



Universidade Estadual de Feira de Santana
Departamento de Letras e Artes



Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural - PPGLDC

Das interseções temporais em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira

Alessandro Barbosa Correia

Feira de Santana

2008



Universidade Estadual de Feira de Santana
Departamento de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural



Das interseções temporais em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira

Alessandro Barbosa Correia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como orientador o Professor Doutor Francisco Ferreira de Lima, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana

2008



Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS
Departamento de Letras e Artes



Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural - PPGLDC

Das interseções temporais em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural,
avaliada e aprovada por

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima (Orientador)

Prof. Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz (Membro)

Profa. Doutora Olímpia Ribeiro de Santana (Membro)

Em ___/___/_____

Feira de Santana, agosto/2008

Para Erika

Wesley

Anderson

e Andréia,

pela misteriosa graça de amar...

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, pela oportunidade a mim conferida de experimentar esta doce-amarga experiência de viver o sem-sentido. A eles, a minha mais instintiva gratidão.

Aos meus familiares todos, pela força na palavra quase sempre despreziosa.

A Wesley, irmão e amigo, parceiro nas áridas discussões acadêmicas.

À CAPES, pela bolsa de mestrado concedida nos primeiros meses do curso.

A Francisco Ferreira de Lima, pela orientação intelectual, e pelos sermões também.

A Maria Theresa Abelha Alves, pelo presente de me ter levado até Augusto Abelaira e ao irregular e espantoso terreno da literatura portuguesa.

Aos colegas e amigos do Centro Federal de Educação Tecnológica da Bahia (Unidade de Simões Filho): Valquíria, Joelma, Alfredo, Danyelle, Fábio, Aron, Terezinha, Ademildes, Azly, Fabrício, Bira, Juanice, Itamar, Núbia, Ana Maria e Ana Edna, dentre outros, que acompanharam de perto minha árdua trajetória na escrita desta dissertação.

Agradecer, em tempo, aos colegas de turma, especialmente a Leandro, Vigna, Soledade, Vagner e Solange, pelas angústias, frustrações e êxitos compartilhados.

A Rogério Lima, companheiro de discussões não-acadêmicas, mas nem por isto menos engrandecedoras.

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo tempo tempo tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo tempo tempo tempo...*

(Oração ao tempo – Caetano Veloso)

*Hoje somos mais vivos do que nunca.
Mentira, estarmos sós.
Nada, que eu sinta, passa realmente.
É tudo ilusão de ter passado.*

(Não passou – Carlos Drummond de Andrade)

Resumo

Este trabalho procura analisar a categoria tempo na composição do romance *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira. Inicialmente, tenta-se chegar a uma concepção de tempo no discurso, observando sua configuração ideológica quando das interposições presente-passado-futuro e, sempre que possível, discutindo conceitos relacionados a esta temática, tais como: metaficção historiográfica, meta-história e memória. O tempo do romance não difere muito do tempo real vivido pela sociedade portuguesa contemporânea, ainda marcada pela história de uma ditadura avassaladora e sedenta de novos sentidos, novos rumos para o presente e o futuro. Num segundo momento, a dissertação dedica-se a observar o tempo na superfície da estrutura textual, levando-se em conta o condicionamento deste tempo configurado e refigurado na arte de contar. Especificamente, a análise recai sobre o foco narrativo orientado pela vertente temporal, que, de alguma forma, condiciona o comportamento do narrador em seu ponto de vista tenso e em constante movimento, além de explicar as múltiplas vozes narrativas que emanam do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa; Augusto Abelaira; Romance; Tempo.

Abstract

This work tries to analyze the factor time in the composition of the *Formerly Now* novel, of Augusto Abelaira. Initially, it tries to arrive to a conception of time in the speech, observing its ideological configuration when of the interferences present-past-future and, whenever possible, discussing concepts to this thematic one related, such as: fiction goal graphic historic, history goal and memory. The time of the novel doesn't differ a lot of the real time lived by the contemporary Portuguese society, still marked by the history of an overpowering dictatorship, thirsty of new senses, new directions for the present and the future. In a second moment, the dissertation is devoted to observe the time in the surface of the word-perfect structure, being taken into account the conditioning of this configured time and refigurative in the art of counting. Specifically, the analysis relapses on the narrative focus guided by the temporary slope, that, in some way, it guides the narrator's behavior in its tense point of view and in constant movement, besides explaining the multiple narrative voices that emanate of the romance.

KEY WORDS: Portuguese Literature; Augusto Abelaira; Romance; Time.

Sumário

1. Introdução	10
2. Configurações do tempo em <i>Outrora Agora</i>	13
2.1 Tempo e espaço: o lugar do discurso	26
2.2 Ironia e política no discurso	31
2.3 Literatura e História: diálogos disciplinares nas representações temporais	38
2.3.1 <i>Metaficção historiográfica, meta-história</i> e metalinguagem: possíveis interrelações	44
2.4 Ciladas da memória: o condicionamento ideológico	50
2.5 Das interseções temporais.....	56
3. Os percursos narrativos sob os desígnios do tempo: Abelaira e o narrador desfocado	59
3.1 Narrador em 1ª e 3ª pessoa	64
3.2 Narrador onisciente, onipresente, personagem	72
3.3 Tempo do enunciado e tempo da enunciação	78
4. Conclusão.....	83
5. Referências.....	87

Introdução

O tempo é a forma graças à qual a validade das coisas aparece como a sua instabilidade, que reduz a nada todas as nossas satisfações e todas as nossas alegrias, enquanto nos perguntamos com surpresa para onde foram. Esse próprio nada é portanto o único elemento objetivo do tempo, ou seja, o que lhe responde na essência íntima das coisas, e assim a substância da qual ele é a expressão.

(Arthur Schopenhauer - *O Mundo como Vontade e Representação*)

Esta dissertação de mestrado, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, tem como pedra fundamental a inquietação a respeito das configurações temporais engendradas por Augusto Abelaira no romance *Outrora Agora*. O tempo, maior referência desta obra, chama-nos a atenção pela intensidade com que interpõe as dimensões presente, passada e, não raro, a futura. Nessa confluência, predisposmo-nos a investigar, num primeiro capítulo, o tratamento dado à grandeza *tempo* no plano do discurso, de onde emanam as inclinações ideológicas no tocante aos tempos destacados na obra, culminando na interface história/literatura enquanto disciplinas que, de certo modo, interdependentes, têm a incumbência de narrar o passado, conferindo um sentido ao presente. Nesse ínterim, cabe-nos, ainda, a tarefa de observar o resgate deste passado sob o viés memorialístico, com todas as suas limitações e implicações ideológicas.

Se, num primeiro momento, analisamos as configurações do tempo no discurso, não seria incoerente se, num segundo momento, atentássemos para tais configurações na estrutura do discurso, enfocando, especificamente, a estrutura narrativa, com todas as problemáticas envolvidas no complexo modo de narrar da voz contemporânea, que não se “comporta” ou “enquadra” tão facilmente nos ditames da nomenclatura mais consagrada em torno dos estudos de foco narrativo. Dessa forma, procuramos averiguar até que ponto a concepção do tempo pode condicionar a estrutura da narrativa na obra em questão.

Nela, temos uma narrativa que parece estar marcada pelos desígnios da fragmentação, em que a dialética superposição temporal presente/passado tenta conduzir o processo narrativo, mas só o consegue de maneira tensa e não-linear.

Neste cenário, a figura do narrador instaura-se com a difícil missão de ser o porta-voz dos discursos, das ideologias que emanam do romance. Para este estudo, chamou-nos a atenção o problema do *locus* espaço-temporal ocupado por este narrador caleidoscópico que tem de dar conta de um passado e de um presente não muito bem delimitados na escala do tempo.

Assim, debruçaremos-nos, no segundo capítulo deste estudo, sobre a problemática que envolve a questão do foco narrativo, ou do ponto de vista, como quisermos, uma vez que o narrador de *Outro Agora* rompe com as classificações mais tradicionalistas dos estudos literários. E, à medida que estivermos observando o comportamento do narrador no romance em pauta, estaremos também, quando possível e pertinente, dialogando com as teorias que procuram tratar do foco narrativo, e com os conceitos de onipresença/onisciência, de estilo direto, indireto e indireto-livre, e narrador em 1ª e 3ª pessoas.

Pretendemos também, com esta dissertação, discutir as fronteiras reais e imaginárias entre os discursos histórico e literário na obra em questão, tendo como objeto a confluência destes discursos na reflexão da sociedade portuguesa dos anos 70 e 90 no romance *Outro Agora*. Para tanto, não deixaremos de considerar o marcante fato da ditadura salazarista e a convicção político-ideológica dos portugueses pré e pós-Revolução dos Cravos.

É neste contexto que duas questões se nos fazem presentes: Em que medida se dá a apreensão do fato histórico pelo discurso literário e de que modo este material é redimensionado pela ótica literária? E qual a postura do narrador frente ao dinamismo com que as dimensões temporais presente/passado se interpenetram no romance estudado?

Diante de tais perguntas/problemas, tomamos inicialmente duas hipóteses, com as quais começamos a trilhar nosso caminho: O romance *Outro Agora* estaria contribuindo para uma releitura da História Oficial do Portugal contemporâneo, pois além de revisar fatos históricos, propõe uma reflexão crítica sobre a sociedade portuguesa atual e passada. Quanto ao narrador, este parece repartir-se em várias vozes a fim de manter uma boa articulação entre os tempos da obra.

Neste ínterim, a empreitada investigativa a que nos propomos quer-se viável na medida em que se aproxima dos inúmeros estudos produzidos atualmente no campo de discussão História e Literatura. Estes estudos, ao invés de privilegiarem o discurso oficial da

História em detrimento dos demais, confrontam-no com o literário, buscando aproximações e afastamentos. Assim, o discurso oficial da História, construído a partir das subjetividades do indivíduo, às vezes condicionado por aspirações político-ideológicas, é posto na mesma dimensão do discurso literário, o qual, ainda que descompromissado com a extração objetiva da verdade no fato histórico, consegue compor painéis/olhares significativos acerca da realidade circundante.

Em suma, esta pesquisa é relevante na medida em que discute aspectos não-literários que “invadem” e se fazem presentes no campo artístico, tanto na forma quanto no conteúdo. Além disto, contribuí positivamente para a tímida fortuna crítica existente sobre Augusto Abelaira, escritor digno de maior notoriedade nos centros acadêmicos.

Conforme dito, a pesquisa que culmina na presente dissertação teve como objetivos norteadores observar os percursos discursivos engendrados pelo autor para refletir histórica e politicamente a sociedade portuguesa contemporânea, verificar em que medida os aspectos sócio-históricos influenciam e/ou condicionam a obra literária, e levantar procedimentos literários adotados quando da abordagem reflexiva do tempo e seus respectivos desdobramentos. Além disto, com este estudo, esperamos conseguir uma maior divulgação da obra do escritor Augusto Abelaira, tão pouco lido e estudado pelas universidades brasileiras. Assim, este estudo justifica-se, dentre outras coisas, pela humilde contribuição à fortuna crítica de Augusto Abelaira no Brasil. Em tempo, convém que se diga sobre o cuidado que tomamos na utilização da teoria e da revisão literária adotadas, concebendo-as como operadores de leitura, não como axiomas inquestionáveis, “aplicáveis” a qualquer estrutura textual.

2. Configurações do tempo em *Outrora Agora*

*De manhã escureço
De dia tardeo
De tarde anoiteço
De noite ardo.*

*A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.*

*Outros que contem
Passo por passo:
Eu morro ontem*

*Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
- Meu tempo é quando.*

(Vinícius de Moraes – *Poética I*)

O tempo, propriamente dito, não existe (exceto o presente como limite), e, no entanto, estamos submetidos a ele. É esta a nossa condição. Estamos submetidos ao que não existe. Quer se trate da duração passivamente sofrida - dor física, esperança, desgosto, remorso, medo -, quer do tempo organizado - ordem, método, necessidade -, nos dois casos, aquilo a que estamos submetidos, não existe. Estamos, realmente, presos por correntes irrealis. O tempo, irreal, cobre todas as coisas e até nós mesmos, de irrealidade.

(Simone Weil - *Gravidade e a Graça*)

A produção literária portuguesa na contemporaneidade parece comungar de um objetivo bastante consoante com a natureza política/poética da pós-modernidade, a saber: o de revisitar o passado, buscando imprimir-lhe novo matiz e, com isso, redimensionando-o, redescobrimo-o, ressignificando-o. Este tempo pretérito constitui-se em argumento forte para a criação de toda uma geração de escritores devido aos fatos históricos ocorridos nos últimos cinquenta anos, os quais são de suma importância para o desenvolvimento artístico-cultural em várias esferas da sociedade portuguesa. A este respeito, Simões afirma que:

As experiências de guerra, de repressão, de discriminação, de insegurança, de ganhos e perdas sociais e de angústias povoam o imaginário desses escritores que viveram em Portugal, ou nas colônias, ou estiveram exilados no estrangeiro. Agora, trazem aquele tempo histórico para o ficcional. A geração que acompanhou o percurso da revolução realiza, nesses últimos anos, a reflexão dessa vivência (1993, p. 38)

Pertencem a essa geração o escritor Augusto Abelaira e sua obra derradeira *Outrora Agora*, que recebeu, quando de sua publicação, o Grande Prêmio do Romance e Novela, conferido pela Associação Portuguesa de Escritores em 1996.

Augusto José de Freitas Abelaira nasceu em 18 de março de 1926, na Aldeia de Ança, no Município de Cantanhede. Passa parte da infância no Arquipélago de Açores, mudando-se, ainda jovem, para a cidade do Porto. Posteriormente, licencia-se em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Abelaira atua nas Letras sob vários aspectos: como romancista, contista, cronista, dramaturgo, tradutor, professor e jornalista. Nesta última função, chegou a dirigir programas da RTP (Rádio e Televisão em

Portugal) e revistas (*Seara Nova*, *Vida Mundial*), e a colaborar com jornais (*Diário Popular*, *Jornal de Letras*, *O Jornal*). Ocupou, durante algum tempo, a cadeira de Presidente da Associação Portuguesa de Escritores.

Sempre engajado na luta contra o regime salazarista, Abelaira integrou-se ao MUD (Movimento da Unidade Democrática) Juvenil, distribuindo panfletos e fazendo discursos de apologia à liberdade de expressão. Foi detido em 1965 por ter conferido, enquanto presidente do júri, o Grande Prêmio da Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores a José Luandino Vieira (preso em Tarrafal) por seu *Luanda*. Depois de solto, como extensão punitiva, Abelaira foi impedido pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) de lecionar aulas particulares.

Oriundo de uma tradição neo-realista, Abelaira compôs uma vasta obra, cujo fôlego crítico-questionador parece não mais cessar. Esta veia reflexiva pode ser vista em todos os seus romances: *A cidade das flores* (1959); *Os desertores* (1960); *As boas intenções* (1963), romance que mereceu o Prêmio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências; *Enseada amena* (1966); *Bolor* (1968); *Sem tecto entre ruínas* (1978), romance que rendeu ao seu autor o Prêmio Cidade de Lisboa; *O triunfo da morte* (1981); *O bosque harmonioso* (1982); *O único animal que?* (1985); *Deste modo ou daquele* (1990); e *Outrora Agora* (1996). Além destes romances, Abelaira escreveu um livro de contos – *Quatro paredes nuas* (1972), e as seguintes peças de teatro: *A palavra é de ouro* (1961); *O nariz de Cleópatra* (1961); *Ode (quase) marítima* (1968); e *Anfitrião, outra vez* (1980).

Falecido no ano de 2003, Augusto Abelaira deixa-nos uma obra de caudaloso enlace discursivo, uma obra caleidoscópica na qual as forças ideológicas enviesadamente se refratam para superfícies imprevisíveis.

Seguindo coerentemente o percurso estilístico de toda a produção que lhe antecedeu, *Outrora Agora* traz-nos um enredo denso e carregado ideologicamente, o qual é sinteticamente explanado a seguir:

O romance inicia-se com seu protagonista, Jerónimo, de férias no Algarve, a contemplar do quarto do hotel em que se hospeda a paisagem marítima daquele lugar. Um automóvel agilmente estaciona entre dois outros chamando a atenção de Jerónimo, que passa a fazer especulações acerca da personagem que poderia estar naquele carro. Curioso, o homem desce ao *hall* e lá é surpreendido por Cristina, questionando-o se não a conhecia; este, surpreso, demora a recordar-se dos tempos da juventude em que eram militantes e distribuía

panfletos de manifestos esquerdistas. Indo embora, Cristina convida o seu companheiro político de outrora para jantar em sua casa, com o seu marido, Jaime.

Neste jantar inicia-se o tom assumidamente político do romance através de discussões entre Jerónimo e Jaime. Discussões estas de perfil esquerdista sobre o regime salazarista que desembocam num ponto comum: Portugal pré/durante/pós 25 de abril de 1974. A Revolução dos Cravos será referenciada em momentos estratégicos ao longo da narrativa. Porém, a vertente política não desvirtua o foco da tensão amorosa que silenciosamente percorre os pensamentos de Jerónimo e Cristina.

Convém notar que *Outrora Agora* é um romance de muitos diálogos/reflexões e poucas ações; assim, há uma predominância de encontros casuais entre as personagens, os quais, por estarem em um ambiente de lazer, dão margem a pensamentos de ordem metafísica, desprendidos do pragmatismo utilitário do cotidiano, sempre (ou quase sempre) fazendo uso das lembranças para se discutir o presente. Encontram-se, portanto, um dia após o jantar, Cristina e Jerónimo. Aqui surge um novo elemento que irá perturbar o cenário da narrativa: Filomena, amiga de Cristina. Essa se tornará grande companhia de conversas com Jerónimo nuns desses inesperados encontros.

Mantendo um mesmo nível de inteligência dialogal, como o que Jerónimo vinha tecendo com Cristina, Filomena aproxima-se mais do excêntrico, revela a Jerónimo sua insegurança, o vazio que sente por não acreditar numa causa política, a vontade de ter nascido no Fascismo. Convida-o a acompanhá-la até Silves. A caminho, Filomena abre mais ainda suas particularidades, relatando o fim de seu casamento, a sua baixa auto-estima, a sua preocupação em mostrar-se culta. Vão ao apartamento dela e, num jogo de sedução, ela abusa dos recursos sonoros, visuais e tácteis. Dum pequeno envolvimento físico brota um rompimento brusco: um “vemo-nos amanhã” da parte dela.

Chegando no dia seguinte à casa de Cristina, Jerónimo a vê escrevendo algo no jardim. Indaga-lhe o que escrevia. Esta, acuada, diz tratar-se de contas domésticas, e só depois de uma certa insistência por parte do homem, ela admite estar escrevendo um diário, mais do que isto, um romance. Cristina diz estar escrevendo a história de Beatriz-Xavier-Alice, correspondente direta da tríade Cristina-Jerónimo-Filomena. A partir de então um novo foco de tensão surge: a “brincadeira” de se falar da vida real através das personagens, revelada por meio das inúmeras coincidências marcantes entre as duas tramas.

Em telefonema de Filomena, Jerónimo afirma preparar-se para voltar a Lisboa. Decide ligar para Cristina a fim de comunicá-la. Esta se dirige ao hotel com o propósito de despedir-

se do amigo. Acaba, entretanto, por falar de si própria, relatando um caso extraconjugal que manteve, anos antes, com um homem mais novo.

De regresso a Lisboa, Jerónimo janta com sua esposa, Marta. Neste momento, destaca-se uma visão panorâmica do casamento enquanto instituição ultrapassada, recheado por tédio e coberto por convenções. Filomena também regressa a Lisboa e encontra-se posteriormente com Jerónimo, a qual, depois de travada mais uma teia de reflexões filosóficas, políticas e morais, decide leva-lo a sua casa. Lá chegando, ela mais uma vez é responsável por um novo jogo de sensualidade, que propicia algum envolvimento físico. Jerónimo conta-lhe a sua iniciação sexual com uma mulher mais velha, e Filomena, por sua vez, também lhe conta suas experiências sexuais do passado. Alguns telefonemas a perturbam e ela decide sair.

Repentinamente, Jerónimo resolve voltar ao Algarve em busca do amor de Cristina. No automóvel, a caminho do lugar turístico, Jerónimo constrói toda uma situação que lhe favorece, que lhe é conveniente. Visualiza imagens belas, sonha com o amor de Cristina, imaginando-o. Sente-se bem em imaginá-lo. É feliz sonhando e pensa que será feliz ainda mais concretizando esses sonhos, não fosse uma distração de Jerónimo por causa de uma mosca no pára-brisa, o que promove uma súbita colisão do carro contra uma árvore numa derrapagem. Seria, portanto, feliz.

Dentre as personagens do romance em discussão, três ocupam um primeiro plano na trama diegética, a saber: Jerónimo, Cristina e Filomena. O primeiro, homem com mais de sessenta anos, é tradutor, especialista em palavras, em sua arrumação sintática, em seu emprego devido. Assim, esta personagem está a todo o momento a tecer análises das sentenças proferidas, nas quais procura averiguar as reais intenções das personagens na expressão de suas idéias. Ele faz um constante estudo no qual tenta investigar o inconsciente humano rapidamente revelado em meros gestos, simples falas que passariam despercebidas ao analista menos atento.

