

BOLOR¹: **vidas que se esgarçam,** **texto que se tece**

Rita Maria de Abreu Maia

Resumo

O romance, enquanto gênero literário, desenvolve-se historicamente a partir do individualismo burguês do século XVIII. Sua "cidadania literária" dá-se no Romantismo. Com a ascensão da burguesia, encontra terreno propício para florescer. Acentua-se, então, o individualismo dentro da própria classe burguesa, propiciando a narrativa em primeira pessoa, onde o sujeito vai falar de si e de suas experiências. O homem contemporâneo assiste à crise do romance que reside na descoberta de que a identidade é uma ficção burguesa e o romance passa a inscrever-se no "fingimento" literário pessoano. De uma relação mimética com o real, vê-se o texto como única realidade palpável e a ficção torna-se experiência e experimento. O romance torna-se, então, movimento de metaficção. Assim é que desejamos pensar *Bolor*, de Augusto Abelaira, romance metafictional, texto que se tece e que coloca em questão a impossibilidade de se representar o real via "palavra", ao mesmo tempo que empreende a aventura ontológica da

linguagem e que reflete sobre o esgarçamento das relações do mundo burguês.

Résumé

Le roman, en tant que genre romanesque, se développe à partir de l'individualisme bourgeois du XVIII^e siècle, mais sa dignité littéraire date du Romantisme. Avec l'ascension de la bourgeoisie il rencontre un terrain propice à sa floraison. On voit s'accroître, alors, l'individualisme au sein de la classe bourgeoise elle-même, ce qui engendre le prestige du récit à la première personne où le sujet parle de soi-même et de ses expériences personnelles. L'homme contemporain assiste, à son tour, à la crise du roman qui naît du fait qu'il découvre que l'identité est une fiction bourgeoise. Le roman s'inscrit alors comme un jeu de faire semblant littéraire à la mode de Pessoa. D'un rapport mimétique avec le réel, le texte se voit comme une réalité consistante et la fiction devient expérience et expérimentation. Le roman rentre dans le mouvement de la métafiction. Voilà comment on veut lire *Bolor*, de Augusto Abelaira, roman métafictionnel, text qui se tisse et que met en question l'impossibilité de représenter le réel par l'intermédiaire de l'écriture, tandis qu'il entreprend l'aventure ontologique du langage et qu'il réfléchit sur la rupture des rapports du monde bourgeois.

1- Descosturando o fio da meada.

A episteme ocidental que dominou o mundo na segunda metade do século XIX é responsável pela atordoada passagem do homem para o século XX. As avançadas teorias científicas destruíram sua aura divina e o homem vê-se desorientado ao descobrir-se não mais um ser criado à imagem e semelhança de Deus. Sua vontade e sua ação não são governadas por si. Fatores tais como hereditariedade, meio e momento são capazes de determinar seus anseios e sua personalidade.

Um clima de positivismo invade o pensamento do homem e gera uma crise de valores espirituais. Um racionalismo analítico e crítico surge em contrapartida ao racionalismo dedutivo e sintético do século XVIII. O avanço científico do mundo ocidental substituirá o conhecimento centrado por uma estruturação descentrada do conhecimento. Desestruturado em seu saber e em seu domínio sobre o Universo, o homem assiste ainda à descoberta de seu psiquismo por Freud, de sua produção por Marx, e de sua fala por Saussure. A crise invade a noção de indivíduo, esgarçando a dimensão inteira e uma do sujeito.

Para falar esse "novo" homem, ou melhor, esse "outro" homem, tornou-se necessária uma "outra" linguagem, um outro discurso capaz de dizer esse outro sujeito, estraçalhado pelas transformações científicas, sociológicas e ideológicas do sistema e que, desinstalado dos valores que o sustinham, busca uma "outra" forma de reconhecer-se.

A palavra literária como categoria de expressão humana também se desinstala e, se não reproduz, certamente reflete a crise de identidade do sujeito. A experiência literária torna-se espaço de articulação dos valores fragmentados e descontínuos do homem que busca na e pela linguagem sua reconstituição e sua identidade.

