplica ou alusão susceptível de interessar imediatamente o leitor” (Lopes, 1986: 275-276). Um facto que não é obviamente tido em conta é o de que os narradores de Abelaira ganharão progressivamente uma maior preponderância nos seus livros, revelando a sua verdadeira importância na narração em primeira pessoa de *Bolor*. Creio ser este o facto que levou Maria Lúcia Lepecki a afirmar a dada altura a necessidade de “reconsiderar toda a obra anterior de Abelaira” a partir da “harmonia de *Bolor*” (1980: 135), pois a luz que a ascensão da voz narrativa lança sobre os romances precedentes parece realçar o facto de esta contaminação teatral, longe de mero artifício, ser ela própria significativa no âmbito da obra de Abelaira: e significativa precisamente ao considerarmos os seus livros enquanto *romances*.

Com efeito, o dialogismo e o princípio polifónico subjacentes a essa contaminação teatral não bastam por si só para descartarmos as

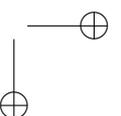
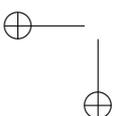


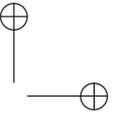
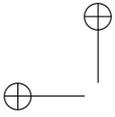


obras de Abelaira do género romanesco. Estas são aliás duas das principais características apontadas por Bakhtin nos seus estudos sobre o romance, e esse intenso dialogismo vislumbrado na escrita de Abelaira e que se evidencia não só nas extensas cenas dialogadas como nos próprios princípios organizativos dos seus livros acabam na realidade por aproximá-la profundamente da concepção Bakhtiniana de romance. No entanto, torna-se conveniente referir que o dialogismo que Bakhtin associa ao romance poderia de facto levar a escrita Abelairiana ao ponto de ruptura em relação a uma qualquer concepção do género – uma perspectiva que nos ajudará a elucidar ainda um outro aspecto fulcral acerca da obra de Abelaira. Uma afirmação de Ricoeur com base nas propostas de Bakhtin mostra-se, a esse respeito, deveras elucidativa:

A la limite, un pur roman à voix multiples – les *Vagues* de Virginia Woolf – ne serait plus du tout un roman, mais une sorte d'*oratorio* donné a lire. [...] Mais qui a dit qui la fiction narrative était le premier et le dernier mot de la présentation des consciences et de leur monde? Son privilège commence et s'arrête là où la narration peut être identifiée comme "fable du temps", ou à défaut comme "fable sur le temps". (1984: 185)

Diria que, se uma tal ruptura não sucede na obra de Abelaira, isto deve-se precisamente a algo que a ascensão para primeiro plano da voz narrativa em *Bolor* ajuda a revelar, algo que, como vimos anteriormente, se encontra intimamente ligado à própria ascensão de romance enquanto género e que Abelaira irá explorar incansavelmente durante toda a sua carreira: justamente, essa tão fundamental questão do tempo, talvez o tema fundamental de toda a sua obra, eixo a partir do qual toda a sua profundidade significativa pode ser com efeito revelada.





## 1. O fio invisível

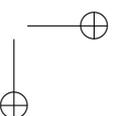
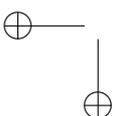
Em *Bolor*, tempo, discurso, sujeito, linha e modernidade entrelaçam-se de uma forma quase inextricável. A mestria de Abelaira manifesta-se precisamente na sua capacidade de explorar e transformar as características formais provenientes da escrita de um diário em *temas* por direito próprio que se articulam harmoniosamente quer com os assuntos explicitamente referidos quer com a matéria diegética da obra. Na realidade, em *Bolor* a figura da linha discursiva e a noção da ausência das narrativas legitimadoras associam-se intimamente num episódio extremamente significativo cuja problematização abrirá as portas para as muitas questões que percorrem este simples e enigmático livro. A dada altura Humberto escreve no seu diário:

Como quem enfia as pedras dum colar, junto umas às outras as palavras, elas vão ficando unidas, não caem no chão, representam uma ordem. Mas se as pérolas não se separam e ficam alinhadas segundo uma certa lei é porque, embora invisível, as percorre um fio perdurável. De súbito, pergunto-me: que fio perdurável, embora invisível, sustém as minhas palavras? (p. 55)

Duas observações impõem-se inicialmente: por um lado, o simples facto de se estar a indagar acerca dessa ordem; e por outro, o de essa indagação se relacionar intimamente com o problema do *tempo*. Indagar: procura-se saber aquilo que não se sabe, e ao fazê-lo expõe-se a ausência desse conhecimento, ou, se o quisermos, o conhecimento da falha. O fio, a linha, na verdade a imagem do tempo, fio de facto invisível, ligando os sucessivos momentos da experiência<sup>2</sup>. O que se procura saber é qual o seu sentido, qual a ordem, a lei que encadeia

---

<sup>2</sup> A imagem de um fio e das suas contas é também utilizada por Fernando Pessoa em *Lisbon Revisited*, de Álvaro de Campos, onde, de uma forma algo Bergsoniana, indaga-se acerca da permanência do eu no tempo: “Ou somos todos os Eu que estive



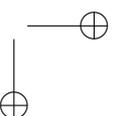
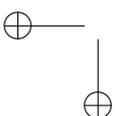


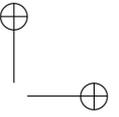
esses diferenciados momentos da existência no tempo – e, ao fazê-lo, manifesta-se tanto a sentida necessidade de legitimação como a ausência de um horizonte de sentido que a possibilite.

Convém afirmá-lo desde já: *Bolor* não chegará a fornecer uma resposta definitiva para a pergunta que faz. Na verdade, é a irresolução acerca desta e de muitas outras questões levantadas ao longo do livro que confere à obra o seu interesse particular, tornando-se de facto

---

aqui ou estiveram, / Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória [...]?”. Apesar da aproximação das imagens, concordaria, no entanto, com Nelly Novaes Coelho (1973: 116) ao afirmar que, para Abelaira, esse fio-memória já não basta: de facto, veremos mais adiante que a busca dos narradores de Abelaira é na verdade a busca por um horizonte de sentido não individual mas *histórico*. Mesmo antes de Pessoa, no entanto, a metáfora de um colar de pérolas já havia sido utilizada por Henry James – e de uma forma bem mais próxima à da sua utilização em *Bolor*. No famoso conto “The Figure in the Carpet”, um escritor, Hugh Vereker, presenteia o narrador, um jovem crítico incumbido de escrever acerca do seu último livro, com a informação de que toda a sua obra encerra um segredo até então não revelado, uma intenção geral difusamente espalhada pelos seus livros que poderia ser sentida em todas as suas palavras: “It was something, I guessed, in the primal plan; something like a complex figure in a Persian carpet. He highly approved of this image when I used it, and he used another himself. «It’s the very string,» he said, «that my pearls are strung on!»” (James, 1986: 374). A história do conto é a história da procura por esse segredo, por esse fio que uniria toda a obra de Vereker e que revelaria o tesouro nela escondido: uma procura na realidade destinada ao falhanço, pois o segredo nunca chegará a ser revelado. Na realidade, e como Frank Kermode afirma na sua introdução à colectânea – em jeito de subtil correcção às inúmeras análises efectuadas por nomes como Tzvetan Todorov – torna-se necessário não esquecer que “«The Figure in the Carpet» is the funniest, the most «wicked», of these stories” (1986: 27). Com efeito, apesar de (ou precisamente devido a) todo o conhecimento demonstrado por James acerca da construção de uma narrativa – especialmente em relação às noções de intriga e de antecipação do desenlace que tão primorosamente se fundem nos temas do segredo e do tesouro escondido – “The Figure in the Carpet” refere-se não a uma solução final mas ao próprio processo, no seguimento do qual a ideia de uma linha conduzindo a um fim definido acaba por ser posta em questão. Mais uma vez segundo Kermode: “It is not the subject but the treatment, which is why it is a suffusing presence in all of Vereker’s work, and not a nugget hidden here or there. It is a matter of life and death and a matter of jokes and games. The error of criticism is a ludicrous one; it is also tragic.” (1986: 28). Uma necessária lembrança para qualquer crítico.

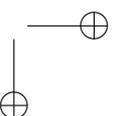
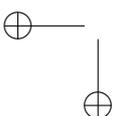




necessário respeitar essa própria irresolução a fim de discernir o que realmente se encontra em jogo na sua escrita. Uma resposta tentativa para a questão da linha é fornecida pelo narrador, chamando ao mesmo tempo a nossa atenção para o problema do tempo a ela associado:

O papel deste caderno? E folheio de novo as páginas brancas, fio ainda sem pérolas, ainda à mostra mas vazio, instalado no futuro, aguardando a minha caneta. A tentação impele-me a reler as folhas já escritas e, de repente, suspendo o gesto, lembrando-me do que a mim próprio prometi: só quando chegar à página cento e quinze regressarei ao que ficou para trás, à procura então dum fio que não seja somente de papel. E esse passado surge-me tão desconhecido como o futuro [...] (p. 55)

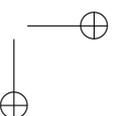
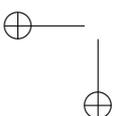
Com efeito, não é a vacuidade do papel em branco, a mera sucessão de instantes vazios de significado que interessa ao narrador. A referência ao passado e ao futuro mostra-se deveras elucidativa, pois experimentar o tempo enquanto passado, presente e futuro é de facto algo muito distinto da mera e indiferente sucessão de segundos, horas e dias fornecida pelo tempo cronológico. A ordem procurada não é a mera linha do tempo em flecha, avançando inexoravelmente em direcção a um futuro vazio de significação, mas sim um horizonte temporal diverso que possa fornecer sentido ao presente e à experiência humana do tempo: na verdade, um horizonte *narrativo*. É conveniente não esquecer: a ordem é procurada porque inexistente, porque o que existe é experimentado como uma mera sucessão de dias indiferenciados entre si – tal como o casamento de Humberto com Maria dos Remédios, tal como a situação política de Portugal durante o regime Salazarista. Humberto di-lo claramente: o fio procurado não é a página em branco – reflexo de uma situação visível e profundamente inconsequente – mas algo diverso, algo que será procurado precisamente nas palavras que vão sendo escritas no diário. Em *Bolor*, escrever, escurecer as páginas, torna-se assim sinónimo da procura por um horizonte de sentido distinto da indiferente e intolerável sucessão de dias insignificantemente:





reage-se contra a falha, procura-se na escrita um horizonte que confira sentido aos actos do quotidiano.

Sob o pano de fundo da estagnação dos tempos no Estado Novo pressente-se a queda das narrativas legitimadoras. No que respeita ao problema da linha no romance, a situação em *Bolor* mostra-se extremamente elucidativa. Com efeito, aqui a linha surge com o estatuto de uma *presença ausente*: o fio da história (ou da História se o quisermos), já não se encontra visível – o que ainda permanece é tão-somente a sua noção, bem como a realidade do seu não vislumbramento. A figura da linha, ao ser utilizada, é posta imediatamente em questão pela sua própria invisibilidade: um acto de sedução que parece visar acima de tudo a consciência da sua sentida ausência. A falta de um horizonte temporal de sentido, que se vai reflectir na própria arquitectura textual de *Bolor*, introduz-se desta forma como um dos temas fundamentais da obra: a ideia de um fio condutor das acções humanas, de um horizonte que legitime o sujeito e o seu presente, enfrenta aqui o reconhecimento da sua própria falha. A queda insinua-se: e enquanto romance, isto é, enquanto género possuindo no seu âmago a possibilidade de representação do tempo, *Bolor* expõe desta maneira a realidade temporalmente estagnada da sua época e articula já o vazio criado na legitimação temporal do presente pela queda das narrativas da modernidade. Da crise ontológica que dela advém surge a necessidade da escrita, meio através do qual a procura por esse ausente horizonte de sentido vai ser efectuada. O drama que percorre as páginas de *Bolor* reside, porém, no facto de essa necessidade da escrita andar sempre de mãos dadas com a aparente impossibilidade de uma ordem diversa e final poder realmente emergir. De facto, uma das constantes de toda a obra de Abelaira parece ser precisamente a consciência dessa impossibilidade, uma impossibilidade radicada não na mera situação histórica na qual o narrador se encontra inserido mas numa falha mais profunda que atravessa a própria capacidade humana em discernir o sentido do tempo. Os dados encontram-se lançados desde o início, o conhecimento da falha já se





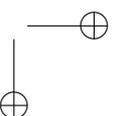
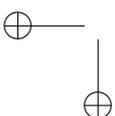
insinua profundamente – e o narrador tem disso perfeita consciência:

Olho para o papel em branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas com apreensão apesar de tudo. Que vou eu escrever – eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas? (p. 9)

A apreensão face à página em branco, vazia, despojada de sentido e simbolizada logo no princípio do livro com a referência à página cento e quinze é, na realidade, a apreensão não só face a um futuro desconhecido mas também a um futuro que ao ser atingido – e apesar da escrita que de permeio o irá preenchendo – pode redundar em algo precisamente igual ao presente, diverso somente na impossibilidade de esperança de uma qualquer modificação real. Parece-me, com efeito, ser esta a única forma de compreender a angústia e a subtileza da afirmação:

E fico perturbado, muito mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas. Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial, eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? Sobre mim. Ou sobre o mundo, uma guerra, a vitória completa do fascismo, por exemplo. (pp. 9-10)

A pressentida paragem da história é, desta forma, equiparada à própria paralisia dos tempos no Estado Novo. A escrita com que se pretende encontrar o ausente sentido do presente, uma vez iniciada, pode de facto redundar na inevitável consciência da queda mortal das narrativas legitimadoras: algo aparentemente insuportável, pois ambas as situações – se bem que por motivos diversos – acabam por significar a



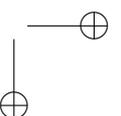
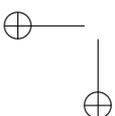


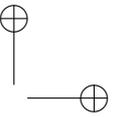
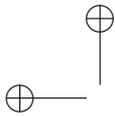
ausência de um horizonte de sentido para o sujeito, acarretando a profunda crise ontológica da sua deslegitimação. A estagnação dos tempos, no entanto, não é ainda a paragem da história: e o próprio *mesmo* que possa eventualmente sucedê-la possui ainda, e devido ao seu posicionamento no futuro, um cariz diverso da realidade sentida enquanto tal no presente. Entre a necessidade de um horizonte de sentido e a pressentida impossibilidade de concretizá-lo – ou, noutras palavras, entre o cepticismo e a esperança – a escrita, obstinadamente, avança.

## 2. A escrita de um diário e o sentido do real

Uma das principais características de *Bolor* é o facto de se apresentar não somente como um diário<sup>3</sup> mas também como um diário sobre a escrita de um diário. Este aspecto metaficcional da arte de Abelaira, que pela primeira vez revela toda a sua plenitude na narração em primeira pessoa de *Bolor*, encontra na forma diarística um meio privilegiado para a exploração das inúmeras possibilidades proporcionadas pela auto-reflexão narrativa. Na realidade, e como acima observámos, uma das características mais marcantes de *Bolor* é a tematização constante

<sup>3</sup> A nível histórico talvez não seja despropositado recordar que o aparecimento do diário pessoal acaba por coincidir sensivelmente com a ascensão do próprio romance moderno. Em Inglaterra, país onde ambas as formas conheceram inicialmente um maior desenvolvimento, o diário torna-se comum no século XVII, ganhando uma especial relevância no século XVIII e sendo na realidade um género cultivado por alguns dos impulsionadores do moderno romance inglês, como Fielding ou Swift. Para uma caracterização dos antecedentes da escrita de *Bolor* talvez seja também conveniente assinalar a proximidade da escrita diarística a dois outros géneros literários: o género confessional e o epistolar, cujos cultores, como Richardson (com *Pamela*), Rousseau (com as suas *Confissões*), Laclós (com *As Ligações Perigosas*) ou Goethe (com o seu *Werther*) marcaram decisivamente o desenvolvimento do romance enquanto género.

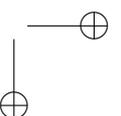
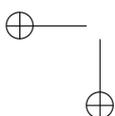




e explícita dos processos discursivos utilizados. É através desta tematização das formas que o próprio acto de escrever adquire significado no âmbito da obra, abandonando o carácter de mero instrumento para se tornar ele próprio alvo das profundas indagações do escritor. São essas indagações explícitas que, por sua vez – e como vimos acima –, levam à própria metaforização dos meios da escrita, nomeadamente daquilo a que fisicamente se resume o próprio acto de escrever: a página em branco e o seu escurecimento pela caneta do autor.

Diria, porém, que a harmonia composicional de *Bolor* advém principalmente de um outro factor que, se bem que intimamente relacionado com a tematização acima referida (ou melhor, que a ela se acrescenta), revela com efeito a especificidade formal da obra e a mestria de Abelaira na composição deste livro: *refiro-me ao facto de esta explicitação dos processos discursivos se adequar perfeitamente à própria estrutura formal utilizada, ou seja, de a explicitação discursiva deste tipo de metaficção convergir plenamente com a tendência para o confessionalismo inerente à própria escrita de um diário*. Com efeito, as dúvidas, irresoluções e especulações que preenchem todo o texto de *Bolor* adquirem o mesmo estatuto das reflexões pessoais associadas à escrita diarística: com a pequena/grande diferença de, neste caso, essas reflexões incidirem permanentemente sobre a própria escrita, gerando assim um tipo muito especializado de confessionalismo – o de um escritor a escrever sobre o próprio acto de escrever. Na escrita Abelairiana, um dos meios privilegiados para a introdução dessa auto-reflexividade é a constante utilização dos parênteses, os quais, cortando com a ordem e seguimento natural da frase, introduzem sempre um grau de consciência diverso acerca do que está a ser escrito. Levada – irónica ou tragicamente – ao extremo, a mais sintética demonstração dessa auto-reflexividade pode ser encontrada no penúltimo capítulo do livro, onde Humberto, a meio de uma conversa com Maria dos Remédios, escreve:

Ela olha para mim em silêncio, escrevo que ela olha para mim em silêncio, e aguardo as respostas restantes a fim de as congelar neste diário [escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de

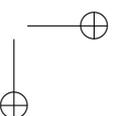
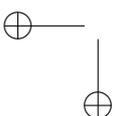


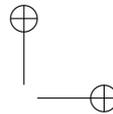
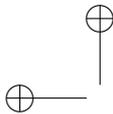


as congelar neste diário (e escrevo que escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário – ... –)]. (p. 163)

Será precisamente esta auto-reflexividade associada à escrita do diário que levará *Bolor* à tematização específica daquilo que poderíamos considerar os elementos fundamentais da escrita diarística: *o sujeito e o tempo*. Em *Bolor*, ambos serão na realidade problematizados ao ponto de se tornar impossível descortinar definitivamente tanto a identidade do escritor como a ordem temporal da escrita. Ao assumirmos todas as possibilidades apresentadas pelo texto, a atribuição da autoria do diário a Humberto, Maria dos Remédios ou Aleixo torna-se de facto um problema insolúvel. Encontramo-nos aqui face a uma espécie de irresolução paradoxológica: na realidade, a célebre expressão “«Todos os atenienses são mentirosos» – disse um ateniense” parece adequar-se perfeitamente ao problema da autoria em *Bolor*. Não se trata, no entanto, de um mero jogo de convenções ou de um arrojado experimentalismo composicional. A irresolução quanto à autoria do diário traz para primeiro plano o próprio tema da identidade do sujeito, que, juntamente com a questão do tempo, revela-se, na verdade, como um dos problemas fundamentais da obra. O próprio ordenamento temporal do diário, que a nível de representação do tempo deveria revelar-se como uma simples e ordeira sucessão de dias, acaba em *Bolor* por transformar-se, quer devido à não datação de alguns capítulos, quer às contraditórias afirmações do(s) seu(s) autor(es), num problema sem resolução aparente. O caso mais paradigmático é sem dúvida o da página cento e quinze, desde o início do livro referida como futuro e – quando finalmente atingida – apresentada como um passado antecedendo a primeira página do diário:

As duas páginas anteriores, e também esta, não foram escritas depois da cento e catorze, como seria lógico, mas em dez de Dezembro. E quando amanhã (onze de Dezembro) *começar* este diário cheio de preocupações pelo destino que me aguarda na página cento e quinze, então ainda branca – como hei-de escrever



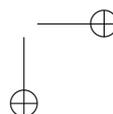
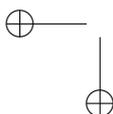


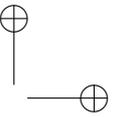
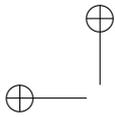
–, mentirei escandalosamente. Esta página já não será pertença do futuro, não aguardará um destino imprevisível (coisas de cortar o coração e o coração do mundo), estará escrita há vinte e quatro horas, será o passado – foi a primeira deste diário a ser escrita, e esta é a terceira. (p. 100)

Apesar do aliciente tom científico, nenhuma ordem linear virá a ser discernida em *Bolor*. A alteração da ordem cronológica do diário revela-se como uma forma de combater a própria estagnação dos tempos, uma estratégia na busca por um sentido diverso da inconsequente sucessão temporal (tal como havíamos visto em relação à questão do fio e da página em branco). A problematização do sujeito e do tempo enquanto aspectos essenciais do diário parece, todavia, apontar para o facto de ambas as questões se encontrarem intimamente associadas: e, com efeito, face à ausência de uma narrativa legitimadora, é a própria identidade do sujeito que acaba por ser posta em questão. Com esta dupla irresolução, a falha fica exposta: a sinuosa procura efectuada através da explicitação confessional do diário – a procura dessa primeira pessoa que, através da escrita, busca abertamente o seu horizonte de sentido – acaba por revelar a dolorosa experiência da falta de um horizonte temporal, visível quer na estagnação de uma época quer na intrínseca ausência de um sentido para o sujeito que nela vive.

