

# A carta falsa ou elementos para uma leitura de **Nem só mas também**, de Augusto Abelaira\*

Luiz Cláudio Luciano França Gonçalves\*\*

## RESUMO

Este artigo pretende examinar, pela latência e pela hostilidade recíproca das noções de “memória” e “invenção”, a fresta aberta pela invasão guiada da “carta falsa”, que propõe a perturbação como categoria de tratamento polifônico de *Nem só mas também*, de Augusto Abelaira.

Palavras-chave: *Nem só mas também*; Augusto Abelaira; Memória; Invenção; Polifonia.

A vida se cria no delírio.  
(Cioran)

**C**aso a vida possa ser “criada” no delírio, caso “uma” vida se crie a partir do que de delirante (“delusivo”, “ficcional”) lhe possa ser atribuído, essa imoderação talvez seja sim a marca do multifacetado jogo narrativo de *Nem só mas também*, obra à qual se dedica o presente texto. Pressupondo-o, e transgredindo com descuido as regiões imprecisas do que se refere aqui aos termos “autor”, “leitor” e

---

\* Trabalho final da disciplina “Literatura Portuguesa: o saber da escrita na Literatura Portuguesa Contemporânea”, ministrada pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, no primeiro semestre de 2005.

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

“obra”, talvez fosse possível propor os termos de uma ampla discussão que seria, de resto, inatingível pela brevidade da presente pesquisa. Diante disso, este ensaio não pretende – nem poderia pretender – estudar com o justo cuidado o intrincado processo que envolve alguns aspectos essenciais do fenômeno da escrita, ainda que a obra de Abelaira convide ao desafio. Pretende-se – objetivo este que julgo algo tangível – fornecer aqui alguns elementos que possam – reconhecidos ou recusados – contribuir minimamente para uma leitura possível de **Nem só mas também**, leitura que se assume, desde já, apoiada nesse *agón* de sentidos escondidos, revelações, enganos e concessões de que se compõe o tratamento da memória-invenção ao longo da narrativa.<sup>1</sup>

Umberto Eco (2003) entende que, para que uma obra seja “aberta”, deve “evitar que um sentido único se imponha de chôfre” (p. 46). Optando por esse caminho, talvez seja possível dizer que a construção textual da obra em questão apresente o que Eco chama de “espaço em branco em torno da palavra”: uma sempre renovada capacidade de cuidar, de desarticular e de rearticular os diversos elementos que compõem seu movimento interno. Esse movimento é a própria tensão estabelecida entre o que impulsiona o curso da narrativa (e da leitura) e o que a detém e a faz retroceder. Trata-se do movimento da linguagem próprio da literatura: “... a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 1997, p. 323). Nesse intenso movimento de revelações e ocultamentos, **Nem só mas também** (doravante NSMT) não se fixa, mas é fortemente “sugestiva”, e nesse contínuo fluxo de sugestões é um texto que estimula, por ocasião da recepção, “reações e compreensões sempre novas” (ECO, 2003, p. 46).

<sup>1</sup> Evitei aqui deliberadamente o emprego das expressões “imaginação” e “imaginário”, tendo em vista a valiosa advertência feita por Wolfgang Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (nota 4, p. 985). Sem levar em conta os já complexos problemas terminológicos envolvidos (traduções, etimologias ou aproximações), opto pela suposta isenção do termo “invenção”, que significa aqui tão somente um elemento dinâmico, partícipe e correlativo de seu duplo, a “memória”. Em outras palavras, minha abordagem pressupõe que **Nem só mas também** admita uma leitura que tome “invenção” e “memória” como duas faces de uma mesma moeda girando a uma velocidade imponderável.

Uma vez reconhecida no texto sua dimensão deslizando, e caso essa peculiaridade se dê abertamente, ao suposto leitor resta a surpresa da “suspensão”. Esta suspensão – que poderia muito bem ser tratada também como uma “suspeição”, tendo em vista o constante jogo da “atopia” do qual participa o leitor – provoca por ocasião da recepção uma questão tão prescindível quanto inevitável: “Quem sou eu?”. O que seria inicialmente um truísmo parece ter se convertido em problema. Isso porque a pergunta sobre o leitor é a pergunta invulgar sobre “o seu lugar na obra” ou “diante” dela. Portanto, nesse sentido, surge uma questão de ordem mesmo operacional, cuja resposta só pode ser dada pela própria obra em devir.