2. O esgarçamento do tecido.

O estatuto do narrador vê-se manchado por essa crise de valores que tudo relativiza e vê esgarçar o tecido ficcional em narrativa tradicional - centrada no mito - e romance, que segundo W. Benjamin "nem provém da tradição oral nem a alimenta"². O mito, segundo a Profa. Angela Maria Dias:

enquanto narrativa imemorial de práticas e valores comunitários, constitui o padrão da dinâmica simbólica, o horizonte amplo de um imaginário público, sem meandros particularistas, mas inter-subjetivamente tecido. Sua função social, na conformação de modelos e formas de conduta coletivas, fundamenta o profundo compromisso da narrativa tradicional, alimentada na fonte da oralidade, com memória da experiência partilhada³.

Ao colocar a narrativa como representante do espírito épico em toda sua pureza, Benjamin vê no romancista aquele que "se separou do povo e do que ele faz".

A matriz de romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.

*Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paradoxismo*⁴.

Com Lukács, o estatuto histórico do romance e o da narrativa vão se distinguir: no romance, o centro é "o sentido da vida" enquanto que, na narrativa, o centro é "a moral da história"⁵.

As posições de Benjamin e de Lukács que distinguem a narrativa do romance encontram-se bem contextualizadas na tese da Profa. Angela Maria Dias⁶. Assim:

ROMANCE (paradigma da ficção)

- . invenção
- . nutre-se na solidão do romancista
- . descrição e análise do mundo a partir de uma interioridade abstrata e desenraizada
- . divórcio entre a aventura e reflexão
- . espaço do "desenraizamento transcendental"- visão panorâmica

NARRATIVA (paradigma do mito)

- . experiência transmitida oralmente
- . relação dialógica entre o narrador e o ouvinte leitor
- . intensa personalização do discurso
- . a moral se constrói na e pela práxis
- . visão simultânea

O romance, surgido no século XIX, é um gênero relativamente novo. Historicamente, desenvolve-se a partir do individualismo burguês do século XVIII e de seu ideário. Aparece com "cidadania literária"⁷ a partir do Romantismo. Com a ascensão da burguesia, o aparecimento de novos valores e de nova estrutura social, encontra terreno propício para florescer. Acentua-se, nessa época, o individualismo dentro da própria classe burguesa, propiciando a narrativa em primeira pessoa, onde o sujeito vai falar de si e de suas experiências.

O homem contemporâneo foge ao modelo da narrativa tradicional e assiste à crise do romance que reside justamente na descoberta de que a identidade é uma ficção burguesa. Por conseguinte, vai se inscrever no simulacro ou "fingimento" literário. De uma relação mimética com o real, o texto passa a ser a única realidade palpável e a ficção torna-se experiência e experimento, "algo que ultrapassa a atitude de narrar"⁸. O romance torna-se, então movimento de metaficção.

Dentro dessa perspectiva é que desejamos pensar *Bolor*, de Augusto Abelaira, romance metaficcional. Texto que se tece e

coloca em questão a impossibilidade de se representar o real via "palavra", ao mesmo tempo que empreende a aventura ontológica da linguagem.

3. Do papel que se mancha à palavra que se desbolora

Não há dúvida de que *Bolor*, enquanto romance metaficcional, abole o relato, deixa de lado o narrado e privilegia o narrar, realizando também, em nível do enunciado, o que está patente em sua enunciação: a aventura da escritura e a busca da especificidade do discurso literário.

Entretanto, seu enunciado, de forma descontínua, nada linear, apresenta os fios necessários para se tecer uma narrativa: a história de dois casais, paradigmas do homem burguês, suas angústias, culpas e valores em crise numa sociedade onde o sujeito, massificado e massificador, não é mais ele próprio, não se reconhece mais.

Nesse sentido *Bolor* legitima, no processo do enunciado, a falência das relações emboloradas da sociedade burguesa, nos idos dos anos 60. No processo de enunciação, realiza o desvelar de uma nova forma de narrar, através de um narrador em primeira pessoa, um *eu* fragmentado, capaz de tecer, com a palavra esgarçada das relações burguesas, um outro tecido - o tecido literário.

