



AUTOCONSCIÊNCIA, INTERTEXTUALIDADE E ASSUJEITAMENTO: (UMA) LEITURA METAFICCIONAL DE *BOLOR*, DE AUGUSTO ABELAIRA

GRECO, Raul (PUC-SP)¹

NESTAREZ, Oscar (PUC-SP)²

OLIVEIRA, Itamar Aparecido (PUC-SP)³

RESUMO: Esse artigo analisa a obra *Bolor*, de Augusto Abelaira, sob a ótica de seus elementos metaficcionalis, partindo, principalmente, de preceitos estruturais encontrados nos estudos acerca da narrativa narcisista de Linda Hutcheon. Nessa análise, as referências metafissionais foram agrupadas em três categorias: elementos discursivos do próprio texto, veiculados por meio de narrativa confessional em forma de diário, o que gera mais indagações do que respostas, levando o leitor a participar do processo da escrita; elementos de intertextualidade que permitem o diálogo do texto literário com outras formas de arte, como a pintura e a música – a primeira largamente apresentada na descrição das massas cromáticas das personagens e de suas texturas comportamentais, a segunda, dando o tom narrativo altamente dissonante; e, finalmente, a análise dos elementos políticos da obra, permitindo que o assujeitamento do povo português, que vivenciava a ditadura, fosse refletido por meio da partilha do sensível captada na passividade das personagens. Ao evidenciar esses elementos, evidencia-se que o romance de Abelaira não prima pelo produto, ou seja, pela obra pronta, mas, muito antes, convida o leitor a fundir-se no processo de sua feitura e até mesmo ao questionamento deste processo, sendo assim uma das obras de referência na Literatura Pós-Moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção; Narrativa narcisista; Intertextualidade; Assujeitamento; Pós-modernidade.

ABSTRACT: This article seeks to analyze Augusto Abelaira's work named *Bolor* from the perspective of its metafictional elements, based mainly on structural principles found in studies about the narcissistic narrative of Linda Hutcheon. In this book, the metafictional references were grouped in three selected categories: discursive elements of the text itself, conveyed through confessional narrative in diary form, which generates more questions than answers, taking the reader into the process of writing; elements of intertextuality that allows a dialogue of literary text with other art forms such as painting and music, the first widely presented in the

description of the chromatic masses of the characters and their behavioral textures and the second giving the highly dissonant narrative tone, finally, analysis of the political elements of the work, allowing the subjection of the Portuguese people, who went through a dictatorship, was reflected through “the sharing of sensitive”, captured by the passivity of the characters. By showing these elements, Abelaira’s work shows that its preoccupation isn’t the product itself, the finished work, he invites the reader to merge the process of making the story and even raises questions about this process, thus this work is one of the reference works in Postmodern Literature.

KEYWORDS: Metafiction; Narcissistic narrative; Intertextuality; Subjection; Postmodernity.

I INTRODUÇÃO

Nascido em 1926 e falecido em 2003, Augusto Abelaira marcou a literatura portuguesa da segunda metade do século XX. Com enredos que comumente prescindem de intrigas e narrativas desnorteantes, que mais parecem jogos de espelhos, esse jornalista e professor português pareceu empenhado em estabelecer com o leitor um pacto não de confiança, mas de *desconfiança* em relação a tudo o que se afirmava como certo e adquirido: a história, o tempo, as palavras e, principalmente, a verdade.

Definindo-se como “um homem de perguntas e não de respostas”, Abelaira procurou, ao longo de sua carreira, e por meio dos mais distintos procedimentos experimentais, tensionar o estatuto da verdade, especialmente da história e da política. Evidência disso é que a maior parte de sua produção deu-se durante o longo regime ditatorial (1933-1974) de Antonio de Oliveira Salazar. Seu romance *Bolor*, safra desse período, foi publicado em 1968 e é frequentemente mencionado por críticos entre aqueles que introduziram a literatura portuguesa nos debates sobre pós-modernidade.

De natureza inclassificável e estilo que foge a qualquer circunscrição lógica, *Bolor* parece cristalizar as intenções do autor no sentido de questionar e anular as fronteiras entre verdade e ficção, entre fato e relato. E, mais do que isso, devido a sua estrutura profundamente interrupta, pela qual o leitor circula às escuras, sem amparo algum, o livro parece apontar para o esfacelamento não apenas da vida conjugal (que, ainda que de forma difusa, constitui-se o fio condutor da narrativa), mas da configuração político-social e da própria condição do homem (pós) moderno; parece, enfim, apontar para sua inevitável natureza fragmentada.

Na leitura proposta aqui, procurar-se-á demonstrar como as estratégias de metaficção – de como o discurso denuncia a si próprio, a seus procedimentos e,

acima de tudo, a seu estatuto de arte – contribuem para essas intenções, a começar pelo enredo.

