



Ficção mínima: potência e acto no teatro de Augusto Abelaira

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

Acredita-me: se depois de assistir a uma representação teatral te sentes satisfeito com o espectáculo, mas insatisfeito com o mundo, é teatro: se não, não é.

Augusto Abelaira, *Enseada Amena*

Palavras-chave: Augusto Abelaira; parateatralidade; drama literário; *A palavra é de oiro*, *O Nariz de Cleópatra*, *Anfitrião*, *outra vez*.

Keywords: Augusto Abelaira; paratheatricality; literary drama; *A palavra é de oiro*, *O Nariz de Cleópatra*, *Anfitrião*, *outra vez*.

1. Potência

Num primeiro relance, a produção dramática de Augusto Abelaira parece atalho improvável numa obra medularmente sintonizada com a pulsação romancística. Aliás, a julgar pela tímida atenção crítica que a ele se tem dedicado, não pode senão deduzir-se que o teatro abelairiano tem sido comodamente deslocado para as margens da obra do autor de *Bolor* e, no conjunto daquela, perspectivado como estância accidental: pela sua pouco expressiva representatividade no cômputo geral da obra, é certo (três textos dramáticos contra doze romances), mas seguramente também pela desconcertante excentricidade dos seus temas e processos. Na realidade, todas as três peças de Abelaira – *A Palavra é de Oiro* (1961), *O Nariz de Cleópatra* (1962) e *Anfitrião, outra vez* (1980) – parecem dissentir largamente do perfil estético-ideológico de um *romancista de geração*, tal como o entende Carlos Reis:

Em Abelaira (...) leio ainda um discurso enunciado em tom de amarga ironia, por vezes roçando o sarcasmo. Visa esse discurso valores e atitudes vividas no passado de uma determinada geração (aquela com que se identificam as mais significativas personagens do romance), então em estado de formação, do ponto de vista cultural e ideológico; o que determina o registo da ironia – que é também uma auto-ironia – é, no presente da acção romanesca, o juízo amargo que essa geração já madura formula acerca daquilo que precisamente faz dela *uma geração*: acontecimentos históricos vividos em conjunto, referentes ideológicos específicos e já corroídos, gestos e discursos dominantes, conflitos com uma geração anterior, tudo isso e obviamente as afinidades etárias que, de raiz, permitem uma certa comunhão de interesses, de expectativas e de ilusões. (Reis, 2003: 8)

Não é que as fábulas dramáticas de Abelaira não permitam, sobretudo se lidas à contraluz, inteligir a presença, em filigrana, da circunstância histórica (da censura ditatorial à vertigem consumista da contemporaneidade). A verdade, no entanto, é que todas parecem optar por uma intemporalidade historicamente rarefeita que apetece descrever como apologetal. A verdade é que sendo todas elas comédias, apetentes, à partida, para uma sólida ancoragem no real, nelas se torna bem mais pronunciada a sua vocação parabolar. Regresso, em breve, às peças. Por ora, registo o paradoxo de esta presença crítica mínima, em torno daquele que tem sido considerado o mínimo teatro de Abelaira, ser inversamente proporcional ao repisar do verdadeiro refrão crítico que enfatiza a dimensão parateatral da sua obra romanesca, sublinhada, uma e outra vez, pelos seus mais lúcidos exegetas. Digamos que ao teatro em acto tem a crítica privilegiado o teatro em potência, levado à cena no tablado ficcional.

E compreende-se que assim seja: por mais de uma razão, a estética do romance à Abelaira pode qualificar-se, nas palavras de Óscar Lopes, como «teatral, e não romanceante» (*apud* Abelaira 1986: XXXIII), *maxime* pelo «arranjo dialógico» (Seixo, 1977: 206) das intrigas e pelo papel inquestionavelmente nodal que nelas desempenha o encontro verbal intersubjectivo. A propósito dos contos de *Quatro Paredes Nuas* – e diga-se que as mesmas considerações podem, sem esforço, aplicar-se ao conjunto da obra romanesca do autor –, notou Maria Lúcia Lepecki que «a centralização da totalidade narrativa no diálogo cria personagens sem história (entendida como sucessão de eventos contados), personagens em drama, em perpétua actualidade – em situação curiosamente próxima do texto teatral propriamente dito» (Lepecki, 1979: 152). Por um lado, este imperativo dialógico instaura uma ilusão de sincronia, estatuidando como necessário o eterno presente do drama. Por outro, a compulsiva «tagarelice intelectual» (Machado, s.d.) em que as personagens abelairianas parecem deleitadamente ocupar-se é indesligável de uma das isotopias transversais a toda a ficção do autor: a do fingimento perante o outro e da ocultação através da palavra. Os indivíduos que povoam a ficção de Abelaira

sabem-se, pois, actores de si próprios, confinados a papéis que lhes não pertencem, mas que escrupulosamente representam em nome da convenção ou da cobardia acomodatória, proferindo palavras emprestadas, por detrás das quais se eclipsa a sua verdadeira identidade. Como sintetiza o professor de *Nem só mas também*,

Representamos sempre um papel diferente do nosso porque não somos ninguém, ou não sabemos representar quem somos ou até porque, perante um universo imbecil, nos julgamos heroicamente dentro duma página de Dostoievski. (...) Representamos sempre um papel por não sermos ninguém ou nunca nos termos encontrado ou termos ido dar a um grande buraco. (Abelaira, 2004: 103)

Esta existência por procuração, vivida com deceptiva lucidez, transforma as personagens dos romances de Abelaira em criaturas perversamente cientes do poder manipulador da palavra, investigadoras hábeis dos seus inesgotáveis matizes performativos. Em boa verdade, como sublinha o narrador de *Deste modo ou daquele*, «As palavras da mentira e as palavras da verdade são as mesmas» (Abelaira, 1990: 167). As personagens de Augusto Abelaira parecem, pois, corporizar, em inesperada glosa neobarroca, a metáfora do *theatrum mundi*, por se entregarem a um paroxístico jogo especular, ziguezagueante entre teatro e vida, ao ponto de, aos seus olhos, esta se converter em ficção de uma ficção. É justamente esse *topos* da vida como teatro que, a propósito de uma discussão de casuística teológica, aparece enunciado pelo Professor Garden, de *O único animal que?*:

