

**O estojo e o adereço**

**Transformações da *domus aurea* burguesa e romance  
peninsular contemporâneo**

Pedro Serra

*Para a Vilma Arêas,  
com amizade e a presença do tempo paulista*

*Ecce imago*: plano em contraluz de Felicidad Blanc no documentário *El desencanto* (1976). Mulher do poeta Leopoldo Panero, mãe de Juan Luís, Leopoldo María e Michi: sozinha, sentada num sofá, recordando – na casa vazia de Castrillo de las Piedras (Astorga) – os momentos fulcrais do enamoramento e casamento com Leopoldo. O registo fotográfico do filme de Jaime Chávarri<sup>1</sup>, diríamos, sublinha ainda mais o efeito de contraluz; um excesso de luz – uma revelação sobre-exposta, ‘queimada’ – vai como que absorvendo Felicidad Blanc. Ao mesmo tempo, eis-nos perante a figura de Felicidad Blanc instalada numa aporia enunciativa. Por um lado, a demanda do íntimo, tanto pessoal como familiar, demanda crepuscular pautada pela *Sonata para piano n.º 20 en Lá Maior*, D 959 de Schubert. Este íntimo demandado é a sobrevivência do oitocentismo romanesco que a identifica. Felicidad Blanc imagina-se heroína de um romance do século XIX. Um rasgo que, como mais adiante explicito, a assimila a uma qualquer personagem de ficção, e.g. Maria dos Prazeres de *Uma Abelha na Chuva* (1953) de Carlos de Oliveira.

Em *El desencanto* a demanda de intimidade é objectivada no tropo – também oitocentista – do ‘interior’ habitado. A questão deste documentário – como de resto, a questão e o tema do breve *corpus* ficcional que elejo como objecto de análise neste ensaio – é oitocentista na medida em que é na narrativa burguesa heróica de oitocentos que se coagula o que chamaria ‘problema da habitação’. Habitar o íntimo convoca a tropologia sedimentada pela afirmação histórica – mitificação e naturalização históricas – da burguesia. Contudo, esta habitação do íntimo e do interior ocorre num momento – o momento especular e auto-referencial do documentário – em que esta epopeia e esta etopeia burguesas claudicam, conhecem o seu desenlace.

Sigo, aqui, muito concretamente, um *insight* benjaminiano que encontramos no *Livro das Passagens*. Convoco uma nota mínima, um facto mínimo, mas que como facto é toda uma teoria. Diz-nos Benjamin: *Desenlace do capítulo sobre o interior: aparição do adereço no cinema*.<sup>2</sup> É essa transmutação degradada que temos em *El desencanto*: o ‘interior’ da casa de Castrillo de las Piedras (Astorga) impondo-se gradualmente como adereço. O objecto doméstico vai cedendo o papel de *vestigium* da subjectividade em detrimento da sua funcionalização como *atrezzo* cenográfico. O *problema da habitação*, tal como é performativizado por Felicidad Blanc, assenta na progressiva distensão da dialéctica entre a conservação do *íntimo* (pessoal, familiar, comunitário) e a sua degradação. Progres-

sivamente se deflecte, para seguir os termos benjaminianos, a tensão entre o *estojo* e o *adereço*:

A maior dificuldade na ponderação do facto de habitar reside, por um lado, em termos de reconhecer nele o antiquíssimo – talvez o eterno: a reprodução da estância do homem no seio materno; por outro lado, à margem deste motivo pré-histórico, há que compreendê-lo na sua forma mais extrema como estado existencial do século XIX. A forma prototípica de toda a habitação não é estar numa casa, mas sim num estojo. Este estojo exhibe as marcas do seu inquilino. No extremo, a vivenda converte-se em estojo. O século XIX estava mais ansioso de habitar do que nenhum outro”.<sup>3</sup>

Eis, pois, os termos do *problema da habitação*: a vivenda como *estojo*, como lugar em que habitam as marcas do inquilino; a vivenda como *adereço*, como lugar em que sobrevém a abjecção do inquilino. *El desencanto* lança-nos de borco neste processo de transformação da *domus aurea* burguesa. O documentário colige imagens que são, sem dúvida, *passagens* obrigatórias para equacionar este *problema da habitação* na cultura peninsular contemporânea. Sendo que esta contemporaneidade peninsular, do meu ponto de vista, imperativamente responde à transição das Ditaduras para as Democracias.

A luz queimada que envolve Felicidad – mas também Juan Luis, Leopoldo María ou Michi – é, digamos, o significante proposto pelo documentário cinematográfico de um halo ameaçador que envolve e devora vorazmente o núcleo familiar conspurcado. Expulsão do éden, ninho progressivamente corroído, que sugere, aliás, enterramento *in vivo*, esterilidade uterina ou crime doméstico. Aquele mesmo halo que temos a envolver a Gândara de Carlos de Oliveira, em uma *Abelha na Chuva*, halo que progressivamente se foi objectivando até ao seu último romance, *Finisterra* (1978). No centro da *óikos*, no âmago da *domus aurea* burguesa, a irradiação do crime, um crime que fascina os indivíduos, que os lança no entre-lugar do privado *vs.* público, do sonho (pesadelo) *vs.* vigília, do sujeito *vs.* estado, da confissão *vs.* manifesto.

