

# Enigmas no mosaico de Augusto Abelaira\*

Maria Carolina Falcão Duarte\*\*

Maria Letícia F. Machado\*\*\*

## RESUMO

O romance contemporâneo exhibe os processos de sua construção, o que se pode observar no romance que Augusto Abelaira publica postumamente em 2004, *Nem só mas também*, praticando uma tendência da prosa pela fragmentação da forma e do conteúdo. As reflexões presentes no romance nos forçam a pensar no próprio processo de transformação do homem, um ser inconcluso. Da mesma forma, o romance irá refletir, por meio de tons e tintas, sobre as várias vozes que o constituem como um constante devir.

**Palavras-chave:** Escrita; Morte; Fragmentação; Enigma; *Nem só mas também*, Augusto Abelaira.

La légend raconte qu'une langue celtique n'était plus parlée que par une vieille femme et son perroquet. Lorsque la femme mourut, les linguistes n'eurent d'autre possibilité que de recueillir le vocabulaire limite du perroquet.

(Pour *La Science*, édition française de *Scientific American*)

\* Trabalho final da disciplina "Literatura Portuguesa: morte do autor, nascimento do sujeito literário", ministrada pela Prof. Dr. Lélia Maria Parreira Duarte, no Mestrado e Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas, no 1º semestre de 2007.

\*\* Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas.

\*\*\* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas.



E, nem, não só... mas também.

(Francisco Torrinha, **Gramática Portuguesa**,  
conjunções coordenativas copulativas)

No curso de Literatura Portuguesa, tópico “Morte do autor, nascimento do sujeito literário”, foi-nos proposta a questão da morte do autor, a partir das máscaras e artifícios utilizados na construção de algumas obras. Dentre as que foram analisadas, elegemos como objeto de estudo o romance **Nem só mas também**, de Augusto Abelaira, para o que nos apoiamos em algumas teorias sobre o processo narrativo e em alguns teóricos que abordam o devir no romance.

Em uma primeira leitura tivemos certa dúvida com relação ao gênero dessa obra. Na verdade, ela dialoga com vários textos num jogo de máscaras ou papéis, falsas pistas, triângulos amorosos, enigmas, como vozes que se entrecruzam num mesmo discurso; tudo isso tendo, como pano de fundo, questões cruciais da história portuguesa.

A multiplicidade de vozes existentes no romance pode ser observada no diálogo intertextual, compreendendo-se intertextualidade como a coexistência de um ou mais textos no suporte de uma estrutura textual; ou como um “mosaico de citações”, ou ainda como “máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si”, nas palavras de Affonso Romano de Sant’Anna (SANT’ANNA, 1991, p.29); ou como o que Umberto Eco denomina texto: “um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões” (ECO, 1993, p.45).

Abelaira constrói sua narrativa em consonância às teorias de Kristeva. Se um mosaico “funciona” ao ser movimentado, criando-se, assim, diferentes imagens compostas pelo mesmo material, a ação do narrador, comentando a própria escrita e as referências literárias de



narrador-autor que se propõe a escrever um romance que nunca chega ao fim pela insistente e contínua atenção que dá à possibilidade, guiando-se no curso do contra-senso, da incoerência, do paradoxo. Nesse movimento promove uma escrita ambígua, que foge da determinação, que recusa qualquer acabamento e instauração de verdades; uma escrita que se faz tortuosa, em uma sobreposição de tempos: passado, presente e futuro são entretecidos em uma trama de especulações, num constante vai-e-vem. Enfim, podemos dizer que essa obra apresenta as características de um romance, cujos textos conduzem incessantemente o leitor para um universo marcado pelo questionamento constante das relações humanas, para a importância da arte na sociedade, com um olhar crítico sobre as pessoas e as coisas e sobre o sentido arbitrário e casuístico da existência.

Vale lembrar que as vozes femininas são uma constante nessa obra. As mulheres fascina esse narrador, seu relato é repleto de paixões por mulheres diversas; mantendo o hábito de analisá-las, busca entendê-las a qualquer preço. Observamos personagens femininas que se sentam num café de Belém; outras que reaparecem em sua vida, descritas minuciosamente; nas justificativas que divagam em sua cabeça ou são expressas; na poesia com que ainda observa o planeta e perde-se nele. “Tivesse talento e escreveria uma autobiografia provocantemente ilustrada, organizando-a de acordo com as regiões que nas mulheres, passo a passo, mais me seduziram”. (ABELAIRA, 2004, p.15)

Surge, então, a dúvida: é este apenas um exercício sobre o amor e a relação emocional entre o homem e a mulher, de uma geração que transitou dos valores moral conservadores para os valores da emancipação e do individualismo? Ou seria realmente um romance autobiográfico? Nem só, mas também.

