



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Lais Martins da Costa Ribeiro

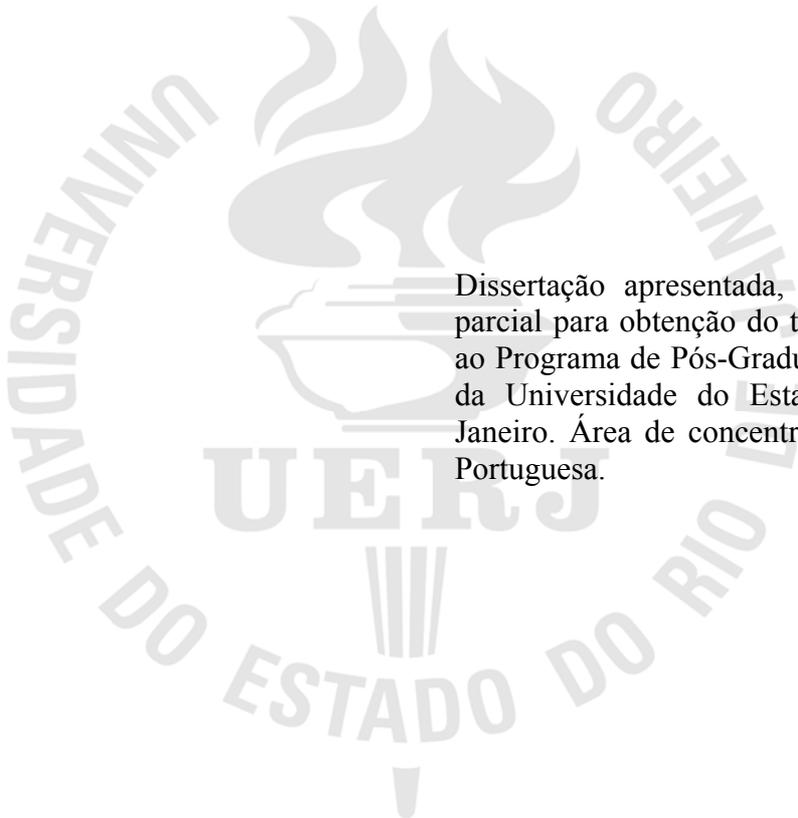
**A pré-história e o reencontro com o tempo em *Sem tecto, entre ruínas* de
Augusto Abelaira**

Rio de Janeiro

2013

Lais Martins da Costa Ribeiro

A pré-história e reencontro com o tempo em *Sem tecto, entre ruínas* de Augusto Abelaira



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Mário Bruno

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A139 Ribeiro, Lais Martins da Costa..
A pré-história e reencontro com o tempo em Sem tecto, entre ruínas de Augusto Abelaira/ Lais Martins da Costa Ribeiro. – 2013. 74 f.

Orientador: Mário Bruno.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Abelaira, Augusto, 1926-2003. Sem tecto, entre ruínas – Teses. 2. Abelaira, Augusto, 1926-2003 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Tempo na literatura – Teses. 4. Memória na literatura - Teses. . I.Bruno, Mário, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU: 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Lais Martins da Costa Ribeiro

A pré-história e reencontro com o tempo em *Sem tecto, entre ruínas* de Augusto Abelaira

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 28 de maio de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mário Bruno (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Auterives Maciel Junior
Departamento de Psicologia da PUC

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos
Instituto de Artes da UERJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e à minha irmã, por todos os momentos de amor e carinho compartilhados.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Mário Bruno, pela oportunidade de viver esta experiência, além da alegria compartilhada.

Aos colegas e professores de mestrado e graduação, pelo aprendizado e dedicação.

Inventar-se-á um dia a evolução na ordem e na continuidade. Ponho à venda este *slogan*.

Augusto Abelaira

RESUMO

MARTINS DA COSTA, Lais. *A pré-história e reencontro com o tempo em Sem tecto, entre ruínas de Augusto Abelaira*. 2013. 74f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O presente trabalho consiste em um estudo crítico do romance *Sem tecto, entre ruínas*, de Augusto Abelaira. Inicialmente é feita a análise sobre as possíveis consequências de uma apreensão descontínua e material do tempo, seus efeitos nas relações entre o protagonista e seu mundo, que se apresentam sob a forma de tédio e paralisia. Para a crítica proposta foram retomados conceitos descontinuidade e homogeneidade apresentados pelo filósofo Henri Bergson, além da noção de desligamento e desejo demonstrados pela sociologia de Zigmunt Bauman. O próximo alvo contemplado na pesquisa é a presença da memória e da lembrança indicados sob o ponto de vista contínuo do tempo, também analisados à luz da filosofia de Bergson, além do pensamento de Gilles Deleuze. A partir desse caminho investigativo é possível pensar a condição do protagonista como um confronto de si, uma experiência do tempo que traz uma revelação mediante a condição de ser *tarde demais*.

Palavras-chave: Descontínuo. Contínuo. Desligar. Ligar. Tédio. Memória. Revelação.

ABSTRACT

This work provides a critical analysis on the novel *Sem tecto, entre ruínas* by Augusto Abelaira. In the first instance this study began with the analysis of the possible consequences aroused by a material apprehension of time as well as its impact on relations between the protagonist and the world in which he lives, which are presented by the feelings of boredom and paralysis. For the proposed work were taken up concepts of discontinuance and homogeneity created by the philosopher Henri Bergson, as well as the notion of detachment and desire demonstrated by the sociology of Zigmunt Bauman. The next target contemplated in the research is the presence of memory and recollection indicated under the point of view of continuous time, also examined by the philosophy of Bergson, in addition to the thought of Gilles Deleuze. Based on this investigative path is possible to consider the condition of the protagonist as a confront with itself, an experience of time that brings up a revelation upon the condition of being *too late*.

Keywords: Time. Discontinuous. Continuous. Detachment. Connection. Boredom. Memory. Revelation.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	CAPÍTULO UM: SOBRE O AUTOR	13
2	CAPÍTULO DOIS: O DESCONTÍNUO E O HOMOGÊNEO	17
3	CAPÍTULO TRÊS: O DESEJO COMO CONSUMO E AS PULSÕES PARCIAIS	28
4	CAPÍTULO QUATRO: O CONTÍNUO E A PROLIFERAÇÃO DAS IMAGENS	36
5	CAPÍTULO CINCO: O BOTÃO E O FECHO ÉCLAIR	57
6	CONCLUSÃO	64
	REFERÊNCIAS	66
	APÊNDICE – <i>Anfitrião, outra vez.</i>	67
	ANEXO - Estudo gráfico da artista Christine Valença sobre o contradispositivo fecho éclair.....	74

INTRODUÇÃO

A pesquisa que se inicia tem como propósito a conjugação entre a arte literária e a filosofia. O objeto de estudo e base para a análise é o romance *Sem tecto, entre ruínas*, de Augusto Abelaira. Será trabalhado o sentimento de ruína e estagnação presentes no personagem de forma sintomática, apontando a hipótese sobre a causa, acompanhada da descrição dos efeitos. Em contrapartida, para que seja possível afirmar que o personagem não se restringe aos efeitos da hipótese proposta, o objetivo principal é comprovar que sua experiência é na verdade libertadora e se converte em um reencontro do protagonista com o tempo.

O capítulo seguinte possui o intuito de informar e fornecer dados sobre o autor e sua trajetória de vida, a fim de situar os leitores não familiarizados com Augusto Abelaira a partir de uma breve e concisa contextualização.

No segundo capítulo será contemplado o modo descritivo optado pelo autor durante a obra em análise. O caminho teórico escolhido trata do estilo da descrição no sentido de destruir, anular e confundir o que fora antes dito, deixando de lado a verossimilhança que garantiria a estabilidade dos acontecimentos. A operação foi guiada pela filosofia de Henri Bergson e pelos textos teóricos do escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet, com o intuito de defender que o estado de consciência em que o protagonista se encontra está envolvido por propagandas comerciais que emergem de forma fragmentária, homogênea e descontínua, como discursos infiltrados em sua consciência. A defesa foi escolhida após o levantamento da hipótese de que tal estado de consciência está intimamente ligado ao sentimento de estagnação e inércia apresentados pelo protagonista.

Seguindo a mesma hipótese, o terceiro capítulo amplia a análise, defendendo a ruína do personagem principal a partir dos efeitos que o pensamento descontínuo produz em suas relações interpessoais. A apreensão material do tempo descrita no capítulo anterior será conjugada com o desejo de consumo e as pulsões parciais. Os conceitos fornecidos pelo sociólogo Zigmunt Bauman foram escolhidos para afirmar a hipótese. No capítulo são descritas as pulsões parciais e os desejos fugazes do protagonista, que se apresenta como alguém que não afirma o amor pois crê que há sempre a possibilidade de existir algo melhor. Sua inércia e sentimento de falta manifestam sua incapacidade de dar consistência às suas relações e enxergar seu mundo para além de sua própria ruína.

O quarto capítulo tem como objetivo vislumbrar o problema principal mediante uma outra ótica. Enquanto os capítulos anteriores trabalham com as marcas de identidade do personagem, o quarto capítulo levantará a hipótese da perda de um arquétipo criado pelo próprio protagonista. Novamente empregando noções de Robbe-Grillet, será feita a tentativa de comprovar que não há nada que particularize o personagem principal, assim como não há características essenciais em relação a um tempo que se move. A análise também conta com conceitos filosóficos de Gilles Deleuze, necessários para sustentar que o que determina os acontecimentos da narrativa são as constantes proliferações de imagens. Posteriormente será feita a tentativa de demonstrar que o protagonista não se volta para o passado com a intenção de restituí-lo, mas sim que a sua memória estaria atuando em direção ao futuro, opondo-se à dimensão estática de um passado sufocante demonstrada nos capítulos anteriores. Por fim a meta está em comprovar que a revelação expressa pelo protagonista ao fim do romance não é pessimista ou negativa de forma alguma. A hipótese é que sua revelação configura-se em uma derrota afirmativa.

A criação do capítulo final foi baseada em uma sugestão do protagonista do romance. Ele diz que está prestes a fazer uma antropologia do botão e do fecho éclair, mas que ainda não descobriu o problema. Foi feita uma tentativa de descoberta do problema consoante a filosofia de Giorgio Agamben. A partir de noções sobre redes de dispositivos foi explorada filosoficamente a relação entre o botão e o fecho éclair, com o objetivo de envolver a totalidade da pesquisa.

1 - CAPÍTULO UM: SOBRE O AUTOR

Augusto José de Freitas Abelaira nasceu na aldeia de Ançã, Cantanhede (distrito de Coimbra), em 18 de Março de 1926; um lugar predominantemente rural em que viveu durante a primeira parte de sua infância em Portugal, um país que possui uma economia predominantemente agrária. Ainda jovem mudou-se com seus pais para a cidade do Porto, onde residiu até tarde da sua adolescência. Com o propósito de se licenciar em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, deslocou-se para a capital. A progressiva mudança para cidades com desenvolvimento urbano cada vez mais complexo contribuiu expressivamente para sua atividade posterior como romancista, já que suas obras são situadas em uma realidade urbana vivida pela classe média. Após a conclusão de seus estudos na Universidade de Lisboa, Abelaira tornou-se professor de ensino público e privado, ao mesmo tempo em que desenvolvia paralelamente a atividade de jornalista e tradutor, tendo sido empregado como diretor das revistas *Seara Nova* e *Vida Mundial* no final da década de 60, além de uma série de outros cargos de destaque na direção de órgãos de comunicação social, como o *Diário Popular*, *Jornal de Letras* e *Século*. Foi também diretor de programas da RTP e presidente da Associação Portuguesa de Escritores.

Em 1959, Augusto Abelaira iniciou sua carreira como romancista ao publicar *A cidade das flores*. Após a recusa de várias editoras, seu primeiro romance pode ser publicado a partir da iniciativa de uma edição independente (financiada pelo autor). Na época as editoras não tinham interesse algum em publicar qualquer texto de Abelaira. Além do possível problema com o governo a partir da própria leitura do texto – no livro havia referências à realidade do Estado Novo ligadas à noção da opressão e do autoritarismo – havia o fato de que sua pessoa já era amplamente reconhecida; Abelaira era considerado um confesso dissidente das políticas salazaristas de sua época. Sua militância clandestina no PCP (Partido Comunista Português) era de conhecimento público, além de ser detido pela PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado) diversas vezes durante as décadas de 50 e 60.

O gênero romance foi o mais privilegiado por Augusto Abelaira durante sua carreira literária, tornando-se também a forma literária mais consagrada durante o movimento neorrealista. No entanto, o autor também se dedicou à elaboração de peças teatrais, entre outros gêneros. Em suas obras – principalmente as escritas ou publicadas durante o Estado Novo – está sempre presente a dimensão de uma sociedade que envolve uma subjetividade prestes a transformar-se.

A partir do contexto histórico-cultural da década de 60, com a atividade do sistema de repressão através do PIDE e da Censura, classificou-se em Portugal a segunda geração dos escritores neorrealistas, que engloba nomes como José Cardoso Pires e Carlos de Oliveira, além do próprio Augusto Abelaira. A crença anterior na transformação da sociedade a partir da ideologia do coletivismo social marxista que guiava os escritores da primeira fase do gênero neorrealista havia sido deixada de lado, classificada como uma ilusão da utopia pela geração posterior. A esta foi atribuída uma visão existencialista da realidade, deslocando ao indivíduo a responsabilidade na mudança da realidade, com base nas escolhas e decisões pessoais.

Assim como a produção literária do autor foi parcialmente marcada pelos primeiros críticos como neorrealista, ela se aproxima também do *nouveau roman*. A obra de Abelaira expressa uma apropriação particular das características dessa manifestação literária, que na época gozava do prestígio internacional. Esta semelhança foi revelada a partir das características compartilhadas, como a construção discursiva baseada nos deslizamentos semânticos, a fragmentação do texto, a destruição da linearidade temporal e a pouca importância concedida à intriga. Aliadas a estas características formais, também estão presentes a interrogação constante sobre as relações humanas, os sentimentos amorosos, a arte e a sua importância social, a natureza humana e das coisas, a existência e metaficcionalidade discursivas. No plano estético e discursivo, cada texto literário da obra abelairiana é constituído por opções que denunciam uma consciência lucidamente projetada no momento presente.

Seus protagonistas possuem sempre uma origem social semelhante, enraizada na típica classe média lisboeta, além de partilharem experiências, convicções, sentimentos e emoções semelhantes. São sujeitos que sentem a mesma necessidade de questionar acerca da sua existência relacionando-a a uma identidade. A partir do simples acompanhamento das tendências literárias em vigor ao nível internacional, muitos consideram a obra de Augusto Abelaira também marcada por uma leitura do existencialismo de Sartre, assim como pela leitura do fim da História hegeliano.

O contexto histórico presente nos romances de Augusto Abelaira não faz emergir em seus personagens uma vontade de transformar a sociedade. Pelo contrário, a partir do comportamento deles é possível perceber a inércia e a inutilidade da discussão teórica, que surge a partir de uma constante interrogação sobre a realidade histórica. Seus personagens são muito marcados pela discussão desencantada de todos os valores vinculados a uma antiga perspectiva e esperança socialista.

Em *Sem tecto, entre ruínas* (1979) o contexto histórico é bem delimitado. Abrange o Maio de 68 e a posterior vitória eleitoral de De Gaulle, o assassinato de Kennedy e Luther King Jr., a nomeação de Marcelo Caetano e a morte de Salazar. Tais acontecimentos se apresentam em um mundo fora dos acontecimentos dos personagens, são simplesmente descritos sem correlação com o que se passa no romance.

Outra característica expressiva da obra de Augusto Abelaira é a ambiguidade. Pode ser percebida através do comportamento dos personagens e do foco narrativo múltiplo e alternante, além de uma apresentação singular do tempo. A ambiguidade opera com a finalidade de despertar a atenção do leitor, a quem compete desempenhar o papel capital, cabendo-lhe a tarefa de ordenar a ficção e dar forma e sentido ao que lhe é apresentado. A própria linguagem utilizada, manifestamente complexa e intrincada, não é mera coincidência, servindo-se o autor dela como uma incitação à dúvida e um estímulo ao pensamento. Há um pacto de desconfiança relativo ao que é dado como adquirido, em uma técnica que simula a simultaneidade entre o momento da escrita e o momento da narração, deixando tudo em um presente absoluto. Talvez por este motivo, Abelaira seja visto como um autor de leitura menos acessível e não tenha jamais se tornado um escritor de sucesso entre as massas.

Nenhum livro seu jamais fora premiado pelo grande público-leitor. No entanto recebeu alguma atenção da crítica. Até a data da sua morte, quatro de Julho de 2003, o autor viu a sua obra consagrada com a atribuição de vários prêmios literários, de entre os quais se destacam o Prêmio Ricardo Malheiros, da Academia das Ciências de Lisboa, pelo romance do ano de 1963, *As boas intenções*, como também o Prêmio Cidade de Lisboa, atribuído ao romance *Sem tecto, entre ruínas*, no ano de 1979. *Outrora agora* (1996) foi o romance mais premiado de Augusto Abelaira, tendo recebido, entre outros, o Grande Prêmio de Romance e Novela atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores.

A obra de Augusto Abelaira compõe-se principalmente de romances. São eles: *A cidade das flores* (1959), *Os desertores* (1960), *As boas intenções* (1963), *Enseada amena* (1966), *Bolor* (1968), *Sem tecto, entre ruínas* (1979), *O triunfo da morte* (1981), *O bosque harmonioso* (1982), *O único animal que...* (1985), *Deste modo ou daquele* (1990), *Outrora, agora* (1996) e *Nem só mas também* (2004).

Fora o romance, o autor também investiu muito no teatro, tendo escrito três peças teatrais. São elas: *A palavra é de ouro* (1961), *O nariz de Cleópatra* (1962) e *Anfitrião, outra vez* (1980). Em 1968 também publicou o monólogo *Ode (quase) marítima* e em 1972 uma coletânea de contos intitulada *Quatro paredes nuas*.

Todas as informações contidas neste capítulo foram encontradas em outros textos¹, selecionadas e organizadas de uma forma direta e concisa que visa situar o leitor não familiarizado com o contexto histórico e com a obra do escritor.

¹ ABELAIRA, Augusto. In: *Wikipedia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Abelaira>. Acesso em: 01 abr. 2013.
COELHO, Nelly Novaes. Augusto Abelaira: “Consciência Histórica” de uma Geração. In: *Escritores Portugueses*. São Paulo: Edições Quíron, 1973. p. 79 – 118.
MOURÃO, Luís. Um *Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (dissertação de doutoramento), 1994.

2 - CAPÍTULO DOIS: O DESCONTÍNUO E O HOMOGÊNEO

Todo dia é um fluxo eterno
 De cigarros e revistas
 E todas as cidades parecem a mesma para mim
 Os filmes e as fábricas
 E todos os rostos desconhecidos que vejo
 Lembram-me que estou longe de estar
 No destino de casa
Paul Simon, tradução livre

O tempo na obra *Sem Tecto, Entre Ruínas*, de Augusto Abelaira pode ser pensado a partir da filosofia de Henri Bergson como um contínuo. Já a o modo pelo qual a matéria é apreendida pela consciência corresponderia a uma interpretação descontínua do tempo. Este capítulo pretende isolar e apresentar apenas a estrutura da descontinuidade dentro de uma interpretação focalizada no personagem principal João Gilberto.

Segundo o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* de Bergson² o tempo e a matéria possuem naturezas distintas. As propriedades do universo da matéria são de ordem quantitativa. Tal quantidade, por sua vez, pressupõe noções de conteúdo necessariamente ligadas a uma extensão (ou espaço). É de uma natureza que pode ser mensurada dentro do ponto de vista da grandeza. Traduz-se por uma ordem numérica ou por classificações da matéria dentro de grupos como crescente/decrescente ou maior/menor. Tudo o que é mensurável é considerado parte da extensão. No entanto, esse fenômeno só pode ser constatado a partir da percepção humana. Ora, a tendência da consciência reflexiva é a de reter, contrair e antecipar todas as coisas que são percebidas. Dessa forma o humano pode reconhecer objetos materiais que já foram anteriormente percebidos, pois esses, da primeira vez que passaram pelo esquema sensório-motor foram classificados e divididos em sistemas isoláveis, em multiplicidades quantitativas.

Para que seja possível analisar o personagem João Gilberto é necessário compreender o modo pelo qual opera a repetição física e psíquica presentes na obra de Abelaira. A repetição material se dá através de instantes descontínuos. Na natureza isso significa

² BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 15

basicamente a aparição de um elemento seguida de seu desaparecimento. Bergson³ fornece um exemplo muito claro de como a repetição emerge no espírito: o som do *tic-tac* produzido pelo relógio. No espaço eles existem separados, mas para o espírito configura-se de outra maneira. A partir da repetição, quando o *tic* aparece, logo o *tac* é esperado. A consciência retém, contrai e antecipa o que na natureza é descontínuo, criando um contínuo. A antecipação seria um tipo de associação entre os elementos descontínuos e separados na extensão. Para que seja criada a noção de tempo é necessário que o espírito sintetize o descontínuo da natureza, iniciando seu processo de repetição. Dentro do exemplo anterior, cria-se ainda a noção do passado (*tic* ou o instante que acaba) e o futuro (*tac* ou o instante seguinte). Desse modo a contração do espírito é criadora do tempo.

