

# «Como quem enfia as pedras de um colar»: diário e fragmentação em *Bolor*, de Augusto Abelaira

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

Nagiko: You've been reading my diary?

The Husband: Isn't that why people keep diaries? To be read by someone else? Otherwise why keep them?

Nagiko: To know about themselves.

Peter Greenaway, *The Pillow Book*

Piece by piece

is how I'll let go of you.

Katie Melua, «Piece by Piece»

**Palavras-chave:** fragmento, escrita fragmentária, Augusto Abelaira, *Bolor*, pós-modernismo.

**Keywords:** fragment, fragmentary writing, Augusto Abelaira, *Bolor*, postmodernism.

## 1. Pós-modernidade e exigência fragmentária

Em «Lyre Without Strings» – assim intitulou Thab Hassan o prelúdio daquele que veio a converter-se num verdadeiro *companion* da pós-modernidade literária, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (1971) –, o autor convoca o *exemplum* mitológico de Orfeu, selvaticamente desmembrado pelas Ménades como desagravo da indiferença desdenhosa que lhes votara o melancólico amante de Eurídice. Lançadas, a cabeça e a lira, às águas do rio Hebro, nem assim deixaram de se ouvir o seu canto e a sua música. Observa Hassan que este episódio pode ser tomado como exemplar metáfora da tradição literária (pós)-moderna<sup>1</sup>: ao debater-se com o irreparável desmembramento das suas convenções, insiste agonicamente no canto, dedilhando uma lira sem cordas (Hassan, 1982: 5). Nem a retracção da linguagem, nem a ontologia movediça do autor, nem o estilhaçamento fracturante do sujeito, nem a

---

<sup>1</sup> Como nota Steven Connor, para Hassan, «“the postmodern spirit lies coiled within the great corpus of modernism”. This is to see postmodernism partly as a kind of Dionysiac virus within modernism, tempting it to the extremes of madness and self-dissolution, and partly as the secret inner principle of modernism» (Connor, 1989: 111).

ruína da ilusão mimética, nem a falência das grandes metanarrativas legitimadoras – sinais insofismáveis da condenação a uma «literatura do silêncio» que se diria ir desaguar numa afasia sem remédio – impedem a obstinada irrupção da palavra, resistência criativa intacta nascida do caos. E isto, mesmo se, bem entendido, ela agora vive paredes-meias com o mutismo. É o que, aliás em bom magistério pós-moderno, alvitra o protagonista de *Bolor*: «Os artistas, todos os artistas, penso muitas vezes, deviam emudecer, pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme» (Abelaira, 2005: 49).

Num notável posfácio, acrescentado, em 1982, sob o título «Toward Postmodernism», Hassan recapitula, nos seguintes termos, as linhas de rumo norteadoras da estética pós-moderna:

(...) as an artistic, philosophical, and social phenomenon, postmodernism veers toward open, playful, optative, provisional (open in time as well as in structure or space), disjunctive, or indeterminate forms, a discourse of ironies and fragments, a “white ideology” of absences and fractures, a desire of diffractions, an invocation of complex, articulate, silences. (Hassan, 1982: 271)

Recupero, nesta ocasião, as reflexões de Hassan por me permitirem enquadrar o debate em torno daquela que pode considerar-se a implicação mútua, tão assiduamente sublinhada, de *exigência fragmentária* – a expressão é de Maurice Blanchot<sup>2</sup> – e pós-modernidade. Como nota o filósofo de *L'écriture du désastre*, «le fragmentaire, plus que l'instabilité (la non-fixation), permet le désarroi, le désarrangement» (Blanchot, 1980: 17). São por demais abundantes os sintomas de dissolução (ontológica, epistemológica, formal...) e os vestígios de ruína do artefacto literário pós-moderno e é, porventura, na sua natureza fragmentária que esse vórtice de desintegração mais visivelmente se traduz. Entre os traços distintivos, propostos por Hassan, para balizar as fronteiras de modernismo e pós-modernismo, contrapostos numa lógica opositiva de raiz binária (cujas virtualidades e equívocos o autor, aliás, não deixa de lucidamente apontar) figuram, por exemplo, a desconstrução, a dispersão, a indeterminação e a imanência, a tendência paratáctica e antiorgânica, aberta e disjuntiva. Não tenho dúvidas que qualquer uma destas características seria pacificamente compaginável com o

---

<sup>2</sup> «L'exigence fragmentaire, exigence extrême, est d'abord ténue paresseusement comme s'arrêtant à des fragments, esquisses, études : préparations ou déchets de ce qui n'est pas encore une œuvre» (Blanchot, 1980 : 99) ; «L'exigence fragmentaire fait signe au Système qu'elle congédie (comme elle congédie en principe le moi auteur) sans cesser de le rendre présent, ainsi que, dans l'alternative, l'autre terme ne peut tout à fait oublier le premier terme dont il a besoin pour s'y substituer» (ibid. : 100) ; «L'exigence fragmentaire nous appelle à pressentir qu'il n'y a encore rien de fragmentaire, non pas à proprement parler, mais à improprement parler» (ibid.: 102).

predomínio do fragmentário enquanto epistema da condição pós-moderna ou, por outras palavras, enquanto categoria supragenológica, apetente para todas as inflexões de forma e todas aventuras de sentido.

