

## O TEXTO COMO PRODUÇÃO: BOLOR E ARMADILHA PARA LAMARTINE

WANDER MELO MIRANDA\*

### RESUMO

Leitura de *Bolor*, de Augusto Abelaira, e de *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, com o intuito de abordar como a superposição de vozes narrativas, no primeiro, e o embate de concepções discursivas antagônicas, no segundo, atuam como questionamento simultâneo do texto e do contexto.

O romance é um jogo do rato e do gato, mas nunca se sabe quem é o rato e quem é o gato, quem ganha e quem perde.

Augusto Abelaira

Para Jean Ricardou, a ideologia dominante no setor da literatura pressupõe como subjacente ao texto e como condição da sua possibilidade algo a dizer, um sentido instituído, anterior mesmo ao ato de escrever. A escrita é então concebida como uma manifestação de tal sentido, o qual, geralmente, diz respeito ora a aspectos do Eu, ora a aspectos do Mundo. No primeiro caso, a manifestação é entendida como expressão e, no segundo, como representação, sendo que esses dois termos remetem, no século XIX, respectivamente, ao Romantismo e ao Realismo.

Pensar a literatura de uma outra maneira implica abandonar a noção de expressão/representação e passar a pensar em termos de produção. Produzir é transformar a linguagem - entendida não como meio de expressão, mas como matéria significativa - até organizá-la conforme os parâmetros próprios do texto.

---

\*Professor adjunto da Faculdade de Letras da UFMG. Mestre em Literatura Brasileira pela mesma universidade e doutorando na USP.

Assim, se o sentido reproduz um sentido instituído, trata-se de uma reprodução (expressão/representação), ao passo que se o sentido resultante é diverso do instituído, trata-se de uma produção de sentido, advinda dos sentidos imprevistos que dimanam da organização específica da matéria significante. Portanto, produção e reprodução se contradizem, sendo que no texto moderno a primeira domina a segunda, razão pela qual ele é opaco à ideologia (literária) dominante. A eficácia da atividade literária derivaria, pois, do seu caráter crítico: crítica do "visível", do imaginário, das linguagens coercitivas, das linguagens pretensamente neutras e, enfim, da própria literatura.<sup>1</sup>

Essas reflexões do teórico francês, aqui sucintamente apresentadas, interessam-nos como ponto de partida para a leitura comparativa entre *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira<sup>2</sup>, e *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos & Carlos Sussekind<sup>3</sup>, que, ao se negarem a instituir a prevalência da representação e/ou expressão de um universo extra-textual, se inserem no espaço da literatura como produção.

A crítica tem-se detido em demonstrar como propósito principal de *Bolor* não a expressão de um tema, mas a própria ficção<sup>4</sup>, ou a figuração do processo de geração do sentido, segundo Maria Aparecida Santilli, para quem o livro "será um espetáculo de 'genesis', a gestação literária é seu objetivo"<sup>5</sup>. O fato de a escrita de *Bolor* dobrar-se sobre si mesma, questionando quer a arbitrariedade do discurso<sup>6</sup>, quer a literatura como representação da vida<sup>7</sup>, torna-se possível, sobretudo, como se verá, em virtude do rendimento eficaz da escolha do foco narrativo. Em *Armadilha para Lamartine*, tal escolha é também de crucial importância, por ser um componente textual determinante no questionamento, por exemplo, da relação entre sanidade e loucura, como já foi demonstrado pelos estudos de Hélio Pellegrino e Luiz Costa Lima<sup>8</sup>.

A respeito do aspecto estritamente formal, *Bolor* e *Armadilha para Lamartine* aproximam-se por se construírem à maneira de um diário. Desde o início, o leitor é colocado em uma posição desconcertante e lhe são propostas duas questões fun-

damentais, de diferentes graus de complexidade: a) sobre o caráter ficcional ou não dos textos e, b) sobre a confiabilidade ou não do(s) narrador(es), em virtude da indefinição das vozes narrativas. O primeiro caso é de solução imediata em Abelaira e requer maior atenção em Sussekind.