Este íntimo relacionamento revela-se claramente no facto de a crise ontológica causada pela ausência de um horizonte de sentido andar sempre de mãos dadas com a crise epistemológica do seu não vislumbramento. Em *Bolor*, a reversibilidade sobre o sujeito cognoscente, bem como o seu íntimo relacionamento com o problema do tempo, é ilustrada num significativo episódio no qual Humberto procura conhecer Maria dos Remédios justamente através do seu *relógio*, um relógio que, todavia, lhe havia sido oferecido pelo próprio Humberto:

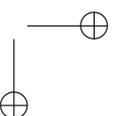
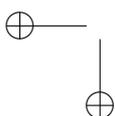
Sherlock Holmes, procurei decifrar-te a partir de um relógio, mas em vez de te apanhar no fim da meada (no fim da corda metálica), ao contrário, foi a mim que me encontrei, como se Sherlock Holmes descobrisse ser ele o criminoso [...] (p. 17)

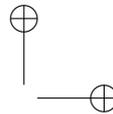
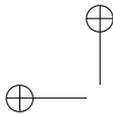




Expõe-se desta forma a relatividade da visão do narrador, ou, por outras palavras, o problema da impossibilidade de um conhecimento objectivo e absoluto, factor que influirá directamente no perspectivismo autoral da obra e na consequente ausência de uma visão demiúrgica e unificadora capaz de englobar todas as perspectivas delineadas. Com efeito, é justamente a sentida ausência de um horizonte temporal que despoleta a sua procura na forma do diário: mas uma procura agora impedida de assentar na visão única do sujeito cognoscente. Em *Bolor*, a irresolução quanto à autoria do diário aponta, na realidade, para uma diferente estratégia de conhecimento: para um intenso dialogismo que se manifesta não só na transcrição das conversas entre as personagens mas também no próprio diálogo que acaba por ser encetado entre as diferentes visões dos possíveis autores do texto – um facto que, de certa forma, acaba por aproximar a estratégia de *Bolor* daquela utilizada no romance epistolar. Se tivermos no entanto em conta que a identidade do sujeito se encontra dependente do horizonte temporal que se procura desta forma discernir, esse dialogismo revela na verdade um sentido deveras premente: o de que, em *Bolor*, a identidade do sujeito não repousa já numa imanência individual mas se encontra explícita e definitivamente dependente do seu relacionamento com um *outro*, aspecto esse que causará a interdependência das diversas perspectivas autorais e a consequente impossibilidade de se concentrar a autoria do diário num único sujeito. Tal questão não chega sequer a ser uma contradição ao considerarmos a forma do diário íntimo: segundo Calle-Gruber, no diário “o íntimo, curiosamente, torna-se o teatro das formas do discurso e os ritos de destinação nele representam-se sem cessar” (cit. in Reis *et al.*, 1998: 106). O que encontramos a nível do problema do autor do diário em *Bolor* é precisamente essa teatralização, cuja explícita manifestação revela a íntima necessidade desse outro a fim de que o necessário sentido do sujeito possa ser finalmente experimentado.

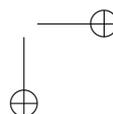
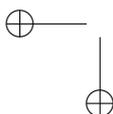
Torna-se neste ponto conveniente não esquecer que a procura por uma ordem diversa que legitime o sujeito é em *Bolor* efectuada através da *escrita*, fazendo com que, na utilização da forma do diário, tempo,

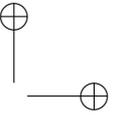
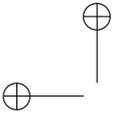




sujeito e discurso se mesclam de uma forma verdadeiramente indissociável. Intimamente relacionado com o problema do tempo e do sujeito encontra-se um importante aspecto que emerge da convergência da escrita diarística com o elemento metaficcional da obra: isto é, *o facto de ambas as estratégias levarem à não narrativização da história, por gerarem uma predominância da enunciação discursiva face à enunciação narrativa*. São sem dúvida escassos e intermitentes os segmentos narrativos encontrados neste livro – quando comparados com as reflexões, diálogos e constantes intromissões parentéticas por parte do narrador, uma consequência não só da incidência sobre o quotidiano inerente à própria forma do diário mas da constante preocupação metaficcional da obra, que a leva a apresentar não somente o resumo posterior das situações diárias mas também – e especialmente – do próprio momento da escrita. A própria contaminação teatral patente no seu intenso dialogismo remete-nos constantemente para o tempo presente da sua enunciação. Através desta predominância do discurso sobre a história, *Bolor* revela-se como um texto cuja principal preocupação recai sobre o *presente*: aquilo que se busca é na realidade o sentido desse presente, numa época em que este parece carecer de um qualquer sentido real. Longe de mera consequência da utilização da forma do diário, essa incidência sobre o presente revela-se extremamente significativa. A tensão que percorre todo o texto é com efeito a tensão existente entre a história e o discurso, entre a necessidade de uma narrativa que legitimasse temporalmente o presente (a narrativa de um passado) e a impossibilidade de essa narrativa emergir da apreensão directa do quotidiano: no fundo, a impossibilidade de se criar uma *história do presente*. O relacionamento da escrita com a problematização do sujeito e do tempo torna-se assim evidente: sem uma história que os legitime temporalmente, tanto o sujeito como o seu presente vêm-se expostos à dolorosa experiência da ausência de um horizonte de sentido<sup>4</sup>. Enquanto romance, isto é,

<sup>4</sup> Numa perspectiva Jamesiana, tal ausência de narrativização adviria da aguda percepção de um envelhecimento do sistema social, uma visão que na realidade se adequa à situação histórica de Portugal aquando da escrita de *Bolor* (v. *The Political*





ao apresentar explicitamente o relacionamento de uma voz com a sua história através de uma procura que não cessa mesmo perante a impossibilidade de narrativização (com efeito, a procura dessa voz narrativa que, pela primeira vez na obra de Abelaira, surge neste livro em toda a sua plenitude), *Bolor* acaba na realidade por cumprir a eterna tarefa do género e retratar o relacionamento do indivíduo com o presente da sua época: com a realidade estagnada de um tempo no qual um degenerescente bolor permeia toda a existência.

A esse respeito, não deixa de ser curioso notar que praticamente todas as referências históricas e políticas encontradas em *Bolor* (com efeito, em todos os livros de Abelaira) são na realidade contemporâneas da sua escrita – a menção a Johnson e De Gaulle, a Revolução Cultural Chinesa e a guerra do Vietname, a visita de Paulo VI a Fátima –, enquanto as alusões artísticas e culturais advêm predominantemente do passado – Dostoiévski, Platão, Brahms, Marduk e Tiamat, Mozart, Cézanne. Esta distinção entre o passado – ausente, completo, organicamente representável – e o presente – de sua própria natureza ainda *presente*, inacabado, processual – equivale discursivamente à própria distinção entre a narrativa e o discurso. Ou, noutros termos, entre a ficção, o sonho, e a realidade:

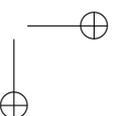
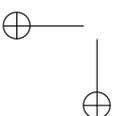
Porque me sacrificaste ao casares comigo, em vez de casares com outra? Outra, portanto, o ponto de referência em relação ao qual eu seria agora o parêntesis, o sonho...? – Pausa. – Porque me casei contigo? Porque te sacrifiquei ao casar-me contigo, tu, que se eu não tivesse casado contigo serias o parêntesis, o sonho, a imagem da beleza nesta vida? – Pausa. – Embora, bem sei, nada disso tivesse importância, embora tudo continuasse igualmente errado? (p. 165)

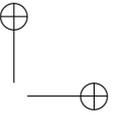
A ordem procurada que forneceria o desejado sentido do presente seria, com efeito, uma história: daí que se procure através da *escrita* um horizonte temporal que permita a legitimação do sujeito e do seu

---

*Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, London: Methuen, 1983).

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)



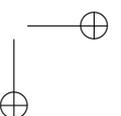
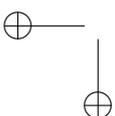


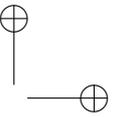
tempo. No entanto, é a própria incidência sobre o presente cujo sentido se procura descobrir que, ao negar qualquer possibilidade de narrativação, impossibilita o aparecimento desse horizonte temporal de sentido. E como poderia ser de outra forma, se o presente, ao contrário do passado, é algo inconclusivo, cujo fim simplesmente ainda não aconteceu? O próprio carácter processual de toda a escrita diarística advém precisamente dessa incerteza e indefinição quanto ao futuro, levando-a a perscrutar incessantemente o presente na esperança de nele descobrir o sentido da sua história. Em *Bolor*, procura-se um sentido diverso da mera sucessão de dias sem significado, mas a história nunca chega realmente a surgir.

Todavia, a consciência histórica inerente à própria procura permite, ainda assim, o estilhaçar da inelutável sucessão de folhas em branco:

[...] regresso duas páginas atrás, vejo-me um mês antes debruçado sobre essas folhas ainda por escrever, olho-as como então as veria, papel branco destinado a acolher o futuro, o meu futuro, e de súbito espanto-me por saber hoje que tais páginas, um mês antes destinadas ao meu futuro, acabaram por acolher um passado de quase vinte anos [...] (p. 65)

Não deixa de ser curioso que a quebra da sucessão temporal ocorra através da intromissão do passado no presente pela mão de uma rememoração, uma rememoração que, ao surgir precisamente no presente, não anula a incidência da escrita sobre o quotidiano. Uma tal inserção acaba por gerar, contudo, uma consciência temporal diversa: a de um tempo visto não como inconsequente sucessão de dias mas experimentado enquanto passado, presente e futuro – ou seja, enquanto *tempo histórico*, permitindo assim a anulação da inexorável continuidade estagnada do presente e chamando a nossa atenção para o carácter eminentemente narrativo da ordem procurada. Essas incursões no passado, todavia, terão em *Bolor* sempre uma curta duração devido à predominante incidência discursiva sobre o quotidiano – nunca chegando, portanto, a constituir uma ordem definitiva, um curso discernível para a história, uma narrativa que legitimasse definitivamente o sujeito.

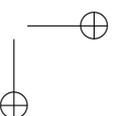
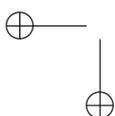


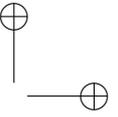
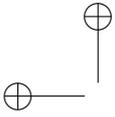


Esta impossibilidade de narrativização criada pela incidência do discurso sobre o presente remete-nos, no entanto, para o facto de o verdadeiro interesse da escrita de *Bolor* se encontrar não na narração de uma história mas em algo diverso: algo que afirmaria ser o sentido de um *real* situado para lá das palavras que nunca chega a emergir discursivamente<sup>5</sup>. Já Maria Lúcia Lepecki havia anteriormente afirmado: “*Bolor* fala do que se recusa a escrever, significa aquilo a que apenas alude” (1980: 149). Tal facto, na realidade, aproxima extremamente a escrita de *Bolor* da caracterização do discurso da história segundo Barthes: “o único [discurso] em que o referente é visado como exterior ao discurso” (1987a: 129). A incidência discursiva sobre o presente, sobre um real situado para lá do discurso, aliada à incessante procura por um sentido temporal que nunca surge discursivamente, revela-nos que *o verdadeiro interesse de Bolor se encontra não na arbitrariedade de uma qualquer história mas sim no desenrolar de uma história real: ou seja, nos acontecimentos da própria História*. É o fragmentar da linha narrativa, quer pelo discurso metaficcional da obra quer pela sua teatralização dialógica, que leva a essa incidência sobre a realidade do presente: no caso, sobre a realidade estagnada de uma época onde nenhuma história parece poder surgir. Com efeito, é a tensão criada entre a procura de uma narrativa e esta incidência discursiva sobre o presente que remete o texto para a problematização do fio invisível, para a questão da existência de um curso para os acontecimentos da vida efectiva: no fundo, *para a questão acerca de um real curso da História*.

Discursivamente, tal curso nunca chegará a surgir: o que, na verdade, parece nos alertar para uma pressentida consciência da sua ulterior impossibilidade. No entanto, *o reenvio da questão para a existência quotidiana, aliado ao sentido de alteridade introduzido pelo intenso dialogismo da obra, manifesta o facto de o fio procurado ser ainda e na realidade o fio colectivo da História – uma narrativa comum capaz de legitimar o sujeito através de um verdadeiro e significativo relacio-*

<sup>5</sup> Cf. a associação discursiva ao real em oposição à ficcionalidade da narração em Hamburger (v. p. 34).

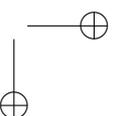
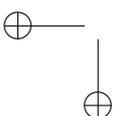




*namento entre os indivíduos.* De um possível Marxismo inerente a tal perspectiva, Abelaira parece, no entanto, reter somente o aspecto colectivo do relacionamento inter-individual – patente precisamente no dialogismo perspectivista da obra –, nunca chegando a subscrever abertamente a narrativa Marxista da história ou o ideal da sua consumação utópica enquanto ideologia do futuro. Na realidade, parece-me que, no caso de Abelaira, tal omissão não se deve somente a uma necessária estratégia urdida com vista a iludir a censura do regime vigente. Em termos de composição da obra, tal omissão revela-se significativa enquanto estratégia visando uma realidade que não a textual, apontando para um presente além-texto no qual os verdadeiros acontecimento teriam lugar. Mas também algo mais: parece significar que *Bolor* não depositaria já a sua fé no vislumbamento e imposição de um curso legitimador da história mas simplesmente na sua natural consumação através de um verdadeiro relacionamento entre os homens, algo que somente surgiria no presente, com o estilhaçar da estagnação do seu próprio tempo.

Face ao cepticismo narrativo, a esperança no presente: ao subordinar o ficcional ao real através da forma de um diário, *Bolor* acaba por submeter a escrita à realidade temporalmente estagnada de uma época – mas uma realidade vista também como o único local onde os verdadeiros acontecimentos podem surgir e onde a história pode de facto acontecer. Uma dissimulada exortação à acção, mas reveladora de uma esperançosa crença na naturalidade do processo de mudança que aconteceria não através da imposição de uma narrativa mas devido a uma vontade natural e colectiva atingida através do relacionamento inter-individual: algo a acontecer sempre no presente, na densidade da vida que é hoje vivida, e não num distante e insondável futuro.

Apesar de tudo – e pelo menos existencialmente –, *Bolor* acreditaria ainda num real desenrolar da História.

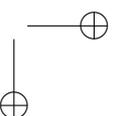
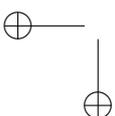


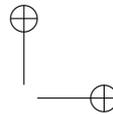
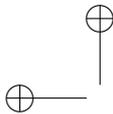


### 3. Uma história de amor

De uma forma independente da própria identidade do narrador, a história de *Bolor* apresenta-se como a história do relacionamento entre Humberto e Maria dos Remédios. Apesar da estagnação dos tempos, uma história: mesmo que seja acerca de uma crise matrimonial e da forma como os intervenientes com ela lidam. Um dado que não é certamente de subestimar é o facto de os romances de Abelaira apresentarem sempre – e com um grande relevo – um qualquer relacionamento amoroso: uma constante ao longo de toda a sua obra que nos indicia um significado particular pela sua mera recorrência. Com esse relacionamento surge também o tema de infidelidade conjugal, outra das grandes constantes da sua obra. Diria mesmo que a história de *Bolor*, e como o próprio Abelaira afirmara em entrevista já em 1971<sup>6</sup>, é na realidade bastante simples: um casamento caído na monotonia, uma traição e uma reconciliação – o esquema clássico de uma ordem, da perturbação dessa ordem e do seu diverso restabelecimento. Acerca dessa estrutura, o aspecto possivelmente mais problemático torna-se, com efeito, o do seu desenlace: aparentemente uma mera continuação da situação inicial, onde nada de fundamental parece ter mudado. Mas, em boa verdade, não me parece ser esse o caso. Humberto e Maria dos Remédios podem não descobrir no seu casamento “esse absoluto, essa perfeição que a si mesma se basta” (p. 40): com efeito, diria que o que acabam por descobrir é a sua inelutável impossibilidade. Mas, com essa descoberta, um novo sentido parece surgir no seu relacionamento – o sentido de algo indizível como todo o sentimento, mas que a epígra-

<sup>6</sup> “*Bolor* é um livro bastante despojado, um livro cujo conflito é bastante simples”; “no *Bolor* trata-se duma história muito simples que só parece complicada pela maneira que é contada. Mas essa maneira que é contada pertence rigorosamente à própria história” (1971: 7).



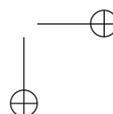
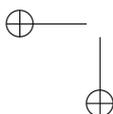


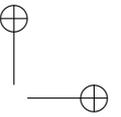
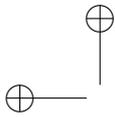
fe de Carlos de Oliveira nos parece querer transmitir desde o início:

Os versos  
que te digam  
a pobreza que somos  
o bolor  
nas paredes  
deste quarto deserto  
os rostos a apagar-se  
num frémido do espelho  
e o leito desmanchado  
o peito aberto  
a que chamaste  
amor.