Augusto Abelaira, em *A Cidade das Flores* (1959), conjurara também este *problema da habitação* na alusão a um dos seus emblemas mais potentes: o da família originária. A cena, agora, é a da contemplação de um quadro, concretamente da *Expulsão de Adão e Eva do Paraíso*, quadro de Masaccio que se encontra na Capela Brancacci da Igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença. O contemplador é a personagem Giovanni Fazio, que visita a igreja florentina. Lemos na obra, pois, seguindo o ponto de vista de Giovanni Fazio, enfatizando desde já a obstrução da vista do expulsado Adão e da expulsada Eva:

E o Anjo terrível expulsa Adão e Eva do Paraíso. Mas porque cobre Adão o rosto com as mãos? Saberá ele o que é a Terra, para fechar assim os olhos? Por que essa certeza antecipada de que a Terra é um mal? Eva grita como se conhecesse toda a miséria, todo o sofrimento que a espera. Mas não sabe, não pode saber. Têm medo daquilo que ignoram: choram, embora desconheçam; fecham os olhos para não ver o que ainda não sabem se é bom, se mau.<sup>4</sup>

Temos também aqui, como vemos, outra modulação de um *desencanto*, aquele que é desenvolvido pela certeza antecipada de um futuro suspenso. Contudo, há ainda uma abertura, que é de resto a que tensa um romance como o de Abelaira onde revebera uma *cidade das*

*flores*. Abertura significa, neste sentido, que o futuro oscila *ainda* entre uma certeza e um desconhecimento.

Tanto no halo lumínico envolvendo Felicidad Blanc, como na invidência voluntária do casal original do quadro de Masaccio, temos dois momentos narrativos em que se obstrui a possibilidade de objectivar uma *visio* de reconciliação da sociedade. Há sem dúvida diferenças entre as duas imagens. Todavia, convergem ambas no colapso de uma retórica da temporalidade em que a visão do social reconciliado se apoia numa metafísica secularizada da História. O que, enfim, está em causa tanto na vidência obturada de Adão e Eva e no drama psicossocial da família Panero é a possibilidade de a arte mediar a prognose de um tempo que, assolando o presente, não permita ao presente ser o melhor dos mundos possíveis.

Pensadas em função do cronótopo ibérico a que me reporto – o da passagem de um tempo ditatorial a um tempo democrático –, ambas as imagens são-no de um futuro suspenso, ficções que não visam produzir alternativas, provocar decisões. Ficções também elas obstruídas que, seguindo uma conhecida formulação adorniana, não propõem a representação de verdades políticas: *Quanto menos, porém, as obras têm que anunciar algo em que elas não podem acreditar completamente, tanto mais coerentes se tornam elas próprias*<sup>5</sup>. Um bom exemplo encontramos-lo ainda em *Quatro Paredes Nuas*, do já citado Augusto Abelaira, num lugar do conjunto ficcional onde ecoa a Guerra Civil Espanhola: – *A vitória republicana em Teruel marcou uma volta decisiva na evolução da guerra. Os nacionalistas estão perdidos, não há auxílio estrangeiro que lhes valha*.<sup>6</sup> A vitória, recordemo-lo, seria determinada por algo como a *marcha implacável da história*, uma História legiferada por coisas como as *contradições do capitalismo* ou a *luta de classes*<sup>7</sup>. Teruel tomada, Madrid inconquistável... Contrafactuais que não obviam que, todavia, como lemos no mesmo *Quatro Paredes Nuas*, de 1972, essa *marcha implacável da história é uma fantasia*<sup>8</sup>.

Enfim, algo irredutível nas Ditaduras peninsulares pervive para além do advento das respectivas Democracias, cuja instauração é subsumida ainda por um universo *Sem tecto, entre ruínas*. Neste romance de 1978, Abelaira ajustará os tempos português e espanhol, pela boca das personagens Ernesto e João Gilberto: *O que vemos em Espanha pode vir a repetir-se em Portugal. – Já lá chegou a democracia, o Franco acabou?*<sup>9</sup> Franco não acabara, como tão-pouco a figura paterna do poeta Leopoldo Panero no documentário *El desencanto*, figura cuja presença *post-mortem*, cuja presença *in absentia*, trunca a possibilidade de um tempo adventício. Simbólica pregnant, esta, e que responde claramente a ditaduras demasiado longas, suficientemente longas para determinar a exautoração das pulsões prognósticas. Democracias que, enfim, sobrevêm como algo súbito e simultaneamente tardio.

Retomemos a imagem inicial do plano em contraluz de Felicidad Blanc. O efeito é o de des-realizar a silhueta, que assim adquire contornos fantasmáticos. *Persona* na mais descarnada solidão – baixo-contínuo cuja veemência é ensurdecida pela *Sonata para piano nº 20 en Lá Maior*, D 959 de Schubert –, *persona* que constrói e rememora um mundo progressivamente perdido. É ela própria, ao cifrar-se como *persona(gem)*, que se vai perdendo. Como produção de uma auto-consciência tem como corolário o enfrentamento à mais absoluta anacronização de Felicidad, que acabará por reconhecer não ter presente,

e, mais ainda, nunca o ter tido: *O meu século foi o século XIX, na minha infância sentia ainda o seu esplendor*.<sup>10</sup> O momento de verdade da personagem, enfim, acontece nesta auto-assunção como imagem fantasmática. Felicidad é uma sombra geradora de sombras.<sup>11</sup> O halo lumínico expõe e absorve Felicidad e os filhos, é o limite do espaço tumular, do encoframento na casa de Castrillo de las Piedras. A memória é também esse cofre.

