

BOLOR: IDENTIDADE E VEROSSIMILHANÇA

Regina Zilberman

Resumo

Em *Bolor*, Augusto Abelaira utiliza o modelo canônico do diário, mas impõe-lhe várias mudanças, a começar pela rotatividade dos sujeitos-redatores. Questiona e mesmo nega tanto o significado e finalidade da forma com que lida, quanto o conteúdo das idéias que a legitimam, como as de identidade e singularidade dos seres humanos. Posiciona-se também frente à natureza da literatura e da criação artística, ao confirmar a mimese e a verossimilhança na qualidade de critérios fundamentais de construção e valor de uma obra literária. Jogando com concepções novas e tradicionais, *Bolor* configura-se como um marco na trajetória de seu autor e na história do romance português contemporâneo.

Resumé

Dans *Bolor*, Augusto Abelaira se sert du modèle canonique du journal, mais lui impose plusieurs changements, depuis l'alternance de différents sujets-rédacteurs. Il questionne et arrive même à nier aussi bien la signification et la finalité de

la forme qu'il traite que le contenu des idées qui la légitiment, comme celles d'identité et de singularité des êtres humains. Il prend position aussi face à la nature de la littérature et de la création artistique, quand il confirme la *mimèses* et la vraie semblance dans la qualité de critères fondamentaux de construction et de valeur d'une oeuvre littéraire. Jouant sur des conceptions nouvelles et traditionnelles, *Bolor* apparaît comme un point de repère dans l'itinéraire de son auteur et dans l'histoire du roman portugais contemporain.

I

A *cidade das flores* consistiu o romance de estréia de Augusto Abelaira, publicado em 1959, a que se seguiu *Os desertores*, lançado em 1960. Ambos obedecem ao modelo convencional da forma narrativa escolhida: cenário e tempo histórico plenamente determinados, número fechado de personagens interagindo e fazendo progredir a intriga, linearidade cronológica, ponto de vista onisciente ou, ao menos, uniforme. O livro de estréia acrescenta a esses mais um componente, herdado do Neo-Realismo português das décadas de 30 e 40: o posicionamento político. As personagens, jovens florentinos, buscam se situar na sociedade, imobilizada sob o tacho do fascismo durante a ditadura de Mussolini; mas a transposição de tempo e lugar não ilude: o autor está refletindo sobre o Portugal de sua época e as oportunidades oferecidas à juventude que tinha pela frente um Estado autoritário e repressor, mas, naquele momento, indestrutível, sendo impraticável a resistência e indesejável a adesão¹.

Até escrever *Enxada amena*, Augusto Abelaira conserva características similares, valendo-se de técnicas artísticas convencionais para alegorizar a realidade portuguesa contemporânea². Com o novo livro, lançado em 1966, ele inaugura sua veia experimentalista, procurando manejar o tempo da narração de modo original. Todavia, só com *Bolor*, de 1968, rompe em definitivo e radicalmente com a forma romanesca tradicional, abandonada desta vez não por ter avançado na direção da vanguarda, e sim aproveitado um estilo narrativo menos freqüente na ficção do século XX, mas bastante popular em fases anteriores da história da literatura: o do diário íntimo.

Com efeito, o diário foi, ao lado da novela epistolar e da autobiografia fictícia, uma das modalidades com que o romance do século XVIII procurou se afirmar enquanto gênero literário

frente aos padrões estéticos clássicos, ainda em vigor na época³. Definindo-se de imediato como realista, portanto, explorando a possibilidade de criar a partir de sugestões provenientes das circunstâncias existenciais, espaciais e temporais contíguas às do leitores, essa ficção incorporou, na mesma proporção, os tipos circulantes de comunicação escrita, tais como a carta, o memorial ou o diário, adaptando-os a seus propósitos.

O procedimento satisfazia a várias exigências: primeiramente, cooperava para o fortalecimento e difusão de um gênero inédito, porquanto a novidade deste se fazia a partir do emprego de formas já codificadas, logo, reconhecíveis; assim, os escritores tinham, de certa maneira, sua tarefa facilitada, podendo se concentrar na invenção de ações e personagens, operação suficientemente trabalhosa, por implicar o arranjo das partes, de onde advinha a coerência e credibilidade do conjunto. Além disso, indicava previamente que o novo modelo de narrativa estava integrado ao, e de pleno acordo com, universo do público, por usar seus valores enquanto tema e modo de expressão enquanto linguagem. Mais importante, garantia a verossimilhança do resultado final.