Esse caráter processual provoca, por sua vez, a questão terminal sobre o *tópos* da obra:

Onde está então a obra? Cada momento tem a claridade de uma bela linguagem que se fala, mas o conjunto tem o sentido opaco de uma coisa que se come e que come, que devora, se engole e se reconstitui no esforço inútil para se transformar em nada. (BLANCHOT, 1997, p. 322)

É o domínio fágico do instável, precisamente aquilo que separa a literatura da “tranqüilidade” da linguagem comum.<sup>2</sup> Dito de outro modo, não se trata de estabelecer *a priori* uma condição, um lugar cristalizado de um suposto leitor, mas sim de permitir que, no curso da própria narrativa lhe seja permitido o reconhecimento de seus vários *tópos* (ou de sua atopia), na forma de múltiplos “acontecimentos”, “disjunções”:

O acontecimento não é, em absoluto, um princípio; *a fortiori* ele não é um “terceiro” princípio; é antes a suspensão instantânea daquele princípio. No instante exato em que o acontecimento acontece, em que “o advindo advém”, nesse instante o princípio da disjunção deixou de existir, mas esta suspensão-relâmpago dura o menor intervalo possível. (JANKÉ-LÉVITCH, 1995, p. 251)

<sup>2</sup> Sobre alguns elementos que distinguiriam a linguagem literária da linguagem comum, cf. Blanchot (1997, p. 312-314), bem como o ensaio de Karl Erik Schollhammer (2003), “Maurice Blanchot: a literatura e/é o direito à morte?”.

A esta atitude corresponde a aceitação do “jogo” da narrativa e de suas regras imponderáveis. O leitor enquanto obra. Enfim, “Quem sou eu?” não é uma questão tão completa quanto “Em que medida eu sou apenas (ou sobretudo) leitor?”.

Vê-se que considerações a princípio compartimentadas parecem enfim terminar reunidas, quando o que está em causa, além da “abertura” da obra (o que pode conduzir à questão sobre a “autoria”), é o caráter instável do lugar do leitor. Ampliando um pouco mais a discussão: em que medida NSMT é uma “obra”, e não um “livro”? Em que medida aquela “autoria” é posta em questão, tendo em vista a pergunta pela própria obra? Sabe-se que estas não são questões inéditas: o próprio narrador já as apresenta, e nos convida a apresentá-las consigo, como veremos.

Reconheço ainda uma vez que um estudo mais detido sobre os temas da obra, do autor e do leitor demandaria uma pesquisa à parte. Mas também reconheço que o jogo interno mencionado – entre “memória” e “invenção” – não pode ser divorciado daquelas questões. No entanto, por razões pragmáticas, talvez seja mais adequado – e em sintonia com os instrumentos de que disponho – acompanhar o (dis)curso da obra e tentar apontar ali as ocorrências onde se revela e se oculta o “jogo da escrita” para, a partir dessa aproximação, tentar articular minimamente as questões referentes aos processos de autoria, escrita e leitura.

De resto, este estudo será feito mais de perguntas do que de respostas, como já se vê.

## A CARTA FALSA

Fazer parte de um jogo pressupõe o conhecimento de suas regras? Em NSMT, não basta apenas aceitar o desafio do convite. O manual das regras do jogo entre memória e invenção não existe: ele é o próprio jogo. Ele é a própria escrita. É sua própria chave de leitura, e

prescinde de um receituário. Contudo, isto não significa que as interações entre memória e invenção sejam ilegíveis. De fato, a partir da voz do narrador, há diversas pinceladas de uma ou de outra, com cores ora de nuances muitíssimo próximas ou idênticas, ora de tonalidades distantes. O narrador anônimo lança um sorriso irônico na direção do leitor mais avisado, ao mesmo tempo em que “me” convida para um jogo cujas sutilezas possuem sempre uma face dupla e desconcertante.