Esta imagem, insisto, serve de *passagem* para reler a cultura peninsular das etapas político-sociais de transição da ditadura para a democracia em Espanha e em Portugal em função do problema da *intimidade*, do *homo interior* que palpita no documentário de Chávarri. Numa re-descrição possível, interessa-me destacar o que na ampla fenomenologia da cultura romanesca transicional se representa como *processo à família*, para utilizar a expressão de uma notável ensaísta catalã, Maria José Ragué Arias. Ragué – também autora de livros de referência para conhecer a cultura transicional peninsular como *California Trip* e *Los movimientos pop* – organizou um volume intitulado *Proceso a la familia española* (1979), reunindo nele entrevistas e depoimentos de políticos centristas e da esquerda ideológico-partidária, membros destacados do movimento e organizações feministas, intelectuais de vários âmbitos (escritores, sociólogos, juristas, médicos, psicólogos figuras do mundo do espectáculo). A família é, enfim, pensada no quadro de um pensamento da utopia, isto é, de um pensamento revolucionário:

Como alternativa utópica cabe pensar numa sociedade sem classes formada por indivíduos livres, autônomos e solidários entre si, que se relacionem livremente e na qual o território da afectividade pertencesse à intimidade e não estivesse institucionalizado nem condicionado por interesses materiais. Neste caso, a família actual poderia ser uma alternativa mais livremente escolhida e não institucionalizada.<sup>12</sup>

Nesses idos de 1979, o momento é vivido como tentativa de abertura utópica de uma instituição que, pelo contrário, e como no-lo refractam diferentes romances, era antes a cifra da alienação dos indivíduos. Vejamos alguns exemplos. Como *El desencanto*, *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira diz-nos de um mundo – a Gândara – que vai progressivamente perdendo latência, sem todavia se extinguir por completo. Por um lado, é um mundo todo, auto-contido, auto-suficiente. Mas, por outro, é um universo progressivamente crepuscular. É uma escala de *íntimos*, alguns deles já plenamente calcificados, alienados, objectivados. Tem vindo a ser destacado, justamente, o carácter fantasmático do mundo nomeado Gândara, e *Uma Abelha na Chuva* é bem o exemplo do assédio de diferentes mortos ao crânio dos vivos. Gostaria, neste sentido, de propor a figura de um mundo que, com ser morto, é sobretudo um mundo enterrado vivo, um mundo de enterrados vivos. É sob esta luz, sob a luminosidade deste *topos* de longa tradição literária, que leio um conjunto de imagens que percorrem a obra, e que reduziria a essa ideia de um encoframento *in vivo*. Lemos logo no primeiro capítulo: *Havia sobre a vila, ao redor de todo o horizonte, um halo de luz branca que parecia rebordo duma grande concha escurecendo gradualmente para o centro até se condensar num côncavo alto e tempestuoso*.<sup>13</sup> Um universo que se dobra sobre si próprio, que se enconcha. A mesma sugestão de fechamento podemos encontrá-la no seguinte passo, emblema do casal do Montouro: *Quantas vezes o vira meter o ombro à muralha que ela erguia entre os dois, como quem bate às cegas numa porta recôndita que não sabe onde é*

*nem para onde dá e ali fica toda a noite, aos umbrais, gelado e miserável*<sup>14</sup>. Enterramento, asfixia a dois, mas também no círculo mais reduzido do *ego*.

A crítica ao casamento burguês, cuja dramatização é encarnada pela conjugalidade alienada de Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres, passa pela necessidade de o interpretar como Utopia que falha. Com ser *bela* – o casal do Montouro é *colmeia*, uma figuração do belo – a Utopia é vítima de si própria: *O ponto fraco das utopias, porque têm um, consiste na sua qualidade de negócios perdidos à priori; belos mas (redundantemente) utópicos*<sup>15</sup>. Carlos de Oliveira remete, neste sentido, para a problemática conjugal em Augusto Abelaira, mas o que medita fere retroactivamente a encenação de *Uma Abelha na Chuva*:

A crítica de Abelaira ao casamento burguês irradia de uma ideia semelhante, pelo menos em parte. O casamento, donde sai a juventude a reencontrar (os filhos), não constitui uma venda da alma (da liberdade de amar) ao único Diabo que conhecemos, as instituições, a moral corrente<sup>16</sup>.

Identificamos aqui a seguinte aporética: o casamento é investido de uma carga utópica (juventude/filhos), sendo igualmente instituição moral que determina a redundância desse utopismo. O que a Carlos de Oliveira interessa é a retórica da temporalidade associada ao *casamento burguês*. Nele um passado por cumprir – a juventude, ou o irrealizado nesse momento de origem – é lançado como futuro que clama uma realização impossível: um regresso impossível. Assim, é essa *juventude a reencontrar* que sustenta a *instituição moral*, colectivação desse anelo do indivíduo. A *moral corrente* é venda da alma enquanto esquecimento (individual e colectivo) desse inalienável diferimento.

Em sede adorniana, ainda que por via diferente, identifica-se também uma tensão aporética que *envilece* a instituição, *artimanha para a auto-conservação*, que leio como um equivalente da *juventude a reencontrar*:

Um casamento aceitável seria apenas aquele em que ambos tivessem a sua própria vida independente, sem nada daquela fusão produto da comunidade de interesses determinada por factores económicos, mas que assumissem livremente uma responsabilidade recíproca. O casamento como comunidade de interesses supõe irrecusavelmente a degradação dos interessados, e o pérfido desta organização do mundo é que ninguém, ainda que sabendo porquê, pode escapar de tal degradação<sup>17</sup>.

Neste sentido, o *amor* não redime, como de resto o sabia bem Álvaro Silvestre: *mas eu amo-a apesar de tudo, amo-a tanto que não posso vê-la no inferno, sufocada, perdida*<sup>18</sup>. Não adianta descontar o que neste enunciado possa ser enunciação do brandy – ou não fosse o *amor* assimilável a um estado de embriaguez; ou a embriaguez fonte de momentos de *verdade* da personagem. O casamento por interesse, o casamento concertado, de que é exemplo o casal do Montouro – aliando aristocracia provinciana decadente e burguesia rural –, não é incompatível com a ideologia do amor.

No romance *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, por seu turno, o valor projectivo num *tempo de silêncio* franquista – na obra articulado como desgarramento entre a continuidade de uma sociedade miserável e a emergência do desenvolvimentismo sessentista – proviria de um desenlace matrimonial também “arranjado”, *mythos* certa-

mente melodramático, projectividade truncada pelo assassinato de Dora, a noiva destinada a Pedro. Ao mesmo tempo, e em contraponto com as disfunções morais do universo social pequeno-burguês e burguês urbano, temos o núcleo familiar patriarcal *extramuros* da família de Muecas. Um núcleo também ele *extra-moral*, que oculta um crime, o crime do incesto Muecas/Florita.

