

## O NARRADOR (OU A MÁSCARA DA LINGUAGEM) EM AUGUSTO ABELAIRA

María Luiza Ritzel Remédios  
Universidade Federal de Santa  
Maria

Destaca-se a importância de A. Abelaira por ser quem, desde seu romance *As boas intenções* (1963), afastando-se da influência da ficção neo-realista dos anos 40 e 50, em Portugal, inicia uma nova ficção que procura desvelar o mistério da linguagem.

Apresenta como núcleo da intriga de seus romances, normalmente, a infidelidade conjugal e a discussão sobre o casamento; na discussão sobre o casamento, as diferentes personagens revelam que, numa sociedade onde predomina o poder e onde o homem comum é mero espectador do desenrolar do processo histórico, só as relações sexuais e o amor lhe dão a liberdade de criar. *As boas intenções* (1963), *Enxada amena* (1966), *Bolor* (1968) e *O triunfo da morte* (1981) se, no nível do enunciado, apresentam a infidelidade conjugal como representação de desequilíbrio social; no nível da enunciação mostram que "a destruição de uma linguagem traz implícita a construção de outra" (Arêas, 1972:28), pois, para A. Abelaira, o fluir da história se dá através dos espaços em branco do discurso e através do jogo de palavras.

*As boas intenções*, considerado romance de encruzilhada, em que A. Abelaira rompe com a rotina, alterando a linguagem literária que passa a investigar, apresenta o narrador como personagem envolvida por seu discurso. *Enxada amena* estabelece o modo como se compõem os livros. O narrador procura destruir a retórica do romance através dessa mesma retórica, contestando acontecimentos, colocando-os em dúvida, destruindo-os, retirando, enfim, o caráter de certeza, a tranquilidade do discurso que pode conter em si a contestação e sua negação imediata. Em *Bolor*, importa o problema da escritura, apresentado pelo narrador, que tenta explicitar o discurso centrado em torno de uma ausência: Catarina. Personagem que

não existe, porque não tem discurso. A investigação e preocupação com a escritura alcançam seu grau máximo em *O triunfo da morte*, onde ocorre a fusão narrador-personagem e, conseqüentemente, o desaparecimento da distância entre o "EU" que narra e o "EU" que vivencia os fatos.

Assim, pode-se constatar, na evolução da prosa de ficção de Abelaira, um processo de desmistificação da narrativa enquanto escritura-explicado através do estudo do narrador e que culmina em *O triunfo da morte*.

## 1 BOLOR — PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO TEXTO ARTÍSTICO

A fábula do romance *Bolor* (Abelaira, 1974) descreve a situação de tensão a que o homem é obrigado a viver, apresenta o problema do adultério como resultante de uma instituição gasta: o casamento. Conforme já se disse anteriormente, o narrador procura explicitar a forma como escreve aquilo que escreve. Revela, portanto, o processo de elaboração do texto artístico. Para ele, a vida só significa através de palavras e, através delas, pretende observar seu relacionamento com o mundo:

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

Como se apresenta, manifestamente, em forma de diário, o dêitico EU e os verbos na primeira pessoa comprovam que esse narrador não só é homodiegético — pertence ao mundo fictício das personagens — como é autodiegético — agente do mundo narrado do romance *Bolor*. Conseqüentemente, o EU, eu-origo fictício dessa narrativa em primeira pessoa, torna-se a tentativa do narrador de apresentar a história "como" verdadeira. Traço de verossimilhança do discurso, o "como" realidade caracteriza a ficção, e o dêitico pronominal EU se refere a uma situação ficcional que engloba o leitor e na qual esse EU é o herói-narrador da história. Assim, em *Bolor*, "os dêiticos não se referem a uma situação real de comunicação e, portanto, não determinam uma referência à realidade direta" (Winkler, 1976:24).