Para Philippe Lejeune, em estudo sobre a autobiografia e o romance, a não identidade de nome autor-narrador-personagem exclui, desde logo, a possibilidade de efetivação do pacto autobiográfico e define o pacto romanesco, cujo atestado de "ficcionalidade" é dado, também, pelo termo romance inscrito, geralmente, na capa ou folha de rosto do livro<sup>9</sup>. *Bolon* preenche ambos os requisitos do pacto romanesco, segundo a teorização de Lejeune, enquanto *Armadilha para Lamartine* preenche apenas o primeiro. Além disso, a dupla autoria indicada na sua capa poderia fazer o leitor acreditar, em razão da matéria tratada, estar diante de um texto autobiográfico. Mas, conforme Costa Lima, ao ser delegado pelo escritor efetivo não a Lamartine - seu representante - e sim a Ricardinho, um outro interno do Sanatório, a autoria do primeiro diário, no qual Lamartine aparecerá como personagem, o texto perde seu caráter de privacidade excludente do leitor, típico da autobiografia, e é, então, estabelecido "um pacto ficcional, que abrange todo o livro, que assim vem a ser visto como um romance: o romance da família brasileira da década de 50"<sup>10</sup>.

A questão da ambigüidade relativa ao estatuto do narrador obriga-nos, devido à sua maior complexidade e importância, a uma reflexão mais demorada - objetivo central da nossa abordagem dos dois textos. A confusão de vozes narrativas em *Bolon* e em *Armadilha para Lamartine* opera a correlação entre a crise de identidade de uma classe social determinada - a burguesia - e a crise da sua concepção discursiva. Assim, o descentramento do sujeito da escrita e a ruptura da relação "natural", e portanto ideológica, dos termos texto-mundo, possibilitam a destituição da prevalência do discurso do Mesmo e a irrupção do discurso do Outro, efetivando-se, simultaneamente, o questionamento do texto e do seu contexto.

Em *Bolon*, o processo de atualização da escrita define-se

pela tensão entre dois movimentos interdependentes: *desconstituição* e *constituição*. A perturbação inicial de Humberto, diante da folha em branco e das possíveis alternativas para preenchê-la - "o mundo, uma guerra, a vitória completa do fascismo, por exemplo" (p.10) -, torna-se a própria resultante da escrita. Ao ocupar-se da esposa Maria dos Remédios, então à sua frente, ele procura observá-la não com os olhos, mas "com uma esferográfica" (p.13), pois escrever "é usar as palavras e não os olhos" (p.35). Infere-se, portanto, que o ângulo de visão do narrador se caracteriza não pela busca de representar um objeto extra-textual imposto de antemão, mas pela sua constituição à medida que vai sendo desconstituído na escrita. Essa "arqueologia insensata" (p.17) supõe a redução de tudo à *tabula rasa* para o conhecimento do mundo, deformado pelo hábito e pelas certezas adquiridas, e o risco de perigo e fracasso a ela inerente:

Não estarei a brincar com o fogo?  
 Não será preferível desistir, deixar em sossego os meus sentimentos, os meus e os teus, sentimentos até agora na sombra, sentimentos que só a disciplina traiçoeira do papel e da caneta serão capazes de agitar, de captar definitiva e inutilmente para a memória? (p.21)

Desconstituir o mundo corresponde a desvestir as palavras de suas roupagens metafísicas, retóricas, livrando-as do *bolor* nelas incrustado pelo uso repetitivo, vazio de sentido (cf. p.25). Atitude redutora, que comporta também a abolição do tempo cronológico, exterior, e a postulação de um tempo reversível, "centrífugo", onde coexistem passado, presente e futuro e que permite a movimentação do narrador em todas as direções (cf. p. 77-78). Essa mobilidade é paradoxal, pois opõe-se ao "significado essencial que a forma 'diário' apresenta para Abelaira: um símbolo da imobilidade vital em que vivem os homens".<sup>11</sup> Nesse caso, o conflito mobilidade/imobilidade é resolvido, no texto, pela falsificação das datas do diário (cf. p.157-158), que, desfazendo a cronologia dos eventos e do seu registro, desfaz as noções de causa e efeito a ela relativas.