3.1. O entrecruzar-se dos fios do tempo e do sujeito.

Bolor, sendo narrado e escrito em forma de Diário, coloca-nos a questão da Memória e do Romance. Por apresentar um narrador homodiegético - conforme nomenclatura de Genette⁹ - quando o sujeito que narra coincide com o sujeito que vive o narrado - podemos pensar *Bolor* como um romance-de-memórias ou uma pseudo-autobiografia. "Pseudo" porque o autor do diário - o narrador - não é o autor que assina a obra *Bolor*, declaradamente intitulada, em sua capa, como um romance, afastando qualquer possibilidade de leitura que tendesse ao auto-biográfico.

De imediato, o pacto de leitura está estabelecido: a narrativa do Diário - corpo textual da obra de Abelaira - realizada em primeira pessoa, está escrita no campo do ficcional. Se um diário como romance é camuflagem de um eu autobiográfico, isso não nos deve interessar. A obra é o texto. É o seu tecido e a sua urdidura que preciso desfiar para tramar minha leitura.

Toda narrativa em primeira pessoa tem, no tempo, uma categoria fundamental. Em *Bolor*, Memória e Tempo são elementos indispensáveis à constituição do Diário porque o passado pretende ser reconstituído no presente da enunciação, no processo da escritura. Assim, o tempo presente da primeira

página "*Olho o papel branco...*" (p.9) do sujeito que inicia a sua escritura, passa, ao final da p.10, para o passado: "*Pouco depois de nos levantarmos e enquanto me barbeava...*"

Cria-se, a princípio, a tensão entre dois tempos: *um presente* - tempo da escritura, da enunciação, do processo; e *um passado* - tempo do narrado, do vivido, do enunciado, do experimentado.

Para cada um desses tempos, um sujeito diferente: o eu que narra não é o mesmo eu que viveu o narrado. O eu que hoje narra as experiências vividas não é o mesmo eu que viveu as experiências. O tempo torna-se tenso e ambíguo. O olhar sobre o tempo vivido é diferente do olhar sobre o tempo que se escreve.

A ambigüidade da identidade do sujeito também vai ser tecida: o sujeito da enunciação do discurso é um. Pode escolher a experiência a narrar. O sujeito do enunciado é outro. Não pôde escolher a experiência que viveu.

Toda narrativa em primeira pessoa constrói o sujeito diante do leitor. Em *Bolor*, o sujeito se constrói diante do leitor e diante do papel, buscando incansável a posse da palavra e a sua capacidade de conter o real:

Não será preferível desistir, deixar em sossego os meus sentimentos, os meus e os teus, sentimentos que só a disciplina traiçoeira do papel e da caneta serão capazes de agitar, de captar definitiva e inutilmente para a memória? (p.21)

Não sei: folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno, ainda parda, e pergunto-me: daqui a dois, a três, a quatro meses, quando a alcançar - se a alcançar - terei escrito uns milhares de palavras. Que palavras?

E fico perturbado, muito mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas. Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial, eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? Sobre mim. Ou sobre o mundo, uma guerra, a vitória completa do facismo, por exemplo (p.9-10).

Assim, sujeito a texto estarão sendo construídos diante do leitor. O sujeito torna-se "ser de papel", no sentido barthesiano e o papel será o fio que sustentará as palavras para que elas não caiam no chão e representem uma ordem:

Como quem enfia as pedras dum colar, junto umas às outras as palavras, elas vão ficando unidas, não

caem no chão, representam uma ordem. Mas se as pérolas não se separam e ficam alinhadas segundo uma certa lei é porque, embora invisível, as percorre um fio perdurável. De súbito pergunto-me que fio perdurável, embora invisível, sustém as minhas palavras? O papel deste caderno? E folheio de novo as páginas brancas, fio ainda sem pérolas, ainda à mostra mas vazio, instalado no futuro, aguardando a minha caneta (p.64-65).

O sujeito torna-se "ser de papel" enquanto se constrói como personagem dos fatos vividos, mas, no momento em que tenta apreender o passado pela memória, no presente da escritura do diário, estabelece-se como instância narrante responsável pela tessitura do texto. Torna-se o narrador de seu próprio fazer literário, enquanto narra alguma coisa que não é, apenas, o seu processo de contar:

A tentação impele-me a reler as folhas já escritas e de repente suspendo o gesto, lembrando-me do que a mim próprio prometi: só quando chegar à página cento e quinze regressarei ao que ficou para trás, à procura então dum fio que não seja somente de papel. E esse passado surge-me tão desconhecido como o futuro e eu (p.65).