Saudosista por excelência, Jerónimo constrói um universo memorialístico significativo, o qual irá acompanhá-lo por toda a trajetória narrativa. *Flashbacks* e reminiscências são apenas alguns dos muitos recursos utilizados pela personagem para compor este painel memorialístico que servirá de pano de fundo ao romance. Deste modo, Jerónimo faz uso constante de digressões no intuito de discutir questões político-sociais antes e depois da Revolução dos Cravos.

Pode-se ainda destacar na personalidade de Jerónimo uma baixa auto-estima e um sentimento de culpa constante. Tinha medo de não corresponder às expectativas do pai,

decepcionando-o; chegava a desejar a morte do pai para que este não presenciasse o seu insucesso profissional, pessoal etc. Também carrega na consciência o peso da culpa pela morte do filho, Fernando, morto num acidente com a moto que o pai havia-lhe presenteado na ocasião de seu aniversário, e, por extensão, pelo suicídio de Gabriela, sua ex-esposa e mãe de Fernando, inconformada com a morte do filho.

Cristina, por sua vez, é uma advogada culta e inteligente, cuja idade situa-se por volta dos sessenta anos. Entediada pelo casamento, procura desenvolver mecanismos que a possam entreter, distrair, como, por exemplo, cuidar do jardim, cozinhar, ou mesmo escrever um diário. Mulher guardadora dos regimentos do casamento institucionalizado, ainda lhe pesa o fato de ter traído o marido no passado. Preocupada com o juízo de valor social e com as convenções.

Já Filomena é uma arquiteta em seus trinta anos que se revela, ao longo da história, uma mulher dotada de uma vertente excêntrica bastante forte, excentricidade esta que é facilmente perceptível nos diálogos e ações imprevisíveis, mais frequentes na presença de Jerónimo. Também se depreende de seu perfil uma vasta insegurança proveniente do fato de não confiar em si própria, não acreditando ser, a exemplo, merecedora de suas promoções profissionais. Sente um vazio existencial por não acreditar num ideal utópico, uma sociedade mais justa, um mundo sem miséria. Critica a atual conjuntura política como um todo, e a postura política da juventude portuguesa, contrastando com aquela que outrora lutara pelo fim da ditadura.

O Algarve, localidade turística do cenário português, serve de cenário ao enredo romanesco. O narrador critica alguns dotes deste local quando aponta alguns fatores que mais afastariam do que atrairiam os turistas. Praias, sol, areia, ar puro são, basicamente, os elementos que compõem o ambiente de *Outrora Agora*.

Já anunciada pelo título da obra em questão, *Outrora Agora*, a superposição temporal presente/passado constituir-se-á em prática recorrente na condução da narrativa, configurando-se como fulcro diegético fundamental cujos ecos ressoarão tanto na concepção ideológica do próprio romance quanto em seus aspectos estruturais, como a questão do foco narrativo, a pluralidade de uso dos estilos discursivos e de acionamento sucessivo de *flashbacks*. A personagem central, Jerónimo, desenvolve-se no cerne desta dinâmica de dimensões temporais representadas nas personagens emblemáticas de Cristina, com quem teve algum relacionamento outrora, e Filomena, cujo envolvimento afetivo no presente provoca uma certa desestabilização no fulcro temporal.

Dialogando com os versos de Fernando Pessoa, o nome do último romance de Abelaira preconiza uma nova atitude do homem frente aos desígnios da reminiscência. Tal qual Pessoa, que promove uma “revivência” do passado no presente, este imprimindo sobre aquele novas tonalidades e maneiras de sentir o que já fora sentido (“E eu era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora”), o livro em pauta também propõe novos olhares sobre o passado, e aqui temos, além do tempo pretérito fictício da personagem central – Jerónimo -, o tempo histórico (nem por isso não-fictício), relacionado aos fatos da ditadura salazarista e sua posterior decadência.

Augusto Abelaira, também ensaísta, em estudo sobre a literatura portuguesa contemporânea, toma o 25 de abril como data emblemática de divisão epocal, tanto no plano da História quanto no da Literatura (1998). Em *Outrora Agora*, a variável “tempo” certamente é a maior referência. Conforme dito, já a partir do título há que se pensar na (re)construção de um passado num presente, servindo este de instrumento através do qual as personagens irão (re)descobrir ou (re)inventar um passado. Deste modo, não se pode deixar de discorrer sobre o espaço que Abelaira constrói em seu romance para abordar questões histórico-político-sociais, fazendo um paralelo do ontem (outrora – antes do 25 de abril) com o hoje (agora – depois do 25 de abril). Sobre este processo de composição narrativa, escreve Arêas:

Augusto Abelaira é um escritor com uma questão. Na intenção de resolvê-la ele passa seu tempo a defini-la, não se distrai, não muda de assunto, quase impaciente o leitor e parece não sair jamais dos tempos preliminares. Seus personagens preferidos – esquadrihados à exaustão – *estão congelados nas casas marcadas de seu lugar social*, lutando inutilmente contra a alienação enquanto pronunciam automaticamente, e às vezes de forma estropiada, grandes frases literárias, filosóficas, etc. – e nos perguntamos qual o sentido da cultura na sociedade contemporânea [...]. (1998, p. 172. Grifo nosso).

Neste excerto, Arêas põe em evidência a postura abelairiana na construção dos perfis sociais (ideologia, convicção política) do antes e depois do 25 de abril, perfis estes que são refletidos no comportamento das personagens, estas pertencentes ao seu lugar social/temporal. E é através destes espaços temporais que o autor, com o engenho que lhe é peculiar, construirá a sua versão, o seu olhar sobre o Portugal recente.

Abdala Júnior afirma que

[...] a geração de escritores pós-25 de abril aceita a revolução enquanto práxis que deve ser aprendida na ação. De forma correlata, surge na prosa de ficção, de ênfase social, o *romance de aprendizagem* (1998, p. 202. Grifo nosso).

Encarando *Outrora Agora* como “romance de aprendizagem” (ou de militância política, se assim o quisermos) facilmente percebemos o didatismo que permeia a obra através da representação da sociedade pré-25 de abril (com a personagem Cristina) e da sociedade pós-25 de abril (com a personagem Filomena). De acordo com Azevedo Filho,

Em Augusto Abelaira, com efeito, o elemento político-ideológico, sempre presente, acaba por diluir-se dentro de um processo de transformação [...]. Daí a revisão crítica das instituições sociais envelhecidas, que foram úteis no passado, mas que já o não são, tornando-se caducas no presente, embora herdadas e mantidas pelas sociedades modernas. Daí também a problematização dessas verdades herdadas, a autópsia das fórmulas feitas e mortas, através da permanente dúvida, ou mesmo da desconfiança sistemática. E tudo isso nos induz a uma recusa do tempo histórico, porque este se apresenta irremediavelmente perdido (1987, p. 137).

Será esta, portanto, a postura política de Abelaira em *Outrora Agora*: a de assumir um tom crítico provocador de revisão das estruturas ultrapassadas que insistem em se manter no presente.

O tratamento dado ao tempo pelo narrador/autor de *Outrora Agora* chama-nos a atenção devido à intensidade com que esta grandeza é concebida e manuseada, constituindo-se em significativo apelo ideológico e identitário, o que, por sua vez, promove uma série de destabilizações existenciais no leitor, conduzindo-o pelos desvãos do ontem, do hoje e do amanhã à inevitável auto-questão. Analisemos:

E eu (em vez de português, alemão) se tivesse sido mandado para um campo de extermínio como guarda? Ou sujeito a tortura? Para me salvar trairia tudo e todos? *E poderei saber quem sou*, se ignoro como me comportava em tais circunstâncias? (ABELAIRA, 1996, p. 10. Grifo nosso).

De fato, o protagonista evoca um passado imaginário em condições adversas para testar a si próprio em seus valores e princípios ético-morais. O alcance desta identidade, então, dependeria não somente do passado vivido, mas também de todos os passados possíveis vivenciados apenas no campo imaginário.

Em *Outrora Agora*, as personagens Cristina e Jerónimo concebem como seu exclusivamente o tempo passado, relegando a posse do tempo atual à geração que os sucedeu: “- Os tempos mudaram! No nosso tempo – (‘nosso’, como se já fossem velhos, como se, mesmo hoje, o tempo não fosse ‘nosso’) – as pessoas cumprimentavam-se sem se beijar.”

(ABELAIRA, p. 205-206). Esta convicção, de certa forma, sugere um descompromisso por parte da geração anterior para com a identificação em causas políticas de intervenção social, além de encerrar certo tom nostálgico advindo não da constatação de que as gerações comportam-se de maneiras diferentes, mas da latente percepção de que a geração de Jerônimo não mais detém o ingênuo poder de transformação social, agora nas mãos de uma juventude que não vê motivo convincente para alinhar-se com qualquer aparato ideológico.

Homem fincado no tempo presente, mas, nem por isto, isento de determinantes preenchimentos oriundos do passado, Jerônimo reflete, a todo o instante, as relações entre estas dimensões temporais, inserindo, quando pertinente e necessária, a dimensão temporal futura. Conforme veremos a seguir, o protagonista considera de tal maneira o pretérito que o coloca, em certos momentos, enquanto presente legítimo, e o presente do momento da enunciação como futuro: “Sim, as trirremes, poderiam esses escravos adivinhar no remo o saudável passatempo futuro?” (ABELAIRA, 1996, p. 10). Aqui, a digressão temporal é efetivada com tal força que, ao questionar se os escravos, presos em seu tempo, cogitariam a possibilidade de que aquelas trirremes poderiam, um dia, servir de aparato recreativo, ela acaba por deslocar temporalmente o discurso, privilegiando o foco do passado, em detrimento do presente.

Esta prevalência do passado sobre o presente não é totalizante, mas, sem dúvida, recorrente a ponto de marcar ideologicamente o primeiro enquanto elemento contributivo ao segundo. Ela se mostra, entre outros aspectos, na resistência do Jerônimo às mudanças culturais e tecnológicas:

E os cães. Mal viam um automóvel, ladravam às rodas, corriam atrás – e o tio acelerava para se livrar deles, livrar-se sobretudo dos latidos. Esgotados, lá acabavam por desistir. Criança, hoje, trocaria os passeios de automóvel com o tio pela televisão e os jogos de computador? Mais dia menos dia terá de se sujeitar à moda, comprar um computador. Quem não souber trabalhar com computadores, os analfabetos de amanhã. Eu, analfabeto de amanhã. Emoção agora vedada às crianças, os cães habituaram-se, olham com indiferença os automóveis, adaptaram-se. Direi que se civilizaram? (ABELAIRA, 1996, p. 16).

A modernidade é sutilmente representada com algum teor pejorativo; os seus elementos (televisão, computador) são associados a uma “moda”, vocábulo que, neste contexto, sugere passagem e pouca consistência. Moda esta de expressiva força impositiva, pois exclui aqueles que não a aderem, os quais, e dentre estes, o Jerônimo, estariam desprovidos de qualquer ferramenta comunicativa no mundo moderno, os “analfabetos”.

Além disto, as mudanças não se restringem à perspectiva tecnológica, mas também à comportamental, para a qual a imagem de cães “civilizados”, ou “habitados” à modernidade, não se comparam àqueles de outrora. Neste prisma, ao deslocar-se, enquanto criança, do passado ao presente, Jerônimo sugere que provavelmente se comportaria como as crianças de hoje, a preferirem o ambiente caseiro, embora recheado de invenções tecnológicas, aos passeios repletos de aventura e emoção, até porque qual emoção haveria, se os cães não mais ladrariam como antes? Assim, no deslocamento temporal, o personagem narrador não deixa de fazer, veladamente, um juízo de valor negativo do presente.

O tempo será constantemente manuseado de modo a ser desconstruído e, em seguida, reconstruído sob novas formas. A intenção, aqui, é possibilitar à imaginação o exercício que consiste no deslocamento, somente alcançado a partir do discurso hipotético. No capítulo quatro do romance, percebemos este exercício no momento em que Jerônimo tenta imaginar sua vida se tivesse aprofundado o envolvimento amoroso que tivera quarenta anos antes com Cristina:

Assim, revê os tempos que não teriam existido (o primeiro casamento com Gabriela, a do parténon, o filho, o Fernando, que não teria morrido, mas também não teria nascido, o segundo casamento, mais tarde, com a Marta, essa Marta hoje tão grave, tão convencional, tão diferente do que era então). Por instantes, interroga-se sobre o destino da Gabriela, Gabriela que talvez nunca tivesse chegado a conhecer, e cuja vida, portanto, também teria sido outra (e nem se suicidaria, sabe-se lá!). Sim, e a Marta. Com quem casava então a Marta, seria hoje mais feliz? Com o Januário, o Januário que acabou por separar-se da Genoveva? O desencontro com a Cristina alterou muita coisa, não só para Gabriela e para a Marta, mas para muitas outras pessoas. Um mundo diferente, embora Cavaco Silva, a senhora Thatcher, Reagan, Gorbachev não deixassem de fazer o que fizeram e fazem, embora aquele automóvel que neste momento apita não deixasse de apitar. O pequeno mundo das relações do Jerônimo, mas com outras – quais? – conseqüências. (ABELAIRA, 1996, p. 34, 35).

Aqui delinea-se explicitamente o condicionamento do presente ao passado, em que são determinados quais tempos serão vividos no futuro. Desta maneira, as decisões tomadas, as escolhas feitas, por mínimas que sejam, podem ser responsáveis por diferenças significativas na vida futura, apesar de nunca afetarem todas as esferas da vida social, cuja interferência demanda ações articuladas pelas sociedades organizadas. Temos, portanto, o tempo manuseado de forma a preencher, por meio da evasão, o vazio presente no sujeito do agora, evasão esta não somente baseada na revivência do vivido, mas, sobretudo, na especulação do não-acontecido.

Aí estão confrontados o real e o imaginário, sendo que este último, uma vez vivenciado no plano da imaginação, e por ganhar *status* de plausibilidade, tende a ter valor de verdade, podendo ser “temido” pelos personagens da história, devido à possibilidade de este passado imaginário vir a se tornar realidade e desestabilizar a conveniência e a comodidade do presente: “- Não espere nada de especial, é só pelo prazer do convívio e para o Jaime o conhecer. – Queres que o teu marido me conheça para te defenderes, *receias o regresso do tal passado que não aconteceu?*” (ABELAIRA, 1996, p. 37. Grifo nosso).

Diante de uma circunstância presente que caminha para resgatar um latente passado não-vivido, Abelaira joga com o conteúdo semântico das palavras a fim de sutilmente desvelar a tensão da proximidade entre Jerônimo e Cristina: “...a sexta-feira já lá vai, o sábado aí está – e segunda ou terça-feira chega a tua filha. A sorte com a ausência do marido, o contratempo com a presença da filha” (ABELAIRA, 1996, p. 68). Na conquista deste tempo passado, o presente (a presença da filha) é o maior obstáculo, é o “contratempo” do agora.

No conflito real *versus* imaginário, o primeiro é configurado de modo a transparecer um matiz de falta de sentido, de inconsistência e volatilidade. Daí a implacável tendência a evadir deste presente, cujo sentido sempre se apresenta em demasia escorregadio, desembocando, quase sempre, nos desvãos de uma memória altamente imaginativa. A seguir, um pouco desta esfera de inquietude frente ao tempo real:

E talvez eu não queira ser descoberto, talvez tu não queiras ser descoberta – estamos iludidos sobre o que queremos (queremos sim o equilíbrio morno a que chegamos). A Gabriela: “Não conversamos, às vezes apetecia-me contar-te tantas coisas!” Ele: “Conta.” Ela: “Não me atrevo, agora já não vale à pena.” A Marta, anos depois: “Então que contas?” Ele: “Não aconteceu nada, estive no escritório, bebi um café... E tu?” Ela: “Ver doentes, ver doentes...” A loucura perdida, *o sentido da terrível realidade* (ABELAIRA, 1996, p. 67. Grifo nosso).

A pouca substância do presente, mesmo quando já passado, denota a idéia da dificuldade em se montar um sentido coeso para explicar o real. No excerto em destaque, o presente descrito dos dois casamentos de Jerônimo faz com que seu discurso acabe por voltar-se para a crítica ao casamento enquanto aparato socialmente institucionalizado, cujo não-sentido ainda possui certa durabilidade por conta das convenções sociais.

Nesta linha de raciocínio, em *Outrora Agora*, o tempo pode ser considerado uma entidade manipulada, na medida do possível, pela carga ideológica do romance de maneira a constituí-la em objeto multifacetado e plurissignificativo. Assim, por exemplo, o tempo pode

ser configurado tanto como uma grandeza ativa na transformação das coisas, quanto superior alheia aos mecanismos de atualização responsáveis pelas mudanças sociais. Frases do tipo: “O tempo passa (ou passamos nós, madame)...” (ABELAIRA, p. 68) ou “- Passou o tempo. – O tempo, não, nós é que passamos, madame. (ABELAIRA, p. 218), sugerem uma concepção do tempo enquanto elemento transcendental às coisas do mundo, especialmente às suas transformações, imprimindo-lhe contorno de superioridade e continuidade frente à humanidade, afinal, nesta perspectiva, o tempo não envelhece, quem envelhece são as pessoas.

A entidade temporal, portanto, dispensa o próprio ser humano para se fazer existir, para continuar o seu curso imbatível. Nada nem ninguém pode deter ou controlar o tempo, tentando acelerá-lo ou retardá-lo:

Mas como preencher o tempo (um tempo que está a mais, em vez de faltar), como preenchê-lo até a meia-noite? Preencher o tempo, mas o tempo não precisa da colaboração dele para ser preenchido. O vazio não está no tempo, está em mim (ABELAIRA, p. 189).

Mais uma vez o tempo como essa inexorável força que sequer admite qualquer dependência sua em relação ao ser humano. Passar o tempo, portanto, é tarefa vã, uma vez que, impreterivelmente, ele irá correr, passar. Nesse ínterim, o tempo pode ser visto como axioma maior através do qual as pessoas e as coisas do mundo como um todo estarão organizadas em suas formas de conceber a vida, sempre indiferentes ante a irredutibilidade do tempo, conforme se ilustra a seguir:

Muito bonita, o Jerônimo quando quer recordá-la, sem recorrer às *fotografias amareladas pelo tempo (mas não é o tempo que amarela as fotografias)*, vê-a nessas manhãs, de mistura com o cheiro acre da lenha queimada e calor bom nos joelhos (ABELAIRA, p. 90. Grifo nosso).

O autor vale-se dos parênteses, assim como nos excertos anteriores, para contrariar a visão do tempo cristalizada no senso comum: a de que ele, o tempo, reage diretamente sobre as coisas, envelhecendo-as. Em lugar disto, apresenta-se um tempo que transcende a qualquer preocupação em confortar ou prejudicar o ser humano.

Entretanto, nem sempre esta visão do senso comum será apurada. Em alguns momentos, os personagens irão reproduzir esta visão sem que, posteriormente, haja qualquer intervenção por parte do narrador: “- Medo de me apaixonar, não. Medo de ela ter

envelhecido. Não seria já a rapariguinha. Medo de não ser a mesma. O tempo que a tudo corrompe” (ABELAIRA, p. 122). Em outros momentos, contudo, faz-se questão de marcar o caráter incorruptível do tempo: “Sim, vocês são a mesma, amo a mesma mulher, a mesma mulher em tempos diferentes, um tempo incorrupto” (ABELAIRA, p. 141). Aqui, ao igualar duas mulheres de gerações distintas, o narrador-personagem volta a demarcar a concepção do tempo como instância absoluta e superior ao ser humano, incorrupto, portanto. Dessa forma, o tempo ganha variados contornos ao longo da obra, ora apresentando-se como ativo, ora como transcendental, enfim, o que pode garantir no seu bojo o matiz de multifaces ideológicas.

2.1 Tempo e espaço: o lugar do discurso

O afastamento no tempo engana o sentido do espírito como o afastamento no espaço provoca o erro dos sentidos. O contemporâneo não vê a necessidade do que vem a ser, mas, quando há séculos entre o vir a ser e o observador, então ele vê a necessidade, como aquele que vê à distância o quadrado como algo redondo.

(Soren Kierkegaard - Migalhas Filosóficas)

Abelaira concebe o tempo como grandeza bifronte, baseada no *onde* e no *quando*. Com efeito, os marcadores circunstanciais de tempo e lugar aparecem irremediavelmente fundidos, em que se torna possível delinear o esquema outrora/lá, agora/cá. Assim, poderíamos situar a personagem central da trama, Jerônimo, num entre-lugar, num *locus* especial e privilegiado que dá acesso tanto ao passado quanto ao futuro.

Este local privilegiado encontra nas reflexões de Santo Agostinho (*apud* RICOER, 1994) uma certa correspondência naquilo que, para o filósofo, consiste na tridimensionalidade do tempo presente, a saber: o presente do passado (memória), o presente do presente (visão) e o presente do futuro (espera). A “visão” do narrador, portanto, associa-se aos dois elementos extremamente subjetivos que são a memória, com todas as suas lacunas e condicionamentos, e a espera, sobre a qual recaem as expectativas e projeções do interlocutor. Assim, em qualquer dos tempos em que esteja inclinada a força enunciativa do narrador, o seu discurso estará fincado no presente, ainda que com vestígios do passado ou imagens antecipatórias do futuro.

