

## Diário, memória e autoficção? os limites da escrita de si em *Bolor*, de Augusto Abelaira

Carlos Roberto dos Santos Menezes<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente texto tem por objetivo analisar a estrutura de composição do romance *Bolor*, de Augusto Abelaira, tendo como prioridade os mecanismos da escrita de si. Para tanto, faz-se necessário o pensamento crítico e teórico de Elisabeth Muylaert Duque-Estrada, em *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*, em que a autora procura discutir como a narrativa do escritor russo Dostoiévski, em *Memórias do subsolo* se relaciona com a tradição biográfica. Através das considerações apresentadas pretende-se aproximar o romance de Abelaira e o de Dostoiévski no que diz respeito a escrita de si, as aproximações com a escrita biográfica e as suas limitações. A partir desse percurso, busca-se observar os limites da escrita de si por meio das contribuições do pensamento de Serge Doubrovski ao instituir o termo “autoficção” na contemporaneidade, tendo como pressuposto o embaralhamento das categorias de biografia e ficção. Por fim, surge um questionamento: será a narrativa abelairiana aquela que irá prever as características que mais tarde serão atribuídas a autoficção?

**Palavras-chave:** Augusto Abelaira; *Bolor*; Autoficção; Serge Doubrovsky; Romance português contemporâneo

Concebido como o romance da escritura por excelência<sup>2</sup>, *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, adota um duplo movimento: de um lado apresenta a construção de uma trama de efabulação movida pela crise de um casamento em ruínas entre as personagens Humberto e

---

1 Carlos Roberto dos Santos Menezes é doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (PPGLV) na área de concentração destinada à Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Letras Vernáculas no PPGLV em Literatura Portuguesa pela UFRJ com a dissertação *Entre a leitura e a escritura: a forma romanesca de Bolor, de Augusto Abelaira* (2017); Ex-bolsista júnior do Real Gabinete Português de Leitura em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian com o projeto “Diálogos intranarrativos a propósito dos romances de Augusto Abelaira” (2017).

2 Cf. prefácio de Vilma Arêas presente na edição brasileira do romance, intitulado “Ficções da vida danificada” in: ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p. 5-10. Cf. também o capítulo destinado a *Bolor* em ARÊAS, Vilma Sant’anna. *A cicatriz e o verbo. Análise da obra romanesca de Augusto Abelaira*. Rio de Janeiro: Casa da Medalha, [s/d]. p. 79-93.

Maria dos Remédios. Crise, esta, assombrada pela figura fantasmática e insistentemente evocada de Catarina, ex-mulher de Humberto e já falecida; e pela muitas vezes sugerida, mas nunca confirmada, traição de Maria dos Remédios com Aleixo. De outro lado, o romance desvela a construção das suas artimanhas narrativas, ao desnudar o seu processo de composição, ao se construir, na medida em que é escrito.

Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo são personagens representantes da média burguesia portuguesa. Intelectuais residentes em Lisboa, vivem numa sociedade dominada pelo poder da ditadura salazarista. Os sujeitos abelairianos ou narradores-personagens de *Bolor*, por sua vez, não são coniventes com a ditadura, mas perderam a energia combativa ao tornaram-se seres frustrados, falhados, solitários, beirando ao ceticismo, embora ainda possuam um rastilho de esperança de metamorfose diante do poder do “deus implacável”<sup>3</sup> (ABELAIRA, 1999, p. 58). Impedidos de se renovarem, ou como as próprias personagens dizem — de tornarem-se «“homens novos”»<sup>4</sup> — impotentes para mudar a realidade opressora do país no qual estão inseridos, restringem-se a um jogo ficcional em que as relações amorosas e interpessoais serão permeadas ora pela sinceridade, ora pelo fingimento. A trama amorosa se constrói em paralelo aos desvelamentos da castração dos desejos políticos e ideais revolucionários do sujeito mediante o poder totalitário. Essas personagens, portanto, acabam por virem a ser um produto inevitável do Portugal do final dos anos 1960. As criaturas criadas pela esferográfica de Abelaira não só podem como devem existir na realidade representada pelas vias da ficção.