Problematizante e descentrada, à palavra fragmentária assiste um essencial paradoxo: a corrosão do unitário, do monológico, do totalizante não deixa de nela inscrever a memória nostálgica da ordem (Zaharia, 1996: 25). Neste caso, mais do que um *a priori* genológico, «género anfitrião de todos os outros» (Barrento, 2006: 11), o fragmento decorrerá de um imperativo existencial. Como muito bem viu Constantin Zaharia, a propósito de Cioran, «on écrit par fragments parce que l'on pense par fragments parce que le monde lui-même (ou la *réalité*, si l'on veut), se donne comme discontinuité» (Zaharia, 1996: 78).

Tenho vindo a falar do *fragmentário*, e de fragmentário continuarei a falar, por proposadamente querer distinguir o acto de *escrever fragmentariamente* da «condição de mónada» (ibid.: 56) do *fragmento*, lapidariamente consignada no célebre aforismo 205 do *Athenaeum*: «Semelhante a uma pequena obra de arte, um fragmento deve encontrar-se totalmente separado do mundo circundante e fechado sobre si próprio como um ouriço» (*apud* Zaharia, 1980: 56). A sistemática legitimação teórica da forma literária do fragmento, empreendida, com zelo persistente, pela crítica romântica de Iena, repisa a completude auto-suficiente do género e a verdade quase oracular que encerra, muito próxima da assertividade aforística. Ora, deslocar o olhar do fragmento para o fragmentário implica, como acentua Camélia Elias, transitar do plano da intencionalidade do género para o da funcionalidade da poética:

In the end the fragment forges two positions: it *is* and it *becomes*. Whereas the fragment's manifestation as text throughout history is a question of constitution (*being*), in critical discourse the fragment's manifestations are most often related to the question of function (*becoming*) (...). (Elias, 2004: 353)

Se o fragmento-fragmento (ou o fragmentário, *tout court*) é, na sugestiva imagem de João Barrento, «quase sempre uma janela que se abre», o fragmento-aforismo «entreabre portas para as fechar logo a seguir» (Barrento, 2006: 17). Talvez à luz desta distinção se torne legível uma outra, traçada por Jean-François Lyotard, em *O pós-moderno explicado às crianças*. Aí se afirma: «Parece-me que o ensaio (Montaigne) é pós-moderno, e o fragmento (o *Athaeneum*) moderno» (Lyotard, 1987: 26). É, previsivelmente, ao fragmento romântico, cultivado por Novalis ou Schlegel, que se reporta Lyotard e é sintomático que seja o ensaio, umbilicalmente ligado à génese e desenvolvimento do fragmento, a modalidade discursiva considerada emblemática do paradigma pós-moderno. O seu carácter provisório e permanentemente interrogante, a recusa de um sentido plenipotenciário, a sua matriz antidogmática e a sua eterna incompletude aproximam o ensaio da textualidade fragmentária, constituindo, à sua

imagem e semelhança, «a manifestação mais clara da escrita como sistema intensivo cuja intensidade última seria a da redução ao nome (ao indizível absoluto: Deus), ou ao silêncio (Barrento, 2006: 15).

## 2. Amor e exigência fragmentária

Não será por acaso que a obra de Abelaira foi já sumariamente descrita como «ensaio romanceado, ensaio especificamente romanesco, na esteira de Broch, de Musil, sem perder a capacidade de integrar a poesia, a narração, o sonho» (Costa, 1988: 10)<sup>3</sup>. A leitura de *Bolor* ganhará, segundo creio, à contraluz destas reflexões que recuperam a aproximação original de ensaio e fragmento.

Acerca de *Bolor*, dado à estampa em 1968, se tem, e por mais de uma vez, dito constituir este romance uma espécie de carta de rumos da pós-modernidade literária portuguesa. Aquilo que a sua complicação efabulatória parecia pressagiar comparecerá, sob forma decantada, na produção ficcional posterior de Abelaira: deliberada indefinição genológica, problematização do estatuto do narrador e das personagens, ironia e (auto)paródia, metaficcionalidade, narcisismo literário, ruptura de protocolos ficcionais, fusão desconcertante do trágico e do farsesco são alguns dos *topoi* críticos mais frequentemente reiterados a propósito do singular universo romanesco do autor<sup>4</sup>. Como muito justamente assinala Lélia Parreira Duarte, o texto abelairiano constrói-se

(...) sobre certezas nenhuma: seus diálogos são prováveis, suas personagens substituíveis, seu tempo é reversível. A representação é constantemente desmascarada, assim como a camuflagem e o fingimento, desvelando-se a estratégia lúdica de uma elaboração textual que se caracteriza mais como trama de significantes que como rede de significados, mais como falsificação e costura de fragmentos que como narração organizada. (*apud* Sartori, 2002: 91)

Talvez por isso tenha Carlos de Oliveira surpreendido, na ficção abelairiana, esse mesmo «movimento veloz de cinema que os saltos do tempo complicam ainda mais. Difícil captar o gráfico de tal acrobacia» (*apud* Arêas, 1999b: 6). As acrobacias, ainda tímidas quando, em 1959, Abelaira se estreia com a alegoria política à *clef* que constituiu *A Cidade das Flores*, irão, em *Bolor*, sofisticar-se consideravelmente, não deixando

<sup>3</sup> No mesmo sentido apontam as palavras de António Apolinário Lourenço: «Em certo sentido, a mais recente ficção abelairiana não deixa mesmo de ser anti-romanesca, ao assumir explicitamente a sua vocação metalinguística (reflectindo sobre a linguagem, a escrita, a literatura) e ensaística» (Lourenço, 1995: 7).