Já foi mencionado que em *Abelaira* os argumentos são rarefeitos, sinuosos, desprovidos de intrigas. Em *Bolor*, esta particularidade é prontamente confirmada. De início, pode-se afirmar que o tema gira em redor da vida conjugal. O narrador Humberto compõe um diário no qual, aparentemente (e este advérbio, bem como suas variações, serão a tônica de toda esta descrição), confessa suspeitas em relação às traições de Maria dos Remédios, sua segunda esposa, com seu amigo Aleixo; e também desabafa a modorra de seu casamento, e suas reminiscências de Catarina, a primeira companheira, que morrerá.

Contudo, isso se depreende após uma leitura estritamente superficial, já que, a todo momento, qualquer certeza em relação ao relato é desconstruída e contradita. Aos poucos, personagens (e narradores) fundem-se; afirmações são confrontadas; unidades (temporais e espaciais) são desmontadas. Assim, pode-se afirmar que a própria condição móvel e inapreensível deste enredo, em contraposição ao realista, que se propõe a representar a *verdade*, é uma evidência daquilo que a teórica canadense Linda Hutcheon estabelece como *narrativa narcisista*: narrativa que se reflete, que tem consciência de sua própria existência e que, por isso, afirma-se como tal.

Este procedimento, afirma Hutcheon em *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, não significa que “a conexão entre arte e vida foi totalmente desfeita ou completamente negada. Ao invés disso, [...] este elo ‘vital’ é reforjado em um novo patamar – naquele do processo imaginativo (do narrar), em vez daquele do produto (o que é narrado) (HUTCHEON, 1980, p. 3).” Desta forma, o enredo já é, em si mesmo, uma primeira e eloquente denúncia de que a obra em questão é ficção; o autor parece chamar a atenção do leitor no sentido de que o *procedimento* da escrita é tão – neste caso, até mais – importante quanto o que essa escrita apresenta. A seguir, serão observadas como diferentes estratégias metafictionais se manifestam na obra – as de ordem discursiva, que têm lugar na própria sintaxe; com mais retenção, a intertextualidade, o diálogo com outras artes; e a relação com o contexto político.

2 AUTOCONSCIÊNCIA NO DISCURSO

Quanto ao discurso, pode-se afirmar que todo ele denuncia sua natureza como artefato de ficção. A começar pela forma como é apresentado: o romance articula-se como um diário, gênero narrativo largamente utilizado no século XIX. Qual, então, o intuito do autor ao fazer essa escolha? Provável resposta pode ser

encontrada na antropologia, ou melhor, no antropólogo Bronislaw Malinowski (1884-1942) que, em 1922, publicou a obra *Argonautas do pacífico ocidental*, sobre a vida dos nativos das Ilhas Trobriand, localizada Nova Guiné.

Em 1967, a publicação póstuma de *Um diário no sentido estrito do termo*, suas íntimas anotações de campo, estareceu a academia. Diferente de *Argonautas*, em *Um diário no sentido estrito do termo*, o sujeito da enunciação apresenta-se como ser paradoxal, ora exaltando a cultura ocidental e criticando a vida dos *selvagens*, aos quais muitas vezes se referia com o termo *nigger*, ora querendo fundir-se à cultura criticada. Mas por que o *Diário* suscitou tais sentimentos? A causa explica-se pelo próprio gênero.

Forma confessional de narrativa, o diário apresenta-se como representação íntima do autor. Afinal, com quem dialoga o autor do diário senão com ele mesmo? Um diário, por não pretender à publicação, reproduz os sentimentos e o cotidiano de quem o escreve; sem o filtro da hipocrisia, permite ao autor colocar-se *veridicamente* no texto. Essa ilusão de veracidade acompanha o próprio gênero e não raro serviu à literatura, mesmo para legitimar histórias sobrenaturais como o *Drácula*, de Bram Stoker.

Abelaira, assim, opta por uma estrutura narrativa que impõe o estatuto da verdade, cuja característica intrínseca exige do leitor um contrato de suspensão de descrença que será rechaçado pela própria obra: de forma direta, ao assumir sua condição ficcional; veladamente, ao aludir à atividade da escrita e contradizer-se, impossibilitando a compreensão plena.

Essas alusões autorreferentes estão em todas as partes. A todo o momento, o autor conduz a atenção do leitor à atividade da escrita de seu diário – e do livro, afinal. Trata-se da plena consciência que o texto tem de si próprio, manifestada ora pela manipulação temporal: “Não sei: folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno, ainda branca, 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 (ABELAIRA, 1999, p. 15)”, ora pela revelação de sua própria gênese criativa: “Se tu e a Catarina são afinal parecidas ou se eu tenho pouca imaginação? 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. (ABELAIRA, 1999, p. 24).”