O romance de Abelaira começa o jogo da escrita com efeitos a partir do título, ao fazer uso do advérbio só, depois da conjunção

coordenativa aditiva nem, que apresenta uma dupla significação negativa e conjuntiva, acompanhada ainda de mas também – conjunção com o significado gramatical de “seriador” (TORRINHA, 1954). E mais, a sutil fusão das duas cores – preta e branca – usadas para escrever o título na capa do livro, leva o leitor a determinadas reflexões sobre o significado desse conjunto frásico. O que decorre desse artifício não é a simples separação de um conjunto de sinais, mas a transformação de um símbolo em dois outros, o que possibilita a produção de sentidos diversos.

A narrativa se faz nesse permanente jogar, num jogo de enganos. A esse respeito, Blanchot diz:

Assim, a fuga não revela somente a realidade como esse tudo (totalidade sem lacuna, sem saída) de que é preciso fugir: a fuga é justamente esse tudo que se esconde e para onde ela nos atrai, repelindo-nos. A fuga pânica é esse movimento de esconder que se realiza como a profundidade, ou seja, como conjunto que se furta e a partir de que já não há onde esconder-se. Assim, a fuga se realiza finalmente como impossibilidade de fugir. (BLANCHOT, 2001, p. 80)

O homem, ao se questionar, busca aquilo que foge, busca a fuga e, portanto, é um ser em fuga. Se a questão é indeterminável, se não é possível determinar o objeto do qual foge, o homem acaba por fugir de tudo e logo não pode fugir. Essa fuga permanente faz do homem uma multidão, o homem se torna fuga, o vazio. A palavra desse sujeito é uma palavra em fuga; falar é fugir, falar é esconder. Se o vazio torna-se tão impalpável, o que importa é dizer. A linguagem preserva o jogo, ela perde-se e confirma-se no jogo. Segundo Blanchot, “essa palavra que desvia, que vira, evidencia a virada do tempo”, evidencia o tempo como alterado pelo homem e alterador do homem. (BLANCHOT, 2001, p. 58).

O narrador de **Nem só mas também** se percebe como um ser em transformação em um mundo em transformação, em que nada é concreto e determinado e que se coloca a questionar buscando dar conta desse lugar do desvio, do neutro. As especulações constantes acerca do universo do outro, do sentido que o outro busca atingir se configuram com uma forma de se encontrar. O narrador se encontra nesse desconhecido por se desconhecer, por se questionar. Ao questionar o outro ele se questiona e nesse momento se identifica com esse outro.

Segundo Blanchot, “todas as questões têm uma questão central, in-formulável”. A virada do tempo faz aflorar a questão de tudo: “Aflorando, vindo à superfície, ela se desprende do fundo e dessa maneira tendo se tornado superficial, oculta novamente, preservando-a, a questão mais profunda” (BLANCHOT, 2001, p.41). O questionar constante do narrador de Abelaira parece acontecer nesse mesmo movimento de que fala Blanchot. As questões nunca acabam e muito menos as respostas. Tudo parece possível aos olhos desse narrador que busca a origem das possibilidades numa retrospectiva histórica que chega a cair na pré-história.

A escrita, nesse “projeto de romance”, parece consagrar-se a si mesma, permanecendo sem identidade e pouco a pouco liberando possibilidades totalmente diferentes, num jeito anônimo e distraído, diferido e disperso de estar em relação, um jeito por intermédio do qual tudo é questionado. Essa questão profunda de Blanchot incide no romance toda vez que o narrador faz as reflexões sobre o ato da escrita, sobre esse jogo de escrever. Como a seguir:

É-me difícil, já se terá percebido, continuar ordenadamente estes apontamentos (hesito no nome a dar-lhes: apontamentos, notas, narrativa, diário descontínuo?). Sempre assaltado por novas idéias (se idéias posso chamar-lhes, o Antero falaria em sentimentalidades), receio esquecê-las, se não as passo logo ao papel... (ABELAIRA, 2004, p.88)