– Só tenho uma maneira de imaginar Deus. Dramaturgo, artista. Ele, o autor do argumento. Os homens, simples actores. Compreendes? Os homens não são Hamlet, interpretam Hamlet e o *Hamlet*, a peça, foi escrita por Deus. Confundindo realidade com comédia, ignorando que representam em vez de viver. E Deus diverte-se. Ou sonha. Porque a comédia, sendo apenas uma comédia, não tem sentido nem deixa de tê-lo. Deus não deu sentido às coisas, limitou-se a criar uma história onde Hamlet pergunta qual o sentido delas, sem saber que não vive, e se limita a representar, a recitar no palco do infinito um papel decorado. Sim, Hamlet não existe, pertence ao mundo da ficção, existem apenas os actores vazios a fingir de Hamlet, mas ignorantes de que fingem. O grande teatro do mundo. (Abelaira, 1985: 78)

O «grande teatro do mundo» desenrola-se, assim, numa espécie de magnífico palco panóptico, literalmente lugar de onde se observa e se é observado. Não espanta, pois, a frequência com que o modificador *teatral* – de nítido alcance avaliativo – emerge, no discurso do narrador abelairiano, para dar conta de gestos, palavras ou silêncios.

Esta performatividade conspícua, ancorada no diálogo agonístico, comunica-se ainda aos cenários narrativos textualizados romance após romance, sejam eles o da *causerie* mundana e inconsequente de uma jovem burguesia urbana e ociosamente

culta, ou o do colóquio amoroso e conjugal, palco onde a palavra artificialmente encenada (leia-se fingida) acusa a «*falência da linguagem* como elemento essencial na comunicação humana» (Coelho, 1973: 101). Isso mesmo revela compreender o protagonista de *Sem tecto, entre ruínas*, ao afirmar que «(...) só as pessoas muito ricas de espírito poderão amar longamente, sem esgotar a substância de que se faz o amor, o amor que é, afinal, a capacidade de conversar interminavelmente» (Abelaira, 1982: 86). E são, ainda a este respeito, lapidares as palavras de Osório, de *Enseada Amena*: «O amor é uma comédia e os amorosos, a partir do momento em que amam, começam a representar um papel, a ser diferentes do que são. (...) Amar é pôr imediatamente um pé no palco...» (Abelaira, 1986: 107). Com efeito, tal como na palavra teatral, cindida entre o mascaramento e a denúncia, «o diálogo é aqui quase sempre disfarce; disfarce que se cria na zona indecisa que o discurso estabelece entre o falar ou não falar a sério – uma capa de ironia que recobre as palavras e as torna ambíguas» (Pires, 1980: 43).

Comentando a atitude narrativa dominante em *As Boas Intenções*, e o rendimento diegético de um discurso apresentativo que facilmente poderíamos aproximar do funcionamento dramático do aparato didascálico, Maria Alzira Seixo salienta as «indicações das personagens que falam, normalmente com uma excessiva economia de meios que faz pensar em anotações de tipo dramático (e é útil lembrar que Augusto Abelaira é também dramaturgo...)» (Seixo, 1987: 224). Surpreendem-se, parece-me incontroverso, na ficção do autor, manifestações de um certo ludismo narrativo que teremos de considerar como especialmente predispostas à irrupção do teatro na ficção. Refira-se, por exemplo, o desdobramento ontológico e a comédia de enganos fundada no jogo de identidades de *Bolor*, ou a «descentralização da figura fixa do narrador único» (Costa, 1982: 36), transcendendo a monódia romanesca para fazer circular a palavra por sucessivas *dramatis personae*. Por entre as vozes dos desconcertados contadores perpassam, ainda assim, as cogitações irónicas de um autor-comentador que decide abandonar os bastidores e assomar ao proscénio, verdadeiras parábases complacentes que, sem temer os atropelos à *bienséance* romanesca, exibem o que a ficção nunca deixou de ser – jogo.

2. Acto

Invertamos agora os termos da equação. Se, como tem sublinhado a crítica mais perspicaz, na narrativa de Augusto Abelaira terá que ler-se um teatro mínimo, não é lícito, inversamente, detectar-se, na produção dramática do autor, o projecto de uma ficção mínima? De modo mais simples: se, na ficção, se dá a ler o teatro não poderá, no teatro, ler-se a ficção?

A peça que, em 1961, Abelaira dá à estampa, *A palavra é de ouro*, constitui, no que diz respeito a esta transmigração de temas e processos, caso exemplar. Era seguramente

um ainda jovem ficcionista, revelado em 1959 com a *Cidade das Flores* e reincidente no tirocínio romanesco com *Os Desertores*, de 1960, que se adentrava nos territórios algo inverosímeis do drama. Contudo, pressentem-se nesta peça, mesmo que em germinação, quer as linhas ideotemáticas revisitadas, com notável coerência, pela obra narrativa posterior, quer a consubstanciação de uma matriz dramática, ancilar da ficção, a que será dada continuidade com *O Nariz de Cleópatra* e *Anfitrião, outra vez*.

A alegoria filosófico-satírica, desenvolvida em *A Palavra é de Ouro*, parte da interpretação *a contrario* do consabido aforismo que declara ser de ouro o silêncio e de prata a palavra, colocando em cena um protagonista despótico e audacioso, Santini, a quem ocorre registar a patente da palavra, sendo-lhe concedido o monopólio da sua exploração e licença irrestrita para tributar o seu uso. Por meio de um contador de palavras, um engenho que regista os vocábulos proferidos, é vigiado o débito discursivo de cada indivíduo, coagido, por razões de sobrevivência prática, a uma austera economia verbal. Desaconselhada a elocução «inútil», é colocado em circulação uma espécie de *newspeak* orwelliano que, se bem que assegure a comunicação funcional, inviabiliza o uso auto-expressivo ou emocional da linguagem. Como defende Martínez, indefectível apologista deste verbo disciplinado, convictamente alardeando um risível analfabetismo cultural:

Martinez: Seja como for! Os resultados práticos estão à vista: italianos como Goethe, ingleses como Balzac, alemães como Gil Vicente exprimiam-se mal e faziam um uso incontido das palavras. Nos meus estudos pude verificar que nove décimos dos vocábulos que empregavam eram absolutamente inúteis. E que eram falsas a maior parte das afirmações. (Abelaira, 1961: 47)