Fecho parênteses, recomeço mas desta vez na cama (a viver, não a escrever — escrever escrevo no dia seguinte que é hoje, enquanto a Maria dos Remédios lê a Memória de um Pintor Desconhecido. (p. 59-60)

No texto acima, o sujeito de enunciado é Humberto (personagem) e o objeto é o mundo narrado. De imediato, se destacam os dêiticos temporais "dia seguinte" e "hoje" com idéia de futuro; enquanto os verbos "fecho", "recomeço", "escrevo", no presente, apresentam ao leitor uma situação já realizada e acabada; logo, dão idéia de passado. Quando o narrador diz:

...escrevo no dia seguinte que é hoje...

ocorre uma discrepância contextual no sistema temporal, pois: "dia seguinte", cujo significado é amanhã, futuro, e, "hoje", significando agora, presente, igualam-se na estrutura narrativa, afirmando a atemporalidade de ficção.

Predominando a narrativa-relato, o narrador coloca-se, muitas vezes, como o observador distanciado espacial e temporalmente, que revive o mundo representado na memória, normalmente através do fluxo de consciência:

Sabes — gostaria de te responder — entretive-me a compear as tuas palavras com os teus brincos, procuro pô-los num prato os brincos no outro. Quando te exprimes melhor? Pois se os brincos não foste tu quem os fez, o mesmo sucede com as palavras. (p. 25)

As relações que o narrador mantém com o universo diegético e com o narratário, bem como com a história e o leitor, importam em qualquer processo narrativo. Em *Bolor*, o projeto do narrador é mostrar como se faz o texto, por esse motivo ocorre a individualização do narrador que apresenta a história narrada como sua história e questiona-se apreensivo diante da folha em branco:

Olho o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia que falava Gauguin (...) 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 (alguns anos) finalmente redigidas? (p. 9)

Assim sendo, pode-se verificar que, recorrendo à postura narrativa de primeira pessoa, o romance é manipulado por um narrador-personagem. A dialética EU  $\leftrightarrow$  EU, isto é, EU  $\rightarrow$  sujeito  $\leftarrow$  EU  $\leftarrow$  objeto, determina a estrutura significativa do romance, pois que o eu que narra é o mesmo eu que vivencia o narrado e procura julgar e compreender seu comportamento. Ele ( $\leftarrow$  eu) viveu, observou, conviveu com os fatos que narra, apresentando simultaneamente a interpretação que

considera adequada. Por isso, a *épica* se coloca em primeiro plano tornando o processo narrativo objeto da narrativa:

Olho esta frase, assim escrita, e de repente descubro nela o meu pensamento. Posso vê-lo, afinal, como vejo aquelas cadeiras, a caixa de fósforos... (p. 25)

Como se trata de foco narrativo de primeira pessoa-protagonista, conforme se viu, a visão que se tem das demais personagens vem filtrada pela perspectiva do narrador. Entretanto, o que se observa em *Bolor* é que a primeira pessoa, que narra, pode ser Humberto, Maria dos Remédios ou Aleixo, e o dêitico pronominal EU é um significante vazio, que, ao abrigar um dos locutores, torna-se pleno.

O jogo dos pronomes aliado à mudança da perspectiva narrativa de um narrador para outro, no plano ideológico, mantém-se pela coexistência dos contrários. Enquanto Humberto permanece dialogando consigo próprio, Maria dos Remédios procura quebrar a incomunicabilidade, escrevendo no diário de Humberto. Tem-se o deslizar do foco narrativo, comprovado, no palco sintagmático, através do paralelismo sintático. Maria dos Remédios (N2, EU), retoma os mesmos significantes de Humberto (N1, EU), com novo sentido semântico:

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 não ter esquecido? Folheio não apenas as páginas azuladas, folheio também as brancas, as páginas que aguardam ainda a tinta azul. (p. 37)

1 de Janeiro

Hoje, que um novo ano começa — repito contigo —, folheio estas páginas azuis e brancas sem espanto. (p. 39)

A passagem N1 —> N2, nos textos acima, é atestada através do aposto "repito contigo", que enuncia, pela variação pronominal, que o narrador não é mais Humberto, mas alguém que repete a palavra de Humberto; ainda, enquanto Humberto folheia "com espanto", Maria dos Remédios folheia "sem espanto". Coexistem, pois, opiniões diferentes que permitem a permanência (ou existência) da narrativa.