Ao buscar a escrita, o narrador se recusa a aceitar a própria realidade como única, busca outros personagens, especula, cogita, finge e joga com idéias que nunca seriam suas, com opiniões e atitudes prováveis. A palavra é manipulada como um brinquedo. O questionamento permanente da palavra e seus inúmeros sentidos é quase uma denúncia para o leitor que se vê como um perdido no tiroteio. Se a personagem questiona o que ela própria diz, como o leitor pode acreditar no que está sendo dito? Em que lugar pode se colocar o leitor dessa obra? O romance se apresenta perigoso como areia movediça; buscar entender o que está sendo dito ou tentar amarrar a história em uma só poderá ser um erro fatal. Escrever para esse personagem-narrador configura-se como uma brincadeira de esconde-esconde. A escrita é uma ação que instiga a imaginação, que permite o jogo.

## ENIGMAS

O romance se abre com duas epígrafes (que se encontram na segunda página deste trabalho) e, como dois enigmas, elas abrem espaços para refletirmos em metáforas não só com relação aos seus significados, como igualmente às suas representações no conjunto de jogos intertextuais estabelecidos entre elas e a obra em si. Entendemos que uma delas funciona como um centro irradiador, espécie de oráculo que se afasta ao longo do romance e a outra como marca que aproxima textos diferentes para possibilitar ao leitor flagrar as diferenças e, ao mesmo tempo, indiciar o que irá ocorrer ao longo da história.

À medida que o texto é escrito verificamos que a voz do “papagaio” irá trazer à tona muitos outros textos que entram na construção do romance, além de reflexões sobre a língua numa perspectiva histórica. Em **Nem só mas também**, podemos observar ecos da epígrafe do papagaio, nos quais o narrador introduz a palavra como elemento

reduzido de um sentido utópico, final. A saber, valoriza a linguagem oral, repetidamente, ao longo da narrativa:

- Um etnólogo, amigo do professor Samuel Butler meu professor em Stanford, conheceu no Amazonas dois velhos que viviam isolados, mal falavam português, e misturavam estranhamente palavras de famílias lingüísticas muito diferentes, algumas já desaparecidas. (...) Na inicial suspeita do professor, depois confirmada, a fala dos seus papagaios ilustrava, melhor ou pior, lacunarmente, claro, a história de algumas línguas, inclusivamente referenciava a possível língua-mãe, a língua da qual terão nascido todas as línguas. (...) - Note - prosseguiu depois -, de um modo geral as palavras distribuem-se isoladas sem contexto, mas em muitos casos temos frases completas e até diálogos. Às vezes, para reconstituir uma história, recorreremos não apenas a um papagaio mas aos outros, cruzar informações. (ABELAIRA, 2004, p.155)

Barthes<sup>1</sup> nos desperta para o entendimento de que texto quer dizer “tecido”, buscando acentuar, em contraposição à noção de produto acabado, sob o qual se oculta (mais ou menos) o sentido, uma idéia gerativa. Mencionar o entrelaçamento perpétuo por meio do qual o “tecido” adquire vida, pelo fato de que se faz e se trabalha num gerar-se “permanente”, é certamente um ponto dos mais interessantes para continuarmos nossa reflexão sobre a escrita de Abelaira, espécie de labirinto de palavras, imagens e sons que se entrelaçam uns aos outros, num movimento, tal como o texto barthesiano, também vivo, de construção/reconstrução, através do qual o leitor percorre o trajeto buscando significados paradoxais existentes ou produzindo outros.

No romance, esse movimento de construção e reconstrução pode ser observado nas diferentes relações amorosas, que se reduzem ao

<sup>1</sup> “O texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo.” (BARTHES, 1987, p.82)

arquétipo representado pelo casal na esplanada de Belém. As várias relações desenvolvidas (entre o narrador e Adriana, Aurélio e Matilde, Sérgio e Berta etc.) parecem nascer dessa imagem celular, no mesmo processo repetitivo da linguagem do “papagaio”.

De outro modo, a segunda epígrafe, – que define a relação paradoxal de seus elementos –, não só se liga ao título da obra, mas também nos dá uma pista sobre o processo que descreve uma das mais altas e enigmáticas interrogações sobre a escrita e a vida (ou a morte). Tradicionalmente, o mistério da morte é figurado com traços assustadores. Por outro lado, na literatura que aqui se faz, ela abre o acesso às possibilidades, ao novo, ao diverso e, ao mesmo tempo, à angústia.