Assim, a escrita pode-se propor como atividade inaugural, criadora de um novo mundo, significante:

— Aqui o tempo parou. Não: aqui o fluir do tempo rompeu-se, regressamos ao momento da criação. Mar duk acaba de vencer Tiamat, imitamos a aurora do mundo, estamos verdadeiramente na aurora do mundo, purificados, tudo vai começar, acabamos de nascer... (p.42)

(Des)orientado por tais parâmetros, Humberto tenta diminuir a distância que vai da percepção à atuação textual pela reescrita de um episódio já registrado — tentativa frustrada de preencher os vazios deixados no relato primeiro (cf. p.30-31). Por que escrever então?

O objetivo do diário é, para Humberto, ora a busca de (auto)conhecimento, ora a busca ou não de comunicação com Maria dos Remédios: "Se escrevo, pois, sobre ela é porque preciso não sei de quê, é porque" (p. 47). A suspensão abrupta da continuidade do discurso indica, aqui, a ausência de um objetivo predeterminado, que se vai transformando durante o desenrolar da escrita e é tão provisório quanto ela.

Esse processo inclui, evidentemente, a busca de identidade, busca do Outro como contraparte imprescindível do encontro consigo mesmo — "verificar se sim ou não os nossos diálogos gozam da propriedade comutativa, se onde está eu poderia estar indiferentemente ele" (p.59).

A comunicação é impossibilitada, entretanto, pela dificuldade que os personagens de *Bolon* têm de ultrapassar efetivamente os limites do universo fechado ao qual pertencem. Toda tentativa de reverter tal situação redundará em fracasso, como é demonstrado pela intromissão de Maria dos Remédios no diário. Além de se mostrar ilusória busca de contato — "Por que não me respondes aqui mesmo? Juro-te, depois finjo que não li, fingiremos que tudo ignoramos" (p.52) —, a interferência de Remédios transforma o texto num espaço indiferenciado onde se cruzam vozes indistintas, cuja identificação torna-se problemática para o leitor (circunstância agravada pela vigência posterior de outra voz, a do Aleixo).

O fingimento da e na escrita não passa de uma repetição, em outro nível, daquele da experiência vivenciada: uma simples substituição de "actores sem consciência de o serem, recitando papéis mutuamente, indiferentemente intermutáveis" (p.58). A falência das relações individuais, assim proposta, corresponde à procura ilusória de um *nós*, sujeito da vida e do discurso (cf. p.122). O fracasso do *nós* procede do enclausuramento (individual e social) no *eu*, o que impede a assunção do *homem* novo, desejada por Humberto (cf. p.124-125).

Ao assumir a autoria do diário, Aleixo não só declara a impossibilidade do *nós* como sujeito da escrita burguesa (cf. p.168-169), como instaura, explicitamente, o questionamento da obra de arte numa sociedade de classes:

(...) Os artistas, todos os artistas, penso muitas vezes, deviam emudecer, pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme. Com vontade ou sem ela, dão satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores! Em vez de ajudar os homens a libertarem-se, a arte ajuda os piores, essa burguesia endinheirada, a gozar de uma beleza imerecida. (...) hoje, Mozart e Cézanne são um crime, são a beleza concedida aos que não a merecem. (p. 70-71).

Em conversa com Remédios, Aleixo mostra-lhe que a palavra estabelece o jogo entre verdade e mentira, pois ao se esconder detrás das palavras, crendo-as inocentes, o homem mente (cf. p.108-109), mas na mentira, acrescentamos, se revela. Remédios entra no jogo, e, ao vestir a pele de Humberto, tentando passar por ele, acaba por perder-se de vista e conclui que, mesmo a escrever, nem ela nem Humberto conseguem ultrapassar as próprias superfícies (cf. p. 118-119). Ao tentar assumir a sua identidade verdadeira, sintomaticamente "a caneta emperra" (p.119) e ela não consegue escrever em seu próprio nome.

À afirmação de Aleixo de que não é escrevendo diários ou livros que o homem vence a solidão e integra-se à sociedade, mas sim através da "comparticipação na coisa pública" (p.96),

contrapõe-se, posteriormente, no texto, uma declaração de Humberto a Remédios. Ele fala sobre a eficácia dos regimes autoritários não só no tocante à neutralização de qualquer possível ação contestatória, mas também no sentido de propiciar aos que se lhe opõem (como no caso de Humberto, advogado de presos políticos) a consciência apaziguadora de se crerem revolucionários (cf. p.165-166).