Em outros momentos, o diário surge metaforicamente como um "disfarce" do presente. É através dele que os personagens dizem o que de fato gostariam de dizer:

Perguntaste: "Costumas pensar muitas vezes na Catarina?" E também: "Acháva-la muito bonita?" Vou responder-te agora doutra maneira: "Receia, sim, a concorrência das mulheres que não conheço - as que conhecerei daqui a quatro ou cinco meses" (p.12-13).

O texto vai surgir então como produto da memória. O sujeito debruçando-se sobre "o que já se foi", construirá "o que ainda não é" e que virá a ser¹⁰. O narrador faz, dessa forma, do hábito de escrever, uma forma de contestar e constatar o vivido. O Diário, nesse entrecruzar-se da categoria de tempo e do sujeito, torna-se uma construção em abismo, por fazer o presente da escritura conter o passado e do gesto presente de escrever, um texto futuro:

olho-as como então as veria, papel branco destinado a acolher o futuro, o meu futuro, e de súbito espanto-me por saber hoje que tais páginas, um mês antes destinadas ao meu futuro, acabaram por acolher um passado de quase vinte anos, meu

primeiro encontro com Julieta (um nome falso, vim depois a sabê-lo, falso e inventado, não sei se pela Catarina se pela Maria dos Remédios) (p. 78).

3.2. A tessitura lacunar do tempo, no diário.

Em *Proust e os signos*, Deleuze¹¹ vai localizar o tempo da memória proustiana no presente narrativo, já que, no momento da escritura, perde-se tempo na edificação e construção de um texto. Assim, o processo da memória sempre estabelece um atrito de dois tempos:

- no presente do narrador, o agora do discurso.
- no que se narra (o passado), o antes do discurso.

Um acaso? Posso acreditar numa idéia tão absurda como a do acaso em vez de pensar que não há acaso, tudo pode ser matematicamente previsto, só nossa ignorância nos impede de tudo ver? E antes átomos do universo, a ligação telefônica errada, foi apenas o ponto conhecível do cruzamento dessa vida com as vidas da Catarina e da Maria dos Remédios, muito antes de havermos nascido, muito antes de Bell ter inventado o telefone, quando o mundo ainda emergia do caos, mas...? (p.81)

O processo da memória em *Bolor* - uma metaficção - estabeleceria um terceiro tempo em atrito: o depois do discurso: o que o narrador se propõe alcançar. O atrito temporal na obra se intensifica em: "SEM DATA":

As duas páginas anteriores, e também esta, não foram escritas depois da 114, como seria lógico, mas em 10 de dezembro. E quando amanhã (11 de dezembro) começar este diário cheio de preocupações pelo destino que me aguarda na página 115, então ainda branca - como hei-de escrever -, mentirei escandalosamente. Porque essa página já não será pertença do futuro, não aguardará um destino imprevisível (coisas de cortar o meu coração e o coração do mundo), estará escrito há vinte e quatro horas, será o passado - foi a primeira deste diário a ser escrita, e esta é a terceira.

O texto narrativo, para Genette¹², como qualquer outro texto, não possui senão a temporalidade que, metonimicamente, recebe da leitura. Diremos que, em *Bolor*, a leitura será tecida metonimicamente. Entretanto, somente a "leitura" metafórica do texto edificará o seu enredo, visto que os elementos narrativos

não se apresentam linearmente ordenados. Ordenam-se descontinuamente no espaço do texto. Além disso, a descontinuação da linha de temporalidade narrativa se exacerba quando o narrador afirma que as datas do diário - narrativa que se propõe gerar uma linearidade temporal - são falsas: "SEM DATA" (p. 117).

Também a memória, ao tentar recuperar o tempo de forma verticalizada, metafórica, deixa brechas, lacunas impossíveis de serem reconstituídas no discurso do diário de *Bolor*. Afinal, esse diário tende a dar conta de um passado mais remoto, do presente e de um passado mais próximo. No passado mais remoto, temos a história do telefonema de Catarina, o encontro com as duas mulheres. No presente, a história do texto que se tece, no passado mais próximo, o que ele diz contar: a relação Remédios/Aleixo.