A exigência de verossimilhança remonta à *Poética* de Aristóteles, que descreve seu funcionamento com exemplos extraídos de obras consideradas clássicas já à sua época⁴. O fato de Aristóteles a localizar na epopéia de Homero revela que, em determinado sentido, aquele critério nasceu ao mesmo tempo que a literatura. Porém, foi encarado de maneira diversa em cada período, sendo que, a partir do século XVIII, ele seguidamente rejeita o fantástico ou o sobrenatural de modo amplo, então segregado e tendo de se refugiar em gêneros qualificados de menores, como a novela gótica ou o conto popular.

O verossímil continua correspondendo ao que poderia ter acontecido, conforme prescreve o filósofo grego; mas reduz-se a margem de possibilidades, e considera-se o resultado tanto mais crível, quanto mais dá a entender que coincide com a realidade histórica, e não a imaginária. Por isso, Jean-Jacques Rousseau e Choderlos de Laclos, em *La nouvelle Héloïse* e *Les liaisons dangereuses*, respectivamente, abrem a transcrição do epistolário com uma advertência que visa atestar a veracidade e confiabilidade do material. Eles estão obedecendo a uma convenção, como se sabe; mas esta reza agora que compete à literatura apagar as marcas de sua natureza ilusória, sob pena de ser julgada mentirosa. A mesma convenção sustenta a propagação do diário fictício enquanto subgênero romanesco, pois suas peculiaridades parecem levar ao efeito desejado.

Caracterizando-se pelo uso da primeira pessoa, o que assegura uniformidade ao foco narrativo, e o registro diuturno dos fatos ocorridos, ele parece afastar de imediato a sombra que ameaça a verossimilhança: o narrado ocorreu efetivamente a

quem o apresenta; e isto não se passou há muito tempo, a distância entre os dois limites cronológicos - o passado correspondente ao acontecimento vivido, a atualidade de sua redação - sendo diminuída ao máximo, às vezes desaparecendo por completo. Ao contrário da ficção de memórias ou autobiográfica, centradas em eventos pretéritos, ele abriga o uso do verbo no presente do indicativo com naturalidade e aceita, sem romper o fio narrativo, as interpolações acrescentadas ao relato pelo narrador.

Um dos dilemas da ficção é a representação de um acontecimento enquanto ele está se desenvolvendo⁵. A forma narrativa, em oposição à dramática ou a lírica, particulariza-se por ter dificuldade em traduzir o simultâneo, o que não é apenas um problema técnico, mas também de valor. A raridade com que o tempo presente é empregado denuncia ser aparente a impressão de os fatos narrados estarem se desdobrando ante os olhos do leitor. Essa aparência resulta da seleção e arranjo promovidos por um indivíduo situado fora do texto e alheio a este, que se responsabiliza pela estilização de sucessos anteriores e, via de regra, inventados. Todavia, esse processo precisa ser suficientemente discreto para convencer quem o consome; caso contrário, a verossimilhança é afetada e a qualidade da obra, diminuída. Sob este aspecto, o diário revela-se muito útil, aproximando os pólos temporais e, concomitantemente, absorvendo sem constrangimentos a circunstância de um indivíduo, nomeado e conhecido, estar reelaborando o que transcorreu há pouco.

O diário contém outra peculiaridade: apresentado em primeira pessoa e acompanhando as transformações dessa à medida que o tempo passa, acaba por tematizar de modo espontâneo a construção de uma personalidade: alguém vai desvelando sem inibições sua intimidade, enquanto lhe confere consistência e unidade, de modo que, na conclusão, se mostra enquanto identidade completa e reconhecível, independentemente da sua sorte e dos problemas enfrentados. Assim, o texto concretiza uma importante noção do pensamento burguês: a de que os sujeitos se singularizam devido às vivências acumuladas no tempo. Seu autor distingue-se dos demais, por ter experimentado uma história particular, e esta é requisito indispensável tanto para compreendê-lo na qualidade de ser humano único e irrepetível, quanto para confirmar-lhe a subjetividade, vale dizer, a consistência de seu mundo interior de que ninguém pode se apossar, tão-somente conhecer se tiver acesso às suas manifestações, uma delas sendo o próprio diário.

Com essa forma e modo de concebê-la lida Augusto Abelaira, conferindo-lhe propriedades que não apenas transgridem o padrão, quanto levam a outra idéia sobre a literatura e a natureza de dois de seus princípios básicos: o de

individualidade dos sujeitos ficcionais, à imagem e semelhança dos seres humanos; e o de verossimilhança enquanto condição para se aceitar a representação artística.

II

Desde a anotação inicial de *Bolor*, anuncia-se a incidência de uma cesura a ocorrer na página 115. Como ela efetivamente acontece neste local, alterando em vários pontos a composição do texto, a análise começa por abordar cada uma das seqüências em separado.