Encontrando-se a palavra limitada ao seu poder instrumental e esvaziada pelo emprego coercivo, são proscritos os discursos do amor ou da arte, extinguem-se livros e jornais, são abolidos selectivamente vocábulos potencialmente subversivos. Por isso, a conspiração para derrubar o monopólio de Santini (congemina, aliás, com o seu consentimento tácito) e a sua substituição por Martínez constituem gestos ridiculamente inoperantes que mais não fazem que replicar o poder instalado (cf. Campos, Batista, 1991: 52-61). Curiosa é a intervenção inopinada de um espectador vigilante que, protagonizando um irónico golpe de teatro, se encarregará de denunciar a burlesca impostura que se desenrola em cena:

Um espectador: Isto é uma farsa inadmissível! Uma farsa que ofende os nossos mais sagrados sentimentos e penso que o autor ou autores deviam ser severamente castigados! Para que serve a censura? Porque não proíbe um espectáculo como este? Meus senhores! Retiro-me!

Beckmann: Para conspirar?

Um espectador: Pelo menos para não fingir que conspiro. (*Sai*) (Abelaira, 1961: 115-116)

Importa-me, por ora, anotar o modo como, nesta peça, que levou Manuel Poppe a asseverar que «o teatro não é o forte de Augusto Abelaira» (Poppe, 1982: 54), surgem tematizadas algumas linhas de sentido fundadoras daquele que viria a configurar-se como o programa ficcional abelairiano. Destaco, entre outras, a ponderação auto-reflexiva em torno da palavra e dos seus poderes¹, a comutação de verdade e mentira e a ambiguidade epistemológica, a apetência pela miscigenação de géneros e por modelos de escrita de problemática filiação literária (v.g. a ficção científica), a ironia contrapontística e a retórica da redução ao absurdo. É seguramente um teatro da palavra (uma «comédia do estofado dos romances filosóficos de Voltaire», assim a caracterizou Gaspar Simões 1985a: 145), e não tanto de perfunctória espectacularidade aquele que nos propõe Abelaira, mais da *lexis* e menos da *opsis*, do mesmo modo que o seu romance se encontra mais próximo, convocando uma conhecida ditologia formulada por Vergílio Ferreira, do romance-problema, de raiz existencialista, do que do romance-espectáculo de vigência oitocentista².

Ora, logo em 1962, numa recensão crítica à comédia de estreia do autor, salientava, com certa intuição, João Gaspar Simões:

Augusto Abelaira, autor de dois romances notáveis, *A Cidade das Flores* e *Os Desertores*, por mais de uma razão tinha o direito de sentir a atracção do teatro. De facto, na sua obra de ficcionista não faltam elementos que a cena aceitaria bem, atento o *operatismo* da sua técnica, que, à semelhança da do seu mestre Stendhal, joga mais com figuras e anedotas paradigmáticas do que propriamente com figuras e anedotas realistas. O lado espectacular – em sentido etimológico, *spectaculum*, *spectaculi*: vista, aspecto – é muito importante nas suas obras de ficção. Nada acontece nelas que não seja para ser visto e visto, precisamente, do ponto de vista que o escritor insinua ao leitor. Uma intencionalidade espectacular determina Augusto Abelaira, e não será ousado dizer-se que nos seus romances tudo quanto acontece foi previsto e calculado pelo romancista. (Simões, 1985a: 142)

E rematava: «Estou em crer que Augusto Abelaira tiraria maior partido da sua fábula satírica se porventura a aproveitasse na ficção propriamente dita. (...) Apesar das manifestas qualidades espectaculares dos seus romances e da indiscutível teatralidade da sua comédia, quer-nos parecer que Augusto Abelaira, com ter-nos dado uma peça de extraordinária *verve* e de impenitente sátira, não o fez com os recursos que o

¹ Como bem viu Agripina Carriço Vieira, na escrita de Augusto Abelaira, «a metafictionalidade não se confina ao desvelar do processo de construção: alarga-se ao pensamento sobre o poder e o valor da palavra, único meio capaz de interpretar o passado, embora dele apenas possa fazer uma representação ficcional, subjectiva e parcial. Trata-se de um dilema insolúvel, em que à ausência de conhecimento se contrapõe a apreensão fragmentada e incompleta de uma certa realidade, remetendo-nos incessantemente para a certeza da impossibilidade do conhecimento total, do olhar unívoco». (Vieira, 2002: 116-17)

² Sobre estes conceitos, vd. as reflexões apresentadas por Rodrigues, 2000: 49-71.

teatro exige» (ibid.: 143-144). Novo paradoxo, pois: operático e espectacular na ficção, Abelaira é filosófico e literário no teatro.

A crer ainda na apreciação crítica de Gaspar Simões, volta a ser assim em *O Nariz de Cleópatra*, nas suas palavras, «reconhecidamente uma peça mais para ser lida que para ser representada» (Simões, 1985b: 147). Nesta nova comédia, apresenta Abelaira, sob a forma dramática de *pot pourri* alegórico-futurista, uma cáustica leitura do (sem)-sentido da História. Elegendo como mote uma epígrafe de Pascal («Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé»), de que, como lembra António Quadros (Quadros, s.d.), Sartre já se servira para escorar a doutrina marxista do determinismo socioeconómico da marcha histórica da humanidade, examina-se a aliança do contingente e do necessário no devir histórico, recorrendo-se ao dispositivo, tão caro à ficção científica, da viagem no tempo. Em curiosa autocitação recontextualizadora, o mesmo pensamento de Pascal ressoará, aliás, em alguns romances posteriores do autor, não deixando dúvidas sobre o lugar que, na obra, se reservará à reflexão sobre a História e o impenetrável sentido dos seus imponderáveis³.

