

**ENTRE O ROMANCE E O DIÁRIO: O ESFACELAR DO SUJEITO EM MEIO AO SALAZARISMO****BETWEEN THE NOVEL AND THE DIARY: THE SHATTERING OF THE SUBJECT AMID SALAZARISM**Leonardo Azevedo¹Daniel Marinho Laks²

Recebido em: 02 out. 2020

Aceito em: 05 mai. 2021

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i3.41706

RESUMO: A tradição da narrativa do eu está presente nos registros desde a antiguidade clássica. Quando apropriada pelo gênero romanesco, que surge em meados do século XVIII, essa escrita, por conta do seu caráter ficcional, nos propicia alcançar diferentes particularidades que a produção puramente autobiográfica não atinge. Com isso, o referido artigo visa compreender como o conceito de memória e identificação, comportados por essa escrita se manifestam na obra *Bolor*, publicada em Portugal, durante o regime salazarista. Assim, intentamos evidenciar como os conceitos suscitados se estabelecem dentro das interposições de diferentes gêneros literários que o romance se utiliza para, não apenas experimentar novos padrões estéticos literários, mas, também, sugerir, de maneira implícita, uma atmosfera de censura e apatia que cerceavam a sociedade portuguesa da época.

Palavras-chave: Arte. Identidade. Literatura portuguesa. Escrita pessoal.

ABSTRACT: The tradition of the self-narrative has been present in the records since classical antiquity. When appropriated by the novelistic genre, which has appeared in the middle of the 18th century, this writing, due to its fictional character, allows us to achieve different peculiarities that the purely autobiographical production does not reach. Thereby, this article aims to understand how the concept of memory and identification comprehend by this writing is manifested in the book *Bolor*, published in Portugal, during the Salazar regime. Thus, we intend to show how the concepts raised are established within the interpositions of different literary genres that the novel is used to, not only try new literary aesthetic standards, but also to

¹ Estudante do curso de licenciatura em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. Integrante do grupo de pesquisa Grupo de Estudos Literatura, Política e Memória, liderado pelo Prof. Dr. Daniel Marinho Laks. É orientado pelo mesmo docente em seu projeto de Iniciação Científica intitulado "Entre o romance e o diário: o esfacelar do sujeito em meio ao salazarismo", financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: leonardoo.azevedo@gmail.com

² Professor Adjunto 1A e professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos. Pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense com financiamento FAPERJ (Bolsa FAPERJ Nota 10). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com período sanduíche na Universidade de Coimbra (2016). Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011). E-mail: daniellaks@yahoo.com



suggest, in an explicit way, an atmosphere of censorship and apathy that surrounded the portuguese society of that time.

Keywords: Art. Identity. Portuguese literature. Personal writing.

O romance *Bolor*, de Augusto Abelaira, foi publicado pela primeira vez no ano de 1968, em Portugal, e se insere em um contexto político conturbado, marcado pela ditadura salazarista e um forte senso de inatividade e impotência política por parte da população portuguesa. Nesse sentido, por meio de um romance substancialmente subversivo, ao propor-se através de uma estrutura narrativa fragmentada, apresentando uma composição com características associáveis ao gênero diarístico, o autor expõe críticas à conjuntura política portuguesa da época.

O Salazarismo, período ditatorial que durou cerca de 41 anos, estabelece em Portugal incisivas políticas de perseguição e censura, o que marcou fortemente a produção artística da época. Nesse contexto, o movimento Neorrealista, ao qual a obra é inserida, se destaca ao assumir uma postura de combate frente à opressão e à censura ditatorial. Assim, segundo o movimento, a arte deveria funcionar, antes de tudo, como uma ferramenta de conscientização social necessária para superação do regime.

Assim como de praxe nos regimes autoritários, o governo de Salazar instaurou diversas medidas de repressão e silenciamento, como a criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) que posteriormente passa a se chamar Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), além do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), órgãos que tiveram um êxito significativo em inibir um grande número de expressões artísticas. Dentre as ações do governo, havia um evidente objetivo de moldar o *homem novo português*. Entretanto, de acordo com o professor e historiador português Fernando Rosas, se tornou notável que esse “«homem novo» da propaganda, da «educação nacional» e da «cultura popular» era, apesar de tudo, um «homem velho», não o da mobilização revolucionária, mas o da ordem contra-revolucionária e conservadora” (ROSAS, 2008, p. 47).

