

Augusto Abelaira

O sentido da (des)construção da narrativa e do sujeito em *Bolor*: a ironia existencial *

Vera Lúcia Felício Pereira **

Resumo

Análise do recurso estilístico da fragmentação constatado, nos vários níveis da estruturação narrativa de *Bolor*, de Augusto Abelaira, texto que proporciona, na leitura de sua plurivocidade, alternância temporal e dicotomia irônica o conhecimento de um discurso literário marcado pela ruptura e pelo questionamento crítico.

Le jeu, c'est un corps-à-corps avec le destin.

Anatole France

A palavra, segundo a lição lacaniana, articula-se na estrutura do mundo semântico que é a linguagem, através de suas possibilidades combinatórias sistemáticas e sintagmáticas. O significante, ao vincular-se a uma cadeia de significantes, permitirá nas suas relações diferenciais uma mobilidade de significação em vários códigos e, conseqüentemente, sugerirá sempre um além mais que poderá envolver inúmeros sentidos.

* Trabalho apresentado na mesa redonda sobre "A ironia na literatura portuguesa contemporânea," no XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UPS, São Paulo, de 26 a 29.04.88.

** Professora Assistente de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da PUC/MG. Mesa-redonda em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG.

Um discurso transporta o que quer dizer, atrás de suas combinações há insinuação de outro querer dizer e nada será esgotado. “Cada vez que estamos na ordem da palavra, tudo que instaura na realidade uma outra realidade no limite, só adquire sentido e ênfase em função dessa ordem mesma.”¹ A palavra possui ação criadora, portanto, significantes falados ou escritos somente adquirem coerência em suas diversas faces, quando um conjunto observável de significados se liga à rede de significantes que o comanda. Se as idéias e as emoções podem ser deslocadas, invertidas ou engajadas dialeticamente é porque estão presas à ordem simbólica, onde as outras ordem, real e imaginária, tomam lugar e se ordenam.

O texto literário como produtor de sentido resulta de uma atividade que, ao se interrogar sobre si e seu mundo, organiza-se sobre parâmetros próprios e vive de apreender algo que excede o próprio texto. A sua montagem específica e os recursos estilísticos preferidos em sua estruturação proporcionam a eficácia da atividade literária, que extrapola o Instituto, o ideológico dominante, a coerção da linguagem e remete-nos ao que é peculiar à literatura, isto é, à multiplicidade de significação.

Partindo da noção da plurivocidade da natureza da palavra, de que é ela que instala na realidade a fantasia, exatamente porque se insere nela o que é, ou o que não é, propomo-nos a leitura de *Bolor*, de Augusto Abelaira², através da análise do recurso estilístico da fragmentação, encontrado nos vários níveis da estrutura narrativa da obra. O instrumental teórico da psicanálise dar-nos-á auxílio necessário na busca das possibilidades interpretativas desse discurso literário que traz em si marcas de um trabalho elaborado próprio da criação artística.

Levando em conta determinadas recorrências na diversidade de suas vozes narrativas, na reversão de seu tempo cronológico e na dicotomia irônica de seus elementos contextuais, percorremos um caminho que nos conduziu à linha fantasmática do “corpo espedaçado”, fantasia do registro do imaginário, indício fundamental no texto de ruptura na construção de uma forma de expressão literária e do processo de identificação do sujeito.

1 – Forma de expressão: estratégia de leitura

Existe em *Bolor* o pacto ficcional, o termo romance inscrito em sua folha de rosto o indica. Mas seduzido estrategicamente pela forma narrativa escolhida – diário –, o leitor toma como real o que é representado pela palavra-narrativa. O diário é uma espécie literária com determinadas características previamente aceitas e internalizadas como constantes do gênero. Trata-se de uma escrita cuja periodicidade é lei a ser obedecida, registro do cotidiano de um diarista, o que pretende lhe assegurar uma aura de continuidade e verdade. Escrita, cuja especificidade é o isolamento de seu autor que se volta sobre si mesmo em circuito fechado, voz que fala de si e se olha em escrita-prisão³.