Três sujeitos que são impedidos de agirem num tempo ditatorial param o fluxo de suas vidas e dedicam-se à escrita de um (ou mais) diário(s), em que as datas não seguem uma ordem cronológica precisa ou vêm a ser omitidas (paginas “Sem data”). Impedidos de interferirem na vida política do país, embrenham-se na aventura das inúmeras possibilidades que o papel oferece. O “diário íntimo” configura-se como um exercício ambíguo dentro do universo criado por Augusto Abelaira. Suas personagens fingem não saber que serão vistas ou ouvidas, escrevem de uma maneira quase cifrada, na qual não temos como identificar até que

---

3 A expressão “deus implacável” refere-se ao ditado português António de Oliveira Salazar.

4 A expressão “homem novo” configura-se como o renascimento/metamorfose do sujeito que antes vivia aprisionado pelas amarras do poder totalitário e passa a ser capaz de mudar a sua realidade político-social. Contudo, a expressão é empregada no romance com o sentimento de fracasso devido à impossibilidade desses seres de tornarem-se outros, através da ruína que se transformou suas vidas pública e íntima mediante a presença da ditadura salazarista. Nesse sentido são seres, no momento estagnados, que sonham com a transformação.

ponto os diálogos de fato são travados ou se são apenas criados pela imaginação (ou até mesmo pela memória) das personagens; mesmo assim, escrevem. E escrevem obsessivamente por meio de um exercício dúbio, no qual não há como definirmos os limites dos conteúdos escritos nas folhas dos cadernos. De memórias à ficção, o “diário íntimo” de *Bolor* é um espaço de possibilidades narrativas e profanação das regras preestabelecidas dos gêneros textuais, como por exemplo, a escrita diarística, a forma romanesca, os limites da biografia, dentre outros.

As folhas vão sendo preenchidas pelas personagens que meditam a falência do ideal revolucionário de transformar Portugal numa sociedade igualitária e livre das amarras de um ditador, embora esse eixo temático apareça de maneira mascarada pela crise das relações amorosas.

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. Que palavras?

E fico perturbado, muito mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas. Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial, eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? Sobre mim. Ou sobre o mundo, uma guerra, a vitória completa do fascismo, por exemplo. (ABELAIRA, 1999, p. 15-16).

Num discurso ruminante, essas criaturas buscam travar diálogos, ou conversas, que no plano narrativo ganham contornos imprecisos. Não sabemos se Humberto de fato conversa com Maria dos Remédios, ou se realmente houve algum diálogo entre Humberto e Aleixo. Por vezes temos a sensação de que estamos diante de diálogos que se completam, se fragmentam ou que sequer chegam a ser diálogos, ao passo que também temos a sensação de que essas personagens falam consigo mesmas, de modo que escrevem para si mesmas por meio de um tenso diálogo com um “outro”, um parêntese vazio a ser ocupado pelo próprio sujeito, por algumas das personagens ou pelo próprio leitor. Desta forma, o texto cria um jogo de possibilidades sobre quem o escreve, o narra, o encena, como também, a quem ele se destina.

Não me respondes, Humberto? Ontem, enquanto escrevias — agora já sei o que escrevias, nem sequer falavas de mim —, pensei: vou interromper-te, vou dizer: tu escreves, eu escrevo, sabemos-lo ambos. Porque não deixamos as canetas, não quebramos o silêncio, mantemos deliberadamente esta ignorância artificial em vez de ousarmos dizer em voz alta o que ousamos escrever em voz baixa?

Calei-me. Receio a tua condenação: que eu não tinha o direito de folhear o teu caderno, que... Por que não me respondes aqui mesmo? Juro-te, depois finjo que não li, fingiremos tudo ignorar (ABELAIRA, 1999, p. 51).

Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, no seu livro *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si* (2009), dedica o segundo capítulo intitulado “O homem no subsolo” à análise do romance de Dostoiévski<sup>5</sup>: *Memórias do subsolo*. A autora nos mostra como o romance russo se relaciona com a tradição biográfica iniciada por *Apologia de Sócrates*, de Platão, com as *Confissões* de Santo Agostinho, os *Ensaio*s de Montaigne, no século XVI, ou com a autobiografia de Rousseau, no século XVIII. Leiamos, portanto, o que a autora tem a dizer sobre esta narrativa:

as *Memórias do subsolo* marcam uma ruptura radical com toda esta tradição. Pois as confissões deste homem anônimo, “desconfiado e que se ofende com facilidade”, não se esgotam no rompante crítico aos valores da sociedade russa czarista: para além disto, elas constituem uma *protodesconstrução* dos mais preciosos fundamentos da autobiografia tradicional, ao mesmo tempo em que anunciam os pressupostos de uma outra maneira de falar de si, entre os quais, destaco: a suposição de que cada indivíduo é um eu único e auto-idêntico, a crença numa “humanidade” que ao mesmo tempo reúne e diferencia os indivíduos, a presunção de uma exterioridade entre o *eu* e a linguagem, entendida como apenas o meio de expressão e de transição de sentido de experiências pré-linguísticas e, finalmente, o caráter de exemplaridade das experiências que pretendem ter validade universal (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 61, grifos da autora).

Guardadas as devidas proporções, podemos aproximar o romance de Augusto Abelaira do de Dostoiévski, afinal, tanto a personagem anônima de *Memórias do subsolo*, quanto as personagens de *Bolor* são criaturas que escrevem num período de crise. A escrita nas duas obras configura-se como uma forma de liberdade artística, na qual aquele que escreve/narra

---

<sup>5</sup> Torna-se fundamental elucidar que a comparação entre as narrativas de Augusto Abelaira e Dostoiévski não ocorre de modo arbitrário, afinal o autor português faz alusão à obras do escritor russo, como é o caso de *O eterno marido* presente em *Bolor*. Cabe ainda ressaltar que Abelaira escreve uma interessante introdução sobre *Humilhados e ofendidos* (1962), presente na edição portuguesa do romance russo publicado pela editora Estudos Cor.

está em busca de uma nova linguagem que seja capaz de retirá-lo do silenciamento impellido pelos poderes totalitários.

No caso do romance de Dostoiévski, a escrita encontra-se numa tensão com relação à categoria do gênero. Intitulado como “memórias”, o texto russo provoca uma perturbação na oposição entre realidade e ficção, isto porque ocorre uma relação complexa entre essas duas instâncias capazes de subtrair as certezas com relação à distinção entre “memórias fingidas e memórias verdadeiras”. “Pois elas só permitem a referência à oposição real/fictício na condição de desautorizá-la, fazendo com que a escrita da realidade não possa mais negar a sua ficcionalidade, e que a ficção passe a trazer consigo uma valência de ‘realidade’ autobiográfica” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 61). Assim, a relação entre a escrita que oscila entre o real e o fictício é estipulada na própria obra por meio de uma “advertência”:

*Tanto o autor como o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários. Todavia, pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou. O que aprendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual, um dos caracteres de um tempo ainda recente. Trata-se de um dos representantes da geração que vive os seus dias derradeiros. No primeiro trecho, intitulado “O subsolo”, o próprio personagem se apresenta, expõe seus pontos de vista e como que deseja esclarecer as razões pelas quais apareceu e devia aparecer em nosso meio. No trecho seguinte, porém, já se encontrarão realmente “memórias” desse personagem sobre alguns acontecimentos da sua vida. [Nota de F. M. Dostoiévski] (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15 – grifos nossos).*

A nota que Dostoiévski insere, antes de iniciar o seu texto, oferece-nos um instigante material de inquietação teórica. Para o autor russo, ocorre uma interposição entre a ficção e a verdade, na medida em que a sua personagem e o discurso desta configuram-se como artificios ficcionais, ou seja, só existem no campo do romance criado pelas linhas da ficção dostoiévskiana. Em paralelo, a construção da personagem narrador-autor<sup>6</sup> se baseia na possibilidade de existirem pessoas que se aproximem dos ideais e comportamentos do sujeito das *Memórias do subsolo*, ou seja, a personagem do romance acaba por vir a ser um representante da representação, uma criatura construída a partir de um caractere de “um

---

<sup>6</sup> Em *Memórias do subsolo*, a personagem central é um homem anônimo que narra em primeira pessoa as suas impressões do mundo na ação de redigir suas memórias. Nesse sentido, esse sujeito desempenha o papel não só de personagem de si mesmo, como o de narrador e autor de suas memórias.

tempo ainda recente”, de um representante de uma geração, no caso, a Rússia czarista.