Utilizando de inúmeros jargões do Estado Novo português como alguns dos alicerces de sua fundamentação, Rosas, em seu ensaio intitulado *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre Estado Novo e a questão do totalitarismo nos anos 30 e 40*, apresenta um estudo que analisa a base ideológica e discursiva desse regime ditatorial a fim de definir a axiologia que o sustentou durante tanto tempo. Com isso, o autor constata, dentre outros aspectos, a existência do projeto de reduzir o papel da população portuguesa a um elemento figurativo das transformações que ocorreriam no País. Segundo o historiador:



O que comportava, no discurso propagandístico dos ideólogos e teorizadores do regime, simultaneamente, uma certa visão infantilizadora do povo português, gente conformada, respeitadora, doce, algo irresponsável e volúvel, mutável nas suas opiniões, sonhadora, engenhosa mas pouco empreendedora, obviamente insusceptível de ser titular da soberania ou fonte das grandes decisões nacionais, necessitada, portanto, como coisa natural e naturalmente aceite, da tutela atenta mas paternal do Estado (ROSAS, 2008, p. 34).

À vista disso, constata-se uma relevante eficiência discursiva, pois, apesar da primeira publicação da obra estar temporalmente localizada nos momentos finais do período ditatorial, que se encerra em abril de 1974, percebe-se, no romance em questão, personagens tomados por um sentimento de impossibilidade de transformação social, incapazes de saírem de suas respectivas zonas de conforto, submetidos a esse discurso paternal e moralizante cuja transgressão se torna um processo dificultoso.

Sempre concomitante aos anseios da sociedade, seja para negá-los ou para reafirmá-los, a literatura, assim como outras expressões artísticas, necessita permanecer em movimento constante para continuar fazendo sentido no seu respectivo contexto. O gênero romance, impossibilitado de fugir desse sistema, presencia, desde o seu surgimento, diversas mudanças em relação a sua estrutura e função, tal como é observado Alain Robbe-Grillet (1957), no seu ensaio intitulado *Sobre algumas noções obsoletas*. Nele, o autor resgata diferentes convenções associadas ao gênero romance ao longo do tempo: desde o produzido para o deleite da burguesia novecentista até o que caminhava ao lado revolução socialista a fim da libertação proletária e sua manutenção.

Deste modo, observa-se como a sucessão dos conjuntos de valores da sociedade modificam determinados preceitos associados ao gênero literário, sobretudo, no tocante aos personagens, ao enredo, à estrutura e, inclusive, seu objetivo como gênero. Por fim, o movimento realizado pelo texto condena tanto a crítica tradicional como a qualquer outra tentativa de limitação de ordem externa à arte, “se a arte é alguma coisa, ela é tudo, que por conseguinte ela se basta a si mesma, e que não existe nada além dela” (ROBBE-GRILLET, 1957, p. 33). Inserido em um contexto permeado por uma agitação desses princípios morais e éticos, acontecimentos que refletem diretamente nas produções artísticas, Abelaira escreve um romance repleto de experimentações que testam os hipotéticos limites do gênero narrativo em questão. Para o professor e ensaísta Carlos Reis, a obra do autor português antecipa padrões estéticos que, posteriormente, se tornam características significativas do pós-modernismo.



A tendência de rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, gêneros narrativos recuperados do passado, ou de zonas antes entendidas como sublitérias [...] a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionalis, como se o discurso ficcional fosse um domínio de autoquestionação permeável de indagações de índole metateórica [...] (REIS, 2005, p. 296).

Bolor (1999), mesmo se distanciando de um engajamento ortodoxo comum às obras pertencentes ao movimento literário que se associa, não se diferencia dos outros romances ao apresentar uma preocupação social. O romance apresenta uma narrativa de memória cuja estrutura suscita certas provocações aos gêneros que a obra comporta. Deste modo, a discussão sobre o fazer artístico permeia a narrativa tanto no enredo quanto na sua estrutura, manifestado substancialmente na utilização de elementos correspondentes ao gênero diarístico. Com efeito, a obra compõe-se por capítulos sem marcação temporal e quebras na ordem de progressão cronológica, que contribuem para as construções discursivas autoquestionáveis, como apontado pelo teórico Carlos Reis (2005).

A narrativa da obra inicia-se através de Humberto, quem afirma ser o autor desse diário que o romance nos apresenta. Por meio da escrita desse caderno, o personagem enxerga a possibilidade de reflexão sobre o seu monótono casamento. Assim, nos primeiros momentos do enredo, ele busca observar e compreender, mais profundamente, quem é sua esposa, Maria dos Remédios, a fim de descobrir o motivo de estarem casados. “Olho-a num relance e, para além de uma tranquila e difusa mancha verde no meio de superfícies claras e inquietas (mãos, pernas, rosto, cabelo) o que descubro, o que me fala, o que vejo é o seu relógio de pulso, grande e redondo” (ABELAIRA, 1999, p. 19).