Uma das formas de expressão do eu, o diário deveria teoricamente excluir de antemão, o olhar do outro; apesar disso, existe em *Bolor*, uma abertura em relação ao destinatário já que, essa escrita narcísica permite um narratário inscrito no texto, além de um receptor virtual, o leitor.

Bolor é um diário, iniciado em 11 de dezembro, e o seu narrador deseja com a caneta e o papel superar uma certa apreensão e uma certa estranheza. Aliciado pelo olhar, pelas dúvidas e interrogativas presentes na patente intenção do personagem Humberto de, escrevendo, entender, o leitor acompanha o questionar de seu dia-a-dia com a mulher Maria dos Remédios.

O dêitico pronominal e os verbos em primeira pessoa comprovam o verossímil nesta leitura da realidade, criando um mundo onde se implanta uma identificação psicológica entre o eu-narrador e o eu-leitor. Nesta associação, o primeiro problema inquietante a ser assimilado está no relacionamento conjugal:

... – escondo-lhe assim que estou a observá-la, embora não com os olhos, mas com uma esferográfica, uma esferográfica azul, cilíndrica, macia, a observá-la e a procurar adivinhar quem ela é (ela, mulher subitamente desconhecida, letra a letra se esclarecendo enquanto estas páginas se escurecem (p. 14).

Escrever, ler, entender, eis a trilogia do narrador marcado pela obsessão de que é necessário desvendar o que lhe é estranho na situação familiar e nesta operação implica o desavisado leitor, enredando-o na tessitura da trama em singular empatia. A tensão do ato de escrita se imbrica na predeterminação de comunicar-se consigo mesmo e apreender o outro. O ato de ler se confunde com o da escrita na tentativa incessante de entendimento e conhecimento. Esforça-se o narrador em escurecer o caderno com a mão direita por que há concerto para a mão esquerda?

As características da forma de expressão escolhida são rompidas no fragmento de 1 de janeiro que, duplicado, revela uma Maria dos Remédios leitora e também escritora, repetindo e repartindo angústias:

... Ah, isso que tu não me dizes, esse silêncio, isso que faz parte da inviolabilidade da tua alma, isso que tantas vezes me força a olhar para ti e a perguntar a mim mesma: Que me escondes, Humberto? isto está aqui neste caderno secreto, enche todo esse papel? (p. 39).

Rompe-se o liame de segurança do leitor, quebradas algumas regras do jogo como a univocidade do narrador e o segredo da escrita, implanta-se a divisão e a falsidade. Desmistificada a forma de expressão, o leitor segue as pistas dos diaristas na descodificação significativa imposta pelo escrever, ler, entender, mas na verdade é constantemente surpreendido e enganado na troca interlocutiva. Ele se entretém, no entanto, acompanhando a problemática existencial de um casal que questiona sua relação, recorda seu passado amoroso, fala de suas traições, desejos e sonhos.

No fragmento *Sem data*, espedança-se completamente a tranqüilidade do leitor e instala-se a ficção na realidade pela revelação de que Maria dos Remédios é a autora única do diário: "... já enchi cento e quinze páginas como se eu fosse tu". Falsas são as datas, falsa a ordenação das páginas e o eu se torna um significante vazio.

A intromissão da voz de Aleixo, *tertius*, também diarista, fingindo ser quem não é, fraçona novamente o eu-narrador e fragiliza o leitor sempre enganado. As vozes são semelhantes apenas em seu objetivo de, escrevendo e lendo, entenderem. São semelhantes em sua solidão existencial:

– Sempre me convenci de que o Humberto conseguira com ambas o que eu não conseguira com nenhuma e nesse sentido me senti ciumento... Quem sabe eles não brincavam comigo e longe de ser eu a ditar o jogo estava a ser jogado? (p. 146).