Isto confirma as considerações de Deleuze¹³, ao ver o presente como um único tempo que efetivamente existe e que tem no passado e no futuro nada mais que suas dimensões. De fato, na obra que lemos, no presente do texto que se tece; o passado é retro-projeção deste texto e o futuro - sua projeção - será a terceira dimensão: o *texto pronto*, definitivamente fixado na obra literária, sempre se re-fazendo a cada nova leitura.

A dimensão temporal apresentada no texto interliga-se com a configuração do sujeito. O sujeito tenta dar uma continuidade temporal à vida, procurando unificar o que é feito de vazios e brechas no desejo de superar a angústia do descontínuo. Diz-nos G. Bachelard: "Nossa história pessoal nada mais é, assim, que a narrativa de nossas ações descozidas e, ao contá-la, é por meio de razões, não por meio da duração, que pretendemos dar-lhe continuidade..."¹⁴

1 de Janeiro

Hoje, que um novo ano começa, folheio estas páginas, com espanto - e de algumas delas estava esquecido, valeria a pena tê-las escrito só para as não ter esquecido? (p. 37)

Em *Bolor*, portanto, o tempo será uma construção em linguagem, percorrendo o espaço da memória, preenchendo o espaço do papel, buscando a continuidade que aponta para a descontinuidade. Abelaira vai colocar a problemática do fluir do tempo e do tempo que corrói a palavra, o sentimento, o indivíduo, fazendo desaparecer a ordem lógica em que os diálogos deveriam se suceder, multiplicando as vozes dos sujeitos narrantes e inaugurando "o uso do presente do indicativo como eixo do discurso, que coloca a ação, imediatamente, em seu aspecto de ato aberto, indefinido e indeterminado, transbordando a linguagem"¹⁵.

Lembrando Barthes, ao referir-se ao tempo do discurso, em *Bolor* "o que se passa" é apenas a linguagem, a "aventura da linguagem".

3.3. Um tecido com muitos traços e bordados

Bolor, ao realizar-se em forma de um diário forjado, rompe com a sucessividade esperada: as datas são falsas e o próprio espaço do caderno onde se escreve não é respeitado. Há uma descontinuidade espacial e temporal. Propõe ao leitor, com isso que, ao tecer a leitura, faça-o metaforicamente na mesma ordem em que os fatos foram enunciados e a enunciação foi se construindo.

Abelaira estatui, além disso, uma outra forma de ruptura. É convencional e convencional que todo diário é uma forma narrativa íntima, produto das experiências de vida e de linguagem de um indivíduo - o sujeito narrante. Não é o caso de *Bolor*. Em seu espaço de texto em processo, há outras vozes que cruzam os fios inicialmente urdidos apenas pelo narrador Humberto. Humberto abre o diário em 11 de dezembro e faz-se dono absoluto do discurso narrativo até o dia 1 de janeiro, compondo um tapete costurado com os fios de sua vida com Maria dos Remédios e com a precisão da agulha de quem sabe escolher os fios a costurar. Em sua voz, o espaço da ficção estará contido no espaço da narrativa:

Como é possível? Caber tudo quanto escrevi em sessenta e dois metros! Caber quase um mês de vida numa extensão equivalente a oitenta passos dos meus. E debruço-me sobre este caderno, folheio-o: quanto tempo levam a ler estes sessenta e dois metros? (p. 38).

Em sua voz, o espaço literário se funde com o tempo literário e questiona a relação vida vivida / vida contada. No entanto, a partir do diário de 1 de janeiro, o tecido monológico do texto parece conter outras mãos que acrescentam novos traços ao bordado do tapete que Humberto vinha tecendo. Ora o diário passa a ser assinado por Maria dos Remédios, ora é Aleixo quem o assinará. Para daí a pouco entrar novamente Humberto com a agulha e lã, descosturando os fios deste enunciado que dissera estar sendo tecido por Remédios ou por Aleixo: "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).

Aí o complicado jogo entre o *eu* e o *tu* exacerba-se e não sabemos mais quais os limites, há um espaço escorregadio entre o *eu* e o *tu* da narração.