Na realidade, a estrutura narrativa básica acima mencionada converge em *Bolor* de uma forma plena com o tema do *fio* – como vimos, imagem da própria narrativa. A traição que vem perturbar a monótona continuidade da existência conjugal acaba por quebrar a sucessão de dias indistintos do relacionamento entre Humberto e Maria dos Remédios, a sucessão das páginas em branco que representava o único fio visível da sua existência. Contudo, Aleixo não representa uma alternativa, a real possibilidade de uma história diversa poder acontecer. A história de *Bolor* é a história de Humberto e Maria dos Remédios e por isso encontramos-os juntos no fim do livro. Uma história cujo desenlace, no entanto, não nos surge como tal, pois o quebrar da amorfa sucessão diária leva-os não a encontrar um fio discernível na sua relação mas à descoberta da realidade presente dos seus sentimentos – algo para lá das próprias palavras que possam ser eventualmente escritas naquele que é o diário desse presente, como o fim do livro na realidade nos sugere: “– T” (p. 165).

Sendo a história de Humberto com Maria dos Remédios, *Bolor* é assim, e também, algo mais. A problematização metaficcional da obra, que a leva a tematizar constantemente a sua própria escrita, aliada à explícita referência aos acontecimentos históricos seus contemporâneos,

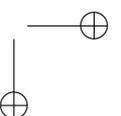
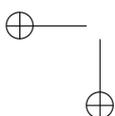


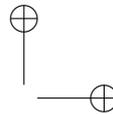
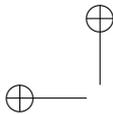


sugere realmente que a história de *Bolor* é não só a história do relacionamento entre Humberto e Maria dos Remédios mas também a história da própria História, ou seja, a história do seu curso na realidade contemporânea da escrita. *Com efeito, história e História revelam-se na obra de Abelaira como duas eternas faces de uma mesma moeda*, sendo esse duplo sentido conseguido através da constante incidência discursiva sobre o real característica da sua escrita que impede aquilo que é contado de ser tomado como uma mera ficção<sup>7</sup>. *Esta problematização do ficcional e do real implícita na dupla acepção da palavra “história” é na realidade uma das pedras-toque da escrita de Abelaira. Diria mesmo tratar-se da característica fundamental de toda a sua obra, a questão essencial através da qual as problemáticas do sujeito, do tempo e do discurso revelam o seu real e profundo significado – um significado, como vimos, inserido no âmbito da ontológica necessidade de legitimação histórica do sujeito na era moderna.*

É precisamente devido a essa dupla significação da história que a obra de Abelaira se revela como terreno fértil para a análise da questão do tempo na modernidade e para a apreciação da queda das narrativas legitimadoras. No que respeita a *Bolor*, diria justamente que a sua “história” encontra-se subordinada à realidade da própria História: à realidade de uma época estagnada que se revela enquanto paralisa o seu natural desenrolar. O contraste é significativamente feito com a atitude histórica do século XIX revelada no episódio do sonho com Ale-

<sup>7</sup> Esse sentido histórico surge em *Bolor* através da constante incidência discursiva sobre o real, e, com efeito, o relacionamento entre Humberto e Maria dos Remédios parece funcionar não como uma mera alegoria para o sentido da História mas enquanto algo que se aproxima do conceito de *figura*: algo que adquire um significado dobrado precisamente devido à sua ocorrência numa realidade apresentada como tal. Por outras palavras, a história de *Bolor* não deixaria de ser a história do relacionamento entre Humberto e Maria dos Remédios para se tornar uma alegoria do sentido da História mas ganharia esse sentido precisamente por ser apresentada como ocorrendo na própria História. Para esta noção de *figura*, ver o clássico ensaio de Erich Auerbach (“Figura”, in *Scenes from the Drama of European Literature*), bem como a sua utilização por Gabriel Josipovici em *The World and the Book* (1994: 125-130).



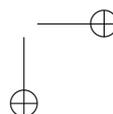
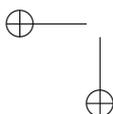


xandre Herculano – pai da moderna história portuguesa que aqui surge como símbolo da própria acção histórica que a deslegitimação presente parece inibir:

Esta noite sonhei que vivia no Porto em 1830. De repente, vindo de Londres, o Alexandre Herculano aparece em minha casa e diz-me: “Vamos desembarcar dentro de poucas horas, precisamos do teu apoio.” Acordei nesse instante com suores frios e, por acaso, lembrei-me do sonho interrompido. Que responder?  
(p. 44)

Torna-se nesta altura necessário atentar num aspecto importante: no facto de a história do relacionamento entre Humberto e Maria dos Remédios ser-nos oferecida não através de um narrador onisciente, senhor absoluto da história, mas através da narração em primeira pessoa de um sujeito que procura na escrita o sentido daquilo que conta. É devido a esse aspecto que, se no plano diegético o casamento de Humberto e Maria dos Remédios pode ser visto como uma sinédoque da situação portuguesa durante o regime Salazarista (cf. Lepecki, 1980: 149), no plano da escrita o seu relacionamento apresenta-se não como uma consumada narração mas enquanto declarada *tentativa* de conhecimento dessa história: de uma verdadeira história, que se revelaria como algo diverso da indiferenciada estagnação existente. Tal aspecto ganha, na realidade, um significado particular se tivermos em conta o facto de, ao assumirmos Humberto como autor do diário (com efeito, a hipótese circunstancialmente mais credível<sup>8</sup>), Maria dos Remédios nos surgir como o principal objecto da sua escrita – e, ao

<sup>8</sup> Como ficou acima dito, o problema da autoria do diário em *Bolor* parece ter como principal propósito o alertar para a inevitável interdependência das diversas visões existentes, algo que na realidade se aproxima bastante da noção do dialogismo da palavra segundo Bakhtin: “The word, directed at its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgements and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects with yet another third group” (Bakhtin, 1981: 276). Tal facto, no entanto, não altera a noção de um sujeito do discurso, dessa voz enunciadora que nele se nos dirige – sendo na realidade significativo o facto de (exceptuando as pri-





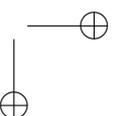
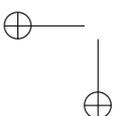
sê-lo, evidenciar-se como uma personagem nunca directa e verdadeiramente apreendida: “difusa mancha verde no meio de superfícies claras e inquietas (mãos, pernas, rosto, cabelo)” (p. 13), “mulher sem corpo, mulher nunca antes vista, mulher de quem somente conheço um relógio abandonado” (p. 14). Esta não apreensão de Maria dos Remédios pela escrita indicia-nos tanto a sua caracterização enquanto realidade, uma realidade situada para lá do discurso, como o declarado desconhecimento do seu intrínseco significado. *Sob este ângulo, e ao assumirmos o duplo significado da história que em Bolor se busca através da escrita, Maria dos Remédios adquire o estatuto da própria História: a História enquanto realidade, a res gestae a partir da qual a historia rerum gestarum poderia ser contada, escrita por Humberto.*

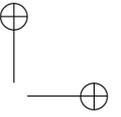
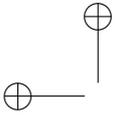
Com efeito, esta diferença de papéis evidencia-se na própria maneira como ambos se encaram:

- Muitas vezes reparei – continuou Maria dos Remédios –, és capaz de conversar longamente com uma pessoa sem olhar para ela. Eu preciso de lhe ver os olhos, de saber como reage... Para ti, só as palavras unem as pessoas, só elas permitem a comunicação. Já tinhas pensado? [...]
- Aprende a olhar, pois as palavras são cegas, são surdas, não têm sabor, nem tacto... [...]
- Se estou na cama com uma mulher, e não há palavras, é como se os sentidos estivessem rombos, só as palavras lhes dão a posse absoluta, aguçam-nos, iluminam-nos. Se olho uma paisagem ou um quadro, se não acompanho esse olhar com alguns comentários, embora silenciosos, os sentidos serão cegos... Não: as palavras é que dão olhos aos sentidos.
- São cegas, são cegas... (p. 30)

A almejada junção entre a *res gestae* e a *historia rerum gestarum*, entre os reais acontecimentos e a sua verdadeira descrição pela escrita,

meiras inscrições de Maria dos Remédios), todos se assumirem como autores únicos do livro. Apesar de a relação entre Humberto e Maria dos Remédios a nível da escrita poder ser eventualmente reversível, é na escrita de Humberto que o problema do conhecimento se evidencia mais explicitamente.



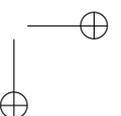
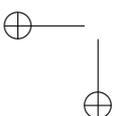


revelaria a ordem da própria História: o tão desejado horizonte de sentido para a legitimação do sujeito inerente à consciência histórica da modernidade que permitiria a percepção do presente como parte de um curso real e significativo. Essa História, no entanto, nunca chega a surgir em *Bolor*, demonstrando, assim, a sua paralisia e estagnação durante a época retratada. Mas a incidência da escrita sobre a realidade remete-nos ainda para a crença no seu natural desenrolar: com efeito, o desenrolar não de uma história no sentido ficcional do termo mas da própria História enquanto real curso dos acontecimentos.

Desta forma, quer no plano da escrita quer no plano diegético do seu relacionamento amoroso, Maria dos Remédios surge em *Bolor* como o horizonte de sentido de Humberto, simbolizando o tão procurado curso da história que poderia legitimá-lo temporalmente. Diria, com efeito, que *em todas as obras de Abelaira as mulheres representam a história: a história na sua dupla acepção de história e História, a história do romance e a História da realidade*, figurando sempre um curso para a legitimação do sujeito cuja existência e sentido irá ser de diversas formas problematizado ao longo da carreira de Abelaira – na verdade, como as próprias relações amorosas encontradas nos seus romances.

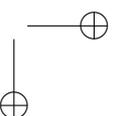
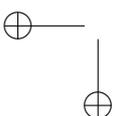
Veremos ainda em seguida, na análise de *O Bosque Harmonioso*, como a paragem da história afecta necessária e profundamente a apresentação dessas mulheres nos seus livros. Quanto a *Bolor*, e tendo em conta a vigente paralisia da história reflectida no relacionamento entre Humberto e Maria dos Remédios, a seguinte anotação acerca de um novo curso à espera no futuro revela-se a esse respeito extremamente elucidativa:

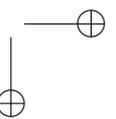
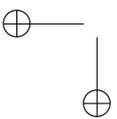
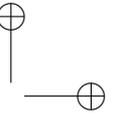
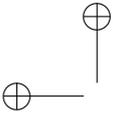
Receia, sim, a concorrência das mulheres que não conheço – as que conhecerei daqui a quatro ou cinco meses. Daqui a quatro ou cinco meses terás envelhecido quatro ou cinco meses, essas mulheres não terão envelhecido um único segundo. Daqui a quatro ou cinco meses terão rigorosamente a idade que tiverem, a idade com que as conhecerei daqui a quatro ou cinco meses, eu que não as terei conhecido quatro ou cinco meses antes. (p. 12)

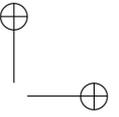




A constante reiteração faz-nos obviamente desconfiar da veracidade das intenções. E, com efeito, o interesse de *Bolor* não se centra num esperançoso futuro, na ideia de um novo e fresco recomeço. Tal como não se centra no passado, em Catarina, a história já acabada e, portanto, mais adequadamente representável enquanto história: Catarina, que despoleta a pergunta de Maria dos Remédios logo no princípio do livro e com ela toda a problemática acerca de um curso significativo na presente história do casal. *O principal interesse da escrita de Humberto é sem dúvida Maria dos Remédios – a realidade presente cuja história Humberto procura discernir a fim de nela descobrir a sua própria legitimação.* Uma história que, no entanto, em *Bolor* nunca chega realmente a emergir: mas cuja busca acaba por remeter o sujeito para a própria densidade do seu presente – com efeito, o tempo no qual a estagnação de um relacionamento pode ser quebrada e no qual o amor, tal como a vida, pode de facto acontecer.







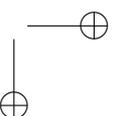
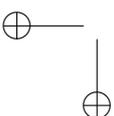
## Capítulo 3

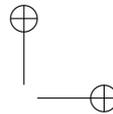
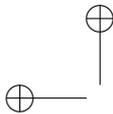
# *O Bosque Harmonioso: A Paragem da História ou o Real sob o Signo da Ficção*

O livro, acompanhado de indicações históricas na verdade bastante pobres, afirmava reproduzir fielmente um manuscrito do século XIV...

Umberto Eco

A epígrafe de Eco, retirada da introdução a *O Nome da Rosa*, encontra-se aqui por uma razão outra que a de fornecer um fogo-de-santelmo para o presente capítulo. Publicada dois anos antes de *O Bosque Harmonioso* de Augusto Abelaira, esta foi, sem dúvida, uma das obras que mais popularizaram o ressurgir do romance histórico nas últimas décadas do século XX. Com efeito, diria que a obra de Abelaira apresenta-se como uma transversal resposta a esse mesmo ressurgir e como uma ironização do próprio livro de Eco, que acabou na época



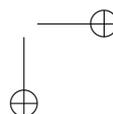
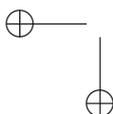


por simbolizar essa emergente tendência. Hipótese ousada e inconfirmável em termos absolutos, obviamente. E, no entanto, a experiência de reler a introdução a *O Nome da Rosa* após lermos *O Bosque Harmonioso* tem de facto o curioso efeito de nos deixar com um inegável sorriso nos lábios. O interesse de tal constatação para a presente análise resume-se, porém, a uma chamada de atenção para a forma como Abelaira parece utilizar, para fins muito próprios, algumas das características desse novo romance histórico. Porque de um novo romance histórico<sup>1</sup> se trata, diverso do seu predecessor oitocentista:

Whereas nineteenth-century novelists sought to complement historiography by enlivening available historical information in the interests of entertainment and instruction, contemporary writers rather critically comment upon historiography by investigating the nature and function of historical knowledge. (Weseling, 1991: 193)

Realmente, muito mudou desde a ascensão romântica da História. E, no entanto, o seu novo emergir não deixa de convergir com a consciência histórica romântica num aspecto: o da visão da prática historiográfica enquanto *discurso* sobre o passado e não enquanto retrato objectivo e absoluto da história. Como vimos anteriormente, Alexandre Herculano defendia a validade não só da história mas do próprio romance enquanto representação do passado, negando a atribuição de um valor absoluto a qualquer uma das práticas (v. p. 30). Foi só com a história científica de Ranke que o propósito historiográfico de retratar os acontecimentos “como eles realmente aconteceram” ganhou forma, levando à subsequente e profunda cisão entre literatura e história. Com o progressivo conhecimento da falha no decorrer do século XX, no entanto, a fé na capacidade de conhecimento e representação objectiva

<sup>1</sup> Sobre este novo romance consultar Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras, 1999. Ver também Elisabeth Weseling, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London: Routledge, 1988.



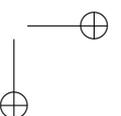
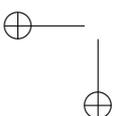


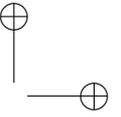
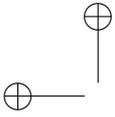
do passado seria seriamente posta em questão – e com ela a própria separação entre historiografia e literatura:

[...] it is the very separation of the literary and the historical that is now being challenged in postmodern theory and art, and recent critical readings of both history and fiction have focused more on what the two modes of writing share than on how they differ. (Hutcheon, 1988: 105)

Como vimos acima, na citação de Wesseling, será precisamente essa reflexão que irá diferenciar o romance histórico contemporâneo do seu predecessor oitocentista. De facto, a nova abertura ao passado ocorre não no tom nostálgico das evocações românticas da Idade Média mas numa atitude essencialmente *crítica* face às formas utilizadas para o representar. *A preocupação recai agora não sobre o evento em si mesmo mas sobre a sua própria representação.* A consciência de que o passado só chega ao presente através de documentos que, enquanto produtos culturais, se encontram à partida e inevitavelmente contaminados pela subjectividade interpretativa não só do autor mas da sua própria época é uma consciência inerente tanto à ficção histórica contemporânea como à própria historiografia. O que se encontra realmente em jogo é a própria questão referencial<sup>2</sup>, a relação do discurso com a realidade. Com efeito, trata-se não só da impossibilidade, tornada explícita pela falha, de se pretender representar o real através da linguagem como da consciência de que esse real só adquire significado através do discurso – ou seja, de que o real não é algo que possui um significado em si mesmo mas algo que somente adquire um sentido através da sua representação. Para utilizar as denominações geralmente empregues, distingue-se o *evento* não significativo *do facto ou acontecimento*, visto agora não como totalidade auto-significante mas enquanto resultado de uma *construção discursiva*.

<sup>2</sup> Para um resumo das questões envolvidas no problema referencial e o seu relacionamento com o pós-modernismo ver o capítulo “The Problem of Reference”, em Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London: Routledge, 1988, pp. 141-157.

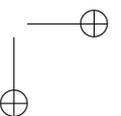
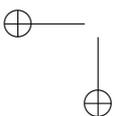




Com a queda do carácter absoluto do real, toda a representação passa agora a surgir como interpretação. Tal facto ganha, sem dúvida, uma particular relevância na nova abertura ao passado da ficção contemporânea, pois o passado, por definição, é algo que se encontra ausente, que nos chega ao presente somente através de traços já inevitavelmente textualizados. Daí a profunda interacção entre os problemas da historiografia actual e as questões levantadas pelo posicionamento crítico da ficção contemporânea. Não que estes fossem problemas desconhecidos do modernismo: aliás, foi precisamente o modernismo que em primeira mão nos apontou o conhecimento da falha, o silêncio do real. No entanto, a posição pós-moderna diferirá da sua predecessora não, como tem sido por vezes assinalado, devido a um desaparecimento do referente – irreduzível no modernismo e aparentemente negligenciado na ficção contemporânea – mas pelo facto de esta se abrir às formas de representação do passado, agora revisitadas com um novo temperamento. Precisamente nas palavras de Umberto Eco:

A reposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, não podendo ser destruído, porque a sua destruição conduz ao silêncio, deve ser reformulado: mas com ironia, de uma forma não inocente. (1991a: 55)

Uma das principais formas utilizadas para essa revisitação do passado será o intenso uso da *intertextualidade*. O uso deliberado de intertextos retirados tanto da história como da literatura permite a criação de um relacionamento entre o presente e o passado a nível discursivo, ou seja, a nível das formas utilizadas para a representação de um real cuja significação se encontra delas dependente após a queda do seu valor absoluto. Esta utilização da intertextualidade obedecerá, naturalmente, a propósitos demasiado diversos para poderem ser aqui enunciados: mas convém realmente assinalar que não se encontra aqui em questão a abolição das diferenças entre passado e presente, ficção e realidade, mas sim uma verdadeira mudança no modo como se relacionam. Ao tomarmos consciência das formas eminentemente ficcionais utilizadas





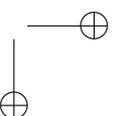
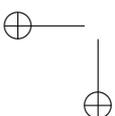
para retratar o real, o seu sentido passa a surgir como algo construído discursivamente – levando, ao mesmo tempo, a uma reavaliação das formas utilizadas nessa construção. Curiosamente, todas as questões relacionadas com este processo de criação de sentido têm sido abrangidas no recente interesse pela *narrativização* dos eventos, visto agora como uma das formas fundamentais da compreensão humana:

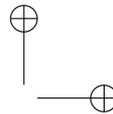
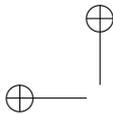
All these issues – subjectivity, intertextuality, reference, ideology – underlie the problematized relations between history and fiction in post-modernism. But many theorists today have pointed to narrative as the one concern that envelops all these, for the process of narrativization has come to be seen as a central form of human comprehension, of imposition of meaning and formal coherence on the chaos of events [...]. (Hutcheon, 1988: 121)

O retorno da história coincide desta forma com o retorno da narrativa: e, com efeito, o que caracteriza a enunciação narrativa, ou seja, *histórica* (para utilizar a terminologia de Benveniste) é precisamente o facto de ela se reportar a um passado, tal como vimos anteriormente (v. pp. 36-41). Com a queda do valor absoluto conferido ao real, a narrativa perde o seu carácter meramente ficcional e surge como estrutura capaz de fornecer sentido à realidade. Desta forma, a interacção entre o real e o ficcional modifica-se: ao subordinar-se o real ao ficcional, as narrativas da história e da literatura (a História e a história) ganham um estatuto paralelo – o de necessárias construções discursivas capazes de fornecer sentido a uma realidade não significativa. Na visão de Eco, a abertura ao passado operada pelo romance histórico conseguiria assim:

[...] não só determinar no passado as causas daquilo que aconteceu depois, mas também deixar que se vislumbre o processo através do qual essas causas viriam lentamente a produzir os seus efeitos. (1991a: 63)

Com efeito, esse sentido de continuidade é conseguido em *O Nome da Rosa* através da utilização de uma intertextualidade profusamente





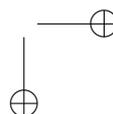
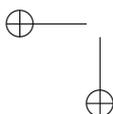
espalhada por toda a obra, desde o nome do protagonista (o detetive franciscano Guilherme Baskerville) aos discursos Wittgensteinianos proferidos pelos monges da abadia Beneditina do século XIV. Porém, nem todos os romances históricos contemporâneos acentuarão a continuidade discursiva entre passado e presente que Eco aqui assume e que *O Nome da Rosa* parece ter como propósito demonstrar.