Dessa maneira, jogando com os pronomes, o autor mostra que, sendo Humberto (EU) o narrador, Maria dos Remédios é a receptora virtual (TU), uma vez que o narrador sempre evoca um ouvinte:

Digo a Maria dos Remédios (dividida entre o Eterno Marido e o rádio, ambos abertos, ambos irresistíveis, sem a certeza portanto de ser ouvida) que preparo a defesa do Hilário — escondo-lhe assim que estou a observá-la, não com os olhos, mas com uma esferográfica... (p. 13)

O sujeito revela-se envolvido pelo discurso, ao examinar sua mulher através de uma esferográfica, confirmando que a ação a representar é a do próprio escrever. As palavras escritas pelo marido — Humberto — são alargadas na possibilidade de serem as palavras escritas pela mulher. Aqui, ocorre o deslizamento do foco narrativo: Maria dos Remédios passa a narrar e se investe da primeira pessoa, deslocando Humberto, que passa a receptor virtual:

Pergunta-me, Humberto, o que faço e responder-te-ei — mas tu, mergulhado na leitura, não terás percebido que estou a escrever em teu diário? (p. 82)

Também Aleixo, o amante, investe-o da primeira pessoa e desloca Humberto da função de narrador, tornando-o receptor da mensagem:

Quantos metros me darás, Humberto? Quanto pesa a tinta que me destinaste? E saberás que o meu, o meu diário, é escrito comigo muitas vezes dentro da pele da tua mulher (...). Que também escrevo como se fosses tu... (p. 131)

O diário que registra as situações conjugais é, portanto, indiferentemente escrito pelo marido, pela mulher, pelo amante, que apresentam variantes distintas, no plano episódico, sobre o adultério. Contudo, importa, no romance, a maleabilidade de registrar os acontecimentos de mais de uma forma.

O narrador contempla a vida que somente significa porque é transpassada pela linguagem; não está preocupado em reproduzir o passado ou a fixar o presente, nem que os fatos registrados no diário sejam verdadeiros ou falsos. Importa-lhe, sim, é mostrar que o interseccionismo de todos esses elementos constituem o jogo da escritura:

E quando amanhã (onze de dezembro) começar esta página cheia de preocupações pelo destino que me aguarda na página cento e quinze, então ainda branca — como hei de escrever mentirei escandalosamente. Porque essa página já não será pertença do futuro, não aguardará um destino imprevisível (...), estará escrita há vinte e quatro horas, será o passado — foi a primeira deste diário a ser escrita, e esta é a terceira. (p. 117)

A preocupação com a escritura percebe-se por o narrador cumprir com sua função, descrevendo como escrever e, impli-

citamente, instaurando o significado que percorre toda a obra; são as letras, as palavras, as linhas que fazem o diário e abrem o leque de possibilidades de interpretações, sendo que o escrever é que levará à geração do sentido. Por isso, o narrador diz que o diário é, ao iniciar, nada, e questiona-se sobre o que escrever e o como escrever. Conseqüentemente, Humberto escreve que escreve:

... quantos quilômetros somam as linhas escritas até hoje? A duzentos e oito centímetros por páginas: sessenta e dois metros. Fico espantado com estes números tão pequenos! Depois de escrever tanto — pensava eu — teria deixado para trás muitos quilômetros de tinta. (p. 38)

Maria dos Remédios dirá:

Ontem não te disse: aquela conversa com o Aleixo (porque lhe tenho chamado de Guilherme?) passou-se no atelier dele. E se escrevi nestes últimos dias (se vou escrever hoje) o que escrevi é porque tu estás na Madeira... (p. 104)

e Aleixo também escreve que escreve:

Que também escrevo como se fosses tu a escrever, que gostaria de comparar o que ambos escrevemos (...). — O meu diário é uma brincadeira, não o escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. (p. 132)