A importância dessa cesura é antecipada no primeiro registro, escrito por um sujeito anônimo que, mais adiante, recebe a denominação de Humberto. Este almeja redigir linha a linha até aquela página, quando então, por inverter a situação, fazendo-se destinatário de suas próprias palavras, espera habilitar-se a um resultado inusitado: o manejo do tempo, tornado reversível por efeito da linguagem e da leitura. Nesta medida, a cesura se configura desde logo como um marco, cujo sentido se esclarece ao ser alcançado.

Do registro inicial até aquele lugar, o diário não contraria a convenção dessa forma, embora a tempere com observações peculiares à literatura contemporânea. Assim, ao inaugurar o caderno, Humberto se problematiza a respeito da produção do texto: as palavras de abertura referem-se à sua capacidade de se expressar por escrito, comparando a própria ansiedade à dos pintores perante a tela em branco:

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 tudo⁶.

Porém, a comparação não apenas ilustra a natureza metalingüística do relato, afinando-o às orientações da prosa de vanguarda; ela de imediato relaciona seu autor ao paradigma dos artistas. Por outro lado, na continuação do texto, essa imagem não reaparece de maneira direta: Humberto não mais se refere aos artistas para explicar sua atividade produtora, nem ambiciona tornar-se escritor. Em compensação, um criador aparece na posição de personagem e depois narrador: ainda no primeiro segmento, introduz-se Aleixo, que pinta o retrato de uma mulher, depois identificada a Maria dos Remédios, esposa de Humberto.

Antes de se atribuir a Aleixo a responsabilidade pela elaboração do caderno, esse aparece como produtor de um "texto", a pintura da mulher que é o enigma perante o qual se interroga Humberto. Este, por seu turno, inquieto com a escrita de um texto, compara-se a um pintor, instaurando desde as

primeiras linhas o jogo de desdobramentos e trocas de que *Bolor* é fértil.

A elaboração do diário é um problema duplo para Humberto; de um lado, ele espera que esse objeto lhe propicie o que sente faltar em sua vida: o conhecimento de si mesmo e de Maria dos Remédios, bem como certezas relativamente ao passado e à situação atual; de outro, o próprio ato de escrever comporta certa complexidade, atraindo a atenção do redator, que precisa levar em conta os meandros e potencialidades da linguagem e acaba por ver seu trabalho produtivo acrescido de tarefas suplementares.

Nomeada no primeiro registro, Maria dos Remédios é alvo da curiosidade de Humberto no segundo: ele contempla a mulher que, significativamente, lê *O eterno marido*. Seu exame não se faz com os órgãos visuais, e sim com a escrita: "estou a observá-la, embora não com os olhos, mas com uma esferográfica azul, cilíndrica, macia, a observá-la e a procurar adivinhar quem ela é" (p. 14); diz, detendo-se nos objetos usados pela esposa.

O primeiro deles é seu relógio, elevado a metáfora para descrever o mecanismo inexplicável, "silencioso, hermético, corpo estranho" (p. 77), em que ela se converteu. Mais adiante são os brincos que falam sobre a portadora, numa relação agora metonímica entre proprietário e propriedade, revelando-a igual às demais mulheres, por vestir enfeites vulgares e bastante comuns às pessoas de seu sexo.

Ao longo do trecho colocado entre a primeira e a página 115, Humberto procura desvelar Maria dos Remédios e, por tabela, conhecer-se. Não sabe se seu casamento chegou a uma crise, porém suspeita estar sendo traído; pergunta-se por que voltou a casar após a morte de Catarina, e a resposta verbalizada não se refere especialmente à esposa atual, mas ao vago desejo de recomeçar; recorda o primeiro encontro com Catarina e não entende a razão de a ter escolhido, em vez de Maria dos Remédios; conclui serem todos estes fatos frutos do acaso, não conseguindo, pois, racionalizá-los, interpretá-los ou avaliá-los.

Humberto anda atrás de um padrão para sua vida, dividida entre a casa e o trabalho. Este, à primeira vista, o preocupa menos, embora duvide de sua própria sinceridade e envolvimento pessoal quando luta pela liberdade dos presos políticos. Mais complexa é a experiência doméstica, que, apesar de rotineira e banal, comporta áreas permanentemente obscuras. Deseja, assim, esclarecer o sentido dos acontecimentos, mas só se depara com novos mistérios ou acidentes. No presente, a esposa continua enigmática; no passado, viveu uma ciranda amorosa ainda de difícil explicação: ao conhecer Catarina, esta disse chamar-se Julieta; nos encontros marcados, nem sempre ela comparecia, vindo em seu lugar Maria dos Remédios, que se apresentava como sendo a outra, enquanto Humberto era

denominado Daniel e, às vezes, substituído por Aleixo, conforme se anota mais adiante.