Por outro lado, a função da consciência tende comumente a interpretar o tempo de acordo com suas necessidades pragmáticas, remetendo tudo o que a percepção apreende a algo anteriormente já conhecido. O protagonista do livro mergulha nessa dimensão técnica do tempo, que opera como o senso comum. Abelaira faz questão de que seu personagem também tenha características dessa dimensão humana, que ele se oriente através da busca por semelhanças. O que se encontra como heterogêneo e singular sofrerá a aniquilação de seu sentido em prol da identificação com algo já visto. Na contemporaneidade o resultado desses mecanismos de homogeneização é o tédio. Nada se singulariza para ele, tudo é reduzido ao mesmo já apreendido:

“As coisas perto: esta cadeira em que me sento feita de madeira e de... A madeira: castanho, tola, pinho? E afinal não é esta cadeira que observo mas as outras – e é natural que sendo todas iguais também o seja a minha. Esta cadeira em que me sento – na qual me sentarei de novo quando aqui voltar, probabilidade fácil de medir se souber quantas são. Talvez nunca mais. Esta cadeira em que me sento e que me dispensei de examinar por admiti-la igual às outras, por admiti-las todas feitas em série, cadeira de madeira e de (...)” (ABELAIRA, 1979, p.70)

O mundo do protagonista João Gilberto, como qualquer outro ser humano, está sempre sendo atravessado por representações que se acumulam durante a existência de sua consciência. O tempo é linearizado e dividido em estados sólidos que se apresentam de forma descontínua. Nessa trajetória fragmentária a materialidade é transformada e reduzida ao homogêneo pela consciência. Em *Sem tecto, entre ruínas* é possível perceber a quebra artificial de um estado para o outro e assim por diante. A sugestão do autor português por si já é extremamente sensível: esses estados vêm à tona na imaginação do personagem de forma radical, agressiva, constante, criando uma narrativa aparentemente desconexa em muitos

³ BERGSON, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 64-81.

trechos. Fica evidente a artificialidade do homogêneo. A forma mais simples para demonstrar como se opera essa estrutura é a partir da função do sistema capitalista, seja transformando objetos em fetiches e mercadoria ou concedendo valores e juízos morais às coisas que se apresentam. A velocidade da ação é a principal estratégia do mercado. João Gilberto opera nesse sentido buscando a identificação entre os produtos de consumo e suas propagandas comerciais, principalmente as descritas em francês, língua que conferia o prestígio cultural de sua época. As empresas produtoras de seus objetos sem dúvidas imprimem marcas em sua consciência:

“ – Acendia o cigarro com um Dunhill (<< mécanique de précision habillée à l’anglaise>>)” (ABELAIRA, 1979, p.18)

“Ajustou a pontaria, atirou o cigarro à capota de um automóvel, um Renault (<< nous pensons qu’une voiture ne doit pas être un signe extérieur de richesse mais une solution agréable et efficace aux problèmes posés par la route >>)” (ABELAIRA, 1979, p. 20)

“O Bastos lava os dentes vulgarissimamente com Colgate, as mãos com Lux (<<uma de cada dez estrelas...>>), faz a barba com Old Spice. Os perfumes da Júlia são Yves Saint Laurent (<<les femmes ne sont pas exigeantes, tout ce qu’elles veulent c’est un petit quelque chose d’Yves Saint Laurent>>). (ABELAIRA, 1979, p. 24)

“Não muito longe, o Dellorme puxava de um cigarro Peter Stuyvesant (<<excitant, élégant, international, le nouveau, vaste monde de Peter Stuyvesant>>).” (ABELAIRA, 1979, p. 43)

“(…) – Tirava da carteira um Dupont negro.

O João Gilberto:

– Le classique briquet Dupont en laqué de Chine est toujours noir...

– Como?

– Sauf quand Il est bleau, rouge or vert.

– Ah, essa memória incrível, se o João Gilberto em vez de fixar os anúncios decorasse outras coisas... – Uma forma de o agredir.

– Não tenho culpa, é superior às minhas forças. Não consigo saber uma só poesia de cor, mas não há anúncio que me escape.” (ABELAIRA, 1979, p. 39)

A facilidade em identificar coisas como mercadorias gera graves implicações ao longo do romance. Ela advém de uma memória que reteve ativamente e repetidas vezes as mesmas propagandas comerciais. São discursos que se infiltraram, signos que adicionam aos objetos seu passado na memória (no caso o reconhecimento mercadológico). Assim, o que se apresenta nunca pode ser apenas signo de um presente, existindo sempre recoberto por outros signos através da imaginação reflexiva da consciência. As respostas imediatas de João Gilberto são responsáveis pelo sentimento de falta que o arruína. São tão instantâneas que não é concedido espaço algum para seu pensamento. As referências às propagandas são as primeiras formas representativas desse modo de existência ao demonstrar que tudo – não apenas os objetos que foram anteriormente citados – poderá ser transformado em mercadoria e objeto de fetiche. A partir desse aspecto (que atravessa a obra) o personagem já denuncia

sua tendência a homogeneizar e negar o sentido às coisas. As implicações dessas identificações são as aparentes microrrepetições do mesmo que contribuem para estruturar e fomentar o tédio de João Gilberto em seus níveis mais silenciosos durante a história.

O método descritivo

As referências a propagandas e a identificação entre objetos constituem a maior parte das descrições no livro de Abelaira. Deste modo também se torna necessária a análise do método descritivo relacionado ao estilo impresso pelo autor em seu livro. Para tal, foi escolhido o escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet, em seu livro *Por um novo romance* (1963). Em seus escritos, ele procura compreender o objetivo das escolhas descritivas no romance contemporâneo. Para tal, o autor retorna ao romance francês do século XIX, que em suas descrições regurgita casas, mobílias, roupas, rostos e corpos minuciosamente detalhados. Nesse caso a finalidade é fazer com que as coisas sejam vistas, o cenário é plantado e o enquadramento da ação é definido. O peso da descrição sugere um universo estável e seguro, sempre os autores fazendo referências ao mundo real, que garantiria a autenticidade de tudo o que é narrado. A proliferação dos detalhes objetivava convencer o leitor de uma existência objetiva, fora da literatura, de um mundo que o romancista estaria apenas reproduzindo, como um documento. No entanto, sobre o romance contemporâneo Robbe-Grillet observa que o juízo de muitos especialistas com relação às descrições sempre emerge em um tom pejorativo. Elas são tidas por inúteis e confusas; inúteis por não aparentarem relação real com a ação, confusas porque não cumprem o que, supostamente, deveria ser seu papel fundamental: fazer ver. Tais características são evidentes no romance *Sem tecto, entre ruínas*. Assim como foi exposto por Robbe-Grillet, as descrições previamente destacadas no capítulo também não aparentam relação com a ação, existindo sempre como um tipo de distração sofrida pelo protagonista; ele próprio que está se distanciando das situações em que se encontra no seu presente. Além disso seu papel é o de confundir o leitor. Ao invés de fazê-lo ver, ter clareza sobre os acontecimentos, as descrições de Abelaira formam uma névoa que impossibilita que o leitor tenha certeza sobre o que está lendo e assim atinja uma solidez segura em seu papel.

No capítulo *Tempo e descrição no romance atual (1963)*, Robbe-Grillet afirma que o lugar da descrição no romance transformou-se inteiramente no século XX. Surgiu reproduzindo uma realidade preexistente e hoje afirma sua função criadora. No século anterior

o leitor poderia pular as páginas das descrições, pois se tratavam apenas de uma moldura, que por sua vez possuía um sentido idêntico ao quadro que ele ia conter – muitas vezes afirmando arquétipos da sociedade. Porém, quando o mesmo leitor pula as descrições do romance contemporâneo corre o risco de terminar o livro e o conteúdo lhe escapar por completo, pois acreditando que estava a lidar apenas com a moldura, continuará a procurar o quadro, a imagem que não foi composta por ele em sua leitura. A descrição que antes situava o leitor em linhas gerais de um cenário agora só se atém aos objetos insignificantes ou aqueles que se dedica a tornar insignificantes. Essa característica se evidencia em *Sem tecto, entre ruínas* com as muitas páginas que descrevem a situação política atual europeia. Apesar de parecer um tema importante, ao fim do livro percebe-se que é totalmente insignificante para a formação de uma imagem da narrativa. Por outro lado, as constantes invasões descritivas feitas pelo pensamento do protagonista, seja a partir de obsessões da ordem quantitativa ou jingles e bordões de comerciais que aparentam ser insignificantes, revelam-se de grande importância para o entendimento do quadro que está sendo pintado. Ao invés de fazer ver, a descrição pretende destruir, “destruir os símbolos para melhor destruir a sociedade” como nas palavras do protagonista de *Sem tecto, entre ruínas*. O apego que João Gilberto tem em discorrer sobre coisas aparentemente insignificantes visa embaralhá-las, torná-las incompreensíveis e fazer com que desapareçam, sejam destruídas. A repetição vem com o intuito de banalizar o que é dito, anular o sentido.

Segundo Robbe-Grillet, ainda no mesmo capítulo, não é raro encontrar nos romances de hoje em dia uma descrição que não parta de nenhum ponto e não pretende chegar a lugar algum por si só. Complementando com o romance que está sendo estudado pode ser dito que tais fragmentos só formam um sentido se estiverem em relação; o sentido estando fora de ambos e existindo a partir do mosaico construído pelo leitor. A descrição não fornece sozinha uma visão do conjunto. Na narrativa de Abelaira ela nasce de um pequeno fragmento sem importância, a partir do qual se formam linhas, planos, toda uma arquitetura. O leitor, como quase todo leitor, espera e crê fervorosamente que em algum ponto tudo vai se tornar mais nítido. Porém, no percurso de leitura ele tem mais ainda a impressão de que a descrição inventa tudo isso, principalmente nos momentos em que lê um fragmento que contradiz os outros, se bifurca, se nega ou se desloca. A imagem é posta em dúvida durante sua construção. Em algumas descrições do romance – como as que aludem propagandas comerciais ou as que discorrem exaustivamente sobre política –, quando acabam não deixam nada atrás de si. Elas se completam no que Robbe-Grillet chama de “duplo movimento de criação e destruição”, encontrado durante todo o livro em diversos casos. Esse estilo seria um

dos responsáveis pelo surgimento do leitor decepcionado, aquele ser que delira com a precisão, que busca as certezas, que quer ter segurança em sua leitura. A noção de leitor decepcionado é característica do protagonista João Gilberto. Ele diz que não lhe apetece a leitura de Dostoiévski, o que ele gosta mesmo é de um romance policial, investigativo. É um personagem que se atém a contar as coisas, transformá-las em números, medir, lidar com dados concretos e pontos de referência geométricos que não provocam nenhuma modificação em seu espírito. Todas as descrições sobre a dimensão quantitativa de sua subjetividade emergem e são destruídas quando se findam. Tais preocupações não conseguem impedir seu mundo de ser algo móvel até em seus aspectos mais materiais, mesmo no seio da sua aparente imobilidade. E é por essa imobilidade que neste presente capítulo é tratado do tempo no ponto de vista da matéria, pois essa forma de descrição fornece dados fixados em momentos. As descrições materiais que João Gilberto e Augusto Abelaira fazem operam como a própria matéria, ao mesmo tempo sólida e instável, ao mesmo tempo presente e imaginada, estranha e familiar ao homem. Segundo Robbe-Grillet, “todo o interesse das páginas descritivas não está mais na página descrita, mas no próprio movimento da descrição”⁴. Ou seja, a descrição pretende captar o movimento; em uma dimensão afirmativa tais descrições quantitativas nascem e se destroem para que se entenda sobre o movimento, para que se entenda que ele é de outra ordem, pertence à outra natureza. Assim como há quem entenda sobre o estado volátil dos gases, fluido dos líquidos, entre outras características da matéria.

A consciência e o homogêneo

O mecanismo da identificação isola e escolhe na memória o que é parecido com o que está sendo interpretado em um dado instante, projetando nele seu passado. Como percebido no fragmento anterior, essa transição artificial de estados em forma de quebra abrupta está ligada intimamente a descontinuidade material apropriada pelo sistema do capital, agindo no esquema sensório-motor individual. O protagonista evidencia que a matéria pode ser interpretada a partir de sistemas isoláveis e identificáveis para o mais rápido entendimento. Porém quanto mais rápida a interpretação mais lento é o pensamento. A questão bergsoniana é a tendência homogeneizadora do presente pela consciência. As reações imediatas e curtas não

⁴ ROBBE-GRILLET, Alain. Por um novo romance. São Paulo: Documentos, 1969. p. 103.

provocam por si só nenhuma mudança real no personagem. São constantes excitações usadas também pelo modelo presente de mercado para modificar e controlar as vontades dos homens. O livro demonstra que a dimensão descontínua estará presente em João Gilberto, o que o leva às sensações de estagnação, tédio e insuportabilidade. Todas as impressões que se apresentam são rapidamente capturadas e identificadas com outras anteriores.

O personagem de Abelaira demonstra que aparentemente não há nenhum tipo de mudança qualitativa no indivíduo que se dê a partir da ação imediata da interpretação. Sua existência pragmática consiste em criar aproximações com o que antes fora conhecido, homogeneizando o mundo para o indivíduo e aniquilando as diferenças da dimensão heterogênea do presente em prol das semelhanças com o passado. Apesar da aparente homogeneização, o exemplo do fragmento da página 18 (da descrição da cadeira) carece de mais explicações. Não é somente o tipo de descrição que substitui a coisa, apagando o objeto concreto. Na realidade é uma crítica a tendência de homogeneizar a partir do reconhecimento automático. Em *A imagem-tempo* (1985, p. 59) o filósofo Gilles Deleuze faz uma distinção entre esse tipo de reconhecimento e o que chama de *reconhecimento atento*. O primeiro tipo de descrição seria orgânico (para que *serve* a cadeira), enquanto o segundo, o físico-geométrico, seria o inorgânico. O protagonista critica a ideia de cadeira em geral dizendo que ele próprio não está analisando a cadeira em que se senta, mas sim as outras em volta dele, que provavelmente devem ser iguais. Ao mesmo tempo retira a cadeira de sua abstração ao perguntar-se de que material é feita, de que forma ela se singulariza. Nas palavras de Deleuze,

“Inversamente, por mais que a imagem ótica pura não passe de uma descrição, e se refira a uma personagem que não sabe mais ou não pode reagir à situação, a sobriedade dessa imagem, a raridade do que retém, linha ou mero ponto, “fragmento mínimo sem importância”, sempre elevam a coisa a uma singularidade essencial, e descrevem o inesgotável, remetendo sem fim a outras descrições.” (DELEUZE, 1985, p. 61)

O homogêneo e o conforto

Uma das características do personagem principal é o medo de confrontar-se com seu presente, buscando sempre guardar na memória acontecimentos que não tragam consigo nenhum sentimento que possa lhe abalar ou lhe provocar uma mudança. Após uma difícil conversa sobre si com Maria Eugénia, João Gilberto sai da casa dela tentando não refletir sua angústia:

“Desce rapidamente as escadas, deixa escapar a porta da rua, impelida por uma mola que não tem ainda uma semana de uso, ela fecha-se com um estrondo. Avanço alguns passos e esse estrondo continua nos meus ouvidos. Não só nos meus ouvidos, ainda o sinto no salto que dei quando ouvi, ainda o sinto nos músculos.

Volto então atrás, abro de novo a porta, fecho-a docemente – e assim, sobrepondo este leve som ao estrondo anterior, anulo o anterior, deixo de o ter nos ouvidos, se senti-los nos músculos das pernas quando me assustei e dei um salto.” (ABELAIRA, 1979, p. 69)

Sobrepõe um ruído carregado de significado por outro que ele já está acostumado. Após a identificação, a homogeneidade. Se não há diferenças qualitativas, o próximo passo de João Gilberto rumo à dimensão descontínua está em esperar que as coisas se singularizem numericamente. O que se apresenta igual não pode ser diferenciado de forma qualitativa, mas simplificado na ordem quantitativa. Ora, se tudo é o mesmo o personagem apenas terá condições de lidar com multiplicidades numéricas. Durante a reunião na casa do Bastos ao falar ao telefone, a direção da atenção de João Gilberto não está na qualidade da conversa presente, mas em como escapar dela. Para tal fim os cigarros do cinzeiro ao lado do telefone alimentam bem suas necessidades:

[João Gilberto]“Preocupado, o desconforto de ter de ajudar a Maria Eugénia. Certamente angustiada, vai dizer coisas que me perturbarão a tranqüilidade.” (ABELAIRA, 1979, p. 13)

“(…)Perto da caixa vazia, o cinzeiro com duas pontas de cigarro e um fósforo (ABELAIRA, 1979, p. 14)”

“(…)Um dos cigarros era cinza, ardera esquecido no cinzeiro”(ABELAIRA, 1979, p. 14)

“(…)No cinzeiro: um fósforo para dois cigarros”(ABELAIRA, 1979, p. 15)

“Um dos cigarros já vinha certamente aceso ou então quem o acendeu tinha isqueiro”(ABELAIRA, 1979, p. 15)

“Embora nada demonstre que o outro cigarro tenha sido aceso com aquele fósforo”(ABELAIRA, 1979, p. 16)

“Regresso à sala (também não é impossível que estivessem duas pessoas ao telefone, que os dois cigarros fossem acesos com o mesmo fósforo)” (ABELAIRA, 1979, p. 16)

Esse é um típico momento da ação da consciência. O protagonista está a falar ao telefone não estando menos preocupado com a quantidade dos cigarros no cinzeiro, fazendo subtrações desses com os fósforos usados ao lado. Com certeza para João Gilberto é mais confortável contar fósforos e cigarros (que se encontram na ordem das coisas identificáveis e quantificáveis) a falar no telefone com Maria Eugénia, a quem ele oscila entre amar e evitar. A tentativa sempre de formar números poderia ser considerada uma fuga pela ação da consciência, convertida como um bloqueio, uma impossibilidade que se complica na relação

amorosa. O modo apresentado agora existe na obra e a fragmenta em pedaços que, mesmo colocados lado a lado não são o que constitui os fios que determinam seu tempo.

Sob esse aspecto numérico se inicia no livro a compreensão da relação entre os personagens João Gilberto e Maria Eugénia.

O descontínuo e os símbolos

Na dimensão descontínua a apreensão do mundo é pragmática, sendo selecionados fragmentos do passado que mais se identificam com o presente. Esse pensamento seletivo desconecta o homem da sua totalidade, o homem que desvincula os acontecimentos da sua própria vida. A continuidade a partir dos laços produz um sentido e um perigo. Sobre a preocupação com a dimensão descontínua do tempo a personagem Guilhermina, ex-mulher de João Gilberto fornece um pensamento no mínimo interessante.

O nome Guilhermina vem do germânico *Wilhelmina*, uma composição de vontade (*will*) com proteção (*helm* > *helmet* = capacete ou elmo). O nome caracteriza uma pessoa que usa sua sabedoria para dar conselhos valiosos. Não é possível dizer que Augusto Abelaira pensou na etimologia de seu nome para construir ou caracterizar sua personagem, mas de qualquer forma pode ser dito que caiu-lhe muito bem. Enquanto conversa com Herculano dos Santos (um velho professor do liceu) e João Gilberto, a dama presenteia o leitor com uma crítica àqueles que não experimentam o tempo qualitativamente e apenas o usam de acordo com suas necessidades pragmáticas, seja remetendo tudo o que a percepção apreende a algo anteriormente já conhecido ou imaginando, fazendo previsões futuras sobre acontecimentos fora de seu controle:

“ – Impressiona-me o ar sério com que todos representam seu papel. Como todos, por um momento, supõem que esta casa é o país inteiro, talvez a Europa, não sei se o universo, e que aqui se decifram os grandes acontecimentos, se decidem as grandes linhas da evolução futura. E como se sentiriam terrivelmente desprotegidos se suspeitassem que não legislam sobre coisíssima nenhuma, que se limitam a passar o tempo, a substituir por palavras as horas, os minutos, os segundos! Que consomem tempo em vez de o produzirem. São deuses, têm necessidade de se sentir deuses, de conhecer o futuro, não lhes basta conhecer o presente. – Num tom melodramático.

