

### 3

## Panorama histórico e literário da década de 60

Comecei a escrever ficção com o pressuposto de que os verdadeiros inimigos do romance eram o enredo, o personagem, a ambientação e o tema, e uma vez tendo abandonado esses meios conhecidos de pensar a respeito de ficção, a totalidade de visão ou a estrutura eram realmente só o que restava.

John Hawkes<sup>2</sup>

Este capítulo não pretende e não irá exaurir o contexto histórico e literário da década de 60, muito menos o do século XX. Pretendemos, dirigir esta análise para os projetos de construção literária que alguns escritores dos anos 60 elaboraram para repensar as formas tradicionais de narrativa. O objetivo da reflexão daqueles autores era questionar a função da arte, sua forma e seu sentido. Para tanto, estas concepções sobre novas formas de romance foram estudadas com o intuito de dar suporte a uma análise mais profícua da obra de Abelaira.

Com o intento de formular entendimentos para o romance abelairiano, analisamos algumas transformações que afetaram a literatura a partir do início do século XX; edificamos um aparato teórico partindo das premissas do romance americano moderno a partir das acepções de Malcolm Bradbury; refletimos sobre a estética da criação verbal fazendo uso de algumas das idéias de Roland Barthes; e também nos envolvemos com os textos críticos da obra de Abelaira, capazes de expandir nossos horizontes de leitura.

A seguir, serão apresentadas algumas das modificações que ocorreram no estatuto da literatura e da sociedade do século XX, enfatizando os reflexos do *nouveau roman* francês, de Robbe-Grillet, na ficção portuguesa da década de 60. Também será exposta a inquietação de alguns escritores contemporâneos diante da forma tradicional do romance e a necessidade de se questionarem as fronteiras limítrofes da narrativa convencional. Sob esta perspectiva, passagens da obra de Abelaira, leituras críticas e conceitos teóricos referentes a estes temas serão abordados no intuito de demarcar as peculiaridades desta escrita “moderna”, com grande preocupação artística e formal.

---

<sup>2</sup> John Hawkes em uma entrevista em 1965, apud Malcolm Bradbury, *O romance americano moderno*, Trad. Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991, p. 167.

Com grande propriedade, Malcolm Bradbury, em seu livro *O romance americano moderno*, analisa o romance americano desde 1890, quando a ficção ocidental testemunhou as primeiras vibrações do “modernismo”, até o momento em que se passa a falar de um movimento que sucede àquele e que chamamos de “pós-modernismo”. Para o autor, os últimos anos do século XIX “geraram novos estilos, formas e movimento nas artes, do mesmo modo que novas tecnologias e teorias científicas e sociais” (Bradbury, 1991, 15). A modernidade na ficção tomou muitas formas e nasceu de muitos conflitos artísticos. À medida que a modernização se acelerava, a evolução tecnológica avançava e as tensões sociais cresciam numa velocidade sem precedentes.

Durante a década de 1890, na Europa e nos Estados Unidos, até o romance realista começou a ser questionado, à medida que velhas idéias realistas de individualismo eram pressionadas por novas visões do mundo. Os escritores do fim do século XIX que representavam aspectos diversos da tradição realista, agora, pareciam entrar em uma crise artística. O escritor americano Henry James objetivava demonstrar que “a tarefa da arte não era a de apenas anotar mas, sim, a de fazer vida; a realidade era uma coisa construída, não anotada” (Bradbury, 1991, 18).

Aos gênios do século XX não interessava a existência de uma história para seus romances. O que se pretendia era fazer uma “revolução da palavra”<sup>3</sup>, tentando construir um novo contínuo da experiência baseado na consciência. Devia-se descobrir o que os romances tinham de intrinsecamente estimulante e a intensidade do movimento que estava dentro deles.

Como nos ensina Bradbury, as contribuições para a modernização da ficção norte-americana processaram um questionamento de muitas das premissas tradicionais da narrativa, criando-se um comprometimento mais enfático com a exploração dos processos de escrita.