Através do escrever, interpõe-se o deslocamento do foco (narrativo) e fica explícito o jogo narrativo, apoiado não só na dialética interioridade/exterioridade das personagens, bem como na reversibilidade dos pronomes que leva à indeterminação e à ambigüidade:

Mas à custa de querer pensar como tu pensas, de querer escrever como tu escreves, acabei por perder-me de vista. Por descobrir que quase não tenho vida própria — a minha vida própria transformou-se em adivinhar quem és, a minha vida própria, mesmo quando não escrevo, deixou de estar conjugada na minha primeira pessoa ou até na terceira pessoa referida a ti — mas numa primeira pessoa que é a tua. (p. 119)

A história de *Bolor* — a do próprio escrever-se — consiste na relação entre o presente da escrita e o seu passado, nela tornado presente, graças à interioridade do herói-narrador, que é quem organiza todas as associações, demonstra a impossibilidade da continuidade entre o espaço real e o espaço fictício e destrói os critérios de temporalidade cronológica.

As personagens criadas pela escrita são observadas objetivamente através de seus gestos, objetos ou de sua atuação

exterior. Funcionam como elementos matemáticos que interagem em conjuntos: A pode ser B, B pode ser C... Então, na sua complexidade e na possibilidade de serem substituídas umas pelas outras, metonimicamente, essas personagens (narradores) especularmente se lêem e são lidas. Nelas coexistem duas faces: falsa e verdadeira, formas de aparência que geram o sentido conforme suas funções.

A construção da narrativa, apoiada nos elementos falso / verdadeiro, faz surgir atmosfera de teatralidade que leva à despersonalização dos tipos criados, originando figuras, como Catarina, por exemplo, que não existem, porque não têm discurso. São figuras de superfície, como a própria Maria dos Remédios afirma, sem profundidade:

E afinal se desisti de escrever em teu nome foi porque não ia até o fundo, lá esse fundo que tu próprio desconheces, foi porque permaneci à tua superfície — (...) tu próprio, ao escrever, não passarás da tua própria superfície.

Encontram-se, então, em *Bolor*, os pressupostos iniciais do Novo-Romance, postulados por Robbe-Grillet<sup>1</sup>. Apresenta-se o romance como um universo tragicado em que predomina a fascinação pelo desdobramento, a solidariedade com os objetos, porque trazem em si a própria negação, a recuperação de todas as distâncias, insucessos, solidões, contradições.

Conseqüentemente, não há um narrador do diário, mas vários que, até mesmo, mudam de sexo, inventam, criam. Fazem emergir, do contínuo movimento narrativo, o diário como resultado da pesquisa sobre a escritura, que "salva o discurso da morte." (Aréas, 1973:97)

E, assim, a ambigüidade do foco narrativo, a natureza crítica da linguagem, o problema da ficcionalidade definem *Bolor* como um verdadeiro exercício do autor para entender a escritura ficcional, pois, explorando a palavra, revela nova sintaxemântica que proporciona chegar a novos níveis de significação a que o próprio exercício da linguagem pode levar.

## 2 O TRIUNFO DA MORTE: A DESMISTIFICAÇÃO DA FICÇÃO

A fábula de *O triunfo da morte* (Abelaira, 1981) compreende a existência de um homem que, discutindo o processo

1. ROBBE-GILLET, Alain. *Por um novo romance*. Lisboa, Publicações Europa-América. Coleção Estudos e Documentos nº 32, 1965 (179 p.).

organizacional de um livro, critica o consumismo da sociedade atual e narra sobre a existência de um exército de Mortes imortais, com sede em Thanatus House. A partir daí, mostra como um acontecimento narrado pode gerar inúmeros outros acontecimentos que apresentam, de forma velada, a profunda verdade: a reunião de Eros e Thanatus no homem e na escritura, com a vitória de Thanatus.

Organizado em 110 capítulos, com uma "Nota do Responsável da Edição — E. N.", este romance, narrado na primeira pessoa, apresenta a obstinação do narrador em demonstrar o fim da distância entre o EU que narra e o EU que vivencia a ação; portanto entre narrador e personagem.