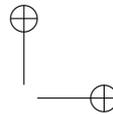
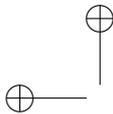
Quanto a *O Bosque Harmonioso*, diria que esta obra de Abelaira se apresenta como uma paródia da própria intertextualidade, utilizando como intertextos precisamente algumas das preocupações patentes na escrita do romance histórico contemporâneo – e utilizadas por Eco na sua introdução a *O Nome da Rosa*. A paródia de Abelaira não possui no entanto um carácter meramente depreciativo<sup>3</sup>. Como veremos, a paródica explicitação discursiva dos intertextos servirá para problematizar precisamente a continuidade histórica que é por eles produzida – questionando desta forma a própria ideia de um curso para a História e evidenciando as consequências da sua paragem na nossa contemporaneidade.

## 1. A paragem da história e a sua revisitação

De uma forma que até se adequa ao tema em questão, começaremos, pouco ortodoxamente, pelo fim. Com efeito, as últimas páginas das obras de Abelaira normalmente revelam-se bastante elucidativas – e, a

<sup>3</sup> Este carácter não depreciativo da paródia tem sido evidenciado em recentes estudos que apontam para a sua extrema importância epistemológica e discursiva. Sobre o assunto ver Mikhail Bakhtin, “Discourse in the Novel” in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 259-422; Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa: Edições 70, 1989.



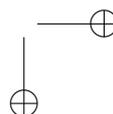
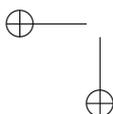


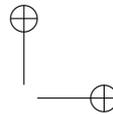
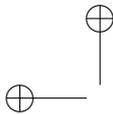
esse respeito, *O Bosque Harmonioso* não é uma excepção. Teremos ainda a oportunidade, mais adiante, de voltar a esta última e esclarecedora cena. Por ora, uma das últimas frases do livro – uma pequena afirmação por parte do narrador – bastar-nos-á:

Saber que a vida não tem sentido e no entanto continuar a procurá-lo. (p. 151)

Clara e inequivocamente assume-se aqui o conhecimento da falha, a ausência de um real sentido da história. Na verdade – e como veremos na conclusão do presente estudo –, o reconhecimento e a incorporação final da falha já ocorrera anteriormente no percurso de Abelaira, mais precisamente com *O Triunfo da Morte*. *O Bosque Harmonioso* apresenta-se como o primeiro livro após a irrecusável e dolorosa constatação da queda das narrativas da modernidade, da inevitável consciência da impossibilidade de um verdadeiro horizonte de sentido para a legitimação do sujeito e do seu tempo. Trata-se, com efeito, do livro que se pode escrever *depois*: a continuação da escrita após o motor da história – ou a história enquanto motor – ter subitamente parado. E, de uma forma muito significativa, o livro apresenta-se justamente como uma revisitação da história – efectuada agora a partir desse novo e lúcido presente.

Todo o livro se encontra organizado entre passado e presente, entre as histórias de dois manuscritos que atravessaram a História e a realidade do tempo actual, onde Arnaldo Cunha, um professor de liceu, se vê envolvido na tradução do latim de um manuscrito Renascentista: *O Bosque Harmonioso* de Cristóvão Borralho. O segundo manuscrito apresenta-se como a biografia de Borralho, escrita em português vernáculo pelo seu amigo e companheiro de viagens Gaspar Barbosa. Tudo parece encaixar-se com vista a um simples exercício histórico-literário – mas, como normalmente acontece nestas andanças, nada poderia estar mais longe da verdade. O que nos é apresentado é o caderno no qual Arnaldo escreve a sua tradução: um caderno que rapidamente se transforma numa verdadeira manta de retalhos – como o próprio narrador a classifica (p. 30) – devido não só à inclusão de aspectos da vida

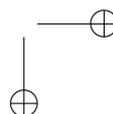
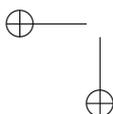


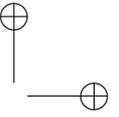
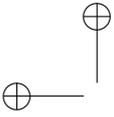


de Borralho retiradas da biografia de Barbosa como ao intercalar de dúvidas e comentários com os quais o tradutor acompanha o trabalho em curso – autênticos parênteses durante os quais Arnaldo acaba, ao mesmo tempo, por nos ir revelando detalhes acerca da sua vida pessoal. Desta organização aparentemente caótica, alguns aspectos devem ser salientados: de especial importância é *a constante interação criada entre presente e passado através da justaposição dos diferentes tempos*, uma interação que, como veremos mais adiante, se há de manifestar no próprio plano diegético da vivência de Arnaldo. Na realidade, o próprio facto de se estar a *traduzir* um documento proveniente do passado implica já e por si só essa interação. Ao pretender dar a conhecer o passado através da clarificação linguística dos documentos textuais que dele nos chegam – documentos que são, aliás, a única forma disponível para o seu conhecimento – incorre-se na inevitável deturpação do seu sentido original. Um problema que atormenta o nosso narrador:

Devo prosseguir? Não será absurdo, nesta minha tradução do latim, procurar um sabor quinhentista, fatalmente artificial e portanto ridículo? Preferível talvez virar o leme, pôr tudo em português corrente, submeter-me à evidência de que *O Bosque Harmonioso* não vai buscar ao estilo a originalidade, deve-a sim à riqueza das suas ideias inovadoras, filosóficas umas, científicas outras. (p. 6)

*Traduttore, traditore...* E no entanto, como em qualquer tradução, a consciência da impossibilidade de um resultado perfeito acaba por levar a um inevitável exercício de aproximação: uma aproximação que n' *O Bosque Harmonioso* se dará tanto a nível do estilo empregue como do relacionamento entre as duas realidades temporais implicadas no processo. Com efeito, após proporcionar-nos alguns trechos da sua tradução, Arnaldo parece interessar-se mais pela vivência histórica de Cristóvão Borralho do que propriamente pela sua obra. Em boa verdade, já havíamos sido anteriormente advertidos para o facto de que a originalidade da obra de Borralho advinha não tanto da sua composição estética como das ideias inovadoras nela evidenciadas, remetendo



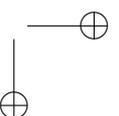
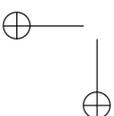


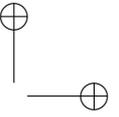
desta forma o seu motivo de interesse para o tempo histórico da sua composição. Ao trabalho de tradução junta-se assim o da investigação histórica, a muito significativa procura do autor por detrás do texto – e será precisamente a esse nível que os problemas começarão a surgir.

As pistas iniciais para a investigação da existência histórica de Borrvalho provêm quase exclusivamente da biografia de Gaspar Barbosa – pistas que Arnaldo procura verificar em documentos da altura, nomeadamente na Torre do Tombo, nos arquivos da Inquisição, pois, segundo Barbosa, Cristóvão Borrvalho teria sido condenado à fogueira inquisitorial. Pesquisa inconclusiva, no entanto, que deixa o nosso investigador a braços com desconcertantes informações – tais como as referências a três distintos Cristóvãos Borrvalhos, todos exibindo algumas características do autor do *Bosque Harmonioso*:

Assim, resumindo, se descontarmos o manuscrito do romance e a biografia de Barbosa, se descontarmos as indicações pouco significativas (ou ilusórias) de Fernão Mendes, dispomos de três documentos acerca de três Cristóvãos Borrvalhos, nenhum dos quais, só por si, pode identificar-se como autor do *Bosque Harmonioso*, embora, perturbadoramente, cada um deles participe de qualidades que, reunidas, pertencem ao nosso herói: nascimento em Ançã, estudos no estrangeiro, alguns anos na Índia, condenação do Santo Ofício. (p. 16)

Não confundir obviamente com o autor de *O Bosque Harmonioso*, romance publicado em 1982 por Augusto Abelaira, natural de Ançã, sede concelhia no século XIX, actualmente parte do concelho de Cantanhede, várias vezes mencionada nas páginas que se seguem à citação. Mesmo assim, para o nosso investigador, tudo se vai complicando: ao ponto de ser levantada a hipótese de *O Bosque Harmonioso* ser, afinal, da autoria do próprio Barbosa, que teria ao mesmo tempo inventado a biografia do seu pseudónimo a fim de confundir o Santo Ofício. Apesar da caligrafia distinta dos dois textos, o título do *Bosque* aparece escrito com a letra deste. Junta-se assim mais uma peça ao puzzle, mais uma



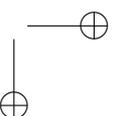
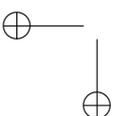


pista aparentemente esclarecedora que, contudo, se há-de revelar também ela inconclusiva, fazendo com que a imagem, ao invés de se clarificar, se torne cada vez mais complexa e distorcida. Para baralhar um pouco mais as coisas, o manuscrito de Barbosa não só se encontra incompleto, devido à irremediável e hilariante perda de algumas páginas nos céus de Paris, como também exhibe anotações de um comentador do século XVIII, possível exilado político naquela cidade aquando do regime do Marquês de Pombal. Desta forma, não só podem estar omisso dados fundamentais para a conclusão do puzzle como uma nova hipótese surge no horizonte: se existe a possibilidade de Barbosa ser o autor do *Bosque*, porque não o anotador setecentista, falsificador tardio de ambos os textos? Uma hipótese que obviamente não escapa ao nosso dedicado investigador:

Mas se posso duvidar da existência de Borralho, não poderei também duvidar da existência de Barbosa? Esclarecendo a ideia: interessado por Borralho, em seguida por Barbosa, pouco me preocupei com o anotador setecentista. Mas não estará nele o fio da meada, não se ocultará nele o “criminoso” do qual tenho sido a vítima inocente? [...] E então a falta de referências históricas aos outros dois ficaria completamente esclarecida, explicando-se também o carácter inovador do *Bosque*. Ou melhor: desapareceria o carácter inovador, pois, escrito em pleno século XVIII, Voltaire já não plagiaria *O Bosque Harmonioso*, o plágio, a havê-lo, mudaria de autor, teríamos de atribuí-lo ao nosso industrioso iluminista. (p. 113)

De facto, falsificação por falsificação, a ordem oficial da história acaba sempre por pesar mais: e o livro, que aparentara ser, à partida, uma reveladora pista para um diferente conhecimento da História, acaba por revelar-se, mesmo que negativamente, como a confirmação da própria ordem instaurada. Para o nosso investigador, uma terrível revelação:

Apenas: se o *Bosque* e a biografia datam do século XVIII, o meu trabalho perde sentido, o livro transforma-se num simples



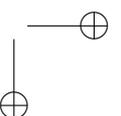
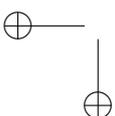


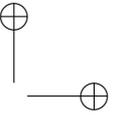
plágio dos grandes autores da época. Para mais, repito, a obra não vale como literatura (que é a literatura?), não vale pelo estilo (um latim incorrecto), mas pela originalidade das ideias e das sugestões (talvez mais das sugestões que das ideias). Sem essa originalidade nada fica, nem sequer as histórias amorosas, puro epigonismo boccaciano. (p. 115)

Mas o nada não permanece: tal como com os três Cristóvãos Borrachos, a hipótese acerca do anotador setecentista não responderá a todas as questões. Curiosamente, isso acontece devido a um conhecimento existente no século XVI e impossível no século XVIII: o dos manuscritos de Leonardo da Vinci, desconhecidos no Iluminismo mas que o autor do *Bosque* demonstra conhecer em algumas passagens do seu texto. Na realidade, esses manuscritos, na sua inconclusiva variedade de temas (que vão desde desenhos e descrições de fenómenos naturais, passando pelo registo de fábulas e profecias enigmáticas até à própria lista de compras de Leonardo<sup>4</sup>), assemelham-se ao caderno do nosso tradutor-investigador (e, assim sendo, ao próprio livro que nos é oferecido). Esta heterogeneidade formal patente na obra é na realidade um reflexo da paragem da história, da impossibilidade de unificação criada pela ausência de um verdadeiro curso que acaba por libertar a multiplicidade dos particulares. No âmbito da obra, a história da procura pelo verdadeiro Cristóvão Borralho revelará o mesmo carácter. O mosaico de informações recolhidas acaba por não manifestar o seu fio condutor, a *história* que permitiria aceder à realidade histórica de Borralho. O amontoar de referências e episódios descobertos durante a investigação da *História* não conduz a uma *história*. Na realidade, a possibilidade

---

<sup>4</sup> Confrontar naturalmente com os episódios da vida diária de Arnaldo: o inventário de coisas a suprimir a fim de não ir à falência (p. 69), a falhada tentativa de pagamento do imposto automóvel (p. 96), a ida às livrarias e a compra da *Morte de Virgílio*, ou o excessivo preço do livro do Girard (p. 103).





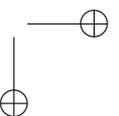
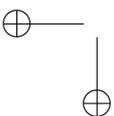
de isso alguma vez acontecer acaba por ser questionada pelo nosso próprio narrador:

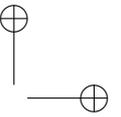
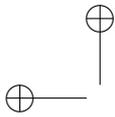
Quem sabe se nas restantes folhas perdidas não estaria a chave do problema? Completamente absurdo estudar a História, tentar compreendê-la, quando não se conhecem todos os dados. E como nunca se conhecem todos os dados, não deveremos considerar a História pura fantasia? (p. 101)

A paragem da História: a inexistência de um curso, de uma história real. Com efeito, a revisitação dos textos do passado na busca de um autor, a tentativa de descobrir a história que revelaria a realidade do seu sujeito, *falha* – demonstrando assim a inexistência tanto de uma narrativa da História como de um real papel para o sujeito que nela vive. Da visita ao passado resulta não o conhecimento da História mas sim uma multiplicidade de histórias: necessárias histórias, no entanto, capazes de articular a inapreensível realidade da existência humana nas aporias do tempo.

## 2. As narrativas da história

A procura por Cristóvão Borralho pode transformar-se numa manta de retalhos sem um fio discernível, mas, apesar da variedade de assuntos tratados, o seu *Bosque Harmonioso* apresenta-se estruturado como uma *narrativa*. O nosso próprio investigador refere-se várias vezes à obra utilizando a palavra *romance*, apesar de a utilizar mais para distinguir o manuscrito de Borralho do texto de Barbosa do que para enquadrá-la num género literário específico. Na realidade, esse facto chama-nos a atenção para a diferença estabelecida *a priori* entre a ficcionalidade desse manuscrito e a alegada realidade da biografia. Como vimos, essa distinção revela-se como o principal *motif* utilizado por Abelaira para



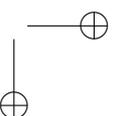
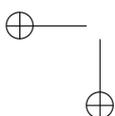


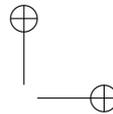
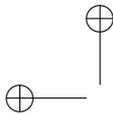
o desenvolvimento da história – um tema articulado ao longo de todo livro na omnipresente ideia da falsificação. Como em muitos outros romances contemporâneos, problematiza-se o real e o ficcional, o original e a cópia – num jogo que, na realidade, nunca chegará a ter um vencedor definitivo.

Comum a ambas as obras é o facto de se apresentarem como narrativas, isto é, como *histórias*: a da vida de Borralho uma, a das suas viagens pelo Oriente outra. Existem, com efeito, muitas outras histórias povoando o texto que nos é oferecido: são elas os relatos dos marinheiros companheiros de Borralho, como Gil Cabreira e Tomé Lobo, que contam histórias<sup>5</sup> para passar o tempo quer na noite que antecipa o combate com a galeota turca, quer posteriormente na prisão. No entanto, o verdadeiro jogo entre o ficcional e o real é sem dúvida realizado entre o *Bosque* e o manuscrito de Borralho. Como vimos anteriormente, após a impossibilidade de confirmar noutras fontes documentais os dados evidenciados pela biografia de Barbosa, o nosso investigador começa realmente a acatar a possibilidade de a biografia ser ela própria uma ficção. Seria extremamente interessante saber qual teria sido a reacção do narrador se o manuscrito descoberto tivesse sido unicamente o de Barbosa, e não ambos. Formulando a ideia enquanto pergunta: se *O Bosque Harmonioso* não existisse – e com ele a referência a Cristóvão Borralho como seu autor – teria Arnaldo considerado *A Vida Singular de Cristóvão Borralho, Cavaleiro em Humanidades* um romance? A questão é sem dúvida relevante, porque acaba por levantar uma série de outras questões<sup>6</sup>: De onde advém o sentido do real de um texto? Será a diferença entre o real e o ficcional baseada unicamente na utilização de certas convenções previamente estabelecidas? Se sim,

<sup>5</sup> A quantidade de actividades literárias abrangida pelos narradores é sem dúvida espantosa: dois contadores de histórias, um romancista, um biógrafo, um comentador e um tradutor. Todos inevitáveis falsificadores?

<sup>6</sup> Sobre este assunto, consultar não só o artigo de Barthes anteriormente referido como também o livro de Stephen Bann, *As Invenções da História* (São Paulo: Unesp, 1994), nomeadamente o capítulo intitulado “Eternos Retornos e o Sujeito Singular: Fato, Fé e Ficção no Romance” (pp. 87-107).