Marcado pela contingência da palavra-símbolo, o leitor refrata toda a insegurança criada pela narrativa e percebe no desdobramento a teatralização do eu e na deformação do tempo, um tempo encenado. *“Antes da palavra, nada é, nem não é”*⁴, e em *Bolor* a palavra geratriz se transforma numa idéia obsecante na sua função de dar olhos aos sentidos e, investida do desejo de posse absoluta do viver e do entender, quer minimizar a impotência do ser humano diante do inevitável triunfo da morte, pela criação ficcional de outros universos.

Ao desconstruir a forma narrativa diário em suas particularidades básicas, o autor inova o criar literário, questiona a existência de normas fixas e estrutura na vertigem da ficção a pesquisa, permitindo-se o renovar. Brinca com as convenções da poética literária e carnaliza as convicções do narrador e do leitor, construindo literatura e um jogo irônico de crítica da literatura. Recusando o estatuído, problematiza na obra o ato da escrita, ato de palavras, portanto criadora de sua própria verdade e transmissora de significação em vários códigos.

2 – O discurso do outro: Uma marca indelével

As diversas máscaras e papéis do eu, dramatizadas na cena da escrita de *Bolor*, destroem a idéia da unidade do ser do sujeito que se busca na experiência da palavra. Na verdade, a palavra introduz no discurso a representação e é substituída de um desejo que nunca poderá ser satisfeito, porque o desejo do sujeito em seu discurso é a procura do objeto de desejo que permanece sempre além, em estrutura nostálgica. O eu, muito antes de ser uma entidade, é um olhar que se lança sobre o outro e vivência desse olhar sobre si.

No diário, há um retorno do indivíduo ao seu interior numa busca, através de auto-análise, de uma pretensa unidade pessoal. O que talvez deseje o diarista se ligará à volta de uma relação semelhante àquela estabelecida no imaginário entre mãe e filho, construída de um intercâmbio de fascinações recíprocas.

As personagens da narrativa abelairiana exercitam, no papel, dialética cujo ponto de apoio é *“o olho que se olha no olho que o olha”*⁵, Humberto identifica-se no olhar de Maria dos Remédios ou trata-se de Maria dos Remédios que se deseja no olhar de Humberto e, ao mesmo tempo, ambos se organizam pelo olhar de Aleixo que de seus olhares depende para existir. Os narradores e narratários de *Bolor* são olhos que no papel se olham e com a caneta se desejam em deslizamentos contínuos.

O papel branco é o espelho em que se olha Humberto, num momento: "*O-lho para o papel branco (afinal um tudo nada pardacento)...*" (p. 9); em outro instante: *Acabada a barba, abri a porta e, em vez do meu, tinha agora em frente o rosto de Maria dos Remédios* (p. 12). A *imago*, tornada reversível, desdobra-se na narrativa num eu que se dispersa em Maria dos Remédios e Aleixo, em angustiante duplicidade. Angústia, denegada pelo narrador, em seu primeiro diário: "... sem a angústia que falava Gauguin (ou era Van Gogh?)..." (p. 9)

A Maria dos Remédios, pressentida como misteriosa e desconhecida, desperta "inquietante estranheza"⁶, em Humberto, revelando-se, apesar da intimidade conjugal de seis anos, em enigma a ser desvendado, a ser entendido a partir da visão daqueles elementos que nela lhe chamam atenção: o relógio, as argolas geminadas e os olhos que despertam no narrador a idéia de um homem que a vê "(grande, redonda)", transparente metáfora do suporte libidinal que intercambia a relação simbólica do imaginário:

... procurei decifrar-te a partir de um relógio, mas em vez de te apanhar no fim da meada (no fim da corda metálica), ao contrário foi a mim que me encontrei, ... (p. 19)

O recalcado retorna pela via do olhar das personagens de *Bolor*, fantasia subjetivada e associada com a dualidade da identificação primária.