O romance de Dostoiévski aproxima-se da biografia, uma vez que *Memórias do subsolo* vem a ser a narrativa de um homem anônimo a respeito de algumas passagens que vivera, revelando muito da posição ideológica da própria personagem na Rússia. O que nos interessa de fato é a forma artística que estas memórias possuem. Já observamos, por exemplo, que essas memórias são contadas por meio de um tenso diálogo com um “outro” que, no caso da narrativa referida, configura-se como “meus senhores”, ao instaurar um espaço ou um parêntese que se abre para as possibilidades da comunicação: será um discurso retórico, um apelo a um narratário ou uma conversa com o leitor? Além da dubiedade existente e da ruptura com o canône, observa-se a indecidibilidade dessa escrita, situada entre a realidade e a ficção. O breve romance dostoiévskiano acaba por lançar mão de um processo que nós, leitores de Abelaira, já estamos acostumados: a potência vertiginosa da dúvida, rompendo com toda a possibilidade de certeza. Essa manobra exercida pelo autor russo (levada às últimas consequências pelo autor português), rompe com a escrita canônica da biografia, inclusive com o modelo de Rousseau. Mais do que contar, o sujeito se inscreve num espaço ambíguo entre a verdade e a ficção.

Em resumo: fui absolutamente exato, um narrador exemplar do que se passou? Para já — e sem grandes aprofundamentos —, de acordo com a minha narrativa, a Maria dos Remédios teve somente nove intervenções, numa das quais (constituída por dez linhas) está o essencial do nosso diálogo. E ainda: a conversa demorou pelo menos três quartos de hora e eu transcrevo-a (mesmo com os apartes da minha lavra) em menos de três minutos (ABELAIRA, 1999, p. 31-32).

O sujeito anônimo disposto a contar suas memórias torna-se um conceito dentro do universo ficcional dostoiévskiano. Vejamos as reflexões a respeito disso:

Contudo, o subsolo não é um esconderijo para onde ele foge quando o mundo o rejeita ou é por ele rejeitado. *O subsolo é o lugar daquele que percebe a não fundamentação última, a ausência de solo das coisas que fundamentam o bom-senso da vida cotidiana e a lógica da verdade científica. E o homem do subsolo é ao mesmo tempo impotente diante da racionalidade que ilumina a totalidade da experiência e aquele que percebe*

*a importância, ou melhor, o despropósito da origem sem fundamento de todo o fundamento; em sua fúria ativa e irônica, ele antevê a crítica nietzschiana do pensamento que se edifica na ilusão do fundamento, qualquer que seja a sua natureza: a razão pura, o espírito, o político, etc., além disso, é esta percepção, a sua consciência hipertrofiada, que lhe garante um lugar privilegiado ao qual o homem sensato e da ciência não tem acesso. Em reação à repetição automática, morta e submissa aos princípios que ecoam do muro pétreo da razão, o qual não pode transpor – pois não se pode ir além do fato de que dois e dois são quatro, ou de que o homem descende do macaco – o homem do subsolo não se conforma e não quer, não pode, aceitá-los como horizonte de referência para a sua vida; ora, se do ponto de vista lógico, racional e do bom-senso, isto é, evidentemente, um contrassenso, um desprender-se do possível, é também abrir mão do orgulho e do conforto de todo cálculo e previsão, de todo poder e saber fazer, e ficar à deriva na falta de juízo do impossível, condição que ele sintetiza exemplarmente numa breve afirmação entre parênteses: “(Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso.)” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 67 — grifos nossos).*

Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo são personagens que, no espaço romanescos, abandonam suas vidas para viverem suas narrativas, ou seja, enredam-se na escrita dos seus diários de tal forma que o espaço da escritura se torna o lugar das suas vidas. O “diário íntimo” em *Bolor* funciona como uma espécie de subsolo, no qual as personagens buscam dizer, na interdição, suas ideologias, desejos e frustrações perante o mundo. Tanto em Abelaira (as folhas do diário) quanto em Dostoiévski (o subsolo) o espaço no qual as personagens se encontram é um lugar de transgressão, em que essas criaturas procuram criticar a implementação de uma verdade absoluta, de condutas estratificadas perante a sociedade. Fazem do corpo textual a maneira de reavaliar as verdades num gesto de criação artística. A arte, no caso, é a via de liberdade do sujeito interdito, impotente diante da verdade científica.

Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo são personagens que escrevem um diário, inicialmente, na esperança de restituírem as suas identidades e descobrirem quem são os outros com quem se relacionam. O “diário íntimo” funciona como uma espécie de reconstituição das histórias dessas criaturas que, num tempo presente (o da escrita), passam a meditar sobre as causas e efeitos dos acontecimentos. Do ponto de vista das personagens, o diário configura-se como uma espécie de biografia dessas criaturas, ou melhor dizendo, de uma “autobiografia” (falsa ou verdadeira) na qual são narrados momentos vivenciados por esses sujeitos diante de algumas crises: a ruína do casamento, a presença fantasmática de

Catarina na vida de Humberto e Maria dos Remédios, a sombra da traição, as relações interpessoais, o desejo sexual, a busca da verbalização das ideias políticas do sujeito. Enfim, o “eu” escreve sobre si e sobre a sua relação com o outro e o mundo:

Eis um objetivo para este diário: observar minuciosamente as minhas relações com os outros (amigos e simples conhecidos), verificar se sim ou não os nossos diálogos gozam da propriedade comutativa, são intermutáveis, se onde está eu poderia estar indiferentemente ele (ABELAIRA, 1999, p. 56).

Se Dostoiévski problematiza a questão do sujeito e da identidade, Abelaira agrava a questão. Enquanto o eu que narra suas memórias no subsolo é um ser anônimo, mas identificável, em *Bolor*, embora nomeadas, as criaturas que escrevem são um verdadeiro parêntese vazio, o qual se torna um espaço a abarcar um jogo de possibilidades: “—Peguei na caneta, escrevi eu..., mas depois decidi que o sujeito da frase, de todas as frases, deveria ser nós.” (ABELAIRA, 1999, p. 148). Se não bastasse o jogo, as personagens ainda criam uma equação: “Mentalmente, imaginei esta igualdade — escreveu-a na margem do jornal —: Nós = x. Substituindo: Nós – Eu = x. Quem era o x? Tu? O Humberto? Um sonho? (ABELAIRA, 1999, p. 150).

Em *Memórias do subsolo*, Dostoiévski problematiza e alarga os conceitos da autobiografia por meio de um texto que se diz memórias, como demonstrou Elizabeth Muylaerte Duque-Estrada. No caso de Augusto Abelaira, dizer que *Bolor* é um caso de autobiografia é fazer exatamente aquilo que o texto abelairiano recusa na sua própria composição: a categorização num único gênero discursivo. A gravidade da narrativa abelairiana se estende aos diversos problemas com relação a sua classificação: romance? Biografia? Diário? Romance epistolar? Enfim, todas as possibilidades são possíveis na medida em que se aproximam e se afastam, se interpenetram e se pulverizam.

Outro procedimento que encontramos em *Bolor* e o faz afastar-se da escrita autobiográfica é precisamente a quebra do pacto de realidade. Diferente da biografia, o romance não acompanha a trajetória de vida das suas personagens, que poderiam vir a se identificar com o autor real e empírico, mas apenas registra momentos específicos que são atravessados por alguma crise que se instaura na vida desses seres. Além disso, a escrita do



“diário íntimo” é oscilante, pois ora se aproxima de uma verdade ora comporta-se como uma ficção por excelência.