Após algumas reflexões obtidas ao tentar desvendá-la através desse relógio, Humberto percebe que isso não seria possível, tendo em vista que Maria dos Remédios não o havia comprado, mas ganhado de presente do próprio marido. Com isso, o suposto autor do diário conclui que sua investigação alcançou um resultado diferente do esperado, e comparando-se com um detetive familiar à literatura, constata: “Sherlock Holmes, procurei decifrar-te a partir de um relógio, mas em vez de te apanhar no fim da meada (no fim da corda metálica), ao contrário, foi a mim que me encontrei, como se Sherlock Holmes descobrisse ser ele o criminoso” (ABELAIRA, 1999, p. 23).

Ao organizar e, teoricamente, materializar seu pensamento através da escrita do diário, ainda que o personagem acreditasse não ser o objeto da reflexão, o resultado alcançado foi uma maior compreensão de si próprio. Todavia, embora a voz narrativa pertença, inicialmente, ao Humberto, essa linearidade se perde posteriormente quando sua companheira Maria dos



Remédios e Aleixo –com quem o casal estabelecia um triângulo amoroso, decidem participar ativamente da construção do caderno, também escrevendo nele. Essa estrutura narrativa que, teoricamente, divide a construção desse caderno pessoal com alguns indivíduos, amplia a compreensão da identidade que advém dessa escrita compartilhada, reforçando uma noção de alteridade no processo de identificação.

A fim de analisar as tecnologias de construção de subjetividade, Michel Foucault (1992), no seu texto intitulado *A escrita de si*, explora, desde textos que remontam à antiguidade clássica, produções que, assim como o gênero diarístico, remetem diretamente à figura do autor. Em seu texto, Foucault (1992) baseia-se, inicialmente, em uma prescrição religiosa de Santo Atanásio, *Vita Antonii*. Nela, a escrita pessoal possuía um caráter religioso e inferiria certa frequência. Esse dever constante de escrita exporia os atos pecaminosos dos seus autores e, como argumenta o autor: “o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro ao suscitar o respeito humano e vergonha” (FOUCAULT, 1992, p. 130) Desta forma, o desconforto gerado evitaria o ato ou a repetição dele, mimetizando algo próximo de uma confissão.

Além da função purificadora do exercício de construção narrativa da subjetividade, ao longo do texto, Michel Foucault (1992) explora, também, outros gêneros, com seus respectivos propósitos, de escritas de si: os *hypomnematas* e as correspondências. O teórico francês os analisa no contexto da antiguidade Grega, sociedade que possuía explicitamente práticas voltadas para o cuidado de si, sendo a escrita pessoal uma delas. Desse modo, os *hypomnematas*, eram compostos por “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que tinha sido testemunha ou cujo relato tinha sido lido, reflexões ou debates que tivessem vindo a memória” (FOUCAULT, 1992, p. 135) de modo que a recorrência de escrita e vivência fossem regulares, um movimento circular a fim de tornar a reflexão sobre si uma atividade constante, possibilitando também a troca de anotações com outras pessoas e a revisitação de acontecimentos passados a fim de sanar problemas já ocorridos.

Assim, a produção desses *hypomnematas* “tratava-se de construir a si próprio como sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação de um “já dito” fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 1992, 160). Por outro lado, a correspondência, por mais que possa partilhar de função semelhante, sugere uma tentativa de reflexão que perpassa tanto o olhar de quem a escreve como de para quem ela é destinada. Com isso, demonstra-se explícito que a possibilidade de um leitor, para além do próprio autor, modifica a forma e o conteúdo da produção de um texto.



Foi refletindo sobre semelhantes aspectos da escrita pessoal que Philippe Lejeune (2014), em seu texto intitulado *O pacto autobiográfico*, se debruça sobre a possibilidade de definição de autobiografia. Com uma aparente despretensiosidade, o autor, durante o ensaio, diz assumir a conveniente posição de leitor a fim de compreender a funcionalidade desses textos, “já que foram escritos para nós, leitores, e é nossa leitura que os faz funcionar” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Após a definição de um corpus e de elementos que caracterizariam um texto como autobiográfico, o autor apresenta dois tipos de pactos que estipulariam relações diferentes entre escritor e leitor: o autobiográfico e o romanesco. Esse contrato se daria através da relação da identidade entre o autor, narrador e personagem. Nesse sentido, ao passo que o pacto autobiográfico pressupõe a semelhança com o verdadeiro, o pacto romanesco nega essa afirmação de identidade, desprendendo-se do compromisso com o real. Por conseguinte, o pacto determinado pelo escritor no ato da publicação, inevitavelmente, transformaria a leitura da obra. Vale, então, ressaltar que, dentro da lógica proposta, *Bolor* (1999) assume o pacto romanesco, distanciando-se do comprometimento com a veracidade, tanto ao colocar-se como romance quanto ao inviabilizar relações identitárias diretas entre o autor e os personagens.