No início dos anos 60, os romancistas norte-americanos já haviam começado a explorar os próprios mecanismos internos do romance e “o resultado foi uma era de “auto-reflexão” do romance” (Bradbury, 1991, 170).

---

3 Malcolm Bradbury, *O romance americano moderno*, Trad. Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991. Resgato, em meu texto, algumas idéias de Malcolm Bradbury.

O sentido da experimentação foi se intensificando e a ficção rejeitou visões pré-fabricadas da realidade, buscando criar seus próprios mundos, provisórios e liberados, de consciência criativa.

A natureza deste clima fez com que o texto manifestasse a invenção criadora e o artifício de sua própria existência.

Tais desenvolvimentos eram em parte reflexo de um movimento internacional no sentido da experimentação no romance, que se manifestou no impacto sobre os escritores norte-americanos que tiveram o *nouveau roman* francês, Nabokov, Borges e Beckett, bem como o realismo mágico latino-americano. Mas havia também íntimas associações com a contracultura que, estimulada pelos crescentes protestos em favor dos direitos civis e da liberdade de expressão, e contra a guerra do Vietnã, dominou a última parte da década. A contracultura não era apenas política; ela via a si mesma como uma nova vanguarda, uma nova consciência surrealista que expressava uma época na qual a violência exterior poderia ser enfrentada por um espírito interior. Pós-humanista, messiânica, mística, xamanista, provisória, ela tinha suas raízes na juventude, recorria a experiências psíquicas e psicodélicas, expressando a pós-cultura da nova aldeia global, com um excesso de novos estilos que pareciam ser simultaneamente acessíveis e privados de desenho ou ordem racionais. Essa nova consciência psicopolítica afetou profundamente a ficção dos anos 60. (Bradbury, 1991, 171)

A passagem reitera que muitos dos romances produzidos durante este período de experimentalismo da linguagem não deixavam pistas ou marcas que evidenciassem o que iria acontecer no fim do enredo ou com determinados personagens. Não importava ao escritor o que aconteceria adiante, mas como se daria a estrutura e o desenvolvimento da narrativa.

O que é estável acaba por desaparecer e a ficção torna-se metaficcional. A obra será composta pela desestabilidade de seus discursos. A escrita não se solidifica em apenas um tema, ela conjuga vários em sua mesma estrutura. O enredo do livro irá abarcar a própria maneira de composição de sua escrita. O leitor será convidado a penetrar o romance de modos novos e as mensagens são múltiplas, suspensas e justapostas. Rupturas, alusões intertextuais, adiantamentos, enigmas, escritos e reescritos formam um relação de simbiose com o arcabouço desta escrita. Foi, desta maneira, que a segunda metade do século XX foi um período de instabilidade criadora que levou a uma renovação criativa, ou seja, a um “período de notáveis talentos novos e de extraordinárias novas versões do romance” (Bradbury, 1991, 196-197). Na década de 1960, um espírito de

“experimentalismo fantástico e historicamente dolorido viria a criar uma fase estilística inteiramente nova no romance” (Bradbury, 1991, 166).

Nos meados de 1960, alguns escritores portugueses também procuravam uma nova maneira de ver a arte, de pensar a Literatura e de renovar a linguagem. Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Lídia Jorge, dentre outros, são romancistas que buscaram inventar suas próprias formas de narrativa. “Nenhuma receita deveria substituir a reflexão contínua destes escritores e o que fortificava a escrita deles era aquilo que inventavam em plena liberdade, sem seguir modelos” (Grillet, 1969, 96). Portanto, o tema do livro será o que se inventa sem seguir modelos pré-estabelecidos.

O que Abelaira propõe em suas narrativas está em consonância com a teoria do “novo romance” francês. A escrita acaba por ficar liberta dos convencionalismos da narrativa tradicional. O romance se volta para ele próprio, ou seja, interroga sua escrita, reflete sobre as peripécias de personagens e também sobre pormenores aparentemente insignificantes.