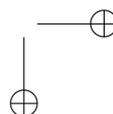
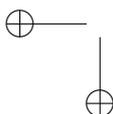


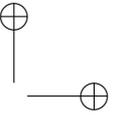
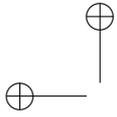
como se constitui discursivamente o real? E ao ser constituído, até que ponto pode ser considerado uma ficção? De facto, é com este tipo de questões que Abelaira joga constantemente neste livro. Mas o aspecto mais significativo a elas associado é sem dúvida o da narrativização dos eventos, sinónimo tradicional da própria ficcionalidade. Na verdade, torna-se extremamente fácil esquecer qual o manuscrito que está a ser usado ao lermos as narrativas que o nosso investigador nos vai fornecendo. Obviamente, ambos falam de Borralho, mas precisamente por isso torna-se difícil distinguir a realidade da sua vida da ficcionalização romanesca das suas viagens. Estas transcrições ocupam, efectivamente, uma grande parte do livro, o que nos leva a uma das diferenças mais significativas entre *Bolor* e *O Bosque Harmonioso*, ou seja, *a muito mais prolífica utilização da narrativa, uma das características mais marcantes da segunda fase da carreira de Abelaira*. Em boa verdade, a realidade discursiva não desaparece, estando patente nas constantes intromissões narrativas tão características da escrita Abelairiana. Mas trata-se de uma realidade cuja autonomia desapareceu, uma realidade cujo sentido se encontra agora subordinado às narrativas do passado. A sua utilização continuará a possibilitar a eterna problematização do fio – o fio da história, que, como já sabemos, é em Abelaira também o fio da História: mas uma problematização que obedecerá agora à realidade da sua paragem.

Com efeito, ao considerar o *Bosque Harmonioso* um romance, o narrador acaba por encetar a procura por esse fio que uniria a dispersão dos assuntos tratados, um fio associado ao próprio título da obra que acabará, na verdade, por se mostrar extremamente revelador – mesmo tendo em conta o pouco entusiasmo demonstrado pelo nosso narrador:

História sem grande interesse, mas vejo-me obrigado a resumí-la. Até porque, embora frágil e sem riqueza humana, serve de fio condutor ao romance – a unidade imposta a uma obra que o leitor já percebeu ser um mosaico de coisas dispersas.

Sim, independentemente das várias histórias, pouco ou nada relacionadas umas às outras, um dos fios condutores (bem vistas as

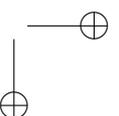
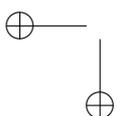


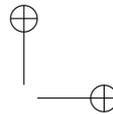
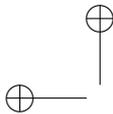


coisas, há outros) é este: a busca do bosque harmonioso, a aventura dum homem que através dos mais diversos países procura o bosque harmonioso. Mas o bosque harmonioso, interpretado apenas como o sexo privilegiado de certa mulher, não será uma visão extremamente pobre? Não podemos ver no bosque harmonioso um ideal mais elevado? Eu desejaria que sim, embora não veja como. Qualquer coisa me escapará, talvez. (p. 80)

Após a paragem da história, pouco parece realmente restar além da satisfação dos prazeres do corpo. Ao mesmo tempo, Abelaira expõe aqui o impulso libidinal geralmente associado à narrativa, a sua intrínseca tendência para atingir um desenlace final. Esse carácter finalístico é na realidade de extrema importância, porque será precisamente esse aspecto da narrativa que será posto em questão ao longo de toda a obra. A interpretação da obra de Borralho como mera procura da satisfação sexual mostra-se de facto redutora. O fio descoberto, bem como a própria obra, só adquirem o seu real sentido através da relação estabelecida pelo título com um outro livro: o *Bosque Deleitoso* (ou *Boosco Deleitoso*) original do século XV mandado publicar pela rainha D. Leonor em 1515, exemplo da literatura doutrinária da época na qual se faz a apologia da salvação espiritual através da vida ascética. A oposição das duas obras manifesta-se na própria inversão paródica do título: à elevação espiritual referida como deleitosa opõe-se a salvação através da satisfação sexual ironicamente referenciada como harmoniosa. O fio descoberto, a procura de um sexo de eleição, revela desta forma uma intenção paródica que acaba por alterar a anterior interpretação da obra:

Volto ao título, *O Bosque Harmonioso*, penso na semelhança com *O Bosque Deleitoso*. Simples acaso? Pouco provável. E esta suspeita: a obra de Borralho, réplica simultaneamente discreta e violenta à obra do ingénuo moralista de Quinhentos [...]. Réplica, desejo de obrigar os leitores a compararem os dois livros para daí tirarem conclusões, nesse caso necessariamente irónicas? Sátira mais ou menos desfocada, como se dissesse



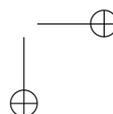
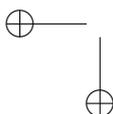


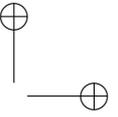
aos contemporâneos, bons conhecedores do *Bosque Deleitoso*:  
“Sim, a vida talvez seja uma viagem de salvação, mas não  
essa...”

Esta a bússola para uma interpretação justa? Reforçando, graças  
ao contraste, tais intenções, *O Bosque Harmonioso* nega o en-  
contro com Deus, a fuga aos homens, a recusa do corpo como  
caminho de salvação – e as histórias obscenas estarão lá não pelo  
amor à obscenidade, mas para valorizar os sentidos. O itinerário  
através dos sexos, um dos fios condutores da obra, pretende sig-  
nificar mais do que parece? “O boosco mui espesso de árvores  
mui fermosas, em que criavam muitas aves que cantavam doce-  
mente” não é o paraíso espiritual da alma, mas do corpo? (p.  
149)

O irónico resultado da comparação entre as duas vias retira a ambas  
o carácter da apologia. Através da paródia, o fio perde o seu carácter  
eminentemente finalístico, obtendo-se, desta forma, não a explicitação  
de um fio discernível para uma dada salvação mas um retorno à reali-  
dade presente. Com a quebra da exigência finalística da continuidade  
narrativa, o sujeito abre-se ao mundo (o mundo que Borrvalho percorre  
e observa), à realidade presente dos sentidos.

Em *O Bosque Harmonioso*, o desvendamento do artifício narrativo,  
o anular da continuidade linear, revela-se também na forma como Abe-  
laira parodia o uso da intertextualidade. A continuidade temporal cria-  
da pela sua utilização, a ilusão de um subtil processo causal existente  
entre passado e presente (tal como acontece em *O Nome da Rosa*), é  
n’*O Bosque Harmonioso* abolida através da explicitação paródica dos  
intertextos utilizados. Essa explicitação ocorre quase sempre no tempo  
discursivo do narrador, aliando-se desta forma ao próprio corte da linha  
narrativa efectuado pela intromissão narratorial. Uma dessas expli-  
citações (pessoalmente, a minha preferida) refere-se precisamente ao  
episódio no qual o narrador descobre o suposto fio condutor da obra.  
Apesar de isoladamente não causar o mesmo efeito humorístico da sua  
leitura no seguimento do livro, apreciamos mesmo assim a sequência.





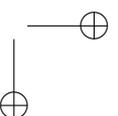
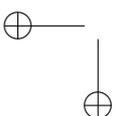
Primeiro o texto de Borralho (resumido pelo nosso tradutor), e logo a seguir a sua explicitação:

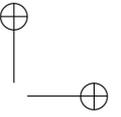
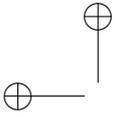
Um dia, já idoso e de volta a Lisboa, deitou-se carnalmente com uma velha muito gasta pela vida. Desfeitas as ilusões, não procurava a mulher desconhecida, contentava-se com o alívio dos desejos, mesmo em terrenos espinhosos. Mas o sexo daquela mulher, desde o musgo macio da pelagem até à perfeita harmonia leitosa da vagina, ajustando-se perfeitamente aos membros de Simão, conjunção perfeita de dois astros, levou-o aos *tempos perdidos* da mocidade [...]. Esse prazer tornara-lhe imediatamente indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-o de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava nele, era ele mesmo e Montalegre deixara de se sentir medíocre, contingente, mortal. Donde viera tão poderosa alegria? Sentia-a ligada àquele acto, mas que ela o ultrapassava infinitamente e não podia ser da mesma natureza. Donde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Por certo, o que assim palpitava no fundo dele deveria ser a imagem, a recordação visível que, ligada àquele acto, tentava segui-lo e chegar até ele, passados muitos anos.

E de súbito, a lembrança apareceu-lhe. Aquele gosto era o do bosque harmonioso que, certa noite no palácio do senhor de Mértola, a mulher desconhecida lhe oferecera. (pp. 83-84; meus itálicos)

Proustiano precursor de Henry Miller? Lembram-se decerto da classificação do autor dos *Trópicos*. Mas ela parece-me menos sugestiva, mais vulgar – embora certas imagens se repitam, a da ostra com duas pérolas, por exemplo. Miller conheceu Borralho ou encontramos aqui alguns arquétipos pertencentes ao inconsciente colectivo da humanidade? Problema a estudar. (p. 84)

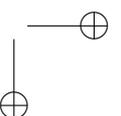
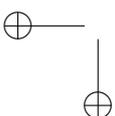
A própria busca por modelos e precursores (um dos normais propósitos da revisitação da história, efectuada na tentativa de criar um fio ligando o passado ao presente), acaba desta forma por ser posta em





causa – um aspecto que, de resto, será explicitamente comentado pelo próprio narrador (p. 63). Em *O Bosque Harmonioso*, todas as ilusões de continuidade criadas pela narrativa são mais cedo ou mais tarde eliminadas. A estratégia utilizada é a da construção e desconstrução das ilusões narrativas, chamando constantemente a atenção do leitor para o carácter inevitavelmente fictício de qualquer discurso.

A relação da linguagem com o real é sem dúvida um dos temas explícitos da obra, um tema que recebe um especial e divertido desenvolvimento no episódio da fábula dos macacos. Abelaira oferece-nos aqui um verdadeiro reportório de teorias sobre o tema, que inclui tanto concepções filosóficas e teológicas do símbolo como algumas das modernas teorias da linguagem. O alcance é realmente vasto: da alegoria da caverna a Bertrand Russell, dos debates entre a consubstanciação e a transubstanciação à Escola de Viena. O próprio nome de alguns macacos é por si só demonstrativo: Platon, Lunan, Fucô. De realçar, no entanto, é o facto de toda a problematização da linguagem e das questões que dela advêm se iniciar com uma indagação acerca do tempo e do relacionamento com o passado. Todas as rocambolescas situações têm início quando Tomé Lobo pergunta a dois macacos qual a causa do seu nascimento, um deles respondendo-lhe que nascera da mãe: “E a causa da mãe?, insisti. A mãe da mãe, afirmou” (p. 23) – situação que acabará obviamente por gerar duas posições distintas entre os macacos, advogando um deles um número infinito de mães, e o outro a necessária existência de uma Primeira Mãe. O que as duas posições na realidade reflectem é a diferença entre um sentido meramente cronológico do tempo e a sua apreciação enquanto passado, presente e futuro. Esta última leva à criação do símbolo, o triângulo dourado representando a Primeira Mãe que dará início a todos os problemas linguísticos e sociais da aldeia dos macacos – a real mãe de todas as confusões. Todas as questões acabam no entanto por ser resumidas por Tomé Lobo numa citação considerada pelo narrador como a possível moral da fá-

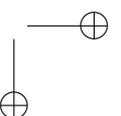
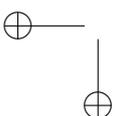


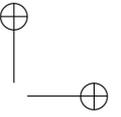


bula, mas que nos é de facto apresentada como uma *pergunta* e não como uma solução para o problema:

As palavras não dão felicidade, o que já se sabia desde a torre de Babel. Mas a ausência delas dará a felicidade? Pode ser-se feliz sem a palavra feliz? (p. 49)

Linguagem e realidade, passado e presente, ficcional e real: os pólos inconciliáveis e no entanto inseparáveis que articulam todo o discurso do *Bosque Harmonioso*. Por um lado a ilusão da realidade, a constatação de que qualquer sentido conferido ao real será inevitavelmente algo construído discursivamente; por outro a realidade da ilusão, a reabilitação das ficções utilizadas para representá-lo, decorrente da própria ausência de um sentido intrínseco a esse mesmo real. Após o conhecimento da falha, o retorno da narrativa: não enquanto ilusória fuga – uma fuga na verdade impossível, razão pela qual as narrativas são impedidas de se apresentarem como *a* realidade – mas enquanto componente necessário ao sentido da experiência humana no tempo. É precisamente a ausência de um horizonte histórico para essa experiência que leva Abelaira à revisitação narrativa da História: mas não para lá ficar, pois as múltiplas intromissões discursivas do narrador relembram-nos constantemente que o verdadeiro interesse da visita se encontra no presente, e não num distante e ausente passado. Dividida entre as narrativas dos manuscritos do passado e o discurso presente do nosso tradutor-investigador, *O Bosque Harmonioso* apresenta-nos uma irónica visita ao passado que leva não à descoberta de uma linha, de um fio condutor unindo o passado ao presente, mas a uma multiplicidade de histórias que nunca chegam a constituir uma verdadeira História. Porém, a visita acaba por se tornar ela própria uma história: uma viagem que levará à descoberta não de um destino final, mas da realidade presente do sujeito que decidiu encetá-la.





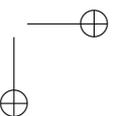
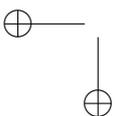
### 3. O sujeito na paragem da história

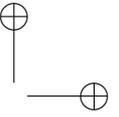
No *Bosque Harmonioso*, como em *Bolor*, a sentida ausência de um horizonte de sentido despoleta a sua procura: e como em *Bolor*, essa procura processa-se através da *escrita*, chegando mesmo o narrador a denominar de diário íntimo a parte do caderno dedicada à sua vida pessoal (p. 31). No entanto, essa procura surge agora não como uma reacção à estagnação dos tempos com vista a um possível e natural desenrolar da história mas como inconformismo perante a dolorosa realidade da sua paragem:

Não, não me conformo com essa situação de tudo ignorar, de não ser ninguém. Como se houvesse qualquer coisa a explodir, desejosa de ganhar corpo, de existir fora de mim, objectivamente.  
(p. 21)

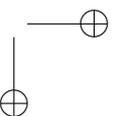
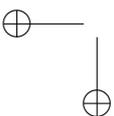
Manifesta-se aqui a dificuldade de prescindir simplesmente de um qualquer horizonte de sentido, de aceitar placidamente o facto de a história ter parado e já não fornecer um curso para a legitimação do presente e do sujeito. De notar a relação estabelecida entre a crise epistemológica – “tudo ignorar” – e a crise ontológica – “ser ninguém” – causada precisamente pela ausência de um perceptível horizonte de sentido, um horizonte que se revelaria como exterior ao sujeito mas que proporcionaria a sua desejada legitimação pessoal. N’*O Bosque Harmonioso*, inerente a esse desejo encontra-se a ideia de um destino a cumprir, a ideia de um *fim* que forneceria essa esperada legitimação. Nas palavras do próprio narrador:

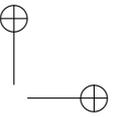
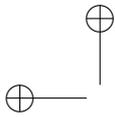
Mas antes, um novo comentário: toda a minha vida (outro modo de dizer o que já anteriormente disse) andei à espera de qualquer coisa (talvez uma mulher). Sempre considerei inverosímil a existência se não me estivesse reservado um destino importante ou relativamente importante. Se não a legitimasse uma finalidade qualquer. (p. 32)





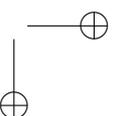
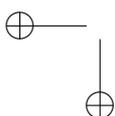
Voltaremos ainda a essas inevitáveis mulheres. Por ora, é conveniente recordar que a ideia de um fim a cumprir advém da tendência finalística da própria narrativa: e, realmente, o que se encontra em jogo é precisamente o aspecto narrativo da legitimação histórica do sujeito na modernidade. Como vimos anteriormente, na Idade Moderna (tal como no próprio romance) o sentido do sujeito e do presente é fornecido pelo horizonte da *História* (da história, no caso do romance), um horizonte narrativo capaz de legitimar temporalmente quer o sujeito quer a sua época. Com a paragem da História, ou seja, com a sua queda enquanto horizonte de sentido, o sujeito vê-se subitamente remetido a um presente onde a sua legitimação se torna impossível. Tal acontece porque a realidade presente (inacabada, processual, ainda *presente*) não possui obviamente em si mesma uma *história* – história, por definição (e mesmo a nível enunciativo) pertença do passado. Como vimos em relação a *Bolor*, a incidência sobre o presente não revela essa história que legitimaria temporalmente o sujeito: ao invés, a estratégia encaminha-o discursivamente para o real onde esta poderia eventualmente ocorrer. Mas com a inescapável consciência da paragem da História advém precisamente a dolorosa constatação de que o real não possuiria em si mesmo essa história que legitimaria o sujeito. Com efeito, a história somente emerge através da *narrativização* dos eventos, única forma de articular o sentido temporal da experiência no presente. Tal facto evidencia-se na própria diferença entre a narrativa e o discurso. Efectivamente, o real é propriedade do *discurso*, logo, do presente: e, tal como este, só adquire um *sentido* a partir de um horizonte temporal – um horizonte inevitavelmente narrativo e, portanto, fictício em termos da racionalidade científica. Com a queda do valor absoluto do real, a narrativa perde também o seu carácter meramente ficcional, ressurgindo como forma capaz de articular o sentido temporal quer do presente quer do próprio real que se encontra a ele associado. É justamente daí que advém toda a problematização contemporânea acerca da interacção entre o real o ficcional – uma problematização

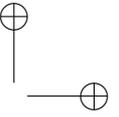
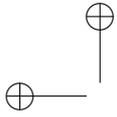




que, muito significativamente, surge precisamente aquando da paragem da própria História.

A revisitação da história que ocorre no *Bosque Harmonioso* torna-se desta forma extremamente importante – aspecto revelado no próprio facto de o narrador ver nos manuscritos que lhe chegam inesperadamente do passado a tábua de salvação da sua própria existência: “E quando apareceu o manuscrito de Cristóvão Borrvalho, percebi. Chegara a grande oportunidade.” (p. 32). Com efeito, a revisitação do passado assumirá o carácter de uma *procura pela história ausente* que forneceria o tão desejado sentido ao sujeito e ao seu presente. A história que o narrador busca é com efeito a história de Borrvalho: o que acaba por criar um inevitável elo entre ambos, pois encontrar a história de Borrvalho significaria encontrar a sua própria história, ou seja, o necessário horizonte de sentido para a sua legitimação, a narrativa que justificaria o seu presente e a sua própria existência: “Procuro o homem desconhecido que há em Borrvalho, o homem desconhecido que há em mim?” (p. 61). Na realidade isso acontece ao narrador quer enquanto personagem, *quer enquanto narrador de serviço no romance que o Bosque Harmonioso de Abelaira realmente é*, pois, tal como vimos anteriormente, no âmbito da histórica articulação temporal inerente ao romance, a voz narrativa e o seu presente só se assumem como tal face a um horizonte narrativo – face à sua *história* (v. pp. 41-43). Do duplo carácter do narrador – enquanto tal e enquanto personagem – surge assim o duplo sentido da história: *enquanto história e enquanto História*. A história procurada forneceria, com efeito, o necessário sentido não só à sua existência pessoal mas à própria actividade de escritor. A esse respeito não esqueçamos ainda que Borrvalho, cuja história o narrador procura descobrir, é ele próprio autor de um livro, curiosamente intitulado *O Bosque Harmonioso* – tal como o romance que temos perante nós, o qual, na realidade, consiste exclusivamente no caderno do narrador: *desta forma, o narrador passa a encontrar-se face à sua história exactamente na mesma posição que Borrvalho face ao seu Bosque*.