As "escritas do eu", que acabam fazendo do eu narrativo um sujeito de memória, problematizam, segundo Lúcia Castello

Branco, "a indagação acerca da identidade do sujeito, para na verdade questionarem a própria existência do sujeito"¹⁶. Lembramo-nos de Barthes e remetemo-nos a *Bolor*: as escritas de memória, "ao esbarrarem inevitavelmente na falha da existência do sujeito, encenam um *eu* que já não se pergunta: "quem sou", mas que se lança uma questão anterior a esta: "sou?"¹⁷.

A narrativa (ou a narração) caminha, então, para o terreno da intersubjetividade, desvelando um percurso que vai do *eu* ao *tu*. Humberto não quer apenas escrever, mas escrever-se, garantindo sua existência. O *eu* precisa de um *outro*, de um *tu* que o suporte, não somente na dimensão do vivido, mas também na dimensão do escrito.

Eis um objetivo para este diário: observar minuciosamente as minhas relações com os outros (amigos e simples conhecidos), verificar se sim ou não os nossos diálogos gozam da propriedade comutativa, são intermutáveis, se onde está eu poderia estar indiferentemente ele (p. 59).

Benveniste, ao oferecer a primeira contribuição para o estudo do sujeito narrativo, diz que o pronome "eu" não se comporta da mesma maneira que um signo qualquer, porque não remete nem a um conceito, nem a um indivíduo. "Não há um conceito "eu" englobando todos os "eu" que se enunciam a todo instante, na boca de todos os locutores..." EU não é uma pessoa determinada mas a pessoa que enuncia o discurso num dado momento. TU, para o lingüista, é "o indivíduo alocutado na presente instância do discurso contendo a instância lingüística eu"¹⁸.

A subjetividade do diarista em *Bolor* constrói-se numa relação dialética em que *eu* e *tu* se comportam como signos complementares e reversíveis.

Limitamo-nos então a uma simples troca de papéis e cada um dos nossos diálogos, embora seja cópia do diálogo anterior (de muitos diálogos anteriores), desenvolve-se de maneira tal que eu digo hoje o que tu disseste ontem, tu respondes-me amanhã com a minha pergunta de hoje? Actores sem consciência de o serem, recitando papéis mutuamente, indiferentemente intermutáveis? (p. 58)

Em *Bolor*, o sujeito que diz "eu" é inteiramente diferente do sujeito que diz que escreve, por isso, diremos com a professora Vilma Arêas que o personagem de *Bolor* é o jogo pronominal e que é o EU, a instância narrante. O pronome de primeira pessoa vai apagar a presença de fora do discurso e vai dirigi-lo. "O EU

é o *eu* do discurso, forma pronominal, o selo do anonimato, deve ser entendido como uma "pessoa do discurso, não como um "sujeito"¹⁹.

O diário, em *Bolor*, é uma miragem do EU como categoria pronominal, como pessoa. Não temos aí a miragem de um sujeito. Por isso, a multiplicidade de EUs que brincam de fazerem-se desaparecer, que assumem a "pele" do outro, que se mascaram frente ao outro e no outro para não se desmascaramem como sujeito. Por isso, a busca da p. 115 - um ponto aleatoriamente pre-determinado - que se torna ponto de confluência da impossibilidade de captura do sujeito, de seu presente e de seu futuro. Daí a p. 115 ser preenchida por um diário sem data, onde o EU que fala no enunciado é o de Maria dos Remédios, que se sabe outro na enunciação.

Em geral, no romance, o narrador é uma abstração: sua identidade situa-se não no plano do enunciado, mas no da enunciação. Em *Bolor*, a radicalização da identidade do narrador é total. Ele não se identifica nem no enunciado, nem na enunciação: "- O meu diário é uma brincadeira, não o escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. Por exemplo, na tua" (p. 132).

Os diferentes traços e bordados, que vão cobrindo a tela onde se tece o tapete, legitimam a des-identificação do sujeito.

3.4. O desgaste da palavra. O resgate da palavra.

- Eu pensava: enquanto o meu espírito souber romper a teia de palavras que de Cascais até a nossa porta fora sendo tecida (e com as mesmas palavras criava outro tapete), ela mantinha suspenso da boca o mesmo fio (p. 60).