O João Gilberto: – Talvez a ideia da história e do mundo se confunda com as palavras e esta sala seja efectivamente tudo quanto existe no universo ou pelo menos o modelo do universo. À falta de poderem produzir tempo produzem símbolos, símbolos que nada simbolizam – O mesmo tom.”
(ABELAIRA, 1979, p. 29)

O protagonista toca em um ponto importante quando universaliza os acontecimentos. Sintetizar a sala como modelo de universo não é necessariamente um bom pensamento, mas ele está certo em um ponto: como os presentes nada podem fazer no macro-cosmos da política produzem símbolos vazios. São eles que se afirmam estar no centro do mundo mas ao mesmo tempo não olham para si mesmos. Com isso perdem tempo ao invés de criá-lo, como sugeriu Guilhermina. Além do mais o próprio protagonista também se utiliza desse artifício para fugir de si:

“[Guilhermina] – Penso que só têm interesse as conversas em que as pessoas falam dos seus próprios problemas.

[João Gilberto] – Que disparate! Os problemas pessoais são também o Salazar, os acontecimentos de Praga, o que se passa neste momento em Paris. Aquilo está sério, heim? Foram a ponto de fazer chichi na chama da pátria... Simples irreverência? Mais...?

[Guilhermina] – O desejo de destruir todos os símbolos de uma sociedade falsa. Destruir os símbolos para melhor destruir a própria sociedade” (ABELAIRA, 1979, p. 20-21)

Um dos problemas do personagem é a constante utilização de ideias abstratas concomitantemente com as suas negações. São apenas símbolos, signos em que o significante (realidade concreta) representa algo que é abstrato, por convenção, semelhança ou contiguidade semântica (parte pelo todo).

“(...) <<Todo o comportamento é simbólico.>> O Comportamento é simbólico? (...) Usavas as palavras certas, mas esvaziadas, flatus vocis, não queriam dizer nada (como não querem aquelas que neste momento pensas), eu próprio não as compreendia (eu próprio não compreendo o que estou a dizer).” (ABELAIRA, 1979, p. 52)

Segundo ele seus amigos utilizam o tempo para produzirem símbolos que nada simbolizam. Guilhermina estende esse pensamento até João Gilberto, ao caracterizar o que ele faz com tais símbolos. Por que ele se ocupa tanto em destruir os símbolos falsos e denunciar as farsas da sociedade? Com o que ele deveria se ocupar? Retornar a conversa entre ele e Maria Eugénia talvez possa esclarecer esta questão:

“– Se posso ouvir-te? – Tentativa de compensar a riqueza decorativa, talvez um pouco ridícula, da casa, de mostrar uma juventude (falsa?): na parede, sobre o telefone, um pôster do Turismo Italiano, a Piazza Navona, as fontes de Bernini, Santa Agnese al Circo Agonale. Preocupado, o desconforto de ter de ajudar a Maria Eugénia. Certamente angustiada, vai dizer coisas que me perturbarão a tranqüilidade.” (ABELAIRA, 1979, p. 13)

Sempre prestando atenção nos detalhes da casa, João Gilberto. Também gosta de criticar a sociedade e suas preocupações. Mas ouvir Maria Eugénia dissertar sobre o relacionamento dos dois ou sobre suas próprias preocupações parece gerar um desconforto, uma falta de tranquilidade. Lidar consigo e com seus problemas não parece algo que ele sinta vontade de fazer. Neste caso ele não poderia remeter sua percepção a algo anteriormente conhecido, pois tal evento ele não experienciou e ainda é um possível. Seria necessário um confronto consigo mesmo a fim de criar um novo eu, desprender-se de sua identidade. Antes de pensar sobre um possível confronto de si, ainda é preciso analisar os efeitos da dimensão descontínua do tempo realizada pelo protagonista. No próximo capítulo os fetiches de mercado e as vontades de consumo serão estendidos a esfera das relações amorosas presentes na narrativa.

3 - CAPÍTULO TRÊS: O DESEJO COMO CONSUMO E AS PULSÕES PARCIAIS

As mãos gananciosas agarram tudo o que podem
 Tudo para si, afinal de contas
 É um mundo competitivo
 Tudo tem valor em grandes quantidades
Martin Gore, tradução livre

O sociólogo Zigmunt Bauman, em *Amores Líquidos* afirma que na contemporaneidade o relacionamento humano é no que mais as pessoas pensam. Paralelamente, a partir do senso comum são buscadas nos convívios interpessoais apenas as satisfações que podem existir. Relacionamentos são complexos e demandam mudanças e reflexões na medida em que se intensificam. É algo inevitável que faz com que as pessoas acreditem que suas relações não são verdadeiramente plenas ou satisfatórias. Momentos difíceis e penosos que não são dessa ordem vão sempre vir recobertos pela falta. Na obra de Augusto Abelaira, João Gilberto trata de manter suas relações amarradas por laços frouxos, para que rapidamente possam ser desatados quando a situação se fizer necessária.

“ [João Gilberto] – Até lhe falei de viagens, mas talvez não tenha sido completamente sincero, desejo viajar sozinho, ir ao encontro da aventura...

[Guilhermina, sobre M^a Eugénia] – Deixaste de gostar dela?

[João Gilberto] – Quando gosto de uma mulher, gosto porque desejo contar-lhe tudo... Mas depois paro. Nem tudo pode contar-se à mulher amada, haveria o risco de a perdermos e a sinceridade que gerou o amor torna-se impossível, um obstáculo. Precisamente por ser sinceridade. Como dizer-lhe que andamos sempre disponíveis para a hipótese de aparecer outra, muito mais próxima de nós? Que isso é talvez ilusão, mas ilusão importante, sentir que a vida não fechou, que muito ainda pode acontecer. Digo muito? Quero dizer tudo...”(ABELAIRA, 1979, p. 22)

A condição de apertar os laços pressupõe a afirmação positiva da relação, mas também o risco de se relacionar. O protagonista em toda a sua insegurança está sempre desesperado para se ligar a alguma coisa. Enquanto isso o regime político vigente em Portugal continua perdendo sua força e o ano de 68^o está prestes a se tornar o ápice da transformação social da época. João Gilberto está abandonado com seus riscos. Seus pensamentos descartáveis da ordem do descontínuo não o alimentam com sentido; ao contrário, o abandonam à própria insegurança exatamente pela condição de anularem suas possibilidades.

Donjuanismo: limites, inércia e falsa liberdade

Como antes demonstrado, isso ocorre de maneira significativa em sua relação com Maria Eugénia. João Gilberto se apresenta como um personagem desesperado por relacionar-se, mas a possibilidade de estar permanentemente ligado a ela traz naturalmente seus riscos, encargos e tensões de um relacionamento. Em uma sociedade em que tudo se apresenta como fragmentos de ruínas o protagonista não está disposto a suportar e afirmar esse contínuo. Para que seja mantida essa lógica prevalece uma sensação de falsa liberdade em decorrência de um ponto de vista que apresenta os laços como limitadores. Um raciocínio que procura manter os laços frouxos, prontos para ser desatados quando convier, tudo em prol de uma liberdade para relacionar-se. Desse modo João Gilberto está desesperado para se relacionar e ao mesmo tempo é incapaz de fazê-lo. Essa é a gênese de sua paralisia. Ele se concentra nas satisfações que pode ter, mas como nada é pleno e considerado verdadeiramente ou eternamente satisfatório, vêm a tona a repulsa ao relacionamento. Há uma força de vontade que leva ao contínuo e é anulada por outra de mesmo peso, os medos e temores. O estado newtoniano de tais forças em equilíbrio caracteriza a inércia do personagem. Paralisado em estado de repouso, é incapaz de adquirir velocidade:

“– A necessidade da conquista. É a única coisa que pode inda dar-me a sensação de que permaneço vivo. Porque não me suponha um conquistador frio, compreende? Nem permanente. E não me serve conquistar qualquer mulher, exijo certo encantamento. E então durante esses tempos de conquista sinto-me viver. Aliás, devo dizer-lhe uma coisa, tenho pensado muitas vezes: sou homem de uma só mulher, por estranho que pareça. Mas o que acontece é que, geralmente, começo por fascinar a mulher, uma dessas raras mulheres fascináveis por mim, entenda-se... E enquanto ando a conquistá-la transformo-me, sou outro, torno-me até interessante, digno de um romance. Pelo menos de um conto. Talvez apenas de uma crónica. E a felicidade que me dá! Ter sentimentos vivos, sofrer, o calor da vida, A alegria! Durante esses instantes não me sinto exactamente eu, compreende? É como se mergulhasse noutra ser ou subisse à minha consciência um homem desconhecido cheio de imaginação, vindo não sei de onde. – O cigarro mal aceso, risco um fósforo. – Somente o que acontece é que esvazio pouco a pouco a minha personagem, desiludo as mulheres, descobrem-me menos interessante do que parecia, autêntico bluff. Então vão-se afastando. E todos os amores transformam-se em fracasso, nessa auto-revelação de que tenho pouco interesse, de que nada guardo para dar. Vazio, sem imaginação persistente, sem constante renovação... Incapaz de continuar a construir a minha personagem, o meu romance, o meu conto, a minha crónica. Percebe? É que sou romancista, embora não escritor. Romancista na vida. Mas falta-me o talento para além das primeiras páginas, o talento para prolongar a história durante centenas de páginas, durante muitos meses. Ou porque me desinteresse da leitora, porque a descubro tão desinteressante como eu? Além do mais, também exijo muito da mulher, exijo também que seja romancista de sua personagem, que se construa permanentemente. – A Guilhermina que

afinal não chegara a ir-se embora (à francesa), aproximava-se, João Gilberto não interrompeu o discurso. – Quando descobrem que sou mau romancista ou, pelo menos, romancista sem persistência inventiva, desistem também. Ou é outra coisa: preciso de amar para viver, mas sinto-me incapaz de amar. E incapaz de me deixar amar, têm-mo dito algumas mulheres. Ignoro. De qualquer modo também são incapazes de manter o jogo, hem? Porque o amor, o amor são duas imaginações em desafio.” (ABELAIRA, 1979, pp. 42-43)

João Gilberto é homem de apenas uma mulher: a mulher-padrão. Infelizmente ela nunca existirá. O personagem que ele criou para sua vida esvazia-se com o tempo da existência de um relacionamento; não pode ganhar consistência por estar ligado a uma dimensão artificial que não se sustenta quando os laços são apertados. Todo o donjuanismo narrado é sintoma do desespero por relacionar-se, da condição de estar desligado para sentir-se livre para ligar-se. Esta condição tão alegremente descrita no fragmento tem contraditoriamente um peso e um limite impostos pelo sujeito que opta por nunca se ligar efetivamente para ocupar essa posição. E o preço disso tudo é a falta que constantemente fere e alimenta tais sentimentos paralíticos em João Gilberto. Não se pode comer o bolo e conservá-lo intacto e ideal na vitrine de uma confeitaria ao mesmo tempo. O personagem teria que abandonar as ilusões das aparências para desfrutar da realidade. Ele tem medo de mudanças, um pavor que é calcado a partir do que imagina sobre a vida dos seus amigos. Acredita que ocorra uma possível alteração de identidade pessoal através do casamento, podendo ser muitas vezes negativa a experiência de uma união estável a longo prazo. O protagonista nunca deixa a falta de lado, sempre pensa como seria o mundo ao seu redor se tivesse tido outro rumo. Preso a ilusões da imaginação, ele sugere que a adição formal do sobrenome do marido pela esposa seja estendido em uma via de mão dupla. O devaneio ocorre pois pensa não mais apenas nas formalidades arcaicas, mas sim na união que ocorre de fato, pois nenhum dos dois seres terá sua identidade distinta e imutável após a união matrimonial:

“Lembra-se então do Ernesto, do Bastos, do Lima. Casados com outras mulheres seriam hoje muito diferentes, seriam outros: e por isso mesmo também os homens deveriam mudar de nome quando casam, deveriam justapor ao apelido com que nasceram o apelido das esposas.” (ABELAIRA, 1979, p. 17)

Desejo como vontade de consumo

De que modo os pensamentos apersentados operam para a ruína em que encontra-se João Gilberto? Por acreditar-se incapaz de amar a longo prazo – de apertar os laços – pode ser dito que sua repulsa não é parte do amor. O que sente ou o que acredita ser amor é apenas desejo. Um pequeno esclarecimento a partir das palavras de Zigmunt Bauman se faz necessário:

“Desejo é a vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. Essa presença é desde sempre uma afronta e uma humilhação. O desejo é o ímpeto de vingar a afronta e evitar a humilhação. (...) Provar, explorar, tornar familiar e domesticar. Disso a alteridade emergiria com o ferrão da tentação arrancado e partido – quer dizer, se sobrevivesse ao tratamento. Mas são grandes as chances de que, nesse processo, suas sobras indigestas caiam do reino dos produtos de consumo para o dos refugos.

Os produtos de consumo atraem, os refugos repelem. Depois do desejo vem a remoção dos refugos. É, ao que parece, como forçar o que é estranho a abandonar a alteridade e desfazer-se da carapaça dissecada que se congela na alegria da satisfação, pronta a dissolver-se tão logo que se conclua a tarefa. Em sua essência, o desejo é um impulso de destruição. E, embora de forma oblíqua, de autodestruição: o desejo é contaminado, desde o seu nascimento, pela vontade de morrer. Esse é, porém, seu segredo mais bem guardado – sobretudo de si mesmo.

O amor, por outro lado, é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. Um impulso centrífugo, ao contrário do centrípeto desejo. Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que “está lá fora”. Ingerir, absorver e assimilar o sujeito no objeto, e não vice-versa, como no caso do desejo. Amar é contribuir para o mundo, cada contribuição sendo o traço vivo do eu que ama. No amor, o eu é, pedaço por pedaço, transplantado para o mundo. O eu que ama se expande doando-se ao objeto amado. Amar diz respeito a autossobrevivência através da alteridade. E assim o amor significa um estímulo a proteger, alimentar, abrigar (...)” (ABELAIRA, 1979, p. 23-24)

João Gilberto confunde a si e os seus sentimentos quando diz que quando ama o amor é fugaz e ele é outro, um personagem de si naquele momento. Tal personagem não configura-se em uma alteridade mas sim em um homem busca viver seus desejos, relações sem consistência. O outro – no caso Maria Eugênia – não está sendo parte de um impulso centrífugo de seu eu pois ele não está disposto a ingerir, absorver e assimilar. Ele se preserva como um sujeito que consome e repele. Para o protagonista o amor não é um sentimento, mas algo burocrático, como uma instituição:

“ – Espera... Porque nunca quiseste viver comigo?”

Quase receoso de que alguém pudesse tê-la ouvido, fica espantado com a pergunta e até sem compreender porque é que nunca quis viver com ela. A consciência de que o amor é fugaz, de que se habitassem na mesma casa se arriscariam a institucionalizar a situação e que depois seria muito difícil afastarem-se quando já estivessem gastos os motivos que os tinham juntado?” (P.13)

“[M^a Eugénia] Mas unires a tua vida à minha? Não é por mim que esperas, mas pela princesa longínqua.” (ABELAIRA, 1979, p.14)

Neste momento parece inevitável falar sobre Maria Eugénia. De tantas possíveis marias seu nome se compõe com a palavra grega eugenia. Não se pode dizer ao certo que a personagem é “bem nascida” como na definição dos gregos, mas pode ser constatada a sua preocupação com a existência de um espécime *melhor* que ela, uma mulher perfeita. O que M^a Eugénia sente como o que *falta* nela é usado como explicação para a repulsa de João Gilberto. E o que ele mais demonstra é exatamente a tendência a desejar o senso comum, os seus impulsos:

“– Sabes? – começa João Gilberto. – Cheguei a esta terrível conclusão... – Diz terrível e sorri, vai falando sempre no tom de quem graceja para que a Guilhermina hesite se deverá ou não levá-lo a sério. – Estou a resistir tolamente aos meus impulsos mais profundos, mais verdadeiros...”

[Guilhermina] – Os quais impulsos são? – A ironia revelava-se na forma rebuscada de fazer a pergunta.

[João Gilberto] – Sabes de que é que gosto? De romances policiais, de ficar a ver a TV, de futebol... Tal é a minha vocação profunda, que esmago em nome da ideia que os meus amigos têm de mim e para não os desiludir. Compreendes? Compreendes que leio com mais prazer um romance policial que Os Irmãos Karamasov ou um livro do Braudel? Até hoje resisti a mim próprio violentando-me, mas vou desistir” (ABELAIRA, 1979, p. 21)

O que João Gilberto chama de impulsos profundos e verdadeiros não passam além do senso comum. Esses impulsos são desejos fugazes de consumo: ver TV ou assistir ao futebol traz um prazer instantâneo que se esvai quando acaba. Não tem durabilidade e possibilidade de consistência. São impulsos como o desejo súbito que as senhoras têm quando vão ao shopping em dias que estão tristes ou entediadas. É como um remédio que bloqueia sensações durante um curto período de tempo, fazendo o ser esquecer sobre o que não gostaria de enfrentar.

Pulsões parciais

Apesar da ironia e de não ter certeza de que o discurso acima traduz parte de sua identidade (pois o protagonista é sempre ambíguo), é revelado no romance um impulso muito comum na contemporaneidade. Além disso, a personagem com quem o protagonista conversa – sua ex-mulher Guilhermina – também é alvo de suas pulsões parciais:

“Abandonada a varanda, sentam-se no sofá azul, pelo menos quatro metros de comprimento, ela cruza as pernas, levanta-se por um instante para melhor ajeitar o vestido (afagar-te os joelhos!).” (ABELAIRA, 1979, p. 20)

Ele, sempre preso à matéria e à dimensão descontínua do tempo, ainda interpreta o mundo de acordo com suas necessidades pragmáticas. Seu desejo de consumo ainda é mais forte do que o amor, que se realiza na durabilidade e autoperpetuação. Ora, afagar os joelhos de uma ex-mulher é um ato na lembrança. Já neste caso a rememoração e o desejo vêm a partir de uma lembrança que retorna em função da pulsão e nada além disso. Afagar os joelhos era algo que costumava-se fazer e o fazia sentir-se bem durante o instante em que a ação durava. Durante o romance não há menção sobre o que João Gilberto sentia pela Guilhermina no passado, apenas são descritos seus desejos no presente, sempre como uma memória que tende a se atualizar. Ao falar sobre o passado vivido com João Gilberto, Guilhermina retorna ao problema de deixar os laços frouxos:

“[Guilhermina] (...) Conversávamos várias vezes, lembras-te do que eu pensava: uma mulher devia ter suas aventuras. Como os homens. Isso alegrava a vida, destruía a rotina.

[João Gilberto] – Também pensavas o contrário. Que se o marido e a mulher se amavam profundamente não deviam ter aventuras, não sentiriam até necessidade delas. E que à simples hipótese, deveriam separar-se imediatamente, porque então não se amavam.

[Guilhermina] – Andava fascinada por esta questão: como serão os outros homens? Podes perceber que seja um problema, impossível não ter curiosidade? E também: a fidelidade pesava-me, talvez questão de moda. Além disso... Ouve: depois de nos deitarmos, não digo durante, mas depois... Devo confessar-te estas coisas? Não que não tivesse prazer, mas ficava-me sempre um desespero...

[João Gilberto] – Com o teu marido? (...)

[Guilhermina] – Sim, qual o culpado, ele, eu, a minha educação puritana? Que absurdo! Mas precisava absolutamente de tirar a coisa a limpo. Um milanês muito belo, mais belo do que o meu marido, grandes olhos escuros, moreno... Talvez o homem que satisfaz todas as mulheres, pensei. Depois de me deitar com ele sentir-me-ia completamente descontraída, liberta, repousada, feliz... (...)

[João Gilberto] – E então? (...)

[Guilhermina] – Concluí que o desespero era meu.” (ABELAIRA, 1979, p. 44-45)

Ela claramente estava em um dilema entre desejo e amor. Além disso retorna a questão da vontade de destruição, como João Gilberto demonstrou compartilhar quando falava sobre os símbolos e a sociedade falsa que buscava destruir. Com o discurso de Guilhermina fica claro que houve um momento de dúvida, no caso de uma vontade de destruir a rotina e ao mesmo tempo de preservar o ser amado. Mas como ela mesma disse o desespero pertencia a ela, não se encontraria em outro homem e nada exterior a ela faria esse sentimento passar. Nesse caso o pensamento da destruição foi importante para que ela percebesse que se de fato o traísse não significaria nada para ela. Era apenas um desejo de consumo desesperado como qualquer outro, não resolveria seu desespero. Já para João Gilberto, que não cria consistência em seus relacionamentos esse desejo é só uma repetição ruim e destrutiva. Não produz sentido algum para ele. O desejo de consumir também se torna presente nas pulsões parciais que despertam em João Gilberto quando ele está sozinho em um café e observa a jovem Maria da Graça, até então nova e desconhecida por ele.

“(…) Os cabelos loiros sobre os ombros, poderei afagar-te os cabelos?” (ABELAIRA, 1979, p. 94)

“Loira, parte do corpo coberto pelo espaldar duma cadeira, para além do espaldar amarelo sujo, abaixo da saia curta, as pernas nuas – incompletamente: as meias vermelhas sobem-lhe quase até os joelhos. Blusa branca, a mão direita muito morena (do sol) apoia o queixo, apoia-se no queixo. E neste instante muda de posição e olha para mim – mas quando viveu João Gilberto um momento exactamente igual? Viveu ou viverá?