- Vai andar de bicicleta – diz a mãe.
- Não me apetece – responde o miúdo. (p. 11, p. 81)<sup>3</sup>

O diálogo ocorre em dois lugares da obra. Seriam dois lugares distantes no tempo? Não, se admitirmos a atemporalidade da invenção; não, se admitirmos que a esplanada de Belém, onde o narrador afirma estar, é uma recorrência, uma memória residual, um refúgio no tempo para o que há de imemorial na invenção; não, se nos detivermos no nível do enunciado, e verificarmos que onze capítulos separam as duas ocorrências. É claro que há sempre a tentação de suspeitar da convergência desses caminhos. Mas na segunda ocorrência, o “miúdo” tem “o olhar nos outros miúdos” (p. 81). Esta sutileza, vulgar a princípio, ilustra um aspecto inicial importante do jogo da ficção, acme da perturbadora “confusão entre escrita e realidade” (p. 80), da qual o narrador é vítima e algoz a um só tempo.

No capítulo inaugural de NSMT surge um elemento que terá importância central ao longo da obra: o casal. Não “um” casal, mas “o” casal. A singularidade do artigo definido aponta aqui para uma peculiaridade desse jogo narrativo: a submissão da duração e dos eventos a um certo solipsismo, a invenção da alteridade cuja comunhão está interdita. É “como se” não houvesse um “fora” do jogo ficcional (ou, o que é o mesmo, “como se” houvesse “apenas um fora” dele), algo próximo da “obsessão da existência” de que fala Blanchot (1997, p. 319).

<sup>3</sup> As referências à obra em estudo serão apresentadas em sua forma reduzida, a saber, apenas com a citação das páginas da edição publicada em Lisboa: Editorial Presença, 2004.

Mas o casal a duas mesas de distância não preenche o tempo, o tempo para os dois está preenchido ou até nem existe. Neste momento, contemplam-se para aquém do tempo. Confundir-me com eles, experimentar de novo esses momentos para aquém do tempo. Digo “aquém”, por que não digo “além”? (p. 15)

O narrador é essa suposta testemunha que realiza pelo casal suas próprias fantasias, como lembra a voz de Júlia: “Uma testemunha, tu, dessa fantasia torna-a real” (p. 114). O narrador quer experimentar esses momentos aquém-além da duração. Já seria uma advertência pouco sutil da inclusão da carta falsa. Mas, além disso, é curioso que “tempo signifique duas coisas tão diferentes, pelo menos entre os latinos” (p. 26). Tudo ocorre “como se não existisse depois”, e o narrador confessa seu engano para enganar o leitor, como se não tivesse pensado no que pensou ter pensado...

O capítulo inicial já anuncia, portanto, o movimento contínuo da trama textual, o processo resistente e flutuante que não quer ser fotografado. Não teria este início um caráter conclusivo, já que a narrativa confunde incessantemente inícios e fins? Talvez seja aqui revelado um instantâneo panorama do jogo, que substitui, numa tarefa infinita, o que será dito pelo que acaba de ser dito. Numa pergunta temerária, poderíamos começar a suspeitar de uma “circularidade”? Intuindo uma circularidade teríamos uma chave de leitura sustentável? Perguntemos à obra. Sua resposta é um silêncio lacônico que decreta: “não me lembro”. É “como se na minha memória tivesse caído uma bomba e eu procurasse, agora, na unidade vivida, os pedaços dispersos” (p. 30). Se fosse possível uma imagem de NSMT, seria um quadro de Pollack, talvez “Caminhos ondulados”. Em virtude dessa natureza ondulatória, penso poder “descartar” a suposta circularidade. Não são caminhos circulares: a circularidade inibe a ambigüidade. O “vício da repetição” (p. 35) não une as pontas, mas apenas introduz a recorrência. De resto, não há pontas.