Igualdade e semelhança estão nas características e no comportamento das personagens Catarina (embora essa, morta, pertença ao passado) e Maria dos Remédios (mulher do presente); semelhantes, também o são Aleixo e Humberto, vivos no presente, que permutam entre si situações, procedimentos, duplicando-se nos papéis:

... O relógio? Foste tu... Lembro-me, lembro-me de ter dado um a Catarina, mas já não consigo saber se era parecido – se vocês duas são parecidas para mim. (p. 19)

Substituto de Humberto, Aleixo divide os encontros com as duas mulheres, no passado, confundindo-as: "*A Catarina (ou era a Maria dos Remédios) tinha me ouvido sem uma palavra, sem uma pergunta, a minha mão a apertar-lhe o braço*" (p. 143). Instala-se a ambivalência e a ambigüidade na narrativa caleidoscópica que produz um infinito número de combinações e imagens giratórias:

Divirto-me: neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto? Ou o Humberto que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Aleixo que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez sonha... Ou o Aleixo que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez... (p. 126)

O deslizamento do sujeito-narrador, a constante repetição do número dois, dos termos "duplo" e "ambos", informam-nos da inquietação existente na narra-

tiva com a relação intersubjetiva da qual esses elementos são simbólicos. A estruturação numérica, entretanto, desemboca na ordem da linguagem e nesta ordem ao número dois segue-se o número três que, reiteradamente utilizado, levar-nos-á à metáfora da relação triádica familiar, portanto aos processos que conduzem o indivíduo à ordem simbólica, localizando-o no universo da lei, do desenvolvimento sexual e social:

Decidira introduzir um novo dado naquela máquina de jogar às escondidas (apetece-me dizer: naquela combinatória ou naquela máquina de calcular que os três constituam): fazer-me passar por ELE, assim como elas se faziam passar por ELA. (p. 114)

O diarista de *Bolor* tem consciência de que o homem submete-se a uma ordem preexistente a ele cujas leis e interditos contidos na língua o moldam:

" ... quando te exprimes melhor? Pois se os teus brincos não foste tu quem os fez, o mesmo sucede com as palavras. No fim de contas, limitas-te também a aceitá-las já feitas, escolhes estas como escolheste os brincos, uma escolha sobre coisas existentes desde sempre, mesmo quando tu ainda não existias e ainda ninguém podia sonhar contigo. " (p. 25)

A denominação do indivíduo pelos pais inscreve-o no social, determinando através da instância da letra a sua existência. Percebe-se, associando-se a rede onomástica da obra, a revelação de informações que expressam não só a fragmentação como a contraditoriedade irônica desses elementos narrativos. O nome Humberto conota a idéia de brilho e de gigante; Aleixo é aquele que defende e protege; Guilherme leva a mesma significação: protetor. Em sua duplicidade eles se fundem em Humberto, ser fabuloso, brilhante e protetor, portanto, figura masculina idealizada. Catarina tem o sentido de pura e casta, morta que retorna em Maria dos Remédios, nome que nos remete ao código religioso, à simbologia da Mãe de Cristo, conotando ambas uma figura exalçada de mulher.

Humberto e Aleixo estão deslocados e condensados em Daniel, o jovem do passado que reside com o pai e se encontra com a Catarina e com a Maria dos Remédios, transformadas em Julieta. Daniel e Julieta irão remeter-nos ao profeta bíblico e ao grande amor de Verona. O comportamento e a personalidade carregadas de ambigüidade das personagens que portam esses nomes tornam seus significados esvaziados e apontam-nos a instabilidade e a dubiedade do ser humano, dividido entre o idealizado e a realidade.

Essa fragmentação do eu-narrador, despedaçado em papéis diversos, parece-nos um processo ritual de passagem que, mediando a necessária inserção do sujeito no universo dos símbolos, tem o poder de operar distinções essenciais para a sua referenciação no meio que o circunda.