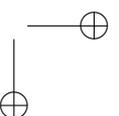
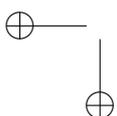


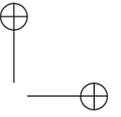


Se descobrir a história de Borralho significaria encontrar a sua própria legitimação, a sua não descoberta não pode deixar de ter consequências. Com efeito, essa história nunca chega realmente a surgir, não sendo sequer possível confirmar a existência histórica ou fictícia do escritor do *Bosque*. A sua não descoberta evidencia, na realidade, a própria paragem da História e com ela a ausência de um real sentido para o sujeito. Efectivamente, a História é agora vista como operando segundo as leis do *acaso*, uma visão que, sendo já uma tendência anterior de Abelaira, aparece aqui plenamente assumida após a constatação da sua paragem:

Corrijo então as minhas anteriores palavras: um desses homens que, embora sem génio criador, tiveram a sorte, não de ser ouvidos pela História, mas de a História, por puro acaso, alinhar com eles. Como poderia não ter alinhado. (p. 6)

Será precisamente devido a esse irresolúvel acaso a governar a História que a busca por Borralho levará à descoberta não da sua história mas de uma multiplicidade de histórias: um facto que, como dissemos anteriormente, acabará por se reflectir na própria vivência do narrador. O aspecto onde isso se torna mais significativamente visível é na autêntica proliferação de *mulheres* que ocorre neste livro: mulheres que, como foi anteriormente afirmado, representam a própria História – ou neste caso, as histórias, os possíveis e diferentes cursos proporcionados pela inexistência de uma única e unificadora História que legitimasse de uma forma absoluta o narrador. Assim, encontramos Elisas, Leonores, Marílias, Helenas, Reginas... e Irene, a principal personagem feminina do livro, que o narrador conhece após ter iniciado o trabalho sobre Borralho. Somente perto do fim do livro ficamos a saber que o narrador era na realidade casado (ou pelo menos vivia permanentemente) com Regina, personagem que só nessa tardia altura nos é dada a conhecer e da qual o narrador definitivamente se separa na única e breve cena da sua aparição (pp. 142-143). Separa-se para ficar com Irene, com quem mantinha já a relação a que assistimos durante o livro: uma relação que poderia ser descrita não como o desejado amor

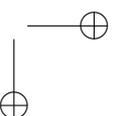
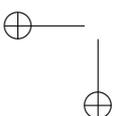


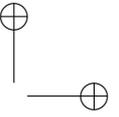
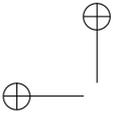


absoluto mas como a sua *procura* na vivência de ambos. Passa-se da impossibilidade da História única à libertadora provisionalidade da sua procura. Com efeito, outra cena significativa que nos surge no fim do livro (na realidade, na mesma página do episódio de Regina) é a do regresso do narrador à casa de sua mãe:

Escrevo no meu velho quarto de solteiro – minha mãe conservou-o tal qual era há dez anos, com a única alteração da colcha da cama, não sei porquê. Acreditou sempre neste dia, o meu regresso – receava talvez não durar o tempo suficiente para o ver. (p. 142)

Trata-se, no fundo, do próprio passado que é no *Bosque Harmonioso* revisitado: não só a nível da temática, mas da própria utilização da narrativa como forma desse passado. O narrador acabará, no entanto, por ficar com Irene: mesmo que a sua relação não demonstre a plenitude que ambos dela esperam. A procura do narrador não revela a história que permitiria a sua legitimação, demonstrando assim a realidade da sua paragem enquanto horizonte de sentido. Mas existe de facto uma história no *Bosque Harmonioso*, e essa é a *história da própria procura*, da busca por esse horizonte de sentido que legitimaria quer o sujeito quer o seu presente. Nesse sentido, o narrador acaba de facto por encontrar Cristóvão Borralho, o arquetípico viajante e autor do manuscrito intitulado *O Bosque Harmonioso*, esse “mosaico de coisas dispersas” (p. 80) que tanto se assemelha ao caderno que o narrador acaba por escrever. *A procura pela história acaba na realidade por ser a única história sem um fim definido*: uma narrativa que, apesar de ver eliminada a sua intrínseca tendência finalística, não deixa, mesmo assim, de possibilitar a legitimação temporal do sujeito ao criar o necessário nó existencial entre o presente e o passado, ou seja, entre o sujeito e a sua história. A fracassada procura acaba por conduzir o



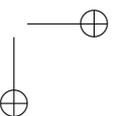
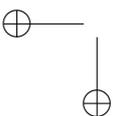


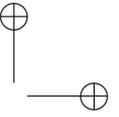
narrador de volta ao presente – mas um presente diverso, agora unido ao passado na mesma impossibilidade de um sentido final:

Faltam-me os cigarros. Como pôde Cristóvão Borralho viver sem tabaco, o repouso de um cigarro para afastar toda a amargura? Toda a amargura. Saber que a vida não tem sentido e no entanto continuar a procurá-lo.

A amargura. A serenidade. (p. 151)

A serenidade. O narrador acaba por encontrar em Borralho o irmão que nele procurara: “Sim, um irmão – eu no século XVI seria ele ou como ele. No século XX, Borralho seria eu ou como eu.” (p. 61). Como o passado e o presente – diversos mas semelhantes – unidos na mesma procura pelo sentido da existência humana no tempo.





# Conclusão

Este não é um romance histórico.

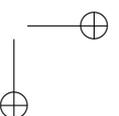
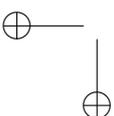
Mário de Carvalho

Não, realmente este não é um romance histórico<sup>1</sup>. Trata-se, na realidade, do romance da própria História. Ou, talvez mesmo, do romance com a própria História. . .

Com efeito, a História revela-se como o tema fundamental da obra de Abelaira, a obsessão primária desse livro único Abelairiano a partir da qual todas as questões acerca do sujeito e do tempo acabam por adquirir a sua forma. Na verdade, como em todo o romance, o problema profundo abordado na obra de Abelaira continua a ser o da existência humana no tempo, essa eterna e fundamental questão que somente a narrativa parece ser capaz de abordar em todos os seus aspectos. Esta preocupação mais ostensivamente ontológica da escrita de Abelaira tem sido de facto apontada como característica que a distingue da incidência mais directamente metafísica ou epistemológica de outros escritores seus contemporâneos, como Virgílio Ferreira ou Carlos de Oliveira (cf. Mourão, 1986: 35; Silvestre, 1995: 43). Trata-se, na realidade, de uma consequência da própria preocupação de Abelaira face

---

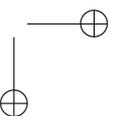
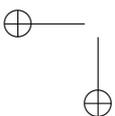
<sup>1</sup> Obviamente, a epígrafe de Mário de Carvalho refere-se não a alguma obra de Augusto Abelaira mas a um romance seu: trata-se da irónica advertência encontrada em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

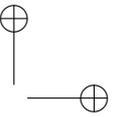
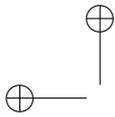




à História numa época em que esta se encontra em profunda crise: da insistência na sua problematização enquanto necessário horizonte de sentido para o sujeito mesmo após a dolorosa e inevitável constatação da sua paragem. A incidência ontológica da obra de Abelaira é com efeito a incidência sobre a dor existencial que invade o sujeito quando desprovido de um horizonte para a sua legitimação temporal: uma dor que, na nossa modernidade ocidental, foi sendo lenta e progressivamente sentida com a queda dos cursos da História anteriormente tidos como inabaláveis, das narrativas legitimadoras que durante o seu desenvolvimento haviam guiado o presente para a sua esperançosa realização.

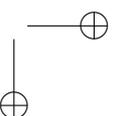
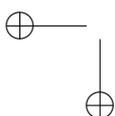
Na realidade, talvez pudéssemos qualificar Abelaira como um escritor moderno a escrever na pós-modernidade – se é que esse termo implica necessariamente o completo abandono da História como horizonte temporal de sentido, o que, em boa verdade, está longe de ser inteiramente óbvio. Mas, de facto, o que Abelaira faz nos seus livros é justamente problematizar o relacionamento do sujeito com a História, essa narrativa secular que emerge na modernidade como o horizonte temporal para a legitimação do sujeito e da sua época. No seu caso, no entanto, essa problematização parece ser influenciada desde o início da sua carreira por uma profunda suspeita em relação a qualquer possibilidade de um curso da História poder realmente emergir – suspeita decerto levantada pela consciência dessa falha fundamental na capacidade do conhecimento humano que o modernismo desde o princípio do século XX parecia ter como propósito demonstrar. Mas é essa própria suspeita que despoleta a procura. E a forma como Abelaira efectua essa problematização da História não pode deixar de ser considerada brilhante: de facto, Abelaira utiliza magistralmente o facto de o romance configurar a historicidade do seu tempo através do relacionamento do presente da voz narrativa com o passado da sua história, precisamente a mesma relação que se encontra inerente à legitimação do sujeito e da sua época na consciência histórica da modernidade. Com efeito, História e história surgem nos romances de Abelaira como as

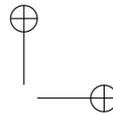
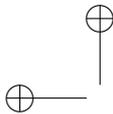




duas inseparáveis faces de uma mesma moeda. Trata-se, contudo, de uma história ausente – um facto reflectido na própria incidência da escrita sobre esse desenraizado presente no qual o sujeito passou a se encontrar após a queda das narrativas da modernidade. De facto, a sua própria ausência ajuda a explicitar o carácter narrativo da legitimação histórica do sujeito na era moderna. Discursivamente, será a não narrativização da *história* e a sua consequente alusão como algo existente para lá do discurso que permitirá a sua constante problematização enquanto *História*. Tal acontece devido à principal característica da escrita Abelairiana: essa permanente incidência discursiva sobre a realidade presente que previne aquilo que é contado de ser tomado como uma mera ficção – uma característica que se evidencia não só nas referências explícitas a factos assumidamente históricos e contemporâneos da escrita como na constante enunciação discursiva dos seus narradores e na utilização desses recorrentes parêntesis tão característicos em Abelaira, que introduzem sempre um novo grau de consciência sobre o discurso. Essa característica reflecte-se também no intenso dialogismo das suas obras, um dialogismo revelado não só nas conversas entre as personagens como nas próprias estratégias formais dos seus livros, que acabam sempre por provocar a inconclusão da própria história e um constante diálogo entre as diversas visões disponíveis. Essa incidência discursiva sobre o presente, sobre o real, impedirá na verdade a narrativização ficcional de uma qualquer história, remetendo o verdadeiro interesse da escrita de Abelaira para a História enquanto *realidade* e para a problematização do seu verdadeiro desenrolar.

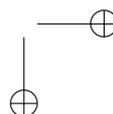
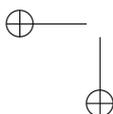
Com efeito, os livros de Abelaira apresentam-nos não uma história mas sim a busca pela própria História. A procura é despoletada precisamente pela ausência de um horizonte de sentido para a legitimação temporal do sujeito, evidenciando assim, e desde o início, o seu desaparecimento da realidade presente. O que os narradores de Abelaira buscam é na realidade essa história: uma história que revela o seu duplo sentido no facto de esses narradores serem ao mesmo tempo personagens e enunciadorees do discurso. Ou seja: se enquanto personagem o

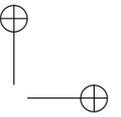
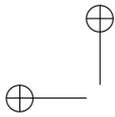




sujeito busca o horizonte da História que proporcionaria a sua desejada legitimação, enquanto narrador este acaba por procurar a história ausente do romance, a qual legitimaria temporalmente o presente da voz narrativa. É precisamente desta forma que Abelaira, ao problematizar metafictionalmente a escrita do romance, estará também a problematizar a própria História enquanto horizonte temporal de sentido, evidenciando assim o papel dessas seculares narrativas na legitimação do presente e do sujeito na modernidade.

Na verdade, busca-se a História com vista à legitimação do presente: esse presente sobre o qual o discurso incide e que se manifesta explicitamente nas referências a acontecimentos e personagens contemporâneos da escrita. O retrato fundamental, como vimos, é no entanto criado pela própria articulação temporal da escrita, pelo relacionamento da voz com a sua história, que permite a configuração do seu carácter no presente referenciado. Em *Bolor*, a utilização da forma do diário leva forçosamente a que o discurso incida sobre o presente: facto reforçado pelo próprio carácter metafictional da obra, que a leva a apresentar não somente o resumo das ocorrências diárias mas a situação no próprio momento da escrita. Essa auto-reflexividade da escrita provoca a sua própria tematização – e os meios físicos utilizados para efectuá-la acabam desta forma por ganhar uma significação acrescentada. Em *Bolor*, escrever torna-se sinónimo da procura por um horizonte de sentido que não o da inconsequente sucessão de páginas em branco que representam os indiferenciados dias da existência durante o regime Salazarista. A estagnação dos tempos é de facto representada pela própria ausência de uma história no relacionamento de Humberto com Maria dos Remédios: uma relação caída na rotina e que se revela como uma mera sucessão de dias sem significado, tal como as páginas em branco do diário, tal como a realidade histórica do Estado Novo. A escrita do diário, no entanto, é testemunho da procura por essa história, da busca por esse fio invisível que legitimaria o sujeito e que Humberto espera descobrir no fim da sua escrita. O fio da história, no entanto, nunca surge. Mas a sua procura acaba por estilhaçar a parali-

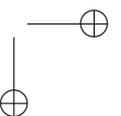
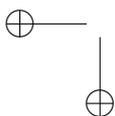


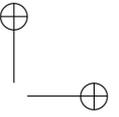


sia vigente: com efeito, a não narração da história nas páginas do diário acaba por demonstrar que o verdadeiro interesse de *Bolor* se encontra não na narração de uma história inevitavelmente fictícia mas no desenrolar da própria História – uma História que aconteceria na realidade presente para a qual o seu discurso diarístico acaba constantemente por remeter.

A passagem de *Bolor* para *O Bosque Harmonioso* é na realidade a passagem da estagnação dos tempos do regime Salazarista para a própria paragem da História da nossa contemporaneidade. Se em *Bolor* a problematização da História acabava por remetê-la para a realidade presente onde esta poderia eventualmente desenrolar-se, o que caracterizará *O Bosque Harmonioso* será precisamente a consciência de que essa realidade não possuiria em si mesma a unidade dessa história que forneceria a desejada legitimação ao sujeito. Contudo, com esta alteração do valor do real, o carácter da ficção vê-se também transformado: de facto, todo o romance joga com esta nova problematização entre real e ficcional, evidenciando-a quer explicitamente nos episódios transcritos do manuscrito de Borrvalho quer na própria procura efectuada pelo narrador. Com a queda do valor absoluto do real, as formas utilizadas para a sua significação ganham o novo estatuto de construções necessárias à sua significação. E entre elas a narrativa, essa estrutura comum ao romance e à história que se revela capaz de articular um sentido para a aporética existência humana no tempo.

Com efeito, face à ausência de um sentido na realidade presente, a busca de *O Bosque Harmonioso* processa-se agora no passado. *Busca-se a história que legitimaria o presente na própria História*, nas narrativas desse passado que textualmente nos chegam ao presente. O que encontramos em *O Bosque Harmonioso* é essa intensa utilização da narrativa característica da segunda fase da carreira de Abelaira – e com ela a liberdade para explorar todos os recursos da ficcionalidade e da imaginação evidenciados nos episódios de ambos os manuscritos. A busca pela História, no entanto, leva somente à descoberta de uma multiplicidade de histórias – um verdadeiro reflexo da impossibilidade de





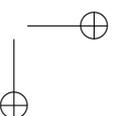
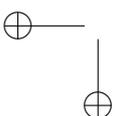
unificação inerente à sua própria paragem. Tal facto acaba, com efeito, por trazer o discurso de volta ao presente: na realidade, tempo no qual o seu verdadeiro interesse reside – um presente agora redescoberto na certeza da ausência de um sentido final e na serenidade da procura que dela advém.

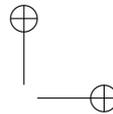
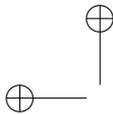
A transformação efectuada na obra de Abelaira reflecte desta forma a própria alteração da realidade histórica portuguesa no período que permeia as duas obras. Na realidade, o 25 de Abril foi o acontecimento que veio estilhaçar a estagnação dos tempos vivida no Estado Novo – o quebrar da paralisia da História que possibilitaria o seu tão desejado desenrolar. No entanto, a consumação da História não acontece. O que verdadeiramente ocorre é a constatação da sua paragem – uma paragem anteriormente camuflada pela situação portuguesa vivida durante o regime Salazarista e que agora emerge em toda a sua dolorosa realidade. Nas palavras de Luís Mourão:

Foi preciso o 25 de Abril para reconhecermos que a história tinha parado – e isto não chega sequer a ser um paradoxo. O 25 de Abril foi essa aceleração do tempo português que nos fez ir apanhar a história lá mais adiante, no seu verdadeiro lugar – o lugar da ruína das “narrativas legitimadoras”, que deixava a Europa entregue à democracia como mal menor e à gestão de um tempo que já não corre para um qualquer lugar exterior, antes se alarga num presente cada vez mais homogéneo. (1996: 230)

A paragem da História. A constatação da inexistência de uma real história a guiar o presente para a sua realização. De facto, a obra de Abelaira nunca depositara realmente a sua confiança no *vislumbra-mento* desse desejado curso, remetendo sempre a sua esperança para a possibilidade de uma natural consumação. O próprio regime fascista permitia essa réstia de esperança, uma esperança no fundo aliada à possibilidade de o cepticismo com que se encarava o conhecimento da História poder se revelar infundado face ao seu eventual desenrolar.

Mas as suspeitas confirmam-se. E nem por isso a dor é menor. A transição é na realidade efectuada em dois passos que se concretizam

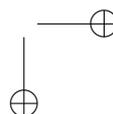
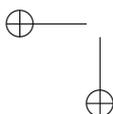




em dois romances: o romance da desiludida espera que é *Sem Tecto Entre Ruínas* e o do confronto com a inevitabilidade da queda que é *O Triunfo da Morte*. O primeiro decorre sob o signo da indiferenciação, reflectida na própria circularidade inconsequente da obra. Com efeito, o serão em casa do Bastos com que se inicia o livro em nada difere daquele encontrado no seu final, apesar dos seis meses que entretanto se interpuseram, seis meses de inconsequentes conversas e efémeros eventos que nunca chegam a transformar-se em verdadeiros acontecimentos. Simplesmente, mais do mesmo, uma constante reiteração sem um saldo visível. Não se trata aqui da circularidade que Octávio Paz associa à poesia mas da mera rotação dos ponteiros do relógio: o passar de um tempo que simplesmente passa, sem nada deixar no seu encaicho.