<sup>4</sup> Vd., a este propósito, a análise de *Deste Modo ou Daquele* à luz da pós-modernidade literária portuguesa, proposta por Isabel Pires de Lima (2000: 9-28).

dúvidas sobre a sedução ambivalente que, para o autor, representavam tanto a valorização neo-realista do latamente político (mesmo que, como no romance que aqui me ocupa, esse político ecoe na mais intransmissível intimidade), como as arrojadas peripécias experimentais que o *nouveau roman* de Butor ou Robbe-Grillet – que Hassan sugestivamente crisma de *aliteratura* – vinham propor. Nesta aspiração conciliatória, Abelaira não dissente, aliás, dos seus *compagnons de route* da chamada geração de 50, como José Cardoso Pires, Fernanda Botelho ou Urbano Tavares Rodrigues.

Por outro lado, em virtude da sua novidade compositiva, *Bolor* constitui um singular tubo de ensaio ficcional, permitindo surpreender o fragmentário no próprio acto de escrever-se. Estruturado como romance-diário de desamor, como «história de uma solidão a dois» (Melo, 1982: 159), a narrativa adopta a gramática do fragmento, fazendo corresponder cada troço discursivo ao registo diuturno da intimidade de um sujeito amante, pensante e escrevente. Sobre ele se poderia talvez afirmar, como Cioran disse de si próprio, que não faz literatura mas terapêutica fragmentária<sup>5</sup>:

Já não sei estar sozinho (eis talvez o segredo deste diário: a tentativa de encher os momentos em que sou obrigado a estar sozinho. (Abelaira, 2005: 23)

– Um diário íntimo... – digo, vagamente recordado de que já uma vez lhe ouvi uma frase semelhante (vagamente desejoso, agora, ao cobrir o papel com palavras azuis, de fugir, ao menos, eu, a escrever um diário íntimo, de transformar este caderno num meio de me libertar de mim mesmo, de falar interessadamente dos outros. (ibid.: 63)

Quem ama, pensa e escreve é, pelo menos num primeiro momento, Humberto, narrador autodiegético *doublé* em diarista, cicerone intranquilo e obsessivamente lúcido que, deambulando por entre os escombros do casamento com Maria dos Remédios, vai alinhando o seu ditado de consciência. É, portanto, uma escrita do (fim do) amor aquela que ao leitor *voyeur* será dada a ler – de um amor exausto, dissecado, com analítico comprazimento, ao ritmo das palavras ditas ou diferidas, dos gestos esboçados ou das acções impraticadas. É precisamente essa natureza morta de um amor em ruínas aquela que, cataforicamente, anuncia o poema de Carlos de Oliveira, que dá

---

<sup>5</sup> «Écrire est pour moi une sorte de guérison. (...) ce qui est vraiment extraordinaire c'est que chaque fois que j'ai fini d'écrire, j'ai envie de me mettre à siffler. Je ne crois pas à la littérature, je ne crois qu'aux livres qui traduisent l'état d'âme de celui qui écrit, le besoin profond de se débarrasser de quelque chose. Chacun de mes écrits est une victoire sur le découragement. Mes livres ont plusieurs défauts, mais ils ne sont pas fabriqués, ils sont vraiment écrits à chaud : au lieu de gifler quelqu'un j'écris quelque chose de violent. Il ne s'agit donc pas de littérature mais de thérapeutique fragmentaire : ce sont des vengeance. Mes livres sont des phrases écrites pour moi ou contre quelqu'un, pour ne pas agir. Des actions râtées. C'est un phénomène connu, mais dans mon cas il est systématique» (*apud* Zaharia, 1996 : 79-80).

título ao romance e lhe serve de epígrafe: «Os versos/que te digam/a pobreza que somos/o bolor/nas paredes/deste quarto deserto/os rostos a apagar-se/num frémido do espelho/e o leito desmanchado/o peito aberto/a que chamaste amor». O insidioso alastramento desta flora criptogâmica, deste bolor que tudo recobre – as pessoas e os afectos, as palavras e a memória, o país e o mundo<sup>6</sup> – não podia deixar de, funda e silenciosamente, corroer o tecido de um texto que se dá a ler *esgarçado* (cf. Maia, 1994: 75-90). Nos *Fragments de um discurso amoroso*, Barthes advertia que «querer escrever o amor (ou o seu fim, poderia talvez acrescentar-se) é enfrentar a *desordem* da linguagem: esta terra de loucura em que a linguagem é ao mesmo tempo  *muito e muito pouco*, excessiva (pela expansão ilimitada do *eu*, pela submersão emotiva) e pobre (devido aos códigos com os quais o amor a rebaixa e avilta)» (Barthes, 2001: 129-30). Entre o excesso e a escassez, entre a aspiração à palavra plena e a desolação que é sabê-la intangível miragem, o fragmento assinala a tentativa, perturbada mas persistente, de dar voz a um coração que se descobre vazio: *Bolor* é, assim, uma radiografia desapidada da mais irremissível incomunicabilidade.