*Bolor*, um romance que se faz diário – mais especificamente um “diário íntimo” no qual o sujeito que ali escreve busca registrar cenas do seu cotidiano na esperança de compreender o seu relacionamento com os outros e consigo mesmo. O espaço da escrita guardaria em si uma vertente autobiográfica, uma vez que, estaríamos diante de uma narrativa que remonta acontecimentos passados da vida da personagem que narra? Seria simples responder se o texto abelairiano fosse escrito nos moldes clássicos do gênero autobiográfico.

Entretanto, como um dos projetos do autor é exatamente pôr em discussão e abolir os conceitos prévios, as verdades plenas e instaurar o plano da ambiguidade e incerteza pelos vieses da ironia, então classificar esta narrativa como um romance autobiográfico é falhar diante da obra. *Bolor* toca no que diz respeito a uma biografia, ou melhor dizendo, a uma falsa ou aparente autobiografia, já que o sujeito, ao contar fatos da sua própria vida, afasta-se do gênero, pois a própria escrita evidencia o seu caráter ficcional o que acaba por desfazer o pacto autobiográfico.

É claro que desde o romance de Dostoiévski, por exemplo, até *Bolor*, de Abelaira, os gêneros passaram a sofrer modificações. Enquanto o autor russo faz das *Memórias do subsolo* uma desarticulação do gênero autobiografia, o autor português desarticula, no que se refere ao cânone, vários gêneros discursivos: o romance, o diário, o diário íntimo, à autobiografia, o romance epistolar, até mesmo as memórias.

Em 1977, Serge Doubrovsky, se sentindo desafiado pelas palavras de Philippe Lejeune no seu *O pacto autobiográfico*, decide criar um romance no qual o nome do autor, do narrador e da personagem encontram-se em homonímia. Mais do que isso, o romance *Fils* (1977) acaba por embaralhar as categorias de biografia e ficção. Ao classificar o seu romance como “autoficção”, Doubrovsky instaura na contemporaneidade um novo formato da escrita de si.

Uma das artimanhas que Doubrovsky relata é o fato de que ao se escrever uma autobiografia busca-se narrar toda a sua história, desde as origens. Em contrapartida, a “autoficção” permite que o sujeito narre sua história de diferentes fases, promovendo assim recortes que ofertam uma intensidade própria da narrativa romanesca. Nesse viés, o romance de Abelaira – e, até certo ponto, o de Dostoievsky, poderiam enquadrar-se como um dos preceitos da “autoficção”? Há um detalhe que separa radicalmente *Bolor* deste tipo de

narrativa. Com o propósito de provocação à Lejeune, Doubrovsky cria um dos elementos capazes de identificar a autoficção: é preciso que o nome do autor, narrador e personagem sejam os mesmos, ou seja, na autoficção o autor desdobra-se em três categorias, sendo duas restritas ao universo narrativo: narrador e personagem.

No romance de Abelaira, essa tríade só é possível no plano da diegese, isto porque, quando iniciamos a leitura da narrativa, nos deparamos com uma personagem escrevendo, e, neste momento, ela assume um compromisso junto ao leitor, comporta-se como se fosse o autor do diário. Tal ilusão se ergue na medida em que percorremos algumas páginas sem sabermos o nome de quem está escrevendo, provocando no leitor a sensação de atribuir a narrativa ao autor do romance. Entretanto, esta ilusão desfaz-se quando em “1 de janeiro” Maria dos Remédios nos conta que seu marido, possível autor das primeiras páginas do diário, chama-se Humberto. Neste sentido, quebra-se a homonímia entre autor, narrador e personagem. A instância se rompe se olharmos para a figura que assina o livro, mas se voltarmos a nossa atenção para quem escreve o diário, de fato, temos um sujeito que se chama Humberto a escrever um diário, logo narra a sua vida, e por narrar-se torna-se personagem de si mesmo. Eis então a homonímia no plano diegético: Humberto revoga para si a autoria do diário, comporta-se como narrador e personagem. Entretanto, como a própria narrativa não nos cansa de lembrar, a posição ocupada por Humberto é uma posição vazia, isto porque não passa de um parêntese a ser ocupada de forma lúdica por qualquer das personagens do romance. Um dos mecanismos de estruturação da narrativa que inquieta o leitor em *Bolor* é exatamente a impossibilidade de dizermos quem é o autor do diário e se esse autor é de fato o mesmo narrador, isto porque a personagem nos diz:

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... (ABELAIRA, 1999, p. 115).