Já que falamos em concepção de tempo, convém que se especifique, então, a idéia de tempo como *entidade cíclica*, quase repetitiva, sobre a qual as pessoas descarregam seus anseios e lacunas. Castoriadis, ao discorrer sobre a instituição filosófica do tempo, afirma: “O tempo é o que permite ou realiza a volta do mesmo: o fato de que essa volta seja pensada como inalterável caráter cíclico do devir [...] ou simplesmente como repetição na e pela determinação causal, não altera nada de essencial” (1982, p. 224).

O crucial questionamento acerca do caráter cíclico da vida emana do romance, a problematizar a noção engajada de mudança político-social. Vejamos um trecho em que isto se evidencia:

Por volta das cinco horas, o Jerônimo vai ao café. Talvez ela cultive o hábito de ir lá a essa hora, reproduzindo-se assim as mesmas circunstâncias em que ele e a Gabriela, primeiro, e depois com a Marta, começaram a ver-se. *A vida repete-se eternamente?* O número de possibilidades é assim tão limitado que a vida acaba sempre por se repetir? Poucos dias depois de conhecer a Gabriela em casa dos amigos viu-a num café, onde raras vezes entrava, e pensou se ela não teria o hábito de ir lá todos os dias à mesma hora. Apostou e ganhou, encontrou-a no dia seguinte. E dois dias depois. Ela não costumava ir lá – disse mais tarde -, mas raciocinou como ele e voltou lá. Tudo acontecendo exactamente igual com a Marta... (ABELAIRA, 1996, p. 69. Grifo nosso).

Se a vida desenvolve-se circularmente, essa postura leva o protagonista de *Outro Agora* a debater-se com as questões provenientes do ceticismo em relação a causas políticas e sociais, acabando por, em alguns momentos, lançar mão da crença e internalização de certos discursos panfletários que costumam ser impostos por determinados grupos e aceitos por alguns sem o devido cuidado analítico. A imagem do tempo como ciclo e sua fina ligação com o espaço é exemplarmente construída por Abelaira no excerto: “A Cristina olha o relógio (de ouro, caro, certamente oferecido pelo Jaime e ainda *espacializando circularmente o tempo*),...” (1996, p. 95. Grifo nosso).

A essência do próprio ato de narrar pressupõe a existência do fator espaço, já que entre o início e o fim existe um tempo que é concomitantemente associado a um espaço entre esses dois extremos, ao qual espaço Benedito Nunes chama de “intervalo” (p. 17). Assim, segundo este mesmo autor,

Todas as medidas correspondentes a intervalos, no curso de movimentos, são cronométricas, comportando uma *imagem cíclica*: os mesmos períodos voltam sem cessar entre dois acontecimentos que se repetem (...). Esses intervalos, desde que individualizados, isto é, datados, servem de base à cronologia (...). Medida, datação e repetição – tais são os dados preliminares da compreensão comum, social e prática do tempo, que antecede e condiciona o esforço de abstração teórica necessário para conceituá-lo (1995, p 17. Grifo nosso).

O tempo, em Abelaira, constitui-se, sem dúvida, nesta imagem circular sinalizada por Nunes, no sentido em que a medida, a datação e a repetição são as três bases norteadoras da organização e consolidação da variável tempo em *Outro Agora*.

Na obra em questão, pré-existe a noção de repetição e continuidade, reforçando o inapreensível conceito de eternidade da existência humana e dos sistemas culturais que a comportam. O trecho seguinte ilustra esta assertiva: “Observava três velhos (fora do tempo, embora envelhecendo?) sentados num banco a apanhar o sol (o futuro do próprio Jerônimo?), quando a Filomena chegou” (Abelaira, p. 240). Aqui, com efeito, a suposição de Jerônimo vir a ter o mesmo futuro dos velhos referenciados leva-nos a crer nesta perspectiva cíclica da vida, como se os velhos (anuladas as suas respectivas identidades) estivessem sempre a existir e a apanhar sol sentados num banco.

Ainda a respeito do tempo e do espaço como elementos constitutivos da experiência artística, Nunes adota o caráter da dominância do tempo na literatura, “o que significa dizer que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual” (1995, p. 10). Em *Outrora Agora*, o tempo pode ser considerado dominante, diante do fato de ele permear e condicionar tanto o discurso quanto sua estrutura. Logo, se o tempo existe de maneira tão dominante na obra, como constataríamos a virtualidade do espaço? Esta suposta virtualidade reside certamente em dois pontos. O primeiro diz respeito à redução ou quase inexistência dos distanciamentos geográficos entre Lisboa e o Algarve, lugares freqüentemente acionados no decorrer da narrativa. O segundo ponto refere-se à transição muito costumeira do local onde se relembra os fatos do passado e o(s) local(is) que é (são) lembrado(s).

Concebendo tempo e espaço como elementos inseparáveis na construção da narrativa, Nunes afirma que:

Do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perceptiva, o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem. (...) A fruição das artes temporais demanda uma certa espacialidade: (...) da distribuição dos signos lingüísticos na cadeia linear das frases à direção da leitura e à reminiscência do texto como local de atualização dos significados (1995, p. 11).

A assertiva de Nunes condiz bastante com o fenômeno de imbricamento espaço-temporal ocorrido no romance *Outrora Agora*, na medida em que eles, o tempo e o espaço, se relacionam de maneira reciprocamente complementar, chegando a estabelecerem entre si alguma forma de interdependência. Além da necessidade do espaço para serem dispostos organizadamente os signos lingüísticos, e a consolidação de significados em forma de texto, o tempo também aciona as propriedades espaciais quando da necessidade do leitor em voltar no

curso da narrativa e recuperar ou confirmar certos sentidos imprescindíveis à compreensão da obra.

Ao refletir sobre a medida do tempo na tessitura filosófica de Santo Agostinho, Ricoeur afirma:

Passar, com efeito, é transitar. É pois legítimo perguntar-se: ‘de que (*unde*) e por que (*qua*) e em que (*quo*) ele passa?’ Vê-se, é o termo ‘passar’ (*transire*) que suscita essa captura na quase espacialidade. Ora, se seguimos a inclinação desta expressão figurada, é preciso dizer que passar é ir do (*ex*) pelo (*per*) presente, ao (*in*) passado. Esse trânsito confirma assim que a medida do tempo se faz ‘num certo espaço (*in aliquo spatio*) e que todas as relações entre intervalos de tempo concernem a ‘espaços de tempo’ (*spatia temporum*) (1994, p. 30-31).

A própria natureza do passar temporal já, por si só, indica a existência de um *locus* pelo qual o tempo irá seguir seu curso, delineando este caminho que será chamado de passado, mas que poderá ser revisitado pela memória e, fatalmente, ser refeito e redimensionado no plano do imaginário.

Um dado importante na reflexão agostiniana é a busca pelo lugar em que repousam as dimensões temporais: “Se, com efeito, as coisas futuras e as coisas passadas são, quero saber onde são” (Santo Agostinho *apud* RICOEUR, p. 26). Segundo Ricoeur, “a questão não é inocente: consiste em buscar um *sítio* para as coisas futuras e passadas, na medida em que são narradas e preditas” (1994, p. 26). Nesta busca por um lugar para situar o passado e o futuro, acaba-se por concluir que é o presente o local em que residem as duas dimensões temporais, afinal, a memória (passado) se dá no presente, assim como as projeções (futuro) se dão, também, no presente. Ainda neste sentido, Ricoeur destaca a recorrência das preposições denotativas de lugar presentes no raciocínio de Agostinho:

Aliás, quando narramos coisas verdadeiras, mas passadas, é *da* memória que extraímos, não as próprias coisas, que passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens que elas gravaram *no* espírito, como impressões, passando pelos sentidos. Minha infância, que não existe mais, está *no* tempo passado que não existe mais, mas sua imagem é *no* tempo presente que a contemplo, porque está ainda *na* memória (*apud* RICOEUR, 1994, p. 27. Grifos nossos).

Bergson, discutindo a distinção radical entre as duas séries temporais, defende que o espaço parece conservar indefinidamente coisas que aí se justapõem, enquanto que o tempo destrói, pouco a pouco, os estados que se sucedem nele (1999, p. 168). Percebamos, então,

que, tal qual ocorrem em *Outrora Agora*, espaço e tempo parecem caminhar num mesmo ritmo, numa mesma *performance*, um apoiando-se no outro, ou seja, na medida em que o tempo “destrói” instantes que lhe sucedem, estes serão acumulados no espaço da memória dos indivíduos.

Ainda sobre o espaço, diz Bergson:

O espaço nos fornece assim, de uma só vez, o esquema de nosso futuro próximo; e, como esse futuro deve escoar-se indefinidamente, o espaço que o simboliza tem a propriedade de permanecer, em sua imobilidade, indefinidamente aberto (1999, p. 169).

Tal asserção aponta para a vastidão do nosso espaço memorialístico, capaz de reter as imagens mais longínquas, e sempre solícito ao envio de novas informações, logo convertidas em imagens a serem anexadas no acervo da memória humana.

2.2 Ironia e política no discurso

O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente.

(...) Conhecer-se é errar, e o oráculo que disse «Conhece-te» propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscienciosamente é o emprego activo da ironia.

(Fernando Pessoa - O Livro do Desassossego)

A linguagem convencional pode subverter-se de inúmeras maneiras, uma delas pode resultar duma figura lingüística comumente conhecida como ironia. Neste tópico pretendemos analisar as circunstâncias e os mecanismos acionados a fim de se estabelecer um discurso irônico no romance *Outrora Agora*, considerando também, sempre que possível e pertinente, os efeitos ideológicos alcançados por meio deste tipo de linguagem.

Em *Outrora Agora*, a ironia configurar-se-á de maneira desconstrutora e virá firmar-se sob os desígnios do questionamento. E neste jogo recíproco que tem como principais elementos o autor/narrador e o leitor, a ironia pode ser compreendida como uma “dúvida compartilhada”. Esta concepção vem bem a calhar no aparato irônico usado no romance de Abelaira. Nele, o não-dito e as incansáveis interrogações serão responsáveis pelo efeito irônico e pelo teor crítico do romance: ao questionar-se, o narrador espera uma resposta de seu leitor, e esta resposta estará sempre inclinada para a vertente ideológica que impulsiona a narrativa, conforme se observa a seguir:

Carneiros, é assim que se diz? Ou carneirinhos, a inclinação, tão portuguesa, para os diminutivos. O vento horizontal (dotado de garras, pensa ironicamente, detestando, como detesta, as imagens inúteis, ainda por cima vulgares), o mar cinzento e encrespado, os reflexos brancos (a espuma) – e o barco à vela, para ilustrar turisticamente (‘para ilustrar’ ou ‘utilizado para ilustrar’) os postais destinados a transmitir ao mundo as belezas do Algarve. De novo a ironia, com ou sem imagens (ABELAIRA, p. 09).

O fragmento acima abre o romance de Abelaira dando-nos, portanto, a tônica discursiva que se arrastará ao longo da obra. O trecho transcrito acima inicia-se com uma pergunta de teor metalingüístico (“é assim que se diz?”) e, logo depois, nos põe uma outra questão (“‘para ilustrar’ ou ‘utilizado para ilustrar’”), salientando a importância do emprego ou não de um simples vocábulo (utilizado) na confecção do discurso. Isso nos permite aproximar a ironia empregada no romance da idéia de “dúvida compartilhada”, dúvida esta que se materializa em forma de questões.

O pensamento irônico, aqui, incide de forma avassaladora sobre as imagens socialmente construídas pelo mercado e inculcadas no imaginário popular, construindo novos olhares pretensamente isentos de alianças com o mercado ou com qualquer outra força agente no interior da sociedade. O objetivo, neste momento, é desbancar certas instituições sedimentadas no âmago social, de onde emanam os principais discursos reproduzidos sem o devido critério analítico pelos indivíduos.

Percebamos que a ironia, até aqui, recai sobre a própria escritura do autor, tornando-se, assim, metalingüística. O pensamento irônico do protagonista Jerónimo sobre a imagem de um vento “dotado de garras” revela-nos esta ironia voltada à própria linguagem, isto é, uma auto-revisão da ironia, como conceitua Hartman (*apud* HUTCHEON, 2000) dizendo que: “a ironia é a linguagem acusando a si própria de mentir e mesmo assim apreciando seu poder”.

Essa práxis da auto-questão é bastante conveniente ao contexto sócio-histórico vivido pelo povo português nos últimos 50 anos. Vítima de uma ditadura altamente perversa e coercitiva, a sociedade portuguesa vê-se, a partir de um certo 25 de abril de 1974, na iminência de reconstruir sua história numa nova perspectiva. A sociedade pós-Revolução dos Cravos vai, passo a passo, libertando-se, ainda que vagarosamente, de muitos dos vícios deixados pelo regime ditatorial, chegando à contemporaneidade com uma série de questões existenciais que culminam na pergunta: quem eu sou?, ou em que me tornei? Nesse panorama, a ironia vem a ser o instrumento patrocinador desses e de outros conflitos político-ideológicos por que passam os portugueses na atualidade. Essas inquietações do século XX serão responsáveis pela sua alcunha de “século da ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 25). Em *Outrora Agora*, a ironia será recorrente no sentido de buscar uma auto-afirmação ideológica para a pós-modernidade.

Neste prisma de reconstrução de uma identidade política, a ironia configura-se numa potente arma de desestabilização ideológica cujo poder é designado por Hutcheon de “política

transideológica da ironia”. Para ela, “a ironia consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (2000, p. 27). No caso de *Outrora Agora*, como o próprio título sugere, a crítica advinda da ironia recairá sobre a sociedade portuguesa de agora quando comparada com a de outrora. O personagem principal, Jerônimo, é tradutor e conhece como ninguém as possibilidades de explorar os recursos figurativos da língua, é o que ele faz do início ao término do romance, demarcando nitidamente a inclinação política à esquerda.

Como vimos, a ironia se distingue das outras práticas discursivas pela sua carga política, mas ela não se basta a si mesma. Conforme atesta Eco (2006), o leitor é co-autor ou, se quisermos, cúmplice do personagem na condução da ironia. A própria Hutcheon (2000) eleva o interpretante ao lugar de principal articulador da ironia, sendo ele, portanto, o responsável por imprimir ao discurso sua significação final, deixando este discurso aberto a outras possibilidades interpretativas de acordo com a cosmovisão de outros leitores. Vejamos um trecho em que Jerônimo e Cristina dialogam:

Irônica:

- Se tivesse a persistência de ficar uma semana inteira sentado ao portão, acabaria por ver-me.

Ele, na defensiva (a ironia da Cristina significa uma crítica?):

- Não sei bem, talvez não quisesse forçar o destino (ABELAIRA, 1996, p. 29).

Notemos, então, a estratégia do narrador em deixar uma pergunta referente à ironia aberta, fazendo-se necessária a presença do interpretante e sua participação no jogo irônico. Por fim, é dizer que a ironia presente em *Outrora Agora* constitui-se em uma eficaz ferramenta de crítica social e que seu discurso carrega consideráveis demandas políticas e ideológicas, demandas estas que são, a todo o momento, ofertadas ao leitor/interpretante para que este faça o trabalho de desvendar o não-dito, o dito parcialmente, o dito contrariamente, e, enfim empreender as inversões semânticas necessárias para a construção de sentido do texto irônico.

A ironia constituir-se-á em ávida ferramenta para a inserção de um teor eminentemente político na narrativa. A sua recorrência sinaliza o intuito do autor em desconstruir, e porque não dizer destruir, de fato, a solidez de discursos panfletários, a comodidade dos lugares-comuns e, por fim, a estabilidade dos convencionalismos sociais que se impõem verticalmente sobre as relações humanas.

O tom irônico incide sobre vários conceitos no romance em pauta, a esvaziá-los em seu conteúdo semântico, e convocando o leitor a pensar, em conjunto com o autor/narrador, e de acordo com uma determinada inclinação ideológica, a preencher estes significados deslocados. Observemos um trecho em que esse processo se evidencia:

A sensação de que, ao obrigarem-no a ver igual às outras pessoas (mas como elas vêem?), quiseram forçá-lo a entrar no rebanho, normatizá-lo, roubar-lhe a preciosa identidade (imposição política). A “identidade”, palavra detestável, repetida por todos os literatos, e que já não pode ouvir. Não, não se renderia, são os meus olhos a ter razão! (ABELAIRA, 1996, p. 266).

Como vemos, os adjetivos “preciosa” e “detestável” são contraditoriamente articulados ao vocábulo “identidade” justamente para provocar uma problematização em torno do conceito de identidade, levando o leitor a questionar a plausibilidade do conceito vigente na sociedade atual e, em seguida, buscar novas concepções que se alinhem melhor à circunstância da modernidade.

A ironia, com efeito, pode ser vista como um eufemismo para a contestação da ordem do discurso, o que é facilmente compreensível quando consideramos o fato de Abelaira ser um escritor que vivenciou a ditadura salazarista e sofreu suas opressões. Como num regime ditatorial o discurso tem de ser, ao máximo, disfarçado, a ironia vem a ser a função de linguagem acionada por excelência no propósito de questionar/criticar as instituições sociais. Assim, é através do aparato irônico que o narrador incide sobre sua sociedade e sobre si próprio, buscando-lhe sentidos que, muitas vezes, estão escondidos ou reprimidos nas entrelinhas discursivas e nas formas de concepção do mundo.

O teor irônico em *Outrora Agora*, não raro, engendrará associações entre uma embrionária vertente política e imagens do cotidiano. O efeito aqui é, portanto, altamente pedagógico, no sentido de tornar mais visível, mais apreensível o ensinamento ideológico proferido através da ironia, conforme vemos no trecho seguinte:

A caminho do Algarve, o Jerônimo teve um furo (o primeiro em dois ou três anos, os pneus hoje duram muito mais do que dantes). Mas debatia-se com ele a resistência das porcas, dos parafusos ou lá como se chamam, quando outro automóvel (um belo MG descapotável, velho modelo reconstruído), parou adiante e dois rapazes mais uma rapariga saltaram cá para fora (ABELAIRA, 1996, p. 12).

Como vemos, no trecho em destaque a ironia-crítica (se é possível uma ironia não ser crítica) incide sobre as próprias instituições sociais, que se reconstroem sem se renovar em

suas bases, evidenciando, assim, o itinerário cíclico no qual caminha a sociedade portuguesa, percorrendo o mesmo com ares de novidade. A metáfora do “MG descapotável” está a este serviço: o de ironizar os novos modelos que se pretendem inéditos, mas que mantêm inalterados os mesmos comportamentos praticados em tempos de outrora, ou seja, modelos que se plastificam externamente com uma nova “casca”, mas que, na verdade, preservam a sua interioridade.

O narrador de *Outrora Agora*, ironista por excelência, compõe seu discurso no intuito de, dentre outras coisas, desconstruir idéias e verdades inculcadas no cerne do ser humano pela educação formal vigente e também pela própria cultura. Observemos, no trecho adiante, a preocupação deste narrador para com os discursos da cultura histórica e da Profa. Leopoldina, discursos estes repletos de incoerências, mas afinados com a política opressora estabelecida:

Descendente de navegadores (é português), esqueceu-se de consultar a carta de marear. Mas talvez não seja descendente de navegadores, isto de ser descendente de navegadores, só porque nasceu português, tem muito que se lhe diga. Não fomos nós a dobrar o cabo das Tormentas, foram *eles* e já morreram. O silogismo absurdo: os portugueses dobraram o cabo das Tormentas, nós somos portugueses, nós dobramos o cabo das Tormentas (e nem sequer foram “os” portugueses, somente “alguns” portugueses). Mas assim falava a dona Leopoldina, a professora da quarta classe. E também: Portugal não é um país pequeno, Salazar construiu estradas, portos, pontes, renovou as marinhas de guerra e mercante, restaurou as finanças públicas, restabeleceu a ordem, libertou-nos da balbúrdia sanguinolenta. (Embora dizendo Salazar “construiu”, a dona Leopoldina irritava-se quando os alunos respondiam que D. Dinis “semeara” o pinhal de Leiria. “Não semeou, mandou semear”, emendava.) (ABELAIRA, 1996, p. 17-18).

A começar pelos silogismos que, apesar de absurdos, são tão bem fincados na cosmovisão do homem português, o narrador descortina os meandros discursivos através da desconstrução minuciosa dessas “verdades” que, de tão sedimentadas ao longo dos tempos, costumam ser assimiladas pelas pessoas e reproduzidas às gerações posteriores sem o menor crivo de sensibilidade e criticidade. Indo adiante, o narrador também esbarra nas verdades inculcadas pela educação formal, ao analisar com louvável percepção crítica as lacunas ou a imposição de um discurso falacioso, mas forçadamente delineado de modo a atender às expectativas do regime ditatorial. No trecho supracitado, questiona-se a diferença de tratamento dado a Salazar e D. Dinis, tendo o primeiro implementado inúmeras ações benéficas ao povo português, e o segundo apenas mandado fazer uma possível atividade positiva, cuja relevância, inclusive, é pouco destacada. O objetivo de D. Leopoldina é, através

de um discurso amplamente respaldado pela instituição escolar, enaltecer menos as ações e mais a figura de Salazar, enquanto único responsável pelas mudanças ocorridas na estrutura social portuguesa, todas estas sempre evocadas como benéficas e essenciais à vida em sociedade.