Compete ao diário fornecer-lhe o padrão ausente em sua experiência cotidiana; porém, desde o início, aquela forma mostra-se incapaz de responder positivamente às solicitações do autor. Em primeiro lugar, ele descobre as limitações da linguagem, que não consegue reproduzir fielmente os acontecimentos e obriga-o a selecionar e até a omitir cenas e frases. Também comprometedor é a discrepância temporal entre o ocorrido e o transcrito, o primeiro demorando mais que o segundo e ampliando a separação entre os dois pontos.

Esta diferença é, mais adiante, quantificada por Humberto; medindo a extensão de suas palavras, conclui não somar mais de 62 metros tudo quanto escreveu. A constatação é desalentadora, segundo o narrador; e não apenas depõe contra a fidelidade do relato: ela afeta a qualidade das vivências que, condensadas, revelam-se pobres e insignificantes, como se a incapacidade da linguagem de reproduzir a realidade fosse sintoma da irrelevância dessa, em vez de denunciar apenas a precariedade daquela. Como a simultaneidade apenas esporadicamente é alcançada - uma delas sendo o registro de 23 de março, quando Humberto praticamente obtém a coincidência entre a ação e a redação, conforme escreve: "Mas não continuo, vou poisar a caneta quando terminar de escrever a frase em que tenciono dizer que vou poisar a caneta" (p. 112) -, o diário apresenta-se na condição de relato falho e insatisfatório.

Limitado enquanto possibilidade de transcrever os fatos, resta ao diário testemunhar a utopia de Humberto: a de que a releitura das páginas produzidas facultem a reversão do tempo. Sob este aspecto, o texto permitiria a concretização de um projeto antigo: o recomeço ou o retorno à aurora do mundo. Como este mesmo ideal levou-o ao segundo casamento, percebe-se que, esvaziada a relação com Maria dos Remédios, ele transfere para a escrita uma de suas ambições principais, esperando ver enfim concedido o que lhe falta na rotina doméstica.

O caráter substitutivo do diário é ampliado depois da reflexão de Humberto sobre os objetivos do caderno de notas. Expressando sua concepção sobre a natureza das relações humanas, ele conclui serem as ações individuais repetições de papéis ou falas que poderiam ter sido desempenhados por outros. Rechaça a idéia de individualidade; para ele, existe apenas um único ser, espécie de matriz representada por pessoas diversas, que podem ser trocadas, sem que se constate qualquer diferença.

O enredo de *Bolor* concretiza esses intercâmbios, conforme se mencionou antes: Humberto, na juventude, namorou simultaneamente, e como se se tratasse da mesma mulher, Catarina e Maria dos Remédios, denominadas Julieta, que, por seu turno, flertaram com Humberto e Aleixo, chamados então de

Daniel, isto antes de este jogo ser transferido à produção do diário, matéria do segundo segmento. Em decorrência, Humberto atribui ao diário a finalidade de verificar se essa "propriedade comutativa", como a designa, não acontece igualmente ao nível do discurso:

Eis um objectivo para este diário: observar minuciosamente as minhas relações com os outros (amigos ou simplesmente conhecidos), verificar se sim ou não os nossos diários gozam da propriedade comutativa, são intermutáveis, se onde está eu poderia estar indiferentemente ele. (p. 59. Sublinha-do do autor.)

O comentário é importante, porque, neste momento, ele está colocando a comutabilidade no lugar da comunicabilidade até então almejada e explicando uma pela outra: os seres humanos não trocam idéias, porque trocam de posição, onde está um pode se encontrar o outro, e isto sublinha a falta de diálogo entre eles⁷.

A transcrição de conversas em que as personagens repetem o que outras disseram em cenas precedentes confere veracidade à observação de Humberto. Porém, igualmente significativa é a intervenção de Maria dos Remédios no diário do marido, em primeiro lugar por atestar já ter sucedido a comutabilidade quando Humberto faz sua anotação; depois, porque a interferência dela visa estabelecer uma ponte entre o casal, resgatando a comunicação entre os dois, mas fracassa redondamente⁸.

Maria dos Remédios inaugura a participação no caderno do marido em 1º de janeiro, após ele ter saudado o início do ano e se confessado perplexo frente à redução de sua vida a meros 62m de palavras encadeadas. O começo do ano coincide com o princípio da redação a duas mãos, que, por sua vez, somente comprova a comutabilidade da escrita. Ele não reconhece o apelo da mulher, e o diário acaba denunciando o isolamento dos dois, o fato de cada um poder expressar-se apenas quando o outro se acha ausente.

Introduzida pela ação de Maria dos Remédios e a reflexão de Humberto, a comutabilidade torna-se a partir de então a norma composicional da obra. Todavia, sua prática não resulta da evolução do texto, e sim do alargamento das sugestões contidas desde a primeira nota. Com efeito, importa lembrar a observação de Humberto após a conversa inicial com a esposa, quando da abertura do livro. Nesta primeira cena, ele afirma, depois de responder à pergunta dela sobre Catarina:

- Ela era muito bonita - digo. Acabada a barba, abria a porta e, em vez do meu, tinha agora em frente o rosto de Maria dos Remédios (p. 12).