Mas por que escrevo isto quando na minha vida poderia encontrar muitas outras recordações nem mais nem menos importantes e também a propósito? Qual o mecanismo que reside à minha memória? A tentativa de estabelecer toda a cadeia de causas que me levaram a encontrar Adriana? Ou: escrevo para um dia leres, Adriana, minha desejada, imaginada, interlocutora única? (ABELAIRA, 2004, p.45)

Nessa citação, percebemos claramente a preocupação com o questionamento sobre a maneira de ser da escrita, com o livro por vir, com a morte. O narrador precisa da palavra e nesse momento é estabelecida uma relação de vida e morte entre ele e a palavra. A busca pelo dizer é constante, ele sente, quase degusta as palavras, quando as pronuncia. Chega a invejar certas pessoas que podem dizer certas palavras. Parece existir uma relação de dominação e submissão. Se num momento ele prostitui a palavra, utiliza-a da forma que bem entende, procurando todos os seus sentidos possíveis, em outro se vê como alguém incapaz de utilizá-la e ela passa a dominá-lo, pois a palavra é muito mais do que seu próprio e único ser.

“Explicação inútil (leitura desnecessária)” em que Doroteia (“sobrinha do autor”) nos diz que:

(...) o texto da obra agora publicada com o título **Nem só mas também** termina exatamente, se bem me informaram, na última página do caderno quadriculado a que o Autor várias vezes se refere, mas ninguém poderá afirmar que não continuasse num segundo caderno (...) (ABELAIRA, 2004, p.235)

Essas palavras do editor são, no entanto, acrescentadas em um capítulo final, datado de dez anos após o primeiro encontro com o “casal de enamorados”. Aqui, é colocado um “suposto” fecho à ficção, em que o narrador se distancia de si como autor – integrando-o nesse passado em que comprou um caderno no Joseph Guilbert para escrever –, o que desencadeia a questão enigmática “que escrever?”, “para quem escrever?” (ABELAIRA, 2004, p.238).

Desse modo, são-nos representadas as distintas formas de representação no jogo da narrativa, que constituem a tessitura da escrita romanesca de Abelaira. O curioso é que ela nos seja apresentada de forma que não revela, desde logo, a sua complexidade: a curiosidade que leva o narrador a regressar ao mesmo local, para observar aquele homem e aquela mulher, acaba por implicá-lo, também, numa série de coincidências, em que encontra a sua ex-mulher, acompanhada de uma amiga que não lhe parece de todo estranha. Não obstante, essa figura (Adriana) evolui ao longo do romance: vai ganhando cada vez mais singularidade. Cada uma das outras personagens permanece, até certo ponto, igual a si mesma. O narrador vai estabelecer a ponte entre esse passado e o presente e aborda todo o tempo intermediário como canalizador do que ele vem a

<sup>2</sup> Em português, essa palavra diz respeito, sobretudo, à fisionomia, mas também tem sido adotada por algumas traduções lacanianas do termo *semblant*, usado por Jacques Lacan.

O “narrador-autor” de **Nem só mas também** questiona tudo que lhe salta aos olhos, e dessa forma coloca tudo aquilo que diz no nível da possibilidade, é um narrador que teme o fechamento, a determinação do que conta e, muitas vezes, deixa tais questionamentos sem resposta. Blanchot diz que “ao interrogar sobre nosso tempo interrogamos sobre nós”, o tempo somente existe porque há um começo e há um fim. O tempo denuncia ao homem a sua transformação, denuncia sua fugacidade, denuncia ao homem a sua morte. Essa interrogação que, segundo Blanchot, é inerente ao homem, permanente e constante, é uma questão de morte.

Nessa linha de raciocínio vale lembrar que, em seu polêmico estudo **A morte do autor**, Barthes (1987) enfatiza a questão da não existência do autor fora ou antes da linguagem. Procurando apresentar a idéia do autor como sujeito social e historicamente constituído, Barthes o vê como um produto do ato de escrever – é o ato de escrever que faz o autor e não o contrário. Barthes retira a ênfase de um sujeito centralizador do saber e da verdade, unificado, intencionado como o “lugar” de produção de sentido da linguagem, esperando assim libertar a escrita do despotismo da obra – o livro.