Nesses trechos, pode-se observar também uma característica discursiva determinante na obra: a dúvida. Em *Bolor*, as perguntas suplantam, com folga, as afirmações – a começar pelo próprio narrador. Quem redige o diário? Humberto? Maria dos Remédios? Aleixo? Impossível definir. Nos instantes em que o leitor parece, enfim, localizar-se no labirinto de personagens e acontecimentos difusos, depara-se

com advérbios como *talvez*, *supostamente* e *aproximadamente*, apenas para se encontrar mais desnorteado. São recursos que se propõem a abalar quaisquer certezas que possam emergir da leitura, e que novamente denunciam um texto ficcional, sem compromisso com a representação mimética da realidade. Assim como o homem que Abelaira afirmou ser, seus textos também são “de perguntas, e não de respostas”.

Outro recurso profusamente utilizado são os parênteses. São inúmeros e colocam em perspectiva o que foi dito logo antes – como se vê nos seguintes trechos: “[...] o Aleixo acocorava-se nesse instante (mas seria rigorosamente nesse instante, a memória não me trairá?) (ABELAIRA, 1999, p. 85)”; “Uma tarde (a terceira ou a quarta), o Aleixo disse – disse-o de forma abstracta, até aí *nada* houvera entre nós, além de palavras (mas as palavras serão *nada*?) (ABELAIRA, 1999, p. 97).”

São estes, mencionados de forma breve, alguns dos procedimentos linguísticos que constituem significativas estratégias metaficcionais na obra de Augusto Abelaira. O fato é que, em seu conjunto, empreendem um obstinado *moto continuo* que esfacela qualquer certeza; é o contrato de desconfiança ao qual ambicionava o autor, lavrado com as minúcias de que o estatuto da arte depende para se apresentar diante do leitor. É o procedimento escancarado, os bastidores e as costuras revelados; a seguir, será verificado de que forma outros estratagemas, como a intertextualidade e a evocação a diversas obras de arte, servem a este propósito.

3 INTERTEXTUALIDADE E DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

Um destes procedimentos é encontrado logo na primeira frase do livro: “Olho para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas com apreensão, apesar de tudo (ABELAIRA, 1999, p. 15).” Embora pareça desprezível, a alusão fornece uma via essencial para o entendimento da trama que se segue. Ambos os artistas, acompanhados por Paul Cézanne, foram pioneiros do Modernismo, nas artes plásticas, ao romperem com a transcrição mimética da realidade. Pinturas como *Montagne Sainte-Victoire vista de Tholonet* (1896-1898), de Cézanne; *A ponte de Langlois com as lavadeiras* (1888), de Van Gogh; e *Mulheres do Taiti* (1891), de Gauguin, demonstram bem essa fissura com a verossimilhança na representação.

Em seu princípio, *Bolor* apresenta uma aporia: o gênero confessional conduz o leitor à realidade, enquanto as manifestações artísticas o levam à própria arte. O romance será habilidosamente construído nesse jogo de forças.

Mas é possível encontrar, na biografia e na obra destes pintores, outros indícios que contribuem para esclarecer as intenções de Abelaira. Segundo Ernst

Gombrich, Van Gogh “gostava de pintar objetos e cenas que propiciassem plena amplitude a esse novo meio – motivos que tanto podia desenhar como pintar com o seu pincel, usando a cor espessa, tal como um escritor sublinha suas palavras (GOMBRICH, 1999, p. 547).” As pinceladas densas não apenas demonstram ao espectador seu estatuto de *construto*, mas permitem que ele refaça o caminho empreendido pelo pintor. Gauguin desenvolveu outra técnica; ainda de acordo com Gombrich, “simplificou os contornos das formas e não hesitou em usar grandes manchas de cor forte (GOMBRICH, 1999, p. 551).” A justaposição de massas cromáticas contrastantes foi sua principal marca, e influenciou movimentos fauvistas, simbolistas, surrealistas, entre outros.

É possível afirmar que ambas as técnicas (pinceladas espessas e massas cromáticas contrastantes) foram utilizadas por Abelaira na composição de seu romance, de modo que a obra apresenta-se ao leitor como uma tela vazia na qual o autor está imprimindo sua marca. A começar pela mais evidente: as massas cromáticas. Embora o romance se revele como um encadeamento de signos negros sobre um fundo branco, devemos observá-lo seguindo as instruções dos narradores – e, neste sentido, a evocação a Gauguin parece ir além de uma simples referência.

No romance, o diário, composto por três vozes, é escrito com três cores diferentes: Humberto se utiliza do azul; Maria dos Remédios, do preto, e Aleixo, do roxo. É com essa intenção que Humberto afirma o “azulamento” da página conforme escreve: “Ignoro porquê (...), interrompo o esforço de ir escurecendo (em verdade azulando) este caderno (ABELAIRA, 1999, p. 16).” Essa cromaticidade deve ser considerada como parte essencial do romance, uma vez que a correlação com a pintura fortalecerá o questionamento da verdade no discurso.