Paradoxalmente é a retirada do espelho que coloca o sujeito perante o próprio rosto, pois este nunca é o próprio, e sim o alheio; em decorrência, pode deflagrar a comutabilidade que rege o andamento da escrita. Por sua vez, a presença daquela deteriora a forma narrativa, até então acompanhada com respeito moderado, conforme sucede quando se alcança a página 115: presente e passado são então postos frente a frente, o que contraria o modelo original e proporciona novas possibilidades de expressão.

III

O registro localizado nessa página não tem data e pode ser creditado a Maria dos Remédios; ela, interrogada pelo marido, responde tomar notas "para uma história do bel-canto em Portugal" (p. 115). Ao caderno confia a verdade:

E com razão, nunca saberia escrever sobre o bel-canto. Mas tenho escrito sobre ti - acreditas? -, já enchi cento e quinze páginas como se fosse tu, cento e quinze páginas à procura de saber o que tu não me dizes - a tua vida íntima, o fundo inviolável da tua pessoa (pp. 115-6).

A confissão de Maria dos Remédios quebra a ilusão até aqui mantida de o diário estar sendo elaborado por Humberto. Não que indicações em contrário não tenham aparecido, segundo se assinalou antes; todavia, somente agora seu sentido se esclarece, determinando a revisão do escrito.

Por sua vez, a revelação não afeta a verossimilhança; pelo contrário, mostra que o texto absolutiza o ideal da mímese, pois, neste momento, a linguagem confiada ao papel e a realidade extra-ficcional coincidem totalmente. Com efeito, a anotação localiza-se na página 115 e conduz o leitor à releitura dos registros anteriores, conforme se antecipara na abertura do diário que viria a ocorrer neste ponto.

Prosseguindo sua redação, Maria dos Remédios dá a entender que o princípio comutativo está sendo praticado, agora de modo explícito:

Explico-me melhor: tens um diário, não tens? Muitas vezes à noite não estudas os processos do dia seguinte, escreves num caderno igual a este (este é que é igual ao teu). E eu - sabes? - reconstituo o teu diário, procuro meter-me na tua pele para imaginar o que escreves (p. 116).

O comentário, à primeira vista, restaura a unidade do narrador e restabelece sua identidade. Porém, essa impressão é logo contrariada pelo registro subsequente, que torna a

desestabilizar a homogeneidade do texto e a destruir a ilusão ficcional. Assim, também sem indicar a data, Humberto retoma a palavra para desacreditar o que foi escrito antes e anunciar o verdadeiro começo do diário:

As duas páginas anteriores, e também esta, não foram escritas depois da cento e catorze, como seria lógico, mas em dez de Dezembro. E quando amanhã (onze de Dezembro) começar este diário cheio de preocupações pelo destino que me aguarda na página cento e quinze, então ainda branca - como hei-de escrever -, mentirei escandalosamente (p. 117. Sublinhado do autor).

A partir deste ponto, acelera-se a rotação dos narradores, cada qual procurando apropriar-se da página em branco para dar vazão a seu mundo interior⁹. Multiplicam-se os sujeitos do discurso, mostrando haver tantos textos quanto indivíduos por se expressar. Contudo, a particularidade do jogo não se localiza apenas nessa ciranda de falantes, e sim no fato de eles se manifestarem vestindo a máscara alheia.

Maria dos Remédios, por exemplo, afirma:

De súbito, à falta de saber o que faça, sinto outra vez a vontade de me trocar por ti, de procurar na tua primeira pessoa o segredo verdadeiro. (...)

Concluo então: é mais fácil escrever em teu nome, falar por ti - e para mim, como se efectivamente te dirigisses a essa mulher que eu sou. (p. 120)

Porém, Humberto, no registro imediatamente posterior, desmascara essa confissão:

Eu, o Humberto, depois de por meia hora me mascarar de Maria dos Remédios e de inventar datas falsas, amo-te profundamente, profundamente até o mais íntimo dos meus desejos? (p. 121)

Por sua vez, essa frase duplica a antes formulada por Maria dos Remédios, escrevendo em nome do marido:

Eu, o Humberto, que por momentos fingi ser a Maria dos Remédios, escrevo aqui enquanto ela se debruça sobre Os dias íntimos. (p. 120)

Em consequência, desaparecem as balizas que definem tanto a autoria dos textos, quanto sua recepção: marido e mulher podem estar se dirigindo um para o outro sob identidades trocadas; mas pode ser também que estejam falando apenas para si mesmos, simulando o diálogo de que carecem em seu relacionamento. Como se não bastassem essas incertezas,

Aleixo interfere no diário, abolindo por completo a possibilidade de se descobrir quem é ou são os responsáveis pelo discurso:

E saberás que o meu, o meu diário, é escrito comigo muitas vezes dentro da pele de tua mulher, pele que por fora eu conheço ainda melhor do que por dentro, com os meus olhos, com as minhas mãos, com os meus lábios, com todo o meu corpo? (...)