Deixando de existir a dicotomia narrador-personagem, o romance pleno de questionamentos, dúvidas, apresenta a ação montada por blocos significativos onde um elemento, uma palavra se tornam geradores de grande número de possibilidades de realizações (de novas palavras, frases...) que irão, através de vínculos lógicos, constituir o todo.

Como em *Bolor*, Abelaira em *O triunfo da morte* preocupa-se em mostrar que o romance é pesquisa, construção, luta contra leis rígidas<sup>2</sup>, trabalho em cima da palavra que presentifica o homem no texto.

O narrador interessado pelo homem e por sua situação no mundo deixa de "recordar" os fatos:

... Não vim aqui para seguir os apelos da memória espontânea... (p. 6)

ao contrário, declara a arbitrariedade do discurso, criado por sua imaginação:

Dizia eu há dez minutos? Prometi o que? Já não me lembro bem, mas inventemos outra coisa. E salta aos olhos a vantagem de escritos como este. Arbitrários. Tanto faz dizer isso como aquilo, tudo parece certo. (p. 16)

Isso comprova o grau de onisciência desse narrador ser muito maior que do narrador tradicional — distanciado de sua personagem. Ele mesmo atesta essa onisciência:

Talvez este desencontro me argustie, ponho ponto final. Não ainda para contar a prometida e segunda história parisiense, mas outra, a terceira — e tu nem a saberias se eu não te dissesse (p. 20)

2. ROBBE-GRILLET, Alain. Op. Cit. p. 143-5.

Enquanto discute a organização do livro, o narrador identifica referentes externos (Paris, restaurante, Portugal, Salazar...), mas é nos referentes internos que centra sua narrativa. A ele não interessa a realidade empírica, mas a realidade que o próprio texto compõe. Por isso, os elementos que aparecem em "desordem"; a intersecção dos planos hipotético e criado, do falso e do verdadeiro; a concomitância de tempo e espaço, — constituem a ordem textual, mostrando que o conteúdo do romance está na forma de escrever a história.

Por conseguinte, a escritura que constitui *O triunfo da morte*, resultante dessa aparente desordem, desmistifica a ficção quando o narrador a apresenta como mentira e verdade. Mentira, porque conta o que não existe; verdade porque produz as regras do jogo que permitem a sua existência e a permanência da incerteza e da ambigüidade, proporcionando diferentes possibilidades de leitura. O romance não se vincula aos modelos cristalizados e já tradicionais do século XIX e dos anos 40 e 50, em Portugal. As personagens não se aproximam das figuras criadas por Eça, Redol ou Soeiro Pereira Gomes; dispensam a psicologia e a subjetividade, sendo caracterizadas mais pelo lugar que ocupam em cena do que por seus sentimentos e virtudes.

Em face desses elementos, o jogo temporal, ou melhor, o descompromisso temporal<sup>3</sup> sobressai em toda a narrativa, tornando-se difícil estabelecer limites entre o plano temporal pretérito, plano temporal presente ou futuro, pois o narrador assenta, no presente narrativo, passado, presente e futuro imbricados estreitamente. E é o próprio narrador que explicita o jogo temporal ao mesmo tempo em que define narrativa:

Pois o presente é uma ilusão, só o futuro lhe dá realidade ao fazê-lo passado, ao integrá-lo numa tela contínua de acontecimentos que mutuamente se entrelaçam. (p. 13)

Esse narrador imóvel, porque escreve, dirige-se a um ouvinte (seu leitor?) que não se manifesta até o final do livro. Comenta o primeiro capítulo que inexistente na obra, já que se começa a leitura pelo capítulo 2, diz da possibilidade de iniciar a narrativa através da lembrança da época remota de seu primeiro ano do liceu, das circunstâncias singulares da morte de seu amigo Carlos Manuel ou, então, mais proximamente, lembrando a morte de Maria Luíza, o sentimento de culpa pela morte de seus amigos, a descoberta de que é uma das Mortes

3. SANTILLI, M<sup>o</sup> Aparecida. Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo. S. Paulo, Quiron, 1979, p. 181.

que frequentam Thanatus House, o relacionamento amoroso com a mulher de seu amigo Eurico Nogueira. Entretanto, frisa, conforme já se demonstrou, que a escritura resulta da intersecção de todos esses tempos e de todos esses acontecimentos, e que o presente do narrador decorre durante o período em que escreve suas anotações.