A análise dos sessenta e dois fragmentos que integram o romance impõe, logo à partida, duas evidências: por um lado, a sua desigual extensão, articulando-se ora em brevíssimos instantâneos de um parágrafo, ora em mais distendidos excursos; por outro, a sua arrumação aparentemente aleatória no corpo romanescos, que admitiria, sem significativo descaminho de sentido, o reagrupamento, na sintagmática narrativa, dessas unidades decomponíveis. Como notou Maria João Reynaud, a propósito do *Húmus* de Raul Brandão – um outro romance-diário com o qual *Bolor* partilha indesmentíveis afinidades –, a técnica combinatória, próxima da colagem, e o desequilíbrio sintagmático dos fragmentos conjugam-se na construção hábil de um

---

<sup>6</sup> Como, com muita propriedade, salientou Maria Lúcia Lepecki, «*Bolor* fala do que se recusa a escrever, significa aquilo a que apenas alude. A sua mensagem é a de um arreigado sentimento de frustração ideológica e política, de uma completa impossibilidade de agir. O título do romance é a imagem desta mensagem: bolor é a forma de vida a roçar pela morte, pela degenerescência, pela destruição» (Lepecki, 1979: 149). No metaforismo inaugurado pelo título ecoa, de modo evidente, a estilística brandoniana do *Húmus*. Não é esta, aliás, a única marca da herança de Brandão na obra abelairiana, já amplamente reconhecida mas sem ainda ter merecido um estudo sistemático. Cf., sobre este assunto, as sugestivas pistas sugeridas por Álvaro Manuel Machado que aparenta Brandão e Abelaira «sobretudo no jogo narrativo ambíguo mas também, por vezes, na caracterização entre o trágico e o grotesco das personagens historicamente situadas (...)» (Machado, 1984: 130).

<sup>7</sup> Por poder, com justeza, aplicar-se a *Bolor*, transcrevo o passo em questão: «A matriz de *Húmus* é essencialmente musical (à maneira simbolista), em virtude do papel determinante que aí assume o *tempo*. A organização das partes na *totalidade aberta* que é a obra, onde ganham vulto as repetições, as aliterações, as rimas, produzindo a auto-reflexividade da mensagem, é sobredeterminada, de versão para versão, por um princípio rítmico que faz alternar as zonas de silêncio e de respiração com as zonas de concentração verbal. Nestas últimas, a pressão interna pode desencadear um processo de clivagem a que

efeito de leitura, reminescente do princípio formalizante do *tempo* musical (Reynaud, 2002: 163-64)<sup>7</sup>. Entre eles se intromete ainda o silêncio intervalar dos brancos, verdadeiros «espasmos gráficos» que marcam os tempos fracos do não-dito. Em *Bolor* é rendibilizada com mestria a alternância entre o *staccato* dos fragmentos breves e o *legato* dos fragmentos mais longos, instaurando-se, deste modo, a arritmia como regra de montagem textual. Exemplifico o processo com uma lacônica entrada datada de 27 de Março:

Logo à noite, vou deixar este caderno em cima da tua secretária. Não, vou pô-lo dentro da tua pasta. Queres dizer-me depois se ele é igual ao que tu escreves? E desigual somente num ponto: terias respondido aos meus apelos.

Terias verdadeiramente? (Abelaira, 2005: 84)

Defende Blanchot que não há, entre os fragmentos, verdadeiro intervalo, uma vez que o seu destino é o branco que os separa, expectantes daquilo que os virá completar (Blanchot, 1980: 96). Estas palavras revelam-se particularmente adequadas para dar conta da economia fragmentária – parcela de um texto hipotético<sup>8</sup> – que estrutura *Bolor*, uma vez que cada fracção do texto reedita a tentação bivalente de revelação e silenciamento. Daí a frequência de pensamentos inconclusos, factos elididos, diálogos truncados, ou a intrusão extemporânea de fragmentos da realidade histórica no decurso da transcrição da intimidade:

Indiferente ao ridículo da frase, desejoso de provocar uma situação dramática, disse-lhe:

– Dentro de três meses teremos gasto o amor. – Senti um arrepio, ao lembrar-me de que nesse mesmo momento, numa das suas sessenta surtidas diárias, os aviões americanos queimavam uma aldeia do Vietname. (Abelaira, 2005: 91)

A adição paratáctica dos fragmentos, que torna prescindíveis quaisquer nexos de solidariedade hierárquica a coligá-los<sup>9</sup>, abre caminho a uma lógica disjuntiva, muito ao gosto de Abelaira, que coloca como hipótese a multiplicação exponencial de possíveis narrativos, por vezes até ao paroxismo do absurdo. Essa propriedade comutativa dos fragmentos, ao expor a arbitrariedade do que se conta e da ordem pela qual se conta,

---

se associam turbulências temporárias (supressões, acrescentos, deslocções), até ao encontro de soluções mais harmónicas, que permitem um novo equilíbrio semântico-formal, em função do efeito global pretendido» (Reynaud, 2002: 163-64).