Que também escrevo como se fosses tu a escrever, que gostaria de comparar o que ambos escrevemos. (pp. 131-2)

A comutabilidade dos sujeitos suprime a identidade do autor. Um eu está sempre presente, mesmo nos registros dirigidos a uma segunda pessoa, como os de Maria dos Remédios, que, do início ao fim, espera transformar o diário na oportunidade de se comunicar com o marido. Porém, o eu que fala não corresponde necessariamente ao eu que redige; este tem meios de, conforme diz Humberto para Aleixo, escrever "na primeira pessoa dos outros" (p. 132), e não na própria, probabilidade que transforma a subjetividade em valor móvel e a individualidade, em ilusão.

Para *Bolor*, os seres humanos não são absolutamente singulares, e sim construções de palavras, efeito de um ser externo, cuja identidade não se descortina. Alienadas de seu mundo interior, as pessoas não conseguem se comunicar, mas tentam reproduzir este processo, vestindo-se com a pele dos outros, conforme diz Maria dos Remédios, o que anula as diferenças, mas não facilita o trânsito de idéias e, sobretudo, das emoções.

Assim, constata-se, de um lado, a solidão de cada indivíduo, cuja separação radical impede o relacionamento e o afeto amoroso, de que o casamento seria uma das expressões. Por consequência, a crise desse não é apenas institucional; sua falência, como também de sua contrapartida, o adultério, expressa antes o distanciamento entre as pessoas, impossibilitando a concretização dos princípios que o legitimam enquanto opção de vida a dois. Passa então a tão-somente representar uma modalidade de segurança; eis por que as esposas, desde as burguesas Maria dos Remédios e Leonor, à proletária mulher a dias, que trabalha para a primeira, temem perder seus maridos e toleram, algumas delas estoicamente, as falhas deles.

De outro lado, o individualismo, causa do isolamento pessoal, revela-se igualmente falacioso: se A pode-se travestir de B e convencer de que é este último, então a identidade, base da personalidade, é ilusória. Por trás da máscara que distingue externamente os seres, não há nada, apenas um vazio ocupável pela imagem que estiver disponível. Também por causa dessa falta de substância interior eles apelam para tradições já

consolidadas, uma delas sendo, conforme se disse, o casamento, a outra, o diário íntimo.

Ambos resultam da implantação da sociedade burguesa, o primeiro responsabilizando-se pela organização da família e a continuidade da vida em grupo, o segundo traduzindo a paulatina construção da personalidade, razão que, segundo se assinalou, justificou sua assimilação pelo romance, quando da formação desse gênero. *Bolor*, e é nesse sentido que o título do livro se justifica, denuncia de imediato a crise do casamento, seu enfraquecimento ou deterioração, o afastamento entre as pessoas a impedir sua conjunção amorosa e, portanto, uma existência verdadeiramente em comum. Porém, a obra indica também como a personalidade não se desenvolve, ao contrário do que acredita a psicologia evolutiva, porque ela inexistente, o que transforma o diário no seu oposto, desmitificando o gênero e sua base de sustentação.

Augusto Abelaira escreve, portanto, um anti-diário, virando pelo avesso a forma convencional a que inicialmente obedecera. As características dessa última aí aparecem: a primeira pessoa, a uniformidade do foco narrativo e a busca de simultaneidade, convertida por Humberto numa obsessão, pois, mesmo ao final, quando todos os demais projetos confiados ao texto já fracassaram, ele ainda procura efetivá-la:

- *Estive a pensar que...*
- *Devagarinho, devagarinho. Deixa-me escrever: "Estive a pensar que..." Pensar é com s ou com ç? "Estive a pensar que..." Podes continuar agora, já escrevi. - Ela olha para mim em silêncio, escrevo que ela olha para mim em silêncio, e aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário [escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (e escrevo que escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário -...)]. - Estiveste a pensar que...? - (Escrevo: "Estiveste a pensar que...?")*
- *Esqueci-me. Só sei falar depressa.*
- *Espera um instante. - Escrevo: "Esqueci-me. Só sei falar depressa. Espera um instante" (pp. 193-4).*

Porém, essas características se apresentam para verem desmentida sua funcionalidade: a simultaneidade nunca é obtida e o fato de persegui-la obsecadamente só prejudica ainda mais a comunicação entre o casal, como se verifica no trecho transcrito; o foco narrativo varia porque os sujeitos são intercambiáveis; e, sobretudo, a primeira pessoa é ignorada.