Se a ironia, em determinados momentos, está a serviço de uma desconstrução de sentidos sedimentados no inconsciente coletivo, através da análise detalhista de suas lacunas e incongruências, em outros, ela servirá de ferramenta a uma espécie de conforto, de crédito de perdão ao próprio emissor do discurso, isto é, a ironia, em certos casos, parece aliviar a dor e o peso sentidos pelo narrador-personagem, convertendo-os, por meio da transmutação de significados, em elementos menos nocivos ao bem-estar humano. Notemos isto no trecho que segue:

Toma juízo, recolhe-te ao teu quarto e aplica-te, ascético, na tradução de Dorothy Richardson, murmura o Jerônimo, como se estivesse a recitar uma máxima em latim e continuando a afastar-se do hotel. E porque exagerou o impudor, sofre as inevitáveis conseqüências, embora escondendo-se atrás da ironia. A tal educação moralista revolta-se e, de catecismo em punho, admoesta-o (“admoesta”-o, palavra exemplar, jamais pronunciada em público, mas que, neste caso, pretende ser chave da ironia): que diabo, não podes conhecer uma mulher (ou duas) sem pensar logo na cama? Erudito, também para sublinhar a ironia: que posso eu fazer se, vindo do fundo das idades, o meu cérebro reptiliano permanece em atividade e se tudo o mais é pura conversa cortical? (ABELAIRA, 1996, p. 77).

Com efeito, deparamo-nos com um Jerônimo perturbado internamente diante da neurose gerada pelo conflito entre o desejo instintivo e as repressões sócio-religiosas. Neste ínterim, a ironia é conclamada no sentido de abrandar esta dor existencial, imprimindo-lhe matizes de leveza e humor, retirando-lhe ao máximo possível, através da dessacralização de ensinamentos internalizados a partir de um processo de inculca ideológica, sua carga de opressão e sofrimento.

Deste modo, a investida irônica dá passagem à vertente política que caracteriza todo o discurso da obra em questão. E o método utilizado para ironizar/criticar práticas e discursos é o método do jogo. Analisemos a fala de Jerônimo:

- Os nossos netos serão ricos? Eu ainda não posso passar férias nas Caraíbas. – Pausa (sim, por que se dizem certas coisas que não têm qualquer sentido?). O jogo, é isso, as palavras, pedras dum jogo e os jogos não são nem verdadeiros nem falsos) (ABELAIRA, 1996, p. 167).

Assim, isto é, o jogo discursivo com as palavras tecido pelo narrador, explorando as múltiplas potencialidades que as palavras podem assumir, faz com que haja um constante esvaziamento/preenchimento do conteúdo semântico destas palavras, cuja faceta final (construída pelo leitor) transcenderá o caráter de verdadeiro/falso, e culminará no parâmetro da legitimidade de tal significante enquanto detentor de um significado legitimamente consolidado pelo receptor da obra, a partir do mote emitido pelo narrador/autor.

2.3 Literatura e História: diálogos disciplinares nas representações temporais

A História é um criar e desfazer de ilusões. Em todos os domínios, sobretudo no do pensar. Admitamos que é antes um desfazer de ilusões até à verdade final. Cercados do nada, antes e depois, o indivíduo, a espécie, a própria terra, o sistema solar, o universo com a degradação da energia, que é que quer dizer uma “ilusão”? É o acordar de um sonho num sonho.

(Vergílio Ferreira - Conta-Corrente 3)

O tempo, na esteira teórica de Ricoeur, torna-se tempo humano na medida em que é refigurado através do entrecruzamento da história e da ficção, estes dois modos narrativos que possuem em comum o fato de serem produtos de veiculações e construções eminentemente humanas, e, de alguma forma, ambos dependem da variável tempo para se estabelecer enquanto discursos. A este respeito discorre Ricoeur:

Por entrecruzamento da história e da ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra [...] Essa concretização só é atingida na medida em que, por um lado, a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo (1997, t-3, p. 316-317).

Daí temos tanto a ficcionalização da história quanto a historicização da ficção, processos provenientes desta articulação disciplinar e discursiva, que, ao invés de promoverem divergência entre as duas formas narrativas, apostam numa convergência entre ambas, dadas as suas afinidades e sua propensão ao diálogo.

Para Ricoeur, a história reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo, o que, segundo uma única escala, continua sendo a especificidade do modo referencial da historiografia. (1997, t-3, p. 317). Neste processo de re-inscrição do tempo narrativo no tempo universal, o mecanismo de datação freqüentemente se faz presente, sobre o qual comenta Ricoeur:

A datação de um evento apresenta, assim, um caráter sintético, pelo qual um presente efetivo é identificado a um instante qualquer. Mais ainda, se o princípio da datação consistir na atribuição de um presente vivo a um instante qualquer, sua prática consistirá na atribuição de um ‘como se’ presente, conforme a fórmula husserliana da lembrança, a um instante qualquer; as datas são atribuídas a presentes potenciais, a presentes imaginados. Assim, todas as lembranças acumuladas pela memória coletiva podem tornar-se acontecimentos datados, graças à sua reinscrição no tempo do calendário (1997, t-3, p. 319).

No romance *Outrora Agora*, o evento datado de maior destaque, e de grande relevância na configuração do tempo e da estrutura narrativa, é a Revolução dos Cravos, o 25 de abril de 1974, lembrança que povoa a memória coletiva da sociedade portuguesa contemporânea. Esta data-emblema é que pode, em muitas passagens da obra, ser vista como presente, condenando os fatos anteriores a esta data como passado, e os episódios posteriores à mesma como futuro. Neste sentido, o tempo da enunciação pode ser classificado como futuro, uma vez que ele se desenvolve após o 25 de abril.

Ainda sobre a inter-relação contributiva da história e da literatura, afirma Ricoeur:

Ao assim se fundir com a história, a ficção reduz esta última à sua origem comum na epopéia. Mais exatamente, o que a epopéia fizera na dimensão do admirável, a lenda das vítimas o faz na do horrível. Essa epopéia por assim dizer negativa preserva a memória do sofrimento, na escala dos povos, como a epopéia e a história em seus primórdios haviam transformado a glória efêmera dos heróis em fama duradoura. Em ambos os casos, a ficção se põe a serviço do inesquecível. Ela permite que a historiografia se iguale à memória, pois uma historiografia pode ser sem memória, quando só a curiosidade a anima (1997, t-3, p. 327).

Eternizar imagens, símbolos, significados seria, portanto, a maior incumbência do texto ficcional que, a partir de uma apropriação do texto historiográfico, ressignificando-o, se o literato assim requisitar. Este texto ficcional dirige à posteridade uma herança cultural que poderia ser mais facilmente esquecida, caso estivesse restrita única e exclusivamente ao texto historiográfico.

Seguindo o raciocínio ricoeuriano,

A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história.

A relação é, aliás, circular: poderíamos dizer que é como quase histórica que a ficção confere ao passado essa vivacidade de evocação que faz de um grande livro de história uma obra-prima literária (RICOEUR, 1997, t-3, p. 329-330).

Temos, aqui, traços que em muito aproximam a história da ficção, sobretudo aquele em que os fatos relatados pela voz narrativa são, de fato, passados. Além disto, no caso de *Outrora Agora*, por exemplo, a constante evocação a fatos históricos sedimentados no (in)consciente coletivo, como a ditadura salazarista, e a derrocada do regime fascista pelos militares dão à obra este espectro pertencente ao mundo real, vivido, inclusive, por muitos leitores.

Além dos fatos históricos, objetos do mundo real são acionados, talvez até para conferir à obra uma maior verossimilhança. Um desses objetos trazidos da realidade é a referência bibliográfica “O fim da história e o último homem”, de autoria de Francis Fukuyama, sobre a qual o narrador faz questão de demonstrar conhecimento:

O Fim da História. A arbitrariedade das grandes teorias, embora, por vezes ou quase sempre, elas contenham idéias fecundas. Os tipos não são parvos, claro, estão-se apenas nas tintas para o rigor e adoram as vastas generalizações. A realidade que se lixe (ABELAIRA, 1996, p. 21).

A referência à obra do Fukuyama se repete em outros momentos do romance, e, neste caso, reforça a inclinação do autor ao pessimismo. No trecho supracitado, há a crítica veemente às teorias generalistas da História, apesar de serem reconhecidas em sua lógica, que, não raro, tendem a reduzir, quando não a anular, as individualidades, peculiaridades, especificidades das pessoas, enquadrando-as, rotulando-as de acordo com determinado esquema classificatório. Vê-se, portanto, o discurso literário criticando o histórico, apesar de valer-se do próprio para desenvolver-se.

Outrora Agora é um romance empenhado em explicitar o privilégio do que conta, do autor do discurso, portanto. Na História, a visão dos fatos sempre privilegiará um único olhar, que, por sua vez, ocupará um espaço ideológico que, com certeza, irá moldar ou limitar o alcance da observação. No romance, Cristina conta ao marido que fora presa e interrogada pela PIDE na época da ditadura, o que não condiz com a realidade, mas que passa a ser real na medida em que ela conta com a cumplicidade de Jerônimo para ratificar a história de Cristina: “O Jerônimo lança um rápido olhar à Cristina, lê no rosto dela o pedido para não a desmentir (a pede não os interrogou, não foram presos)” (ABELAIRA, 1996, p. 40).

A veia crítica do romance quanto à produção da narração, seja ela fictícia, seja ela histórica, ganha tamanho radicalismo a ponto de os personagens enunciarem frases bastante contundentes do tipo: “- De resto não há fatos, há só interpretação. – E depois: - Em vez de fatos, prefiro a interpretação” (ABELAIRA, 1996, p. 111). Neste fragmento, evidencia-se a incapacidade de se chegar ao fato de maneira totalmente isenta, afinal, o contato com os acontecimentos dependem de um mediador discursivo-ideológico, ou seja, um operador de leitura que, indubitavelmente, estará condicionando de maneira decisiva o olhar do observador.

Noutras vezes, Abelaira conclama a atenção de seu leitor para a desconfiança sadia no ato da leitura. Em alguns momentos ele, o narrador, admite estar mentindo, atividade que pode muito bem proceder em outros tantos momentos da narrativa:

Óculos que só começou a usar aos quarenta anos. “Nunca usou óculos?”, a pergunta do oftalmologista, incrédulo. Como lhe respondesse que não: “E não sofre de dores de cabeça?” Sim, sofria. “Pois é, deveria ter usado óculos desde criança” [...] Mentira, imaginação. Contou isso aos amigos, quase acredita que foi verdade, mas mentiu, o oftalmologista não disse nada. Por que passo a vida a contar histórias imaginárias? Para parecer interessante, claro (ABELAIRA, 1996, p. 266-267).

A mentira, com vistas a obter algum tipo de conveniência, insere-se no discurso e, quando repetida enfaticamente, quase é concebida pelo seu produtor como uma verdade. Isto nos induz a pensarmos em quantas possíveis mentiras veiculadas pelo discurso historiográfico estão cristalizadas na nossa formação social, política, intelectual. A desconfiança projeta-se também na concepção do discurso histórico enquanto disciplina maleável, no sentido de que ela pode ser repensada à luz do presente, e das novas necessidades dos discursos em voga na atualidade, conforme atesta o narrador de *Outrora Agora*: “O passado histórico corrige-se, consoante as necessidades” (ABELAIRA, 1996, p. 106).

Na narrativa ficcional ou histórica, muitas vezes, o contar pressupõe um início, não consegue determinar o seu final, uma vez que o leitor/ouvinte é parte ativa nesse processo e, a uma pergunta sua, por exemplo, pode desestabilizar todo um roteiro previamente estabelecido e fazer com que o narrador reoriente sua narrativa. Numa lembrança de sua infância, em seus passeios com o tio, Jerônimo oferece-nos, com um ar de didatismo, a noção da dificuldade do contar:

Mas certo dia, perdido na selva, nunca mais acharia o caminho do regresso se um chimpanzé não lho tivesse ensinado, apontando com a pata. E calçava luvas brancas, como os sinaleiros (roubara-as, explicou). A intenção, ao contar a aventura pela primeira vez, talvez fosse a de ficar por ali, mas como o Jerônimo perguntou se nunca mais vira o macaco (desejava que ele o tivesse voltado a ver), o tio ter-se-á sentido obrigado a continuá-la (é muito difícil contar uma história sem extrair dela toda as conseqüências imagináveis e o ideal será escrever romances em que essas conseqüências não sejam tiradas, deixando fome ao leitor): que sim, haviam-se até tornado amigos, o macaco acabara por aprender a falar e passou a viver com ele (ABELAIRA, 1996, p. 90).

De fato, do excerto acima transcrito, deduz-se que o texto narrativo sempre deixará uma brecha através da qual uma voz crítico-reflexiva entoará sua questão, cobrando da narrativa maiores explicações aos porquês do mundo e fazendo vir à tona elementos submersos nas entrelinhas da imprecisão.

Como vemos, o entrecruzamento entre a história e a ficção em *Outrora Agora* é constante, com vistas a consolidar a configuração do tempo adotada desde o início da obra. Concluindo essa questão do entrelaçamento história/ficção em sua análise, Ricoeur diz:

O entrecruzamento entre a história e a ficção na refiguração do tempo se baseia, em última análise, nessa sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar de tempo humano, em que se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, sobre o pano de fundo das aporias da fenomenologia do tempo (1997, t-3, p. 332).

Em *Outrora Agora*, tanto a ficção quanto a história têm realçado um ponto em comum, qual seja, a característica da unilateralidade na visão e no relato dos fatos. A título de exemplificação, tomemos o romance escrito por Cristina acerca do triângulo Alice – Xavier – Beatriz, correspondentes diretos de Filomena – Jerônimo – Cristina. Aqui, a advogada faz juízo de valor sobre a conduta das personagens, avalia situações, pondera causas e efeitos nos encontros e desencontros entre estes três personagens, o que evidencia e destaca a visão de uma das partes envolvidas, desvelando o poder e a soberania daquele que conta, pois, ao contar, imprime sobre a narrativa as suas vontades, as suas necessidades e expectativas. A ficção da ficção ilustra um pouco esta especificidade do sujeito que conta a história. No caso, Cristina é este sujeito que ficcionaliza a sua própria história e que conta a sua versão dos fatos.

Neste sentido, a concepção de escrita em voga no romance em estudo é a de que a mesma, seja ficcional, seja historiográfica, está sempre se aproximando do real. A ficcionalização engendrada por Cristina sobre sua própria história é, portanto, uma tentativa de aproximá-la da realidade, do mundo concreto e objetivo através da escrita, que, de maneira ou de outra, tenta sedimentar no papel e na tinta vibrações e sentimentos abstratos:

Quanto à Cristina... Que disse ela sobre Deus? Mas o romance. Diverte-se? Tenta seduzir-me? Previne-me contra a Filomena ou convida-me a conquistar a Filomena? Antes de deixá-la, perguntei: “Vai contar-me o resto do romance?” Que sim. Mas ainda hesitará, nem sabe por que se meteu nessa aventura (é de fato uma aventura). E faltar-lhe-á sempre coragem de dizer que levará a Beatriz e o Xavier a amarem-se, mesmo se tal vier a escrever. Incapaz de viver comigo a aventura, não soube satisfazer-se com sonhá-la, teve de escrevê-la, a escrita aproxima-se mais da realidade que o simples sonho, tem cunho material, objetivo, a tinta no papel (escrever é viver e isso pode destruir as minhas esperanças) (ABELAIRA, 1996, p. 182).

Nesta linha de raciocínio, se a história aproxima os fatos passados da realidade objetiva, um romance que toma por base elementos da história está duplamente aproximando-se do mundo real, pois concretiza o fato imaginado e, pela segunda vez, o fato histórico tomado de empréstimo da historiografia e reconfigurado pelo discurso literário.

Na obra em discussão, os principais elementos da historiografia a ser duplamente concretizados são a ditadura salazarista e a posterior Revolução dos Cravos, intensos argumentos de rememoração e de análise de suas conseqüências na vida dos portugueses na contemporaneidade:

Durante o fascismo, ao ouvir foguetes, quantas vezes os confundiu, cheio de esperança, com tiros de artilharia e pensou: “A revolução, finalmente?” E depois do 25 de Abril, apreensivo: “A contra-revolução?” Joguetes, simples joguetes nas mãos de ocidentais e soviéticos (ABELAIRA, 1996, p. 273).

2.3.1 Metaficção historiográfica, meta-história e metalinguagem: possíveis inter-relações

Prudente é quem não é enganado pela estabilidade aparente das coisas e, ainda, antevê a direcção que a mudança tomará. Por outro lado, o que via de regra faz os homens tomarem o estado provisório das coisas ou a direcção do seu curso como permanente é o facto de terem os efeitos diante dos olhos, sem todavia entender as suas causas.

(Arthur Schopenhauerin - Aforismos para a Sabedoria de Vida)

O termo “metaficção historiográfica”, cunhado pela teórica canadense Linda Hutcheon e já consagrado por boa parte da crítica literária e historiográfica, designa o conceito-chave para descortinarmos os ensinamentos advindos da leitura interpretativa de um romance contemporâneo como *Outrora Agora*. Este termo, de fato, refere-se a um *corpus* de obras pós-modernas que possuem em comum a missão de problematizar o ato da retratação histórica pelo olhar humano, bem como desvelar as forças ideológicas que impulsionam a ação representativa da realidade, estando ela munida do discurso historiográfico ou literário.

A metaficcionalidade historiográfica de Hutcheon prevê que “tanto a ficção quanto a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes” (1991, p. 149). Daí que podemos conceber a história também como um construto ideológico passível de contestação. Quebra-se, de certo modo, o tónus de sacralidade que costuma envolver a disciplina historiográfica e, por conseguinte, delega-se ao discurso literário o espaço para fazer ecoar vozes que não foram contempladas pela História Oficial. No romance em pauta, temos acesso a vozes de grupos marginalizados na sociedade ditatorial, com os desabafos metafísicos de Jerônimo e os diários de Cristina, por exemplo.

Outro dado a ser destacado é a questão referente aos limites entre história e ficção existentes no romance *Outrora Agora* enquanto obra que, de uma maneira ou de outra, têm a incumbência de narrar o passado. Vejamos o que diz Hutcheon a respeito:

Umberto Eco afirmou que existem três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória heróica e o romance histórico. [...] No entanto, eu acrescentaria que esse recurso indica uma quarta maneira de narrar o passado: a metaficção historiográfica – e não a ficção histórica –, com sua intensa *autoconsciência* em relação à maneira como tudo isso é realizado (1991, p. 150. Grifo nosso).

Em Augusto Abelaira essa “autoconsciência” pode ser facilmente apreendida a partir da leitura e da observação do forte condicionamento político-ideológico que permeia o romance em estudo. O escritor de *Outrora Agora* sabia, portanto, que estava propondo um romance que tinha um compromisso maior com o tempo e seus desdobramentos (fato/ficção, verdade/versões).

Além disto, a forte autoconsciência da escritura do romance evidencia-se também nas constantes investidas metalingüísticas por parte do narrador, nas quais o mesmo volta as suas atenções para o seu próprio discurso, submetendo-o a análises que giram em torno da questão do “como” expressar as idéias, ou melhor, de como a palavra oferece possibilidades variadas de se chegar às verdadeiras idéias que, não raro, se “escondem” nas estruturas morfológicas, sintáticas e lexicais do discurso. Ainda na esteira teórica de Hutcheon, acerca da oposição entre as entidades História e Literatura:

[...] a metaficção historiográfica sugere a contínua relevância de uma oposição desse tipo, mesmo que seja uma oposição problemática. Esses romances *instalam*, e depois *indefinem*, a linha de separação entre a ficção e a história (1991, p. 150. Grifos nossos).

Desta maneira, o romance em questão induz-nos a pensar na inconstância de fronteiras discursivas que ora afastariam ora aproximariam os dois campos de saber que podem contar a nossa história e, conseqüentemente, contar-nos a nós mesmos, agentes transformadores das estruturas sociais e dos discursos que traduzem estas estruturas.

O discurso historiográfico amplamente aceito pelas academias é questionado com freqüência significativa pelo narrador de *Outrora Agora*, numa tentativa de se revisar esta história a partir de um olhar desconfiado, astuto, em relação aos modelos impostos pela educação formal vigente. A título de exemplificação, apeguemo-nos ao momento em que o narrador, ao contemplar a paisagem marítima do Algarve, reconstrói o conteúdo semântico dos elementos do presente no passado, conforme ilustra o trecho a seguir:

Pergunta: quantos arqueólogos marítimos, ao pegar nas cadeias que prenderam os tornozelos reais dos homens reais, terão soltado uma lágrima

[...] pelos mortais instantes do naufrágio, a inútil tentativa dos escravos para se libertarem? [...] Os ferros, embora corroídos pela ferrugem, continuam a resistir [...], mas eles, os homens reais, não deixaram vestígios, são hoje, afinal, puras deduções, nem sequer restam os ossos. Onde há correntes de ferro, houve homens. Renascem mortos na conclusão de um silogismo [...] (ABELAIRA, 1996, p. 10).

Como vemos, a inquietação do narrador transcende o caráter especulativo de uma pergunta qualquer. Mais que isto, sua postura busca tornar evidentes (por meio do viés literário) os processos de construção do discurso historiográfico, o qual, muitas vezes, encontra-se alicerçado em suposições e deduções, cuja natureza, por si só, já é altamente passível de contestação.

A problematização acerca dos métodos historiográfico e ficcional na narração dos acontecimentos é salientada por White (1992) quando afirma:

Pensadores da Europa continental – de Valéry e Heidegger a Sartre, Lévi-Straus e Michel Foucault – expressaram sérias dúvidas sobre o valor de uma consciência especificamente “histórica”, sublinharam o caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências (p. 17).