Nesta obra de Augusto Abelaira, o discurso é a teia, o tapete, tecido com as palavras esgarçadas e emboloradas das relações burguesas:

Sim, Humberto: se é mais difícil pronunciar as palavras do que escrevê-las, porque não tentaste refazer tudo a partir destas páginas? (p. 64)

E não te digo a verdade - eu que te amo, Humberto -, pois não tenho a certeza de que desejes sabê-la, talvez prefiras a mentira (p. 79).

Sempre que eu e Humberto nos dispomos a tal esforço, a ir à busca de certas palavras sepultadas, perras, difíceis de trazer à vida por falta de uso...! Sim, quando vamos desencantar ao passado, ao

presente e até ao futuro, dentro ou fora de nós, palavras que nos permitem participar um do outro, então somos felizes (p. 136).

Mas de uma maneira mais simples: não precisamos de achar palavras novas, gestos novos; as palavras que entre mim e ele se tornaram gastas, ainda são novas, ainda são cristalinas se eu e tu as dissermos um ao outro (p. 137).

- Todos somos desconhecidos uns para os outros - interrompo-a com um lugar-comum, reconhecendo naquela linguagem a própria linguagem de Humberto (p. 139).

- Querido! A mesma palavra que ela disse momentos antes, mas completamente desbotada (p. 174).

Assim como os fios de lã que perpassam a agulha são capazes de tecer na tela o tapete, as palavras, embora desbotadas e desgastadas pelo tempo, são capazes de criar o romance na página em branco.

O "artesão" que tece o texto tem consciência do que realiza: "Em nome de quê tenho eu selecionado o que escrevo?" (p. 45) embora nem sempre seja capaz de controlar o processo da memória: "... E então há um sobressalto no nosso pensamento. Eis-te arrepiada por coisíssima nenhuma... Explicas-me o mecanismo destas idéias súbitas e subitamente esquecidas?" (p. 25)

O processo de escritura, ativado pela "caneta nas mãos", torna-se busca do auto-conhecimento e de descoberta da alteridade. A caneta passa de fio condutor da escritura a instrumento de recuperação da memória, de tal forma que pensar e escrever tornam-se um mesmo ato: "... Eis-me de repente a contas com perguntas que nunca teria feito sem uma caneta nas mãos, pois, verdadeiramente, foi a caneta a criadora desta dúvida" (p. 20).

Consciente da relação processo de escritura / processo da memória, a "pessoa" narrante, muitas vezes vacila, inquieta-se, por ter iniciado a aventura de narrar que, sem dúvida, é uma aventura do auto-conhecer-se:

... - Devagarinho - continuo. - Gesticula devagarinho para eu ter tempo de escrever aqui todos os teus gestos e, se falares, fala também devagarinho para eu ter tempo de escrever todas as tuas palavras.

- Estive a pensar...

- 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 (p. 193).

Cria-se assim uma distância entre a palavra falada / palavra escrita, palavra escrita / palavra vivida. A palavra que narra a experiência do vivido não consegue reter fidedignamente o que se experimentou viver. No entanto, em *Bolor*, a palavra escrita legitima uma aventura da reflexão. Reflexão sobre o processo da escritura, sobre os valores burgueses em crise, reflexão sobre a ordem fascista, sobre o sistema social e político. Empreende uma aventura de reflexão sobre a linguagem e da linguagem. Ao realizar a aventura da linguagem, *Bolor* o faz enquanto ato e não fato.

Costurando os fios de uma história de amor e traição, de vidas que se esgarçam, corroidas pelo tempo e pelo bolor das instituições burguesas, o espaço do diário tece a história de um texto em construção. Texto tecido com a palavra embolorada da sociedade de consumo onde o homem, impassível diante dos fatos, vê-se impossibilitado de penetrar a teia de palavras que o impede de tornar a relação *eu/tu* um *Nós*. "- Falámos durante meia hora e nunca dissemos a palavra nós. Nem tu nem eu soubemos ser nós uma única vez" (p. 122).

Augusto Abelaira, em *Bolor*, empreende a aventura ontológica da linguagem, cujo percurso vai da palavra desgastada pelo tempo e pelo sistema à palavra resgatada pelo literário, devolvendo-lhe a força mágica e sedutora do signo poético, realizando a história de uma outra história: a Obra Literária.