Por outro lado, a aproximação com Van Gogh é de caráter intimista: associasse-se à estrutura narrativa. Em várias passagens, o narrador afirma a palavra como gesto de criação: “Como quem enfia pedras dum colar, junto umas às outras as palavras, elas vão ficando unidas, não caem no chão, representam uma ordem (ABELAIRA, 1999, p. 61).” E continua: “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 (ela, mulher subitamente desconhecida, letra a letra se esclarecendo enquanto estas páginas se escurecem) (ABELAIRA, 1999, p. 19).” Como as pinceladas de Van Gogh, o romance permite ao leitor observar as marcas de sua construção; a obra se desvela como *processo*, e não mais como *produto*. Rompe-se, assim, o contrato de suspensão de descrença; o texto assume-se como ficção.

A relação da narrativa com a pintura parece ir além: nas descrições realizadas pelo narrador são encontradas referências pictóricas salientes, como na apresentação

de Maria dos Remédios: “Olho-a num relance e, para além de uma tranquila e difusa mancha verde no meio de superfícies claras e inquietas (mãos, pernas, rosto, cabelo), o que descubro, o que me fala, o que vejo, é o seu relógio de pulso, grande e redondo (ABELAIRA, 1999, p. 19).”

Pode-se apontar forte semelhança entre essa descrição e a pintura *Woman with a watch*, (1936), de Pablo Picasso. A similaridade acentua-se no momento em que é apresentada a principal diferença entre Maria dos Remédios e Catarina, a (suposta) falecida esposa do narrador: “Quando nos separarmos daqui a pouco não sei o que vou pensar, ficarei dividido entre duas recordações tuas, uma loira, a outra morena (ABELAIRA, 1999, p. 19).” Essas duas características, bem como o relógio de pulso e a mancha verde em superfícies claras, estão presentes na pintura em questão.

Há outra similaridade: no cubismo, o pintor pretendia representar os vários aspectos de um modelo – não como nos surgem aos olhos, senão na forma pela qual se apresentam em nossa mente. A fragmentação característica do cubismo é fruto dessa tentativa, e é justamente a esse procedimento que Abelaira recorre para construir – ou desconstruir – os personagens do romance. Em dado momento, e como já foi mencionado, Maria dos Remédios se confunde com Catarina, que se confunde com Julieta; Humberto, por sua vez, espelha Aleixo, que também é Daniel. A instabilidade na composição destes personagens intensifica-se até a dispersão completa: “Divirtome: neste momento sou o Humberto que sonha ser Aleixo [...] que sonha ser Maria dos remédios [...] que sonha ser Humberto (ABELAIRA, 1999, p. 115)”.

Outras condições propiciam e sustentam essa leitura: Aleixo é pintor, e parte do romance desenvolve-se em seu ateliê. Seu nome, por sinal, é o mesmo do pai de Maria de Trebizonda, personagem histórica retratada pelo pintor italiano do *Quattrocento*, Antonio Pisanello, em *São Jorge e a Princesa*, obra duas vezes citada na narrativa de Abelaira.

Além disso, Picasso novamente fornece possível e precioso indício das intenções de Abelaira ao afirmar que pinta “como outros exibem sua autobiografia. Minhas telas concluídas ou não, são as páginas de meu diário e como tais são válidas” (PICASSO, 2007, p. 26). Pode-se concluir, a partir desse manifesto, que o autor português escreve sua obra como quem pinta uma tela. Diante do leitor, o livro *escreve-se*, adquire forma, e a perda da ilusão de realidade é compensada pela performance, pela gestualidade do escritor.

Mas não é apenas com as artes plásticas que *Bolor* estabelece diálogo: há inúmeras referências intertextuais a outros romances, como *Sagarana*, *Memória dum pintor desconhecido*, *Patterns of culture*, *Hamlet*, *Imitação dos dias*; *O eterno marido*, de Dostoiévski, e *Sonata a Kreutzer*, de Tolstói. Os dois últimos serão contemplados

nesse artigo. É importante lembrar que o tema das duas obras é a infidelidade, o que, de imediato, aproxima-as do romance de Abelaira. Entretanto, existem detalhes singulares a serem observados.

Em *O eterno marido*, o advogado Vieltchâninov reencontra Pávriel Pávlovich, esposo da falecida Natália Vassilievna, com quem havia mantido um relacionamento quando se hospedara em casa deles. Nas noites em que os três conviveram, os dois homens liam romances de Dickens e revistas para Natália; ou seja, o leitor de Dostoiévski lê leitores. O mesmo procedimento se radicaliza em *Bolor*, quando o narrador descreve Maria do Remédios, sentada, a ler *O eterno marido*; o leitor da obra de Abelaira torna-se leitor de uma leitora de outros leitores. Hutcheon, novamente em *Narcissistic Narrative*, apresenta esta técnica, o *mise en abyme*, como uma das mais evidentes e significativas na composição de um texto metaficcional.