Os autores citados por White, todos pertencentes ao século XX, como também Abelaira, destacam a ressalva, o olhar inviesado, desconfiado do pensamento ocidental no tocante à apreensão da realidade pelo historiador. Para Hutcheon, não somente a teoria, mas também o próprio romance contemporâneo mostra-nos este teor desconfiado em relação às verdades da narrativa:

Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (1991, p.141).

Nesta narração dos fatos de uma realidade observável, White propõe uma discussão sobre uma característica não necessariamente intrínseca à atividade narrativa, mas a ela bastante associada: a questão das generalizações na representação do real, generalizações estas que costumam anular especificidades e homogeneizar aquilo que é essencialmente diverso – a sociedade. Temos, portanto, em White:

Os historiadores romanescos, e, na verdade, os “historiadores narrativos” em geral, estão inclinados a construir, em torno da totalidade do campo histórico

e da significação de seus processos, generalizações tão extensas que têm pouquíssimo peso como proposições que podem ser confirmadas ou desconfirmadas pelo emprego de dados empíricos (1992, p. 30).

Também em Abelaira figura-se esta preocupação com as teorias da História, as quais podem cair num reducionismo perigoso, numa tipificação simplista e incoerente com a multiplicidade do real. Vejamos um trecho do romance em que isto parece estar evidenciado: “A arbitrariedade das grandes teorias, embora, por vezes ou quase sempre, elas contenham idéias fecundas. Os tipos não são parvos, claro, estão-se apenas nas tintas para o rigor e adoram as vastas generalizações. A realidade que se lixe” (ABELAIRA, 1996, p. 21).

As generalizações são, em verdade, indícios das demandas representacionais próprias dos discursos que tentam dar conta do real. Então, se na literatura o real poderá ser representado por símbolos e imagens, na história, o discurso não se furtará de também fazer uso de recursos variados para representar as “verdades” dos fatos, conforme atesta White: “[o labor histórico é] uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa em que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os” (1992, p. 18). Aqui temos um dado que certamente aproxima a literatura e a história enquanto duas entidades discursivas alicerçadas nos pilares da representação.

Assim, a preocupação da meta-história de White, paralelamente à da metaficção historiográfica de Hutcheon, depende menos dos “dados” que os historiadores utilizavam em seus discursos do que na “consistência, coerência e do poder iluminador de suas respectivas visões no campo histórico [...]; depende, em última análise, da natureza [...] especificamente *poética* de suas perspectivas da história e de seus processos” (White, 1992, p. 19-20. Grifo nosso).

Apropriando-se devidamente das idéias aristotélicas, Hutcheon afirma que ao historiador caberia falar sobre os acontecimentos do passado, enquanto que ao poeta caberia comentar sobre o que poderia acontecer (1991, p. 142). Neste sentido, o historiador estaria para o passado assim como o poeta estaria para o futuro, mas ambos fincados no presente, lugar sócio-temporal de onde eclodem seus respectivos discursos. A oposição aristotélica, aqui, só afirma a tradição da problemática que envolve a questão das relações entre Literatura e História.

E nesta mesma tradição histórico-literária, segundo Hutcheon:

Considerava-se que a escrita da história não tinha [...] limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. No entanto, [...] muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais [...]. O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado (1991, p. 142).

Augusto Abelaira, em seu último romance, parece adotar esta mesma postura pós-modernista descrita acima, seja através da incansável comparação do presente com o passado, seja no comportamento de atribuir a seus personagens uma carga ideológica bastante afinada com os espaços sócio-históricos de que são provenientes, isto sem cair no equívoco da tipificação estereotipada, baseada em senso comum ou desconhecendo as particularidades nas generalidades.

A oposição particular/geral, neste sentido, conclama, mais uma vez, nossa atenção para a construção das personagens de Cristina e de Filomena, estando a primeira encarregada de “representar” e/ou “sintetizar” as tensões, lacunas e certezas da sociedade portuguesa dos anos 60, e a segunda incumbida de apresentar elementos típicos, específicos da sociedade portuguesa de então. Cada uma das duas personagens acima mencionadas constitui-se em emblema cultural de uma determinada geração, sem qualquer inclinação para o risco da tipificação estereotipada, pois, apesar do apelo ideológico que carregam, tem suas marcas singulares de personalidade.

O conceito de representação, no romance *Outro Agora*, é delineado com matiz privilegiado de se chegar às verdades sociais, é, em última análise, um refúgio do interlocutor que, uma vez desacreditado das grandes teorias sociais, evade-se para o plano da arte com o objetivo maior de preencher as lacunas do não-lugar, do “sem-chão” do presente. O ambiente artístico é, portanto, imensamente propício aos jogos e confrontos discursivos. Num diálogo entre Jerônimo e Cristina, a respeito da incredulidade social de Filomena, observa-se um pouco desta concepção do ato representacional:

- Representar pode ser uma forma de sinceridade, o modo de dizer as coisas, de torná-las mais vivas. Não é isso a arte? – Se a Cristina queria assim castigar-lhe a vaidade, falhava: quem escolhe a arte para se exprimir dirige-se a um público elevado, na circunstância, ele. O Jerônimo, porém, disfarça esta conclusão, dizendo:

- Forma artística, aí tem. Quem perdeu a fé nas grandes causas sociais pode transferir para a arte [...] as preocupações e os ideais. Não me pareceu o caso dela [de Filomena], mas sim um certo sentimento de vazio (ABELAIRA, 1996, p. 96-97).

Aqui, metalingüisticamente, o discurso artístico a reflete sobre si próprio, em suas multifacetadas aderências, inclusive a de comportar e remodelar um discurso advindo da sócio-história do indivíduo, este inconformado com as incongruências discursivas quando da tentativa de apreensão/compreensão da realidade.

A realidade portuguesa da contemporaneidade é, incansavelmente, submetida ao espaço artístico no intuito de, talvez, “torná-lo mais vivo”, mas consistente, mais real do que o próprio fato. Neste sentido, é recorrente a referência aos fatos políticos da nação portuguesa, por exemplo, conforme atestamos no excerto a seguir, em que Jerônimo rememora uma frase do pai quando a morte deste se aproxima: “Vivi quase toda a minha vida com o Salazar e agora vou morrer com o Cavaco, maldita sorte” (ABELAIRA, p. 147). Como vemos, o pessimismo acionado pelo ambiente do leito de morte potencializa o inconformismo do pai do narrador-personagem para com os rumos da política em seu país, o que dificilmente poderia ser feito no discurso histórico.

Assim, a ação representativa, inerente tanto ao fazer histórico quanto ao labor literário não necessariamente comporta-se da mesma maneira em um e em outro, conforme reflete Hutcheon:

Os dois gêneros podem ser construtos textuais, narrativas que são ao mesmo tempo não-originárias em sua dependência em relação aos intertextos do passado e inevitavelmente repletas de ideologia, mas, ao menos na metaficção historiográfica, não “adotam procedimentos representacionais equivalentes nem constituem formas equivalentes de cognição” (Foley 1986a, 35). Entretanto, existem (ou existiram) combinações entre história e ficção que realmente buscam essa equivalência (1991, p. 150).

Neste sentido, tanto a meta-história quanto a metaficção historiográfica revisam, por meio da metalinguagem, suas bases epistemológicas e discursivas, e, mutuamente, atuam na compreensão uma da outra, mas, diante de todo o exposto, convém demarcar nossa concepção do romance *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira, como uma narrativa a ser denominada de metaficção historiográfica, até mesmo por sua própria e contundente resistência aos sistemas classificatórios e generalistas.

2.4 Ciladas da memória: o condicionamento ideológico

A tua memória passa através dos fatos como de uma fila de vidraças, ou de estações, ou de folhas de álbum. Às vezes, porém, paras numa, e é como se toda a vida se fixasse aí. E giras em torno, numa obsessão. Somente às vezes também, em vez de te fixares realmente, quando menos o julgas estás parado noutra folha, noutra janela, noutra paisagem.

(Vergílio Ferreira - *Estrela Polar*)

A memória, sem dúvida, exerce dois papéis fundamentais e complementares entre si na narrativa *Outrora Agora*: um primordial e outro conclusivo. A projeção da memória como primordial nesta obra explica-se no fato de que é ela a grandeza através da qual o manuseio do tempo terá fincadas as suas balizas metodológicas. Assim, a já mencionada superposição presente/passado só se torna exequível na medida em que a memória é acionada enquanto mecanismo solidário aos anseios do homem em sua necessidade de conceber uma justificativa para a sua existência e que, pela sua natureza instável, tenciona as dimensões temporais, ora aproximando-as, ora afastando-as. Além do papel de fundadora deste espaço por meio do qual os discursos do ontem e do hoje podem ser intercalados, à memória também cabe a missão de mediar esse diálogo, distribuindo, relativizando e, sobretudo, confrontando os discursos da história sem necessariamente ter de privilegiar um em detrimento do outro.

Entretanto, se à memória é atribuída este *status* de “pedra fundamental” da obra em questão, convém o quanto antes dessacralizá-la no sentido de reconhecer as nuances que permeiam qualquer atividade humana. Pois bem, dentre estas nuances, destaquemos aquela que se refere ao caráter da vulnerabilidade da ação memorialística, mais especificamente os valores políticos e culturais que condicionam esta prática, explicando posturas e olhares quando da ação de olhar atrás, olhar para o tempo que já não existe e que, justamente por isto, é passível de reconstrução de variada ordem.

Em *Outrora Agora*, este viés subjetivo da memória será constantemente salientado, o que sinaliza o teor despretensioso do autor em fazer com que seu discurso ganhe o valor de verdade absoluta, postura, aliás, bastante afinada com a estética pós-moderna. Vejamos adiante alguns trechos da obra em que isto fica evidenciado:

Claro, também poderia ter nascido no Líbano e seria pior a emenda do que o soneto. Agora em Beirute, sentado num café (ainda haverá cafés em Beirute?), a folhear ao acaso uma revista com fotografias de Lisboa: aquele morro luminoso coberto de casario, o castelo lá em cima. O rio, esqueceu-se do nome (Tage, lembra-se por fim). Se bem se recorda, houve lá uma revolução sem mortes em Maio de 68 e derrubou o ditador, o general Franco (ABELAIRA, 1996, p. 22).

No excerto acima, o narrador-personagem, numa espécie de monólogo interior, faz questão de marcar o fenômeno do esquecimento através do nome do rio a que se refere, “Tage”, o qual logo em seguida é lembrado e mencionado. Fica-nos, então, a pergunta: por que o narrador apenas não diz o nome do rio sem explicitar o processo do esquecimento, tão comum ao ser humano? A narrativa, inclusive, comportaria muito bem essa “supressão” do esquecimento valendo-se do fato de que o tempo do enunciado não é o mesmo da ação. Certamente, a presença do esquecimento vem à tona no intuito de se conceber a memória enquanto construto discursivo passível de falhas, afinal, as chances de o rio Tage ser lembrado devem ser muito próximas das chances de o mesmo não ser lembrado.

Além deste matiz contundente metodológico da práxis mnemônica, há aquele outro relacionado ao fio condutor, ao nexos entre o presente e o passado, isto é, para além de ligar as dimensões temporais, a memória também relaciona-as, imprimindo nesta relação significados coerentes com a cosmovisão daquele que conta/lembra o fato. Muitas vezes, no caso de *Outrora Agora*, estas relações vão ao encontro de uma auto-percepção do sujeito em sua diferença do ontem para o hoje. Vejamos:

Ela, que num virote de um lado para o outro, a servir à mesa, as saias a balançar, talvez preferisse adiar esse momento. Nua, por debaixo do vestido. Já nua, quarenta anos antes, como não a sonhou nua, já então? Ou talvez sonhasse, que sabe ele hoje dos sonhos de então? (ABELAIRA, 1996, p. 44).

Aqui, o personagem Jerônimo, ao revelar o seu desejo pela imaginária nudez de Cristina, inquieta-se com a inexistência deste desejo quarenta anos antes. Contudo, o “talvez” típico da atividade memorialística faz-se presente e questiona o valor totalizante e irrevogável da imagem resgatada do passado, construindo uma relação de dúvida entre o presente e o passado e desvelando o pouco contato e conhecimento que o “eu” de agora possui em relação ao “eu” de outrora.

A memória é, indubitavelmente, uma das formas de o ser humano perceber o mundo e perceber-se nele, de acordo com a corrente de pensamento de Bergson (1999), para quem “por

mais breve que seja uma percepção, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige um esforço da memória, que prolonga uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (p. 31). Excelente exemplo desta dependência que a percepção dispensa sobre a memória é o romance *Outrora Agora* como um todo, pois a principal tônica ideológica desta obra não é outra senão a de perceber o mundo, muitas vezes eclipsado por forças advindas de discursos de poder em voga na sociedade, os quais, inclusive, fazem eclipsar versões e olhares legítimos da sociedade portuguesa contemporânea, constantemente prescindidos pela historiografia. Neste sentido, Bergson alude à percepção pura e à percepção individual consciente:

Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também quando ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas; e, ao deixar de lado essa contribuição para tornar nossa idéia mais clara, iremos nos adiantar bem mais do que convém no caminho que empreendemos. Faremos isso apenas para voltar em seguida sobre nossos passos e para corrigir, sobretudo através da reintegração da memória, o que nossas conclusões poderiam ter de excessivo (Bergson, 1999, p. 31).

Bergson oferece-nos os procedimentos que devemos tomar para alcançarmos a percepção pura, imediata da realidade e, em seguida, reavaliarmos a plausibilidade do nosso discurso. Abelaira, em sua obra derradeira, parece jamais abrir mão da consciência no acionamento da prática rememorativa, o que pode ser evidenciado tanto nas fortes marcas das observações subjetivas do Jerônimo acerca do mundo, quanto na conveniência e comodidade com que o narrador-personagem engendra suas digressões temporais.

A percepção do mundo, fatalmente condicionada à dimensão da realidade, compreende ver o mundo em imagens que, de alguma forma, o descortine, revele. No entanto, ainda segundo Bergson,

o que é preciso para obter essa conversão [da realidade em imagem representada] não é iluminar o objeto, mas, ao contrário, obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma *coisa*, destaque-se como um *quadro* (1999, p. 33-4).

Converter realidade em imagem-quadro não é tarefa simples, pois cobra do produtor do discurso memorialístico grande habilidade analítica quando da observação do mundo real e demasiada cautela para não fazê-lo cair nas armadilhas do próprio discurso, supervalorizando,

por exemplo, um objeto do “quadro” em detrimento de outros elementos e, sobretudo, da dinâmica como estes elementos se apresentam.

Nesta perspectiva, não podemos deixar de mencionar um aspecto crucial na discussão em torno da questão memorialística, que é o seu caráter seletivo. O memorialista seleciona, escolhe, de acordo com inúmeros fatores, quais “quadros” serão reintegrados para explicar a realidade. Para Bergson, “a representação da matéria resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e nossas funções.” (1999, p. 35). Daí a presença da subjetividade no processo de “seleção” de imagens que, comodamente dispostas numa lógica articuladamente satisfatória àquele que lembra, conseguem explicar e/ou justificar a realidade circundante.

A memória seletiva está, não raro, intrinsecamente associada a alguma corrente ideológica do sujeito e, ora conscientemente, ora inconscientemente, sempre está por condicionar a dinâmica da rememoração, seja na escolha dos elementos que compõem o painel memorialístico, seja na maneira como estes elementos relacionam-se entre si, o que, de certa forma, gera uma série de outros elementos capazes de responder às lacunas de um discurso ideologicamente construído.

E é justamente nesta percepção consciente da realidade que há, segundo Bergson (1999, p. 35), “o discernimento”, competência baseada nas intencionalidades do sujeito em respaldar com argumentos advindos do passado, resgatados pela memória, o seu discurso. O Jerônimo de *Outrora Agora* vale-se desta estratégia para compor um discurso questionador por excelência. Para tanto, ele evade pelas incoerências da sociedade moderna, pelas transformações sofridas pela mesma ao longo dos anos.

A presença marcante de interrogações ilustra este caráter de incerteza do discurso em *Outrora Agora*. A memória, inclusive, em muitos momentos, não será eficaz o suficiente para responder às inquietações do presente: “Onde parará o livro do Maurois (Ariel, deu-lho o pai?)” (ABELAIRA, 1996, p. 9). O parêntese aberto indica que se recorrerá à memória para vencer a questão levantada. No entanto, a questão perde-se numa outra denotativa de dúvida e imprecisão.

Para além da questão do alcance incerto e condicionado da memória, outra, já sinalizada, que deve ser posta em destaque é a da individualidade e, conseqüentemente, a singularidade da atividade memorialística. Observemos o trecho a seguir:

[...] o encontro com uma mulher, longe da vista durante muitos anos, presta-se a românticos desenvolvimentos amorosos. Reencontro que corresponde

ao “reconhecimento” na tragédia clássica. Electra e Orestes, Orestes e Ifigênia. Nestes casos, reconhecimento de irmãos. Que às vezes se deve a um sinal na pele. Mas aqui o sinal não existe, bastou a memória (ou existe quimicamente gravado no cérebro). A dela, não a tua. Porque ainda guardas no rosto traços da juventude e a Cristina envelheceu mais do que tu? (ABELAIRA, 1996, p. 49).

Aqui, com efeito, a investida pelo viés da intertextualidade confronta histórias que se aproximam pelo traço do reconhecimento. Entretanto, se na tragédia clássica este reconhecimento se deu por algum atributo físico (um sinal na pele), na história de Jerônimo e Cristina, este sinal é prontamente associado à memória, que, aliás, acaba por ter cogitada a sua colocação num patamar de elemento físico, diferenciador, e, neste caso, menos propenso a falhas e equívocos. Mas há ainda o caráter da individualidade no acionamento da memória: Jerônimo questiona-se por que, depois de 30 anos, ela o reconheceu assim, de maneira tão unilateral, sem que o mesmo pudesse correspondê-la, de início, em retomadas memorialísticas. O fato de Cristina tê-lo reconhecido primeiramente indicia a sua condição de ser mais ligado ao passado? enquanto que Jerônimo, fincado no presente, teria maiores dificuldades em reconhecer um ente do passado? Tais questões não encontram respostas facilmente, até porque Jerônimo vem se mostrar, posteriormente, homem bastante preso às coisas pretéritas, mas, sem dúvida, evidenciam a singularidade dos processos memorialísticos.

O reconhecimento de Cristina diante da figura de um Jerônimo trinta anos envelhecido situa-se naquilo que Bergson chama “mecanismos motores”, isto é, uma das formas através da qual o passado pode sobreviver. Para ele,

A operação prática e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias, ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual (1999, p. 84).

Assim, inferimos que as duas formas da memória delineadas por Bergson – a dos mecanismos motores e a das lembranças independentes - compõem o bojo estratégico com o qual se veicula o discurso de base memorialística engendrado por Augusto Abelaira em seu *Outrora Agora*.

A memória, em Abelaira, executará não somente o papel de mecanismo metodológico porque se constroem/resgatam as imagens-símbolo do cerne de um tempo passado, mas

também será explicitamente configurada e pensada no decorrer da obra. Analisemos: “Aí está, pensa: a propósito de tudo podemos ir buscar à memória acontecimentos semelhantes. Pensar sempre: que é que isto me lembra? E ir à procura. Do tempo perdido. Ganho.” (ABELAIRA, 1999, p. 89).

Aqui, evidencia-se a reflexão acerca da própria memória, cuja conclusão recai sobre a assertiva de que existirão imagens (no conceito bergsoniano) infindáveis a transbordar do nosso acervo de experiências passadas, de onde inúmeras destas imagens poderão ser associadas às experiências do presente. Sobre isso, Bergson alerta para o fato de que as imagens não são acionadas/escolhidas aleatoriamente, pois existem, como já dizemos, condicionantes ideológicos em voga, além do que, o simples “associacionismo” “não é capaz de responder, porque ele institui as idéias e as imagens em entidades independentes, flutuando, à maneira dos átomos de Epicuro, num espaço interior, aproximando-se, ligando-se entre si quando o acaso as conduz à esfera da atração umas das outras” (1999, p. 192). É assim que Bergson opta por atribuir à semelhança ou à contigüidade a razão para a articulação das imagens do passado com as experiências presentes.

Em *Outro Agora*, de fato, a memória retém grande importância na condução da narrativa, pois ela é a principal responsável por articular as dimensões temporais, ação que confere ao romance a sua mais forte caracterização. Neste sentido, a memória, conforme vimos no trecho da obra destacado acima, ganha, recupera, reintegra o tempo que, não fossem suas propriedades restauradoras e criadoras, estaria irremediavelmente perdido.

2.5 Das interseções temporais

A temporalidade é evidentemente uma estrutura organizada, e esses três pretensos "elementos" do tempo, passado, presente, futuro, não devem ser considerados como uma coleção de "dados" cuja soma deve ser feita - por exemplo, como uma série infinita de "agora", alguns dos quais ainda não são, outros que não são mais -, mas como momentos estruturados de uma síntese original.