Ao mesmo tempo em que a insatisfação do narrador de **Nem só mas também** é positiva, abre espaços, olhares, possibilidades, ela se torna destrutiva. O romance cai em ruínas, nunca chega ao fim, se calhar nem mesmo é iniciado, fica apenas como um projeto. A própria história é falsa, inacabada, póstuma. Nas últimas páginas do livro apresenta-se uma carta de uma suposta sobrinha do autor empírico que diz que encontrou um caderno. Talvez o “enigma” por excelência – para o leitor desavisado –, surja quando a encenação da ficção de Abelaira nos remete para um tempo outro, ao da conclusão, do fechamento. É essa, com efeito, a justificação de uma

Essa figura recebeu o nome do seu descobridor, *Moebius*, em 1861, daí ser conhecida como Laço, Banda ou Fita de Moebius. Lacan, psicanalista que frequentava com assiduidade a Topologia, referiu-se por diversas vezes e em diversos momentos do seu ensino a essa figura.

Para que uma tal propriedade – unilateral – seja perceptível<sup>3</sup>, basta efetuar um passeio ao longo da superfície da Banda de Moebius. Uma formiga, por exemplo, que caminhasse, ininterruptamente, sobre um dos lados aparentes dessa superfície, no sentido longitudinal da mesma, encontrar-se-ia com outra, igualmente, na sua frente e no seu verso, sem perceber qualquer incongruência ou descontinuidade durante o percurso (GRANON-LAFONT, 1990, p. 25-26). O famoso artista gráfico holandês Escher forneceu uma boa ilustração desta figura, colocando diversas formigas em diferentes pontos da superfície da Banda de *Moebius*. Seria interessante imaginar essas formigas como diferentes personagens do romance de Abelaira, que estão no constante movimento do aparecer e desaparecer, do descobrir e questionar permanentes.

A escrita e o título enigmático desse romance parecem contribuir ainda mais para essa sensação de duplicidade, de ambigüidade, como se houvesse histórias na história, fios ou enredos distintos, que ora se cruzam, ora se descruzam, em um movimentar constante.

A leitura de **Nem só mas também** como uma ilustração, uma história sobre a vivência do eu, do ser humano – de uma Banda de *Moebius* – implica que os vários núcleos da narrativa estejam ligados em uma continuidade topológica, moebiana, entre si. É como se o espaço topológico em que decorre o romance fosse sofrendo uma torção de tal forma que o que parece estar, à partida, do lado de fora, acaba por reaparecer do lado de dentro, ou, melhor dizendo, em um contínuo. Por exemplo, o narrador, que parece ocupar a maior parte do tempo o lado da explanação do sentido da vida, acaba por revelar, no fim, uma sensação de inutilidade. Também nesse aspecto a vida denuncia a sua natureza ambígua,

considerar ser um reencontro. Entretanto, a história imaginada do casal, a dos seus encontros e desencontros, vai se desenvolvendo na narrativa, acabando por ser condutora das idéias e das reflexões da crise existencial do narrador.

O narrador vai mudando de máscara, de “semblante”<sup>2</sup>, de tal forma que, a certa altura, já não sabemos bem onde situá-lo, tal é a sua natureza “atópica”, insituável, mostrando-se um singular detetive dos pequenos gestos e acasos que a vida vai soçobrando ao seu pensamento. Um narrador que é também rememoriador de tempos e passados, tempos literários, vivências e afetos, passando a impressão de que as restantes personagens são apenas marionetes de um jogo cujas regras só ele conhece, ou finge conhecer. Ele parece sofrer, ao longo da peça, uma “torção” que poderíamos designar de “topológica”. Daí que, talvez, valha a pena fazer uma pequena incursão pela Topologia.

### UMA TORÇÃO MOEBIANA

A Topologia é a ciência dos espaços e suas propriedades. Há uma figura da Topologia que é deveras estranha para nós que estamos habituados, no dia-a-dia, a coisas que tenham frente e verso, direito e avesso. Por exemplo, ver uma pessoa pela frente não é o mesmo que vê-la pelas costas.

Acontece que essa figura da Topologia tem propriedades tais que não conseguimos distinguir a sua frente do seu verso (não sendo possível, por isso, vê-la pelas costas, como dizemos de certas pessoas), ou o direito do seu avesso. Aliás, falar de direito e de avesso em relação a tal figura parece até absurdo, uma vez que ela tem, na verdade, um único lado. É, resumindo, uma figura “unilateral”.