O texto abelairiano não se edifica com a pretensão de prestar contas ao enredo e à estória. O que acontecerá no livro vem depois, tendo sido colocado à margem pelo próprio estilo. E como nos ensina Robbe-Grillet, uma vez terminada a obra, o que “surpreenderá o leitor ainda é essa forma que se pretende desprezar, forma esta cujo sentido freqüentemente ele não poderá dizer com exatidão mas que constituirá para ele o mundo particular do escritor” (Grillet, 1969, 33).

É importante esclarecer que não era uma nova escola literária, ou um grupo definido de escritores que estava emergindo. Era, apenas, “um rótulo cômodo” que engloba todos aqueles que “procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem” (Grillet, 1969, 8).

Para Robbe-Grillet (1969), grande teórico e um dos representantes do movimento literário francês dos anos 50 e 60, o *nouveau roman* seria apenas um “rótulo cômodo”, onde alguns escritores, interessados num experimentalismo de linguagem decidiram questionar os limites da obra de arte e os limites da vida. De forma alguma, os escritores desta geração pretendiam criar uma forma padrão de escrita. O que se almejava era avançar, desbravar novas possibilidades e não cultivar a semelhança com os autores consagrados. Assim, o “novo romance”

nunca teve por objetivo ditar formas, regras, teorias; na verdade, o que se desejava era lutar contra as leis rígidas dos textos de autores consagrados.

Sob esta perspectiva, tomamos os textos de Abelaira e inclusive sua última narrativa, *Nem só mas também*, como romances modernos. Vale salientar que este escritor é apenas um dos autores que tendo sofrido influência do movimento americano e francês da década de 60, contribui para uma ruptura com a forma tradicional do romance português. Se analisarmos suas primeiras publicações, veremos que Abelaira questiona a forma da escrita desde a publicação de seu primeiro romance, *A Cidade das Flores*, até o seu último, nosso foco de estudo. A influência do experimentalismo advindo das leituras de escritores estrangeiros, é o que, certamente, contribui para esta mesma linha de escrita que reflete o ato de criação na própria criação literária.

O que se depreende da escrita destes romances é que não há um ritmo sincronizado. O ritmo, a cadência e a densidade da escrita estão dispostos de maneira irregular, mas nunca desarmonizados. A frequência e a métrica das palavras estão invertidas, fora de seu lócus comum se comparadas às do romance tradicional.

Acreditamos que a energia que ativa a força do texto abelairiano é esta descarga de “desordem” literária. O novo é inserido, a forma do texto é colocada às avessas, os temas a serem narrados e as advertências dos posfácios reforçam a ambigüidade textual, dando o dito por não dito. Ativa-se, durante o processo de leitura, um desconforto estratégico no leitor, não podendo este estar numa posição de mero receptor dos signos textuais. O texto não permite que o sujeito que lê seja apenas receptor, mas também um argüidor dos fatos descritos. O livro, quando entregue ao leitor, não está acabado, mas esperando que suas lacunas sejam completadas, suas farsas desfeitas, seus paradoxos esclarecidos. E é através deste tipo de romance que a linguagem evolui, se flexiona e se abre para ser dimensionada sob outros prismas.

É subvertendo a maneira convencional de narrar que o caráter plural do texto abelairiano veleja por entre os olhares e as falas de vários personagens. A capacidade criativa do enredo não se realiza somente pelo processo cognitivo de um único personagem, mas pela fértil diversidade de percepções e imaginações dentro do texto. Como afirma Lyotard, “a invenção contínua de construções

novas, de palavras e de sentidos que, no nível da palavra, é o que faz evoluir a língua, proporciona grandes alegrias” (Lyotard, 1986, 17).