Mas, cronista de si mesmo, o narrador não faz uma simples colagem. Não é este o seu jogo. Atrás da aparente identidade ou (des)articu-

lação entre o que é recordado e o que é criado, há contudo um flagrante parentesco entre memória e invenção, uma consangüinidade que dispensa de antemão a ligação, e que opera um duplo movimento, feito de outros microscópicos atalhos: de um lado, a memória, influenciada pelo futuro, caminha em direção à invenção; de outro lado a invenção, contaminada pelo passado, cria aquilo de que se recorda. Reflexão? *NMST* não é uma obra reflexiva, se a reflexão exigir distanciamento. Mas é uma obra apenas e profundamente reflexiva, se admitirmos que reflexão implica na intimidade secreta de perturbações equivalentes e mútuas, consonantes e dissonantes, uniformemente polifônicas, superficialmente abissais. Talvez fosse possível dizer com Blanchot (1997) que aqui a “questão” antecede à reflexão, e antecede até mesmo o acontecimento da recusa, na medida em que a questão literária é o próprio “processo” da arte. O dado reflexivo esvaziaria a literatura de sua importância:

Se a reflexão se afasta, então a literatura volta a ser, com efeito, algo importante, essencial, mais importante do que a filosofia, a religião e a vida do mundo que ela abarca. Mas, se a reflexão, surpresa com esse domínio, retorna a esse poder e lhe pergunta o que ela é, penetrada também por um elemento corrosivo, volátil, ela só pode desprezar uma Coisa tão vã (...). (p. 293)

Mas, se a reflexão provoca aquele “esvaziamento”, esta obra é já inscrita “sobre o vazio”. Seu processo é uma reação alquímica (para usar uma expressão de Octavio Paz), uma ocorrência, a fugacidade entre dois vazios: o que se diz recordado e o que se confessa ficcional. Não se trata de preencher a carência de um com os excessos de outro, mas de “visar” instantaneamente a possibilidade entre ambos, simultâneos “dentros” e “foras” de si mesmos, latentes um no outro. Esta possibilidade é a inexata dimensão da carta falsa, de que fala o narrador:

Neste sentido, a minha narrativa é em grande parte falsa, não tanto por eu ser mentiroso, mas por a ambição literária me levar a introduzir no baralho uma carta falsa: o conhecimento do futuro, mesmo se futuro incompleto, provisório, transfigurador duma visão objectiva (relativamen-

te objectiva) do passado. E conhecimento não do futuro real, mas do futuro imaginado, desejado (talvez não aconteça e por isso mesmo lhe chamei incompleto, provisório). (p. 32)

É a permanência inquietante do “mas” e da substituição da objetividade (sempre relativa) pela “objeção”. A “ambição literária” não leva a “introduzir no baralho uma carta falsa”. Ela – a ambição literária – é só mais um dos lados da própria carta, feita de incontáveis lados, a única carta sem naipe, e por isso de todos os naipes. A falsidade da carta não transgride as regras do jogo: com a carta falsa o jogo se torna possível, “atual”; sem ela, não existe sequer enquanto potência. O jogo é a própria transgressão. Para lembrar mais uma vez Blanchot, o “engano” e a “mistificação” são inevitáveis. Esse engano tem destino certo? Ora, o narrador anônimo não escreve para leitores anônimos. Mas para quem escreve? Escreve para mim? Para ninguém? Para a Filipa do breve capítulo quarenta e um? A busca pelo interlocutor que aceite a presença do dado falso não é uma introdução ao jogo, um preâmbulo dissimulado, mas já é o próprio jogo.

A trama discursiva de NSMT ocorre sobre uma única ambigüidade, caracterizada e descaracterizada em diversos momentos. Cada vez que há uma intervenção sobre a ambigüidade, renova-se o desafio da obra, reanima-se a pergunta pela tênue cadeia causal dos fatos. Abre-se a lacuna de onde emerge a ironia do “amadorismo” do narrador, incapaz de “organizar por escrito a seqüência dos factos” (p. 36). “Fui claro, embora confuso, repetitivo, inábil?”, pergunta. Mas a quem cabe o esclarecimento? Em que voz o narrador se reconhece para formular a questão sobre sua inabilidade?