Entretanto, Stuart Hall (2014), em seu ensaio intitulado *Quem precisa de identidade?*, a fim de definir o inconstante conceito de identidade, afirma que, por mais que um texto apresente elementos ficcionalizantes, ele ainda mantém uma relação com a subjetividade do autor, expondo, ainda, como ela não é algo fixo, e sim construído, concebendo aspectos de performatividade ao ser social. Ou seja, a identidade seria constantemente construída através das relações interpessoais e espaciais. Nesse sentido, a escrita, como uma maneira de manifestação, mais notadamente a narrativa de si, evidenciaria tais processos. Para Hall:

Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (HALL, 2014, p. 109).

Assim, o caráter performático que resulta da essencialidade ficcional da produção discursiva, nesse caso, da narrativização do eu, não deve ser colocado como demérito para sua eficácia, pois é justamente através da enunciação, independentemente de sua veracidade, que as identidades, que surgem do campo simbólico, adquirem certa materialidade. O sujeito, por



sua vez, multifacetário, não seria reduzido a um discurso específico ou outro, mas pela sua totalidade, podendo ser constantemente alterada com o surgimento de novas exposições.

Finalmente, torna-se relevante situar as essenciais contribuições da ciência linguística a respeito desse sujeito que busco compreender a partir do romance. Ainda que não seja equivalente ao sujeito empírico, “a voz desse sujeito revela o lugar social; logo, expressa um conjunto de vozes integrantes de dada realidade histórica e social” (ALVES FERNANDES, p. 24, 2008), essas vozes constituintes do discurso que, naturalmente, são passíveis de contradições, receberam da Análise do Discurso, mais especificamente do filósofo russo Mikhail Bakhtin, o nome de polifonia.

Assim, o sujeito e o discurso resultam da interação estabelecida com diferentes segmentos em um mesmo ou em diferentes âmbitos sociais; daí o entrelaçamento de diferentes discursos na constituição do sujeito discursivo, o que nos leva, com Bakhtin, à constatação de que o sujeito é polifônico. A linguagem será apreendida sempre em uma situação social e histórica, na qual e com a qual os sujeitos constituem-se pela interação social; o “eu” e o “outro” são inseparáveis e a linguagem possibilita-lhes a interação (FERNANDES, p. 28, 2008).

Desta forma, a instância discursiva, pela qual identificamos o sujeito, estaria, segundo o conceito evidenciado, marcada pela presença de indivíduos de diferentes graus de relação: desde o núcleo familiar ao nível social. Em *Bolor* (1999), a identidade do narrador não é especificada, podendo ser associada tanto a Humberto quanto a Maria dos Remédios e Aleixo, personagens que possuem uma influência direta no processo de reconhecimento pessoal dessa figura misteriosa. Por conseguinte, a voz narrativa se distancia de uma noção fixa de identidade, utilizando-se de um discurso que é, deliberadamente e inevitavelmente, compartilhado, evidenciando a necessidade interacional desse processo ininterrupto de identificação.

Desse modo, é a partir da contribuição dos autores expostos que o presente artigo intenciona refletir sobre aspectos da escrita pessoal. Apoiando-se no romance do autor português Augusto Abelaira, *Bolor* (1999), objetivo discorrer sobre como a utilização transfigurada de elementos do gênero diarístico realizada pelo autor, intensifica a compreensão da obra a partir de uma chave identitária. Assim, refletindo sobre como a estrutura fragmentária dos registros das relações pessoais expressos na obra, descrevem personagens tomados por um sentimento de angústia e impotência, que se apresentam como um reflexo da estrutura social em que estavam inseridos.