A linearidade da narrativa, no texto de Abelaira, é rompida por pensamentos paralelos do narrador, e muitas vezes não se retomam aqueles acontecimentos que estavam sendo narrados. Uma nova forma de romance é explorada sendo capaz de exprimir e de criar novas relações entre pensamento e escrita, narração e leitura, espírito e matéria. Dentro do corpo da escrita, novas interseções são feitas avivando a perplexidade do leitor e os modos como este condiciona a criação. A maneira de contar a história, o estilo digressivo, o cruzamento de várias histórias - sobretudo a ação de um personagem e a história da escrita do próprio romance -, todos estes são elementos que marcam um estilo próprio do padrão de escrita abelairiano. Este tipo de texto literário acaba por se tornar uma estrutura complexa que só consegue ser adensada com ferramentas eficazes de interpretação. Não se alcança o cerne do texto se não se compreende o imbricado labirinto das relações estabelecidas.

Abelaira abre seu ateliê de criação para revelar os meandros de uma ficção que, para muitos leitores não precavidos, pode parecer desregrada. Este estilo e forma permitem uma agilidade e favorecem um movimento na linguagem. Dispõe-se da linguagem em suas múltiplas formas. Não se investe em somente uma forma de tessitura literária. Suas narrativas permitem que mosaicos de efeitos sejam formados. No que concerne à flexibilidade inerente à atividade literária, Lyotard afirma que:

No uso ordinário do discurso, numa discussão entre dois amigos, por exemplo, os interlocutores lançam mão de todos os meios, mudam de jogo entre um enunciado e outro: a interrogação, a súplica, a asserção, o relato são lançados confusamente na batalha. Esta não é desprovida de regra, mas sua regra autoriza e encoraja a maior flexibilidade dos enunciados.  
(Lyotard, 1986, 117)

Assim como o uso diário da linguagem exige diferentes agilidades do ouvinte, o texto literário também tem buscado novas disposições de enunciados para seu interlocutor. Não se pretende com este mecanismo confundir o falante ou o leitor, mas apenas realçar e estimular as potencialidades da linguagem falada e escrita. Em seu texto, Abelaira pretende que a aparente falta de nexos entre seus

assuntos seja o tema de seu livro e será o leitor o articulador de todos estes imbricados processos.

Seus romances, se pensados de modo geral, confessam a sua função de jogo, de trama em busca da construção dos significados. Os personagens se projetam no futuro, olhando para trás, formulando hipóteses sobre o desenlace de certos acontecimentos se as condições fossem outras, vêem os fatos como rede interligada, estabelecendo entre o presente e o devir um complicado jogo. O narrador também é personagem, o que contribui para a constituição de ambigüidade no universo ficcional. Há uma multiplicidade dialógica de pontos de vista do narrador e das personagens. O sentido do texto é a comunicação que se estabelece no instante fugaz da interação entre estes elementos, “instante em que o processo de significação se completa, iluminando a obra de vida e movimento” (Duarte, 1989, 59).

Na acepção de Bradbury (1991, 197), o romance é um ato de “apreensão cambiante, pertencente ao mundo de nossos pensamentos cambiantes, nossa história cambiante, nossos meios cambiantes de dar nome à experiência, e não pode permanecer parado”. Desta forma, ao atravessar o romance *Nem só mas também*, verificamos que ele exhibe os prazeres da imaginação através do corpo de uma escrita que está ornada pelo equilíbrio entre a matéria escrita e o poder criativo daquele que narra. O pensamento, pela sua capacidade pendular, oscila entre o tático e o abstrato. A representação da imaginação, ou ainda, o pensamento, torna-se palpável, torna-se objeto de um corpo a partir do momento em que a palavra é inserida no texto. Ela somente oscila no campo do abstrato enquanto não se torna matéria verbal.

O que se pretende com esta reflexão é demonstrar que a escrita do romance abelairiano cambia por entre as curvas sinuosas do pensamento e da palavra. A narrativa não tem um caráter estático, mas transita por entre a capacidade humana de criar, falar e escrever.