E vejo-o (vejo-me?) a sorrir: “Como eram falsas as tuas expectativas!” Ou: “Como pudeste adivinhar?”. Talvez com um irônico comentário a esta última pergunta, caso ela adquira significado: “Mas que importância teve isso?”. Admitindo que dentro de dez anos tu continuas vivo. (p. 36)

É o sentido do reconhecimento da fraqueza progressiva da memória, o que é sua força mais intensa. É a revelação imediata e efêmera da

ficcionalidade, numa dimensão vertical habitada pelo feixe das vozes que se agrupam de modo contrapontístico. O “eu” e o “tu” não são sinais de fixação das vozes. Como numa fuga bachiana, NSMT não se contenta em simplesmente evidenciar amiúde a polifonia das vozes. Mais do que isto, não se distingue onde uma termina e onde outra começa. É o próprio espírito da fuga, e a audiência se diverte tentando acompanhar as vozes enquanto estas praticam o jogo das aglutinações, das hostilidades, das suspeitas e das repulsas. O “vejo-me” e o “vejo-o” são idênticos, mas de uma identidade interrompida, vazada, atravessada. Octavio Paz (1982) diz: “Eu sou tu. E também ele é nós e vós e isto e aquilo. Os pronomes de nossas linguagens são modulações, inflexões de outro pronome secreto, indizível, que a todos sustém, origem da linguagem” (p. 220). É o “uníssonos” resultante da consonância perfeita, mas é também o lugar da incontinência contrastante. Flagrado na ironia da impossibilidade de distinguir do feixe polifônico a voz principal (o narrador), ao leitor-ouvinte só resta aceitar o desafio, fazendo sua a voz que pergunta por “esse outro”. A resposta é o harmônico inaudível do jogo dos pronomes (capítulo cinco), que celebra em “nós” Mafalda, Júlia, eu, tu, o passado que não há e o futuro que não há. Não há “ex”, mas há um permanente “prestes a”. Há apenas presente e co-presente ficcionais, não ontológicos, sempre prestes à recusa e à transgressão.<sup>4</sup> O narrador desiste. Pergunta, anunciando sua rendição: “Qual o mecanismo que preside à minha memória?” (p. 45). A voz de Adriana logo cuida da resposta, no capítulo seguinte: “Sou. Ou fui” (p. 52). O narrador sabe que é mais um jogo de auto-engano, mais uma estratégia que virá, de um passado imemorial, “que talvez não existisse”.

<sup>4</sup> Em seu comentário sobre Blanchot, diz Schollhammer (2004): “Não satisfeita com o que Blanchot chama ‘os resultados fragmentários e sucessivos deste movimento de negação’, a literatura prosaica procura o movimento em si, a negação em sua totalidade em direção a uma negação da existência como tal, do mundo como o conhecemos para dar lugar a sua restituição pelo mundo da ficção” (p. 121).

O jogo estratégico da narrativa de NSMT não tem como regra destacar a propriedade das vozes, uma vez que “a nós, leitores”, o que chega é o próprio desafio. Qual o horizonte desse desafio do narrador a si mesmo (a nós)? “Não me canso de repetir”. Os termos do desafio não são postos às claras, porque não podem sê-lo. Porque o fio tênu da memória oscila ao sabor da invenção, e só se obstina pelas notas regulares no enunciado da voz narrativa, quando sugerem “um conhecimento novo” a cada dia. São as notas finais de quase todos os capítulos, que tentam em vão, num último e insistente impulso, denunciar (presentificar, anunciar) a irônica busca pelo ponto instável do “agora” e da identidade, livre da esquizofrenia pronominal. Todos os dias, um “conhecimento” novo. “Hoje, vou começar” (p. 55). Mas “eu sou um *tu*” (p. 59). O leitor precavido não se arrisca: só há o hoje.