A narrativa do romance gira em torno do cotidiano do casal: Humberto e Maria dos Remédios. Contudo, durante a descrição de seus diálogos e reflexões, percebemos frases



aparentemente incompletas: “– Leste hoje as notícias? Será verdade que na China...” [...] –... o Chu en-Lai. – Pausa – Estás a olhar para mim?” (ABELAIRA, 1999, p. 21). A pessoa mencionada, Chu en-Lai, foi uma importante figura do Partido Comunista Chinês, e o diálogo, assim como outros os quais o assunto pressupõe uma postura revolucionária, são cortados na transcrição para o diário. No decorrer da obra, durante uma conversa entre as personagens Humberto e Aleixo sobre o diário, essa contradição parece tornar-se mais explícita:

-De que falamos nós quando nos encontramos? – disse ele também.
-Sobretudo de política- respondi [...]
-Escrevo há dois meses... Não, não falo sobre política, e só agora dou por isso. O anel escapara-lhe dos dedos, parecia uma bala, o Aleixo acocorava-se nesse instante (mas seria rigorosamente nesse instante, a memória não me trairá?) debaixo da mesa. Quando regressou, disse:
-Escreves um romance...
-Que disparate!
-Qualquer coisa que possa publicar... Não sonharás com glória? - continuava a rir-se, o anel enfiado no dedo – Um diário sem política é um diário falso, pelo menos se for escrito por ti (ABELAIRA, 1999, p. 84-85).

Com efeito, o espaço íntimo representado pelo diário parece rompido desde o início da narrativa, sugeridos pela constância de diálogos incompletos cujo conteúdo seria potencialmente político, possibilitando a leitura de que tenham sido “autocensurados”. Além disso, durante a conversa entre os personagens, em contradição com a representação realista de um diário “verdadeiro”, aparecem elementos característicos do gênero romance, algo que fugiria do compromisso de reprodução fiel. Assim, a estrutura de um falso diário remeteria aos aspectos constitutivos do pacto romanesco, conforme proposto por Philippe Lejeune (2014).

Logo, ao longo da narrativa, a confiabilidade acerca das informações desse diário, gradativamente, se dispersa. Humberto, quem aparentemente inicia a escrita, demonstra, a princípio, uma preocupação com o futuro dessa escrita pessoal, por conseguinte, com o seu futuro próprio, ao pensarmos sobre a relação direta entre um diário e seu autor. Ademais, repetidamente, nos momentos iniciais do romance, somos alertados a respeito da página cento e quinze, essa página a ser alcançada representaria uma incerteza acerca do que estaria por vir, portanto, ele só voltaria seus olhos ao que foi escrito no diário depois de alcançá-la.

As duas páginas anteriores, e também esta, não foram escritas depois da cento e catorze, como seria lógico, mas em dez de Dezembro. E quando amanhã (onze de Dezembro) *começar* este diário cheio de preocupações pelo destino que me aguarda na página cento e quinze, então ainda branca – como hei de escrever -, mentirei escandalosamente. Essa página já não será pertença do futuro, não aguardará um destino imprevisível (ABELAIRA, 1999, p. 106).



No entanto, ao atingir a página em questão, essa revelação que foi constantemente alimentada anteriormente pelo romance, essa incerteza que viria a ser um ponto de virada para as reflexões, não passa de mais uma deliberada mentira do romance, que parece, novamente, descomprometer-se de qualquer vínculo de veracidade. Ao alimentar um mistério cujo desfecho foi descobrir que nunca houve mistério algum, a confiabilidade do leitor em relação ao conteúdo do diário é, novamente, posta em cheque. Com isso, observa-se não mais de uma tentativa convencer o leitor através da verossimilhança, a leitura passa a ser encarada como uma investigação, fazendo com que se busque nuances a fim de compreender o romance.

No que diz respeito a confiabilidade da voz narrativa, com a progressão das páginas, o leitor perde, também, a noção sobre quem escreve o quê. Abelaira mascara isso intencionalmente, acentuando a desconfiança e tornando a tarefa de tentar desvendá-lo dispensável. A exemplo disso, há momentos em que Humberto diz ter escrito no diário se passando por Maria dos Remédios e vice-versa, indo até ao ápice da incredulidade, quando o romance parece brincar com o leitor em relação à identidade do próprio autor do romance.

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

Com efeito, o movimento da escrita realizado por Abelaira (1999) não intenciona deixar evidente quem escreve o diário, além de zombar com o leitor que, naturalmente, busca saber quem possui a voz narrativa dos determinados discursos sem identificação. Mais uma vez, o romancista parece reforçar a ideia de que a solução desse mistério não importa, ainda assim, é por meio desse jogo de colocar-se no lugar do outro, transpassar sua subjetividade através do olhar do próximo, que o(s) autor(es) do diário constroem-se como indivíduos. Sendo esse processo contínuo de conhecer a si próprio um dos propósitos da existência do próprio diário.

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 de propriedade comutativa, são intermutáveis, se onde está *eu* poderia estar indiferentemente ele (ABELAIRA, 1999, p. 56).