Nos dois últimos fragmentos de diário da obra, ambos *Sem data, as vozes* narrativas parecem alternar-se entre Humberto e Maria dos Remédios, simbolizadas no T final, consoante de duplas barras em níveis opostos, formando não

uma unidade espelhada que nos daria o duplo, mas uma diversidade que une contrários que se ligam e metaforizam a distinção sexual: macho e fêmea.

Resta-nos a imagem do tapete, tecido com o fio-palavra das personagens e urdido para abafar os ruídos e as perplexidades da comunicação interpessoal. Gesto-símbolo do tecer da escrita que, refazendo o trajeto do desejo entre a força do recalçado e o discurso que o encobre, desloca-o para o papel branco, inscrevendo-o figuradamente na *tela de sonho*⁷ sobre a qual se grafam letra a letra os caminhos do inconsciente.

3 – Uma tessitura literária: a ironia existencial

A tessitura do texto literário torna-se uma rede que, dependendo de cada fio nele inserido, delineia um risco em cujo bordado se lê a trama que transmite ao leitor a visão de mundo manifestada pelo seu autor.

Em *Bolor* existe uma teia irônica que domina o leitor através de seus recursos estilísticos, minando as suas certezas, revelando-lhe que não há nada exato e que a verdade é sempre relativa.

A fragmentação, marca dos vários níveis de estruturação da narrativa abelairiana, funciona como espaço onde se fixa não como dispersão, mas como totalidade no esclarecimento da obra, inscrevendo-se com contradição na dicotomia que origina. Essa oposição transmite no limite uma percepção amarga, uma ironia quase ontológica quanto à contingência do homem, ser impotente diante das forças que o coagem.

Na análise dos dois planos da narrativa – o enunciado e a enunciação – na descodificação de seus elementos intertextuais, procuramos entender o seu grau de complexidade e a sua elevada literariedade, que se equilibra entre a afirmação e a negação, a construção e a destruição, reduplicando vários jogos de enganos.

A nível sintagmático, um narrador autodiegético, caracterizado na narração pessoal pelas categorias espaciais e temporais, mas dividido também, muitas vezes, em observador que recria o que escreve através do fluxo de consciência, questiona a sua realidade cotidiana.

Um diarista desdobrado, depois fragmentado em eus diversos e um tempo propositadamente falseado representam o objetivo de, na escrita, negar uma forma narrativa estabelecida, patenteando-se um jogo intencional em que a arbitrariedade e as normas das convenções literárias são rompidas. Ao retomá-las o autor o faz de maneira inovadora, construindo um mundo ficcional que amplia o seu ângulo de reflexão na polifonia de suas vozes. No ato estético da criação o autor faz o jogo próprio da literatura e o jogo crítico do fazer literário. Conscientemente procura numa atividade lúdica com as palavras, as possibilidades de tensão entre realidade e ficção.

Humberto, fingindo ser quem não é, finge que narra seu cotidiano no caderno-diário que pode ser de Maria dos Remédios, como poderá ser do Aleixo, ambos também fingidores. São três planos indicadores da contradição e da negatividade imposta pela palavra-narrativa. As afirmações e observações atribuídas a uma personagem teriam sido feitas por ela, ou por uma das outras vozes narrativas?

A enunciação da narrativa realiza a desconstrução do eu-sujeito que, nela fragmentado e fragilizado, determina a negação da razão do sujeito-agente, centrado no *cogito*. Estabelece-se, assim, a noção do sujeito que se desvela na estratégia do jogo literário, construído dialogicamente na relação narrador/narratário e mediado, portanto, pela língua, suporte de um sistema de normas onde estão inscritos códigos que exigem, ironicamente, um outro que os descodifique para que o seu enunciador se reconheça como tal.