Não poucas vezes nestes últimos dias olhaste assim para mim. Nesse olhar que me lançaste por breves instantes, nesse olhar em que estive de certeza presente, como é que estive presente? Acabas de o desviar, ferida pela minha curiosidade. E a tua, a tua curiosidade? (...) Ou afinal nem sequer me viste, quando olhaste para mim não era eu que estava no horizonte do teu olhar mas outro pensamento?” (ABELAIRA, 1979, p. 72)

Enquanto está perdido em sua imaginação chega ao café o Eurico, filho do Ernesto e da Manuela, acenando em seguida para o protagonista. Maria da Graça olha novamente para João Gilberto, que pergunta a si se é a primeira vez que ela o vê ou será que antes já o tinha visto. Depois que saem Eurico e a acompanhante, a narrativa parece retornar ao ponto em que João Gilberto entra no café. Ou seria alguma outra vez posterior ou futura em que ele foi ao mesmo café?

“(…) conversou demasiado tempo com Maria da Graça, seus longos cabelos sobre os ombros, o Eurico não aparecera.” (ABELAIRA, 1979, p. 73)

O leitor não é capaz de ter certeza se o encontro entre o protagonista e Maria da Graça realmente aconteceu. Só é possível saber que o que foi lido é mediado pelo encontro anterior

da troca de olhares, pois da outra vez Eurico a levou embora e novamente ele é citado, desta vez pela sua ausência. Devaneio ou realidade, a narrativa continua como se os dois houvessem se encontrado e feito um passeio de carro. Curiosamente, durante a conversa, Maria da Graça parece refletir um pensamento de João Gilberto, algo que ele falaria sobre si mesmo:

“[M^a da Graça] – Nunca disse que a juventude transformará o mundo e muito menos que vou transformá-lo. Pertencço à massa, não sou chefe, não sou sequer criadora de ideias, consumo-as... Consumo as ideias dos meus amigos mais inteligentes e às vezes sinto arrepios quando penso que se fossem outros talvez consumisse outras ideias. Suponha que o meu pai não me tinha dado uma educação liberal, que não era socialista, embora sobre o socialismo dele houvesse muito a conversar... Que era fascista, fascistas os meus amigos. Eu seria fascista também? Repare que sou consumidora, não lho disse já?” (ABELAIRA, 1979, p. 94)

Ambos compartilham do sentimento de estagnação, este que os faz crer que são espectadores da própria vida e da existência do mundo. Além disso, são consumidores e ela atenta para o perigo de consumirem pensamentos inadequados, o que João Gilberto não tinha falado anteriormente. Um que aparenta ser quase espelho do outro. E finalmente ele percebe que não há nada além do prazer que o liga a Maria da Graça.

“(…) Atrás do imenso prazer que sente na conversa com Maria da Graça, que é que se esconde? Não seria prudente esquecê-la, dedicar-se mais à Maria Eugénia? Tens a certeza de que se perdes a Maria Eugénia não vais então descobrir que sem ela...? Descobrir que ela já faz parte de ti?

(...)Bem, que te leva a procurar a Maria da Graça? Um prazer independente de ela ser jovem, mulher, bonita? Sabes que não: quando a saia sobe contempla-lhes as pernas. E não podes impedir-te de lhe observar o peito, mais do que uma vez sentiste o desejo de lhe afagar os braços nus, de lhe pegar as mãos, de lhe cheirar os cabelos.” (ABELAIRA, 1979, p. 111-112)

Assim como no capítulo anterior, os traços da personalidade do protagonista afirmam sua ruína a partir de uma compreensão descontínua do tempo que emerge a começar pela homogeneização de seu mundo. Desenvolve-se em uma forma de abstração que restringe seus pensamentos em fetiches mercadológicos que o limitam a existir apenas inerte, sem perspectivas futuras, já que sua vida tende a ser sempre uma repetição do mesmo. Nos próximos capítulos serão desenvolvidos raciocínios que objetivam se contrapor ao que foi exposto até o presente momento. A análise contemplará a subjetividade de João Gilberto a partir de uma compreensão contínua do tempo, o que possibilitaria a geração de uma liberdade de fato, para além da destruição dos símbolos.

4 - CAPÍTULO QUATRO: O CONTÍNUO E A PROLIFERAÇÃO DE IMAGENS

Tempo
 Está batendo na minha testa
 Pendurando-se em meu espelho
 Chacoalhando as xícaras de chá
 E eu imagino
 Por quanto tempo posso adiar?
 Somos apenas um hábito
 Como sacarina
 E eu estou habituado a me sentir meio triste
 Mas cada vez que eu tento experimentar
 O pensamento de deixar você
 Eu paro
 E penso de novo.

Paul Simon, tradução livre

Os capítulos anteriores se concentraram em uma tentativa de decifrar o *eu* de João Gilberto, ou a forma com que ele apresenta sua identidade. No presente momento faz-se necessário investigar um outro ponto de vista, um *João Gilberto ele*, o que ele não diz e o que não está muito visível. Onde se encontra?

A leitura da coletânea de textos *Por um novo romance*, publicada em 1969 pelo escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet se mostrou decisiva para uma maior compreensão do protagonista de *Sem tecto, entre ruínas*. Para que possa ser acompanhada a lógica de forma clara, é preciso voltar aos personagens dos romances do século XIX. No capítulo *Sobre algumas noções obsoletas*, Robbe-Grillet define o personagem do romance tradicional:

“Um personagem, todo mundo sabe o que a palavra significa. Não é um ele qualquer, anônimo e translúcido, simples sujeito da ação expressa pelo verbo. Um personagem deve ter um nome próprio, composto se possível: nome de família e prenome. Deve ter parentes, uma genealogia. Deve ter uma profissão. Se tiver bens, melhor ainda. Enfim, deve possuir um “caráter”, um rosto que exprime esse caráter, um passado que tenha modelado este e aquele. Seu caráter dita suas ações, faz com que reaja de uma determinada maneira a cada acontecimento. (...)”

Pois é necessário ao mesmo tempo que o personagem seja único e que se eleve à altura de categoria. Precisa de muita particularidade para se

tornar insubstituível, e suficiente generalidade para se tornar universal.”
(ROBBE-GRILLET, 1969, p. 21)

A partir das primeiras características do personagem do romance tradicional fornecidas pelo escritor, já é possível observar como o modelo se distancia do perfil que está sendo estudado a partir do protagonista nesta pesquisa. João Gilberto é um qualquer, não tem nome de família e nunca foram mencionados parentes ou genealogia, com a exceção de seu pai, que nem nomeado é pelo personagem. Sobre sua profissão muito pouco é possível saber. Só é dito que tem um emprego público na SOP. O anonimato é uma característica marcante, tantos os momentos em que João Gilberto repete que não é ninguém, que é apenas espectador do mundo e de sua própria vida. Não há nenhuma característica que o particularize. O mais interessante é que João Gilberto tenta de todas as maneiras criar um arquétipo de si, prender-se a um suposto caráter para ter sempre certezas. No início do livro ele é um sujeito determinado a agir como na fórmula tradicional, assim como o personagem do romance tradicional. Com o desenrolar da narrativa é possível observar a solidez desmoronar-se e dar vida a um ser ainda incapaz de agir, totalmente desestabilizado, sem teto e entre ruínas.

Sobre a história contada nos romances do século XIX, Alain Robbe-Grillet afirma que a vocação do escritor de romances sempre esteve ligada à de contar histórias. Para que estas obtivessem sucesso o autor deveria inventar peripécias, ter equilíbrio, gerar expectativas e surpresas. É necessária também a verossimilhança a partir do uso de esquemas pré-fabricados de uma ideia pronta que se tem da realidade. O que não está em questão é o estilo. Há quem pense que ele não é mais que uma maneira, o fundo do romance, sombra da história. Para Robbe-Grillet o estilo se expressa como uma intervenção na naturalidade da vida. O que faz a força do romancista contemporâneo seria exatamente o que ele inventa, fora do modelo. O romance deve afirmar esse caráter a tal ponto que a imaginação e a invenção sejam o assunto do livro. A vocação antiga do romancista caracterizada por Robbe-Grillet lembra muito o personagem João Gilberto, que sempre se questiona sobre a possibilidade de romancear sua vida, se haveria essa possibilidade e até mesmo pergunta se sua vida é digna de ser contada. Abelaira questiona, a partir do seu protagonista, a vocação antiga de contar histórias:

“Se tivesses, João Gilberto, de contar a tua vida, se por qualquer razão te obrigassem sob tortura a contar a tua vida, o que havias de dizer? Aí tens: pode fazer-se dela uma história, é susceptível de ser escrita como tantas histórias começando por <<era uma vez>>...? Sim, faz um esforço, imagina o que nela é historiável. Que fizeste hoje, por exemplo? A reunião em casa do Bastos, a ida ao aeroporto, a noite com a Maria Eugénia, a Maria da Graça logo de manhã no café, a Manuela e, já nem te lembras bem, a senhora Engrácia, decerto, o Vital das Neves, seguramente, o telefonema do Ernesto, não te esqueças, o almoço depois com o Bruno...

Mais ou menos. E a seguir? Como vai ser a tua tarde? E a noite? Tudo isso é contável, é alguma coisa, é viver?” (ABELAIRA, 1979, pp. 125-126)

O protagonista evoca sempre a falta e a necessidade de “altas aventuras” e confusões em uma história. Por outro lado seu criador, Augusto Abelaira toma um caminho diferente. Ele expressa – no início de forma tímida e quase oculta – a chamada “intervenção na naturalidade da vida” de João Gilberto, um estilo singular que transforma o tempo e o abre em toda a sua heterogeneidade. Durante a leitura, quanto mais cresce e fica evidente esta apropriação do tempo mais o personagem tende a se modificar. Desse modo a alteração gradual da forma é responsável por recriar o protagonista. O romance não é mais de profundidade ou verticalidade como fora no passado. Atualmente objetiva levar o leitor à superfície. O mundo não é mais considerado um bem humano assim como ninguém crê em sua profundidade (essência). O futuro é a superfície sem adjetivos óticos e predicados determinantes.

Os muito prestigiados elementos técnicos na narrativa – como pretérito perfeito, terceira pessoa do singular, desenrolar cronológico e intrigas lineares – sempre impunham a imagem de um universo estável e inteiramente decifrável. Contraditoriamente, na narrativa de Abelaira todas as dimensões temporais se dissolvem para serem recompostas por uma arquitetura mental do tempo. Não é possível ter certeza que um trecho lido aconteceu, está acontecendo, vai acontecer ou se é apenas um sonho, um devaneio ou uma hipótese. Sempre é possível ter a impressão de que o protagonista mistura o que já viu mas não se lembra com uma proposta do que poderia ter acontecido:

“Tento manter a conversa para que não percebas o meu desespero, que me apetece morrer, morrer agora, morrer diante de ti, que me apetece pelo menos chorar – parece mentira, mas como é possível sentir-me tão angustiado, tão sem ninguém, tão desprovido de qualquer esperança, embora antes também não tivesse esperança alguma, embora essa esperança não fosse a esperança de seres minha, mas só que continuarias a existir para falar comigo, ouvir a tua voz: doce, quente, fresca. Sim, tento um esforço, vou falar como se nada tivesse acontecido (e de facto aconteceu?)” (ABELAIRA, 1979, p. 100)

Nesse exemplo é possível observar João Gilberto pensando em 1ª pessoa (falando ele mesmo, não a distante e segura 3ª pessoa) acompanhado de Maria da Graça. Ele diz que sua esperança estava na existência dela para ele. Não é claro neste momento afirmar que ela existia de verdade, pois a figura que parece primeiro foi a de que apenas se olharam no café, no dia em que o Eurico chegou para buscá-la.

O que modifica a compreensão de sequência temporal na história é o próprio desenvolvimento dos problemas na mente do protagonista, deixando de lado a noção de uma

lógica clara, universal e organizada. A estabilidade é deixada de lado tanto no estilo quanto na história contada. O personagem oscila constantemente entre primeira e terceira pessoas:

“O João Gilberto, eu (porquê esta tendência para me ver de fora, para me ver como se fosse outro, terceira pessoa do singular?)”.
(ABELAIRA, 1979, p. 47)

São inúmeras as vezes em que o personagem declara a estranheza da terceira pessoa. Percebe-se claramente a imparcialidade que aumenta na abstração de seu eu, além da segurança que o personagem tem quando descreve situações. É muito mais confortável falar sobre si mesmo quando se tem certa distância do fato ocorrido. O autor fornece uma imagem sobre o problema de existir como primeira pessoa ou fornecer informações como terceira pessoa. Tal imagem começa a surgir na viagem que João Gilberto faz solitário. Consiste na diferença entre o João Gilberto que é e o João Gilberto que dá.

“(…) quase três meses passados sobre a chegada do Bruno e ainda não trocou com ele uma opinião a sério – ou então já não conversa a sério com ninguém, move-se através da espuma das coisas, já não se atreve, já não sabe, já não acha que valha a pena mergulhar mais fundo. <<A flor que és, não a flor que dás, eu quero>>.

Que pretende isto dizer: Que diferença, além do que tais palavras permitem fantasiar, existe entre o que a flor é e o que a flor dá? Porque ninguém é nada – salvo esse mínimo que os genes já insinuam e que pouco irá além da cor dos olhos, simplifico, decerto. Que, de qualquer modo, não é o que eu sou mas o que me aconteceu ser (diferença bizantina), nada que eu tenha feito (mas que significa eu nesta frase?); e sou, penso, dou porque a sociedade onde vivo é o que é – seria, pensaria, daria diferentemente se tenho nascido nas ilhas Trobriand ou até em Portugal, mas numa classe diferente e noutra região. O que sou... – mas eu próprio não tenho interior, só me posso apreender através do que dou. Mas dar pressupõe um ser que dê, as ondas luminosas pressupõe um éter que ondule: Porque hei-de pressupô-lo só se vejo o dar, o fazer, se tantas vezes me vejo adiante, fora de mim?

(…) E todas as pessoas, incluindo eu, são o que dão, dão sem serem, estão projectadas no fundo duma caverna, unicamente a sombra, mas sombra por nada projectada – sonhos sonhados por ninguém (nem homem, nem mulher, nem mesmo um louco ou uma borboleta). Sombras de nada.

Ou então virar-me para a Maria Eugénia e dizer-lhe: <<Revela-me quem sou porque só tu podes saber quem sou, porque meus gestos não os consigo reconhecer, tal como no gravador não reconheço a minha voz. Revela-me quem sou porque, sombra de objecto nenhum, só posso ser visto de fora, só posso ser, só posso sentir-me se fores tu a sentir-me.

(…) E talvez... Repetir a pergunta (<<Revela-me quem sou>>) às pessoas que conheço, sobrepor depois as respostas, ver-me finalmente em toda a minha exterioridade, exterioridade sem interior.” (ABELAIRA, 1979, pp. 114-116)

No livro ele afirma que só pode saber o que é se estiver em relação com os outros personagens, que ele próprio não possui uma essência, uma qualidade que determinasse a forma de agir. Para o protagonista as pessoas “são o que dão”, existem para os outros. Ele compreende que a realidade não está na interioridade ou profundidade e sim na exterioridade,

na relação entre as pessoas. Tanto é que João Gilberto apreende sua exterioridade ao falar com os outros personagens. Manuela, a mulher do Ernesto, ao ser descrita como fria e amargurada revela um pouco da exterioridade de João Gilberto, pois ele mesmo se vê assim e sente pena dela, sente depois pena de si. Apreende um pouco de si ao evitar manter uma relação estreita com Maria Eugénia e Bruno, tentando fugir de conversas que provavelmente vão deixá-lo abalado. E por assim em diante continuam os personagens a terem sutis semelhanças e diferenças em relação à subjetividade de João Gilberto.

O tempo e o movente

Abelaira abandonou a linearidade temporal ao montar todas as camadas de tempo do livro dispersas na mesma superfície. Todos os fatos, hipotéticos ou não, se escorrem no mesmo presente. Quem lê é deixado no momento da guerra em que cessa o bombardeio, um pós-apocalíptico particular sem ser futurista – e sem nunca ter deixado de existir –, sem teto e entre ruínas, em um espaço fluido e movediço, ponto de partida entre o homem em sua insustentabilidade e a realidade que se apresenta. O protagonista demonstra esse sentimento e o vincula à dimensão prática em que está inserido – as intermináveis conversas sobre política – demonstrando a consciência que tem de seu presente:

“Há quantos meses digo a mim próprio que preciso de dar um balanço à minha vida que se inicia? Um dia importante, longo, único, que poderá até durar seis meses... E estudares-te como se fosses observado por um etnólogo vindo do futuro ou duma sociedade extraterrestre. Integrando-te primeiro nas instituições que asseguram o funcionamento da tua sociedade e depois... Quais as tuas necessidades, não tanto as primárias, as outras, aquelas que as próprias instituições fomentaram em ti? O inquérito que procurasse desvendar os teus desejos, as tuas frustrações, os mecanismos inconscientes que te movem – porque os outros, os conscientes, conhece-los tu. Ou não, nem esses?” (ABELAIRA, 1979, p. 49-50)

O movimento paradoxal da descrição apresentado no segundo capítulo – o movimento que consiste em construir destruindo – é encontrado no tratamento do tempo durante a narrativa de Abelaira. A estrutura do romance, assim como a do cinema necessita de uma forma de tempo (ao contrário das obras de arte plásticas, quadros ou esculturas, por exemplo). A estrutura cinematográfica, por sua vez trabalha quase sempre com o presente do indicativo. Mas ambos romance e filme se encontram na construção de instantes, de intervalos e sucessões que nada tem a ver com o tempo do relógio ou do calendário. Desde Proust já se

repetiu muitas vezes a afirmação do tempo como o principal personagem de um romance: a partir do retorno ao passado, das rupturas na cronologia que parecem, com efeito, construir a base da própria organização da narrativa. O tempo que está em jogo já não mais pode ser espacializado em uma trajetória. Engana-se quem porventura pensa que Augusto Abelaira estivesse a jogar, a se divertir embaralhando um calendário preestabelecido. Pelo contrário: a narrativa é construída de tal maneira que toda e qualquer reconstituição de uma cronologia leva mais cedo ou mais tarde a uma série de contradições e impasses. A narrativa se inicia e termina em uma reunião na casa do Bastos, com os mesmos personagens presentes, como se João Gilberto nunca tivesse saído dali de fato para viver o que ele conta que viveu durante toda a narrativa entre o momento da reunião. Tudo se passa entre aquela reunião, como um instante singular que se abre e se distende em toda a narrativa. Como se um segundo de pensamento criasse todas as imagens mentais que compõe a história entre aquele atual que seria a reunião. É impossível que em 24 horas João Gilberto tivesse vivido de fato todos os acontecimentos que narra. É possível que seis meses tenham sido revividos intensamente em 24 horas. Também é possível que o instante contenha esses seis meses ou essas 24 horas. Os cortes essenciais que separam o atual do que é lembrado ou imaginado são claramente visíveis, embora não tenham marcações exatas. A história contada se encontra entre os cortes que começam e terminam na casa do Bastos. Aqui estão eles:

“Se tivesses, João Gilberto, de contar a tua vida, se por qualquer razão te obrigassem sob tortura a contar a tua vida, o que havias de dizer? Aí tens: pode fazer-se dela uma história, é susceptível de ser escrita como tantas histórias começando por <<era uma vez>>...? Sim, faz um esforço, imagina o que nela é historiável. Que fizeste hoje, por exemplo? A reunião em casa do Bastos, a ida ao aeroporto, a noite com a Maria Eugénia, a Maria da Graça logo de manhã no café, a Manuela e, já nem te lembras bem, a senhora Engrácia, decerto, o Vital das Neves, seguramente, o telefonema do Ernesto, não te esqueças, o almoço depois com o Bruno... Mais ou menos. E a seguir? Como vai ser a tua tarde? E a noite? Tudo isso é contável, é alguma coisa, é viver?” (ABELAIRA, 1979, pp. 125-126)

“Se tivesses, João Gilberto, de contar a tua vida, se por qualquer razão te obrigassem sob tortura a contar a tua vida, que havias de dizer? Aí tens: pode fazer-se dela uma história, é susceptível de ser escrita como tantas histórias começando por <<era uma vez>>? Sim, faz um esforço, imagina o que nela há de historiável. Que fizeste hoje, por exemplo? A reunião em casa do Bastos, a ida ao aeroporto, a noite com a Maria Eugénia, a Maria da Graça logo de manhã no café, a Manuela... Que mais? O almoço com o Bruno. Um sonho, a Brigitte, o Hans? A Guilhermina. Sim, o Vital das Neves. A Maria Eugénia. Ah, levaste o Bruno ao aeroporto. O jantar, a Manuela. É isso, este dia difere de tudo quanto viveste nos últimos seis meses, por exemplo? Esses seis meses não poderiam ser reduzidos a vinte quatro horas, essas vinte e quatro horas prolongadas por seis meses? Ou melhor: que os seis meses se incluem no calendário da História, que as vinte e quatro horas pertencem ao teu calendário pessoal. Que só a História viveu seis meses, mas não tu? E que o tempo (os seis meses) é como esta folha de papel, fascina-te, hipnotiza-te, a

folha de papel dos físicos, não a dos teus olhos que a vêem branca, compacta, sólida: enxame de abelhas, manto esburacado, descontínuo. E que se pudesses comprimi-la de tal modo que os vazios desaparecessem... Infinitamente mais pequena do que uma cabeça de alfinete, vinte e quatro horas?" (ABELAIRA, 1979, p.219)

Há também outros cortes essenciais no começo e no fim do romance, presentes na casa do Bastos: "O Ernesto vai encher mais um copo, sigo-o [...]" (ABELAIRA, 1979, p. 47) e "Enche o copo, apanha um fósforo do chão, aproxima-se da Guilhermina, que conversa, levemente desinteressada, com a Júlia. Já não falam de Roma, chegaram a Milão." (ABELAIRA, 1979, p. 219). Sendo que esse último fragmento se assemelha muito ao fragmento da primeira página do livro: "Enche o copo, apanha um fósforo do chão, aproximando-se da Guilhermina que conversa, levemente distraída, com a Manuela. Já não falam de Viena [...]" (ABELAIRA, 1979, p. 9).