É nesse aparente esforço de autognose através da escrita, mediante à “unificação e a subjetivação de um “já dito” fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 1992), que o escritor do diário constitui-se. Contudo, uma das medidas do Estado Novo, como comentado, era a



preocupação massiva de moldar um sujeito também novo, baseado em um idealismo utópico e retrógrado. Ao estabelecer tais sanções, o discurso por trás desse “homem-novo” suprime as individualidades do ser-social em função de um ideal nacionalista e coletivista não condizente com a realidade, automaticamente segregando quem não se identifica com esses valores. Descartado dos processos de concepção dessa sociedade que se construiria, o processo de identificação do indivíduo, quando distinto desse discurso passadista, complexifica-se ainda mais, como lamentado por Humberto.

O mundo faz-se sem mim, sem o meu voto, nem sequer contra o meu voto. Cortado da vida social, se por vida social entendermos a construção de uma sociedade nova. Isso destrói-me, torna-me céptico, céptico até em relação às coisas em que acredito, pessimista. [...] Através da participação na coisa pública, o homem integra-se na sociedade, domina a solidão. E essa solidão não se vence a escrever diários ou livros, ou a pintar quadros, compreendes? [...] (ABELAIRA, 1999, p. 86-87).

A estrutura que, não por acaso, remete ao gênero diarístico, conta com a essencialidade pessoal desse estilo de produção com o propósito de associar a escrita desse suposto diário ao anseio de integração, de ser ouvido, de constituir-se como sujeito com opinião e voz diferente daquilo que estaria “destinado” a ser, falar ou fazer, posicionamento que, dentro do contexto de perseguição Salazarista, só poderia ser manifestado, de maneira tranquila, dentro de um espaço privado. Contudo, mesmo ciente desses preceitos, observa-se que os personagens, até nessas condições intimistas, se negam a assumir uma postura antiditatorial categórica. Assim, com o seguimento das páginas do romance, o desenvolvimento que se observa é o de autoconhecimento do(s) suposto(s) diarista(s), que nos indica um agravamento do ideal conformista frente às condições impostas aos personagens que vinha sendo desenhado até o momento.

Estamos segregados da vida da cidade, sabemos que ela se constrói sem nós, e como não temos força para reagir, para tentar impor os nossos ideais, como não somos revolucionários verdadeiros, homens de ação, sentimo-nos batidos, desenganados, mortos, infelizes... Em Cuba, ao ajudar a erguer uma nova sociedade, seria de facto um homem de ação, umas vezes feliz outras infeliz, mas, no conjunto, considerar-me-ia satisfeito, amplamente realizado [...] (ABELAIRA, 1999, p. 144)

Com isso, o sentimento de angústia que toma conta de todos os personagens que participam ativamente do diário, vai dando lugar a um comodismo de uma condição cotidiana, sendo o matrimônio, segundo os personagens, o rosto dessa ânsia já embolorada. Nesse



seguimento, Humberto, insatisfeito na sua posição de advogado e desejoso por uma participação política mais ativa, enxerga na sua relação com Maria dos Remédios o motivo de não atingir seus anseios, ao passo que ela, desistente da sua potencialmente promissora carreira de cantora, também o vê como a razão de seu fracasso.

Para superar essa situação, a saída mais óbvia seria o divórcio. Entretanto, antes de Maria dos Remédios, Humberto era casado com Catarina, que, apesar de já falecida, é constantemente ressuscitada na esfera narrativa, usualmente em comparação a esposa atual, que, ao que tudo indica, são bem semelhantes. Essa comparação ganha maiores proporções ao ser sugerido que, no passado, esses personagens, incluindo Aleixo, sem explicação aparente, se disfarçavam um no outro, se apropriando de suas respectivas vozes durante encontros amorosos que aconteciam entre os 4 personagens citados. Novamente, nos fazendo questionar sobre a existência desses personagens, na perspectiva do romance.

De modo geral, a figura da morte, seja ela simbólica ou literal, é recorrente na narrativa, usualmente sendo acompanhada da concepção de renascimento, essa, por sua vez, somente no campo simbólico, viabilizaria uma ruptura com os aspectos anteriores do ser ressuscitado. Nesse sentido, o falecimento de Catarina possibilitou a Humberto renascer, ser outra pessoa, ser quem ele almejava ser antes, mas acreditava ser incapaz, apesar disso, em uma das digressões, na qual reflete sobre esse incidente, reconhece:

Percebi: o meu pequeno mundo ficava vazio e dependia de mim nesses dias mais próximos decidir em que espécie de homem deveria eu transformar-me para que os anos seguintes não fossem a simples continuação dos anos anteriores. Sentia-me apreensivo, será preciso dizer? Pois não era essa a primeira vez que morria e sempre ao ressuscitar ressuscitava igual ao que fora. Aí estava: tinha casado com a Catarina para quê? (ABELAIRA, 1999, p. 42).