<sup>3</sup> Revela-se aqui uma diferença da Banda de Moebius relativamente a outras figuras topológicas que não são passíveis de representação no nosso espaço de três dimensões. Daí o seu valor: ela consegue representar de algum modo o irrepresentável.



*moebiana*. Entre o encontro e o desencontro, a vida e a morte, não há, portanto, um simples antagonismo, mas antes uma continuidade *moebiana*, quer dizer, o fruto de uma torção. O mesmo acontece com o amor (Eros) e a morte (Thanatos). O que começa por nos ser apresentado como obra do amor acaba por se revelar, finalmente, como trabalho da morte.

## UMA ESCOLHA FORÇADA

Nem só isto, mas também, e principalmente, a acuidade dos momentos reflexivos em que o narrador desperta a atenção e a curiosidade do leitor para o tema “de onde venho, o que sou, para onde vou”, leva o romance a ser afinal uma fábula sobre a vivência do eu, do ser humano.

(...) Eu, que sem acreditar na finalidade do universo (superstições!), acabo por acreditar ingenuamente que a minha vida tem um sentido, o de me unir à Adriana, após muitos anos desperdiçados. Como se, logo no Big Bang, os átomos desencadeados se dispusessem de tal modo que, quinze mil milhões de anos depois (o Sol, a Terra, as arqui-bactérias, os peixes, os mamíferos, o *austrolopitecus*, o *sapiens*), este encontro estivesse já contido nele, ainda que paradoxalmente submetendo-se ao acaso. Porque só acontece o que pode acontecer e as combinações do que pode acontecer são finitas, como finitas são as palavras do Hamlet (e como finitos serão, segundo Eddington, o número de elétrons e número de prótons de todo o universo). (...) (ABELAIRA, 2004, p.76)

Vale a pena determo-nos um pouco na questão: porquê todo esse “enredo” para chegar ao coração de uma mulher? Não seria isso uma boa ilustração (há outras, em Abelaira) de que para o ser falante, isto é, para nós, que falamos, diferentemente do que sucede com outras espécies animais, que obedecem a um programa biologicamente



da escolha até ao fim, o que encontramos, sem solução, é a lei, revelando-se a escolha, em última análise, como uma escolha forçada.

## CONCLUSÃO

Abelaira, por trazer neste romance um personagem autor, faz de seu texto um metaromance. Ao mesmo tempo em que compõe seu romance, o eu fala de um outro que também busca um romance, busca seus personagens, evidenciando os limites tênues que separam a vida da morte e a verdade da mentira, todos mediados pelo poder da palavra. Coloca questões sobre a escrita, sobre a palavra. O que é escrever? Como escrever? Para que serve a palavra? Nesse sentido, o romance marca-se por uma forte presença da ironia romântica. A reflexão sobre o fazer literário se faz constante durante toda a narrativa. E muitas vezes, não só por apresentar reflexões claras, mas mesmo ao questionar o papel da literatura, ou mesmo tentar entender a origem das palavras, já se configura como ironia. O tratamento dado ao tempo nesse romance já é indício de ironia. Ao quebrar a convenção da linha temporal passado presente futuro, o autor desconstrói uma verdade fixa pré-estabelecida e mostra ao leitor as possibilidades que a literatura permite. A literatura é completamente destronada nesse romance. Fica exposto ao leitor o processo de criação de um romance, mas, ao mesmo tempo, da mesma forma que esse autor brincou com a linha temporal, ele pode enganar esse leitor. É nesse jogo de enganos que se faz a ironia (e a literatura).

Uma questão altamente irônica nesse romance é o fato do narrador ter traços muito parecidos com os de Augusto Abelaira. Um leitor desavisado pode imaginar que se trata de uma autobiografia. Mas esse seria o pior dos enganos. O narrador diz em um momento que tudo o que ele conta, quando supostamente não escreve um romance,

é mentira, que houve trocas de nome para preservar a identidade de certas pessoas. Mas se o narrador, como vimos, participa de um jogo, o que não diria o próprio autor do texto? Mais do que buscar verdades vale, aqui, buscar quais são os pontos de ambigüidades, pois esta é a proposta de literatura desse romance: o jogo com a palavra, com o que pode e o que não pode ser dito, o que aparece pela linguagem e o que se esconde.