<sup>8</sup> Cf. «The fragment is a piece of a hypothetical text» (Elias, 2003).

<sup>9</sup> É também este o ponto de vista de Edimara Sartori: «Além disso, não há relação entre um fragmento e outro, tanto que a ordem da leitura poderia ser distinta sem acarretar profunda mudança de sentido» (Sartori, 2002: 59).

encontrará correspondência no perturbador impasse enunciativo que o texto nunca chega a deslindar:

Eis um objectivo 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. (ibid.: 42)

Na realidade, a responsabilidade da «arqueologia insensata» (ibid.: 14) que catalisa a redacção do diário íntimo, inicialmente endossada a Humberto, irá circular por Maria dos Remédios, sua mulher, e por Aleixo (*alias* Guilherme), amante dela, instalando uma desnorteante rotatividade dos sujeitos que escrevem e/ou lêem o que os outros escrevem. O jogo complica-se ainda mais, porque cada narrador «escreve na sua primeira pessoa e também na primeira pessoa do outro» (Sartori, 2002: 49), numa dialéctica de confiança sincera e de capciosa alteridade. Efectivamente, em *Bolor*, «pode haver uma variedade de eus-narradores ou somente um narrador, sendo que, nas duas hipóteses, o(s) narrador(es) mascara(m)-se, entra(m) na pele do outro e tenta(m) reconstituí-lo» (ibid.:49). Nesta mascarada despersonalizante e plurivocal, nesta «espécie de policial *sui generis*» (Arêas, 1999b: 6), que pulveriza os limites do sujeito e o transmuda em categoria textual indeterminada, em espaço dialogal onde, mercê de um exasperante ventriloquismo, confluem insondáveis outros, o eu, como nota Maria Luísa Ritzel Remédios, «é um significante vazio que se torna pleno, ao abrigar um dos interlocutores» (*apud* Sartori, 2002: 45). A dupla entrada, relativa ao dia 1 de Janeiro – a assinatura de Maria dos Remédios funciona como reivindicação de autoria do segundo fragmento – torna claro, pelo efeito de eco gerado através da glosa com variação<sup>10</sup>, o jogo entre ipseidade e alteridade:

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? Folheio não apenas as páginas azuladas, folheio também as brancas, as páginas que aguardam ainda a tinta azul. Faço contas, eu, uma autêntica negação para a aritmética: quantos quilómetros somam as linhas escritas até hoje? (Abelaira, 2005: 27)

---

<sup>10</sup> A este exemplo se aplicam também as seguintes observações de Lucília Gonçalves Pires, a propósito do uso regular das figuras de reiteração no romance de Abelaira: «As repetições discursivas têm por vezes como função encadear o descontínuo da narrativa. Porque se trata duma narrativa descontínua, fragmentada, e a forma de ligar esses fragmentos pode ser a repetição por anadiplose, mesmo que essa repetição se verifique a muitas páginas de distância (...)» (Pires, 1980: 40).



1 de Janeiro

Hoje que um novo ano começa – repito comigo – folheio estas páginas azuis e brancas sem espanto. 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?», isso está aqui neste caderno secreto, enche todo este papel? Sem espanto... Não: com espanto. (ibid.: 28)

Todas as personagens se reconhecem, pois, «actores sem consciência de o ser, recitando papéis mutuamente, indiferentemente intermutáveis» (ibid.: 42). É, aliás, Humberto quem confessa a Aleixo que «o meu diário é uma brincadeira, não o escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. Por exemplo, na tua» (ibid.: 95)<sup>11</sup>. E, num registo significativamente datado do dia 1 de Abril, é ainda ele (?) que se recreia, dando livre curso a uma comédia de enganos:

Penso em Tchuang-Tseu que não sabia se era um filósofo que sonhava ser borboleta ou uma borboleta que sonhava ser filósofo. 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... Ou a Maria dos Remédios que sonha ser o... (ibid.: 91)

Não é, parece-me evidente, incidental que a peça lírica que Maria dos Remédios, cantora *manquée*, por mais de uma vez trauteia seja «La Chevelure» de *Les Chansons de Bilitis*. Numa espécie de *mise en abyme* com função temática, aí se glosa o júbilo do corpo erótico insulado ao dissolver-se no objecto de desejo: «Et peu à peu, il m’a semblé, tant nos/membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entras en moi comme/mon songe» (ibid.: 115).

Descentrado e problemático, privado de uma auto-imagem integradora que apenas o espelho projectivo da comunicação amorosa com o outro permitiria fundar, o sujeito

<sup>11</sup> É esta consciência performativa dos narradores-personagens que origina, em *Bolor*, aquilo que, na esteira de Matei Calinescu, poderia designar-se por retórica pós-moderna da palinódia, de acordo com a qual «o sentimento de uma incerteza insolúvel é constantemente reforçado pelas hesitações e inconsistências do narrador» (Calinescu, 1999: 266).

<sup>12</sup> Embora com distinto alcance hermenêutico, a conceptualização lacaniana do corpo fragmentado foi já convocada a propósito de *Bolor* por Vera Lúcia Pereira: «A nossa leitura, baseada na fragmentação, remeteu-nos à teoria de Jacques Lacan e de maneira especial aos fantasmas do “corpo espedaçado”, fantasia do registo 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”» (Pereira, 1991: 32).