4. A linguagem possível: uma nova forma de tecer.

Tecida em primeira pessoa e usando o diário como forma de textura, inscrevemos *Bolor* anteriormente como pseudo-autobiografia ou uma ficção de memórias, porque a obra enquanto diário vai romper, de certa forma, com os dois paradigmas da ficção romanesca: nem é "Autobiografia", como ideal de sinceridade e transparência subjetiva²⁰ nem é História, como "modelo de objetividade documental, no registro da aventura humana"²¹.

O diário torna-se uma estratégia de ilusão referencial por parte do eu narrador que, flagrantemente fragmentado, legitima em seu discurso muito mais a elaboração de um texto enquanto descortina sua enunciação, do que a confidência de um homem.

A forma do diário pode ser tomada como simulação de uma escrita manual, caligráfica - cujo enunciado do texto faz questão de confirmar, ao repetir insistentemente que o ato de escrever no diário se realiza com caneta esferográfica. Pode-se, por

consequente, ler a esferográfica também como um ícone da própria artesanaria da tessitura ficcional.

O Diário, em *Bolor*, apresenta o EU como dimensão dialogal, porque inaugura em si a alteridade, escrevendo, muitas vezes, *eu* como se fosse *outro*, precisando escrever-se no outro para reconhecer-se. A dimensão do *eu* faz-se problematizada. Problematiza-se a autoria, a posse dos diários, a identidade do narrador, a sucessividade temporal, a materialidade da palavra, a relação entre o narrado e a narrativa.

Bolor instala-se como um paradigma do romance da modernidade sem inviabilizá-lo "como criação de linguagem"²², sem caminhar "na direção de um silêncio estéril e sem saída"²³. Realiza uma nova forma de tecer a rede ficcional. Retira do leitor a condição passiva de simples descobridor dos segredos do enredo do texto, levando-o a refazer o texto em sua leitura, oferecendo-lhe a cada leitura uma possibilidade nova de linguagem.

Enquanto o *eu* de *Bolor* tece seu texto, o leitor tece sua leitura. A trama de *Bolor* trama uma ficção em crise, uma ficção que investiga e que tensiona os próprios limites narrativos e traça um novo bordado no tapete da História Literária Contemporânea.

Notas

1. ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 3. ed. Amadora: Livraria Bertrand, 1974. Todas as citações são desta edição.
2. BENJAMIN, Walter. O Narrador, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. 4. ed., São Paulo: Brasiliense.
3. DIAS, Ângela Maria. Memória e Ficção, in *Identidade e Memória*, Revista Tempo Brasileiro, 95, Rio, Dez/1988.
4. BENJAMIN, W. Op. cit.
5. LUKACS, George. *Teoria do Romance*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
6. DIAS, Angela Maria. *Identidade e Memória - os estilos Graciliano Ramos e Rubem Fonseca*. Rio, Faculdade de Letras, 1989. Tese de doutorado, p. 221/222
7. Expressão da Profa. SAMIRA MESQUITA, Memória e Romance, in *Caleidoscópio*, no. 9. Rev. da ASOEC, São Gonçalo, 1989.
8. KRISTEVA, Júlia. apud SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do Romance*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.
9. GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
10. BRANCO, Lúcia Castello, *A Traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. Tese de Doutorado, UFMG, 1990.
11. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. R.J.: Forense - Universitária, 1987.
12. GENETTE, G. apud Reis, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
13. DELEUZE, G. Op. cit.
14. BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1981.
15. ARÉAS, Vilma Sant' Anna. *A Cicatriz e o Verbo*. Rio, Casa da Medalha Ltda. Tese de Mestrado, PUC, 1972.
16. BRANCO, Lúcia Castello. *A Traição de Penélope*. Tese de Doutorado, UFMG, 1990.
17. BARTHES, Roland. "Deliberação", In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
18. BENVENISTE, Émile. apud BRANCO, Lúcia C. Op. cit.
19. ARÉAS, Vilma Sant'Anna. Op. cit.
20. DIAS, Angela Maria. Memória e Ficção, in: *Identidade e Memória*. Rev. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 95: 93/110, 1988.
21. Idem.
22. Idem.
23. Idem.