Para que as considerações feitas até o momento sejam complementadas, é imprescindível que, finalmente, nos ocupemos do processo de construção especular característico de *Bolor*. Lucien Dällenbach afirma que a presença de *mise en abyme* em um texto torna inteligível o seu funcionamento, por intermédio da presentificação diegética do seu produtor, da colocação em evidência da produção como tal e da manifestação do contexto que a condiciona.<sup>12</sup>

A presença recorrente, em *Bolor*, de referências a elementos do código literário, musical e artístico funciona como *mise en abyme* da composição ficcional. Esse processo de espelhamento delinea-se, de modo mais patente, através de três componentes do texto: o tapete, a Piazza dei Miracoli e o afresco *São Jorge e a princesa*, de Pisanello.

Para Dällenbach, o tecido é uma metáfora emblemática e privilegiada do texto. Este partilha com o têxtil a propriedade de ser um entrelaçamento — donde os termos comuns trama, trança, teia — e de constituir uma tessitura, um arranjo recíproco de elementos, isto é, uma estrutura.<sup>13</sup>

Em *Bolor*, uma conversa entre Humberto e Remédios a respeito da situação social da empregada deles é registrada como se fosse a tecedura de um tapete. A passagem é longa, mas merece ser transcrita:

Estávamos ambos deitados de costas, a Maria dos Remédios apertava a minha mão na sua e dizia: — Como explicar? Quase ninguém é capaz de apreender a felicidade de que dispõe! — Eu pensava: enquanto o meu espírito soubera romper a teia de palavras que de Cascais até a nossa porta fora sendo tecida (e com as mesmas palavras criava outro tapete), ela mantinha suspenso da boca o mesmo

fiu. Olhei então para o tapete, longo de vinte e cinco quilômetros (os da rainha Matilde e de Penélope eram menos longos), contando sempre a mesma história (exteriormente a história da mulher a dias, realmente uma variante, a nossa) (...) Tirei então do meu saco um jogo de agulhas e com uma lâ quase igual enxertei no tapete de Maria dos Remédios o meu bordado(...) (p.60-61)

A par de sugerir o modo de configuração da narrativa -um entrelaçamento de vozes indissociáveis-, a metáfora do tapete remete ao problema nela inserido: o do egoísmo e conformismo (que se aparentam à morte) da classe social dominante, visível pela constatação de Remédios de que "já estamos mortos e dominados por um deus implacável" (p.61-62). Como se vê, o texto revela, ao mesmo tempo, *como* e o *quê* vai sendo tecido.

A relação texto/contexto, que inclui relações opostas como dentro/fora, cheio/vazio, reflete-se, de modo específico, na referência à Piazza dei Miracoli, de Pisa: "Numa praça vulgar o espectador vai para o meio e olha em volta, envolto pela arquitetura que o aprisiona. Em Pisa ficamos de fora e olhamos para dentro" (p.88-89). Esse ficar de fora remete à ausência de um ângulo de visão fixo, centrado no sujeito da escrita, que assim liberada pode postular-se como produção significante; olhar para dentro remete ao processo de reflexão indistinto do próprio ato de escrever. O preenchimento do *vazio* da página em branco não tem uma origem externa a ela, ou melhor, a realidade textual instaura-se no momento mesmo em que é produzida.

A resultante disso, como não poderia deixar de ser, é algo cuja ordenação e organização foge à lógica do senso comum: a (dez)organização textual dispõe os elementos que a constituem segundo eles próprios. A constituição de *Bolor* assemelha-se, portanto, ao afresco de Pisanello, em Verona, espelho da narrativa:

No fundo, o *São Jorge e a Princesa* é uma acumulação inorganizada de coisas, o quarto mal arrumado de quem tinha muito que dizer mas era incapaz de o dizer com princípio, meio e fim. E o que daí resultou! Dessa incapacidade nasceu a poesia do to-

do(...) Eu falava-lhe do Pisanello, dava-lhe a entender que o Pisanello era eu. (p.142-143)

O diário de Espártaco M., em *Armadilha para Lamartine* procura diminuir, pela representação, a distância entre o vivido e o narrado e se processa por meio da repetição, isto é, Espártaco tenta, insistentemente, transpor para o papel o ritual dos pequenos eventos cotidianos, seja através do código doméstico, seja através do código político-social, obedecendo a uma organização extremada, em que cada evento (de cada código) aparece registrado de maneira bem distinta e numa ordem que se mantém inalterada durante a quase totalidade do seu relato.