A identidade da primeira pessoa, autora e proprietária do diário, é provavelmente a principal certeza dessa forma. Apontada às vezes desde a capa, reforçada pelos registros cotidianos e pelos diálogos, sua existência não é posta em

dúvida, nem sua personalidade ou mundo interior deixado de ser exibido ao leitor. *Bolor* desmonta aos poucos essa convicção, substituindo-a apenas pela idéia de que qualquer um pode se fazer passar pelo outro. A comutabilidade é a norma da escrita; e também da vida, a única a resistir após todos os desmentidos.

A negação da identidade enquanto característica do ser humano, distinguindo-o perante as outras espécies de seres vivos, parece sacudir a tábua de valores que explica o lugar do homem no universo e as concepções relativas à organização da sociedade, dividida em mônadas individuais, mas simultaneamente una e coesa graças ao funcionamento e competência de suas instituições. O diário, por exemplo, é índice da individualidade e diferença; o casamento e, por extensão, a família, da conjunção e possibilidade de socialização dos projetos. Desacreditados os conteúdos desses conceitos, desmitificam-se igualmente os objetos e ações designados por eles, chegando a um nada por tudo isso inquietante.

Não por acaso o romance termina com uma pergunta e uma letra maiúscula, um T a que se segue o silêncio total ou a página em branco, agora impreenchível. A conclusão, à primeira vista, testemunha a radicalidade e o pessimismo da obra, que parece desembocar no vazio. Este refere-se, de um lado, à sociedade portuguesa em particular, paralizada pela ausência de opções, dadas a estrutura autoritária do Estado e a falta de iniciativa da burguesia, incapaz de traduzir em revolução sua insatisfação frente ao regime. Sob este aspecto, *Bolor* dá continuidade à linha adotada por Abelaira em seus primeiros romances, alegorizando o meio e buscando sacudir o leitor, mergulhado no marasmo e apatia política, também por este aspecto "embolorado". De outro lado, porém, o nada a que os protagonistas chegam tem significação mais geral, neste caso irmanando o texto ao pensamento existencialista e às suas expressões literárias, como a prosa engajada e o *nouveau-roman*, ambos de origem francesa e prováveis inspiradores do escritor lusitano.

Contudo, a comutabilidade não se limita a expressar as inclinações ideológicas e a filosofia do Autor. Encarada sob a perspectiva da criação artística, percebe-se que ela consiste igualmente no princípio da literatura e base de seu critério mais antigo, o de verossimilhança. Para um texto ser acatado como verdadeiro, compete-lhe apagar os traços da autoria e contradizer a noção de o universo ali representado ter sido produzido manualmente, em vez de constituir aparição espontânea da natureza. O conceito de mímeze de antemão sugere essa duplicidade: reproduzindo as ações humanas, a literatura é uma realidade segunda superposta à primeira, a que pertencemos; mas a transposição precisa ser suficientemente convincente, para criar a impressão de autenticidade. Por isso, a verossimilhança é tão decisiva, cabendo-lhe conferir autonomia

e luz própria ao que é fruto do artesanato e depende do fazer humano. Somente dessa maneira se aceita a ilusão de a obra de arte ser efetivamente vida e História, e não sua transferência e condensação.

Sob este ângulo, a literatura se instala inteiramente sobre o princípio da comutabilidade, e sua eficiência advém da credibilidade que é capaz de transmitir. *Bolor* tematiza este processo e desvenda seu funcionamento; desta maneira, dessacraliza a idéia de autoria, sem, contudo, deixar de confirmá-la: aquela depende do emprego de uma máscara, mas é assim que a literatura se comporta. E vai mais além: este é seu procedimento, porque o mesmo ocorre em nossas vidas, fato a corroborar por outro roteiro o caráter mimético da arte.

Portanto, todo diário fictício é um antidiário; também os diários não fictícios são antidiários, porque, sendo falaciosa a idéia que os fundamenta, eles se convertem no oposto. *Bolor* reflete sobre a literatura e as modalidades com que essa se apresenta; porém, ao fazê-lo, toma posições sobre a existência, bem como sobre as concepções que pautam as ações humanas.

Sob este aspecto, o livro contraria o percurso da vanguarda que, ao transformar o texto em auto-reflexivo ou metalingüístico, narcisista, como o classifica Linda Hutcheon¹⁰, tem muitas vezes dificuldades em recuperar os vínculos com a realidade extra-literária. Abelaira faz o caminho de ida e o de volta, concretizando, nesse sentido, o ideal da personagem Humberto, que almeja retroceder às origens. Talvez pela mesma razão acabe por endossar noções conhecidas sobre a natureza da literatura, como a relativa à sua tendência mimética; entretanto, como esse conceito se implanta sobre o vazio da existência e das identidades, reveste-se de sentido ambíguo, mas reconhecidamente sartreano, por converter a negatividade radical em ponto de partida para a construção tanto da personalidade, quanto da arte¹¹.