Outra confluência entre os dois romances pode ser indicada na misteriosa letra *T* com a qual Abelaira encerra seu texto. Pávriel e Natália residiam, à época da traição, justamente na cidade de *T...* (prática literária comum entre os autores a de nomearem as cidades apenas com letra inicial). Com base nas inúmeras referências aqui citadas, torna-se difícil acreditar em mero acaso, mesmo tratando-se de uma simples letra.

Quanto à novela, *Sonata a Kreutzer*, Tolstói a escreveu a partir de uma conhecida circunstância sobre a composição da obra homônima de Beethoven. O compositor teria escrito a sonata às pressas. Durante a primeira execução, estando Beethoven ao piano e George Bridgetower ao violino, após uma parte de difícil execução para o piano, o violinista teria recriado o mesmo trecho em seu instrumento; arroubo arriscado que acabou lhe rendendo eufórica aprovação do mestre alemão e a promessa de que lhe dedicaria a sonata. Posteriormente, devido a um comentário particular do violinista sobre uma dama conhecida de Beethoven, este teria rasurado a dedicatória, oferecendo-a, mais tarde, a Rodolphe Kreutzer.⁴

Na novela, Tolstói aborda a infidelidade – tema que, como se viu, aproxima-a de *Bolor*. Mas a própria condição que originou a novela é significativa: trata-se da recriação ao violino de partitura executada ao piano. Diante disto, pode-se afirmar que Abelaira está, a todo instante, executando esse movimento, recriando em sua obra uma partitura inicialmente composta para pintura, para outras literaturas e para música – o terceiro pilar que estrutura essa leitura do romance.

Além das referências à pintura e à literatura, as menções à música são vastas e embalam o texto como uma melancólica trilha sonora para a leitura. A primeira obra citada é o *Canto de amor e de morte*, de Fernando Lopes-Graça. Composta em 1961, após crise existencial que quase levou o compositor ao suicídio, a peça apresenta

obsessiva dissonância musical.

Resumida explicação teórico-musical faz-se necessária para que se compreenda tal dissonância, criada pelo uso de notas de segunda menor e sétima maior: a peça faz uso de consonâncias imperfeitas como se fossem resolvidas por uma consonância perfeita de um semi-intervalo de segunda maior, numa voz, e substitui uma nota justa (quinta justa), a nota que antecede a resolução, por uma sétima maior que está sempre soando. Portanto, a obra jamais encontra resolução. Tal artifício faz, deste modo, com que cada frase soe como um gesto que nunca se completa, mas que está sempre na iminência de fazê-lo.

Nesse contexto, pode-se afirmar que esta é a dissonância existente entre Abelaira e uma realidade social e política que ele parece repudiar, opressora e, em sua mais íntima esfera, dilaceradora. A sensação, para o ouvinte, é fúnebre, angustiante, como parecia ser a vida social e política também para Lopes-Graça, duramente perseguido pelo regime salazarista. Essa dissonância existencial marca grande parte de suas composições, traduzindo-se em um movimento inacabado e errante de notas desencontradas e que parece ser a tônica em *Bolor*.

Manifesta-se na carreira incompleta de Maria dos Remédios como cantora, em Aleixo, que não se firma como pintor; em Humberto, que exerce advocacia sem convicção; e na própria obra, que se movimenta intensamente entre possibilidades sem jamais se fechar sobre alguma. No *Canto* de Lopes-Graça, um piano ao fundo contribui para a constância melancólica na obra, como um *leitmotiv* wagneriano. A propósito, em *Bolor*, a própria melancolia apresenta-se como um dos motivos condutores do romance. O mesmo ocorre com outra peça citada no livro: a *Sonata para violino, opus 108*, de Brahms, na qual se pode encontrar “*melancolia, mas não impotência*” (HOMES, 1993, p. 168).

Já o *Concerto para Mão Esquerda*, mencionado algumas vezes, constitui delicioso mistério. Como apenas o título é fornecido, pode-se pressupor que se trata ou do famoso concerto de Maurice Ravel ou de uma desconhecida peça de Paul Hindemith. No caso do concerto de Ravel, sabe-se que nada se apresenta de forma direta; há um estranho começo, virtuoso, que se converte em “melancolia pomposa e desespero grandioso [...] O elemento fundamental da música de Ravel é a tensão entre a construção a sangue-frio e sua completa decomposição no final” (CSAMPAI, 1995, p. 578).