No quadro do casamento arranjado o amor pode conservar o carácter de *imponderado* ou acaso, à volta do qual de resto orbita o casamento em *Bolor*, de Augusto Abelaira<sup>19</sup>. A paixão do amor pressupõe a sua plena autonomia, o que significa o poder unir um homem a uma mulher ou outra<sup>20</sup>, ou uma mulher a um homem ou outro. O amor-sentimento como codificação da intimidade não é, neste sentido, sem concessões ao social – por outras palavras *não é um sentimento em si mesmo, mas antes um código de comunicação*<sup>21</sup> – e, enquanto tal, código comportamental *simulável* como formula Niklas Luhman:

Estas condições ajudam a compreender o facto de a codificação da intimidade (de base sexual) ter sobretudo início à margem da ordem estabelecida e que se tenha de remir esta possibilidade através de ‘concessões’ feitas à semântica – sobretudo através do reconhecimento da insensatez, da loucura, da instabilidade. Só após a habituação a um tal programa se poderia iniciar com seriedade a construção de uma reciprocidade social visar a formação sistémica assim estabilizada – cujo sucesso é discutido até aos dias de hoje<sup>22</sup>.

O preço que paga esta autonomia de código, pela qual o amor se justifica a si próprio apoiado numa *semântica transmitida pela tradição*<sup>23</sup>, é o de se saber como *se tivesse origem no nada*<sup>24</sup> e o de *tornar difícil a reprodução da intimidade*.

Os casamentos são contraídos no céu, no carro verifica-se a separação, pois aquele que está ao volante comporta-se de acordo com a situação e conduz – pensa ele – tão bem quanto sabe; mas aquele que vai ao lado e o observa sente-se objecto do modo como o outro conduz, remetendo esse mesmo modo de conduzir para as características do condutor. Só pode agir de uma maneira, precisamente através do comentário e da crítica; e é pouco provável que ao fazê-lo obtenha o assentimento do condutor<sup>25</sup>.

Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres também perfazem esta cena de separação, não no carro mas na charrete, não conduzindo mas sendo conduzidos. O que fica imediatamente claro é que a falta de assentimento mútuo nos devolve a ausência dessa intimidade, consumação dessa sua reprodução inverosímil. A crise, e a crítica, do *casamento burguês* implica, pois, a crítica da individuação burguesa.<sup>26</sup> Desse ponto de vista, o encoframento é a cifra de uma solidão ensimesmada. O *homo interior* não abdica de uma pessoal *promesse de bonheur* num universo que, como diagnosticou Freud, lhe nega a todo o momento esse horizonte redentor. O nó cego é este: de um lado, a impossibilidade de retorno da inocência; do outro, a necessidade de uma transparência – uma *confissão* absoluta que se objectivasse como num diário – que tiraniza. As personagens aferram-se aos sonhos (intransitivos) como expediente de conservação (ilusória) da *intimidade*: o desforço vai exaurindo a *energeia*.

Por último, aludo a *La fea burguesía*, de Miguel Espinosa, romance que perfaz a *summa teologiae* desta exautoração energética, multiplicando os avatares conjugais. “Suma

teológica”, insisto, do tardofranquismo e, na leitura de Teresa Vilarós, anunciação do pós-franquismo dos anos 80. A família burguesa – que aqui refere fundamentalmente a classe burocrática que legitima e é legitimada pelo aparelho de estado fascista –, ao contrário dos *exempla* até agora considerados, não assenta numa conjugalidade enredada em dramas de consciência que vão exautorando o *homo interior*. O cenário do *desencanto*, a compulsão a produzir mais e mais *solidão*, desapareceu por completo. Dito de outro modo, o mundo perdeu toda e qualquer latência.

Neste sentido, não estou totalmente de acordo com parte da descrição da responsabilidade da já mencionada Teresa Vilarós:

O romance [*La fea burguesía*] multiplica-se em fragmentos, em quadros ‘vivos’ que nos mostram, quase como uma ‘câmara indiscreta’, diferentes momentos, posições e atitudes daqueles que pertencem à burguesia. Estes passam diante dos nossos olhos descritos pelos seus gestos e atitudes rituais, os seus comportamentos sociais e os seus hábitos.<sup>27</sup>

Não partilho, muito concretamente, a figura da *cámara indiscreta*. Sim diria que este é um tropo que valeria, por exemplo, para o documentário de Chávarri. Todavia, no romance de Espinosa não há qualquer *íntimo*, qualquer *interior*, que nos devolvesse o encoframento da casuística ficcional até aqui tratada, toda ela tensada pela hipóstase do *homo interior* e da utopia. Algo *novo* é enfrentado por *La fea burguesía*. Para dizer essa diferença, que tem uma determinante contrapartida na poética do romance, Miguel Espinosa articulou a noção – densa noção – de *utopia negativa*. Um único atributo destes burgueses feios torna notória a diferença: a burguesia vive num *presente absoluto*, isto é, *realizou-se* por completo, para ela o tempo não está fora dos gonzos. É essa plena realização burguesa que se nos representa em *La fea burguesía*.

Diria, então, que estes romances propõem diferentes expulsões de Evas e Adões do paraíso... Percorre este mínimo *corpus* romanesco peninsular o centramento das respectivas fábulas num *espaço íntimo* reificado por valores burgueses e pequeno-burgueses. Na *domus aurea* burguesa imiscui-se um *bolor*. Confrontado com a ausência de um fundamento metafísico para a sua relação, o casal formado por Maria dos Remédios e Humberto (*Bolor*) representa uma intimidade auto-ilusória que tem na distorção e progressiva evanescência da voz narrativa a sua contrapartida. Também Dora/Pedro (*Tiempo de silencio*), Maria dos Prazeres/Álvaro Silvestre (*Uma Abelha na Chuva*), Cecilia/ Castillejo, Pilar/Clavero, Cayetana/Krensler ou Purificación/Paracel (*La fea burguesía*), nomeiam esta como que ‘estética de desaparecimento’ da *domus aurea* burguesa.