Presente que é período de solidão. Para romper com ela, dialoga com uma personagem invisível (leitor? ou a sua Morte?), enfatizando a necessidade de mostrar-se como um sujeito que discute com seu "cúmplice" a organização dessa narrativa:

Para manter a expectativa, criar uma tensão romanesca, reter a resolução da intriga? Faço uma pausa, não vá a atenção dos meus cúmplices afrouxar perante o tom demasiadamente discursivo destes últimos dez minutos. (...) Bem administrada essa história ainda há de servir-me algumas vezes para espreitar o erotismo dos leitores, sem erotismo as narrativas perdem o saber. (...) também compreenda as pessoas que preferem burujando à Sophie, até porque lhes sirvo uma Sophie de papel, uma Sophie impossível de levar para a cama. Acrescentarei somente, um pouco à maneira de Fielding e de Sterne: quem quiser pode abster-se de ler o próximo capítulo. Pode abster-se até de ler todos os capítulos — e isto não se atreveram a dizer nem o Fielding nem o Sterne. A minha nota original, o meu avanço sobre eles.

Esta série de conjecturas se apresentam não como comentários do autor implícito, mas como problematizações sobre o EU narrador, sobre os eventos que se inserem na narrativa e que mostram o processo de metalinguagem que abarca a escritura; apresentam-se, ainda, como preocupação do narrador com a transitividade entre o que exprime a organização do livro e a ficção. Dessa forma, o que pertence à literatura: a manipulação da linguagem e a criação propriamente, se torna ficção, e o que é "como" realidade revela certo verismo:

De qualquer modo, nada demonstra que eu descreva fatos acontecidos ou até sonhados. Tu que me lêes ou, melhor, que estás a ouvir-me, podes olhar para mim e entender tudo isso como se entende um romance. Mas continues atenta, não por te sentires interessada pela realidade da narração, mas por qualquer outra coisa. (...) Ao ouvires, céptica, minha história, interessa-te apenas o inexistente significado dela? Confessar-me Morte suscita um enigma que precisas de resolver, pois para ti a imaginação procura sempre na realidade os seus materiais? Mas talvez não tenhas existência, se estas palavras em vez de faladas foram escritas — se em vez de ouvires por ti, mulher louca, forem lidas num livro por muitas pessoas. E então tu própria serás uma personagem de romance (...) um fantasma. (p. 107)

Observa-se, então, que as palavras, segundo o narrador, adquirem novo valor e o romance se mostra como romance. Com a superposição do narrador e da personagem, fim da distância entre eles, chega-se à desmistificação da ficção. O romance torna-se escrita, é reflexão sobre o ato de escrever. A desestruturação da ficção é comprovada não só pela problematização de que a razão não é transcendência ao texto, mas objeto que se esgota através da escritura, mas comprovada, também, pela "Nota do Responsável pela Edição" que evidencia a existência de um narrador — personagem do mundo fictício — simultânea à existência de um Editor — E. N. — responsável pela numeração dos capítulos e pelo título da obra.

Esse Editor confirma a ambigüidade da obra, pois, ao assinar-se E. N., pode ser uma das três personagens que transitam no mundo fictício: Eurico Nogueira, Eduardo Nunes ou Eduardo Navarro. Então, também ele é "um fantasma" que finge ordenar o discurso do narrador e dá origem à decomposição de alguns mitos do romance.