Quanto ao *Concerto para mão esquerda e orquestra op. 29*, Hindemith o escreveu para Paul Wittgenstein; mas o pianista nunca o executou por considerá-lo impossível. Por fazer parte do espólio de Wittgenstein, a peça veio a público há pouco tempo – ainda era inédita em 1968, ano da publicação de *Bolor*. Mas a

menção é enigmática: “Não a substituo. E nem direi – continuas a ler o Magalhães Godinho – que neste momento o rádio transmite o Concerto para mão esquerda. Ouvi-lo-ei sozinha e dois minutos antes de o concerto terminar chamarei a tua atenção para o que perdeste (ABELAIRA, 1999, P. 105)”.

A perda refere-se a uma execução (desconstrução) primorosa ou a uma peça inédita que apenas no âmbito da ficção se poderia realizar? Qualquer que seja a resposta, ao não nomear a autoria da composição, Abelaira deixou para o leitor a alegria do insolúvel. Outras obras surgem, como *Tannhauser* e *O Crepúsculo dos Deuses*, de Wagner; o *Quinteto para clarinete e cordas*, de Mozart; *Orfeu*, de Monteverdi; e *Falstaff*, de Verdi. Contudo, aprofundar-se nessas *pistas* exigiria um espaço deveras maior que o de um artigo.

Entretanto, seria necessário aprofundamento das citações para que se compreenda a obra? Não se trataria de preciosismo desnecessário? O próprio texto parece responder a esse questionamento:

No dia seguinte senti uma vontade invencível de voltar ao atelier do Aleixo, bati-lhe à porta inesperadamente. E o quadro transformara-se, as chagas da Primavera haviam sarado, o cão era o cão da princesa de Trebizonda, a tela começara agora a irradiar uma beleza primaveril, repousante, de mundo acabado de nascer. Meti-me com ele:

- Desististe?

- Uma camada de tinta especial... Não sei se havia ironia naquele tom de voz. – Acabará por cair dentro de dois ou três anos, decomposta pela respiração e pelo calor... Vês o efeito? Ao fim de algum tempo, o bom burguês, comprador de uma gentil Vénus para seu repouso, para embelezamento da sua sala de estar, verá aparecer uma imagem repugnante. E, pelo menos como artista, eu deixarei de contribuir para o sossego dele (ABELAIRA, 1999, p. 65-66)

A leitura também exige a retirada das camadas superficiais para que a verdadeira obra se apresente. E este processo só pode se dar pela apropriação, por parte do leitor, das *pistas* deixadas pelo autor. É necessário que se saia da obra para a ela retornar com o conhecimento artístico exigido. *Bolor*, neste sentido, transcende espaço, tempo e estilos artísticos.

As *pistas* convocam o leitor a percorrer os meandros do conhecimento e das sensações humanas universais que se entrelaçam e preterem a dissociação entre vida e arte – e entre artes. Desta forma, o romance surge integralmente e se denuncia, esteticamente, como construção. Em Abelaira, literatura é desconforto; o desconforto da própria vida.

Como já foi verificado, é para este *construto* intelectual que os referentes

artísticos em *Bolor* apontam. Neste procedimento, a obra de Abelaira distingue-se daquelas de Dostoiévski e Tolstói: se o romance do século XIX esteou-se quase totalmente na mimese do produto, a moderna metaficção utiliza-se desta mesma mimese, mas apontada para *o processo*, para sua manufatura, conforme descrito por Hutcheon.

Ainda de acordo com a autora, na mesma obra, a mimese do processo estabelece significativo paradoxo ao leitor, pois, se este é forçado a conhecer o artifício da arte, também é verdade que ele é convocado a participar como co-criador, o que só é possível se ele firmar, novamente, o contrato de suspensão de descrença.

Todavia, embora as estratégias de metaficção apontem para a própria construção de *Bolor*, elas não encarceram o texto em si mesmo. Dá-se o contrário: fiel ao paradoxo identificado por Hutcheon, quanto mais refere-se a si próprio, mais o romance volta-se para o leitor. A aporia se explica: ao apresentar-se como um discurso, o texto não pretende assumir-se como *verdade absoluta*, e sim como *uma verdade possível*. Ao romper a ilusão da veracidade, a narrativa permite ao leitor questionar as verdades dos discursos que o cercam, incitando-o a retirar as camadas superficiais e atingir camadas mais profundas da verdade – ou melhor, de uma verdade.

Mas o que levaria Abelaira a propor esse exercício ao seu leitor? Necessário é, portanto, que se entenda a situação política e social da época para perceber como ressoa em *Bolor*.

4 POLÍTICA E ASSUJEITAMENTO

Primeiramente, deve-se afirmar que a política se manifesta na arte por meio de um mimetismo: procedimento artístico de selecionar da realidade política elementos de tempo e espaço que determinarão ações. Não sem razão, o filósofo Jacques Rancière considera que a origem da política e da arte é a mesma. O teórico desenvolve sua linha de pensamento em torno da “partilha do sensível”, conceito que consiste em descrever a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais.