É importante destacar também os fragmentos sobre a varanda, que marcam com seus cortes o início e o fim da história. No início: "João Gilberto já quase não ouve, observa o que passa junto da porta envidraçada que dá para a varanda" (ABELAIRA, 1979, p. 10), "João Gilberto afasta-se, vai à varanda, debruça-se sobre a sua vazia [...]" (ABELAIRA, 1979, p. 17), "De novo na varanda, o petroleiro lá longe com seu bolbo à proa, sombra iluminada." (ABELAIRA, 1979, p. 45) "João Gilberto deixou de as ouvir, observa o que se passa mais adiante junto da porta envidraçada que dá para a varanda." (ABELAIRA, 1979, p. 220). Perto do fim: "À janela, demoro-me a ver a rua vazia, as luzes do petroleiro lá longe." (ABELAIRA, 1979, p.240). E também na penúltima página:

"[...] João Gilberto continua à janela. De perfil durante toda a noite, o petroleiro virou-se agora a três quartos, o bolbo à proa mal se vê (ou nem sequer se vê, sabe-se apenas que existe), o próprio petroleiro confunde-se com o rio, uma grande nuvem que cobriu a lua. Apenas ali. Mais longe, um brilho branco, descobre outro barco mais pequeno, desses que viaja somente ao longo da costa portuguesa – e que assim entra nesta história, pensa João Gilberto. Com que objectivo?" (ABELAIRA, 1979, p. 243)

Com esses momentos espelhados na casa do Bastos pode ser percebido que apenas depois de cada fragmento inicial e antes dos fragmentos que se aproximam do fim João Gilberto constrói sua história. Tais fragmentos apontados não são extremamente precisos, assim como não é exato o momento de enfraquecimento da consciência. O protagonista está ainda presente na reunião na casa do Bastos, como uma forma circular do texto. O tempo pode ser considerado o personagem principal do romance: ele se expressa, é o agente ou a medida do destino do protagonista. Não há um desenvolvimento temporal, o tempo se encontra separado de sua temporalidade, não corre mais. A realidade que se propõe não é

nada além daquela da leitura e o do tempo do leitor. Em *Sem tecto, entre ruínas* o espaço destrói o tempo e o tempo sabota o espaço. As descrições, ao se contradizerem dão voltas em si mesmas. A partir desse estilo o instante nega a causalidade. Para o leitor a temporalidade linear satisfaz a espera e a instantaneidade a desaponta. A descontinuidade espacial apresentada dissolve o tempo a partir das descrições, que retiram a confiança nas coisas descritas.

A memória e a presença do passado

Segundo Henri Bergson, a essência da *ideia geral* é “mover-se o tempo todo entre a esfera da ação e da memória pura”. O esquema mental do sujeito estaria em função das imagens reais ou possíveis (imaginadas). Segundo o filósofo,

“Consiste numa expectativa de imagens, numa atitude intelectual destinada ora a preparar a chegada de uma certa imagem precisa, como no caso da memória, ora organizar um jogo mais ou menos prolongado entre as imagens capazes de vir a nele se inserir, como no caso da imaginação criadora. Ele é, em estado aberto, o que a imagem é em estado fechado. Apresenta em termos de devir, dinamicamente, o que as imagens nos dão como já feito, em estado estático. (...) Uma inteligência que operasse apenas com imagens desse tipo só poderia recomeçar seu passado tal qual, ou tomar dele os elementos rígidos para recompô-los em outra ordem, por um trabalho de mosaico. Mas, para uma inteligência flexível, capaz de utilizar sua experiência passada encurvando-a conforme as linhas do presente, é preciso, além da imagem, uma representação de outra ordem sempre capaz de se realizar em imagens, mas sempre distinta delas. [...] é preciso que o problema esteja representado no espírito de uma forma totalmente outra que a de imagem. [...] além da influência de imagem sobre imagem, há a atração ou a impulsão exercida sobre as imagens pelo esquema.” (BERGSON, 1939, pp. 133-134)

De que forma é possível que o leitor se aproprie um pouco dessa percepção do tempo? O sujeito que lê o romance passa a ter a visão do personagem existindo no presente e no passado (o protagonista oscila entre 1ª e 3ª pessoas do singular), com pensamentos sobre *algum* passado e especulações sobre um *possível* futuro, sem distinções claras sobre os momentos em que está situado ou qualquer explicação sobre a relação de causalidade entre os acontecimentos que parecem ocorrer, seja da ordem do real ou apenas imaginação. O livro é todo construído em cima de acontecimentos com o personagem, hipóteses futuras e a memória que une diferentes passados, como pode ser visto quando o protagonista se recorda dos passeios que fez com seu pai quando criança:

“Porque esta minha recordação, recordação quase vazia em que só o automóvel voltado tem o peso de coisa concreta, deve ser a sobreposição de vários passeios.” (ABELAIRA, 1979, p. 50)

Segundo o filósofo Gilles Deleuze em sua obra *Imagem-tempo*⁵, a situação descritiva consiste em uma imagem-lembrança (que está em relação ao atual, ao que se prolonga em movimento), encadeia-se com uma lembrança pura e forma com ela um circuito, como vemos no caso das imagens hipotéticas ou sonhos sobre o futuro que o protagonista do romance *Sem tecto entre ruínas* apresenta. As *imagens-lembrança* por sua natureza devem aparecer com um sentido completamente novo da subjetividade. A partir do circuito emerge um outro sentido que não é mais o motor ou material – João Gilberto não age mais – mas sim temporal e espiritual. É algo que se acrescenta à matéria e não mais a distende. O que ocorre no livro na maioria das vezes não é um flashback, pois não parte de uma memória constituída. Desse modo *o que se passou* não tem a função de relatar, como ocorre no caso da descrição tradicional apresentada por Robbe-Grillet. É uma função da memória atuando para o futuro, retendo o que se passa para realizar o por vir de uma memória outra. A memória não evoca o passado se não se tivesse constituído no momento em que o passado ainda era presente, como ocorre para João Gilberto. No trecho após o passeio de Maria da Graça – despedida antes da viagem – João Gilberto descreve a maneira como ele se encontra no presente, com os olhos voltados ao passado. Não se lhe atrai o que há de novo, mas sim o que está se desfazendo:

“Paro, ela põe a mão no trinco da porta, prepara-se para se ir embora (...), noto que a mão (a mão dela?, penso com estranheza, a mesma estranheza sentida antes com a palavra folha) não se move, demora-se, espera...(...)

[João Gilberto] – Provavelmente não nos veremos tão cedo... – Decido não a procurar mais. – As férias... A sua morada para lhe mandar um postal.

[M^a da Graça] – De onde?

Resolvo Brincar:

[João Gilberto] – Do passado. (...)

[M^a da Graça] – Por que diz do passado?

[João Gilberto] – Dum passado que me fala do presente, entende? Vou tentar explicar-lhe: quando vejo a cúpula de Brunelleschi, o pensador do Miguel Ângelo, a fantasia desmesurada do Bernini... Ali, mil anos depois e recuperando o mundo que ficava para trás, um novo mundo nascia, este mundo afinal tão inabitável. E sabe? Prepare-se para o espanto: não é Brunelleschi ou Leonardo ou Bernini que me apaixonam na Itália, nem o novo mundo a nascer, apaixonou-me, sim, é ver o outro, o que está a desfazer-se...(...) O que me apaixonou nos fins da Idade Média ou nos princípios do Renascimento são esses autores que continuam nostálgicos da Idade Média, conscientes de que o mundo deles acabou. Esses que perderam a fé antiga: sabem que o mundo vai ser outro mas não podem inteiramente aceitá-lo.

⁵ Para a pesquisa foram utilizados os seguintes capítulos: 3. Da lembrança aos sonhos, 4. Os cristais de tempo e 5. Pontas de presente e lençóis de passado.

Esses que reconhecem que o velho mundo já não tem mais sentido, mas...”
(ABELAIRA, 1979, p. 103)

Sua memória é feita no presente com o objetivo de servir ao futuro, quando seu presente for passado. E também muito do que o protagonista imagina no romance não deve ser considerado uma lembrança, pois não deve a marca de “virtualidade”. Segundo Henri Bergson em *Matéria e Memória*⁶, a lembrança (ou *imagens-lembrança*), na medida em que se atualiza, tende a existir em uma imagem. Mas uma imagem pura e simples só levaria o sujeito ao passado se foi mesmo no passado que ele foi procurar. No caso de João Gilberto, quando imagem presente e atual perde seu prolongamento motor ela entra em relação com a imagem-lembrança, formando um circuito entre as duas imagens. A imagem-lembrança por si só não é a virtual, ela se atualiza por uma lembrança pura. Por isso Bergson diz que a imagem-lembrança não tem a função de restituir o passado, mas sim de representar o antigo presente que o passado foi. A insustentabilidade de João Gilberto vem em boa parte de representar o antigo presente. Ele se recorda de quando viajou pela primeira vez com Maria Eugénia. Quando chegaram em Como (do lat. comum), na Itália ele se lembra que disse que ela parecia “a única hipótese de salvar as férias”. Quando ele vai viajar sozinho sente falta de Maria Eugénia e lembra-se das vezes em que viajaram juntos. Percebe que seu presente não faz sentido, desejando ainda apenas a lembrança:

“Pois, a viagem, aquela fúria de ir avançando pela estrada fora até cruzar a fronteira italiana, de mergulhar nas férias – um pouco o desejo de que as férias acabassem já. Não: de que já tivessem acabado, tivessem ficado para trás, fossem recordações, às vezes é melhor recordar do que viver. Mas pouco importa, o que importaria... Sim, que fazer de umas férias sozinho?”
(ABELAIRA, 1979, p.138)

Pensando na macroestrutura do texto a narrativa se inicia na casa do Bastos. Em seguida ela se contrai, perdendo o protagonista seu prolongamento motor naquela reunião no momento em que se distancia das conversas e de outras pessoas quando se desloca a varanda. É a partir desse momento que os acontecimentos começam a perder estabilidade causal. A lembrança em estado puro toma conta de sua subjetividade, e ele mergulha nessa dimensão até as últimas páginas do livro, quando o leitor percebe que João Gilberto está na casa do Bastos, no presente (o presente do início do livro, que sempre esteve presente), retornando à dimensão da ação. Ele ainda está lá, mas tudo o que se passou no livro, se deu naquele momento em que não podia mais agir. Por isso não pode ser dito que a imagem-lembrança foi um flashback – ela não restituiu o passado –, ela veio à tona mesmo como um antigo presente

⁶ A pesquisa foi orientada com base nos capítulos II (Do reconhecimento das imagens) e III (Da sobrevivência das imagens).

que o seu passado foi. É dessa forma que opera o personagem Bruno. O amigo de João Gilberto retoma seu presente e o afirma, enquanto o protagonista demonstra que a lembrança para ele é mais importante. Ele representa o antigo presente que todo seu passado fora:

“[João Gilberto] – Sou um homem imaturo, Bruno, sou um Don Juan, incapaz de me prender a uma mulher, mas... Tenho tão pouco, como queres que me desligue da Maria Eugénia se ela me dá esse pouco ou um pouco desse pouco? – A tentação de me abrir, eu que no aeroporto, quando chegaste, receei que forçasses a minha intimidade.

[Bruno] – O amor sem responsabilidades, o desejo de ser amado mais do que amar. Ou a esperança!

[João Gilberto] – Deixa-me ver se te explico ou se me explico a mim próprio. Não quero ser para uma mulher a realidade monótona, o que desejo é transformar-me no sonho, a ilusão, compreendes? Não quero representar para uma mulher, nem poderia representar, a vida autêntica, mas a parcela de sonho que lhe resta. Vês porque não desejo viver com ela? Descobriria que sou a realidade, a vida quotidiana, não o sonho, não a ilusão...

[Bruno] – Poderias tentar.

[João Gilberto] – Faltam-me as forças, nada tenho para dar, não sou nada... Um bluff, entendes? Conhecido ao fundo, para além dos primeiros contactos, um bluff. Chego a espantar-me, a espantar-me comigo próprio como consigo fingir que tenho coisas cá dentro e neste momento, ouvindo-me falar assim, és capaz de pensar que tenho. Não tenho nada, sou vazio, estas próprias palavras que me ouves são aparências... – Falo a sério? Ironizo? – Significam apenas que conheço as regras gramaticais. E o Dicionário.

Ele tinha-se levantado.

[Bruno] – Ignoraria que Maria Eugénia se encontrava às vezes contigo, que sonhava contigo. Preciso dela, João Gilberto, preciso dela, não posso passar sem ela, sem a realidade dela, compreendes? – Num esforço: – Se o que pretendes é a parcela de sonho só poderás ser sonho se ela viver uma realidade que não sejas tu. Se viver com outro, se viver comigo.

[João Gilberto] – No dia em que Maria Eugénia fosse tua não suportarias a ideia de que sonhasse comigo.

[Bruno] – Não tenho outra saída, João Gilberto.”
(ABELAIRA, 1979, pp. 136-137)

A coexistência das imagens e a indiscernibilidade

Retornando à reunião na casa do Bastos, pode ser dito que é o único tempo atual, pois ocorre no presente da narrativa. Tudo o que se passa entre os dois momentos nas reuniões é o circuito entre as imagens, a imagem virtual que coexiste com uma atual a partir da percepção. Mas há a coexistência entre o ainda presente e o já passado (se não fosse passada ao mesmo tempo em que o presente, este nunca iria passar). O passado contemporâneo ao presente de uma imagem atual é a imagem virtual. A partir do momento em que a primeira imagem virtual se compõe com uma atual, a terceira que emerge a partir delas pode se atualizar em

outras, e assim até o infinito. É desse modo que se apresenta algumas situações descritas na narrativa de Abelaira. Os momentos no café são bons exemplos para demonstrar o alcance das imagens. No início do devaneio, João Gilberto está em um café com Maria Eugénia. Aparece a sensação de já ter visto alguma moça lá – que depois descreve como Maria da Graça. Depois está lá no café com Maria da Graça. Na Suíça, vai a um café, vê uma moça e a descreve da mesma maneira como fez ao descrever Maria da Graça. João Gilberto também fala que costumava passear de carro em Portugal com Maria Eugénia, mas antes disso revela que fez um passeio muito semelhante com Maria da Graça. No caso de Maria da Graça é uma lembrança pura, que não depende dos estados de consciência. Está em função do atual presente do qual ela é o passado. A imagem-lembrança que tem é a de Maria Eugénia, que faz referência ao passado em função de um novo presente. Enquanto Maria da Graça não tem passado – seu passado se realiza no presente – Maria Eugénia possui o sinal distintivo de uma perspectiva temporal:

“Três anos, embora pareça ontem, embora tenham passado tantas coisas, embora nada se tenha passado.

Mas que é nada? Porque, apesar de tudo, depois desse dia conheceu a Maria Eugénia – ela mora ali perto, na Avenida Manuela da Maia, foi ali perto que durante um mês e meio ficaram a conversar no automóvel.”
(ABELAIRA, 1979, p. 105)

A diferença é que Maria Eugénia está no presente de João Gilberto na casa do Bastos, enquanto Maria da Graça apenas passou a existir a partir do seu devaneio. As situações são muito semelhantes em diversos trechos e as descrições confundem as características dos personagens, que espelham traços de outros. E no fim a atualização do circuito de fecha no retorno ao início da narrativa.

A semelhança entre as situações descritas durante o sonho de João Gilberto – o longo intervalo que preenche a narrativa durante a reunião na casa do Bastos – pode ser pensada como séries de reflexões. Não há uma correspondência explícita entre a imagem atual e a lembrança, mas sim entre a lembrança e uma imagem virtual. De acordo com Deleuze, a primeira reflete-se em uma imagem especular e a envolve para construir uma terceira. Essa terceira entra em circuito com alguma outra virtual que destrói o sentido da anterior e assim por diante. A viagem que João Gilberto faz a Como é parte de uma lembrança que se integra com a virtualidade, pois ele encontra Brigitte e Hans. Eles formam um casal que aparece subitamente do nada, sem lembrança alguma, sem nenhuma marca de temporalidade. É como se o protagonista estivesse sozinho, acompanhado de seus reflexos. Já as viagens de João

Gilberto e Maria Eugénia são parte de sua lembrança, que se atualizam se o passado for ainda presente:

“Lá muito para trás, ela, um lenço na cabeça, continua, está a continuar há doze anos se o tempo tiver parado (...)” (ABELAIRA, 1979, p. 141)

A indiscernibilidade presente no romance surge a partir da coexistência de imagens atuais, lembranças ou virtuais. É o caráter objetivo que permite o leitor ter essa sensação. A partir do personagem isso ocorre do ponto de vista do seu espírito, mas objetivamente, segundo Deleuze em *Imagem-tempo*, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual nessa relação. Para o protagonista podem ser lembranças em relação com a virtualidade, enquanto para o leitor (durante o tempo da leitura) se configura uma indiscernibilidade, pois ele percebe o personagem em relação ao atual e a partir dele existe o circuito da lembrança e da virtualidade – lembrando que apenas no final do livro pode ser percebido que se configura em um tempo circular. No caso de João Gilberto há muitas imagens virtuais que se proliferam. Cada imagem forma sob vários ângulos toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo que nada se sabe de concreto sobre ele, que ele não passe de uma virtualidade entre as outras imagens. Segundo Deleuze “a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo”⁷. O protagonista, enquanto está em sua viagem, começa a confundir-se ao misturar o tempo em que encontrara Maria Eugénia em Interlaken (Suíça) com o encontro do atual e do virtual em Bruno (que também se apresenta na narrativa sem distinções temporais). O encontro em Interlaken é lembrança que o persegue em referência ao passado, mas também continha uma face que se voltava ao futuro.

“(...) porque afinal e sem qualquer combinação explícita, não haveria um encontro marcado em Interlaken? E não seria disparate ir à posta-restante em Como já que, no fundo, estaria tudo combinado? Interlaken. Ou não, ela viajaria com o Bruno?” (ABELAIRA, 1979, p. 143)

“Devo ir a Interlaken? E isto que neste momento é passado, que nesse momento era presente e futuro... Mas porquê um passado há tanto esquecido me perseguia? Porque continuava ele a falar doze anos depois? Depois, antes?” (ABELAIRA, 1979, p. 143)

⁷ DELEUZE, Gilles. Os cristais de tempo. In: *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 89.