Se nos aproximarmos mais uma vez de *Nem só mas também*, perceberemos que o narrador explora e percorre a prática da anotação permanecendo, aparentemente, atento a tudo o que acontece ou que virá a acontecer, até atingir, em seu caderno quadriculado, a intensidade de um

“romance-fragmento”<sup>4</sup>. Classifico, neste primeiro momento, a narrativa de Abelaira como um “romance-fragmento”, por estar marcada pela “cesura do descontínuo”(Barthes, 2005, 38), por frações de idéias, de notas e de confissões. O próprio tom do romance já é um inquérito sobre como nomear esta obra de arte cujo conjunto de palavras dá corpo a um romance.

É-me difícil, já se terá percebido, continuar ordenadamente estes apontamentos (hesito no nome a dar-lhes: apontamentos, notas, narrativa, diário descontínuo?). Sempre assaltado por novas ideias (se ideias posso chamar-lhes, o Antero falaria em sentimentalidades), receio esquecê-las, se não as passo logo ao papel – mas podemos sempre perguntar se vale a pena aquilo que a memória natural espontaneamente esquece e só a caneta e o papel (memória artificial) reconquista. (Abelaira, 2004, 36)

A narrativa se compõe de fantasias, memórias e observações que o narrador vai escrevendo ao longo dos dias. É através destas anotações e do olhar deste indivíduo que o romance é construído. O narrador está sempre a cruzar falas, imagens e informações dos personagens que observa. Suas experiências e sentimentos pessoais também são colocados em contato com outros episódios e é por tratar de um texto que agrega notas, observações, lembretes, confissões e ficcionalidade que aquele que escreve diz não saber como classificar sua obra. Finge-se não ter consciência de que atingiu a forma de um romance e, por isso, especula-se sobre que nome dar àquele trabalho.

Após analisarmos a teoria do *nouveau roman*, será que podemos dizer que haveria uma necessidade ou um interesse por parte do escritor de categorizar seu texto? Não estaríamos reduzindo sua criação literária a uma visão simplista se a considerássemos produto de apenas um dos gêneros literários? Não poderíamos afirmar que a narrativa abrange inúmeras construções literárias em um mesmo espaço? O romance moderno não seria aquele capaz de articular elementos díspares em um único conjunto?

No romance em questão, vemos que o narrador, insistentemente, convida o leitor a fazer parte da criação literária. Portanto, se a obra de Abelaira está aberta à imaginação e à comunicação com o sujeito que lê, haveria uma necessidade de situar seu romance sob um ponto de vista que não seja o da pluralidade literária?

---

4 Expressão de Roland Barthes em: *A preparação do romance I*, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

Abelaira faz uso de seus personagens para através deles declarar sua intenção de incerteza dos fatos dentro do romance. O narrador está a evocar questionamentos para estabelecer diálogo com aquele que lê, mas não deseja que seu texto seja parte de um discurso unívoco. O romance é o lugar de encontro, da multiplicidade de estruturas narrativas.

A escrita se faz enquanto jogo. Ela está a brincar com o leitor através de falsas suposições e de ambigüidades. O projeto de escritura dos livros é muito bem delineado. O ambiente literário é aquele de dúvida, mas o escritor contém a completa consciência do que este espaço duvidoso abriga em seu bojo. Seu propósito não é mais edificar uma narrativa sobre certezas e sobre o que acontecerá no fim. O livro não é mais o lugar onde o leitor encontra respostas, mas onde ele encontra perguntas, receios e objeções. A respeito deste estilo inerente à sua obra, o narrador de Abelaira nos diz:

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

(Abelaira, 2004, 7-8)

O recorte evidencia o carácter de hesitação dos episódios narrados. A potência do romance moderno situa-se no fato dele não mais transmitir um texto completo, acabado. Suas bases são compostas por fatos advindos de vários lugares, sejam eles da memória, da observação ou da fantasia do narrador.

[...] já não sei se confundi memória com imaginação e até com mentiras (pelo menos, a narrativa sobre as Variações Goldberg, não sendo completamente falsa, não é também verdadeira). Comparar então os textos, descobrir os desvios, através dos desvios medir, não em números (dez anos, três mil e tal dias) o tempo que nos separa e o sentido que o tempo tem. Que o tempo tem.