A obsessiva ordenação do discurso e o seu enquadramento rígido dentro de limites dos quais ele não pode escapar é a contraparte, no nível da enunciação, da aparência como elemento embaixador da conduta comportamental desejável e das relações sociais e individuais, como é demonstrado, por exemplo, pela opinião de Espártaco a respeito da relação matrimonial conturbada de Albertina e Danton (cf. p.89). Assim, a lógica férrea da estruturação do diário opõe-se ao aspecto ilógico da vida (cf. p.43), que tanto atemoriza Espártaco; para quem a rotina "é a coisa mais perfeita e mais deliciosa da Vida". (p.112)

Para que se processe a relação de igualdade rotina-escrita, faz-se necessário, a princípio, que seja impedido qualquer risco de descontinuidade, o que é sugerido pela persistente preocupação de Espártaco em ter sempre um caderno sobressalente, para "assegurar a constância do (...) Diário" (p. 115) e manter a ilusão de que ele não será nunca interrompido (cf. p.189).

O pavor do fragmentário e do provisório reflete-se na recusa de Espártaco de anexar ao diário os capítulos iniciais já prontos do romance que Lamartine escreve no Sanatório, preferindo aguardar sua conclusão para registrá-los e, também, na irritação diante da ausência de pontuação da frase do filho transcrita no diário. Essa ausência é, para Espártaco, o índice mais visível do desequilíbrio de Lamartine. (cf. p.195-196)

Estabelece-se, pois, em relação à escrita, o mesmo regime de tutela almejado para a vida em família: acerto de passo no tocante à norma que deve ser "cronologicamente" cumprida, procedimento denotado pela preocupação de Espártaco de manter os relógios da casa sempre acertados (cf. p.188). Essa "regulagem" abrange diversas situações, a saber: a "quietexização" (cf. p.149) de Espártaco pelo uso constante de sedativos em momentos críticos e de tensão; o seu abono ao tratamento de eletrochoques ministrado a Lamartine, como meio eficaz de modificar e orientar sua personalidade em direção ao normal (cf. p.244); o acatamento respeitoso de Espártaco às restrições impostas ao convívio social (cf. p.293); a sua oposição, enfim, a tudo que, ao fugir do comumente aceito pelos padrões da sociedade (burguesa), se torna "caso de médico ou de polícia" (p. 266).

Paradoxalmente, esse ideário comportamental de Espártaco contradiz o seu repúdio à tese de tutela militar da nação (cf. p.144 e 284). Tal contradição — de capital importância — acen-tua claramente o aspecto comodista e conformista do livre-pensar burguês, que não admite nenhuma réplica (note-se que, politicamente, Espártaco declara-se comunista convicto): "Só os livres-pensadores, como eu e Emília, não incomodamos o próximo" (p. 88), diz Espártaco.

A agitação (política) externa, reconhecida por Espártaco como positiva e como propulsionadora de transformações (cf.p. 49), torna-se perigosa quando transpõe os limites internos, seja da família, seja da escrita. Manter o interior "arrumado" é, entretanto, sinônimo de isolamento individual e social e de estagnação. Ressalte-se que a varandola, onde Espártaco "se tranca a sete chaves" (p.125) para escrever, é vista por ele como refúgio (cf.p.46), como esconderijo (cf. p.159) e como "sete-palms" (p.143). Significativamente, esta última afirmação é feita, por Espártaco, no dia posterior à sua leitura de *Histoire Romaine à Rome*, em que ele se "delicia com o capítulo consagrado aos túmulos romanos". (p.143)