A proliferação de imagens

A carência de certezas que se dá a partir da relação entre o atual e o virtual, apesar de aparentemente confundir o leitor, também fornece todos os ângulos em que pode ser visto; acaba por preencher o personagem. É interessante pensar sob esse aspecto a relação entre João Gilberto e Maria Eugénia e a relação entre João Gilberto e Maria da Graça. Caso essas duas relações sejam postas “em relação” poderá ser percebido que a imagem atual entre João Gilberto e Maria Eugénia possui uma imagem virtual a que ela corresponde. No caso a de Maria da Graça e João Gilberto, sendo a personagem um reflexo parcializado da anterior. Maria da Graça se apresenta na narrativa a partir de uma situação de *déjà-vù*, uma lembrança do presente contemporânea do seu próprio presente. Na medida em que é desenvolvido o personagem Maria da Graça é possível perceber que ela envolveu e refletiu o real, Ao mesmo tempo muitas das imagens fornecidas pelas descrições tendem a chamada *coalescência* da imagem atual e da imagem virtual, sendo esse um dos muitos exemplos da forma em que emerge a indiscernibilidade no romance de Abelaira. E ela emerge não no espírito do personagem, mas a partir do seu caráter objetivo, são imagens naturalmente duplas. Com a proliferação de imagens virtuais, a sua totalidade acaba por abranger toda a atualidade do personagem, ao passo em que ele também se configura em uma virtualidade. A situação de *déjà-vù* que se dá a partir de Maria da Graça também ocorre com Brigitte:

“O acaso, o inesperado. Sentara-me na esplanada, a catedral de Como na minha frente e a dois metros de distância de uma rapariga. Onde a vira antes? Loira, parte do corpo coberto pelo espaldar duma cadeira, para além do espaldar amarelo sujo, abaixo da saia curta, as pernas nuas – incompletamente: as meias vermelhas sobem-lhe quase até aos joelhos.” (ABELAIRA, 1979, p. 152)

Com, a rapariga das duas mesas adiante, ali em Como. Nesse olhar que me lançaste por breves instantes, nesse olhar em que estive, de certeza, presente, como é que estive presente? Sem relevo, achatado? Acabas de desviar os olhos, ferida pela minha curiosidade. E a tua, a tua curiosidade? Perguntaste-te quem serei eu e já nem digo quem serei realmente, mas qualquer coisa como: que faz ele? É engenheiro, matemático, interessar-se-ia por este livro, falará a mesma língua, pelo menos a mesma linguagem? Ou afinal nem sequer me viste, quando olhaste para mim não era eu que estava no horizonte do teu olhas mas outro pensamento? E a sensação de que já tinha vivido, não conseguia lembrar onde, uma, duas vezes, dez vezes, aquele momento, de que já estivera uma, dez vezes naquela esplanada – e aquela rapariga também.” (ABELAIRA, 1979, p. 154)

É possível que essa imagem tenha sido apenas vista uma vez e causado a sensação de *déjà-vù*. Mas como é claro no romance, a repetição dessa descrição coloca Maria da Graça e

Brigitte em uma mesma imagem virtual que não se atualiza por já ser atual: está em função do presente do qual ela é o passado sem data. As personagens não “existem”, só existem como personagens, existem em função do protagonista. Porém, a partir do tempo da narrativa ambas as personagens se desenvolvem e entram em circuito com outras imagens. Maria da Graça, como já foi dito, se relaciona com as lembranças mais antigas dos passeios de João Gilberto e Maria Eugénia. Já Brigitte se relaciona com as lembranças das viagens feitas pelos dois. Apesar de estarem fora das marcas de temporalidade há uma diferença essencial entre as duas personagens: diferente da primeira, a segunda se desenvolve entrando em circuito não mais com lembranças, mas sim com outra imagem que se desdobra em um tempo presente que passa e um passado que se conserva. A proliferação das imagens é uma das características que permitem a existência e a perpetuação dos personagens em relação ao João Gilberto. Ele, que percebe tudo desligado, finalmente tem a revelação de que tudo está integrado em um circuito a partir da imagem de Hans e Brigitte:

“Vejo a Maria da Graça de braço dado com o Miguel, penso na minha vida e ocorre-me esta pergunta: se é romanesca, se poderia contá-la a alguém como um romance, se os acontecimentos que a constituem têm antes e depois de tal modo que o depois seja necessariamente uma consequência do antes. E vejo acontecimentos ao acaso, desligados, que poderiam ser estes ou aqueles, em que eu próprio poderia representar o papel dos outros comparsas, eles o meu, acontecimentos sem dinamismo interno a encadeá-los – vejo apenas momentos isolados, não os elementos de um todo, tão isolados que poderiam não ter acontecido ou ter acontecido por outra ordem – e o seu resultado final era o mesmo, o homem que eu sou neste instante seria exactamente igual se tudo sucedesse de outra maneira, deslizo sobre os acontecimentos sem os integrar dentro de mim, como se ficasse de fora, roço pela superfície deles sem os sentir. E preciso de dizer isto a alguém, ao Ernesto, à Maria da Graça, à Guilhermina, vou revelar-lhes que também por eles deslizo sem os sentir?”

Então penso na Brigitte e no Hans, penso que vão aparecer, tenho o pressentimento de que os encontrarei dentro de segundos ao dobrar daquela esquina e que me dirão: não percebeste ainda que fazemos parte da tua vida, que nos integrámos nela, que tudo mais é falso?” (ABELAIRA, 1979, p. 179-180)

Hans e Brigitte são apresentados para o leitor de forma súbita, sem ele saber nada sobre seu passado, da onde vêm ou qualquer informação. Quando João Gilberto começa a falar sobre sua viagem surgem esses dois personagens que se relacionam a ele da mesma forma como Maria Eugénia e Bruno, que simultaneamente estariam também viajando para Como. Enquanto os diálogos entre todos os personagens no romance se dão de forma direta (a partir do travessão), as falas entre Hans, Brigitte e João Gilberto ocorrem de forma indireta, como se ele tivesse contando o que foi falado durante o tempo em que estiveram juntos. Muitas páginas após a aparição do casal estrangeiro, o protagonista faz a descrição acima, na esplanada. Inicialmente o leitor tem a impressão de que a imagem Maria da Graça está

presente em Como, mas momentos depois outra descrição anula essa afirmação, distanciando-se de Maria da Graça e se convertendo em uma imagem nova e singular:

“Agora repara: porque se vestia de maneira diferente? Os cabelos muito longos, lisos, cobrindo-lhe os ombros, espalhando-se muito abaixo dos ombros. Saía comprida e sem meias. Blusa aos quadrados se sabor colegial, recordando pelo menos os bibes das meninas das escolas. Os velhos bibes. Mas mal entrou no automóvel, só depois de entrar no automóvel, a reconheci, era a rapariga da esplanada de Como. E o rapaz que a acompanhava tinha barba loira, pouco cabelo, muito alto, a camisa desapertada. Dei-lhes boleia.” (ABELAIRA, 1979, p. 154)

Após a leitura desse trecho, fica evidente que o casal estrangeiro que recebeu uma carona de João Gilberto é Hans e Brigitte. Enquanto Brigitte se diferencia nas duas descrições, Hans fornece a marca do reconhecimento para o leitor, já que é descrito anteriormente da mesma forma que no trecho acima. De qualquer modo, a existência dos personagens sempre é posta em dúvida:

“A frescura de Santo Ambrogio que desta vez João Gilberto visitou com a Brigitte e o Hans. Mas visitou mesmo? Ou uma história inventada?” (ABELAIRA, 1979, p.220)

A noção de reconhecimento atento é fundamental para pensar sobre a possibilidade de uma mudança da subjetividade do protagonista. Ele se realiza por meio de imagens-lembrança e informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito. Quando João Gilberto não consegue se lembrar (do passado exatamente como foi), o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e dessa forma ele não pode encadear a imagem atual com uma imagem-lembrança. Não há mais o reconhecimento atento. É aí que entram em ação os elementos autenticamente virtuais que podem ser lidos nos momentos em que ele sonha com algo, a impressão que ele tem de ter vivido ou de que vai viver algo. A imagem atual, encadeando-se com a imagem virtual e formando um circuito podem trazer as confusões da memória e os fracassos do reconhecimento. Segundo Deleuze⁸ essa seria uma situação-limite, em que o personagem estaria na iminência ou consequência de um acidente, proximidade da morte ou, como no caso de João Gilberto, também em estados mais banais do sono, como em um sonho ou uma perturbação da atenção. Em nenhum momento suas lembranças correspondem e ajustam-se plenamente às suas situações. Elas são vibrações flutuantes, como se o tempo conquistasse sua liberdade. A impotência motora do protagonista corresponde diretamente a uma mobilização total do passado. As fusões e a sobreposição de imagens não tem mais limites ou discernimentos causais. As perspectivas de João Gilberto no presente só se relacionam com

⁸ DELEUZE, Gilles. Da lembrança aos sonhos. In: *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 71.

lembranças flutuantes e impressões, principalmente as de déjà-vu. Ele descreve em várias situações inúmeras moças que se apresentam para o leitor de forma muito parecida. Além do João Gilberto, o leitor tem também a impressão de que apareceram várias moças sentadas de costa, com uma meia até o joelho, longos cabelos louros e saia curta. Não é possível saber se ele já havia visto gente assim ou se ele viu algo que já achava ter visto várias vezes anteriores. E também é questionável se as vezes posteriores em que foram descritas moças assim têm alguma conexão com as outras – se foram projetadas a partir de outra imagem, ou de uma fusão de imagens. O protagonista, como na teoria bergsoniana do sonho, mostra que a pessoa que está em uma situação-limite como essa não está fechada às sensações do mundo exterior e interior, antes as põe em relação – como lençóis do passado fluidos e maleáveis, atando-se e afrouxando-se. Já não há o vínculo do esquema sensório-motor com o reconhecimento habitual, tampouco a percepção-lembrança que se relaciona ao reconhecimento atento. A situação do personagem vem de uma ligação enfraquecida de uma imagem sensorial a uma *imagem-sonho* absoluta.

Tarde demais

Assim como o protagonista, Bruno também passa por uma fase de mudança de vida. O problema da realidade na vida de João Gilberto complica-se quando ele declara que gosta de Maria Eugênia, mulher com que o protagonista se relacionava, mas não decidia se gostava ou não dela, com medo de perder alguma grande oportunidade amorosa – ou ilusão construída – que poderia chegar a qualquer momento de sua vida.

“[Bruno] – Se gostavas dela porque não foste viver com ela? – O Bruno descobrira na manga do casaco um botão quase a cair, hesitava se deveria ou não arrancá-lo, arrancou-o e meteu-o no bolso. Para minha antropologia do botão.” (ABELAIRA, 1979, p.79)

“[Bruno] – Falaste-me de ti. Pensaste alguma vez na Maria Eugênia?

[João Gilberto] – Tanto pensei que não fui viver com ela, não quis prendê-la, deixei-lhe a porta aberta.

(...)

[Bruno] – E eu poderia ser essa porta aberta?

Mantendo o sangue frio:

[João Gilberto] – Acho que não. – Estranho, só agora descubro que me dói a cabeça, de caminho ainda terei de comprar aspirina.

[Bruno] – Porquê? Que espécie de homem que ela procura?

[João Gilberto] – Julgo que procura a mim, Bruno.

Que diz, despedindo-se:

[Bruno] – Sim, tenho andado à procura do Bruno que cá teria ficado se eu... Não, não o encontrei ainda.” (ABELAIRA, 1979, p. 80)

O personagem Bruno, amigo de João Gilberto, configura-se na narrativa como um espelho para o protagonista. Em diversos momentos ambos compartilham do mesmo sentimento: a busca de si. Porém o que ele traz de principal é algo que João Gilberto ainda não tinha se preparado: a ameaça de perder Maria Eugénia. Além disso Bruno expressa uma realidade necessária para João Gilberto. O protagonista e Maria Eugénia se espelham no fato de que ambos estão presos a uma memória passada e não conseguem se desligar dela, apesar de ambos estarem já desligados um do outro. Bruno dá a dica fundamental para a liberdade do casal, mas para João Gilberto ainda lhe parece algo muito distante. Bruno pede que o personagem principal tenha um grande gesto heróico e a desiluda, porém o protagonista não é capaz de nada, em absoluta paralisia prefere se conservar um egoísta de aparente serenidade.

“O telefone a anunciar-lhe a visita do Bruno.
 [João Gilberto] – Quando chegaste? – pergunta João Gilberto, mal ele transpõe a porta.
 [Bruno] – Esta manhã. E tu?
 A certeza portanto de que não foi sonho, de que não pode ter estado com Bruno esta manhã porque esta manhã ele ainda não chegara.
 (...)
 [João Gilberto] – Que aconteceu entre ti e a Maria Eugénia?
 Permanece um instante em silêncio.
 [Bruno] – Que aconteceu entre nós? – Ajeita os papéis espalhados na minha secretária. – Não sei. Penso aliás que deixou de te amar. Continua presa a ti, dificilmente se irá embora, mas o amor acabou. Que não pode desligar-se de ti, mas nem sabe o porquê. Ou outra coisa: que lhe é impossível amar outro homem. Que não te ama, mas que a estrangulaste para outro homem. (...) Disse-mo ela. Presa aos primeiros tempos em que te conheceu, ao passado, e que desse passado não pode libertar-se, não do presente. Mas se tu lhe causares um grande desgosto... Se já não gostas dela, João Gilberto, porque não tens um gesto heroico e não a desiludes definitivamente? Talvez então se libertasse de ti. Mas és egoísta, queres segurá-la, embora já estejas desligado dela.” (ABELAIRA, 1979, p. 135)

Desde o começo do livro o leitor já supõe a crise entre João Gilberto e Maria Eugénia. A maestria de Abelaira está em demonstrar como é distinto o tempo do espírito do tempo da ação. Quando se termina de fato um relacionamento é quando se percebe que aquilo já havia terminado há muito tempo, que já não havia nada ali no presente. É como o próprio protagonista diz:

“De tudo quanto se disse hoje haverá alguma coisa que, se a recordarmos um dia (se tiver ficado na nossa memória), nos permita dizer que continha um pouco do futuro, era já o futuro adivinhado?” (ABELAIRA, 1979, p. 48)

Um dos mais belos trechos do romance é também um dos mais tristes. Desde o começo do romance, o protagonista procura descobrir seu problema, o que lhe causa mal-estar. A descoberta do seu problema acontece quando finalmente João Gilberto percebe que não consegue ver Maria Eugénia como uma ilusão, descontínua, desconectada da memória dele. Finalmente entende que ela é parte de sua realidade, apesar do seu medo sempre tentar afastá-lo do amor em prol dos desejos fugazes:

“Bom, quero eu dizer: recordar-me pela primeira vez não do acontecimento, mas da primeira vez que o recordei. Ouve: descobri agora uma primeira recordação. Para te contar. Recordação que nunca tinha recordado.

Aí tens: já te falei da esplanada em frente da catedral de Como e que desenhava de cor a Maria Eugénia. [...]

Depois, mas de tudo isto lembro-me pela primeira vez, murmurei o nome de Maria Eugénia. E pensei: nome que tudo diz, que tudo deve dizer, que embora igual a muitos outros armazena toda a memória dela. Nome que se for pronunciado perto, a obriga a voltar-se na direcção de quem o pronunciou. Mas não pensei, é curioso, não pensei no que estou a pensar e que então deveria ter pensado: o nome poderia não ser o dela, o apelo poderia ser para outra também chamada Maria Eugénia... [...]

Procurei de novo desenhar Maria Eugénia, o grande erro consistia em tentar recordá-la sem a inserir num acontecimento concreto. Impossível vê-la em si mesma, separada das coisas que a envolviam, o mundo real, vivido, o que pode ser... Quê? Por exemplo: inclinada para frente, quando... Deixa-me rir: quando colhe miosótis... Mas ela nunca colheu miosótis e eu, para te falar com franqueza, não sei o que são miosótis. Um pouco de realismo: apalpando o sapato no sítio onde lhe dói o dedo... Ou debruçada sobre mim, eu que acabo de acordar, nua ainda, o soutien seguro na mão, uma réstia de sol que na semana passada ainda ali não chegava...” (ABELAIRA, 1979, p. 144-145)

Frente à ameaça de perder Maria Eugénia para Bruno, João Gilberto descobre que o relacionamento entre os dois que ele cria ser alimentado por ilusões era feito de pura realidade: não havia como separá-la do mundo, ela era toda tomada por realidade, identidade exterior. Seu desejo inicial de romper seus laços sem dor e com a consciência limpa vão por água a baixo.

Apesar da grande descoberta de João Gilberto, ele percebe que foi tarde demais. Maria Eugénia, por sua vez, diz que não há mais nada entre eles no presente, que não há mais nada que possa ser feito com algo que já acabou há muito tempo:

“[Maria Eugénia] – Não posso compreender essa história... Achas que ainda existe alguma coisa entre nós? [...] Parto do princípio de que começou por haver alguma coisa entre nós. Mas explica-me: quando foi que morreu? [...] Digo-te com franqueza: não sei. E vivi durante muito tempo acreditando que ainda te amava, que ainda existia alguma coisa, mas tudo estava morto, afinal. O que me faz muita impressão: como pude imaginar que te amava ainda, como pude proceder como se te amasse?

O acaso outra vez misturando-se com a linguagem do mundo às avessas. Sim, como explicar esta minha distração? Supor ainda há pouco

que conservavas o teu amor por mim, não ter dado pelo seu desaparecimento?

[Maria Eugénia] – [...] Na Itália quando te procurei, quando escrevi a carta, desejosa de te encontrar... Já não te amava, mas como te amara no passado, julgava que o amor fazia parte de mim e amava-te por velocidade adquirida. Mas o amor extinguiu-se, João Gilberto. [...] Deixara de ser contigo que visitava Paris, deixara de te amar. E hoje, ao perceber, fiquei muito feliz. Muito feliz, compreendes? Descobrimo que estes seis meses foram afinal um absurdo. Mas que me tinha curado sem dar por isso.” (ABELAIRA, 1979, pp. 208-209)

Além disso, Maria Eugénia afirma com muita precisão que não há lei do progresso universal, não existe cronologicamente uma determinação progressiva:

“[Maria Eugénia] – Decidi hoje assentar algumas ideias. De contrário, esqueço-me, passei a vida a recomençar, a descobrir outra vez o que já tinha descoberto antes. A escrita, instrumento do progresso, digo bem?

[João Gilberto] – Explica-me... Porque te dedicaste hoje aos grandes temas?

[Maria Eugénia] – Dizes hoje... Ah, decidiste que ocupo as tardes a pensar em futilidades... Foi assim: se a minha ligação com João Gilberto retrocede, isso prova o retrocesso universal? – Cultivava a ironia e o cultivo da ironia fui eu que to transmiti, Maria Eugénia – Pelo menos se há um exemplo do retrocesso universal, mesmo que só um, o nosso... Mas sempre te digo: desde a Suíça penso nisto, demonstramos os dois que não há lei do progresso universal. E o nosso caso assume portanto importância extraordinária, não achas? A exceção, o cisne negro, o Sócrates que é imortal... Retomara o tricot. – Não achas que os filósofos devem considerá-lo, que o desconhecimento dele vicia todo o pensamento filosófico? Lacuna decisiva.” (ABELAIRA, 1979, pp. 203-204)

Pensando a partir da proposta de narrativa circular na casa do Bastos é possível observar duas situações semelhantes no começo e no fim do livro. São as duas vezes em que Maria Eugénia e João Gilberto conversam ao telefone – uma bem no começo e a outra próxima ao fim da narrativa. Apesar de quase idênticas, os trechos se mostram definitivos para entender a mudança da relação entre os personagens:

“[Maria Eugénia] – Podes ouvir-me?

[João Gilberto] – Se posso ouvir-te? – [...] Preocupado, o desconforto de ter de ajudar Maria Eugénia. Certamente Angustiaada, vai dizer coisas que me perturbarão a tranquilidade.

[...]

[Maria Eugénia] – Espera... Porque nunca quiseste viver comigo?

[...]

[João Gilberto] – Estiveste sempre de acordo. [...]

[Maria Eugénia] – Mentira. Tu é que preferiste assim e não quis violentar-te, não quis perder-te. Não gostavas de mim, não gostas de ninguém, sentias-te só. E atirei-me rapidamente à tua cara, aproveitei estares só, nada fizeste para me conquistar. Nem fazes, procuras-me como se me considerasses segura, não te passa pela cabeça que um dia destes posso ir-me embora” (ABELAIRA, 1979, pp. 13-14)

“[Maria Eugénia] – João Gilberto, podes ouvir-me?

[João Gilberto] – Se posso ouvir-te? – [...] Preocupado, o desconforto de ter de ajudar a Maria Eugénia. Certamente angustiada, dirá coisas que lhe perturbarão a tranquilidade.

[Maria Eugénia] – Vives à espera que te batam à porta, vives à espera que o telefone toque.

[João Gilberto] – Que queres dizer? [...]

[Maria Eugénia] – Que continuas à espera. À espera, disponível para a grande aventura. És quanto ao amor um avarento, não te dás todo, não apostas no absoluto imediato. O homem que se entretém a contemplar o tesouro, que não sabe investi-lo. E levas as tuas amadas à perdição porque não lhes dás esperança. (...) Adeus.