O narrador que não é transportador de significados, mas criador de significados, é um homem comum que, vivendo em sociedade, participa da vida político-econômica de seu país, sente-se comprometido profundamente com a sociedade, através dos significados que gera. Conseqüentemente, o que se processa neste romance é o inquérito da própria narrativa, o julgamento da técnica de narrar, o retalhamento da ficção que não aproximam o leitor do narrador, do mundo fictício, mas mostram que a ficção é a ficção, é o "como" realidade e não a realidade; e o discurso do narrador é um discurso fingido:

Evitando equívocos: não explorarei o tema do homem perseguido, fica descançada. E, como vês, sou capaz de por fora um bom motivo de suspense. A prova de que se vai aperfeiçoando, ganhando maturidade a minha arte, já posso prescindir de certas habilidades. (p. 100)

### 3 CONCLUSÕES

A análise dos romances *Bolor* e *O triunfo da morte* vai mostrar não só a importância de Augusto Abelaira na ficção contemporânea portuguesa, como também o processo evolutivo que sofre sua obra.

*Bolor*, publicado em 1ª edição em 1968, mostra a preocupação do autor em apresentar elementos que comprovem a manufatura do texto literário, ou seja, apresenta o texto literário voltado sobre si mesmo, perscrutando o seu interior. O

narrador é o sujeito da escrita, representado por dêitico pronominal da primeira pessoa. Importa a indeterminação e ambigüidade sugeridas pelo deslocamento do foco narrativo, quando o pronome EU — significante vazio — desdobra-se em três narradores que correspondem a três pontos de vista diferentes relativamente ao aditório: ponto de vista do marido (traído), ponto de vista da mulher e ponto de vista do amante. Entretanto, esses três narradores presentificados numa mesma pessoa verbal enunciam um só ponto de vista com referência à escritura.

O narrador, em *Bolor*, caracteriza-se, ainda, por encontrar-se num grau maior de afastamento da personagem, ou seja, o EU que narra torna-se, muitas vezes, observador do EU que vivencia a ação.

Já em *O triunfo da morte*, romance publicado em 1981, Augusto Abelaira, demonstrando sua preocupação contínua com a elaboração do texto artístico, vai mais além e o romance desmistifica a ficção quando afirma, em primeiro lugar, a escrita "que faz o escritor seu escravo ou a máscara que a linguagem emprega para vir ao mundo".<sup>4</sup>

Personagem e narrador colam-se ao dêitico pronominal, ocasionando a fusão desses dois elementos narrativos (e, portanto, com maior grau de onisciência.)

Nesses romances, a personagem não é um objeto, mas um EU, sujeito, que questiona e problematiza a Idéia que apresenta, no caso específico dos romances estudados: o desvelar da palavra e a desmistificação da ficção.

O narrador-protagonista, em A. Abelaira, revela os fatos em contigüidade e simultaneidade, isto é, dramatizando no espaço, os fatos situam-se nesse espaço e não no tempo. Isso possibilita as personagens poderem dialogar com seus duplos e explica a duplicidade de personagens em suas obras. Em *Bolor* ou em *O triunfo da morte*, o narrador procura converter seu questionamento, suas contradições no outro que é o próprio EU (veja-se o caso de Humberto (EU) que se desdobra em Maria dos Remédios e Aleixo; ou o caso do narrador (EU) de *O triunfo da morte* que procura desdobrar-se no TU a quem se dirige e no próprio editor E. N.) Por isso, essas personagens não têm um passado. Do passado recordam apenas o que permanece presente e é vivido no presente: a morte de Manoel

Carlos e de Maria Luiza, em *O triunfo da morte*, não são passado, porque revelam a culpa não redimida que faz o EU (personagem-narrador) descobrir-se como um membro de Thanatus House, portanto como Morte imortal.