Mais desassombadamente hipotecada às gramáticas da fantasia alegórica e do absurdo, transmudando-se, ao abeirar-se do epílogo, em verdadeira pantomima surrealizante⁴, intui-se na peça uma rendição fruitiva do autor ao puro jogo teatral. Partindo-se da tese de que, como relembra em determinado momento da comédia *Andrómaca a Heitor*, «A história nunca está feita, a história está sempre por fazer» (Abelaira, 1962: 116), a viagem num foguete que, vindo do século XXIII, se dirige para a Tróia do século IX a. C. é pretexto para desenvolver uma indagação burlesca das consequências do «contrabando intepocal» (ibid.: 68), por meio do qual os homens do futuro, pelo mero exercício da palavra e da interrogação incómoda, interferem no desenlace da guerra de Tróia. Desta, no Acto Terceiro, saem os gregos derrotados.

Esta versão revisionista, ao abalar as fundações do edifício historiográfico canónico, por meio da sua descredibilização paródica, articula-se também com a postura inquisitiva do autor em face das alternativas em jogo nas encruzilhadas da história. A interpelação permanente, que os romances insistentemente tematizam, é concitada pela consciência da aleatória carta de rumos que a lógica da História (se existe) vai desenhando⁵. Por investir nessa reescrita de um passado alternativo e expor a sua

³ Referências ao *dictum* de Pascal ocorrem, por exemplo, em *O Bosque harmonioso* (Abelaira, 1987: 127) e em *Não só mas também* (Abelaira, 2004: 171).

⁴ Refira-se a inverosímil intervenção de um Coelho falante e registe-se, a título exemplificativo, esta didascália já perto do epílogo da peça: «(Aponta para os espectadores. Todas as outras personagens vão à boca de cena, fazem uma vénia e cantam a sua frase, depois do que se dispõem em fila, viradas para o público, como se estivessem a representar uma ópera buffa do século XVIII)». (Abelaira, 1962: 216).

⁵ Como, a propósito de *O Bosque harmonioso*, concluiu Maria Estela Guedes «(...) uma das obsessões de Abelaira consiste em averiguar a verdade da História, chegando à conclusão de que quer a História quer a história são aparência. E, paradoxalmente, como não podia deixar de ser, é um facto também que tão

feição eminentemente contrafactual – porque, bem vistas as coisas, relembram as personagens que viajam na nave intepocal de *O Nariz de Cleópatra*, tudo na história poderia ter-se passado de modo drasticamente distinto –, mobilizando expedientes técnico-narrativos e ingredientes formais da ficção científica, o argumento dramático aqui desenvolvido por Abelaira não deixa de evocar o modelo de narrativa histórica que Elisabeth Wesseling designou como ficção ucrónica (Wesseling, 1991).

Antecedendo em alguns anos a inventiva ficcional de *Bolor*, esta peça evidencia uma inclinação metateatral, à qual não será obviamente estranha uma ideia de teatro baseada numa persistente disrupção lúdica e que, de certo modo, constitui a contrapartida das derivas auto-reflexivas e do narcisismo literário rastreável na ficção abelairiana. Em espriados preâmbulos didascálicos ou em incisivas indicações cénicas (que terão, aliás, que ser tomadas como segmentos inalienáveis da peça, aproximando-a, também por essa via, do *Leserdrama*), a ironia culta do dramaturgo-demiurgo posterga qualquer pacto de ingénuo ilusionismo dramático, distancia-se energicamente da tradição teatral de raiz aristotélica-naturalista, desmistifica a proverbial angústia da influência⁶. Em qualquer caso, ao leitor previsto (mas não ao espectador) são constantemente franqueadas as portas da oficina criativa do autor. É o dramaturgo em exercício, que decidiu «não esconder o jogo» aquele que, com sua expressa permissão, espreitamos na longa didascália que abre o Acto Segundo. Constituindo a explicitação de um itinerário de criação, as indicações cénicas não deixam de postular também um modelo de recepção crítica:

verdadeira é a História como a ficção romanesca» (Guedes, 1983: 78). Exemplifico este juízo crítico com dois passos, de entre múltiplos possíveis, extraídos, respectivamente de *Sem tecto, entre ruínas* e de *Deste modo ou daquele*: «Mas mesmo assim, duzentos anos depois, saberão qual o rumo da História, terá a História algum rumo ou caminhará às cegas, indiferente a valores morais que aliás serão puras ilusões num universo de factos e não de valores?» (Abelaira, 1982: 121); «Deste modo (...), Talvez muitos dos grandes acontecimentos da história humana resultassem de erróneas avaliações do Destino. Quem sabe se ele, o Destino, ignorante do apressado ritmo cardíaco dos humanos, programou para o século XX a vitória de Aníbal, mas (porque Aníbal e Cipião estavam mortos) na derrota de Rommel perante Montgomery?» (Abelaira, 1990: 99).

⁶ Como salienta Gregório Dantas, «O discurso auto-reflexivo foi uma constante em toda sua obra, mesmo onde seria menos provável, como em sua pequena mas relevante produção teatral. Em *O nariz de Cleópatra*, por exemplo, as marcações de cena estão repletas de comentários que ironizam as decisões do autor e as próprias convenções do teatro; procedimento acertado, já que, em Portugal, as peças seriam escritas para serem lidas, não encenadas, como explica o “narrador” no início do segundo ato. Considerando que a peça foi redigida em 1961, fica evidente que a dificuldade de encenação corresponde à censura salazarista, o que confere ao carácter metaficcional do discurso literário uma dimensão de intervenção social, já que tematiza a própria impossibilidade da arte, o valor de suas convenções e seu lugar de atuação». (Dantas, 2004: 121)

Mesmo sem naves que atravessam as idades, o teatro de todos os tempos manifestou sempre grande fascinação por Tróia – aldeia insignificante que foi destruída no século XIII a. C. pelos Acaios com o auxílio da mentira e dos deuses, lamentavelmente aliados nesta ocorrência. Receando a acusação de pouco original – esse bem precioso da nossa época –, o autor sentiu-se tentado a esconder o seu jogo. Em vez de visitar Tróia, porque não visitar a Pré-História, Babilónia, Cnossos, Alexandria ou Siracusa? Fugia assim às possíveis e sempre humilhantes comparações com Eurípides, Kleist e, sobretudo, Giraudoux – para não falar de Homero (porque esse, valha-nos isso, pode ser pilhado à vontade: tornou-se uma espécie de domínio público). Aconteceu, porém, que o diálogo (fatal!) com os citados mestres foi para o autor, enquanto compunha esta história, fonte inesgotável de prazer. Resolveu, portanto, não esconder o jogo...