Telefonar-lhe? As fontes do Bernini. Desisto.” (ABELAIRA, 1979, pp. 223-224)

A partir do paralelismo feito com os trechos a cima fica evidente que há um tipo de repetição, mas a configuração da situação e seu resultado não são mais os mesmos. Algo aconteceu com João Gilberto que o desprende das barreiras criadas pelo seu desejo de consumo, de modo que pode ver Maria Eugénia como deveria desde o início. Ao mesmo tempo ela desistiu do relacionamento, já que estava completamente desiludida. Nesse caso há revelação e o *tarde demais*⁹, como uma emergência no tempo. Não é pessimista mas sim trágica. Desde o começo do livro há o sentimento de *tarde demais*, mas a revelação só vem no fim, sendo o tempo que se revela, o reencontro de João Gilberto com o tempo qualitativo. Caso a revelação tivesse chegado a tempo não haveria a inicial degradação do personagem, assim como a proliferação de imagens. A natureza da própria história contada necessitou a proliferação e a criação de imagens terceiras. Tal percurso possibilitou que a revelação não chegasse a tempo. *Tarde demais* não foi um acidente pessimista na narrativa, revela a dimensão do próprio tempo. Opõe-se à dimensão estática do passado sufocante que foi contemplado nos capítulos dois e três. Segundo Deleuze¹⁰,

“O tarde-demais condiciona a obra de arte, e condiciona seu êxito, já que a unidade sensível e sensual da natureza com o homem é por excelência a essência da arte, na medida em que é a sua propriedade ocorrer tarde demais no que diz respeito a tudo, exceto a uma coisa: o tempo reencontrado.”

⁹ DELEUZE, Gilles. Os cristais do tempo. In: Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2009. p. 108-110

¹⁰ Ibid. p.120

5 - CAPÍTULO CINCO: O BOTÃO E O FECHO ÉCLAIR

E o mundo é feito de energia

E o mundo é o que é possível

E o mundo é feito de energia

E há a luz dentro de você

E há a luz dentro de mim

Robert Schneider, tradução livre

No capítulo que se inicia será retomada uma imagem proposta pelo protagonista João Gilberto. Para que seja possível retomar tal imagem e fazer uma formulação conceitual dela tornou-se necessário o conceito de dispositivo e a sua função. Giorgio Agamben cita em seu texto *O que é um dispositivo* uma entrevista realizada em 1977 com Michel Foucault, em que o filósofo mais se aproxima de uma definição do conceito de dispositivo:

“Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis o que se estabelece entre estes elementos [...]

[...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...]

Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados.”¹¹

Agamben diz ainda que o termo grego *oikonomia* desempenhou uma função decisiva na teologia. O termo significa administração do *oikos*, da casa, geralmente usado para definir gestão. Foi uma tentativa de separar em Deus ser e ação, uma ontologia separada da práxis (*oikonomia*). Este termo se insere como um dispositivo, pois

¹¹ FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos vol. III. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1999. pp. 299-300

“nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito”. (AGAMBEN, 2009, p. 38)

Dessa forma, o autor divide o existente em dois grupos: de um lado a ontologia dos seres vivos e de outro a oikonomia dos dispositivos que procuram governá-las e guiá-las. Agamben amplia a definição de Foucault ao dizer que o dispositivo não estaria apenas restrito às práticas mais evidentes de poder:

“[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsistência de se deixar capturar.” (AGAMBEN, 2009, p. 40-41)

A partir da nova definição proposta por Agamben, há a classe dos vivos (ou substância), seus dispositivos e o que emerge entre eles: o sujeito. Este, por sua vez, seria resultado de um processo de subjetivação (agora chamado de dispositivo). Além disso, um único indivíduo poderia se compor com mais de um dispositivo simultaneamente. A subjetivação é ilimitada, tendo em vista a eterna proliferação dos dispositivos durante o tempo de vida de cada ser vivo. Ele acumula dispositivos que se tornam presentes ou ausentes em função de sua necessária relação com o mundo. Hoje em dia não há um instante na vida de um indivíduo que não seja contaminado, modelado ou controlado por um dispositivo.

O problema dos dispositivos não se resolve a partir de sua destruição ou fazendo bom uso deles. Sua existência não é acidental, foram criados a partir do processo civilizatório, que age na diferenciação entre homens e animais a partir de sua atuação no tempo. Giorgio Agamben afirma que ao quebrar ou interromper a relação entre o indivíduo e seus dispositivos, cria-se no indivíduo duas outras esferas possíveis: o tédio e o Aberto (conhecer o ente enquanto ente, construir o mundo).

Após afirmar que a separação entre o ser e a ação foi definitiva para o aparecimento do dispositivo, o filósofo italiano fornece outro exemplo. Segundo o direito romano, tudo o que era considerado sagrado pertencia a Deus. O dispositivo consagrar (*sacrare*) foi definido como uma ação que tinha como objetivo deslocar qualquer coisa da esfera humana para a sagrada. Já a profanação seria o seu contradispositivo, tendo em vista que ela visava restituir o que

antes fora consagrado ao uso dos homens. A medida regulatória criada pela religião para separar ser e ação nesse caso é o sacrifício, a partir de um ritual que passava legitimamente algo do profano ao sagrado. A profanação, enquanto contradispositivo, restituía o que antes estava separado do homem. O sacrifício, por sua vez, operava na produção de corpos dóceis.

A partir do conceito de dispositivo apresentado será possível pensar a imagem proposta por João Gilberto. No início e no fim da narrativa a personagem Guilhermina questiona o protagonista sobre os estudos que ele estaria prestes a desenvolver. Apenas na iminência do fim do romance João Gilberto lhe explica o que é a antropologia do botão e do fecho éclair, afirmando que ainda não havia compreendido seu modo de atuação, nem sabia exatamente como proceder para tal. Ainda próximo ao fim do romance, João Gilberto desenvolve um raciocínio sobre rede de dispositivos da escrita e da fita magnética:

“[João Gilberto] – Vai avançando... Acredita, toda a história da humanidade poderemos lê-la através das metamorfoses do botão. Aliás, neste momento, hesito se deverei ou não ampliar o estudo ao fecho de correr. Porque a função é a mesma, apertar a roupa. Mas também a função da escrita é a mesma de uma fita magnética, registrar o saber, por exemplo. E ao estudar a escrita deveremos incluir a fita magnética? É claro que se estudar os sistemas de transporte naturalmente incluirei coisas tão diversas como o homem, o cavalo, o comboio, o avião [...] escrita que continuou sempre escrita quer feita com buril, com pena de pato ou com esferográfica, mas já não com impulsos electromagnéticos. Pode talvez dizer-se que a escrita é visual e acústica a fita magnética, houve aqui um recurso a sentidos diferente [...]” (ABELAIRA, 1979, p. 227-228)

O protagonista inicia seu raciocínio a partir de uma função compartilhada pela escrita e pela fita magnética: o registro. Porém a escrita não pode ser apenas classificada como uma forma de registro, já que também é utilizada para além da memória individual ou coletiva. A escrita inserida na arte opera como uma expressão criativa, não mais registra o que é dito ou visto, mas a partir de uma percepção aguda do artista da palavra é possível criar sensações que remetem ao que existe de singular no mundo. Com a função aparentemente mais restrita, a fita magnética fora criada apenas para o registro acústico de sons, sejam eles uma música ou um discurso. Apesar da marcante característica da função da fita magnética como registro, ela se individualizou a partir da música do século XX. Não mais os compositores ou intérpretes enxergavam a fita como registro de suas obras, mas como parte da sua criação artística. Eles conseguiram vislumbrar para além da prática, criando camadas de som que conseguem estabelecer um sentido quando justapostas em camadas de canais sonoros, o que modificou profundamente a percepção de música por ambos os músicos e ouvintes. Durante o século XX foram criadas peças musicais que nunca poderiam ser executadas ao vivo pela sua

complexidade de camadas e pelos efeitos adicionados em cada camada. Elas existiriam apenas do modo em que foram gravadas e modificadas em sua versão final. Esta nova percepção fez emergir a figura do engenheiro de som e do produtor e arranjador musical como artistas do som. Hoje em dia uma música está pronta apenas quando ela passa por todo o processo de criação no estúdio. E muitas vezes não se assemelha com a composição na forma original, executada com poucos instrumentos e vozes. Assim como a escrita, a fita magnética (a partir da percepção do homem) pôde se deslocar da sua função prática e criar um novo sentido em sua existência a partir de uma apreensão artística.

Ainda sobre o trecho citado anteriormente, João Gilberto diz que há um recurso a sentidos diferentes em cada caso. Deleuze afirma que o dispositivo é composto por linhas de naturezas diferentes¹². É importante perceber a diferença de natureza entre a escrita e a fita magnética: enquanto a primeira pressupõe a visão como sentido necessário, a fita magnética precisa da audição. Sendo uma visual (ou tátil para os cegos) e a outra acústica, pode ser afirmado que elas não pertencem à mesma rede de dispositivos. Assim como o protagonista afirmou, a rede da escrita se relaciona ao buril, à pena de pato e à esferográfica, entre outros. São perceptíveis as diferenças entre a escrita com a caneta e com o lápis: o que a caneta escreve não se apaga (salvo o corretor moderno, que ainda não remove o que foi escrito, mas cria a ilusão de apagar por criar uma camada branca por cima da caneta) enquanto o lápis permite certa reflexão sobre o que foi escrito, ao passo que é possível apagar com a borracha e reescrever (mas nunca haverá de ser o registro eternizante da caneta). Já a lapiseira, em relação ao lápis, permite que o homem tenha grafite ao infinito, enquanto o lápis possui uma duração definida. O dispositivo da escrita se encontra em uma imensa rede, assim como a fita magnética (incluindo outros meios posteriores de gravação e reprodução sonora). Ambos são inseridos em um espaço sedentário, da prática e da ação como formas de registro. No entanto, a partir da atuação de outras forças também negaram sua função prática e deslocaram-se em direção a um lado voltado para o ser, quando o seu uso não é mais pragmático e podem emergir como um corpo estético, no sentido da produção de sensações.

No mesmo trecho do romance, o protagonista expõe a diferença de natureza entre as redes da escrita e da fita magnética, além de fornecer mais informações sobre o botão e o fecho éclair:

“De qualquer modo, hesito. O botão, de resto, fecha descontinuamente, o fecho éclair continuamente, há pois aqui dois aspectos

¹² DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: . *O mistério de ariana*. Lisboa: Ed. Vega, 1996. p. 1.

que se opõe, que reflectem mentalidades muito diferentes. Neste sentido, a alteração nos sistemas de apertar a roupa oferece-nos talvez o novo conceito para marcar dois momentos na história humana. [...] Pode talvez dizer-se que a escrita é visual e acústica a fita magnética, houve aqui um recurso a sentidos diferentes, o que não é o caso do fecho éclair. De modo que esta rotura me parece mais significativa.” (ABELAIRA, 1979, pp. 227-228)

O fecho éclair e o botão são ambos óticos e táteis, além de partilharem a mesma função (apertar ou afrouxar a roupa), a princípio. Desse modo caberia dizer que são dispositivos em relação, o que se difere do caso entre a escrita e a fita magnética: apesar da possibilidade de intercâmbio entre eles, cada um necessita da percepção de um sentido diferente. A rede em que estão tais dispositivos não é a mesma, mas fazem parte de uma rede maior e heterogênea, que implica outros muitos processos de subjetivação. Já entre o botão e o fecho éclair há a presença das mesmas necessidades sensoriais e os meios efeitos práticos. A ação tátil é essencial, enquanto a ótica é periférica (opcional), não sendo necessária para abrir ou fechar uma peça de roupa. Enquanto a esfera da ação já estaria garantida, é necessário pensar que conexões esses dispositivos viriam a ter com o ser.

A primeira proposição feita pelo protagonista no trecho anterior afirma que o botão fecha descontinuamente, enquanto o fecho éclair de forma contínua. Também diz, com efeito, que reflectem mentalidades diferentes, que marcam dois momentos na história humana. E continua:

“[João Gilberto] – Repara portanto: até o século XX, o botão. Com o desenvolvimento da era industrial, o fecho éclair, que aliás não destronou o botão, salvo na braguilha, hoje já não se fazem calças com botões. [...] Mas volto atrás: há uma homologia entre o botão e a era pré-industrial, entre o fecho éclair e a era industrial. Onde? É aqui que me encontro... E, de qualquer modo, isto atira-me para fora do tema inicial. Porque as duas oposições, contínuo-descontínuo, que é que revelarão acerca das sociedades que as produziram? Hesito: estou de posse de dois instrumentos conceptuais que me permitem observar as sociedades a uma nova luz, que por isso mesmo já distingui e alteram as tradicionais divisões históricas. A humanidade classifica-se em duas eras, uma que corresponde à quase totalidade da história: a do descontínuo (ou do botão), outra a do contínuo (ou do fecho éclair). [...] Pega numa instituição qualquer, a família, por exemplo. Como se relaciona a família com a minha classificação? Tema difícil, ao enfraquecimento da família corresponde a era do contínuo. Seja como for... Aparentemente não há relação, não é? Mas na realidade posso ter a certeza de que a há, preciso é descobri-la, e quando a descobrirmos enriqueceremos o nosso entendimento da família. Mas ainda estou longe. Aliás, o difícil é a descoberta do problema... A solução virá mais tarde ou mais cedo.” (ABELAIRA, 1979, pp. 228-229)

Isso é tudo o que é dito sobre a proposta do protagonista. Para que seja possível descobrir o problema foi escolhido pensar o botão e o fecho éclair como dispositivos a partir

das noções de descontínuo e contínuo, já abordadas nos capítulos anteriores; além da própria proposta de problema apresentada nos trechos anteriormente expostos do romance.

A característica material do botão como descontínuo é visível: a possibilidade de fechar ou abrir a partir de pontos fixos no espaço de uma roupa. Sua característica como trajetória geométrica é descontínua, pois os botões são como os instantes, podem ser fechados ou abertos em qualquer ordem, não há necessariamente um caminho pré-definido e sim contingente. Atuam como as multiplicidades numéricas que foram descritas no primeiro capítulo. Também possuem espaço entre um e outro botão, o que confere a característica de descontinuidade material, espacialização do tempo. São pontos fixos em um espaço têxtil. Dessa forma o botão atua dentro da rede do descontínuo. O modo como essa rede subjetiva o protagonista o leva à ruína presente desde o início, pois a dimensão descontínua contém a divisão de tempo cronológica, o que faz com que o personagem sempre fique imerso no mundo do fetiche mercadológico, das pulsões parciais, dos relacionamentos frouxos, da constante fuga de seus problemas, da prisão a um passado, etc. Sua relação com o capitalismo rouba tempo de sua vida, trocando uma experiência real por mercadoria fetichizada. É o modo como opera no início a inteligência de João Gilberto, apenas através de linhas de semelhança e fantasmas.

O botão foi criado antes da era industrial, enquanto o fecho éclair é posterior, é o que há de novo. Há nessa lógica histórica uma das características do protagonista, que não olha para o passado projetando um novo futuro. Ele vê o passado como uma nostalgia de quem ele era, da época de Salazar. E teme que isso acabe. Mas o problema é que o que ele vive no presente não é mais a única realidade, configura-se em apenas uma prisão ao que lhe era confortável. A insuportabilidade emerge quando a apropriação descontínua não responde mais as necessidades de João Gilberto. É possível perceber durante o romance que seu mundo está desfazendo. Encontra-se apegado à rede do descontínuo e o confronto de si está em libertar-se dessa rede que o subjetivou. Para sua sorte há, na trajetória histórica do botão e do fecho éclair, um sentido de progresso, já que o que vem depois se torna de fato uma evolução a partir de sua revelação.

Diferente do botão, o fecho éclair é parte da rede do contradispositivo contínuo, operando como uma quebra da dimensão atual do pensamento. Capta o movimento e não a trajetória. Como visto no capítulo anterior, percebe-se em João Gilberto uma memória contemplativa que mergulha na virtualidade do passado, pressupondo o enfraquecimento de sua consciência. É uma possibilidade de liberdade pois permite práticas que criam, ao invés de apenas reproduzirem os processos dos modelos dominantes na rede do descontínuo. É o

reencontro do protagonista com o tempo. O que João Gilberto faz ao questionar sobre si, a conversar com seu próprio eu na constante transição entre primeira e terceira pessoas é uma prática criadora, pois a partir de sua desestabilização ele pode criar seu novo eu. Ele escolhe sair das representações que garantem sua segurança e lida com o medo de abandoná-las. Sente que não pode ser mais guiado pelo seu organismo, pelos hábitos que repete durante sua vida. O romance é pleno de aturdimentos e incertezas, mergulhando o personagem e o leitor em um campo infinito de possíveis.

Ao fim da narrativa, quando João Gilberto finalmente percebe que estava perdendo tempo com seu modo de pensamento e resolve afirmar o amor por Maria Eugénia já é tarde demais. Mas sua mudança não deve ser considerada menor por causa disso.

No pós-fácio do livro (chamado *Posfácio talvez inútil para ser lido alguns dias depois*), Abelaira escreve que “toda a obra humana é uma derrota”¹³ e

“que nenhum livro está completo, que nenhum livro de esgota a si mesmo, até por que é, em grande parte, o que lá não está. Um romance não é um ser isolado, é sobretudo um apelo à memória do leitor, tentativa de enriquecer essa memória, de alterar um pouco o significado dela. [...] Escrever significa sacrificar muita coisa importante.” (ABELAIRA, 1979, p. 247-248)

O autor escreveu o romance entre maio de 68 e fevereiro de 1974. Porém o desinteresse na Revolução dos Cravos o levou a adiar a publicação¹⁴. A ele pareceu que conservaria maior naturalidade se respeitasse a regra de ignorar a história portuguesa recente. A única modificação importante feita para a publicação em 1979 foi a alteração do título, que na época se chamava *Pré-História*, o que sugere uma “história a vir”¹⁵. O título antigo auxilia bem na compreensão do fracasso de João Gilberto. O que há no presente do romance é um homem se desfazendo, prestes a se libertar e conseguir afirmar uma nova estética de sua vida. É aquele na iminência de criar uma nova história para si. E o mais belo que se pode extrair do romance é a liberdade que emerge do reencontro com o tempo.

¹³ ABELAIRA, Augusto. *Sem Tecto Entre Ruínas*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979. Sem tecto, entre ruínas. p. 247

¹⁴ Ibid. p. 248

¹⁵ Ibid. p. 248

6 - CONCLUSÃO

O trabalho apresentado teve como principal objetivo apresentar um modo de leitura a partir de uma conjugação entre o romance *Sem tecto, entre ruínas* e a filosofia. As hipóteses foram formuladas e cadenciadas inicialmente pela percepção das sensações de ruína, estagnação e tédio expressos pelo protagonista da trama, de forma sintomática. Para que fosse confirmada tal situação, foram apontadas as possíveis causas seguidas das descrições de seus efeitos no decorrer da narrativa. No entanto, o objetivo principal contemplado emergiu da necessidade de comprovar que o que se passa na subjetividade do protagonista não teria apenas as implicações negativas iniciais, mas sim que sua experiência é libertadora e se converte em um reencontro do protagonista com seu próprio tempo.

O primeiro capítulo serviu para informar e fornecer dados sobre Augusto Abelaira, sua vida e obra, com o propósito de situar os leitores não familiarizados com uma rápida e concisa contextualização.

Começando a análise, no segundo capítulo foram apresentadas as noções iniciais que exibem o problema, a começar pelo estudo das opções descritivas feitas pelo autor, a partir de noções retomadas sobre o *nouveau roman* expostas pelo escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet. Pode ser observado que o estilo escolhido e afirmado visava confundir, destruir e anular sequencialmente as certezas que poderiam se manifestar no intuito de gerar uma identidade fixa e estável para o protagonista. O modo de operação escolhido em seguida, com base da filosofia de Henri Bergson defendeu que o estado de consciência vinculado à descrição teria implicações diretas na formação do sentido inicial. Foram apresentados exemplos que demonstram uma apreensão homogênea e descontínua do tempo na percepção do personagem principal. Desse modo foi levantada e defendida a primeira hipótese de que a consciência presente fornece a causa e a manutenção das sensações de estagnação e inércia presentes na obra.

Afirmando a mesma hipótese, o terceiro capítulo ampliou a análise de acordo com a relação entre o protagonista e os demais personagens com quem se conecta e desconecta amorosamente. Foi defendida sua ruína com base nos efeitos que a consciência homogeneizadora produz no que concerne a visão do que é externo. A apreensão material do tempo exibida posteriormente foi fundamental para a conjugação com o desejo de consumo e as pulsões parciais analisadas sob a ótica do sociólogo Zigmunt Bauman. Foi possível afirmar

que o protagonista demonstrava um desejo de estar atado à alguém com os laços frouxos, para que pudesse sempre ligar-se a outra pessoa, tendo em vista a sempre presente possibilidade de haver algo ideal no desconhecido e algo que falta no que se tem como presente. Assim foi exposta mais uma hipótese vinculada ao sentimento de tédio, ruína e insustentabilidade manifestadas pelo personagem principal.