Complexa matéria também a exposta pelo romance familiar dos Panero. Vejamos. Se lermos de perto uma interpretação do caso como a que é levada a cabo por Teresa Vilarós<sup>28</sup>, damos conta da centralidade que nela ocupa a figura do poeta Leopoldo Panero, o *pater familias*. Todavia, na leitura que proponho – leitura com reflexos para os romances mencionados – gostaria de centrar a atenção em Felicidad Blanc. Ou melhor, suplementando o elenco de casais atrás discriminado, em Felicidad/Leopoldo. Mais ainda, farei a entrada no círculo do trauma familiar através da *mater familias*.

Para tanto, recorro ao volume *Espejo de sombras*, publicado em 1977, relato autobiográfico de Felicidad Blanc, onde se diz do fim de uma propriedade: a casa de família

de Felicidad, a casa paterna. Memória de ausências, nascida da falta, nascida de um vazio que, contudo, deixa uma marca indelével:

A casa já não existe, mas volto a vê-la na minha memória na parede deteriorada da escadaria, ou naquela aldraba estragada que não fecha, ou naquela roseira doente à esquerda que nunca cresceu como as outras. Pormenores que aparentavam ser nada e que, contudo, com o passar do tempo, regressam com a humildade das coisas pequenas em que um dia te fixaste, objectos que olhaste com o desdém com que observas o que é susceptível de ser arranjado. E agora são elas que te atraem, que transportas contigo ao subir, na lembrança, aquelas escadas, ou abrir aquela porta que já nada abrirá.<sup>29</sup>

Felicidad pretende, assim, resolver o problema económico da família depois da morte do poeta Leopoldo Panero.

A venda da casa paterna remonta a 1964, dois anos depois da morte do marido. Salva, nessa ocasião, os móveis de família, que traslada para Castrillo de las Piedras, a casa em Astorga onde viveu com Leopoldo e onde nasceram Juan Luís, Leopoldo María e Michi. Tão-pouco essa propriedade acabará por pertencer-lhe, é herança dos filhos e dos irmãos do marido. Também no documentário se faz alusão à venda dos bens patrimoniais, neste caso o recheio da casa de Castrillo, em Astorga. Em primeiro lugar, venderam-se os livros, vendeu-se a biblioteca do poeta falangista Leopoldo Panero. De tal modo que, quando revisitado Castrillo de las Piedras, a casa é já uma casa esvaziada, destripada. São, aliás, vários os *travellings* por esse espaço doméstico ausente, que a câmara de Chávarri vai sublinhando na sua espectralidade e tumularidade, com uma veemência melancólica acompanhada pela *supra* mencionada *Sonata para piano nº 20 em Lá Maior*, D 959 de Schubert. O operador narrativo do documentário, sublinho este facto, é a memória de Felicidad Blanc. *Espejo de sombras* concluirá com a referência às filmagens de *El desencanto: Depois veio a filmagem em Castrillo, após vários anos de ausência. As casas destruídas, as vidraças partidas, o frio insuportável e as minhas lágrimas que interrompem as filmagens*.<sup>30</sup> Como testemunho e documento, o relato de Felicidad Blanc visa, pois, através da escrita e do livro, responder ao documentário de Jaime Chávarri, *El desencanto*.

Como se o documentário pretendesse encerrar a vida de Felicidad e da família Panero, como se se jogasse nele a verdade daquele romance familiar. E, contudo, há algo de irreduzível nesse romance, algo que o documentário não consegue reduzir a imagens ou palavras, algo que tão-pouco é abarcado pelo livro autobiográfico *Espejo de sombras*. Documentário e livro pretendem *dar voz* à sombra especular que Felicidad Blanc foi durante toda a vida – na infância, na juventude, como mulher do poeta Leopoldo Panero –, encarnar-lhe a voz, incorporar-lhe a voz. Todavia, algo se perde nessas narrativizações. É a própria Felicidad Blanc quem no-lo diz, comentando o tempo que veio depois de *El desencanto*: *[Senti] que por fim me separei do que ainda me prendia a uma sociedade que não me interessava. O ser eu, eu mesma*.<sup>31</sup> Assim, na primeira projecção privada do filme, sobrevém a sensação de *não acabar de encontrar-me, a sensação de não ser completamente eu. Aquela mulher irritava-me. E na estreia, presa à cadeira, sentindo pela primeira vez que aquilo não é uma ficção*.<sup>32</sup>

Algo acontece durante as filmagens do documentário, algo de verdadeiramente profundo e de grande significado social e cultural. Algo que não obedece a um dizer unívoco: a câmara de filmar entra num espaço que, em princípio, seria de absoluta oclusão:

o espaço doméstico, íntimo, secreto, deste modo desventrado, submetido ao olhar do terceiro excluído. Mas não é apenas este o acontecimento. Verdadeiramente determinante é, igualmente, a *invisibilidade* da câmara nesse espaço doméstico, íntimo, secreto. Esta *invisibilidade* não se verifica em todo o documentário, é certo, muito determinado pela auto-consciência dos diferentes intervenientes. Todavia, há momentos vários em que não se obedece a um *script* estabelecido ou previamente preparado. Nessas ocasiões pontuais, o grau de exposição devolve-nos uma sociedade ainda não imersa na cultura audiovisual, ou pelo menos que ainda não aprendeu as gramáticas dos *media*. Um desses momentos – do meu ponto de vista, sublinho, são vários, mas centro-me agora apenas num deles, fazendo dele *exemplum* de todos eles – acontece durante a conversa entre Leopoldo María, Michi e Felicidad nos jardins do colégio italiano que frequentaram na infância. Felicidad propusera um pequeno roteiro para estruturar a conversa. Os filhos aceitam. E, contudo, durante a efectiva filmagem da conversa, *quando menos espero ouço a voz de Leopoldo María que começa a atacar-me. E agora já só me interessa defender-me. Não importa a câmara, sou eu com os meus velhos problemas, e tremem-me de raiva as mãos e as pálpebras.*<sup>33</sup>