Se *Sem Tecto Entre Ruínas* – romance cuja composição foi na realidade iniciada em 1968 – consegue ainda manter-se no limite do abismo que o separa da dolorosa aceitação da queda das narrativas da história, *O Triunfo da Morte* acaba por se revelar como o romance da sua confrontação. A falha fundamental, a morte, esse irreduzível metafísico que se revela como a realidade última, é o tema principal da obra. Curiosamente, este é também o livro no qual a liberdade imaginativa proporcionada pela abertura aos recursos narrativos se manifesta pela primeira vez na carreira de Abelaira: neste caso, através da multifacetada utilização de um fantástico com raízes românticas. Não se trata, no entanto, de uma afirmativa entrega aos prazeres da composição narrativa como sucede em *O Bosque Harmonioso*. Com efeito, a lúcida ironia alegórica com que o romance se reveste é na realidade uma ironia *dorida* face ao vazio deixado pela queda da História. Isso fica evidenciado no próprio facto de o romance nos apresentar – no fundo, de diversas formas – a história de uma Morte. A cena mais significativa – e talvez a mais trágica de toda a obra de Abelaira – é sem dúvida a cena final do livro:

Sim, vou procurando o fio que liga todos os momentos da minha vida, da minha aventura, acredites ou não acredites na minha aventura, esse fio que mostrará não ser ela um caos de aconte-





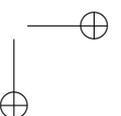
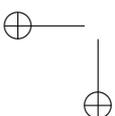
cimentos desligados uns dos outros. E aí tens: o fio escapa-me, não o encontro. Às vezes chego a pensar: Se não me tivessem ensinado a haver em mim um eu, uma unidade persistindo no tempo através das coisas, nunca chegaria a descobri-lo. Nunca chegaria a ligar o que fiz ontem com o que faço hoje, com o que farei amanhã. Quem fez ontem isto é o mesmo que faz hoje isso, que fará amanhã aquilo?

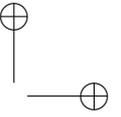
Mas também posso acrescentar: Falo para ti, escrevi para ti e eis uma descoberta importante. Subitamente penso... Tu és a unidade procurada [...] Eu que procuro imitar-te, fazer-me à tua semelhança, ser uno e não apenas fragmentos descontínuos, responder aos teus desejos... Tu aí a ouvir-me, a ligar todos esses fragmentos numa unidade, tu que me dás a identidade procurada [...].

– Nunca pensaste que eu poderia ser também a Morte, a tua Morte?

Uma mulher, uma história... o horizonte do sujeito revelando-se como a sua própria morte: o golpe profundo causado pela impossibilidade de legitimação numa História que revela o inexorável vazio presente no seu âmago. A paragem da História. E com ela, a dolorosa deslegitimação do sujeito que nela depositara a sua razão de ser.

A constatação da paragem da História revela-se, assim, como a causa da mudança operada na obra de Abelaira. Com a reconhecida ausência de uma História real, o discurso ver-se-á impedido de simplesmente remeter o desenrolar da sua história para a realidade presente. Face à queda da narrativa da História, a estratégia altera-se: à subordinação do discurso ao real sucede agora a ficcionalização narrativa – e, com, ela, a liberdade para utilizar todos os recursos ficcionais disponibilizados pela tradição romanesca. A caracterização por Abelaira do seu segundo romance mencionada anteriormente na Introdução deste trabalho acaba por se revelar bastante precisa: um romance “mais irónico, mais irrealista, mais fantasioso” (v. p. 8). Mais fantasioso: graças à liberdade oferecida pela ficcionalização romanesca na revisitação das suas tradições; mais irrealista: agora que o real revela não possuir em



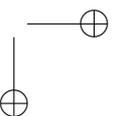
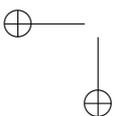


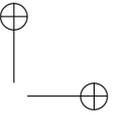
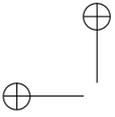
si mesmo a procurada história, uma constatação que acaba por acarretar a reabilitação das formas ficcionais utilizadas para representá-lo; e mais irônico: porque a revisitação intertextual das tradições existentes não pode acontecer inocentemente. Englobando todas estas facetas encontra-se porém um aspecto extremamente importante não mencionado por Abelaira: ou seja, a muito mais prolífica utilização da *narrativa* nos romances da segunda fase. Com efeito, face à inexistência de uma História, Abelaira volta-se nesta segunda fase para a escrita de histórias: não inocentemente, pois estas são histórias que constantemente chamam a nossa atenção para a sua própria irrealidade, anulando desta forma a formação de uma qualquer teleologia e remetendo-nos inevitavelmente para uma realidade presente que passa a existir somente na interpretação. Da procura pela História que aguardaria a sua descoberta sob o lençol da estagnação dos tempos passa-se agora para a sua procura na própria criação.

A procura da história. É este na realidade o livro único Abelairiano: a procura da história que legitimaria temporalmente o sujeito e o seu presente perante a já há muito anunciada queda das narrativas da modernidade. A história e a História: unidas na mesma ausência, levando à permanente busca pelo sentido do presente. Na realidade, o grande romance de Abelaira é a totalidade da sua obra: esse extenso livro que foi sendo escrito ao longo da sua carreira através da constante reescrita desse eterno livro único – uma insistente e lúcida procura pelo sentido do seu tempo que acaba por nos oferecer uma verdadeira história das transformações do tempo português na segunda metade do século XX.

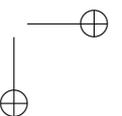
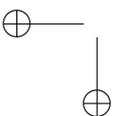
Mas algo mais. Sobre *Enseada Amena*, Carlos de Oliveira escrevera em 1966 um artigo muito sugestivamente intitulado “Fausto” (1973: 203-209). Utilizando três dos quatro mitos modernos estudados por Ian Watt naquele que foi o seu último livro publicado<sup>2</sup>, precisaria a sugestão um pouco mais: diria que o sujeito das obras de Abelaira apresentava-se como um D. Quixote Faustiano com o seu quê de D. Juan, buscando

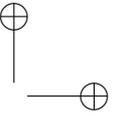
<sup>2</sup> Ian Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.





nessas eternas mulheres o conhecimento do impossível horizonte que lhe forneceria a sua legitimação final. Como em todo o romance, articulando o sentido histórico do seu tempo: e chegando sempre e lucidamente à realidade desse presente no qual o tempo moderno do romance, na verdade, inicialmente surgiu e ao qual acaba sempre por retornar.





# Bibliografia

## 1. Obras de Augusto Abelaira<sup>1</sup>

*A Cidade das Flores*, Lisboa: Edição do Autor, 1959 (Lisboa: Presença, 2004).

*Os Desertores*, Lisboa: Bertrand, 1960 (Amadora: Bertrand, 1978).

*A Palavra é de Ouro*, Lisboa: Bertrand, 1961.

*O Nariz de Cleópatra*, Lisboa: Bertrand, 1962.

*As Boas Intenções*, Lisboa: Bertrand, 1963 (Amadora: Bertrand, 1978).

*Enseada Amena*, Lisboa: Bertrand, 1966 (Lisboa: Presença, 1997).

*Bolor*, Lisboa: Bertrand, 1968 (Lisboa: O Jornal, 1986).

*Ode (quase) Marítima*, Lisboa: Estúdios Cor, 1968.

*Quatro Paredes Nuas*, Lisboa: Bertrand, 1972.

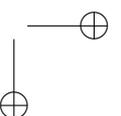
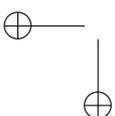
*Sem Tecto, Entre Ruínas*, Amadora: Bertrand, 1978 (Lisboa: Sá da Costa, 1982).

*Anfitrião, Outra Vez*, Lisboa: Moraes, 1980.

*O Triunfo da Morte*, Lisboa: Sá da Costa, 1981.

---

<sup>1</sup> Entre parênteses encontram-se as edições citadas, quando diferentes das originais.



*O Bosque Harmonioso*, Lisboa: Sá da Costa, 1982 (Lisboa: O Jornal, 1987).

*O Único Animal Que?*, Lisboa: O Jornal, 1985 (Lisboa: O Jornal, 1986).

*Deste Modo ou Daquela*, Lisboa: O Jornal, 1990.

*Outrora Agora*, Lisboa: Presença, 1996.

*Nem Só Mas Também*, Lisboa: Presença, 2004.

## 2. Artigos e Entrevistas<sup>2</sup>

1947, “Sinceridade e Falta de Convicções na Obra de Fernando Pessoa”, *Mundo Literário*, nº 51, 26 Abril, pp. 3-4.

1971, “Entrevista com Augusto Abelaira” (entrevista por Eduarda Dionísio e Luís Salgado de Matos), *Crítica*, nº 1, Novembro, pp. 7-10.

1975a, “A Última Oportunidade?”, *Vida Mundial*, nº 1879, p. 9.

1975b, “Paciência”, *Vida Mundial*, nº 1885, p. 9.

1978a, “Escrever na Água: A Propósito do 25 de Abril”, *O Jornal*, Ano III, nº 157, p. 9.

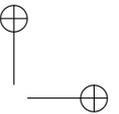
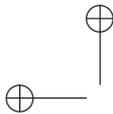
1978b, “Escrever na Água: Artifícios Literários”, *O Jornal*, Ano IV, nº 158, p. 7.

1978c, “Escrever na Água: Enigma, Cruel Enigma”, *O Jornal*, Ano IV, nº 190, p. 8.

1978d, “Escrever na Água: A Esfinge”, *O Jornal*, Ano IV, nº 191, p. 9.

---

<sup>2</sup> Para uma exaustiva relação dos artigos publicados por Augusto Abelaira, recomenda-se a consulta do precioso catálogo organizado por Maria do Rosário Cunha Guimarães e Jorge Pais de Sousa, editado pela Câmara Municipal de Cantanhede (*Augusto Abelaira: Catálogo Bibliográfico e Documental*, Cantanhede: Câmara Municipal de Cantanhede, 1994).



1979a, “Escrever na Água: Os Sentimentos do Povo Português”, *O Jornal*, Ano IV, nº 198, p. 5.

1979b, “Escrever na Água: Abril Revisitado”, *O Jornal*, Ano IV, nº 209, p. 7.

1979c, “Escrever na Água: História do Futuro”, *O Jornal*, Ano V, nº 210, p. 11.

1979d, “Escrever na Água: O Regresso”, *O Jornal*, Ano V, nº 211, p. 9.

1979e, “Escrever na Água: Elogio da Descrença”, *O Jornal*, Ano V, nº 228, p. 7.

1980a, “Escrever na Água: Uma Personagem Romanesca Chamada Sartre”, *O Jornal*, Ano V, nº 262, p. 19.

1980b, “Escrever na Água: Seis Anos Depois”, *O Jornal*, Ano V, nº 264, p. 11.

1980c, “Escrever na Água: O Milagre”, *O Jornal*, Ano VI, nº 290, p. 5.

1980d, “Escrever na Água: A Derrotada Esquerda”, *O Jornal*, Ano VI, nº 291, p. 10.

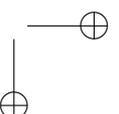
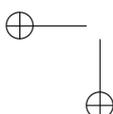
1980e, “Escrever na Água: O Triunfalismo da Derrota”, *O Jornal*, Ano VI, nº 292, p. 6.

1981a, “Escrever na Água: Salazar, o 25 de Abril e as Ilusões Perdidas”, *O Jornal*, Ano VI, nº 318, p. 9.

1981b, “Escrever na Água: Águas de Abril”, *O Jornal*, Ano VI, nº 322, p. 13.

1981c, “Escrever na Água: Timor”, *O Jornal*, Ano VII, nº 347, p. 12.

1981d, “Ao Pé das Letras: O Papel Branco, Afinal um Tudo ou Nada Pardacento”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 1, p. 16.



1981e, “Ao Pé das Letras: Para uma História da Literatura”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 3, p. 14.

1981f, “Ao Pé das Letras: O Jogo Romanesco”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 8, p. 32.

1981g, “Ao Pé das Letras: Preencher o Silêncio”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 10, p. 5.

1981h, “Ao Pé das Letras: Fascinantes Mulheres de Papel”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 19, p. 32.

1981i, “Ao Pé das Letras: O Amor da Literatura”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 20, p. 11.

1982a, “Escrever na Água: O Poder da Arte”, *O Jornal*, Ano VII, nº 367, p. 13.

1982b, “Ao Pé das Letras: Outrora Agora”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº 27, p. 15.

1983a, “Escrever na Água: Da Impossibilidade de os Governos (e as Oposições) Dizerem a Verdade”, *O Jornal*, Ano IX, nº 437, p. 6.

1983b, “Escrever na Água: O Eterno Retorno”, *O Jornal*, Ano IX, nº 453, p. 8.

1983c, “Escrever na Água: O Eterno Retorno”, *O Jornal*, Ano IX, nº 457, p. 26.

1983d, “Ao Pé das Letras: Homenagem a J.L. Borges”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano III, nº 62, p. 32.

1983e, “Ao Pé das Letras: Conversando sobre o Tempo e sobre Mozart”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano III, nº 70, p. 32.

1984a, “Escrever na Água: A Última Ilusão”, *O Jornal*, Ano X, nº 498, p. 7.

1984b “Escrever na Água: À Procura do Tempo Perdido”, *O Jornal*, Ano X, nº 505, p. 8.

1984c, “Ao Pé das Letras: Que Exigimos Nós dos Romancistas?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, nº 92, p. 7.

1984d, “Ao Pé das Letras: Uma Nova Literatura Depois do 25 de Abril?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, nº 96, p. 8.

1985a, “Escrever na Água: Homenagem a Fernando Pessoa”, *O Jornal*, Ano XI, nº 534, p. 11.

1985b, “Ao Pé das Letras: A Navalha de Occam”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº 147, p. 24.

1986a, “Escrever na Água: À Procura da Realidade Perdida”, *O Jornal*, Ano XII, nº 595, p. 6.

1986b, “Ao Pé das Letras: Labirintos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº 185, p. 9.

1987, “Escrever na Água: Estamos Todos à Espera (de Godot)”, *O Jornal*, Ano XII, nº 631, p. 6.

1989, “Escrever na Água: Tempos Fora dos Tempos”, *O Jornal*, Ano XIV, nº 734, p. 14.

1990a, “Escrevo Romances Policiais sem Cadáver” (entrevista por José Carlos de Vasconcelos), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, nº 415, pp. 8-11.

1990b, “Hoje escrevo menos porque há menos cafés” (entrevista por Alice Vieira), *Diário de Notícias (Suplemento Cultura)*, 9 de Setembro, pp. 5-7.

1990c, “O Ofício de Viver ou as Falsas Expectativas”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, nº 426, p. 7.

1992a, “Escrever na Água: Utopias”, *O Jornal*, Ano XVII, nº 906, p. 19.

1992b, “Escrever na Água: A Morte de uma Época”, *O Jornal* (última edição), Ano XVII, nº 927, p. 34.

1992c, “Ao Pé das Letras: Os Primos Karamazov”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XI, nº 500, p. 13.

1993a, “Ao Pé das Letras: Nascido em Portugal, Espinosa. . .”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIII, nº 563, p. 15.

1993b “Ao Pé das Letras: Modesta Proposta para uma História da Literatura”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIII, nº 569, p. 5.

1993c, “Ao Pé das Letras: Dos Deveres do Crítico”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIII, nº 572, p. 15.

1993d, “Ao Pé das Letras: Regresso à História?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIII, nº 573, p. 19.

1993e, “Ao Pé das Letras: Michelet e o Tempo”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIII, nº 588, p. 5.

1993f, “Ao Pé das Letras: Das Dificuldades da Ironia”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIII, nº 593, p. 15.

1993g, “Ao Pé das Letras: Discípulos das Luzes mas nem Sempre?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIII, nº 598, p. 5.

1994a, “Ao Pé das Letras: O Escritor e o Público”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIV, nº 620, p. 45.

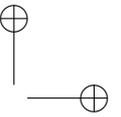
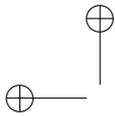
1994b, “Ao Pé das Letras: Ser ou Não Ser Clássico”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIV, nº 629, p. 23.

1995a, “Ao Pé das Letras: Arte pela Arte?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XV, nº 639, p. 41.

1995b, “Ao Pé das Letras: Deus ou Ficção?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XV, nº 645, p. 39.

1995c, “Ao Pé das Letras: O Erro de Voltaire”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XV, nº 647, p. 36.

1995d, “Ao Pé das Letras: Com a Verdade Vos Engano”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XV, nº 649, p. 36.



1995e, “Ao Pé das Letras: Como Continuar?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XV, nº 653, p. 36.

1996a, “Ao Pé das Letras: O Acaso ou a Necessidade?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVI, nº 663, p. 25.

1996b, “A Palavra é de Ouro” (entrevista por Rodrigues da Silva), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVI, nº 665, pp. 6-8.

1996c, “Ao Pé das Letras: O Escritor Contra o Orador”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVI, nº 669, p. 6.

1996d, “Ao Pé das Letras: O Labirinto”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVI, nº 670, p. 37.

### **3. Sobre Augusto Abelaira**

ARÊAS, Vilma Sant’anna

1972, *A Cicatriz e o Verbo: Análise da Obra Romanesca de Augusto Abelaira*, Rio de Janeiro: Casa da Medalha.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de

1973, “O Processo do Romance em Augusto Abelaira”, *Uma Visão Brasileira da Literatura Portuguesa*, Coimbra: Livraria Almedina, pp. 230-266.

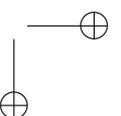
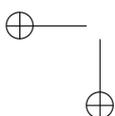
1987, “O Descentramento da Ficção em Augusto Abelaira”, *Literatura Portuguesa: História e Emergência do Novo*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 137-141.

BOTELHO, Fernanda

1991, “*Deste Modo ou Daquele*”, *Colóquio-Letras*, nº 120, Abril-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 213.

CAMILO, João

1983, “Augusto Abelaira e Virgílio Ferreira: Plenitudes Breves e Absolutos Adiados”, separata dos *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 413-468.



- COELHO, Eduardo Prado  
1997, “Augusto Abelaira: As palavras querem sempre dizer outra coisa”, *O Cálculo das Sombras*, Porto: Edições Asa, pp. 271-276.
- COELHO, Nelly Novaes  
1973, “Augusto Abelaira: «Consciência Histórica» de uma Geração”, *Escritores Portugueses*, São Paulo: Quíron, pp. 81-118.
- COSTA, André Pereira da  
1982, “Bolor: A Ambiguidade Procurada”, *Colóquio-Letras*, nº 68, Julho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 35-41.
- DUARTE, Lélia Parreira  
1984, “*O Triunfo da Morte*: Novo Caminho para o Neo-Realismo”, *Colóquio-Letras*, nº 81, Setembro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 34-39.  
1989, “Criação e Ironia em Borges e Abelaira”, *Colóquio-Letras*, nº 109, Maio-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 55-59.  
1991, “Abelaira e Ironia: Uma Dupla Cada Vez Mais Íntima”, *Letras&Letras*, XX, 3 de Abril, p. 5.  
1993, “Ironia, Componente da Utopia – Fernão Mendes Pinto e Augusto Abelaira”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XII, nº 550, pp. 14-15.
- GUEDES, Maria Estela  
1983, “*O Bosque Harmonioso*”, *Colóquio-Letras*, nº 73, Maio, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 77-78.
- GUERREIRO, António  
1990b, “O Mundo dos Possíveis”, *Expresso-Revista*, nº 936, pp. 82-83.
- GUIMARÃES, Maria do Rosário Cunha e SOUSA, Jorge Pais de  
1994, *Augusto Abelaira: Catálogo Bibliográfico e Documental*, Cantanhede: Câmara Municipal de Cantanhede.