(Jean-Paul Sartre - *O Ser e o Nada*)

Observando as relações que estabelecem entre si as dimensões temporais presente e passado, percebemos a pulsante influência dialética exercida uma sobre a outra. Para Marcelo Oliveira,

A dialética fundamental presente na obra de Abelaira indica-nos não só que acabamos por construir o nosso passado a partir do presente, mas também que a nossa concepção do presente é fatalmente condicionada pelos elementos que emergem desse mesmo passado (OLIVEIRA, 2005, p. 142).

Mas uma intrépida questão pode nos surgir: qual das esferas temporais se impõe com maior veemência no corpo da obra? Ou, se preferirmos, sobre qual tempo recai a carga ideológica do romance?

Na leitura de Oliveira (2005), o tempo fundamental de Abelaira é o presente, cujo sentido é incessantemente buscado pelo narrador que, não encontrando instrumentos com os quais possa alcançar um sentido coeso para o tempo atual, volta-se ao passado no intuito de reunir os nexos entre os acontecimentos históricos que acabaram por conduzir a sociedade ao momento atual.

Entretanto, a esta visão pode-se opor aquela que entende o passado enquanto entidade reclamante de novos olhares e leituras sobre si própria, obviamente à luz dos valores e concepções em voga na contemporaneidade. Vejamos um trecho em que Jerónimo, ao lembrar-se dos passeios de automóvel com o tio, submete este outrora às conjeturas do agora:

Criança, hoje, trocaria os passeios de automóvel com o tio pela televisão e os jogos de computador? Mais dia menos dia terá de se sujeitar à moda,

comprar um computador. Quem não souber trabalhar com computadores, os analfabetos de amanhã. Eu, analfabeto de amanhã (ABELAIRA, 1996, p. 16).

Temos, portanto, um passado não só revisitado pelo presente como a ele superposto, oferecendo-nos a sensação de coexistência temporal ontem/hoje, problematizada ainda pela inserção de uma terceira dimensão temporal, a futura, sinteticamente anunciada pelo discurso hipotético e pelo vocábulo “amanhã”. Assim, parece-nos mais sensato, ao perguntarmo-nos sobre o tempo primordial em *Outrora Agora*, adotarmos o aparente paradoxo do imbricamento temporal, tal é o dinamismo com que suas dimensões se interpõem. E aí reside o caráter inovador da obra, o de promover a aproximação, o intercruzamento, a interdependência entre o presente e o passado, cuja culminância constitui-se na interseção temporal *Outrora Agora*.

A interação presente/passado é, sem dúvida, o principal eixo norteador da obra *Outrora Agora*, é o mote por meio do qual se pode escamotear a essência da vida e dos indivíduos, através do constante confronto do ontem com o hoje. Superfícies temporais que, em sua própria natureza, já são díspares, são postas em paralelo e entre elas o indivíduo, a ver sua face espelhada e, nela, as permanências e as transformações engendradas na linha do tempo.

Jerônimo, homem do presente, vê-se fortemente seduzido pelas dimensões temporais do passado e do futuro, em ambas, a idéia da recuperação, do resgate, isto é, seja na tentativa de recuperar um passado ainda não vivido, seja na projeção desse não-vivido na esfera futura, o objetivo será o mesmo: o de buscar um sentido coerente no caos existencial em que a sociedade contemporânea encontra-se submersa, o de, sem mais, escapar do sem-sentido atual através da construção de possibilidades de execução do desejo, não raro, recalcado pelas conveniências impostas histórica e culturalmente. Vejamos uma ilustração para o que dissemos há pouco:

E mais do que sonhar com o presente e com o futuro tens sonhado com o passado que não viveste, embora tivesse sido possível vivê-lo. Por que razão, há quarenta anos, não procuraste a Cristina, não viraste a cidade do avesso para a encontrar, se adivinharas já ser ela a mulher que te estava destinada? Por que razão, mesmo sabendo isso, te deixaste vencer pela indolência, desistindo do futuro (como se pensasses que um futuro de cinquenta anos ou sessenta anos, comparado com o tempo das estrelas, não era nada, não valia o esforço) (ABELAIRA, 1996, p. 48).

Toda a obra [*Outrora Agora*] se encontra de fato organizada à volta desta permanente dialética entre o passado e o presente: uma dialética que nasce precisamente da constante incisão sobre o presente na busca do seu evasivo sentido. Na verdade, a apreciação do passado a partir do presente implica sempre essa tentativa de descoberta dos nexos que, ligando os diversos acontecimentos, acabaram por conduzir ao momento atual, implicando desta forma uma autêntica avaliação de percurso (2005, p. 126).

Seguindo esta linha de raciocínio, temos a justificativa que explica as tão freqüentes digressões temporais na obra em questão, e ainda aponta para a busca desses nexos que, articulados, dariam coerência ao presente enquanto produto de sucessivos eventos e escolhas ocorridos no passado, daí a idéia de avaliação de percurso, proveniente desta articulação, desta interdependência buscada do presente com o passado. Mas, em muitos momentos, o narrador mostra-se cético para com a conquista de um sentido para o presente através do passado. Analisemos um trecho em que Jerônimo avalia o comportamento de Cristina:

O remorso por já não ser quem foi. A consciência de que comigo continuaria a ser quem foi, o Jaime é que a levou a esquecer-se de quem foi. Eu, o salvador, o Superman (mas, incapaz de fazer com que a Marta continuasse a ser quem era, serei também incapaz de fazer a Cristina ser quem foi); Até que (impaciente?) dá meia volta, inicia o caminho do regresso, descobre-me talvez – e se me descobre logo, estando eu tão longe, então levava-me no pensamento. E se me levava no pensamento, procura-me. *A ilusão de resolver o presente com o passado* (ABELAIRA, 1996, p. 53. Grifo nosso).

Como percebemos, a incursão no passado como alternativa a se buscar sentidos para o presente parece, segundo o narrador, ilusória, pois o tempo, nesta perspectiva, não nos pertence mais, estando em outra esfera, só acionada através da memória. Ainda assim, é essa busca pelo significado do presente que explica o constante olhar do agora para o outrora, sendo esta investida tão recorrente e tão profícua que, ao invés de privilegiar uma das dimensões temporais, o narrador percebe-se atraído por ambas, afinal, tanto uma como outra guardam elementos significativos ligados ao narrador que, diante disto, fica dividido entre duas práticas: a de resgatar sentidos no passado e a de viver novos sentidos no presente.

3. Os percursos narrativos sob os desígnios do tempo: Abelaira e o narrador desfocado

*Amigos, não consultem os relógios
quando um dia eu me for de vossas vidas
em seus fúteis problemas tão perdidas
que até parecem mais uns necrológios...*

*Porque o tempo é uma invenção da morte:
não o conhece a vida - a verdadeira -
em que basta um momento de poesia
para nos dar a eternidade inteira.*

(Mário Quintana – *Ah! Os relógios*)

O tempo, embora faça desabrochar e definhar animais e plantas com assombrosa pontualidade, não tem sobre a alma do homem efeitos tão simples. A alma do homem, aliás, age de forma igualmente estranha sobre o corpo do tempo. Uma hora, alojada no bizarro elemento do espírito humano, pode valer cinquenta ou cem vezes mais que a sua duração medida pelo relógio; em contrapartida, uma hora pode ser fielmente representada no mostrador do espírito por um segundo.

(Virginia Woolf - *Orlando*)

Tentar uma classificação una e linear do foco narrativo no romance *Outrora Agora* é, no mínimo, tarefa difícil, uma vez que esta obra situa-se no rol daquelas produzidas no período posterior à Revolução dos Cravos, as quais, por sua vez, tendem a uma ruptura para com o didatismo e a progressão narrativa, dada a permanente confluência dos tempos presente/passado na construção do romance.

Para além disto, há, no romance *Outrora Agora*, especificidades que problematizam a figura do narrador e, por conseguinte, o lugar que seria ocupado pelo mesmo e de onde ele contaria a sua versão do acontecido. Talvez o principal traço distintivo no comportamento deste narrador seja a movimentação por ele efetivada em que passa a ocupar pontos de vista diversos e, com isso, acaba por ter a sua natureza também metamorfoseada, ora participando da diegese, ora apenas observando.

É diante deste cenário que se impõe a dificuldade em atribuir à estrutura da perspectiva narrativa terminologias disponíveis nos sistemas classificatórios da teoria literária, pois, na obra em pauta, deparamo-nos com um narrador escorregadio no sentido de que ele está ciclicamente mudando de lugar e convertendo-se em múltiplas pessoas de ângulo narrativo bastante diversificado.

O trecho a seguir, um diálogo entre Jerônimo e Cristina, mostra esta tensão própria do narrador de *Outrora Agora*, expressando-se tanto em primeira quanto em terceira pessoa:

- E esse Outro existe, vai buscá-lo a alguém que conheça?
- Muitas vezes. Nem sempre.
- Para mim é o meu pai. – Neste momento, hesito se, quando só, converso contigo ou com a Filomena. Ou nem sei qual de vocês me escolheu e, ao

escolher-me, me forçou a escolher. Essa escolha dir-me-á quem sou verdadeiramente. – Não o meu pai real, mesmo quando ainda vivia. Verdadeiramente com o pai real nunca falei. O pai dentro da minha cabeça e que continua lá, embora já morto. – A fazer tijolo. A fazer tijolo, como pude pensar uma coisa tão horrível?

Ela levanta-se (o Jerônimo tinha-se esquecido de fechar o portão), vai fechá-lo. Como se quisesse pôr uma barreira entre lá fora e cá dentro, embora o portão, simples cancela, não fosse uma barreira. Encosta-lhe uma pedra para o prender (ABELAIRA, 1996, p. 48).

Aqui, com efeito, fica bem demarcado esse caráter transitório do narrador, que começa em primeira pessoa, provavelmente motivado pelo apelo emocional da fala do personagem, e termina em terceira pessoa, já apartado da subjetividade exposta anteriormente.

Neste ínterim, a latente imposição da dinâmica temporal cobrará ao receptor desta tensa estrutura narrativa certas concessões, no intuito de se chegar ao cerne da preocupação fundamental da obra, que é a problematização da concepção (ou das concepções) de tempo instituída(s) pela cultura na história da sociedade.

Nesta tensão temporal que culmina freqüentemente na auto-questão, convém que se diga a respeito da tentativa de o narrador estabelecer uma espécie de diálogo consigo próprio, o que mais se aproximaria de um monólogo interior. Assumindo o posto de segunda pessoa, o narrador põe-se a fazer questões a si mesmo, a desabafar e a estudar possibilidades de comportamento, conforme vemos a seguir:

Amá-la. Poderás dizer que começaste a amá-la, que vais apaixonar-te? Ou antes, que amas quem poderia ter amado [...] A Cristina que poderias ter amado, que entretanto é outra, sendo tu outro também (ABELAIRA, 1996, p. 48).

Dentro da teoria psicanalista, este monólogo poderia ser facilmente associado à prática da auto-análise, em que o indivíduo busca refletir a validade/viabilidade de suas escolhas, suas causas e suas conseqüências. No trecho acima, fica clara a percepção do narrador-personagem para com o processo de mudança pelo qual passou, processo este que, de acordo com sua auto-análise, e nos fazendo lembrar do rio heraclítico, aponta para uma irreversibilidade da mutabilidade do ser. Esta impossibilidade de se alcançar o passado, seja porque já não se sente a sua existência real, seja pela sensação de impotência em se resgatar aquilo que já fora sentido, desestabiliza emocionalmente o narrador e faz com que ele se converta à introspecção, a imaginar um presente diferente (menos árduo, talvez), se as escolhas do passado tivessem sido outras.

Questionar a plausibilidade de tais escolhas leva o narrador-personagem a duas percepções: a primeira refere-se ao peso da culpa advinda da certeza de ter optado por caminhos incertos, a segunda recai sobre o pessimismo de ver em outras possibilidades de escolha um presente não menos tenso e difícil.

A respeito do monólogo interior enquanto recurso narrativo, Nunes discorre:

Monólogo autocitado na classificação de Dorit Cohn, assim distinguindo-se daquela intervenção monológica que o narrador cita, o *monólogo interior* sintoniza a palavra com o presente fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou idéias associadas (1995, p. 64).

Esta sintonia da palavra com um presente reflexivamente encadeado ocorre com significativa frequência na obra em estudo e, com esta prática, tenta-se articular sobremaneira o presente ao passado, visto que a reflexão sobre o tempo perdido servirá de principal argumento a estas intervenções monológicas.

De fato, o monólogo patrocina uma viagem do personagem-narrador ao seu próprio “eu”, criando estratégias pertinentes ao ambiente introspectivo, onde podem espriar-se as questões, as verdades, e as mentiras deste eu epifânico. É o que observamos no excerto seguinte:

Aquando da morte, a primeira morte, ainda continuei a conversar, exatamente como fazia antes, isto é, na ausência dele, mas ainda vivo. Agora já nem isso consegue, sente que o pai está mesmo morto, o absurdo de conversar com um morto [...] Agora sabe isso impossível, já não consegue, mergulhou no silêncio absoluto, já não tem com quem falar, já nem sequer falo comigo próprio. Mentira, estou a falar comigo próprio, disse que nem já conversava comigo próprio, mas como se estivesse a falar com alguém e desempenhasse um papel, entregue a uma representação (ABELAIRA, 1996, p. 274).

Aqui, como se vê, o personagem busca dentro de si a essência humana recalcada, reprimida pelas máscaras, pelas representações convencionais. Este “eu” interior tenta vir à tona, pois eis que o indivíduo encontra-se cansado de representar e de sustentar o peso das máscaras sociais.

Assim, a complexidade do narrador em *Outrora Agora* tende a se desenvolver de maneira a compartilhar com o leitor essa adversidade da forma de narrar, convidando-o a repartir-se juntamente com o enunciador do discurso na tentativa de se chegar a uma solução para o presente. Metalingüisticamente, esta complexidade narrativa é citada por Jerônimo em

uma de suas falas, promovendo um jogo que mistura a história do romance com a própria da interpretação da obra. Vejamos: “E outra coisa ainda: sempre tive a sensação de que no instante em que escrevo, outro Jerônimo escreve precisamente a mesma coisa no lado de lá da Terra ou até na esquina mais próxima” (ABELAIRA, 1996, p. 170). Aqui, sem dúvida, brinca-se com a problemática do narrar, revelando-se pistas desta duplicidade na ação de contar a história, ação esta podendo ser praticada (talvez simultaneamente) pelo narrador em primeira ou terceira pessoa, tendo ambos a mesma voz afinada, mas podendo ser entoada de lugares diferentes.

Neste sentido, a figura do narrador, enquanto possível máscara para um autor implícito, encontra-se em constante processo de movimentação em seu ângulo narrativo. No entanto, a mutação que atinge a esfera do ponto de vista não a transcende, não alcança o perfil discursivo, com todas as especificidades temáticas e estilísticas que conferem ao texto uma assinatura autoral. No mais, é dizer que a voz narrativa é uníssona, apesar da plurivocalidade aparente numa primeira leitura, mas que é desbancada quando consideramos a progressão e a linearidade no discurso.

3.1 Narrador em primeira e terceira pessoa

Em cada minuto somos esmagados pela idéia e a sensação do tempo. E apenas existem dois meios para escapar a tal pesadelo, para esquecê-lo: o prazer e o trabalho. O prazer gasta-nos. O trabalho fortifica-nos. Escolhamos.

Quanto mais nos servimos de um destes meios, mais o outro nos inspira repugnância.

(Charles Baudelaire - *Diário Íntimo*)

Em *Outrora Agora*, teremos um narrador que ocupará mais de um ponto de vista: o de primeira e o de terceira pessoa, com predominância para este último. Apesar de esta movimentação no ângulo narrativo ser uma referência bastante recorrente na literatura portuguesa contemporânea (e em outras também), o recurso da movimentação do olhar pede a nossa atenção, principalmente, quando consideramos as tipologias mais consagradas que, no presente caso, não dão conta da complexidade da voz narrativa na obra em estudo.

Posta na ordem do dia das discussões contemporâneas, a arte de narrar se institui como via de mão dupla nos textos de ficção, refazendo-se em novos conceitos e ressignificando-se em circunstâncias distintas. Em entrevista concedida à revista *Cult* o escritor José Saramago (1988) faz ponderações acerca de sua concepção de narrador. Em outras palavras, o pensamento do prêmio Nobel de Literatura sintetiza de modo mais crucial a outra condição do narrador, ainda marginal para os estudos teóricos mais convencionais na modernidade.

O fato é que estas correntes conservadoras remetem quase que totalmente o narrador, sua razão de ser e suas atribuições à idéia de um “olheiro”, quando não uma mera voz que fala e localiza-se no limiar dos acontecimentos. De acordo com a perspectiva fenomenológica, as narrações nascem dos testemunhos e de algumas vivências imediatas, mas antes nascem da fusão entre a imaginação, os sonhos e os desejos. Lígia Chiappini assim define o “modo de narrar”:

Pelo menos é possível recuar essa reflexão teórica sobre as formas de narrar a Platão e a Aristóteles. São eles que iniciam, na tradição do ocidente uma discussão que não vai mais se acabar, sobre qual a relação entre o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ou leitores (LEITE, 1997, p. 06).

Termos como imitar, narrar, mostrar e contar tentaram, ao longo da história dos exercícios de teoria e crítica, nortear ou marcar com algum valor as fundamentações conceituais a respeito dos textos ficcionais. É mister, nestes casos, aludir-se a Platão em seus conceitos de “real” e “verdade” ou em seu “Mundo de Idéias” a fim de que melhor se compreenda a relação ainda nebulosa entre o que se é e o que se representa enquanto ficção. Cabe, pois, nesta pesquisa, investigar a partir do romance *Outrora Agora* os traços distintivos dos episódios (muitos destes registrados historicamente) e a imitação/simulação da natureza dos episódios na superfície textual sob diferentes focos narrativos.

O romance em questão é, como se sabe, um testemunho literário e memorialístico marcado por digressões e, sobretudo, pela fragmentação do próprio discurso que tem, neste ponto, sua principal marca identitária. A imprevisibilidade na narrativa é efeito direto da presença de um narrador bifurcado: ora participante dos fatos, ora distante e impessoal, em certas ocasiões, personagem primordial, em outras ocasiões, uma voz fugidia e aparentemente despreziosa que conta algo a alguém.

Neste sentido, o que se percebe nos instantes em que o narrador estabelece um diálogo interno com a própria consciência é que a voz narrativa fragmenta-se com maior intensidade parecendo acompanhar o fluxo veloz e enigmático do próprio pensamento.

Jerônimo, protagonista da trama, revela no discurso o tom político e o visível engajamento social que, para parte considerável da crítica literária, fazem da personagem o *alter ego* do autor: Augusto Abelaira, conhecido ativista político e militante na luta contra o regime salazarista nos idos da década de 60.

Com efeito, a posição que o narrador assume na obra é ideologicamente marcada pelas concepções políticas da esquerda ocidental, bem como pelo desejo de ver um Portugal completamente curado das atrocidades e das injustiças cometidas em nome do poder. É o que se pode perceber numa das muitas reflexões em que o narrador/autor pondera:

E todavia, Jefferson, o grande Jefferson, possuía escravos. Sim, mas que dirão de nós os homens do século XXI ao saber desta passividade perante à miséria do Terceiro Mundo e até pelo nosso ocidentalíssimo desemprego, conseqüência da virtuosa Mão Invisível? Que pensarão de nós quando souberem de Buchenwald? E eu (em vês de português, alemão) se tivesse sido mandado para um campo de extermínio como guarda? Ou sujeito a tortura? Para me salvar trairia a tudo e todos? E poderei saber quem sou, se ignoro como me comportava em tais circunstâncias (ABELAIRA, 1996, p. 10).

No fragmento acima, o narrador-personagem traz ao corpo da narrativa um elemento especial: pensar e dizer os fatos a partir de uma nova experiência de linguagem, elaborando *Outrora Agora* como meta-narrativa singular da pós-modernidade. Há que se observar, porém, que, consoante a re-elaboração lingüística presente no romance o autor refina seu olhar através de novas técnicas, novos ambientes e novos tempos, munido da responsabilidade de estabelecer, em meio aos desvãos da memória, a verossimilhança mínima capaz de estabelecer diálogo literário com o outro. Entretanto, este verossímil não se configura como algo verdadeiro, mas como a representação fictícia deste. Ou seja:

[...] nem sempre o verdadeiro na ficção é verossímil. Pode ser verdade, mas não convence o leitor, exatamente porque desrespeitou as convenções necessárias ao conjunto autônomo da obra. (...) ‘a narrativa objetiva’ seria um mito mesmo quando o narrador não se interpõe diretamente entre nós e os seres ficcionais, eles são feitos de palavras escolhidas e arranjadas no conjunto estruturado por alguém – um autor implícito, sempre, ao mesmo tempo, oculto e revelado pelo e no que narra (LEITE, 1995, p. 12).

Conquanto o que aqui se propõe é refletir a respeito das marcas da duplicidade narrativa realizada pelo autor: ora em primeira, ora em terceira pessoa. O relato de perto e participativo parece dar relevo às concepções mais íntimas de Jerônimo, envolvido nestas ocasiões numa atmosfera sombria, lânguida e melancólica – retrato dos traumas a que fora submetido durante os anos na luta contra o modo opressor com que o ditador Salazar conduziu politicamente Portugal. No fragmento a seguir, o narrador, antes onisciente e declarante frio dos fatos parte subitamente para a narração participativa revelando a mudança no caráter e no tom do relato, que agora tende ao lamento:

Duas mentiras, para começar. Mas a mentira da prisão, não a disse ela diante do Jerônimo, aceitou-a à força, num silêncio quase envergonhado. Em todo

o caso, preferiu passar por mentirosa a meus olhos, não aos olhos dele -, e isso tanto pode significar maior à vontade comigo, como o contrário: que prefere desiludir-me a desiludi-lo a ele. E talvez decidisse nunca mais me ver. (...) Menti-te: menti-te por amor para ganhar a tua admiração, perdoas-me? Era muito criança e depois envergonhei-me, nunca mais me atrevi a dizer-te... (ABELAIRA, 1996, p. 64).