é, em *Bolor*, frequentemente percebido como corpo em fragmentos, lembrando, nesse esfacelamento que o desamor do outro perpetua, o *corps morcelé* a que Lacan aludiu a propósito do estádio do espelho<sup>12</sup>:

Ele:

- Conclusão: muda de penteado, deixarei crescer o bigode.
- Talvez continuássemos cegos, talvez tu passasses a ser para mim somente um bigode, um bigode num corpo invisível. Devia ser engraçado..., deixa-me imaginar-te.
- Com bigode?
- Não. O bigode apenas e tu invisível. Que fazer para sermos opacos aos olhos um do outro? (ibid.: 110).

À radical instabilização do sujeito (aos «rostos a apagar-se» evocados no poema-epígrafe de Carlos de Oliveira) corresponde, no romance, a sua experiência de um tempo sincrético que, porque não se resolve numa diacronia consequente, mas sistematicamente cancela os limites lógicos de passado, presente e futuro, condena ao malogro a busca de qualquer sentido. Se, como refere Nelly Novaes Coelho, o romance de Abelaira é regido pela absoluta «*gratuidade* e a *contingência* do fluir temporal», num «fluir caótico onde todos os tempos se misturam» (Coelho, 1973: 112)<sup>13</sup>, as palavras que, no dia do casamento, Humberto dirige a Maria dos Remédios revelam-se, a mais de um título, portadoras de ominosa ironia:

- Aqui o tempo parou, Não: aqui o fluir do tempo rompeu-se, regressámos ao momento da criação, Marduk acaba de vencer Tiamat, imitamos a aurora do mundo, purificados, tudo vai começar, acabamos de nascer... (Abelaira, 2005: 30)

Todas as dimensões deste tempo infértil e esvaziado (a ele se referirá o enigmático *T* final, como sugere Vilma Arêas? (Arêas, 1999:305))<sup>14</sup> são intermutáveis, aliás como os sujeitos que as vivenciam. Por isso, as datas falsas do diário não passam de um embuste ficcional (« (...) ainda ontem escrevi nove de Abril quando hoje são trinta de Janeiro», Abelaira, 2005: 112); por isso, a ansiada página cento e quinze de um dia por viver/escrever é já passado no por enquanto futuro:

---

<sup>13</sup> Cf. as penetrantes reflexões sobre o tempo no romance, apresentadas por André Pereira da Costa: «(...) Abelaira rompe com a noção de continuidade que estatui a ordem estanque passado-presente-futuro, desenvolvendo ficcionalmente a posição diante do tempo que já manifestara quando das «Palavras de Agradecimento» à Academia, ao receber o Prémio Ricardo Malheiros pelo seu livro *As Boas Intenções*: "... hoje não vivemos apenas num presente mais ou menos determinado pelo passado, vivemos também num presente fecundado já pelo futuro - um futuro que, condicionado pelos nossos gestos ao mesmo tempo que os condiciona, dessa forma se identifica com o presente, se inscreve nele"» (Costa, 1982: 39-40).

<sup>14</sup> Para Maria Alzira Seixo, a letra T que fecha o romance é a «inicial de *tu* e de *tudo*, palavras que justamente a réplica anterior integra» (Seixo, 1987: 231).

Folheio de novo (quantas vezes folhearei de novo?) a página cento e quinze, agora sem a certeza de que nela, só porque no espaço vem depois desta, seja o futuro que me espera – descubro que, se estas falhas são o tempo vazio, o fio visível (que os acontecimentos hão-de tornar invisível) a prender umas às outras as minhas palavras, nesse caso eu posso mover-me em todas as direcções do tempo. Voluntariamente? Que talvez nessa futura página cento e quinze um passado terrível, desconhecido, aguarde a minha caneta. (ibid.: 54)

Participes ambos deste fluxo temporal indiviso, existir e escrever tornam-se actos concomitantes, ao ponto de a realidade das acções textualizadas no diário (*congeladas*, diria o diarista) serem ontologicamente equiparáveis ao efectivamente vivido. De certo modo, numa nítida contravenção do princípio da escrita como mimese da vida<sup>15</sup>, só existe o que se escreve e só escrevendo se existe:

– Quantos são hoje? – pergunto-te. Olhas para mim espantada, encolhes os ombros, afastas lentamente as mãos, ergues a cabeça, abres-te num leve sorriso a dizer que não sabes. – Devagarinho – digo. – 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 que...

– Devagarinho, devagarinho. Deixa-me escrever: «Estive a pensar que...» Pensar é com *s* ou com *ç*? «Estive a pensar que...». Podes continuar agora, já escrevi. (ibid.: 135)

Porque minadas por idêntico deslассamento, vida e escrita não podem dizer-se senão fragmentariamente. Mas, se bem que a braços com a esterilidade e o sem-sentido da palavra, da segunda se espera que consiga iluminar a primeira, «*re-agregando* a multiplicidade de retalhos em que cada um dos sujeitos se vai cindindo», de modo que «o diário [é] a tentativa de, pelo texto, organizar um tempo de fragmentação, e do caos fazer um cosmos» (Silva, 2002: 148-149):

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? (ibid.: 46)

Como, no decurso de uma estimulante leitura comparativa do romance de Abelaira com *Molloy* de Samuel Beckett e *Uma maçã no escuro* de Clarice Lispector, salientou

<sup>15</sup> Cf. Seixo, 1987: 231.