A impossibilidade de dizermos quem é o autor e o narrador de *Bolor* é um dos elementos que abole a possibilidade de classificarmos esta escrita de si como “autoficção”,

como elaborado por Doubrovsky.

Eurídice Figueiredo, num ensaio para a revista *Criação & Crítica*, intitulado: “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho”, nos diz um dado muito inquietante a ser pensado:

Régine Robin afirma que a autoficção é ficção, o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, ou seja, é um ser de linguagem; assim, *não pode haver adequação entre o autor, o narrador e o personagem, entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre o sujeito em princípio pleno (o escritor) e o sujeito dividido, disperso, disseminado, da escrita. A narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes (ROBIN, 1997, p. 17). (FIGUEIREDO, 2010, p. 93 – grifos nossos).*

Segundo a perspectiva de Régine Robin, a concepção de Doubrovsky em relação à homonímia entre as instâncias de autor, narrador e personagens se desfaz. Em resumo, o que acabamos de ver é a dissolução da possibilidade de identificação do que poderia vir a significar uma “autoficção”.

Após o nosso percurso teórico, poderíamos dizer que se *Bolor* se aproxima do conceito de autoficção, sua relação com esta nova modalidade da escrita de si aproxima-se mais do que Alain Bosquet realizou em seu romance *Um filho russo* e do que Serge Doubrovsky realizou em *Fils*. No texto de Augusto Abelaira, temos a quebra da cronologia temporal, por meio da falsificação das datas, de entradas não datadas que compõem as páginas do diário. A unidade temporal do romance esfacela-se de tal modo que a fragmentação da escrita se embaralha no corpo do livro. Os seres que escrevem o diário avançam, recuam, movem-se em qualquer direção temporal. Cabe ao leitor ordenar, por meio de algum fio invisível, os fragmentos do diário na busca de um sentido possível.

A fragmentação do texto não só está associada ao plano temporal, como colabora para o estilhaçamento da identidade dos sujeitos que dizem escrever o diário. Não há, em *Bolor*, a possibilidade de referencialidade, não se pode afirmar que Humberto disse ou Maria dos Remédios nos contou algum fato ou registrou algo nas páginas do seu diário. O que resta para o leitor do romance é a possibilidade de preencher o vazio da referencialidade, até porque não

há distinção com relação ao registro linguístico das personagens do romance. O que poderia vir a diferenciar o registro linguístico é a cor da tinta das canetas (Humberto escreve com uma esferográfica azul, Maria dos Remédios com a cor preta e Aleixo, por sua vez, faz uso da cor roxa), entretanto, a cor das letras do romance permanece preta, o que impossibilita e torna irônico o fato de as personagens dizerem que escrevem no(s) diário(s) de formas diferentes.

Já no que diz respeito à linguagem utilizada pelas personagens, ela se complexifica a tal ponto que se torna irônica, pois volta-se para si mesma. A metaficção que ocorre na composição do diário evidencia o jogo narrativo e as dúvidas das próprias personagens com relação àquilo que escrevem, dúvida esta que se encontra no primeiro parágrafo do romance no qual o leitor já se vê diante de uma escrita feita na fluidez, na impossibilidade de unificação, pois realiza-se na dubiedade: “Olho para o papel branco (afinal *um tudo-nada pardacento*) sem a angústia de que falava *Gauguin (ou era Van Gogh?)...*” (ABELAIRA, 1999, p. 15 — grifos nossos).