A eleição da varandola — espaço da exclusão e do alheamento — como o lugar preferido de Espártaco é correlata ao fe

chamento da escrita à palavra do Outro. Daí, o motivo da aver são de Espártaco aos sonhos que registra: figura-se, em um de les, a morte da filha Anita (cf. p.175-176); em outro, a morte do sogro da sua tia Hilde (cf. p.182); e, no terceiro, um empregado caindo por um despenhadeiro (cf. p.218). Note-se que o elemento comum a todos os sonhos é a morte, sendo que o últi mo precede, quase imediatamente, à crise aguda de Lamartine e à sua conseqüente internação. Assim, o texto do sonho espelha o texto do diário, codificando-o, evidentemente, de outra for ma, mas desvelando — "na tessitura misteriosa de suas tramas" (p. 176) — aquilo que é recalçado.

O desnorreamento propiciado pela internação imprevista de Lamartine leva Espártaco a buscar o diário como meio de "descarga psíquica" (p.249), de "liberação dos recalques mentais" (p.274) que ele tanto receia. O estabelecimento da função "utilitária" do diário é, porém, anulado pela impossibilidade de Espártaco de continuar controlando-o (e controlando-se) como até então vinha fazendo:

(...) Sou o primeiro a não ver com bons olhos a onda de mistérios e aberrantes fantasias que, de há tempos, vem mudando um pouco o tom sereno e ponderado que em outras épocas fazia a maior glória deste Diário; há de se levar em conta a heróica resistência que tenho oposto aos ataques que partem de todos os lados, e que culminaram nessa crise espetacular do Lamartine. Ninguém é de ferro. (p.298)

O ponto máximo dessa tensão revela-se no encontro com um médico do Sanatório, que passa a observar Espártaco como a um louco: "pôs-se a olhar-me como se tivesse à sua frente um... (\*)" (p.298). Em nota ao pé da página, o Autor retoma a frase interrompida e explicita a indecisão de Espártaco em concluí-la, pois, este, rasurando a palavra doido, deixa pela primeira vez no diário um vazio. Esse vazio é sintomático, pois denuncia, simultaneamente, a negativa de Espártaco de dar espaço à sua "loucura" no espaço do texto e de expô-lo à inquirição desconfortante (como a do médico) do Outro:

A partir de hoje, passo a guardar este Diário no meu arquivo, sob chave: não é conveniente que Lamartine o leia e fique a par dos detalhes da sua "crise". (p.299)

A implosão do texto de Espártaco culmina com o seu término. Ao leitor de *Armadilha para Lamartine* cabe, contudo, retomar a leitura, e estabelecer, pelo confronto (analítico) entre o Diário da Varandola e as "Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranquilos" como e porque os vazios daquele são presença nestas.

Assim, a divergência profunda entre o pai e o filho transparece no conflito de dois discursos inconciliáveis: o de Espártaco, centrado, pela força de um enunciador autoritário, que procura evitar a todo custo o aflorar da contradição; o de Lamartine, descentrado, concretizando-se na e pela contradição.

O jornal *O Ataque*, do qual Lamartine será um dos principais colaboradores quando da sua estada no Sanatório, caracteriza-se, confrontado com o diário de Espártaco, pela inversão e pela descontinuidade. Exemplo típico disso é o "artigo-título" "De médico e louco todos nós temos um pouco", aproveitamento de um aforismo popular, e no qual a discursividade é preterida em favor da ilustração (de Ricardinho): o Médico e o Louco são representados, respectivamente, pelo Bandido e pelo Índio. Na ilustração-texto, este aparece com um cocar de uma pena só (redução que conota a situação dos perseguidos), apontando um revólver para um bandido de chapelão do Texas que, por sua vez, aponta um arco e flecha para o Índio. O deslocamento do revólver e do arco e flecha inverte a perspectiva do senso comum, configurando as fronteiras imprecisas entre sanidade e loucura.