Neste aspecto, a obra de Abelaira assume caráter dúplice quanto à compreensão política. Pois desenvolve-se tanto de modo exógeno, ao trazer elementos do cenário político português da época para dentro do texto, quanto de modo endógeno, refletindo questões políticas de forma indireta, permeando o conjunto de ações das personagens numa mescla que não permite ao leitor precisar a ação individual de cada um.

O romance desenrola-se durante o período do Estado Novo em Portugal (1933-1974), regime com fortes traços totalitaristas, autocratas e corporativistas,

prevalecendo por mais de quarenta anos.

Abelaira parece querer expressar a passividade do povo português – que aceitou de forma submissa regime tão asfíxiante – por meio de uma obra que tem a linguagem como principal tema, mas que se utiliza de estratégias metaficcionais para assumir como pano de fundo tudo aquilo que não se relaciona diretamente a esta linguagem. Assim, percebe-se o paradoxo entre o discurso antifascista das personagens e sua inércia, já que nada fazem para transformar o contexto: de um lado, há insatisfação velada; vontade não manifesta de que a revolução aconteça; mas, por outro, há postura acomodada, de quem prefere desfrutar de vida cultural e economicamente privilegiadas, afogando indignações num caldo de prostração e inação.

A própria publicação do romance em plena ditadura portuguesa parece ter sido ato de extrema audácia, já que as ordens eram a repressão e o silenciamento. Todavia, *Bolor* jamais perigou resvalar no lugar comum, e pretendeu ir muito além do simples narrar: a obra pode ser entendida como um *mosaico de citações* (como concebido por Julia Kristeva) que, afinal, pode ser uma espécie de exaltado, ainda que sutil, grito de liberdade. Parece servir a esse propósito, também, a mistura de identidade entre as personagens, já que, em última análise, todas parecem buscar essa mesma libertação.

Parece evidente que a volatilidade da linguagem adotada por Abelaira tencione manifestar os anseios sociais pela liberdade e pela ruptura com um regime totalitarista – a própria experimentação parece incorporar esses ensejos revolucionários.

De acordo com as ideias de Rancière, infere-se que Abelaira, no momento em que dá vida à obra, desempenha um papel político, que, não sem motivos, manifesta-se sobretudo nas entrelinhas. Lacunas nas quais o *assujeitamento* das personagens evidencia-se como efeito direto da autocracia do regime ditatorial, que não permitia ao indivíduo ter voz e, muito menos, ser ouvido: “Digo à Maria dos Remédios (dividida entre o Eterno Marido e o rádio, ambos abertos irresistíveis, sem a certeza portanto de ser ouvido)... (ABELAIRA, 1999, p. 19).”

Ensurdecimento que é acompanhado por outras limitações, que permite inferir que o período no qual se passa a narrativa é castrador. Entre as limitações pode-se mencionar uma espécie de cegueira. Mas a de Abelaira, à semelhança da de Saramago, não se reduz à perda da visão como um sentido, e sim impede perceber como deve-se agir diante de tal situação. Por meio de um estratagema de estilo bastante singular, o autor inverte a compreensão do que é a visão, condicionando-a não ao que se percebe sensitivamente, mas, antes, ao que se capta *sensivelmente*.

Se estou na cama com uma mulher, e não há palavras, é como se os sentidos estivessem

rombos, só as palavras lhes dão a posse absoluta, aguçam-nos, iluminam-nos. Se olho uma paisagem ou um quadro, se não acompanho esse olhar com alguns comentários, embora silenciosos, os sentidos serão cegos... Não: As palavras é que dão olhos ao sentido (ABELAIRA, 1999, p. 36).

Porém, é na energia em potencial que cada um dos sujeitos narrativos parece trazer suas marcas políticas mais profundas. É na frustração de não conseguir empreender, a partir desse potencial, nenhuma mudança sócio-política efetiva, que a obra reúne uma série de aspectos merecedores de considerações mais retidas. Com efeito, a inércia da submissão ao regime resulta em profundo mal-estar principalmente para Humberto, que reconhece seu estado de agente político, porém subjugado, incapaz, impotente: "Há em mim uma certa energia política, digamos assim. Sinto necessidade, através do voto, [...] de dar a minha contribuição à marcha do mundo, [...] de pesar, por pouco que seja, nos actos governativos, [...] E que sucede? Não voto, não posso escrever esses artigos..." (ABELAIRA, 1999, p. 82)".