Maior satisfação do que retratar homens vivos (como já lhe aconteceu uma ou outra vez) descobriu ele em conviver com as criações alheias já solidificadas pelo tempo e pelo génio. Pegar no paciente, no subtil Ulisses, no medonho, incompreensível Aquiles, no Heitor do capacete fulgente, na Andrómaca dos alvejantes braços, em todos esses troianos e troianas de longas vestes, e até em Zeus, pai dos deuses e dos homens, e obrigá-los a dizer «Que dia bonito!» ou «Que chatice!», como fazem os vulgares e nada homéricos mortais, o Zé dos Anzóis e todos nós – que deleite maior poderá conhecer o artista? Por outro lado, o autor não ignora que este acto poderia dar oportunidade a uma «profundíssima» discussão em que se chocassem mentalidades históricas diversas, etc., etc. Limita-se, porém, a pedir aos leitores (não se atreve a dizer aos espectadores porque sabe que em Portugal o teatro está destinado à leitura e não ao palco) que não lhe lembrem essa possibilidade. De facto, e por estranho que pareça, ele escreveu o que lhe ia no espírito e não o que esses leitores (ou espectadores) desejariam que escrevesse.

Arredores de Tróia durante a guerra famosa. Terra de ninguém. Em cena, ao levantar do pano: Apolinário Viegas, Professor Maia, Calipso, Mário e alguns troianos.

As frases grifadas foram colhidas na *Iliada*. (Abelaira, 1962: 85-86)

Não é difícil entreuviar nestas reflexões a inconfundível dicção do narrador abelairiano. Nelas se ausculta a mesma ironia derrisória e digressiva, se reconhece o culturalismo bibliofágico de um autor que, no exercício da ficção, recusa silenciar o compulsivo leitor que também é, se reencontra o gárrulo narrador-cicerone sempre disponível para a amável interlocução com o leitor. O fértil «diálogo com os mestres» (e a presença tutelar de Giraudoux, autor de uma inultrapassável *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, voltará a ser convocada a propósito de *Anfitrião, outra vez*) permite aquilatar a recuperação vital da memória literária e a rendibilidade das práticas de convocação intertextual. O idiomatismo coloquial que define o discurso de grande parte das personagens em cena contrasta, por exemplo, com o alento épico que domina as réplicas decalcadas

de Homero que outras pronunciam a contragosto, por saberem serem emprestadas as palavras que proferem:

Professor Maia: Pensa bem no que te disse... «Não tens ainda a morte na alma, mas já andas com ela às costas.» Esta frase não é minha, será de Homero. Mas eu posso apagá-la... (Sai). (ibid.: 100)

Por outro lado, detecta-se em *O Nariz de Cleópatra* a presença de um aglomerado de temas que a ficção não deixará de, em paralelo, aprofundar. Nele teria que figurar, por exemplo, a ontologia dúbia das personagens, a ponto de se afiançar serem as figuras mitológicas mais reais do que as personagens históricas:

Professor Maia, *sonhador*: E o convívio com alguns seres imortais? Certa conversa com Vénus...

Mário: A deusa?

Professor Maia: Prefiro não lhe chamar assim porque sou ateu, mas... Sim, a própria!

Mário: Estranho! Pensei que os deuses não tivessem existido, que fosse possível conversar com Alexandre Magno, com Ramsés II, com De Gaulle... Mas com Vénus!

Professor Maia: De Gaulle? Não sabe que as últimas investigações históricas põem em dúvida a existência de De Gaulle? Nós possuímos provas documentais, há quem pense tratar-se de um mito. Mas Vénus? Estive com ela. Claro: é muito raro encontrar os deuses, perdão, os seres imortais, porque eles são avaros de si mesmos e poucas vezes se revelam. (ibid.: 21-22)

Evocando o tático baralhar de identidades em que assenta a construção detetivesca de *Bolor*, também nesta comédia se verifica a permutabilidade aleatória dos papéis das personagens em cena. Na didascália que inicia o Acto Terceiro, adverte-se:

Notar-se-á que Mário é agora o marido de Calipso e Abílio o amoroso; que o Professor Maia foi promovido a Comandante e o Comandante Ramada despromovido a Professor. Uma simples troca de papéis num mundo que, afinal, não foi muito além de transformar o Eça em romântico e o Camilo em realista. O encenador (ideal) terá a oportunidade de tornar bem visíveis estas mudanças. (ibid.: 145-47)

A inscrição, em *mise en abyme*, da escrita na escrita, de comparência tão assídua na produção narrativa de Abelaira, encontra tradução correlata nas múltiplas instâncias de teatro dentro do teatro que pontuam *O Nariz de Cleópatra*:

Andrómaca: Para a história dos outros nada, para a minha tudo! (*Pausa.*) Contínuas a representar o teu papel de herói vencido. Estás a ver-te num palco, a saber-te observado pelo público. (*Discretamente aponta para os espectadores.*) Mas o palco não

me interessa, viro as costas aos espectadores e à história. (*Volta-se de costas.*) Quero a felicidade para mim, para os meus filhos, para os Troianos, para a gente que eu conheço. (ibid: 122)

Reportando-se especificamente aos frequentes afloramentos romanescos no drama, Jean-Pierre Sarrazac preconiza a emergência do escritor-rapsodo, *bricoleur* que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. E explica, nos seguintes termos, essa rapsodização das formas contemporâneas de escrita dramática:

O modelo dramático, fundado sobre um conflito interpessoal mais ou menos unificado, deixou de dar globalmente conta da existência moderna. E isso, desde os finais do século XIX e cada vez mais claramente com o passar das décadas. (...) O devir rapsódico aparece, assim, como a resposta acertada para esta explosão do mundo. A montagem de formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (descoser/coser) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida...) praticado por escritores tão diferentes como Brecht, Müller, Duras, Koltés, apresenta características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais. (Sarrazac, 2002: 230)

A pulsão rapsódica concretiza-se, assim, na criação dramática contemporânea, através de um conjunto de traços distintivos, de entre os quais Sarrazac salienta o abandono do modelo das unidades aristotélicas e a opção por uma estética da irregularidade, a coabitação de processos modais de procedência dramática, épica e lírica, a flutuação permanente de registos (alto/baixo; trágico/cómico); a montagem dinâmica de formas teatrais e extrateatrais; a presença de uma instância narradora interrogante, depositária de uma subjectividade épica ou dramática.