Com base nessa observação, Humberto percebe que ele já havia tido a oportunidade de ressuscitar, mas continuou o mesmo, demonstrando que o matrimônio não os impede, sistematicamente, de realizarem seus anseios. O que o casamento efetivamente representa é a extinção da culpa de manterem-se estagnados na zona de conforto que construíram, fazendo com que, protegidos por uma deliberada ingenuidade, permaneçam sendo pessoas medíocres, cujas únicas preocupações são materiais e fúteis. Também em outros aspectos os personagens do romance apresentam o mesmo tipo de comportamento. Assim, de forma recíproca à esfera do matrimônio, apesar de quererem mudanças políticas, não estão dispostos a arriscarem esse lugar cômodo e passivo que se encontram para alcançá-las.



Sofremos por não ter uma casa fora de Lisboa, um *Jaguar*, uma máquina fotográfica com célula fotoelétrica acoplada [...] E não nos envergonhamos de sofrer, não nos envergonhamos de ferir assim daqueles que verdadeiramente sofrem na própria carne! Passo a vida a sentir-me desgraçada, eu que só porque não tenho os cinco filhos da nossa mulher-a-dias, nem o marido dela, nem fiz dezessete desmanchos a frio, nem deveria sentir-me privilegiada! Juro de hoje em dia acolher tudo quanto me suceda como a felicidade completa, felicidade se a comparo com a vida daquela mulher, com a vida dos camponeses em Bolívia [...] (ABELAIRA, 1999, p. 102)

Constata-se personagens privilegiados que, cientes dos problemas sociais que os cercam, decidem ignorá-los, assumindo a banalidade do motivo de seu sofrimento, assim como a insensatez dessa felicidade vazia que atingem, pois somente conseguem concebê-la mediante a comparação com os menos favorecidos, com essas pessoas que são mais afetadas pelas injustiças do regime. Assim, para lidar com a culpa de não fazerem nada, reconhecem-se como álbis, como afirmado primeiramente por Maria dos Remédios (ABELAIRA, 1999, p. 144) que, momentos depois, em conjunto com Humberto, confessam: “ – Somos reacionários irremediáveis, contra-revolucionários incorrigíveis, regimes como o nosso são os regimes ideais. Dão-nos álbis, permitem-nos a boa consciência, a preciosa ilusão de nos supormos revolucionários [...] (ABELAIRA, 1999, p. 145).

Finalmente, o casamento de Maria dos Remédios e Humberto confere à ambos uma justificativa a respeito da postura conivente que assumem frente aos absurdos do governo. A articulação de Salazar e seus agentes a fim da manutenção do *status quo*, provocou no país um forte senso de imobilidade política, o que é notável no romance nesses personagens que parecem divididos entre a sensação de comodidade advinda do privilégio da passividade e de um desejo de emancipação que se demonstra freado pela atmosfera de repressão, assumindo certa cumplicidade entre eles e a tirania. “Preciso de ti. Sem ti, como acreditar que sem ti poderia começar uma vida nova? Acreditar que sem ti poderia renascer, que só tu impedes que possa renascer é muito importante para mim..., és o meu fascismo” (ABELAIRA, 1999, p. 146).

Deste modo, a aparente superficialidade com que o suposto diário aborda temas políticos, torna-se um reflexo geral de como a sociedade portuguesa, ao que tudo indica, se tornou apática com as mais de três décadas que se passara do início do Salazarismo à publicação do livro, limitados a uma morna e inexpressiva rebeldia. Nesse sentido, vale destacar, também, o sentimento de insatisfação de Aleixo. O personagem que é descrito como um artista frustrado, se vê obrigado a sobreviver através da produção de anúncios publicitários. Durante uma visita



de Humberto no seu atelier, o pintor, após exibir sua pavorosa obra recém pintada, realiza uma incisiva reflexão sobre qual tem sido a função da arte no seu contexto.

- Que tem feito até hoje os pintores? Vendem quadros a quem pode comprá-los. Quadros belos, em princípio. E ai tens: a arte reduzida a dar beleza aos bem instalados na vida. Depois de um dia inteiro de egoísmo, sem um único sentimento generoso, ei-los que ao chegar a casa podem encher os olhos de felicidade, enriquecer a alma, aperfeiçoá-la graças à contemplação da beleza. (ABELAIRA, 1999, p. 64).