Resta à personagem, portanto, a triste constatação de isolamento que o povo português sentia, tornando-o amargo, céptico e pessimista. Conseqüentemente, Humberto e as outras personagens questionam-se se todo o trabalho de uma vida, aqui simbolizado nos produtos de suas ações ao longo do tempo (diários, livros, quadros), se todo este legado tem algum significado:

Se eu fosse verdadeiramente um político ou um revolucionário a sério ainda poderia tentar essa influência de outra maneira. Mas não. Efectivamente não sou um político, percebes? [...] Mas como desejo dar expressão a essas minhas débeis virtualidades, sinto-me frustrado [...] O mundo faz-se sem mim, sem o meu voto, nem sequer contra o meu voto. Cortado da vida social, se por vida social entendermos a construção de uma sociedade nova. Isso destrói-me, torna-me céptico, céptico até em relação às coisas em que acredito, pessimista. [...] Através da participação na coisa pública, o homem integra-se na sociedade, domina a solidão. E essa solidão não se vence a escrever diários ou livros, ou a pintar quadros, compreendes? (ABELAIRA, 1999, p. 86-7).

Assim como o ânimo dos patrícios de Abelaira, a motivação das personagens parece anular-se. O próprio autor, em diversos momentos, parece questionar, por meio das angústias de Humberto, o propósito de sua escrita: "Que vou eu escrever – eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas?" (ABELAIRA, 1999, p. 15)."

Questionamento que incorre, em última análise, na desnecessidade de existência da obra em si; uma espécie de autocrítica fortemente imbuída de caráter metaficcional, porquanto não se pode atribuir esse espectro crítico apenas à atuação das personagens, mas também a seu próprio escritor, que parece espelhar-se nesses sujeitos desintegrados por meio de um diário cujo narrador, conforme mencionado, jamais é identificado com clareza.

A crítica política, juntamente a outros elementos sociais, reitera a atemporalidade da obra, tanto mais quanto o próprio conceito de linha do tempo é demolido: há muitos trechos sem data; num dado momento vai-se de abril a janeiro. Desta forma, e tornando substantivos os efeitos do assujeitamento e da perda de identidade causados por um regime autoritário, o pensamento crítico de Abelaira parece transcender o contexto do Estado Novo. E permanece atual e vivo, ainda.

Um pensamento crítico de fato: questionador, inquieto, desafiador que, conforme pincelado nesse trabalho, encontrou no plano metaficcional o fértil território para semear suas ideias. O discurso que denuncia a si próprio, as referências a outras obras de arte – contemporâneas a ele ou já distantes no passado –, e o posicionamento crítico diante dos acontecimentos sócio-políticos não apenas apontam para o esfacelamento do próprio indivíduo e de suas instituições, mas para as ruínas das possibilidades de representação *fie!* daquilo que há em torno desse indivíduo.

Seguindo o pensamento de Linda Hutcheon, assim como o Narciso da mitologia, *Bolor* é intensamente consciente de sua própria existência, de sua situação num contexto artístico e político-social. É ato criador após ato criador. O gesto da gênese que se transfigura e se apresenta ao leitor como impulso libertário para que este leitor jamais se esqueça de que as páginas que tem em mãos não mais correspondem àquela mimese da tradição, mas a uma mimese que tem outros referenciais e que quer repensar, reler e influenciar esta tradição (no processo concebido por Borges).

Ao fazê-lo, Abelaira apresenta-se como ferrenho partidário da existência do grande livro da literatura, no qual a obra de cada autor consiste-se num capítulo, e cada novo capítulo possui a responsabilidade de zelar pelos que o antecederam, por sua permanência, por sua relevância. E, no entendimento destes signatários, seu *Bolor*, ainda que marcado por hesitações e interrogações, inquestionavelmente o faz.

NOTAS

¹ Mestrando do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. E-mail: raulgreco@uol.com.br

² Mestrado em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP. E-mail: oscar.nestarez@gmail.com

- ³ Mestrando do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP. E-mail: itamoliveira@gmail.com
- ⁴ Essa história acompanha a bela tradução de Boris Schnaiderman. In TOLSTÓI, Lev. *A sonata a Kreutzer*. São Paulo: Editora 34, 2010.

REFERÊNCIAS

- ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- CSAMPAI, Attila; HOLLAND, Dietmar. *Guia básico dos concertos*; tradução Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*; tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, s/d.
- HOMES, Paul. *Brahms*; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Toronto: Wilfrid Laurier, 2013.
- LONGMAN, Gabriela; VIANA, Diego. *Revista Cult*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>>. Acesso em: 02 set. 2014.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Um diário no sentido estrito do termo*; tradução Celina Cavalcante Falck. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- PICASSO, Pablo. *Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura*. Tradução Martín Ernesto Russo. Barueri: Editorial Sol 90, 2007.
- SOUSA, Jorge Pais de. *O Fascismo Catedrático de Salazar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*; tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- TOLSTÓI, Lev. *A sonata a Kreutzer*; tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010.
- VASCONCELOS, Manuela. *Variações sobre um mesmo tema em Augusto Abelaira*. Disponível em: <<http://purl.pt/13858/1/geneses/1/2-variacoes-abelaira.html>>. Acesso em: 02 set. 2014.