Eis aqui, pois, uma tensão que nem o documentário *El desencanto* nem o relato autobiográfico *Espejo de sombras* podem remover: a memória como imperativo que mobiliza o presente de Felicidad Blanc, que promove a sua construção como *ego que diz ego*; a memória como produção de amnésia, de esquecimento, pois ao ser cifrada como discurso – como dispositivo do pacto social –, perde o sujeito na sua singularidade. Na verdade, *Espejo de sombras*, do meu ponto de vista, é o enfrentamento ao efeito desrealizador do documentário; um enfrentamento que, no limite, produz mais desrealização; um enfrentamento que produz, enfim, mais *desencanto*. Como *testemunho*, ambos os textos plasam a condição de um *testemunho*: testemunhar é ver, ver em terceira pessoa – a câmara representa esse terceiro olho do social que se imiscui no espaço íntimo da família Panero –, uma visão que instaura a possibilidade de ficção.

Romance familiar? História familiar? Sem dúvida, romance ou história como *lendas*, jogadas ora no registo épico, ora em declinação negra. É esta de resto a equação que instigaria a *entrada* de Leopoldo María Panero no filme. Na primeira metade do documentário, o poeta autor de *Así se fundó Carnaby Street* está ausente, a montagem final do filme introduz apenas uma breve sequência de um Leopoldo María Panero a vaguear por um cemitério, como fantasma, vampiro ou profanador de túmulos. O motivo vampírico activa, claramente, uma memória literária gótica – exacerbação romântica e malditismo teatralizado, cifra de uma temporalidade fora dos gonzos – mas também uma memória cinematográfica. Recorde-se, neste sentido, a inserção de sequências do *Nosferatu*, de Murnau, num filme de João César Monteiro muito próximo a *El desencanto*, documentário filmado em pleno ciclo revolucionário – refiro-me, concretamente, a *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, de 1975.<sup>34</sup>

Ora, só a partir do meridiano do documentário irrompe a figura do poeta, fazendo-o, como manifesta diante da câmara, para contraditar a *lenda épica* da família Panero com a sua *lenda negra*. O momento que mais acima recordava de absoluta *exposição* de Felicidad Blanc à visão da câmara corresponde a esse gesto de contradição. Um *double bind* que se pode, ainda, re-descrever nos seguintes termos: o *desencanto* produz ficção, a

produção de ficção produz mais *desencanto*. Tanto Felicidad Blanc como Leopoldo María Panero (enfim, também Juan Luis e Michi) querem corrigir a imagem que supostamente os representa. Uma pulsão que, diga-se, é muito *romanesca*, de uma vida subsumida pela arte, e a sua exautoração no plano inclinado da mentira. Por esses idos dos primeiros anos da década de 70, neste sentido, era traduzido para o espanhol o ensaio de Marthe Robert *Roman des origines et origines du roman*, onde precisamente se sobreleva o ímpeto não prioritariamente mimético do romance, antes decididamente *transformador da realidade*.<sup>35</sup>

A perda de especularidade do romance, de resto, é manifesta na pulsão genoclastica que percorre o breve *corpus* ficcional a que venho aludindo. A ruptura do objectivismo na ficção peninsular, a partir *grosso modo* da década de sessenta, soma diferentes episódios singulares. *Uma Abelha na Chuva* (cuja 1ª ed. data de 1953, mas que viria a ter uma 4ª e definitiva versão em 1962<sup>36</sup>), de Carlos de Oliveira, inflecte de forma decisiva os imperativos da estética neo-realista. Romance sustentado por uma narração clivada entre o referencial e o auto-reflexivo, o universo social aí representado, uma comunidade rural dominada por valores morais pequeno-burgueses, contrasta com a pulsão *modernista* do processo enunciativo.<sup>37</sup> O narrador *diabólico*, isto é, o narrador auto-referencial de *Uma Abelha na Chuva* transfere para uma cena da escrita uma realidade que se representasse como exterior à representação, e que se movesse nessa exterioridade independentemente de uma representação. O romance devém exercício filológico.<sup>38</sup>

De igual modo se perfila o acontecimento discursivo que é *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos. Relevo desse romance, muito concretamente, a evanescência de um mundo que absolutamente se objectivasse, facto que na obra assume teor dramático na patologia da culpa de Pedro em relação à morte de Florita, corpo morto que acabará por significar a incoerência do futuro casal Pedro/Dora. Cito: *Tu não a mataste. Estava morta. Não estava morta. Mataste-a, sim. Porque razão dizes tu? - Eu*<sup>39</sup>. Nem um objecto estável – isto é, nem uma realidade ontologicamente estável, de resto *sub specie mortis* –, nem um sujeito estável, definido antes como clivagem eu/tu no monologismo interior do foco narrativo.<sup>40</sup>

Também em *Bolor* (1968) de Augusto Abelaira, como sabemos, a referencialidade do género é, logo desde o início, truncada pela absolutização da escrita, pela omnipresença do romance como teatro da escrita. O universo representado é subsumindo por um enredo metaficcional, por uma escrita narcisista que coloca a referencialidade em perda. Eis o tropo da página em branco que determina a radical suspeição da ficção diarística proposta:

Olho para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas com apreensão, apesar de tudo. Que vou eu escrever - eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas?<sup>41</sup>

Visa-se, assim, o estranhamento do *homo interior* pequeno-burguês (sujeito escrevente), dado no romance pela falência matrimonial de Maria dos Remédios e Humberto, sintomática de um social amplamente alienado.