O capítulo seguinte foi criado para fornecer uma nova hipótese e uma apropriação afirmativa da obra analisada. Enquanto os capítulos anteriores trabalharam com as marcas de identidade que o personagem sustentava de forma inconstante, o quarto capítulo possibilitou o pensamento de perda desse arquétipo. Mais uma vez empregando as noções fornecidas por Robbe-Grillet foi retomada a opção de estilo pelo autor, com a tentativa de comprovar que não há nenhum dado que particularize o protagonista, assim como não há características essenciais no mundo criado por Abelaira durante o romance. A formulação e sustentação da hipótese foi derivada também de conceitos apresentados pela filosofia de Gilles Deleuze, necessários para afirmar que o fio condutor da obra foi gerado pelas constantes proliferações de imagens. Em seguida foi defendido o argumento de que o personagem principal não retoma o passado com a intenção de restituí-lo ou de ficar inerte, preso a ele. A hipótese é de que sua memória atua em direção ao futuro, opondo-se à dimensão estática de um passado sufocante, como demonstrado nos capítulos que se precederam. Desse modo pode ser comprovado que a revelação final expressa ao fim do romance não é pessimista e não atua de forma negativa. Sua derrota final configura-se na percepção de insustentabilidade e rejeição de um tempo imóvel.

A criação do capítulo final foi baseada em uma sugestão do protagonista do romance. Ele diz que está prestes a fazer uma antropologia do botão e do fecho éclair, mas que ainda não descobriu o problema. Foi feita uma tentativa de descoberta do problema a partir da filosofia de Giorgio Agamben. A partir de noções sobre redes de dispositivos foi explorada filosoficamente a relação entre o botão e o fecho éclair, com o objetivo de envolver a totalidade da pesquisa.

O apêndice que se segue tem como objetivo demonstrar como é possível ainda pensar demais obras de Augusto Abelaira à luz do conceito de dispositivo. Foi escolhida a peça *Anfitrião*, outra vez para afirmar a presença de dispositivos de subjetivação e seus efeitos. É necessário ressaltar que a proposta de pesquisa que foi realizada em *Sem tecto, entre ruínas* também pode abarcar outros romances de Augusto Abelaira.

Por fim, há em anexo um estudo gráfico da artista Christine Valença sobre o contradispositivo do fecho éclair.

REFERÊNCIAS

ABELAIRA, Augusto. *Sem Tecto Entre Ruínas*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. Augusto Abelaira: “Consciência Histórica” de uma Geração. In: *Escritores Portugueses*. São Paulo: Edições Quíron, 1973. p. 79 – 118.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1998

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *O mistério de ariana*. Lisboa: Ed. Vega, 1996.

MOURÃO, Luís. *Um Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*. 1994. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.

APÊNDICE – *Anfitrião, outra vez.*

A) Introdução: tema e estrutura da peça

A telecomédia de Augusto Abelaira, *Anfitrião, outra vez* (1980), contém personagens já explorados na peça *Anfitrião* (194 a.C) de Plauto, que retoma a idade clássica e os deuses da mitologia greco-romana. Apesar das referências, a história se passa na atualidade, em uma sociedade de costumes e valores modernos.

O texto tem como ação dramática a transcendência. É o que motiva os quatro personagens principais. Todos os conflitos gerados entre Alcmena, Anfitrião, Júpiter e Juno existem no jogo por meio de um mesmo sentimento. Como são pares e sócias em um jogo de espelhos, todos buscam o mesmo: o amor idealizado. Entretanto, tragicamente este não poderá ser encontrado em nenhum momento, terminando a peça na troca de casais e na manutenção dessa tristeza humana. Apesar de triste, o desfecho é a conclusão dessa situação. Permutam-se os casais na busca da cara-metade mesmo com o arquétipo deles permanecendo intacto durante toda a peça. Eles continuarão pensando assim, e a resolução apenas aparentemente apazigua seus desejos. Começam e terminam iguais, estáticos, sem modificações subjetivas. As ações físicas como expressão material ocorrem através da busca da derradeira e definitiva troca de pares. Elas ilustram e afirmam a vontade dos personagens a todo o momento.

Com relação à unidade, a peça é dividida em duas grandes partes. Na primeira delas é apresentada a ideia principal da sociedade homogênea das aparências para o entendimento do público, além da motivação dos personagens. Os espaços apresentados no começo são a rua (com comícios) e o supermercado, responsáveis por delinear aspectos comuns das pessoas, situando os espectadores na ação dramática. A eles é apresentada a forma mais ampla da ideia do autor, que será complicada no futuro. O tempo dramático nesse momento é o da sucessão de presentes, o tempo cronológico. Os dialogadores são explicados por Mercúrio para o personagem Júpiter que chega sem saber de nada, assim como quem assiste a peça. É apresentado em seguida o par Anfitrião e Alcmena, o que modifica o tempo na medida em que o autor opta pela teledramaturgia. Além do tempo presente há a divisão paralelística que transforma o espaço em duplo, na medida em que as ações ocorrem simultaneamente no quarto de hotel e na sala de Alcmena. Frente a revelação da motivação amorosa de Júpiter, a primeira unidade do texto apresenta o espaço do Olimpo, com Juno, a nova personagem que também se encontra no presente e na simultaneidade da ação. Além da deusa também é

apresentado o personagem Cupido em sua oficina e o escritório de Mercúrio, personagens secundários que trabalham de acordo com as vontades dos dois deuses principais. No fim dessa unidade o objetivo é alcançado, ocorrendo a permuta de casais: Júpiter integra-se com Alcmena e Anfitrião com Juno.

A segunda parte começa como a primeira, por meio do advento dos dialogadores em uma recepção de apresentação dos novos modelos. Em seguida, a tentativa de Júpiter para conquistar Alcmena opera na subversão do tempo que era presente. Por meio de um estalo de dedos, o deus transporta a cena para dois anos à frente, em Montes Claros, à beira do Tejo. Buscando momentos ideais, faz passar mais dois anos instantaneamente com o objetivo de conquistar Alcmena. Mais a frente, alternando-se com a sala de sua casa surge um novo espaço: a cozinha, em que aparecerão o novo par Sósia e Brómia. Há também o quarto de hotel em que o deus está hospedado, além da última cena na rua, fechando o teledrama no mesmo local em que começou, apresentando assim uma circularidade. No fim dessa unidade é possível perceber que o objetivo principal é o confronto entre Júpiter e Anfitrião, seguido do desfecho da troca de casais.

B) Desenvolvimento: análise crítica

Em *Anfitrião, outra vez* de Augusto Abelaira é apresentado um instrumento nomeado dialogador. Este, por sua vez, tem como papel no drama constituir diálogos artificiais quando sincronizado a outro dialogador. A finalidade dessa interação seria aprimorar a comunicação humana através de um programa de discurso. Mas não é apenas esse o sucesso do dialogador. Para pensar sua função nas relações entre personagens foi escolhido o texto *O que é um dispositivo?* do filósofo Giorgio Agamben, que retoma conceitos criados por Foucault.

O dialogador de Abelaira opera na constituição de um dispositivo. Este é definido como uma rede complexa entre vários elementos, se inscrevendo sempre em uma relação de poder. Mercúrio, nomeado na peça como “deus do comércio e da indústria”, diz que é ele quem governa os homens, quem dá a ilusão de liberdade e os alimenta com superstições. É um dos personagens que formam esse dispositivo por ser quem inicialmente informa a Júpiter as funções do dialogador, elevando seus aspectos supostamente positivos, como é feito em propagandas. O problema é que o aparelho não aprimora as relações, mas sim as reduz ao nível da total praticidade. Com seu uso não é mais necessário pensar a relação entre as pessoas, que se tornam estéreis. O personagem Mercúrio é claro na sua ingenuidade: “não compreendes que dispensa as pessoas do esforço de pensar sem que por isso impeça as

conversas? Permite a felicidade, já que pensar torna sempre as pessoas infelizes...”. A eficácia do instrumento, a imediatez do estímulo e da reação são potencialmente inimigas do pensamento, que pressupõe a espera e o intervalo. Ao evitar essas instâncias se inicia a constituição de um dispositivo, pois a rede começa a ser formada na medida em que os usuários são afetados pelo instrumento que modifica as suas vidas.

O aparelho em questão armazena informações ditas cultas, que aprimorariam o diálogo em níveis que as pessoas não seriam capazes naturalmente. Infelizmente tais conhecimentos fornecidos pelo instrumento são tão específicos e herméticos que nem mesmo as pessoas que utilizam os entendem. Elas tentam suprimir seu sentimento de vazio com algo que não as completa. Desse modo a rede se torna mais complexa, pois uma das funções do dialogador agora é o de manter as aparências. Essa característica é bem perceptível logo no começo da trama, em que os dialogadores do Anfitrião e de Alcmena interagem entre si, estando os personagens alheios um do outro, fazendo outras coisas (até mesmo o Anfitrião em uma cena de traição amorosa com Josefina), mas estão lá mantidas as aparências. É o falso em sua mais baixa potência de expressividade, é um fingimento rasteiro. Além disso são esterelizadas e homogeneizadas as relações, já que todos são capazes de falar sobre qualquer coisa e não falar sobre nada de singular ou significativo. O dispositivo agora tem a função de aumentar o silêncio exatamente por gerar palavras em excesso: aumenta-se a representação e diminui-se a expressividade. São as conversas extremamente inteligentes entre dialogadores que vão suprimir a expressão humana, como se as palavras fossem anteriores ao que elas nomeiam – Mercúrio reitera essa crença a todo o momento, mas no princípio era mesmo o verbo?

Um outro elemento dessa rede frisado pelo personagem Mercúrio é a formação da História. O pensamento histórico é conhecido pela sua linearidade e por operar com o tempo cronológico, relações de causa e efeito construídas para fornecer explicações que diferenciariam a humanidade atual daquela que se passou em algum período. Ela opera na manutenção do dispositivo por fornecer uma visão de progresso e evolução no tempo a partir da quantidade de informação acumulada, o que contribui para a fetichização mercadológica do dialogador, criando nas pessoas o desejo de adquiri-lo. O tempo linear trabalha muito com a noção de que há algo novo e bom, relacionado com o progresso e a diferenciação com relação ao passado, também pensado como ultrapassado. Mas Júpiter percebe que o que é antigo mesmo é esse mecanismo de aparências e representações vazias, sempre separando as pessoas de suas potências, reduzindo-as, dirigindo e manipulando as vontades. Assim a rede desse dispositivo se amplia, pois uma das estratégias concretas dele está na manutenção de um poder através das relações de saber.

Como Alcmena e Anfítrio, existiram e sempre existirão casais em crise, mantendo suas aparências. O que se passa não é algo ultrapassado, é humano e existe na inteireza da humanidade, não há como separar o que fomos do que somos através de noções evolucionistas, crenças em progressos que não estão fora das pessoas, como o instrumento do diálogo projetado. O dialogador apenas finge mal acabar com o silêncio, pois promete a comunicação rápida e instantânea sem nenhuma interação real. Não vence o silêncio como Mercúrio queria provar, mas o aumenta na medida em que não haverá mais motivos para pensar no que falar. A necessidade da quantidade de comunicação é o que vai derrotar a qualidade dela, sendo as implicações éticas muito graves circunscritas através de um poder que controla e submete as pessoas a esse tipo de comportamento. Para parecerem inteligentes, os seres humanos sempre se serviram da δόξα (doxa). O senso comum é exatamente o sentido mais generalizante, uma rede enorme formada por pessoas que repetem os enunciados que as subjetivam. Para Mercúrio é clara essa ilusão platônica no momento em que fala para Júpiter que as pessoas já “limitavam-se a pronunciar as palavras que tinham lido nos jornais ou ouvido na televisão” antes do advento do dialogador. Ele surge como um instrumento para tornar esse dispositivo mais eficaz. As conversas ficarão cada vez mais homogêneas e impessoais, assim como a vida (quando Júpiter fala que deseja Alcmena, Mercúrio não a distingue de Josefina: “que diferença encontras? Não são ambas mulheres, não são ambas iguais?”).

Alcmena é um personagem que também se alimenta com as aparências e se preocupa mais com a opinião geral do que com sua própria existência. Seus desejos não advêm do que ela pode querer para si, mas sim do senso comum que se pode vir a ter sobre ela. Como Mercúrio frisa: “uma mulher que preza mais o que se pensa dela do que o pensa de si própria”. Parecida com Alcmena é Juno, pois, segundo o Cupido, “vives para não desiludir os outros, não vives para ti”. Ela também quer ser o modelo da esposa fiel, estar em um padrão vazio de sentidos e repleto de aparências. O problema é que ambas representam em suas vidas um mal papel para os outros, sem serem expressivas com relação às suas singularidades. Segundo Cupido, Juno como uma deusa deve servir de exemplo, como um modelo, um padrão ou referência para as mulheres na terra. Desse modo ela também opera nessa lógica do dispositivo fornecendo um modelo de mulher controlada, que quer para os outros e não para si. A personagem fomenta na humanidade uma ilusão destrutiva. No entanto percebe a importância de ser um acontecimento, uma paisagem para alguém. Ela queria ser uma eterna história nova para Júpiter, ele que não abraça a realidade singular de sua esposa, buscando sempre ilusões que não ganharão consistência. O preço é a clássica vingança de Juno,

personagem eternamente ressentida. O donjuanismo do deus está em sua cegueira: não pode ver a realidade em nenhuma das mulheres, o que vem com o tempo e com o pensamento. Foge dessa possibilidade ao buscar sempre padrões como soluções ideais. Mas como eles são apenas sonho, logo quando se aprofundam as relações ele as abandona, pois não consegue suportar a realidade. O problema está nos personagens, todos buscando manter os modelos. Júpiter e Anfitrião buscam o prestígio do modelo da infidelidade enquanto Alcmena e Juno se contentam com o modelo da boa esposa. Na realidade todos estão dentro do jogo das aparências, personagens que fingem mal, representam a partir de clichês de comportamento para satisfazer apenas as expectativas dos outros, corresponder aos modelos sociais. Não têm sentimentos profundos e não se apresentam inteiros para si nem para ninguém, com meias certezas e meias vontades. O personagem Cupido define bem a ilusão da representação ao dizer que no amor o que é belo é o começo, ou seja, os momentos ideais em que só se vive ainda as ilusões. Os personagens não são apenas padronizados, buscando também esse padrão ilusório e artificial nos outros.

Em personagens tão parecidos em aparências, torna-se possível entender por que o jogo da representação no qual Juno se transforma em Alcmena. Ambas têm características superficiais muito parecidas, e é apenas isso que Anfitrião consegue enxergar, excluindo as possíveis características que as distinguem.

A questão da travessia do rio feita por Júpiter e Alcmena é exatamente um instante singular como descrito pelo filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso. Não se pode percorrer duas vezes o mesmo rio, pois cada vez é uma vez única, tão rápida é a matéria no tempo; nada se repete da mesma maneira. Talvez fosse essa a singularidade procurada na peça de Abelaira. Mas Júpiter faz uso desse pensamento como um artifício recoberto pelo desejo de parecer a Alcmena algo ideal do passado, interrompido. Projeta a falta nela, como se houvesse algo a concluir, recuperar um tempo perdido que não se deu, algo que nunca ocorreu e têm-se como sonho pois vive-se na falta e na expectativa da emoção.

O jogo das equivalências Anfitrião-Júpiter e Alcmena-Juno está circunscrito na rede do dispositivo das aparências que existe na peça. Júpiter diz que ama Alcmena exatamente por ser desconhecida, vir recoberta por uma ilusão. Ele não aprofunda as relações, diz que as pessoas são amadas e podem amar apenas no começo, e que depois tudo é inércia. É o método do infeliz conquistador, por isso que Júpiter diz que “ama-se sempre a mesma mulher”. Para ele todas as mulheres são iguais, incapaz de enxergar o que há de único em cada uma, ama todas do mesmo jeito. Não importa o que realmente são, mas sim repetir o momento inicial da ilusão, tornar o amor representação do ideal que se tem dele em algumas culturas, sem

conseguir tornar o amor realidade. O jogo das aparências está para além do dialogador, sendo esse apenas mais um instrumento para manter tal condição que na verdade advém do desejo dos homens em acreditar em algo divino, ideal, perfeito. E Júpiter, como um deus, contribui para essa crença da falta nos homens. Quando fala novamente que se ama apenas uma mulher, além de não amar mulher nenhuma, apenas busca projetar a mulher ideal, a dos primeiros instantes, os que não se sustentam no tempo de um relacionamento amoroso. Configura-se como parte fundamental do dispositivo, pois é (como o dialogador) um deus criado pela vontade dos homens de viver na falta completa, na ilusão de que o que eles têm não os torna plenos.

Alcmena revela sua importância quando diz que não ama Júpiter, que ele não significa nada apenas por representar uma ilusão do passado. Teria que conhecê-lo melhor para poder amá-lo. E o mais importante: para continuar e fazer esse sentimento perdurar, seria necessário o convívio no tempo. É exatamente esse ponto que a revela como personagem singular na trama. Júpiter pode transformar-se imediatamente em outro, mas o que ela quer não é a imediatez das ações, a rápida resolução. Alcmena busca a construção do amor no tempo, ela destrói a noção de amor proposta n'*O Banquete* platônico baseado na carência e na falta. O que a desagrada em Júpiter é a pressa que tem o personagem para tornar-se sua cara-metade, para manter a falta e a carência em si. A imediatez da rede do dispositivo não a alimenta, sua praticidade e sua tendência ao hábito é exatamente o que esvazia uma relação. Por ser um deus, Júpiter nunca entenderá isso. Viaja no tempo para dar tempo a Alcmena, mas como para ele mesmo dois anos são dois segundos, nunca poderá ter a dimensão real da espera, sendo o deus prático que é. E não é isso o que Alcmena quer, segundo ela “o amor não é criar ilusões, amar é ver o mundo tal qual é”.

O relacionamento entre Anfitrião e a esposa é mais evidenciado no texto a partir do momento em que Júpiter decide representar o marido, como uma nova tentativa de seduzir a personagem. Logo que chega (exatamente sócia de Anfitrião) não enxerga o biombo e as cadeiras de plástico transparente, denunciado as características do marido verdadeiro. Quando a vida é reduzida aos hábitos tudo se torna invisível, inclusive os objetos escolhidos exatamente para decorar a casa. Fingindo ser Anfitrião, o deus confirma que as flores e os vestidos repetidos transformaram Alcmena invisível aos seus olhos. E ela, por sua vez, não reconhece o Anfitrião que está em sua casa, pois o deus é muito diferente do seu verdadeiro marido. Ela queria vê-lo como fora habitualmente, mas o deus não consegue repetir o mesmo homem. Júpiter ainda é outro e não é isso o que ela quer.

Após a saída de Júpiter entram no jogo um novo par de personagens: os criados Brómia e Sósia. O diálogo entre eles põe em evidência na trama a presença de Anfitrião em dois locais diferentes simultaneamente e, em seguida, os dialogadores do casal dessincronizam-se. A partir dessa mudança há uma quebra ao costume que estava estabelecido a partir do descompasso em que se descobrem Alcmena e Anfitrião.

O jogo das representações que foi complicado é redobrado na situação em que os Anfitriões se encontram. Abelaira é extremamente crítico na ideia que apresenta. O deus tem por excelência o máximo de poder, muito mais que os homens e foi capaz de empobrecer o verdadeiro Anfitrião. Este que crê também nas aparências, diz que pode perder-se a fortuna sem perder o nome. Entretanto, Júpiter como o representante máximo do pensamento dialético e platônico dos greco-romanos leva a representação para o seu nível mais extremo e de volta para a rede do dispositivo: o poder. O próprio Mercúrio afirma que o Ser (como essência) é quem controla, quem exerce o poder. O papel de Anfitrião é tomado pelo deus, que o herdou nesse jogo. O poder é sempre o mesmo, um padrão vazio, uma posição ocupada por quem o detém e quem é o modelo da vez. Na cultura clássica teoricamente os deuses são o padrão e o modelo dos homens, que operaram na rede desse dispositivo a todo o momento homogeneizando e controlando suas vontades. Por isso existiu na peça o jogo dos duplos, se todos representam o mesmo. A opção do autor por uma telenovela não é ingênua: ele sabe que nesse gênero há apenas padrões e representações, cortados por comerciais e representações vazias (tal como acontece com os dialogadores).

O fim não poderia ser outro: uma comédia triste com base na anulação de sentidos. Nenhum dos personagens vê sentido no ser amado, todos são iguais e homogêneos, só muda-se o nome. Os humanos têm os deuses como espelho e padrão, creem ser os próprios e buscam em si uma falta ontológica que nunca poderá ser completa pois é baseada em ideais de modelos transcendentais. E o problema maior é que até os deuses são assim, falta em todos. Já que nenhum personagem foi singularizado, nenhum deles desenvolveu um caminho diferente, são sócias uns dos outros. A valsa final dos pares gêmeos demonstra que na sociedade atual as relações são fúteis e podem ser facilmente permutadas, pois seus personagens não são atores expressivos dotados de sentido, apenas representações, cópias degeneradas. Posto em máxima evidência a rede do dispositivo das aparências, Augusto Abelaira fecha de forma cômica e trágica seu texto com uma forte crítica ao homem e ao modo como ele vê a si e os outros no mundo.

ANEXO - estudo gráfico da artista Christine Valença sobre o contradispositivo fecho éclair.