Ainda no relato em primeira pessoa, aparece uma recorrente na obra, o presente quase sempre é posto como negação do futuro e a revelar-se como substância indispensável para a recriação dos gestos e dos acontecimentos de outrora – a sugestão proposta no título do romance parece sustentar-se no princípio de que o passado é diária e constantemente revivido: “... (...) e aquele que me prende às longínquas origens da vida desligou-me do futuro, deixou-me sozinho, vazio, diante do universo” (ABELAIRA, 1996, p. 11).

A problemática apresentada no romance e aqui analisada enquanto objeto de estudo é um pêndulo do foco narrativo: um personagem dividido entre a possibilidade de viver isolado longe de suas memórias mais traumáticas ou reviver um amor do passado ainda que este traga consigo as tristes sombras de outrora. A fragmentação discursiva revelada no plano textual parece intencional e os enigmas que a ela seguem, especialmente a presença de um narrador concomitantemente personagem e não-personagem, são lançados ao leitor, que se torna, neste caso, uma espécie de co-autor de um imenso labirinto narrativo. Schüler, ao teorizar a respeito do narrador moderno, afirmou que:

O narrador de romances aparece sem musas. O mundo divino se distanciou. Auditórios para seduzir já não os há. O narrador não fala, escreve. O texto sai da solidão dele para a solidão dos leitores. Passando a escrever na língua de toda a gente sobre os conflitos de cada um, o autor é agora verdadeiramente um *auctor*, um fundador. Um novo mundo sai de suas mãos, o mundo dos tempos modernos. Conscientemente ou não, o autor o ajuda a criar. Dele é a epopéia da modernidade, o romance. (1989, p. 27).

Ditos sob foco pessoal, os episódios em *Outrora Agora* figuram a densa evasão para um plano onírico onde as concepções e a forma de pensar, sentir e dizer o mundo ganham maior especificidade subjetiva. No entanto, quando o narrador onisciente aparece em cena, sua voz liga-se a outras vozes de personagens/personalidades citadas no decorrer da narrativa formando como que uma cadeia ao mesmo tempo plural e homogênea. Trata-se de um fenômeno raro cuja razão de ser está associada à união de ocorrências polifônicas e

polissêmicas. Ou seja, a constante referência a inúmeras figuras da história universal não se esgota na mera citação, mas, antes, tais personalidades, logo que citadas, são acompanhadas de suas filosofias, das teorias que defenderam e instituíram e de suas posições ideológicas. É o que ocorre no trecho a seguir:

O Dr. Anselmo não gostou, a pátria merecia todos os sacrifícios. Tudo pela nação, nada contra a nação. E o Mussolini: Temos dois milhões de baionetas! Córcega, Nice. O Drummond de Andrade: Itália falando grosso / Inglaterra se avacalhando (ABELAIRA, 1996, p. 18).

Ou ainda:

Verdade seja, a curiosidade surgiu muito antes, começou por ser curiosidade desinteressada, a curiosidade que lançou Galileu à descoberta das leis do pêndulo (nem mais!). No caso presente: os outros, como são os outros, não só por fora, também por dentro? (ABELAIRA, 1996, p. 19).

Nos fragmentos acima, nota-se a presença do sujeito do enunciado, um eu em primeira pessoa que apresenta valores distintos do narrador em terceira pessoa posto enquanto sujeito da enunciação. O primeiro elabora um romance de tese e apela para outras vozes no interior do seu discurso, fazendo da sua reflexão uma fusão de muitas outras reflexões ditas por tantas diferentes vozes. Assim, Schüler afirma:

Escrever em primeira pessoa poderia ser decisão orgulhosa; mostrou-se, entretanto, nos casos de sucesso, gesto de humildade. O narrador que diz *eu* está limitado. Falta-lhe a mobilidade anônima. Não lhe é dado antecipar o futuro. Mais seguro lhe é falar de si mesmo. A memória lhe é auxiliar valioso. Mesmo no estreito espaço de si mesmo, há limites. A memória falha. Recordar fatos não significa compreendê-los (1989, p. 28).

Diferentes personagens se encarregam da enunciação em *Outro Agora* enquanto Jerônimo, personagem em torno do qual os demais elementos narrativos gravitam, brinca de dizer e ser dito. A respeito desta possibilidade plurivocal do narrador em primeira pessoa, Romberg, denomina-a de “aspecto dual do narrador”, “noção que assegura ao narrador de primeira pessoa a ambivalência como sujeito e objeto da ação: o narrador é personagem e

objeto da ação: o narrador é personagem da própria estória que conta.” (apud DAL FARRA, 1978, p. 40).

Outra preocupação que se nos apresenta de forma latente é aquela que diz respeito à pessoalidade ou impessoalidade da obra em pauta. Considerando a tradição literária acerca do ângulo narrativo, diremos que o romance poderia ser considerado impessoal quando utilizasse um narrador que se movimentasse em 3ª pessoa, mas, ao contrário, diríamos ser um romance pessoal aquele que se dispusesse em 1ª pessoa. Entretanto, o desafio se impõe de maneira radical: como poderíamos classificar o romance *Outrora Agora*, se o seu narrador ora se expressa em 1ª pessoa, ora se expressa em 3ª?

A problemática na tradição literária não culmina nesta única aporia, mas, antes desta, já se havia questionado o caráter “soberano” da configuração do narrador em terceira pessoa, em detrimento do de primeira, afinal, ao se prescindir a voz de primeira pessoa, não se estaria prescindindo, também, a essência da verdadeira poesia, culturalmente associada à expressividade da voz em primeira pessoa?

Mas de fato, o que de mais sólido se pode considerar a este respeito é, sem dúvida, o apelo às marcações ideológicas, políticas, discursivas do autor, conferindo à obra alto teor de pessoalidade, de engajamento, apesar da frequência maior da terceira pessoa, através da qual se arrolam inúmeras discussões de considerável envergadura.

Entretanto, há que se ressaltar o pouco distanciamento entre os dois modos de narrar. Segundo Maria Lúcia dal Farra:

Embora não coincidam exatamente, um e outro concordam quanto à inoperância da categoria de ‘pessoa’: não há, na verdade, diferença radical entre o romance de primeira e o de terceira pessoa, porque ambos os romances comportam um narrador como máscara do autor (DAL FARRA, 1978, p. 20).

O fato é que, seja de primeira, seja de terceira, o narrador “será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor” (DAL FARRA, 1978, p. 19), estando sujeito a um autor implícito, que, enquanto instância superior ao próprio autor, vai orientar o narrador em seus itinerários, projetos e preferências narrativas, e

Faz, no caso do romance retrospectivo, com que o narrador se circunscreva à esfera da memória, mas tira partido disso, provocando uma falha, na lembrança, que possa permitir o equívoco ou qualquer alteração que possibilite as finalidades da estória (DAL FARRA, 1978, p. 23).

Em *Outrora Agora*, o narrador situa-se justamente neste espaço da memória, valendo-se, intencionalmente ou não, destas falhas memorialísticas para posicionar-se criticamente e empreender o projeto ideológico da obra. Assim, “quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a ‘não-enxergar’ para que o autor-implícito pudesse disso tirar proveito.” (DAL FARRA, 1978, p. 25).

A quebra com os convencionalismos formais na arte de narrar dão ao romance, em primeira leitura, um aparente espectro de inacessibilidade, de dificuldade de apreensão da história narrada. O narrador de *Outrora Agora*, por exemplo, troca de ângulo de visão sem que haja uma preparação do leitor, ou seja, sem que este esteja a par dos sucessivos processos cambiais porque passa o narrador. Analisemos o trecho seguinte:

O ruído das motorizadas, misturado com o fumo cinzento e áspero. Deu por elas pela primeira vez em Siena, talvez em 55: as Vespas e as Lambrettas preparavam-se então para a conquista do mundo. Mas não foi com uma Vespa ou uma Lambretta, foi com uma moto, que o Fernando teve o desastre – e aquilo que me prende às longínquas origens da vida desligou-me do futuro [...] (ABELAIRA, 1996, p. 11. Grifos nossos).

Este trecho pode muito bem evidenciar a sutileza e, ao mesmo tempo, a despreocupação com que o narrador transita pelos espaços da narração, ora constituindo-se em 3ª pessoa (com o verbo na 3ª pessoa do singular “deu”, referindo-se ao personagem central da história – o Jerônimo), ora em 1ª (com o auxílio do pronome possessivo “me”).

Contudo, a voz narrativa é comum tanto no foco em primeira quanto em segunda pessoa, isto é, há uma unidade narrativa que, se não ocorre no plano concreto da narratividade, preserva-se no plano do discurso, conforme atesta Júlia Amorim Freitas:

[...] em *Outrora Agora* [...], o diálogo entre o passado e o presente proporcionaria a crença na mudança dentro da continuidade e refletiria um estilhaçamento da unidade, o que se faz paradoxal frente à afinada voz narrativa (FREITAS, 1999, p. 38. Grifo nosso).

Então, se a voz é a mesma (o que muda é o lugar de onde ela emana), o narrador é um só e, portanto, o que possuímos, enquanto leitores, é a nítida constatação de que o narrador em primeira pessoa (o personagem Jerônimo – neste momento onipresente) é também onisciente quando em 3ª pessoa, na qual o “eu” não deixa de situar-se na diegese enquanto também personagem.

Em algumas passagens, convém que se diga, é verdade, o narrador sinaliza leve preocupação para com a assimilação da transitoriedade de sua voz por parte do leitor. Vejamos: “[...] deixou-me sozinho, vazio, diante do universo. Agora, *ele (ele, o Jerônimo)* ali à varanda, trinta anos depois, a gozar o Sol, os olhos no mar [...]”. (ABELAIRA, 1996. Grifos nossos).

Como vemos, na passagem da 1ª para a 3ª pessoa, o narrador faz questão de marcar a dicotomia eu/ele (mesmo sendo a mesma *persona*), a fim de esclarecer as possíveis lacunas na linearidade do enunciado: o pronome pessoal “ele” é identificado com a personagem do Jerônimo, sendo que anteriormente o Jerônimo configurava-se como o “eu” na narrativa.

Recorrendo aos primórdios da teoria acerca do foco narrativo, chegaremos às idéias de Henry James, as quais, segundo Ligia C. Leite, combatem veementemente as interferências diretas do narrador na obra, tais como: juízo de valor, escolha, preferência etc. Segundo a crítica: “Dá-se aí o desaparecimento estratégico do NARRADOR, *disfarçado numa terceira pessoa que se confunde com a primeira*” (LEITE, 1997, p. 13. Grifo nosso).

Estas idéias, apoiadas nas de James, são bem elucidativas do sistema narrativo construído em *Outrora Agora*: um narrador que “se disfarça” em 3ª pessoa e “confunde-se” com o de 1ª, sendo ambos uma pessoa só.

3.2 Narrador onisciente, onipresente, personagem

Querer predizer o futuro (profetizar) e querer ouvir a necessidade do passado são uma única e mesma coisa, e é apenas um problema de gosto se determinada geração acha uma coisa mais plausível que a outra.

(Soren Kierkegaard - *Migalhas Filosóficas*)

Em *Outrora Agora*, Abelaira desconstrói o mito do narrador divino e unilateral, senhor das razões e das verdades, aquele a quem cabe valorar, julgar e sentenciar os destinos. Ao contrário, pois, em seus relatos, a personagem Jerônimo propõe um universo imaginário fruto de ações por ele vividas em comunhão com fatos reais que marcaram a história de uma geração lusófona.

Entre estes dois mundos, a personagem principal vê-se envolta num cenário de paixões onde co-habitam, dentre outras personagens, Cristina – símbolo da esperança perdida n’outrora, e Filomena, símbolo representativo do sonho e dos prazeres possíveis neste agora.

No subtópico visto anteriormente, procurou-se dar relevo às condições de produção ficcional de narrador em primeira pessoa – a alma taciturna e solitária de quem agora entrega-se quase que em sua totalidade às atribuições do trabalho enquanto tradutor. Agora, pois, importa compreender quais e de que forma os elementos de criação articulam-se na produção do imaginário e são suficientes para o narrador onisciente cujo relato dá-se pela observação e menos pela participação.

Jerônimo é, portanto, o elemento literário que se metamorfoseia na complexa tarefa de atuar enquanto personagem dos acontecimentos presentes na narrativa e sujeito que, uma vez evadindo-se de si, diz-se como se fosse um outro; sendo ele próprio e distante dele próprio observa-se-lhe os gestos, o comportamento e as decisões. Não se trata, portanto, de narrador onisciente, mas de uma personagem que vive em estados de onisciência. Estados inclusive de predominância na obra. É ainda Schüler que, desta forma, reflete:

Como procurá-las [imagens] na cabeça do autor ou em estruturas sociais, degradado o texto a insuficiente tradução? Produzidas no texto, as imagens sustentam elas mesmas o universo imaginário. Quem vê no imaginário tradução ou cópia, faz-lhe injustiça, cabe-lhe categoria de original. O texto não exprime autor ou sociedade. O eu do narrador, quando comparece, age como personagem entre as personagens, centros de referência no mesmo nível, pólos que se atraem e se repelem (1989, p. 74).

Há formas variadas de narração, podendo o narrador contar a história a partir de diferentes ângulos e diferentes canais comunicativos. Ocorre que qualquer que seja a opção de narrar escolhida pelo autor, esta lhe acarretará mudança na posição que o mesmo assume diante dos fatos.

Se ele os narra da periferia, ou do centro da história, se o faz por palavras, sentimentos ou percepções, certamente que os resultados serão diferentes ângulos e distintos pontos de vista. Assim, Leite analisa:

(...) quem narra? – O narrador onisciente intruso, um *eu* que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade. – De que lugar? – Provavelmente de cima, dominando tudo e todos, até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo (1995, p. 29).

No entanto, o narrador onisciente em *Outro Agora*, um Jerônimo evadido como se afirmou anteriormente, não se enquadra nos moldes atribuídos pela crítica à natureza deste tipo de narrador. Em lugar de um narrador divino, que a tudo espreita e volatiza, condutor dos trilhos ficcionais, o narrador onisciente da obra em questão apresenta-se frágil e limitado em momentos cruciais como nos momentos em que deve decidir os emaranhados da história. O narrador de que se fala não se pretende senhor de coisa alguma nem diretor das ações das personagens. Seu olhar não é uma observação direta como o que se espera nestes casos. Seu olhar e seu relato são, para qualquer efeito, quebradiços, confusos e inconsistentes, apelando de modo inconsciente e quase automático para as inferências do leitor que deverão ser decisivas.

O método, até certo ponto dialético, e a presença constante de elementos conferem ao narrador-autor a natureza evasiva. O fragmento a seguir ilustra bem este fenômeno porque caminha do que é inicialmente uma assertiva rígida e unilateral em direção a um desdobramento vago e disperso:

A verdade, a pura verdade é que Jerônimo se sente só. E quis deixar para trás, por alguns dias, a Marta (que não é a mulher do Parténon), os amigos, e enfim, acabar a tradução que também poderia ser acabada em Lisboa. Ele, a quem não restam mais que dez ou vinte e poucos anos (os últimos dez, quem sabe?, esclerosado e sem consciência de o ser, a babar-se, a mijar-se e, pior, tendo consciência disso). Aproveitar o tempo que lhe sobra, o 25 de Abril parece ter sido ontem e não foi ontem (pareceria hoje se as coisas tivessem corrido de outra maneira?). Ou nem isso vale à pena. Apaixonar-se pela desconhecida, arranjar complicações inúteis? (ABELAIRA, 1996, p. 21).

Já o fragmento a seguir revela de maneira mais exata a presença deste eu onisciente mas minimamente ou quase nada soberano:

Jerônimo, sessenta e poucos anos. Entre o amor possível (ou a amizade amorosa -, ainda não sabe de que serão capazes, emotivamente, esses seus imprevisíveis sessenta e tal anos) e o risco de perturbar o sossego de uma vida estabilizada, embora à custa de prudente resignação. De um lado, a velhice (a maturidade?), a mais ou menos serena expectativa da morte; do outro, a juventude renovada (pouco importa se ilusória), o regresso, através do amor (lugar-comum literário) aos verdes anos. Sim ou não, vale à pena recomeçar, aceitar um último desafio? (ABELAIRA, 1996, p. 32).

Numa outra cena, o narrador onisciente: dispersão do próprio Jerônimo, rememora alguns fatos que marcaram sua vida no passado e os descreve de maneira intencionalmente confusa. Marcado pela culpa de se considerar o responsável pelo acidente que levou seu filho à morte e sua esposa, Gabriela, ao suicídio, o narrador de maneira mutável, entre próximo e distante, assim relata o ocorrido, num momento em que quase lhe desaparece a onisciência:

Assim, revê os tempos que não teriam existido (o primeiro casamento com a Gabriela, a do Parténon, o filho, o Fernando, que não teria morrido, mas também não teria nascido, o segundo casamento, mais tarde, com a Marta, essa Marta hoje tão grave, tão convencional, tão diferente do que era então). Por instantes, interroga-se sobre o destino da Gabriela, Gabriela a que talvez nunca tivesse chegado a conhecer, e cuja vida, portanto, também teria sido outra (e nem se suicidaria, sabe-se lá!). Sim, e a Marta. Com quem casava então a Marta, seria hoje mais feliz? (ABELAIRA, 1996, p. 33).

A terminologia responsável pelo enquadramento dos elementos literários em motes conceituais não parece mais capaz de fazê-lo diante das narrativas modernas. Jerônimo, por

exemplo, é ao mesmo tempo fruto da fala de um narrador – distante e perdido no interior de seu espírito, fruto da fala de muitas personagens, fruto da própria fala em primeira pessoa e parece, por último, buscar um leitor que de alguma forma o perceba e o revele.

Finalmente, a inusitada presença do narrador multifacetado exerce, de alguma maneira, certo fascínio que se mantém ao longo de toda a narrativa. Mesmo de maneira caótica, as coisas não deixam de ser ditas. As convenções sociais e políticas não passam ilesas a uma análise mais contundente nem as paixões deixam de ser vividas – este narrador, advindo de experimentos estruturais por parte do autor não se incorpora à neutralidade e nem o pretende. Ao analisar a onisciência seletiva múltipla, Leite afirma:

A história vem diretamente, através da mente dos personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase que absoluto da cena. Difere da onisciência neutra porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido (1995, p. 47).

As personagens que compõem os enlances apaixonados de *Outrora Agora* ganharam liberdade incomum. Elas não seguem ou obedecem a um comando específico, suas vozes não são as de um coro em uníssono e suas vidas são, de certo modo, mais independentes umas das outras. Cada vida torna-se uma narrativa em particular e tem da parte do narrador uma observação e um sentimento específicos: Marta é dita de maneira distante como o que parece ser a sinopse de sua própria história, enquanto Cristina e Filomena, retratos de diferentes épocas, ganham amabilidade e cautela, respectivamente. No excerto a seguir, o narrador refere-se a Marta e a Cristina, utilizando-se de elementos temporais que, de alguma forma, procuram uni-las num só tempo:

Eu, o salvador, o Super Man (mas, incapaz de fazer com que a Marta continuasse a ser quem era, serei também incapaz de fazer a Cristina ser quem foi). Até que (impaciente?) dá meia-volta, inicia o caminho do regresso, descobre-me talvez – e se me descobre logo, eu, tão longe, então leva-me no pensamento. E se me levava no pensamento, procura-me. A ilusão de resolver o presente com o passado (ABELAIRA, 1996, p. 53).

No excerto abaixo, é possível perceber de que maneira o autor faz uso das características das personagens (neste caso, a ironia de Cristina) incorporando-as a seu discurso no momento em que as diz:

E o Jerônimo, continuando a falar na Filomena, embora sentindo isso imprudente (deveria mudar de conversa, está a mostrar-se demasiado interessado por ela):

- Sente pena não ter vivido na época do fascismo. – Talvez a Cristina deixasse a porta aberta por não haver dentro do carro nada que roubar. Nos filmes pessoas saem dos automóveis sem fechar as portas à chave. E nunca têm dificuldade em arranjar lugar, nem sequer precisam de fazer marcha-atrás. (ABELAIRA, 1996, p. 95).

Ambas, Cristina e Filomena, estão ligadas à presença e às ações do regime fascista de Salazar. A primeira atuou como ativista política ao lado de Jerônimo e a segunda sente falta de, em vivendo no período democrático, militar em favor de algum ideal. Estas personagens trazem à tona a já conhecida discussão entre ficção e realidade e seu tênue limite. *Outrora Agora*, um romance ficcional, não é isento de realidade, enquanto suas personagens, fingindo-se reais, contribuem para a promoção do imaginário. Jerônimo, em companhia de suas quatro mulheres: Gabriela, Marta, Cristina e Filomena, vive em meio a uma realidade social e emocional da qual considera-se agente.