A morte do autor se dá exatamente no momento em que há essa desvinculação do autor e seu texto. A ironia romântica evidencia essa morte, pois ao questionar-se em seu próprio corpo o romance passa a assumir sentidos que independem de quem o projetou e escreveu. A suposta verdade que poderia haver em qualquer discurso é destrozada, a possibilidade é assumida, o movimento, o jogo, todos eles se sobrepõem.

Se houve durante muitos anos a crença de que um romance teria uma interpretação certa e definitiva (busca essa que provocou inúmeros movimentos literários que chegaram a buscar a verdade na vida do autor empírico) aqui há a proposta de acabar com essa ideia. A ironia põe em xeque tais verdades, pois a reflexão acerca do fazer literário coloca na mesa questões. Parafraseando Blanchot, a questão, qualquer que seja ela, já desestabiliza qualquer afirmação, ainda que a resposta seja positiva. A desestabilização abre espaço para o possível e, se nem mesmo o autor pode ser dono do sentido do seu texto, podemos dizer que há, na literatura, a morte simbólica do autor. Simbólica, pois não falamos em processos físicos biológicos, falamos naquela morte que pode simbolizar o desaparecimento, o esvaecer do sentido, o destronamento da verdade, a transgressão de regras e ao mesmo tempo o renascimento desse sentido que perde unidade e torna-se múltiplo, abrindo ao texto um mover constante, não simplesmente de leitores diversos que podem ter leituras diversas entre si, isso também, mas

principalmente o que cada um possa ver não como um fechar e definir sentidos plenos para aquela escrita.

Em **Nem só mas também**, as coisas se fraturam por serem percebidas em muitas dimensões, por vezes até paradoxais. O jogo entre as palavras duras e as imagens fluidas se estabelece graças à habilidade com que o autor constrói sua escrita altamente transgressora, desrespeitando as regras do que seria escrever um romance.

Por fim, o autor procura dar conta de todas as vidas presentes na memória: tudo o que foi vivido e perdido, e mesmo assim conservado. Em seu romance, a escrita quer dar conta do sentimento do que se foi e que ao mesmo tempo está por vir. Longe de encerrarmos de vez a questão, ressaltamos que, em **Nem só mas também**, há uma literatura que traz a morte do autor como uma forma de abrir portas para a palavra como um espaço não delimitado, como uma ideia, como uma potência que se anuncia, mas não se define. A literatura aqui mantém a palavra suspensa, através da escrita libertária de Abelaira, que em **Nem só mas também** recusa, de certa forma, a própria literatura.

#### ABSTRACT

The contemporary novel faces a challenge: understanding how its own construction takes place. This leads one to consider the construction process of Augusto Abelaira's novel *Nem só mas também*, published posthumously in 2004, following a tendency of prose towards fragmentation of both form and content. The reflections present in the novel highlight man's own transformation process, as he is an unfinished being. Likewise, the novel reflects, through shades and paints, the various voices that make it a constant coming to be.

Key words: Writing; Death; Fragmentation; Enigma; **Nem só mas também**, Augusto Abelaira.

## Referências

- ABELAIRA, Augusto. **Nem só mas também**. Lisboa: Presença, 2004.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O prazer do texto**. Tradução Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.49-53.
- BLANCHOT, M. A questão mais profunda. In: **A conversa infinita: a palavra plural**. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. p. 41-61.
- BLANCHOT, M. O canto das sereias. In: **O livro por vir**. Tradução Leyla Perone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, L. P. **Voi Che sapete Che cosa é l'amore: o romance de Augusto Abelaira**. SLMG, 2004.
- ECO, U. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ESCHER, M. C. **Grafiek en tekening**. Nederland: Libero Nederland BV, 2001. p. 40.
- FERRARA, L. D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GRANON-LAFONT, J. **A topologia de Jacques Lacan**. Tradução Henrique Augusto de A. Mesquita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LACAN, J. **Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse**. Paris: Éditions du Seuil (Points-Essais), 1990. p. 227-240.
- LACAN, J.. **L'angoisse: entre jouissance et désir**. In: **Le séminaire livre X - L'angoisse**, 1963, p. 185-198.
- LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. Tradução Vera Ribeiro. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LOPES, S. R. Sobre-viver: o inacabado. In: **Românica**, Lisboa, Colibri, n.15, 2006, p.139-146.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed., São Paulo: Cultrix, 2004.
- TORRINHA, F. **Gramática Portuguesa**. Porto: Marânus, 1954.
- SANT'ANNA, A.R. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1991.