Personagens que apresentam seu ponto de vista específico sobre o mundo e sobre elas próprias, ocupando significantes vazios representados pelo dêitico pronominal de primeira pessoa EU, têm importância pela forma como tomam consciência de si mesmas. O narrador protagonista procura focalizar-se de diferentes perspectivas, deslocando-se, por isso, em *Bolor* de uma personagem a outra, todas focalizando a autoconsciência do EU narrador que vê sua interioridade do exterior, fora de si, no OUTRO. Comunicando-se com o outro dialogicamente, debatendo diferentes pontos de vista, procura chegar ao aprofundamento do pensamento do outro e, conseqüentemente, do seu próprio pensamento:

Falemos portanto do Dr. Nunes. Mas primeiro fumarei um cigarro. Não queres também fumar um cigarro? Pergunta absurda, limito-me a inventar um interlocutor, um cúmplice inexistente — mas poderia eu por as minhas idéias em ordem sem ele, mesmo inexistente? (Abelaira, 1981: 117).

Com M. Bakhtine<sup>5</sup> podemos dizer que a verdade de cada personagem é posta à frente de outra personagem (mesmo inexistente). A verdade de Humberto é revelada à Maria dos Remédios, assim como a verdade dessa se descobre diante de Humberto; ou, em *O triunfo da morte*, a verdade do narrador se desvela diante de seu interlocutor e de seu editor E. N. Ocorre um grande diálogo que vai refletir a verdade do EU, herói-narrador, que, então, não é mais um significante vazio, mas carrega em si toda a plenitude de significações.

Destaca-se Augusto Abelaira, por conseguinte, na ficção portuguesa ao lado de um José Cardoso Pires, por exemplo, que, em *O Delfim*, une a ação passada — encontro do escritor com o cauteleiro que narra os dramáticos acontecimentos da família Palma Bravo — ao presente da narrativa onde o narrador em primeira pessoa é a personagem principal. Aqui, como nos romances de Abelaira nada é definitivo e tudo pode quase indefinidamente reorganizar-se a partir da perspectiva narrativa e em função da importância que o leitor dá às informações veiculadas.

4. ZILBERMAN, Regina. "A Duplicação do Papel Narrativo na Literatura Brasileira." Londres, University of London, março 1981.

5. BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Paris, Editions du Seuil, 1970.

Entretanto, mesmo interessando-se em retratar, na sua simbólica cidade — Lisboa —, todos os sentidos políticos que uma literatura reprimida quer escrever, propõe-se Abelaira, lúdicamente, a apresentar a preocupação com a palavra, a significar-se uma coisa pela outra, a exercitar uma retórica que fala por si.

#### BIBLIOGRAFIA

- ABELAIRA, Augusto. *As boas intenções*. 2. ed. Amadora, Livraria Bertrand, 1971.
- ABELAIRA, Augusto. *Enxada amena*. 2. ed. Amadora, Livraria Bertrand, 1971.
- ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 3. ed. Amadora, Livraria Bertrand, 1974.
- ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da morte*. Lisboa, Sá da Costa, 1981.
- ARÉAS, Vilma Sant'Anna. *A cicatriz e o verbo*. Rio de Janeiro, Casa da Medalha, 1972.
- BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostolevsk*. Paris, Editions du Seuil, 1970.
- COELHO, Nelly Noves. *Escritores portugueses*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo, Atica, 1978.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- LEPECKI, Maria Lúcia. "O conto de Augusto Abelaira". In: *Minas Gerais — Suplemento Literário*, 26/mayo/73.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Lisboa, Publicações Europa-América. Coleção Estudos e Documentos, nº 32, 1965.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo, Quiron, 1979.
- STANZEL, Franz. *Typische Formen des Romans*. Göttingen, Vandenhoeck e Ruprecht, 1972.
- USPENSKI, Boris. *A poetics of composition*. Los Angeles, Berkeley e London University of California Press, 1973.
- WINKLER, R. "Über Deixis und Wirklichkeitsbezug in fiktionalem und nicht fiktionalem Textem anhand von Hemingways und "Daily Express". HAU- BRICHS, W. *Erzählforschung I. Theorien, Modelle und Methodem der Narrativik*. Göttingen, Vandenhoeck e Ruprecht, 1978.
- ZILBERMAN, Regina. "A Duplicação do Papel Narrativo na Literatura Brasileira". Londres, University of London, março 1981.