(Idem, 98-99)

O leitor será o articulador dos desvios dentro do texto. Ele será o responsável por reunir estas informações dispersas e por meio delas extrair o significado da narrativa.

É este estilo, construído através de fragmentos de um mundo de possibilidades, que particulariza e invoca uma forma intrinsecamente particular do texto moderno. A escrita, a narração e a leitura são possibilidades que permitem sonhar, o que pode ser notado pelos acontecimentos passados, futuros e imaginários alternados no texto e pelas imagens da realidade sem estatuto de realidade.

A escrita é privilegiada por ser objeto de especulações; ela é o organismo vivo de um processo de comunicação que seduz e encanta o leitor. O texto está sempre inacabado, esperando que aquele que lê faça parte do processo de significação da obra.

Matar o Aurélio, impedir assim que o casal continuasse a aparecer na esplanada de Belém, que eu continuasse a observá-lo? Mas como ele continuava a existir, continuaria a frequentar a esplanada – inconsciente confusão entre a realidade e a escrita. Confusão entre a escrita e a realidade, esta idéia perturba-me. Ou nada disso.

(Ibidem, 33)

O pormenor anedótico, as ambigüidades, a falta de linearidade narrativa, de um fim para o romance, o jogo de verossimilhanças não foram construídos por acaso; em tudo há uma funcionalidade.

A atividade literária, para Abelaira, parece servir para superar a insatisfação que tanto os perfis de homens comuns como os escritores sentem. O leitor começa a acreditar que mesmo uma pessoa não tendo existido veridicamente, poderia ter existido por ter entrado no campo de sua imaginação. Simulacros são edificadas para confirmar o caráter de disfarce da obra. A escrita parece estar representando também a realidade.

Vale novamente dizer que o leitor terá um importante papel nestas obras modernas e serão os olhares destes sujeitos que processarão uma imagem autêntica do romance. A capacidade cognitiva de cada indivíduo é ímpar e é isto que abrirá o livro para novos significados. A interpretação e a leitura de uma obra são “plenas de tonalidades dialógicas [...] nossa própria idéia nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros” (Bakhtin, 2003, 298).

Ao ser questionado sobre o estilo de sua escrita, em uma crônica publicada no *Jornal de Letras* (1994), o autor nos diz que “um romance não é somente o que

lá pôs o escritor, mas é também aquilo que lá puseram os leitores”<sup>5</sup>, revelando-nos, assim, que a escrita não é um fim em si mesma. E recorrendo às palavras de Umberto Eco (1994, 9), “que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca”. Fica ao leitor, portanto, a complexa questão da literatura de Abelaira, onde o mundo é representado com uma pergunta e nunca com uma resposta.

Acreditamos, ser válido salientar ainda neste capítulo, que a ficção contemporânea portuguesa tem sido atravessada por inúmeras temáticas inerentes à condição e ao pensamento pós-modernos. Certamente, a obra de Abelaira poderia ser analisada pelos traços pós-modernos que constituem sua ficção. Isabel Pires de Lima (2000) desenvolve tal estudo em seu artigo intitulado “Traços Pós-Modernos na Ficção Portuguesa Actual”.

Através de uma análise atenta, a autora nos ensina que o ocaso da modernidade traz consigo o descentramento de um sujeito unitário e racional.

Este, perde a sua segurança epistemológica, a sua autoconsciência axiológica e se questiona do ponto de vista ontológico, torna-se frágil, débil, e a par dessa transformação, assiste-se à erosão do princípio da realidade: a realidade deixa de ser uma só e torna-se plural, caótica, oscila, abre-se a um mundo de possíveis. Lima (2000) volta sua atenção para as narrativas de Lídia Jorge, Augusto Abelaira e José Saramago à luz de uma condição pós-moderna.

---

5 Augusto Abelaira, Crônica “*Saber Ler*”, em *Jornal de Letras* n. 602, Janeiro de 1994.