Fátima Fernandes da Silva, estes textos cumprem a «dupla função de exibirem o desmembramento, a dissolução, e de, simultaneamente, por meio da escrita, se assumirem como um projecto de reconstrução: escrever seria um modo de ir tentando *re-ligar* os pedaços da existência moderna, sempre em busca da identidade perdida. E por isso do *escrito* se passou ao *escrever* (...)» (Silva, 2002: 149). A manifestação mais clara desta escrita autocentrada consiste no reenvio para a situacionalidade dos narradores escreventes que, constantemente, aludem à tonalidade do papel, às diferentes cores da tinta ou aos movimentos da caneta, referências que consubstanciam uma verdadeira *obsessão da manuscritura*. Também por essa via se explica, em *Bolor*, a intimação compulsiva da escrita sobre a escrita, num exercício reiterado de autismo metalinguístico que elege, como insistente pólo aglutinador, as palavras: «as palavras que dão olhos aos sentidos» (Abelaira, 2005: 25), as palavras que «são o substituto dos gestos» (ibid.: 76), as palavras «sepultadas, perras, difíceis de trazer à vida por falta de uso» (ibid.: 98), as palavras que «não são verdadeiras nem falsas. São como as árvores (...) como as pedras, como todas as outras coisas»<sup>16</sup> (ibid.: 122).

Nesse sentido, o romance abelairiano é também «um diário sobre a escrita de um diário» (Silva, 2002: 57), embora quase todos os códigos de género prescritos pela realização modelar da notação diarística – nomeadamente no plano enunciativo – nele sejam objecto da mais desfigurante desconstrução<sup>17</sup>. Do diário verídico, *Bolor* retém, no entanto, o «efeito securizante da repetição» (Rocha, 1992: 26), a «função terapêutica» (ibid.: 29) e, sobretudo, «a descontinuidade, o fragmentarismo» (ibid.: 32). Mas, a subversão ficcional do movimento centrípeto de introversão, assim como o questionamento da vocação confitente da escrita autobiográfica que o romance-diário postula, indiciam a essencial inviabilidade da comunhão com o outro e a elisão da intimidade, como aliás admite Humberto: «– Não tenho vida íntima. Rir-te-ias se eu te dissesse... – Olhava-me com ironia». (ibid.: 95)

---

<sup>16</sup> A este respeito, Nelly Novaes Coelho nota que «bloqueado no *plano da ação*, o homem tenta transpor para o *plano da linguagem*, o dinamismo da vida. À palavra, como *elemento ordenador do universo*, Abelaira entrega a tarefa de dar sentido à ação humana», mas, simultaneamente, «denuncia a *falência da linguagem* como elemento essencial na comunicação humana». (Coelho, 1973: 100-101). Na mesma linha, Agrípina Carriço Vieira salienta, a propósito da ficção abelairiana, que «(...) a metafictionalidade não se confina ao desvelar do processo de construção: alarga-se ao pensamento sobre o poder e o valor da palavra, único meio capaz de interpretar o passado, embora dele apenas possa fazer uma representação ficcional, subjectiva e parcial. Trata-se de um dilema insolúvel, em que à ausência de conhecimento se contrapõe a apreensão fragmentada e incompleta de uma certa realidade, remetendo-nos incessantemente para a certeza da impossibilidade do conhecimento total, do olhar unívoco» (Vieira, 2002: 116-17)

<sup>17</sup> Esta circunstância conduz Martin Neumann à dedução de que «estas contradições põem em evidência que o autor já não confia nesta “base ontológica” do género» (Neumann, 2002: 148) e leva Regina Zilbermann a classificar *Bolor* como *anti-diário* (Zilbermann, 1993: 32).

Num estudo centrado na delimitação tipológica do romance-diário, Gerald Prince, elenca, a par de traços como a narração autodiegética e intercalada, a tendência do subgénero para tematizar – por vezes em glosa irónica – a própria composição do diário:

The origin of the diary, the circumstances of its publication, its physical shape, its dialectical relationship with the narrator: some or all of these problems, as well as others related to them (what is the diarist's state of mind as he writes? how often does he reread his own entries? where does he keep his diary?), some or all of these problems are examined to a greater or lesser extent in every work considered to be a diary novel. (Prince, 1975: 480)

Trata-se, ainda e sempre, de uma prática de escrita auto-referencial, descontínua e fragmentária que, «na impossibilidade de dizer o *outro*, se diz *a si mesma*, diz a impossibilidade de dizer, continuamente reafirma o silêncio» (Silva, 2002: 161).

Depois de salientar a inquietante «brutalidade e crueza» do universo romanesco de *Bolor*, Manuel Poppe sintetiza, com luminosa perspicácia, aquela que considera a tese da «história ácida» contada por Abelaira:

(...) uma vez que o amor é mortal, uma vez que o diálogo não se estabelece, uma vez que não recebemos e nada damos que perdure – ao fim e ao cabo, no amor, o outro não representa mais do que um parceiro substituível. Ao fim e ao cabo, no amor, encontramos-nos, apenas, com a nossa própria solidão – a única realidade definitiva. E, o amor não passa de um logro, se nele quisermos surpreender o absoluto. (Poppe, 1982: 43)

De que outro modo, pois, se pode dele falar senão por fragmentos?