Disseminada na narrativa, a ironia está implicada na dualidade dos elementos inscritos em *mise-en-abyme* no texto. No caso da "mulher a dias", inscrevem-se outros aspectos do relacionamento conjugal, ângulo diverso do casal Humberto/Maria dos Remédios, um lado cujo conflito tem a marca da miséria e da violência, opondo-o ao das personagens sem crises financeiras mas determinado pela dissimulação. A duplicidade, as inúmeras faces dos acontecimentos e coisas infiltram a dúvida, por exemplo, no quadro do pintor Aleixo que traz debaixo da beleza primaveril de uma mulher nua e de um cão heráldico, um corpo repelente, chagado e um cão apodrecido, apenas separados por uma mão de tinta.

Os exemplos, que poderão ser retirados de *Bolor*, são inúmeros e de maior relevância na leitura da fragmentação inscrita em seus referenciais porque essa fragmentariedade engendra o orgânico e o essencial para a criação de uma forma renovada de expressão literária e de uma irônica indagação sobre a formação e os princípios imutáveis de existência do ser humano.

A ironia romântica, percebida como estética da modernidade e como proposta teórica, teve a sua herança ligada a "uma efêmera, se não impossível, procura de síntese, que redundava *uma constante negatividade*"⁸. A negatividade presente nas polaridades a nível de construção/desconstrução, apresentam uma forma de ironia que zomba da fragilidade das forças e das verdades humanas, colocando a nu uma espécie de jogo de gato e rato, em que vários são os enganados.

A nossa leitura, baseada na fragmentação, remeteu-nos à teoria de Jacques Lacan e de maneira especial aos fantasmas do "corpo espedaçado", fantasia do registro do imaginário, já implicada no texto de Abelaira através da ironia do autor que a determina, quando reduplica especularmente em seu texto o deslizamento do sujeito, estudado pelo psicanalista francês no artigo "A esquizo do olho e do olhar"⁹.

Penso em Tchuang-Tseu que não sabe se é um filósofo que sonha ser borboleta ou uma borboleta que sonha ser filósofo. Divirto-me: neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto? (p. 125)

O registro intertextual, anotado no diário de *1 de abril*, tradicionalmente marcado como da mentira, do presente falso e da burla, revela-nos a manobra do autor que, em função do jogo literário, arruma as próprias peças advertindo-nos da jogada.

Não existindo azar neste jogo tido como racional, penso e pinço no texto um xeque duplo, lance em que se atacam ao mesmo tempo todas as peças-

chave do adversário textual: o sonho e o desejo deslocados e condensados na escrita e suas figuras-metáforas.

Divertimo-nos: nessa jogada ainda somos os enganados, dirigida que ela é pelo trocadilho inserido na narrativa: “Estive a pensar que... Pensar é com s ou com ç?” (p. 193)

Reconheçamos: estamos vencidos.

NOTAS

- 1 LACAN, Jacques. O Seminário – Livro I *Os escritos técnicos de Freud*, Versão brasileira de Betty Milan. 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1983. p. 271-2.
- 2 ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 3. ed. Amadora, Bertrand, 1974. As citações serão feitas indicando-se apenas o número da página.
- 3 DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris, PUF, 1976.
- 4 LACAN, Jacques. Op. cit. p. 261.
- 5 CABAS, Antônio Godino, *Curso e discurso da obra de Jacques Lacan*. Trad. Maria Lúcia Baltazar. São Paulo, Moraes, 1982, p. 19.
- 6 Do ponto de vista semântico “inquietante estranheza”, conceito freudiano, estudado a partir das palavras alemãs “heimlich” e “unheimlich”, significaria que “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que se alienou desta através do processo de recalçamento”. Cf. FREUD, Sigmund. O estranho. In: —, *Obras Completas*, Imago, Vol. XVII, Rio de Janeiro, 1976. p. 301.
- 7 BELLEMIM-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Trad. Álvaro Lorenncini e Sandra Nitrini. São Paulo, Cultrix, 1983. p. 48.
- 8 FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica – estudo de um processo comunicativo*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 41.
- 9 LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro II. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Versão brasileira de M. D. Magno, 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.