LEPECKI, Maria Lúcia

1980a, “Augusto Abelaira: O Fio Invisível”, *Meridianos do Texto*, Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 135-149.

1980b, “Augusto Abelaira: O Espaço do Diálogo”, *Meridianos do Texto*, Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 151-162.

1982a, “A Dupla Alegoria”, *Expresso-Revista*, 13 de Fevereiro, p. 26.

1982b, “Abelaira, com Humor e Ironia”, *Expresso-Revista*, 16 de Outubro, p. 28.

1986, “Posfácio Deslocado”, introdução a *Enseada Amena*, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. XVII-XXVII.

1988a, “*O Bosque Harmonioso*, ficções”, *Sobreimpressões*, Lisboa: Caminho, pp. 31-37.

1988b, “*O Triunfo da Morte*, ou a dupla alegoria”, *Sobreimpressões*, Lisboa: Caminho, Lisboa, pp. 39-44.

LOPES, Óscar

1986, “Augusto Abelaira: *Os Desertores*, romance, 1960 e *As Boas Intenções*, romance, 1963”, *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa: Caminho, pp. 273-280.

MARINHO, Maria de Fátima

1999, “Augusto Abelaira, *O Bosque Harmonioso*”, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras, pp. 267-269.

MELO, João de

1982, “O Narrador e a Expressão do Tempo no Romance *Bolor* de Augusto Abelaira”, *Toda e Qualquer Escrita*, Lisboa: Vega, pp. 159-169.

MOURÃO, Luís

1986, “Augusto Abelaira: a Palha e o Resto”, *Cadernos de Literatura*, nº 24, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, pp. 35-45.

1996 “Fim de Festa”, *Um Romance de Impoder*, Braga-Coimbra: Angelus Novus, pp. 225-265

NAMORA, Fernando  
1982, “Ler e Reler Abelaira”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº 28, pp. 2-3.

NAVARRO, António Rebordão  
1981, “O Espaço do Jogo”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 12, p. 26.

OLIVEIRA, Carlos de  
1973, “Fausto”, *Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa: Caminho, pp. 203-209.

POPPE, Manuel  
1982a, “Triste e Belo: *A Cidade das Flores*”, *Temas de Literatura Viva*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 25-31.

1982b, “O Melhor Romance do Ano?: *Enseada Amena*”, *Temas de Literatura Viva*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 33-39.

1982c, “Solidão em Comum: *Bolor*”, *Temas de Literatura Viva*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp.41-45.

1982d, “Tempo de Espera?: *Quatro Paredes Nuas*”, *Temas de Literatura Viva*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 47-50.

1982e, “A Fria Ironia & etc.: *A Palavra é de Ouro*”, *Temas de Literatura Viva*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 51-54.

REINALDO, António  
1998, “Abelaira, o Augusto e a Toponímia de Ançã”, *Independente de Cantanhede*, 27 de Janeiro, p. 5.

REIS, Carlos  
1996, “Romance de Geração”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVI, nº 668, p. 23.

ROCHA, Clara  
1981, “Intimismo e Intervenção Literária”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 4, pp. 12-13.

1982a, “Anfitrião, Outra Vez”, *Colóquio-Letras*, nº 65, Fevereiro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 83-84.

1982b, “*O Triunfo da Morte*”, *Colóquio-Letras*, nº 66, Março, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 98-99.

1986, “*O Único Animal Que?*”, *Colóquio-Letras*, nº 91, Maio, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 98-99.

RODRIGUES, Urbano Tavares

1980, “Augusto Abelaira e a Reabilitação da Sátira”, *O Gosto de Ler*, Porto: Nova Crítica, pp. 127-204.

1994, “Augusto Abelaira Questionador de Enigmas”, *Augusto Abelaira: Catálogo Bibliográfico e Documental*, Cantanhede: Câmara Municipal de Cantanhede, pp. 9-10.

SANTILLI, Maria Aparecida

1979, “*Bolor de Augusto Abelaira: «Génesis» ou «Apocalipse?»*”, *Arte e Representação da Realidade no Romance Português Contemporâneo*, São Paulo: Quíron, pp. 169-189.

SEIXO, Maria Alzira

1973, “*Quatro Paredes Nuas*”, *Colóquio-Letras*, nº 12, Março, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 87-88.

1974, *Le Rapport Individu-Société dans les Romans d’Augusto Abelaira*, Lisboa: Institut Français au Portugal.

1981, “Augusto Abelaira: *Quatro Paredes Nuas*”, *Discursos do Texto*, Lisboa: Bertrand, pp. 205-210.

1987a, “Augusto Abelaira: Um Tempo de Convergência”, *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 203-228.

1987b, “Comentário ao Capítulo V”, *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 229-232.

SEVERINO, Maria Fernanda R. F.

1978, “A Obra de Augusto Abelaira: A Evolução Intertextual das Personagens – Suas Componentes Míticas”, *Diário Popular*, 1 de Junho.

SILVESTRE, Osvaldo M.

1995, “A Metaficção em Carlos de Oliveira e Augusto Abelaira”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XV, nº 641, pp. 42-43.

SIMÕES, João Gaspar

s.d., “Augusto Abelaira: *A Cidade das Flores*”, *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, Lisboa: Delfos, pp. 440-446.

s.d., “Augusto Abelaira: *Os Desertores*”, *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, Lisboa: Delfos, pp. 446-450.

1981a, “Augusto Abelaira: *Ode (Quase) Marítima*”, *Crítica IV: Contistas, Novelistas e Outros Prosadores*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 335-338

1981b, “Augusto Abelaira: *Quatro Paredes Nuas*”, *Crítica IV: Contistas, Novelistas e Outros Prosadores*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 339-344.

1985a, “Augusto Abelaira: *A Palavra é de Ouro*”, *Crítica VI: O Teatro Contemporâneo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 141-144.

1985b, “Augusto Abelaira: *O Nariz de Cleópatra*”, *Crítica VI: O Teatro Contemporâneo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 145-148.

1985c, “Augusto Abelaira: *Anfitrião Outra Vez*; Y. K. Centeno: *Saudades do Paraíso*”, *Crítica VI: O Teatro Contemporâneo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 331-334.

VENÂNCIO, Fernando

1996, “A Letra em Dia”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVI, nº 675, p. 20.

#### 4. História, crítica e teoria

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max

1985, *Dialética do Esclarecimento* (tradução de Guido António de Almeida), Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

AUERBACH, Erich

1968, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press.

1973, *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*, Gloucester: Peter Smith.

BAKHTIN, Mikhail M.

1981, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist), Austin: University of Texas Press.

1984,a *Problems of Dostoevsky's Poetics* (tradução de Caryl Emerson), Minneapolis: University of Minnesota Press.

1984b, *Rabelais and his World* (tradução de Hélène Iswolsky), Bloomington: Indiana University Press.

BANN, Stephen

1994, *As Invenções da História* (tradução de Flávia Villas-Boas), São Paulo: UNESP.

1995 *Romanticism and the Rise of History*, New York: Twayne Publishers.

BARRENTO, João

1987, *O Espinho de Sócrates*, Lisboa: Presença.

1996, *A Palavra Transversal: Literatura e Ideias no Século XX*, Lisboa: Cotovia.

BARTHES, Roland

1987a, *O Rumor da Língua* (tradução de António Gonçalves), Lisboa: Edições 70.

1987b, *A Aventura Semiológica* (tradução de Maria de Sta. Cruz), Lisboa: Edições 70.

BECKETT, Samuel

1994, *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, London: Calder Publications.

BENJAMIN, Walter  
1992, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto), Lisboa: elógio d'Água.

BENVENISTE, Émile  
1992, *O Homem na Linguagem* (tradução de Isabel Maria Lucas Pascoal), Lisboa: Vega.

BLOOM, Harold  
1991, *A Angústia da Influência* (tradução de Miguel Tamen), Lisboa: Cotovia.  
1996, *The Western Canon*, London: Papermac.

CAMPBELL, John  
1995, *Past, Space and Self*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

CERVANTES, Miguel de  
1998, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Francisco Rico), Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica.

CHARTIER, Roger  
1988, *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*, Lisboa: Difel.

CONRAD, Joseph  
1969, *Letters to R.B. Cunninghame Graham* (ed. C. T. Watts), Cambridge: Cambridge University Press.

COSTA, Maria Adelaide Jordão  
1996, *Os Caminhos de Narciso: Uma Leitura de Deste Modo ou Daquele de Augusto Abelaira* (Dissertação de Mestrado), Porto: Universidade do Porto (não publicada).

DEFOE, Daniel  
1999, *The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe, of York, mariner, who lived eight and twenty years, all alone in*

*an un-inhabited island on the coast of America, near the mouth of the great river of Oroonoke; having been cast on shore by shipwreck, wherein all the men perished but himself, with an account how he was at last as strangely deliver'd by pyrates, written by himself*, Oxford: Oxford University Press.

DERRIDA, Jacques

1967, *L'Écriture et la Différence*, Paris: Seuil (Points/Essais).

DOODY, Margaret Anne

1998, *The True Story of the Novel*, London: Fontana Press.

EAGLETON, Terry

1988, "Capitalism, Modernism and Postmodernism", *Modern Criticism and Theory* (ed. David Lodge), London: Longman, pp. 385-398.

ECO, Umberto

s.d., *O Nome da Rosa* (tradução de Maria Celeste Pinto), Lisboa: Difel.

1991a, *Porquê "O Nome da Rosa"?* (tradução de Maria Luísa Rodrigues de Freitas), Lisboa: Difel.

1991b, *Apocalípticos e integrados* (tradução de Helena Gubernatis), Lisboa: Difel.

ESPINOSA, Bento de

1992, *Ética* (tradução de Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões), Lisboa: Relógio d'Água.

FLAUBERT, Gustave

1984, *Madame Bovary*, Paris: Flammarion.

FOUCAULT, Michel

1998, *As Palavras e as Coisas* (tradução de António Ramos Rosa), Lisboa: Edições 70.

FRYE, Northrop

1976, *The Secular Scripture*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

1990, *Anatomy of Criticism*, London: Penguin Books.

FUKUYAMA, Francis  
1992, *O Fim da História e o Último Homem* (tradução de Maria Goes), Lisboa: Círculo de Leitores.

GENETTE, Gérard  
1995, *Discurso da Narrativa* (tradução de Fernando Cabral Martins), Lisboa: Vega.

GIDDENS, Anthony  
1981, “Modernism and Postmodernism”, *New German Critique* 22, pp. 15-22.  
1990, *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press.  
1991, *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Polity Press.

GOETHE, Johann W.  
1993, *Werther* (tradução de João Teodoro Monteiro, revisão de M. José Guimarães), Lisboa: Guimarães Editores.

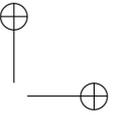
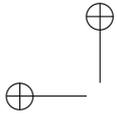
GUARDINI, Romano  
2000, *O Fim da Idade Moderna* (tradução de M. S. Lourenço), Lisboa: Edições 70.

GUERREIRO, António  
1990a, “O Livro e o Êxodo”, *Expresso-Revista*, 26 Maio, p. 86.

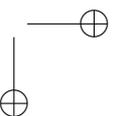
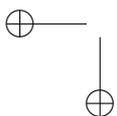
GUIMARÃES, Fernando  
1994, *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa: Presença.

HABERMAS, Jürgen  
1981, “Modernity versus Postmodernity”, *New German Critique* 22, pp. 3-14.  
1996, *La Lógica de las Ciencias Sociales* (tradução de Manuel Jiménez Redondo), Madrid: Tecnos.

1998 *O Discurso Filosófico da Modernidade* (tradução de Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida e Sara Cabral Seruya), Lisboa: D. Quixote.



- HAMBURGER, Käte  
1986, *Logique des Genres Littéraires*, Paris: Seuil.
- HELLER, Erich  
1975, *The Disinherited Mind*, London: Bowes and Bowes.  
1984 *In the Age of Prose*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLQUIST, Michael  
1990, *Dialogism: Bakhtin and his World*, London: Routledge.
- HUTCHEON, Linda  
1984, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London: Methuen.  
1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge.  
1989a, *Uma Teoria da Paródia* (tradução de Teresa Louro Pérez), Lisboa: Edições 70.  
1989b, "Modern Parody and Bakhtin", *Rethinking Bakhtin* (ed. Gary Saul Morson and Caryl Emerson), Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp. 87-103.
- JAMES, Henry  
1986, "The Figure in the Carpet", *The Figure in the Carpet and Other Stories* (ed. Frank Kermode), London: Penguin, pp. 355-400.
- JAMESON, Fredric  
1983, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen.  
1988, "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", *Modern Criticism and Theory* (ed. David Lodge), London: Longman, pp. 373-383.
- JOSIPOVICI, Gabriel  
1994, *The World and the Book*, London: MacMillan.
- KERMODE, Frank  
1979, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, London: Harvard University Press.



1997, *A Sensibilidade Apocalíptica* (tradução de Melo Furtado), Lisboa: Século XXI.

KOSELLECK, Reinhart

1993, *Futuro Pasado: Para una Semántica de los Tiempos Históricos* (tradução de Norberto Smilg), Barcelona, Paidós.

KRISTEVA, Julia

1984, *O Texto do Romance*, Lisboa: Livros Horizonte.

1985, *Histoires d'Amour*, Paris: Folio.

LACAN, Jacques

1966, *Écrits*, Paris: Seuil.

1973, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le Séminaire XI)*, Paris: Seuil.

LACLOS, Choderlos de

1989, *As Ligações Perigosas* (tradução de João Pedro de Andrade e Alfredo Amorim), Lisboa: Relógio d'Água.

LAUSBERG, Heinrich

1993, *Elementos de Retórica Literária* (tradução de R. M. Rosado Fernandes), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LEPECKI, Maria Lúcia

1980, *Meridianos do Texto*, Lisboa: Assírio e Alvim.

1988, *Sobreimpressões*, Lisboa: Caminho.

LEVENSON, Michael H.

1986, *A Genealogy of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.

LOPES, Silvina Rodrigues

1994, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa: Edições Cosmos.

LOURENÇO, Eduardo

1994 *O Canto do Signo: Existência e Literatura*, Lisboa: Presença.

- LOWENTHAL, David  
1985, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LYOTARD, Jean-François  
1989, *A Condição Pós-Moderna* (tradução de José Navarro e José Bragança de Miranda), Lisboa: Gradiva.  
1993, *O Pós-Moderno Explicado às Crianças* (tradução de Tereza Coelho), Lisboa: D.Quixote.  
1997, *O Inumano: Considerações Sobre o Tempo* (tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre), Lisboa: Estampa.
- MARINHO, Maria de Fátima  
1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras.
- MARQUES, António  
1993, *Perspectivismo e Modernidade*, s.l.: Vega.
- MILLER, J. Hillis  
1963, *The Disappearance of God*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.  
1976, "Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line", *Critical Inquiry* 3 (Autumn), pp. 57-77.  
1982, *Fiction and Repetition*, Oxford: Basil Blackwell.  
1999, *Black Holes*, Stanford: Stanford University Press.
- MORARDIELLOS, Enrique  
1996, *El Oficio de Historiador*, Madrid: Siglo XXI.
- MORUS, Tomás  
1998, *A Utopia* (tradução de José Marinho), Lisboa: Guimarães Editores.
- MORSON, Gary Saul  
1989, "Parody, History, and Metaparody" in *Rethinking Bakhtin* (ed. Gary Saul Morson e Caryl Emerson), Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp. 63-86.

1994, *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven: Yale University Press.

MOURÃO, Luís

1996, *Um Romance de Impoder*, Braga-Coimbra: Angelus Novus.

NIETZSCHE, Friedrich

1999a, *Sobre la Utilidad y el Perjuicio de la Historia para la Vida* (tradução de Germán Cano), Madrid: Biblioteca Nueva.

1999b, *Da Retórica* (tradução de Tito Cardoso e Cunha), Lisboa: Vega.

OLIVEIRA, Marcelo Gonçalves

1995, *Reflective Voices: Self and Language in Samuel Beckett's The Unnamable and Robert Pinget's Someone* (Dissertação de Mestrado), Canterbury: University of Kent at Canterbury.

REIS, Carlos e Lopes, Ana Cristina M.

1998, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.

RICHARDSON, Samuel

1980, *Pamela or Virtue Rewarded*, Harmondsworth: Penguin Books.

RICOEUR, Paul

1981, "Narrative Time", *On Narrative* (ed. W. J. T. Mitchell), Chicago: The University of Chicago Press, pp. 165-186.

1983a, *A Metáfora Viva* tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães), Porto: Rés.

1983b, *Temps et Récit I*, Paris: Seuil (Points/Essais).

1984, *Temps et Récit II*, Paris: Seuil (Points/Essais).

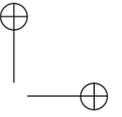
1985, *Temps et Récit III*, Paris: Seuil (Points/Essais).

1999, *Teoria da Interpretação* (tradução de Artur Morão), Porto: Porto Editora.

RIFETERRE, Michael

1984, "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse", *Critical Inquiry* 11, 1 (September), pp. 141-162.

- RIMBAUD, Arthur  
1995, *Cartas do Visionário e Mais Nove Poemas* (tradução de Ângelo Novo), Coimbra: Fora do Texto.
- ROSE, Margaret  
1993, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques  
1988, *Confissões* (tradução de Fernando Lopes Graça), Lisboa: Relógio d'Água.
- SAID, Edward  
1991, *The World, the Text and the Critic*, London: Vintage.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar  
1978, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.
- SARRAUTE, Nathalie  
1977, *Portrait d'un Inconnu* (pref. Jean-Paul Sarte), Paris: Gallimard.
- SEIXO, Maria Alzira  
1987, *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- STERNE, Laurence  
1986, *A Sentimental Journey*, London: Penguin.  
1997, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, London: Penguin.
- SWIFT, Jonathan  
1986, *A Tale of a Tub*, Oxford: Oxford University Press.  
1999, *Gulliver's Travels*, Oxford: Oxford University Press.
- TODOROV, Tzvetan  
1979, *Poética da Prosa*, Lisboa: Edições 70.
- TOLSTOI, Leão  
1979, *Guerra e Paz*, Lisboa: Círculo de Leitores.



TORGAL, Luís R., MENDES, José Maria A. e CATROGA, Fernando

1996, *História da História em Portugal: Sécs. XIX-XX*, Lisboa: Círculo de Leitores.

WATT, Ian

1963, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth: Penguin (Peregrine Books).

1997, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: Cambridge University Press (Canto edition).

WEINRICH, Harald

1974, *Estructura y Función de los Tiempos en el Lenguaje*, Madrid: Gredos.

WESSELING, Elisabeth

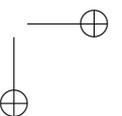
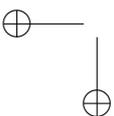
1991, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

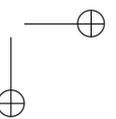
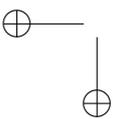
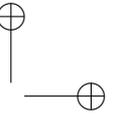
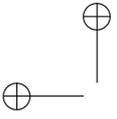
WHITE, Hayden

1975, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

1981, "The Narrativization of Real Events", *Critical Inquiry* 7, 4 (Summer), pp. 793-798.

1990, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.







**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da  
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do  
Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»**