Talvez como nenhuma das peças anteriores, a telecomédia *Anfitrião*, *outra vez* ilustra o processo de rapsodização das escritas teatrais, nos termos em que o entende Sarrazac. Com efeito, desde logo a insinuação catafórica do título – e a auto-ironia que deflui da previsível saturação do leitor-telespectador, ao ser-lhe oferecida a enésima revistação do mito de Anfitrião, na esteira de Giraudoux que, ao crismar a sua peça de *Amphytrion 38*, aludia a essa mesma inflação⁷ –, introduz a imagem do dramaturgo-rapsodo empenhado em coser e descoser a tradição. Compreende-se a sedução que o

⁷ Como nota Marie Maclean, «The enduring appeal of the story is shown by the fact that, when Jean Giraudoux came to write a version in 1929, he called it *Amphytrion 38*, his calculation of the number of previous versions, though in fact they total near sixty. They divide roughly into three types: those that emphasize the miraculous birth, those which stress the Zeus/Alcmene relationship, and those which focus on the comedy of errors involved in the doubling of masters and servants» (Maclean, 1995: 792).

mito de Anfitrião, consagrado na versão plautina e nas proliferantes reescritas a que deu origem, exerceu sobre Abelaira. A tragicomédia de Plauto, estribada no burlesco mitológico e na mascarada sexual, no intercâmbio desnorteante de identidades equivocadas e na presença do duplo sobrenatural que faz instalar uma generalizada «folie de gémeillé» (Perrot, 1988: 639), bem como na exploração cénica do princípio da ubiquidade, permitia ao autor revisitar temas dilectos: a impiedosa desmontagem dos mitos contemporâneos, do milagre tecnocrático à cegueira argentária, o amor e o esgotamento do formato conjugal burguês, as problemáticas da identidade e da verdade, a elisão do sentido na comunicação quotidiana. Como bem observa Clara Rocha, «reaparece aqui também um dos mitos “pessoais” de Abelaira, que encontra no tratamento do mito de Anfitrião expressão privilegiada: o da mudança, da transformação com toda a sua carga de dinamismo» (Rocha, 1982: 84). A Abelaira não passou seguramente despercebida a indesmentível modernidade da máquina dramática plautina que facilitou, aliás, a aclimação da peça a distintos quadros genológicos e a novos *media*, da comédia, à tragédia, passando pela opereta, pelo teatro musical e de bonifrates, ou pelo cinema (cf. Fonseca, 1988: 10-11). Por outro lado, como sublinha Niall W. Slater, o *Anfitrião* latino equaciona, logo desde o prólogo recitado por Mercúrio travestido de Sósia, uma reflexão em torno da natureza e das convenções do teatro e, nesse sentido, poderá ser perspectivado como *metapeça* (Slater, 1990: 108). Será justamente esta uma das hipóteses de leitura mais consistentemente exploradas em *Anfitrião*, *outra vez*, em conjunção com estratégias concertadas de teledramatização. De entre as múltiplas instâncias de teatro dentro do teatro, destaco a cena em que Juno, assessorada por Cupido, se transfigura em Alcmena:

Cupido: Então mascara-te de Alcmena. E foi por ela que Júpiter se interessou...

Juno: Ajuda-me a ser Alcmena...

Cupido começa a maquilhá-la como se estivessem num teatro.

Cupido: Cabelos loiros... – (*Enfia-lhe uma cabeleira, etc., até a transformar em Alcmena*). (Abelaira, 1980: 34)

Ora, se, como bem percebeu Abelaira, deixou de existir, na telecomédia, o corpo-a-corpo do actor com o público de que é feito o verdadeiro teatro, o policódigo audiovisual disponibilizava-lhe uma nova semiologia ligada à *régie*: movimentos da câmara, enquadramentos em *close-up*, ênfase dramática da expressão pela superposição ou alternância de planos. As didascálias revelam frequentemente a consciência deste contexto de difusão inédito, procurando-se conciliar sintaxe dramática e audiovisual:

Rua. Pessoas que conversam, como é natural. O que já será menos natural é a forma como conversam: indirectamente, servindo-se de dialogadores (aparelhos de aspecto semelhante às calculadoras de bolso ou a gravadores) que cada um empunha, previamente pressionando as teclas. Quem fala não são as pessoas, mas os dialogado-

res, isto é, as pessoas falam com o auxílio de dialogadores, que perguntam e respondem. Transição para um supermercado cheio de gente, homens e mulheres empunhando sempre os seus dialogadores. Júpiter, vestido de acordo com a moda dos nossos dias, não se distinguindo portanto dos vulgares mortais, salvo num ponto: não usa dialogador. Não compreende o que vê, tal como, verosimilmente, os espectadores desta fantasia. Num dado momento mostrar-se-á interessado por uma bela mulher, Alcmena, que, acompanhada pela criada Brómia, foi às compras. Júpiter cumprimenta-a com galanteria, mas ela não responde. Depois Júpiter descobre Mercúrio que se debruça sobre um mostruário de dialogadores. Anúncios luminosos: «Com o IBH Dialogador conquistarás o amor». «O IBH, mais do que um dialogador, é um modo de ser». «IBH, uma nova concepção no domínio das relações humanas». «Tenha a palavra na ponta dos dedos». Até aqui ouvir-se-á apenas o murmúrio das conversas, não se perceberão as frases e pouco importa que os espectadores não compreendem bem o que estão a ver. A música (mas não é obrigatório) poderá ser a abertura de As Bodas de Fígaro, com o que se pretenderá imprimir um certo tom à representação. O realizador poderá aproveitar a oportunidade para introduzir o genérico:

ANFITRIÃO OUTRA VEZ

Etc. (Abelaira, 1980: 7-8)

A transposição livre da fábula mitológica para o século XX impõe, além disso, o recurso ao anacronismo criativo: personagens, ambientes, indumentária, hábitos culturais correspondem às afinidades electivas da mesma burguesia urbana de que se ocupa o universo romanesco de Abelaira. Tome-se como exemplo a apresentação de Juno:

Olimpo

Juno com um vestido de cerimónia, mas semelhante a uma túnica romana. Explorar demoradamente o Olimpo antes de Juno falar. Colunas gregas, claro, mas também um frigorífico, um televisor, uma alta-fidelidade. Biblioteca, cujos livros serão demoradamente observados pelos espectadores: Obras do Marquês de Sade, O Capital, de Marx, O Casamento e a Moral, de Bertrand Russell, Roland Barthes (Fragmentos de um Discurso Amoroso), uma história da mitologia, Freud (interpretação dos Sonhos), Lévi-Strauss (Mythologiques), a Bíblia, Nietzsche (A Origem da Tragédia), Simone de Beauvoir (O Segundo Sexo), revistas: Playboy, Newsweek. (ibid.: 25)

Ao invés do comediógrafo latino, Abelaira parece desviar-se da senda de ambígua comicidade, instaurada pelo triunfo do *quiproquo*, para extrair rendimento dramático da reconversão batética do enredo: Júpiter é um deus clandestino, tornado forasteiro num mundo cujas leis deixou de compreender; Anfitrião e Mercúrio, combativos empresários de sucesso, detêm o grande monopólio mundial de dialogadores; Alcmena e Juno são, em tudo, esposas burguesas com triviais preocupações domésticas, a braços com uma

crise matrimonial; Cupido é um mediador amoroso obsoleto que pretende substituir as setas por raios *laser*, Brómia é uma apagada empregada doméstica e Sósia o prosaico motorista de Anfitrião. A catábase dos deuses (cf. Leadbeater, 1978: 224) é, pois, concomitante com a sua desmitologização, processo insustível numa sociedade que, como explica Cupido a Juno, passou a acreditar noutros deuses:

Cupido: O mundo foi de tal modo feito que sobrevivem os velhos costumes, mesmo quando já não têm razão de ser. Hoje ninguém espera pelas minhas setas. Compreendes, estamos numa sociedade permissiva... Mas se eu não fingisse que sou necessário que seria de mim? O desemprego... Nunca ouviste dizer que morreram os deuses? Eles não morreram mas os homens julgam que são desnecessários. Pior: são os próprios deuses que se julgam desnecessários, quando se demitiram das suas responsabilidades (...) (ibid.44)

À luz desta postura antitranscendental se deve, pois, compreender a surpreendente reivindicação de humanidade por parte de Júpiter, que anuncia recusar travestir-se em Anfitrião para conquistar Alcmena:

Júpiter (*rasgando também alguma papelada*): Não, Mercúrio. Quero que Alcmena me aceite naturalmente sem artificios divinos. É nisso que me oponho a Cristo, ele não soube ser somente homem, admitiu a verdade, isto é, que era um deus... Quero que ela me aceite como se eu fosse apenas um homem, um homem que só agora vai conhecer, um homem sem qualquer divindade e até sem o prestígio dum passado romântico, como é o caso do Adriano. Apresenta-ma. Quero que tudo se passe com naturalidade. Como se não houvesse deuses (ibid.: 46-47)

À semelhança do que se verificara nas peças anteriores, também a telecomédia de Abelaira explora ludicamente a coabitação paratáctica do mito clássico com o *décor* futurista, emblemático da ficção científica. Na realidade, nela encontramos a mesma fetichização do *gadget* (o contador de palavras, de *A palavra é de ouro*, ou o calculador electrónico de genealogias, de *O Nariz de Cleópatra*, são agora revezados pelos omnipresentes dialogadores) e, sobretudo, uma análoga utilização da fábula dramática com o alcance de profecia social. Em *Sem tecto, entre ruínas*, constatava João Gilberto: «Nós já não temos conhecimento directo das coisas, somos da época do motor e não da cegonha trazida pelas cruzadas ou da azenha trazida pelos árabes» (Abelaira, 1982: 25). Irremissivelmente condenada a essa mediação, a (in)comunicação contemporânea, tal como surge profetizada em *Anfitrião, outra vez*, deve-se à crescente tecnologização do verbo. A palavra desencarnada, proferida por um dialogador, é essencialmente simulacro e equívoco, num mundo onde, como acentua Júpiter, «tudo quer dizer o que não quer e nada quer dizer o que quer» (Abelaira, 1980: 36-37):

Mercúrio: Não tem importância, o que é preciso é vencer o silêncio, o que é preciso é comunicar.

Júpiter: Ter a ilusão de comunicar?

Mercúrio: Realidade e ilusão são a mesma coisa, Júpiter. Mas não te esqueças que já antes de haver dialogadores os homens não falavam, limitavam-se a pronunciar as palavras que tinham lido nos jornais ou ouvido na televisão. O silêncio já existia antes.

Júpiter: Talvez o grande erro que cometi tenha sido o de dar a palavra ao homem. Sem ela não haveria silêncio, o silêncio seria eterno. (...) (ibid.: 22-23)

Propondo um *happy ending* insólito (a união de Anfitrião e Juno, disfarçada de Alcmena, e a morte acidental de Mercúrio⁸), o epílogo não respeita, naturalmente, e como desde logo reconhece Cupido, «as regras da moral da justiça, por premiar com o amor quem merecia um castigo». Mas, pergunta-se ainda o extemporâneo filho de Mercúrio: «haverá moral e justiça neste mundo» (ibid.: 81)? A resposta infere-se da didascália final, que faz lembrar, como oportunamente lembra Clara Rocha, «o *happening* futurista de Almada Negreiros no Teatro República» (Rocha, 1982: 84):

Longa pausa.

Ouve-se então (começa a aparecer a plateia de um teatro) algumas palmas tímidas, logo seguidas de uma valente pateada e de tomates arremessados contra os actores. Mercúrio levanta-se, os outros param de dançar e, hesitantes, vêm à boca da cena agradecer os tomates que continuam a cair sobre eles.