Como também a noção relativa ao controle do artista sobre sua criação. Eis por que a imagem do pintor comparece na primeira página e acompanha o seguimento da narrativa, corporificada por Aleixo. De um lado, ela faculta ao ficcionista introduzir na malha romanesca a questão da produção literária, sem ter de confundir as personagens com escritores em potencial ou frustrados; de outro, dá-lhe condições de formular uma das regras básicas da composição artística: a de que, no interior das palavras de cada sujeito, existe sempre um outro, o gerador do texto. A existência deste é confirmada através da aplicação do princípio da comutabilidade, que, assim universalizado, faz de *Bolor* um exemplo acabado das mais atuais teses da Psicanálise, Filosofia, Estudos Literários e Lingüística sobre a alteridade¹². Todavia, cumpre operar com cautela essa transferência da teoria ao texto, já que o artista, se se esconde atrás das *personae*

fictícias, não abre mão da hipótese de se descobrir em meio das fissuras da linguagem narrativa.

Ao fim e ao cabo, o artista descobre-se como o lugar de confluência da dualidade, porto onde o eu e o outro ancoram. A imagem pode não parecer menos complexa, mas, ainda assim, revela-se, sob este aspecto, una e indestrutível. É o último desmentido do texto, que, graças ao sistema de rotatividade e ao jogo permanente de idéias, está sempre a propor arranjos surpreendentes e inovadores.

Cambridge, maio de 1987

Notas

1. Cf. ABELAIRA, Augusto. *A cidade das flores*. Venda Nova: Bertrand, 1959.
2. Cf. ABELAIRA, Augusto. *Os desertores*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, <1968>. E ABELAIRA, Augusto. *As boas intenções*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1971.
3. Sobre o romance do século XVIII e a questão do realismo, cf. WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley: University of California Press, 1957.
4. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
5. Cf. a respeito ROUSSET, Jean. Como inserir o presente na narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. *Masculino, feminino, neutro*. Ensaios de semiótica narrativa. Porto Alegre: Globo, 1976.
6. ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Venda Nova: Bertrand, <1968>, p. 09. As demais citações serão retiradas dessa edição.
7. Pode-se localizar em *Os desertores* (edição citada; p.113) uma primeira experiência de Augusto Abelaira com a idéia de comutação dos sujeitos, conforme dá a entender o trecho transcrito a seguir:

Subiam agora a Avenida, continuavam a falar ao acaso e poderia ter acontecido ser Jaime a dizer o que dissera Gabriel, Gabriel a dizer o que dissera Jaime, Ramiro a ... etc.

- Se fossemos beber um bagaço? - lembrou Jaime. (A pergunta poderia ter sido feita por Gabriel ou Ramiro).

8. Numa cena a que depois não é dado prosseguimento, Ana Isa, a protagonista de *Enseada amena*, também recorre ao diário íntimo como hipótese de restabelecer a comunicação com o marido. Reproduz-se a seguir o trecho em que a moça faz essa tentativa, imediatamente frustrada, pois não é sequer mencionada na continuação da narrativa:

Antes de entrar em casa, e passando por uma papelaria, Ana Isa comprou um caderno de capa de oleado. Depois escreveu a meio da primeira página, com letra desenhada: Ana Isa e Osório.

Na segunda página começa: "Aqui estou a escrever, Amândio, sem a certeza de vir a mostrar-te este caderno. Mas, quem sabe? Mesmo sem essa coragem talvez um dia ele vá parar às tuas mãos. Quem sabe até qual poderá ser a conclusão desta história com o Osório? Talvez decidamos viver juntos, porque não?"

E, no entanto, não falámos ainda em nada - isso é somente o futuro, um futuro possível, pois não sei bem quais as intenções do Osório, não sei sequer quais as minhas intenções."

In: ABELAIRA, Augusto. *Enseada amena*. 2. ed. Amadora: Bertrand, s. d. p. 53-4.

9. Cf. a respeito REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1986. Originalmente: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *O estatuto do narrador no romance português contemporâneo*. Porto Alegre, PUCRS, 1983 (mimeo).
10. Cf. HUTCHESON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier, 1980.
11. Cf. SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1965. E SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo?* Lisboa: Presença, s.d.
12. Cf. a respeito, por exemplo, LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1970. DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1965. BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievsky*. Paris: Seuil, 1970. Id. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978. BAKHTIN, Mikhail/VOLOSHINOV, V. V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.