Uma outra questão que nos parece pontual é a concernente ao chamado “autor implícito”, nos termos de Booth (1980). Para ele, o autor nunca desaparece por completo, mas, ao contrário, mascara-se constantemente por trás de um personagem ou de uma voz narrativa com a qual se identifica. É também nesta esteira que o português José Saramago (1998) funde as nomenclaturas narrador/autor, tornando-as sinônimas. Sobre esta questão do autor implícito, discorre Dal Farra (1978):

Both, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara, e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido.

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (1978, p. 20).

A teoria de Booth convoca o autor a situar-se implicitamente entre o narrador e as personagens. Na presente análise, a figura de Abelaira, quando concebemos a teoria supracitada, pode ser tomada como uma voz que, de fato, faz um balanço significativo da sociedade portuguesa a partir do ontem e do hoje nos aspectos político, social e ideológico. Além disto, o fato de *Outrora Agora* ser um romance construído com base em memórias e reminiscências, torna-se mais consistente a idéia de assinatura autoral presente na obra.

Adotando a já consagrada tipologia narrativa preconizada por Friedman *apud* Leite (1995) em nossos estudos, certamente encontraríamos alguma dificuldade na definição de um termo que sintetizasse o complexo narrador de *Outrora Agora*. Friedman propõe os seguintes tipos como possíveis modos de constituição do perfil do narrador: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, narrador-testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla e onisciência seletiva.

Percorrendo estas nomenclaturas, perceberemos que o narrador de *Outrora Agora* não se “enquadra” em apenas um dos tipos, mas “passeia” por mais de dois dos termos acima citados. Por exemplo: em algumas passagens, o narrador poderá receber o “rótulo” de onisciente neutro, noutras, ele será onisciente neutro, e em outras, ainda, será narrador-protagonista. Da junção destas diferentes maneiras de o narrador se comportar (embora elas não se dêem simultaneamente) é que se chegará ao timbre da voz que narra a diegese de *Outrora Agora*.

É este mesmo narrador que, num movimento coerente com que conduz a sua localização angular no contar da história, vai também se tornar versátil no tocante ao estilo com que faz sua voz ecoar. No romance em questão, encontraremos a utilização muito bem equilibrada dos estilos direto, indireto e indireto-livre.

Por fim, não podemos deixar de apontar a permanência do fluxo de consciência do narrador-personagem, esta propiciada, em grande parte, pela abertura concedida pelo discurso indireto-livre. Aqui, temos a profusão desordenada de reminiscências motivadas por elementos aparentemente banais do cotidiano da personagem Jerônimo.

3.5 Tempo do enunciado e tempo da enunciação

Deveríamos ter sempre diante dos olhos o efeito do tempo e a mutabilidade das coisas, por conseguinte, em tudo o que acontece no momento presente, imaginar de imediato o contrário, portanto, evocar vivamente a infelicidade na felicidade, a inimizade na amizade, o clima ruim no bom, o ódio no amor, a traição e o arrependimento na confiança e na franqueza e vice-versa.

(Arthur Schopenhauer - *Aforismos para a Sabedoria de Vida*)

No gênero épico não há como se desconsiderar o impositivo requisito que o tempo passado estabelece, firmando-se, na maioria das vezes, como condição *sine qua non*. Assim, a ação de contar ficaria praticamente inviabilizada. Isto porque a história a ser narrada pertence ao passado, um passado cujo resgate será efetivado pelo tempo presente. Daí inferirmos, juntamente com a tradição da narratologia, que o enunciado está para o passado assim como a enunciação para o presente.

Seria oportuno, então, destacarmos a nossa tese de interseção temporal, desta vez estendendo-a ao gênero narrativo como um todo. Entretanto, como não nos dispomos, neste ensaio, a criar teorias para a narrativa, mas sim, analisar uma obra especificamente à luz de algumas destas teorias, reservemo-nos ao nosso raio de alcance.

Christian Metz, também sinaliza para essa bifurcação na natureza narrativa:

A narrativa é uma seqüência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas [...]; mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo (METZ apud GENETTE, 1972, p. 31).

No romance *Outrora Agora*, essa dupla temporalidade vai fundamentalmente problematizar o traço ordenador dos fatos na condução da narrativa, sendo posta, assim, num

plano primeiro de evidência. Tempo do enunciado e tempo da enunciação estão ligados de tal maneira que chega a sutilmente propor ao leitor uma alternativa de fundição das dimensões temporais e uma não-conformidade com os convencionalismos estéticos na arte de narrar.

Contudo, o tempo da enunciação ou tempo da narrativa, se assim o preferirmos, de acordo com Genette (1972, p. 33) é um “pseudo-tempo”, isto é, uma dimensão artificialmente concebida pelo narrador que se pretende verdadeira e legítima no relato dos acontecimentos da diegese, mas, quando posto em paralelo ao tempo da história contada, tem a sua fragilidade, a sua artificialidade desvelada.

Faz-se mister, aqui, enveredarmos pelo estudo das anacronias tão presentes na obra em discussão, e dentre estas, principalmente das analepses, que nada mais são que evocações posteriores de acontecimentos anteriores ao ponto da história em que se está. Em *Outrora Agora*, as analepses serão recorrentes e terão sua justificativa explicada por diferentes argumentos. Dentre estes argumentos, há, primeiramente, o da própria concepção do tempo passado como grandeza imprescindível à compreensão dos valores, dos comportamentos e das idiossincrasias da contemporaneidade. Voltamos, portanto, à questão da forte dialética entre o presente e passado sobre a qual já comentamos, pois há também o argumento de que são as próprias demandas, incongruências e inconsistências do passado que reclamam um olhar revisor que possa desmitificar conceitos e imagens enraizados no inconsciente coletivo, preenchendo com novos significados as lacunas de outrora. Mas ainda nos resta um terceiro argumento que explica as investidas analépticas em *Outrora Agora*, a saber, o do próprio deslocamento ao tempo pretérito enquanto contundente mecanismo de evasão dos problemas e das incoerências do presente.

Na obra em pauta, freqüentemente esse último argumento justificará a presença das analepses. O narrador, por vezes, mostra-se tão disperso do presente que qualquer adversidade pode automaticamente arremessá-lo aos desvãos do passado. Uma imagem, uma palavra aparentemente desprezível de qualquer ação ideológica, pode servir de mote para que o narrador volte-se ao passado, mesmo sem que essa incursão nos tempos de outrora tenha algum propósito maior como o dos dois primeiros argumentos a que aludimos no parágrafo anterior. Vejamos:

O vento horizontal [...], o mar cinzento e encrespado, os reflexos brancos [...] – e o barco à vela, para ilustrar turisticamente [...] os postais destinados a transmitir ao mundo as belezas do Algarve. [...]. Num barco assim [...] afogou-se Shelley, um volume de Sófocles no bolso. Poeta ateu e progressista. Onde parará o livro do Maurois (*Ariel*, deu-lho o pai)?

Empréstimos, mudanças de casa (a quem deixar a minha biblioteca, se o Fernando já morreu?). E aquele coronel inglês [...] que [...] atravessou a Mancha a ler, tranqüilo, o *Macbeth*, se é possível ler, tranqüilo, o *Macbeth*, mesmo sentado num maple (ABELAIRA, 1996, p. 9).

Notemos, aqui, que o narrador parece completamente disperso no presente, encontrando solo firme no tempo passado. A imagem do Algarve e de seus elementos turísticos, especificamente a de um barco à vela, sem quaisquer pretensões maiores, faz com que o narrador escape pela volta ao passado: ao fictício e ao real. Interessante é perceber que uma simples imagem como a de um barco pode ser responsável por uma série de incursões ao tempo pretérito - a imagem do barco suscita o seguinte encadeamento de lembranças reais e fictícias: Shelley, Sófocles, Maurois (Ariel), o pai de Jerônimo, empréstimos, mudanças de casa, Fernando, coronel inglês. Podemos até inferir que este exercício gratuito de relembrar serve de atividade terapêutica ao narrador, um paliativo para o sem-lugar do presente, cuja tensão é extremamente propícia às divagações memorialísticas do narrador.

As constantes investidas analépticas, em certos momentos, vão, em verdade se perder em seu objetivo de resgatar algum significado cristalizado no passado. A sobreposição de imagens evocadas umas pelas outras chega a desvirtuar o foco do narrador no sentido de ele se perder em sua empreitada e acabar por deixar incompleto aquele tópico frasal com o qual iniciara uma explanação, conforme se atesta no excerto que segue: “Levado (o coronel) pela barcaça movida a diesel, já não os milenários barcos à vela, então instrumentos práticos, hoje, perdida a utilidade, puros brinquedos, diversões de fim-de-semana, recreio de férias” (ABELAIRA, 196, p. 9-10).

Ainda seguindo o arsenal teórico de Genette, tomemos os conceitos de alcance e amplitude, enquanto elementos pertencentes ao movimento anacrônico:

Uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento “presente”, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos *alcance* da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos a sua *amplitude* (1972, p. 46).

Neste sentido, destacamos o fato de o alcance anacrônico em *Outrora Agora* recair, freqüentemente, sobre dois prismas distintos. Quando o alcance envereda pelo história real da sociedade portuguesa, um ponto específico será tomado como alvo da digressão temporal: a época da ditadura salazarista e sua derrocada com o advento do 25 de Abril de 1974. Por outro lado, quando o alcance percorre a história fictícia da obra, aí teremos uma sucessão de

elementos resgatados. Por exemplo, a infância do Jerônimo, a retomada de seus relacionamentos amorosos mais duradouros, a morte do filho, o suicídio da Gabriela, enfim, uma vasta teia de possibilidades em torno da qual se articulam os movimentos de *flash back*.

Já no tocante à sua amplitude, a anacronia terá um comportamento bastante uníssono, tanto numa digressão à história real quanto à história diegética da obra: de modo geral, serão curtas e trarão marcadores ideológicos, às vezes, de modo tão sutil, que passarão despercebidos ao leitor menos atento.

Outro dado a ser mensurado é o referente às narrativas primeira e segunda, de acordo com Genette. Para ele,

Toda a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere – na qual se enxerta – uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira. [...] Passaremos a chamar “narrativa primeira” ao nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal. Claro que [...] os modos de encaixe podem ser mais complexos, e que uma anacronia pode figurar como narrativa primeira em relação a uma outra que, por seu turno, suporta, e, mais geralmente, em relação a uma anacronia, o conjunto do contexto pode ser considerado como narrativa primeira (1972, p. 47).

Em *Outrora Agora*, justamente, estabelece-se esta complexidade na concepção das narrativas primeira e segunda, afinal, a primeira, uma vez detentora da crise que vai buscar no passado as chaves para se desvendar este presente enigmático e fugidio, e certamente por isto mesmo, delega à digressão analéptica, entenda-se narrativa segunda, um *status* privilegiado de detentora dos códigos com os quais se pode chegar a uma possibilidade de leitura plausível do presente. Portanto, a narrativa segunda, neste romance, pode muito bem assumir o posto de narrativa primeira, pois “suporta” este conjunto de informações cruciais ao desenrolar da trama.

Genette, ao considerar a prática digressiva em Proust, discorre:

A utilização mais típica do retorno é, sem dúvida, em Proust, aquela pela qual um acontecimento já provido a seu tempo de uma significação vê depois essa primeira interpretação substituída por uma outra (não necessariamente melhor). Tal processo é, evidentemente, um dos mais eficazes meios de circulação do sentido no romance, e dessa perpétua “reversão do pró no contra” que caracteriza o aprendizado proustiano da verdade (1972, p. 57).

Nesta perspectiva, a verdade abelairiana centra-se na proposta de redefinição de conceitos e redimensionamento de ideais, muitas vezes esclerosados, mas cuja renovação só

se possibilita através da volta ao passado, do entendimento claro de como estes conceitos e ideais nasceram e se fortaleceram ao longo das épocas; só assim, depois de se conhecer bem o objeto a ser criticado, pode-se sugerir novos olhares, novas concepções para o mundo moderno.

Conclusão

O tempo, na sua marcha, utiliza e destrói o que é temporal. Também nele existe mais eternidade no passado que no presente. Valor da história efetivamente cumprida, semelhante à da recordação em Proust. Deste modo, o passado apresenta-nos qualquer coisa que é, simultaneamente, real e melhor que nós, e que pode empurrar-nos para cima, coisa que o futuro nunca faz.

(Simone Weil - *A Gravidade e a Graça*)

A profícua discussão em torno do tempo engendrada por Abelaira no romance *Outrora Agora* confere a esta obra um caráter singular e de grande importância, não somente por somar significativamente ao conjunto de sua obra, mas também, e principalmente, pelo forte contributo em que se constitui à literatura portuguesa.

No estudo que ora se encerra, observamos estritamente o tratamento dado à grandeza tempo tanto no discurso da obra quanto em sua estrutura. Assim, percebemos que as problematizações temporais engendradas com maestria por Abelaira acabam por patrocinar um ambiente de reflexão bastante contundente, reflexão esta que perpassa as noções de identidade cultural e histórica, ideologia e memória. A auto-reflexão pretendida por Abelaira desconcerta o leitor que, uma vez envolto em sua excêntrica teia, tenta, desnordeado, alcançar ou enquadrar o discurso evasivo do romance e, na ânsia de fazê-lo, é inevitável a percepção do árido sentimento de auto-questão.

Nesta auto-questão, o indivíduo vê-se repartido em vários “eus”, como um caleidoscópio refratado em diversas superfícies. Neste cenário, e diante da impossibilidade de se organizar um conceito uno para traduzir-se, o leitor é convocado pelo movimento temporal da obra a buscar no passado as balizas norteadoras para se delinear um possível perfil no presente. Parece-nos que esta é a principal proeza do romance de Abelaira: a de jogar com o leitor, convidando-o numa sutileza sem fim a tomar posse de um significado para o hoje e para o ontem.

Deste modo, vimos que a fragmentação é uma das palavras-chave que nos auxilia a descortinarmos os ensinamentos interpostos nas entrelinhas da obra em questão. A título de

ilustração, temos a fragmentação do tempo e a sua posterior interposição que, de tão recorrente, chega a promover uma fusão dessas dimensões temporais: a freqüente inserção do presente no passado e o não menos recorrente resgate do passado no presente são responsáveis pela erupção de um tempo imaginário em que a força-motriz está centrada na interdependência das duas superfícies cronológicas.

Além da fragmentação enquanto marcante traço da pós-modernidade que se impõe sobre o romance *Outrora Agora*, há também que se considerar a transmutabilidade das coisas, dos comportamentos, dentre outros. A própria concepção de tempo vai assumir formatos distintos, ora configurando-se enquanto força superior à humanidade e ativa na transformação do mundo, ora como construto meramente cultural inferior ao indivíduo e passivo na mudança das coisas.

Neste processo de volta ao passado no intuito de recuperar algo perdido (quiçá o próprio tempo), o que se busca, em verdade, é trazer ao presente uma peça fundamental sem a qual o mesmo parece incompleto. Para tanto, faz-se necessário acionar a memória enquanto principal mecanismo através do qual o ser humano pode resgatar estas peças no passado e preencher as lacunas do presente. Ocorre que a memória funciona de acordo com orientações, inclinações ideológicas que condicionam o comportamento memorialístico e selecionam as imagens (concebe-se o passado como um mosaico) convenientes com o propósito do indivíduo que rememora, encaixando-se com total comodidade ao perfil da missão mnemônica.

Ao tratar o tempo em suas aporias e especificidades, Abelaira põe-nos uma questão referente às aproximações e distanciamentos entre duas disciplinas que tem a incumbência de narrar o passado: a história e a literatura. Para resolvermos este problema, tão vastamente discutido pelas teorias literária, historiográfica e filosófica, no romance em estudo, apelamos para dois conceitos básicos que são o da metaficção historiográfica e o da meta-história, ambos, de certo modo, se complementando no sentido de conceber toda narrativa como partida de um ponto de vista e, por isto mesmo, nunca isenta de impressões subjetivas sobre a realidade narrada. Também a ficção abelaireana, ao se apropriar de fatos pertencentes à história recente da sociedade portuguesa, propõe um diálogo da ficção com a história, de onde deriva a dialética tensão entre as duas formas de narrar, aqui bem salientada quando optamos por chamar *Outrora Agora* de uma metaficção historiográfica, enquanto obra que conscientemente possui o compromisso de repensar, de rediscutir o tempo, a história e a própria ficção.

Associando as dimensões temporais às personagens do romance, sem, no entanto, estereotipá-las, tipificá-las ou reduzi-las em suas idiossincrasias, temos Cristina como uma mulher pertencente ao lugar temporal do passado e que, uma vez descontente com sua vida no presente, encontra no outrora o refúgio para ecoar suas lamúrias e inquietações. Já Filomena está muito mais próxima do sem-sentido, da falta de causas com as quais possa militar, demandas típicas da sociedade contemporânea. Entre as duas, avista-se o Jerônimo, homem dividido entre estas duas mulheres, entre presente e passado. O contato dele com as personagens é paralelo ao movimento das digressões temporais, dado que é ao lado de Cristina que ele encontra-se inspirado a tecer suas digressões temporais, enquanto que ao conversar com Filomena, é o presente e suas incongruências que vêm à tona.

Neste sentido, escolher entre um passado ou um presente parece impossível, visto que ambos, de certo modo, se complementam e harmonizam. A tentativa de exclusão de uma dessas dimensões pode ocasionar um fato radical na trama: a morte do Jerônimo, que acontece justamente quando ele decide por Cristina. Esta morte pode representar ausência de tempo: a inviabilidade de se separar radicalmente o presente do passado, os quais, afinal, podem encontrar-se de tal modo imbricados, que um não pode existir sem o outro.

No plano da estrutura do discurso, o fator tempo também se impõe de maneira determinante, a condicionar, por exemplo, o comportamento de um narrador nada convencional para os padrões narrativos. O narrador, aqui, também é construído sob os desígnios da fragmentação, ocupando, não raro, diversos ângulos de observação e metamorfoseando-se em sua instância e natureza narrativas. É comum, por exemplo, o narrador mudar de ponto de vista sem qualquer cerimônia: da terceira pessoa pode-se evadir para a primeira e vice-versa.

Ainda assim, as duas pessoas do discurso confluem para uma única *persona* comum, dada a semelhança discursiva entre ambas: o Jerônimo, que, mesmo em terceira pessoa, é narrador-personagem. Jerônimo, ao expressar-se na terceira pessoa da enunciação, parece revisar a sua história e procurar maior credibilidade/objetividade para ela, objetividade esta rompida com o advento da subjetividade introduzida pelo acréscimo da comunicação em primeira pessoa.

Assim, este narrador aparentemente “desfocado”, em verdade, reflete o projeto do autor implícito da obra, que não é outro senão o de, através da fragmentação e da multiplicidade de ângulos de observação, desestabilizar o leitor acostumado aos

convencionalismos estilísticos e buscar um fio condutor que leve a sociedade portuguesa pós-Revolução dos Cravos a (re)descobrir-se ou (re)inventar-se.

Por fim, convém reafirmar a importância de uma obra como *Outrora Agora* para a sociedade moderna, por refletir questões cruciais na contemporaneidade, como o problema do tempo, dos discursos que tentam registrar o tempo, dentre outros, e também por seu caráter auto-reflexivo, fazendo do leitor um partícipe de uma estrutura narrativa cheia de rupturas com padronizações na ação de narrar, quase experimental, mas que tem como objetivo primeiro e último promover uma sensibilização em torno da inevitável passagem do tempo e da forma instituída sócio-culturalmente de como a humanidade lida e convive com a percepção contínua de perda de um tempo, antes presente, agora passado e irremediavelmente perdido nos desvãos da história.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. De convicções e heterodoxias. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Marcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Orgs.). *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

ABELAIRA, Augusto. *Outrora Agora*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

ABELAIRA, Augusto. A propósito de literatura e história. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Marcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Orgs.). *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

ARÊAS, Vilma . Voi che sapete che cosa è l'amore. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Marcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Orgs.). *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Literatura Portuguesa: história e emergência do novo*. Niterói: EDUFF/PROED, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995. v. 1.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mário Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2007.

FERREIRA, José Medeiros. Após o 25 de abril. In: TENGARRINHA, José. (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 417-446.

FREITAS, Júlia Maria Amorim. O jogo de revelação-ocultamento em *Outrora Agora* de Augusto Abelaira. In: *6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 1999, Rio de Janeiro. *6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 1999, p. 17-22.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.

GOTTARDI, Ana Maria. Literatura e revolução. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Marcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Orgs.). *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira e Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1992.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura (1957 – 1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf Aguiar. Porto Alegre: Globo, 1972.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs.). *Literatura/política/cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Marcelo Gonçalves. Augusto Abelaira: *Outrora Agora*. In: PETROV, Petar (Org.). *O romance português pós-25 de abril*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papyrus, 1994. v. 1.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995. v. 2.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papirus, 1997. v. 3.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

SANTOS, Volnyr. História e estória. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 21–29, 1990.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Editora Porto, 1982.

SARAMAGO, José. *O autor como narrador*. Revista Cult, dezembro de 1998.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. O tempo que se reescreve na ficção portuguesa da atualidade. In: *Boletim/CESP*. v. 13, n. 16, p. 37-42, jul./dez. 1993.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. O 25 de abril 25 anos depois. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Orgs). *Rotas e imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In: TENGARRINHA, José. (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 391-415.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.