Tal indefinição de limites passa a ser o lema do jornal — "De Médico e Louco" — e espelha o tema e a estrutura do texto maior, *Armadilha para Lamartine*. No diário de Espártaco, todo espaço à loucura é vetado, ao passo que no jornal (e no texto de Lamartine) a figura do Índio, ou seja, do louco, infiltra-se "por todas as brechas do jornal onde encontra-se espaço so

brando". (p. 22) A infiltração do discurso do Outro no discurso do Mesmo — efetivada no *Ataque* e recalcada no *Diário da Varandola* — torna possível entender em toda sua extensão a afirmação, de Hélio Pellegrino, de que "a razão da loucura de Lamartine é a loucura da razão de Espártaco M."<sup>14</sup>

No relato "Sobre a transferência de Lamartine para o Pavilhão dos Tranqüilos", é registrada a farsa que o personagem, "decidido a falsificar o colapso total" (p. 35) empreende para tanto. No texto, faz-se referência a dois poemas de Lamartine, "Balada do Crucificado" e "Balada do Cego Vizinho", transcritos posteriormente, na íntegra, no diário de Espártaco (cf. p. 224-225), os quais, ao lado da "Balada da Suave Cavalgada" (cf. p.246-247) e da peça projetada por Lamartine — *A Barca de Dionisos* (cf. p.233) —, interessam-nos, sobremaneira. Micro-textos encaixados no texto maior, eles refletem, de modo especular, a tensão intratextual dos relatos componentes de *Armadilha para Lamartine*.

As baladas do Crucificado e do Cego Vizinho são, conforme constata Espártaco, variantes do mesmo tema — a morte e a ressurreição —, o que lhe causa um sintomático sentimento de estranheza. Na primeira, é realizada a fusão Cristo/Dionísio, que remete ao momento crucial da crise de Lamartine, no qual ele se identifica com Jesus e se despe na praia. O desnudamento de Lamartine correlaciona-se ao aspecto desvelador dos seus textos, que se opõem ao texto camuflador de Espártaco.

Dionísio, sabe-se, pode ser considerado o deus da liberação, da supressão dos interditos e dos tabus. Sua descida aos infernos, seja em busca da mãe, seja em estadas periódicas, simbolizaria, por outro lado, a alternância das estações, da morte e da ressurreição. Assim, Dionísio simboliza, principalmente, a ruptura das inibições, das repressões, dos recalamentos, logo, as forças de dissolução da personalidade: a regressão a formas caóticas e primordiais da vida, a submersão da consciência no magma do inconsciente.<sup>15</sup>

No projeto da peça de Lamartine, evidenciam-se, além do problema edipiano (que não é nossa intenção desenvolver aqui), vários dos elementos do mito de Dionísio, como se pode obser-

var por uma de suas anotações, transcrita por Espártaco:

A lenta elaboração do projeto pode tornar-se dramática. Lá para o fim da peça, o herói poderia enlouquecer um pouco, imaginar (ou descobrir realmente) um rival, e impor a ele as condições que idealizou para a conquista da amada. Ela escolheria aquele dos dois que com mais inteligência pintoasse o seu próprio ridículo... A suspeita de que o rival talvez não obedeça às regras do jogo pode resultar numa inquietação cômica. (p.233)

Lamartine dramatizaria no papel, como dramatiza na vida, a sua situação opressiva, a sua inquietação "louca", na medida em que não se adapta aos moldes, ao modelo paterno. A identificação, por Lamartine, da barca de Dionísio com o altar do Congresso Eucarístico então realizado — e a eucaristia é, no catolicismo, o ato sacrificial por excelência — torna possível percebê-lo como o bode expiatório, cujo sacrifício (crucificação) é necessário em prol da ordem instituída.

Na verdade, durante todo o desenrolar do Diário da Varandola, é fácil divisar o trançado da armadilha que Espártaco constrói para capturar Lamartine, pois, "cego vizinho", é incapaz de ver o filho a não ser com os olhos da razão do senso comum. O mesmo não acontece com Cléo, a namorada de Lamartine, que procura fazer Espártaco ver — ler — com olhos liberados o contexto e o texto do filho, refletidos, tensionalmente, na "Balada da Suave Cavalgada":

— É sempre o sobrenatural, explica ela. Como acertar o passo do cavalo furioso com o da montaria tranqüila, em "suave cavalgada"? É, outra vez, o tema dos extremos, do equilíbrio milagroso entre os extremos. E o senhor vê como está tudo com vírgulas e pontos (os outros poemas de le não têm), numa arrumação impecável, para acentuar ainda mais o contraste com o cavalo bravo? Tudo está na imagem que se faça desse cavalo. Receio que, para o senhor, não passe de um cavalo... *irrequieto*. (p.247)