Entretanto vão tirando os disfarces e ficam o que são: simples actores de uma comédia sem sentido. (Abelaira, 1980: 81)

Discriminando quem *escreve para o teatro* de quem *escreve teatro*, Gaspar Simões argumenta, na recensão ao *Anfitrião* abelairiano, que «o nosso teatro não é escrito para o palco, mas apenas para ser escrito, como acontece a quaisquer outros trechos literários que em si mesmos só pedem uma coisa: serem impressos» (Simões, 1985c: 333). E conclui: «Augusto Abelaira é um escritor de textos – romancista, contista, ensaísta. Para ele o teatro mais não é que uma forma de brincar com as ideias e com os costumes. Porque o não faz antes como o fazia o seu mestre Bernard Shaw? Parece-me que Augusto Abelaira, homem de teatro, ficará apenas impresso: nunca chegará nem aos estúdios da Rádio. E muito menos da TV» (ibid.: 334). Esta profecia de uma irreversível condenação à invisibilidade não se cumpriu cabalmente: Abelaira chegou, pelo menos, ao palco⁹. Mas à pecha literária que Gaspar Simões imputa ao seu teatro poderá hoje reconhecer-se, porventura, mais fundo significado: decorra ele no tablado

⁸ Como refere Maria Isabel Rebelo Gonçalves, «O final é insólito: triunfa o amor, mas o amor vai unir deuses e mortais (...)» (Gonçalves, 1990: 387).

⁹ Uma adaptação da peça *A palavra é de oiro* (com o título genérico «Schui...») foi levada à cena pelo C.E.T.A (Círculo Experimental de Teatro de Aveiro), em 1994, com encenação de João Braz.

da ficção ou do drama, seja *performance* em potência ou em acto, o importante é, como recomenda uma personagem de *Enseada Amena*, ficar-se satisfeito com o espectáculo e insatisfeito com o mundo.

Bibliografia:

- ABELAIRA, Augusto (1961). *A Palavra é de Oiro*. Amadora: Livraria Bertrand.
- (1982). *Sem tecto, entre ruínas*. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- (1985). *O único animal que?*. Lisboa: Edições O Jornal.
- (1986). *Enseada Amena*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1990). *Deste modo ou daquele*. Lisboa: Edições O Jornal.
- (2004). *Nem só mas também*. Lisboa: Editorial Presença.
- PERROT, Jean (1988). «Gémeaux : quadratures et syzygies ». In BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 635-645.
- CAMPOS, Sandra, BATISTA, Solange (Junho de 1991). «*A palavra é de oiro* na (des)construção do poder». *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 11.13, 52-61.
- COELHO, Nelly Novaes (1973). «Augusto Abelaira. “Consciência Histórica” de Uma Geração». In *Escritores Portugueses*. São Paulo: Edições Quíron, 81-118.
- COSTA, André Pereira da (Julho de 1982). «*Bolor*: a ambiguidade procurada». *Colóquio/Letras*, 68, 35-40.
- DANTAS, Gregório (2004). «recensão a *Nem só mas também*. Abelaira, Augusto». *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 43-44, 119-122.
- FONSECA, Carlos Alberto Louro (1988). *Anfitrião. Plauto*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo (Dezembro 1990). «O Mito de Anfitrião na Dramaturgia Portuguesa». *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 13/14, 375-389.
- GUEDES, Maria Estela (Maio de 1983). «recensão a Augusto Abelaira. *O Bosque harmonioso*». *Colóquio/Letras*, nº73, 77-78.
- LEADBEATER, Lewis W. (autumn 1978). «Classical Themes in Giraudoux' *Amphitryon 38*». *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 32, 4, 222-233.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1979). «Augusto Abelaira: O Espaço do Diálogo». In *Meridianos do Texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 151-162.
- MACHADO, Álvaro Manuel (s.d.). «Rol de livros. Recensão a *Sem tecto entre ruínas* de Abelaira, Augusto», <http://leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=21693&print=no>
- MACLEAN, Marie (1995). «The Heirs of Amphitryon: Social Fathers and Natural Fathers». *New Literary History*, nº26, 787-807.

- PIRES, Lucília Gonçalves (1980). «A reiteração no romance de Augusto Abelaira». *Cadernos de Literatura*, 7, 38-44.
- POPPE, Manuel (1982). «A Fria ironia & Etc. “A Palavra é de Oiro”». In *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUADROS, António (s.d.). «Rol de livros. Recensão a *O Nariz de Cleópatra* de Abelaira, Augusto», <http://leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=2945&print=no>
- REIS, Carlos (9 a 22 de Julho 2003). «Lembrança e louvor». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº855, 8.
- ROCHA, Clara (Janeiro de 1982). «Recensão crítica a *Anfitrião, outra vez*, de Augusto Abelaira», *Colóquio/Letras*, nº65, 83-84.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2000). *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Edições Colibri.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002). *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras/Dramat.
- SEIXO, Maria Alzira (1977). «Augusto Abelaira. *Quatro Paredes Nuas* (1972)». In *Discursos do Texto*. Amadora: Livraria Bertrand, 205-210.
- (1987). «Augusto Abelaira. Um Tempo de Convergência». In *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 203-232.
- SIMÕES, João Gaspar (1985a). «Augusto Abelaira. “A Palavra é de Oiro” (Comédia em 2 Actos e 1 Prólogo)». In *Crítica IV (1942-1982)*. Lisboa: IN-CM, 141-144.
- (1985b). «“O Nariz de Cleópatra” (Comédia em 3 Actos)». In *Crítica IV (1942-1982)*. Lisboa: IN-CM, 145-148.
- SLATER, Niall W. (1990). «*Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre*», *Lexis*, 5-6, 101-125.
- VIEIRA, Agripina Carriço (Julho-Dezembro 2002). «Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira», *Colóquio/Letras*, 161/162, 109-118.
- WESSELING, Elisabeth (1991). *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: John Benjamins.

Resumo: Autor de três peças de teatro às quais tem sido dedicada escassa atenção crítica, Augusto Abelaira parece ter deslocado uma teatralidade em potência para a arena ficcional. Propõe-se, neste artigo, tanto a detecção desses dramas mínimos narrativizados, como a leitura dos textos dramáticos do autor à luz daquelas que constituem as linhas ideotemáticas da sua prática romanesca.

Abstract: Having produced three theatre plays to which scarce critical attention has been devoted, Augusto Abelaira appears to have dislocated a potential theatricality to the fictional arena. In this article we attempt to isolate those narrativized minimal dramas, while reading the author's dramatic production in the light of the crucial thematic guidelines that shape his novels.