Com o intuito de romper com essa arte que visa somente contribuir para o sossego dos já bem instalados, Aleixo decide retomar sua carreira artística voltando a pintar quadros, porém, agora, utilizando uma tinta especial, que sumiria depois de um tempo, modificando a pintura, na tentativa de gerar um desconforto em quem os comprasse. A arte, no entanto, sem descartar seu papel essencial para uma finalidade transitória, por mais revolucionária que se pretenda, possui uma função simbólica de transformação social. Dentro dessa perspectiva, o professor António Pedro Pita (2013), fundamentando-se no célebre artigo do filósofo italiano António Gramsci (1921) intitulado *Marinetti revolucionário?*, discute, em seu texto “*Mudar a vida precisa da arte?*”, sobre como o papel da arte como revolucionária se articula de maneira distinta se comparada com a transição que se estabelece no âmbito político e econômico, pois apresenta, rigorosamente, uma descontinuidade temporal, assumindo uma função destrutiva. Segundo o professor:

Não há como apropriar-se da linguagem nascida num contexto social determinado e reorientá-la em função de um outro contexto. É necessário destruir: “neste campo, «destruir», aqui, não tem o mesmo significado que tem no campo económico; destruir não significa privar a humanidade de produtos materiais necessários à sua subsistência e ao seu desenvolvimento; significa destruir hierarquias espirituais, preconceitos, ídolos, tradições rígidas (PITA, 2013, p. 68).

É formalmente em oposição a esse fazer artístico em prol da burguesia e a favor de semelhante noção destrutiva que a obra *Bolor* (1999) se constrói. Subvertendo a lógica de estruturação do romance tradicional da época, que usualmente se estrutura através de mecanismos que visam criar uma aproximação do real, o movimento realizado aqui por Abelaira é o inverso, a linguagem e estrutura fragmentária da obra faz com que o leitor saia da confortável posição de simples apreciador de romance e busque elementos implícitos que o ajudem a reconstruir a história, como se a leitura se tornasse, agora, uma investigação.



Ademais, o caderno, de certa forma, representa um microcosmo da sociedade portuguesa, seu discurso evidencia diversas vozes do contexto sociedade portuguesa, em que, dado o momento histórico, as que se destacam são da ordem revolucionária e contrarrevolucionária. Assim, a concepção do sujeito discursivo da obra, de maneira mais explícita, perpassa, sem limitar a nenhum deles, por Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo, que, fazendo parte ou não da escrita desse caderno, estão diretamente ligados com o suposto diário ao compor o ciclo social mais particular de quem o escreve. Nesse sentido, o que se observa é um sujeito pessimista e impotente, a espera de transformação positivas que não exijam sua participação, sendo esse, segundo a leitura proposta do romance, o retrato do cidadão médio português da época.

Em síntese, o romance foge de qualquer compromisso com linearidade ou veracidade, seu desenrolar não é fluido, possuindo constantes progressões e digressões. Seu desenvolvimento, na prática, explicita personagens profundamente amargurados e imersos em suas hipocrisias e mediocridades advindos de um processo e que, no auge de suas respectivas introspecções, reconhecem-se contrários àquilo que acreditam. Nesse sentido, o romance, ao partir da premissa de estruturar-se como diário, promove um diálogo entre o público e o privado que reflete sobre a identificação de seres em crises identitárias, dado o processo de assujeitamento a que foram submetidos por um governo autoritarista que reprime as particularidades do sujeito, por meio de um discurso coletivizante que, forçadamente, cerceia e normativiza em prol de um nacionalismo involuntário.

REFERÊNCIAS

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

FERNANDES, Cleudemar A. O sujeito discursivo: polifonia, heterogeneidade e identidade. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos: Claraluz, 2008, p.23-35.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. **O que é um autor?** 4ª ed. Vega: Passagens, 1992. Tradução de António F. Cascais e Edmundo Cordeiro, p.127-160.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (orgs.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 14a ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014, p.103-131.

LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico. **O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p.15-55.



PITA, Antônio Pedro. “Mudar a vida”, precisa da arte? **Biblos**, v.11. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p.60-73. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/35457>>. Acesso em 15 jun. 2020.

REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção portuguesa do fim do século. **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Coimbra: Editorial Verbo, 2005, p. 285-319

ROBBE-GRILLET, Alain. Sobre algumas noções obsoletas. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora Documentos, 1969, p.20-35.

ROSAS, Fernando. O Salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo nos anos 30 e 40. **Estados autoritários e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memória**. Coimbra, 2008, p.31-48 Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/32188>>. Acesso em 15 jun. 2020.