A mensagem que Lamartine tenta metaforicamente passar para o pai, mediada pela escrita, não é decodificada em virtude

de divergência indissolúvel de ambos — "divergência existente entre as duas maneiras de considerar a Arte e a Vida" (p.92). O caráter monológico do texto de Espártaco recalca o texto de Lamartine, embora isso não impeça que, pela inscrição de um no outro, o conflito aflore com todo o peso da sua radicalidade.

Apesar, evidentemente, das variantes — facilmente perceptíveis pelo confronto das duas leituras efetuadas —, *Bolor e Armadilha para Lamartine* têm uma invariante fundamental: em ambos, como se pretendeu mostrar, tudo se atualiza no âmbito específico da linguagem, seja pelo jogo intratextual de duas posturas discursivas conflitantes, em Sussekind, seja pela superposição explícita de vozes narrativas, em Abelaira.

Assim, o questionamento do texto processa-se indissociável do questionamento do contexto. A alienação, que em *Armadilha para Lamartine* se apresenta sob sua forma mais extremada, isto é, a loucura, abrange não apenas o nível dos personagens como também o da palavra. Incapazes de estabelecer uma relação verdadeiramente fecunda com a palavra, eles repetem, sem cessar e como autômatos, uma palavra vazia e nessa repetição perdem-se a si próprios e ao Outro. Tal procedimento traduz-se, metaforicamente, nos dois textos considerados, por *morte*, que aponta tanto para o individual quanto para o social.

O teor elevado desse questionamento opõe-se a que o leitor proceda passivamente à leitura, abrigado pela autoridade confortante de uma voz confiável. A instauração da dúvida como componente indispensável e determinante da leitura impede a vigência do imobilismo e do monologismo que ambos os textos buscam incessantemente denunciar. Ao se abrirem à inquirição renovadora do Outro, *Bolor e Armadilha para Lamartine* estimulam a participação efetiva do leitor, então companheiro na aventura da produção ficcional.

## NOTAS

1. Cf. RICARDOU, Jean. *Penser la littérature autrement*. In: —. et alii. *Colloque sur la situation de la littérature du livre et des écrivains*. Paris, Editions Sociales, Centre d'Études et des Recherches Marxistes, 1976.
2. ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 2.ed. Amadora, Bertrand, 1970. As citações serão feitas indicando-se apenas o número da página, entre parênteses.
3. SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro, Labor do Brasil, 1976. As citações serão feitas como em *Bolor*.
4. Cf. GARCEZ, Maria Helena Nery. *A ficção portuguesa contemporânea*. São Paulo, F.F.L.C.H. - USP, Boletim nº 16 (Nova Série), 1979. p.81.
5. SANTILLI, Maria Aparecida. *Bolor*, de Augusto Abelaira: "Gênese" ou "Apocalipse"? In: —. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo, Quíron, 1979. p.189.
6. REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. O narrador (ou a máscara da linguagem) em Augusto Abelaira. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 15(1): 145-158, mar. 1982. p. 15.
7. Cf. SANTILLI, op. cit., p. 135.
8. Cf. PELLEGRINO, Hélio. *Armadilha para o leitor*. In: SUSSEKIND, op. cit., p.5-13. LIMA, Luiz Costa. *Réquiem para a aquarela do Brasil*. *Cadernos de Opinião*. São Paulo, 14: 80-93, out./nov. 1979.
9. Cf. LEJEUNE, Philippe. *La pacte autobiographique*. *Poétique*. Paris, 14: 137-162, 1973. p. 146-148.

10. LIMA, op. cit., p. 83.
11. COELHO, Nelly Novaes. Augusto Abelaira - a consciência histórica de uma geração. In: —. *Escritores portugueses*. São Paulo, Quíron, 1973. p.102.
12. Cf. DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977. p. 100.
13. Id. ib., p. 125.
14. PELLEGRINO, op. cit., p.9.
15. Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1974.