Nessa perspectiva, o romance de Augusto Abelaira aproximar-se-ia de uma escrita de si com traços da autoficção se levarmos em consideração a atribuição desta modalidade pelas próprias palavras de Doubrovsky para com o romance de Alain Bosquet, *Une mère russe* (1978). Este fato torna-se bastante inquietante na medida em que o texto de Bosquet não se aproxima das considerações iniciais de Doubrovsky a respeito da autoficção. Não encontramos o subtítulo de romance, em *Um filho russo*, como ocorre em *Fils*; o herói-narrador não se constitui por homonímia com seu autor, permanecendo anônimo; não se trata de psicanálise e possui um estilo clássico de linguagem, destituindo a busca por uma nova forma de falar de si. Philippe Gasparini demonstra que o romance de Bosquet se afasta do romance de Doubrovsky por apresentar a quebra na cronologia, na qual a casualidade é abandonada; a verdade unificada esfacela-se em prol da fragmentação e das lacunas provocadas pela memória; há o apagamento de referencialidade e ocorrem comentários internos nos quais transparecem as dúvidas do autor quanto à validade do seu relato; desta forma o texto passa a instaurar o lugar da imprecisão; por fim, trata-se de um “autorretrato sem complacência”.

Retornando o nosso percurso teórico, como demonstrou Philippe Gasparini (2014), Serge Doubrovsky considera o romance de Alain Bosquet, *Um filho russo* (1978), como uma obra autoficcional, o que vem a tornar o termo “autoficção” uma categoria líquida, para usarmos a terminologia que Zygmunt Bauman, atribuída à modernidade. Se o próprio criador

do termo “autoficção” nomeia um outro livro, diferente do seu *Fils* (1977), como uma obra de autoficção, então, na mesma medida, podemos aproximar, guardada as devidas proporções, o texto abelairiano da escrita de Bosquet exatamente por meio dos pontos que levantamos acima.

De fato, *Bolor* não pode ser considerado como uma autobiografia, tampouco ser uma autoficção. O presente texto fez-se necessário exatamente para que pudéssemos discutir os limites do gênero e as suas relações com a escrita de si, principalmente focalizando a corrente da autoficção que vem ganhando cada vez mais espaço e atenção da crítica. No caso de Abelaira, temos um romance que se faz diário, que se quer como “diário íntimo”, no qual três sujeitos buscam para si o título de autor do seu diário. Ao escreverem tornam-se narradores, mas também personagens, não só da sua narrativa como da narrativa dos outros. Contam fatos das suas vidas, como também ficcionalizam acontecimentos que podendo acontecer, não aconteceram. Tal qual *Memórias do subsolo*, o romance de Abelaira despreza as certezas absolutas, cria um impasse entre as categorias de verdade e ficção. Diferente do romance russo, o autor português, à sua maneira, parece tatear os caminhos que *Fils*, de Doubrovsky, veio a inaugurar o termo autoficção. Augusto Abelaira não criou a autoficção, mas com certeza certos elementos que integram o gênero poderiam, como tentamos demonstrar no nosso estudo, estar presentes em *Bolor*.

## Referências bibliográficas

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: PUCRio, 2009.

**FIGUEIREDO**, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*. São Paulo, n. 4, p. 91 – 102, abril, 2010.

**GASPARINI**, Philippe. Autoficção e o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

**LEJEUNE**, Philippe. *O pacto autobiográfico de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

**LEJEUNE**, Philippe. Autoficção & Cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes Belo Horizonte: UFMG, 2014.

### ***Diary, Memory and Autofiction? The Limits of Self-Writing in Bolor of Augusto Abelaira***

**Abstract:** This text aims to analyze the composition structure of the novel *Bolor*, by Augusto Abelaira, having as a priority the mechanisms of self writing. For this, the critical and theoretical thinking of Elisabeth Muylaert Duque-Estrada in autobiographical *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*, in which the author seeks to discuss how the narrative of the Russian writer Dostoevsky, in *Memórias do subsolo*. with the biographical tradition. Through the presented considerations it is intended to approximate the novel of Abelaira and the one of Dostoevsky with respect to the writing of itself, the approximations with the biographical writing and its limitations. From this path, we seek to observe the limits of self-writing through the contributions of Serge Doubrovski's thought by instituting the term "self-fiction" in contemporary times, having as a presupposition the scrambling of biography and fiction categories. Finally, a question arises: is it the Abelairian narrative that will predict the characteristics that will later be attributed to self-fiction?

**Key-words:** Augusto Abelaira; *Bolor*; Autofiction; Serge Doubrovsky; Contemporary Portuguese Novel.