Enfim, entre 1971 e 1975, Miguel Espinosa escreve um dos mais instigantes romances da segunda metade do século XX literário espanhol, *La fea burguesía*. Ainda seria revisto em 1980, e já só seria publicado na versão final em 1990. Edição póstuma, pois. *La fea burguesía* articula uma singularíssima poética romanesca, apostada na representação da burguesia, também referida como *classe gozante*. *Classe*, advirta-se, não obedece a um sentido estritamente materialista, nem o universo social representado se subsume a uma dialéctica de classes, antes à cristalização do seu cancelamento. O romance é constituído por duas partes. A primeira delas, sob o título de *Classe média*, é integrada por cinco histórias independentes. Cada uma delas centra-se num casal, sendo que cada um dos cinco casais nomeia as diferentes histórias: *Castillejo e Cecilia*, *Clavero e Pilar*, *Krensler e Cayetana* e *Paracel e Purificación*. A segunda parte do livro, por seu turno, tem por título *Classe gozante*. É composta por apenas um capítulo, subtulado com os nomes de um outro casal, *Camilo e Clotilde*. Sublinho, enfim, um único aspecto formal deste romance, concretamente aquele que estrutura o pacto narrativo da segunda parte do livro. O narrador de *Classe gozante* é um narrador em primeira pessoa, o contador da história é precisamente a personagem Camilo. O pacto narrativo desta segunda metade de *La fea burguesía* implica que a voz ficcional que se dirige ao leitor seja um burguês *exemplar*. Esse leitor potencial, e este é um ponto importante, é ficcionado pelo próprio romance. A história é contada por Camilo, figura paradigmática da *classe hedonista*, a uma outra personagem, Godínez, indivíduo que se situa, de um ponto de vista social, nas margens do círculo propriamente burguês. Enquanto Camilo é um alto funcionário do aparelho burocrático do Estado – epítome pois da alta classe média que sustentou e foi legitimada pelo franquismo – Godínez pertence a um *stratum* social também referido como classe média, mas que não se manifesta absolutamente como *classe gozante*. Na verdade, a peculiaridade da personagem reside precisamente no facto de *nunca* poder vir a aceder a esse círculo social de eleição. Godínez é – e este termo é o termo usado no romance – um *proletário*. Ser *proletário* significa, dentro dos limites nocionais do romance, que Godínez é *exposto à fealdade burguesa* mas que nunca encarnará esse mal absoluto.

E, todavia, a condição de ouvinte e tentado pela sedutora língua de Camilo não esgota o estatuto ficcional de Godínez. Constatamo-lo apenas no último parágrafo do romance, que explicitamente situa Camilo e Godínez numa cena de *tentação*. Camilo é o tentador e Godínez o tentado. Camilo fala – narra, é o narrador – e Godínez escuta, isto é, *é tentado* pelo discurso da voz autoritária do primeiro. São estas as palavras finais do romance:

Um homem foi tentado, por outro homem, a inclinar-se diante do que não podia alcançar, dada a sua natureza, o que implica a mais alta tentação, pois conduz ao desespero. O tentado, contudo, resistiu à sedução mediante a acção de a escutar e *transcrever*, retratando assim o tentador e afastando-o de si.<sup>42</sup>

Notável este *turn of the screw* final do romance! Godínez não apenas ouve o relato de Camilo: Godínez é, também, responsável pela sua transcrição. Escrever as palavras da vida social alienada, da *fealdade burguesa*, significa simultaneamente ceder/resistir à alienação.

O narrador diabólico de *Uma Abelha na Chuva*, o narrador *clivado* de *Tiempo de silencio*, a evanescência do foco narrativo em *Bolor*, e o complexo pacto narrativo de *La fea burguesía*, são *figurae* da lei formal do fenómeno estético que mais acima medieei pelas reflexões adornianas. Neste sentido, o compromisso – uma política do compromisso e o compromisso de uma resistência às ditaduras e à sociedade legitimada pelas demasiado longas ditaduras peninsulares – para estes escritores peninsulares, no cronótopo balizado pelas décadas de cinquenta e setenta, significou enfrentar as contradicções de uma estética *desinteressada*: todos perspectivam o estético (a poética dos seus romances) como alegoria de uma redenção social progressivamente privada de caução na história. Cada um destes escritores incorporou a consciência desesperada de que as Ditaduras pareceriam não ter fim. Como Beckett no ensaio de Adorno, esse desespero não sucumbe no silêncio, ainda que sejam contíguos: *il faut continuer*. Simultaneamente, empenhados como estavam na negação das sociedades salazarista/marcelista e franquista/tardofranquista, as suas escritas incorporaram um sentido de *culpa*, de cumplicidade em suma.

*Processo à família [peninsular]*, pois, nas ficções de Felicidad Blanc e Leopoldo Panero, Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, Dora e Pedro, Maria dos Remédios e Humberto, Castillejo e Cecilia, Clavero e Pilar, Krensler e Cayetana, Paracel e Purificación, Camilo e Clotilde... Um processo que, evidentemente, tem uma notória tradução política, ao ser a *família* fundamento ideológico das ditaduras peninsulares, ou não fossem etapas histórico-sociais legendadas pelo *dictum Deus, Pátria, Família*. Elenco de casais certamente incompleto – qual a soma dessas ficções matrimoniais? – mas que, sem obviar as diferenças das determinações contextuais dos romances em causa, nos convida a pensar a *intimidade familiar* como *arca pectoris* das sociedades corporativas peninsulares. O *problema da habitação*, jogado no inquilinato entre o estojo e o adereço, devolve-nos um complexo sintoma com que reequacionar as passagens das ditaduras para a democracias.