## Bibliografia

- ABELAIRA, Augusto (2005). *Bolor*. Lisboa: Editorial Presença.
- ARÊAS, Vilma Sant'Anna (1999). «Augusto Abelaira. A Construção». In SILVEIRA, Jorge Fernandes da (ed.), *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 303-309.
- (1999b). «Ficções da Vida Danificada». In ABELAIRA, Augusto, *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 5-10.
- ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- BARRENTO, João (ed.) (2006). *Fragmentos são sementes*. Novalis. Lisboa : Roma Editora.
- BARTHES, Roland (2001). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: edições 70.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- CALINESCU, Matei (1999). *As 5 Faces da Modernidade. Modernismo, Vanguarda, Decadência*,

- Kitsch, Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega.
- COELHO, Nelly Novaes (1973). «Augusto Abelaira. “Consciência Histórica” de uma Geração». In *Escritores Portugueses*. São Paulo: Edições Quíron, 81-118.
- CONNOR, Steven (1989). *Postmodern Culture. An Introduction to the Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell.
- COSTA, André Pereira da (1982). «Bolor: a ambiguidade procurada». *Colóquio/Letras* 68, 35-40.
- COSTA, Linda Santos (1988). «A suprema clareza arquitetónica». *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 302, 10.
- ELIAS, Camelia (2003). «Ten Theses on the Fragment». *respiro. fast-forward culture* 10.
- (2004). *The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. Bern: Peter Lang.
- HASSAN, Ihab (1982). *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1979). «Augusto Abelaira: o fio invisível», «Augusto Abelaira: o espaço do diálogo». In *Meridianos do Texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 135-62.
- LIMA, Isabel Pires de (2000). «Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual». *Semear. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses* 4, 9-28.
- LOURENÇO, António Apolinário (1995). «Abelaira, Augusto». In *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 5-8.
- LYOTARD, Jean-François (1987). *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1984). *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: ICLP.
- MAIA, Rita Maria de Abreu (1994). «Bolor: vidas que se esgarçam, texto que se tece». *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* Vol.14-nº18, 75-89.
- MELO, João de (1982). «O narrador e a expressão do tempo no romance *Bolor* de Augusto Abelaira». In *Toda e qualquer escrita (estudos, ensaios e críticas de Literatura)*. Lisboa: Vega, 159-68.
- NEUMANN, Martin (2002). «Estratégias de um diário ficcional». In *Metamorfoses do Eu: o diário e outros géneros autobiográficos na literatura portuguesa do século XX*. Frankfurt am Main: Verlag Teo Ferrer de Mesquita, 139-60.
- PEREIRA, Vera Lúcia Felício (1991). «O sentido da (des)construção da narrativa e do sujeito em *Bolor*: a ironia existencial». *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* Vol.11-nº3, 25-33.
- PIRES, Lucília Gonçalves (1980). «A reiteração no romance de Augusto Abelaira». *Cadernos de Literatura* 7, 38-44.
- POPPE, Manuel (1982). *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PRINCE, Gerald (1975). «The Diary Novel: Notes for the Definition of a Sub-Genre». *Neophilologus*

Vol. 54.4, 477-81.

- REYNAUD, Maria João (2002). *Metamorfoses da Escrita: Húmus, de Raul Brandão*. Porto: Campo das Letras.
- ROCHA, Clara (1992). *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- SARTORI, Luciana Edimara (2002). *Individualismo, fragmentação e vazio em Bolor, de Augusto Abelaira*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria (dissertação de mestrado em Estudos Literários).
- SEIXO, Maria Alzira (1987). *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVA, Fátima Fernandes da (2002). *À escuta do silêncio: Bolor, Molloy e A Maçã no Escuro*. Lisboa: Faculdade de Letras (tese de mestrado em Literatura Comparada).
- VIEIRA, Agripina Carriço (2002). «Temas e variações na escrita de Abelaira». *Colóquio/Letras* 161-162 (Julho-Dezembro), 109-118.
- ZAHARIA, Constantin (1996). *La parole mélancolique : une archéologie du discours fragmentaire*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- ZILBERMANN, Regina (1993). «*Bolor*: Identidade e Verossimilhança». *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* Vol.13-nº16, 21-36.

**Resumo:** A análise da escrita fragmentária de *Bolor*, de Augusto Abelaira, permite, por um lado, relacioná-la com as práticas romanescas da pós-modernidade e, por outro, entendê-la como sintoma da impossibilidade de comunicação com o outro e, em última análise, da impossibilidade do amor. Assim considerado, mais do que um género, o fragmento transforma-se em imperativo existencial.

**Abstract:** The analysis of the fragmentary structure in Augusto Abelaira's novel *Bolor* sheds some light on the postmodern fictional devices it resorts to. In so doing, the novel questions all possibility of communication and ultimately of love. Rather than a genre in itself, the fragment thus becomes an existential imperative.