#### Notas

1 Idéia inicial de Michi Panero, o documentário acabaria por ser dirigido por Jaime Chávarri e produzido por Elías Querejeta.

2 BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedman, trad. Luis Fernandes Castañeda, Isidro Herrera e Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005, p. 242.

3 *Idem*, p. 239.

4 ABELAIRA, Augusto. *A cidade das flores*. 8ª ed. Lisboa: Edições O Jornal.

5 ADORNO, Theodor W. “Engagement” in *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1973, p. 63.

6 ABELAIRA, Augusto. *Quatro paredes nuas*. Lisboa: Liv. Bertrand, 1972, p. 140.

7 *Ibidem*.

8 *Idem*, p. 142.

9 ABELAIRA, Augusto. *Sem teto, entre ruínas*. 2ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1982 (1978), p. 17.

10 BLANC, Felicidad. *Espejo de sombras*. Barcelona: Argos Vergara, 1977, p. 245.

11 O final da autobiografia é o mar como imagem da morte, a ondulação, no seu vaia-e-vem, a espera que imobiliza: “Há algo na minha vida que é linear, inquebrantável, que nada pôde alterar. Nem as circunstâncias adversas, nem a guerra, nem o meu marido com uma personalidade tão absorvente, nem os meus filhos, puderam destruir o que fui, o que sou agora. O que procurei não o encontrei ou encontrei-o a meias, mas continuo a estar acompanhada pelos meus queridos fantasmas que são os mesmos de sempre. De vez em

quando regresso a eles, limpo-lhes o pó e as teias-de-aranha e revivo de novo com eles os escassos momentos que foram” (*idem*, pp. 245-246).

12 RAGUÉ ARIAS, Maria José. *Proceso a la familia española*. Barcelona: Gedisa, 1979, p. 22.

13 OLIVEIRA, Carlos de. *Uma abelha na chuva*. 25ª ed., Lisboa; Sá da Costa, 2001, p. 2. [1ª ed.: 1953; 4ª ver.: 1962].

14 *Idem*, p. 46.

15 OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. s.l.: Editorial Caminho, 1992, p. 547.

16 *Idem*, p. 548.

17 ADORNO, Theodor W. *Minima moralia. Reflexionem aus den beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1951, ed. cit. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida deñada*, trad. Joaquim Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1999. Traduzo este trecho da p. 27 do original para o português, fazendo-o muito embora pela tradução espanhola.

18 OLIVEIRA, Carlos de. *Uma abelha...*, p. 72.

19 ABELAIRA, Augusto. *Bolor*, 5ª ed. Lisboa: Edições O Jornal, 1986, p. 69.

20 *Idem*, p. 165.

21 LUHMAN, Niklas. *Liebes als Passion*. Frankfurt am Main. Surhkamp Verlag, 1982, p. 21; ed. cit.: *O amor como paixão. Para a codificação da intimidade*. Trad. F. Ribeiro. Lisboa: Difel, 1991.

22 *Idem*, p. 38.

23 *Idem*, p. 45.

24 *Idem*, p. 52.

25 *Idem*, p. 40.

26 Esta questão foi tratada por Vilma Arêas num notável ensaio sobre Augusto Abelaira, onde lemos: “Aos leitores de Abelaira não é estranha a idéia de que a individualidade em crise no mundo contemporâneo encontre seu contramolde nos muros desguarnecidos. *Quatro Paredes Nuas*, como sabemos, é o título de seu livro de contos, empenhado em tematizar essa questão. Segundo ele, a subjetividade não parece encontrar mais apoio material (quadros, memória, em suma, o ‘tempo comprimido’ da história individual) para interagir e consequentemente *ex-sistir*” (“Augusto Abelaira. A construção”. In Jorge Fernandes da Silveira (org.) *Escrever a Casa Portuguesa*, Editora UFMG, 1999). Cf., também sobre Augusto Abelaira, Arêas, 1997.

27 VILARÓS, Teresa M. “La fea burguesía, de Miguel Espinosa: el pre - y el post - del desencanto español”. In AA.VV., *Miguel Espinosa. Congreso*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación - Dirección General de Cultura: Editora Regional de Murcia, 1992, p. 680.

28 Cf. *idem*. *El mundo del desencanto*. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993). Madrid: Taurus, 1998.

29 BLANC, Felicidad. Op. cit., p. 230.

30 *Idem*, p. 243.

31 *Idem*, p. 244.

32 *Idem*, p. 243.

33 BLANC, 1977, p. 243. Eu sublinho.

34 A referência regressará, 20 anos depois, nas *Recordações da Casa Amarela*, na sequência final do filme, em que a personagem João de Deus emerge do subsolo da cidade de Lisboa, clara alusão ao vampiro de Murnau.

35 ROBERT, Marthe. *Novelas de los orígenes e y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973, p. 31.

36 Cf. SANTOS, João Camilo dos. *Carlos de Oliveira et le roman*. Paris: Foundation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1987.

37 Esta fractura temporal – o tempo pré-histórico do mundo narrado, o tempo progressivo da narração – foi explicitado por DIOGO, Américo A. Lindeza. “Trabalhador ilegal”. In: Serra, Pedro (org.) *Uma abelha na chuva*. Uma revisão. Braga-Coimbra/Angelus Novus, 2003, pp. 149-187.

38 Cf. SERRA, Pedro. *Romance & Filologia*. Almeida Garret, Eça de Queirós, Carlos de Oliveira. São Paulo: Nankin, 2004.

39 MARTÍN-SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*, 27ª ed., Barcelona: Deix Barral, 1987 [1962], p. 217. Eu traduzo.

40 Cf. KNICKERBOCKER, Dale F. “Tiempo de silencio and the narration of object in ALEC, vol. 19, issues 1-2, 1994, p. 15.

41 ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Op. cit., p. 9.

42 ESPINOSA, Miguel. *La Fea burguesía*. Madrid: Alfaguara, 1990, p. 292.