Assim como a voz de Adriana parece ter sido convocada, no trecho acima, para falar pelo (no) narrador, as demais personagens são também parte da complexa convergência de vozes presentes no texto. E o são menos pelo que dizem (nesse âmbito a voz de Adriana é a mais frequente) do que por seu envolvimento na densa trama (rede) memorial e inventiva do jogo da obra: o casal é batizado; Aurélio é atropelado e desatropelado; uma suposta Adriana é a outra voz ao telefone no capítulo nono. Uma mulher que visitou a Grécia “muitas vezes, pelo menos em imaginação” (p. 64) é dona de uma “linguagem comum”, improvável, louca, compartilhada com o narrador. Esta linguagem é a linguagem da invenção.

A invenção tem uma lógica particular. Sua regra é a transgressão da cadeia causal que deixa de ser única, que deixa de ser uma cadeia regular, que abandona a tríade objetiva tempo-espaco-causalidade. É preciso apenas ser deus para reconstruí-la, transformá-la em diversas, simultâneas, sucessivas, umas ao lado de outras, “sem se tocarem” (p. 73). Mas o leitor advertido anda à espreita das regras do jogo e sabe, “como eu não sei”, que o que está em jogo (no jogo) não são as causas. As causas “papagueiam” a intricada harmonia composta por si mesma, perguntam a Aristóteles quanto pesa a terra. É mais uma das vozes da

textura, a voz prisioneira do dia, que quer a explicação razoável, que quer seqüestrar a ficcionalidade e mantê-la cativa na iluminação do *kósmos*, na claridade apolínea, na compreensão do futuro, no presente, pelo passado. É a voz do sentido regular, do radicalismo (raiz), da consistência e da direção (p. 75), que se esquece de que "... a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância do que representa. Essa é sua lei e sua verdade" (BLANCHOT, 1997, p. 299).

Quem procurei enganar? Não enganar-me a mim mesmo, o Autor consciente da falsidade. Nem nenhum interlocutor, só imaginado na minha consciência ou fora dela: leitor conhecido ou desconhecido, se me decidir a publicar este caderno. (p. 80)

Deslumbramento diante da fluidez, que deságua no lado antagônico: o narrador é ludibriado por suas próprias vozes, o que o torna mais poderoso, como quem se nutre da carne do inimigo. O engano é o jogo, mas o jogo não é o engano. Como nos lembra Octavio Paz a propósito de Mallarmé, dizer nada não é o mesmo que nada dizer. O falso e o verdadeiro, em sua natureza viscosa e dúbia, fazem deslizar entre si suas superfícies, prescindem do atrito, recolhem-se na "frase estúpida" do breve capítulo vinte e dois: "As recordações nunca são falsas, mesmo se objectivamente o são" (p. 141).

O narrador pergunta pelo que escreve em seu caderno. Seriam apontamentos? Notas? Teria um caráter de diário, ainda que descontínuo? Seria ainda uma narrativa? Poderia em algum dia ser um livro, e atender a algumas necessidades... prosaicas? A natureza da escrita é incerta, parece recusar esse livro que tenho diante de mim, e todas as possibilidades apontam para o vigor sempre renovado do movimento pendular existência-inexistência em suas múltiplas faces. As "idéias sem nexos" (p. 88) dos apontamentos, o jogo da desejada organização das narrativas lineares, a tentativa inventariante, a vocação cronológica nunca atingida do diário descontínuo... As reticências que traçam o caminho por onde gira a moeda memória-invenção. A narrativa constrói sua armadilha, para depois dela se esquecer e ser por ela capturada.

Nesse sentido, NSMT talvez possa ser um exemplo do que Blanchot denomina uma literatura que vive de “falsos sentidos”: aquela que cuida do sentido enquanto se preocupa “em resguardar o movimento pelo qual esse sentido se torna verdade” (BLANCHOT, 1997, p. 320). É o convite sedutor do “ponto instável”, que nos ensina a descoberta do trabalho do “negativo” no (e através do) tempo do mundo.

Impossível recordar tudo, se recordássemos tudo faltar-nos-ia o tempo para viver, restava-nos somente o tempo para recordar. As recordações são mais longas que o tempo, não cabem no tempo. (p. 97)

Desta vez o narrador não empresta sua voz a Adriana. O trecho acima é a voz do professor Mendonça. O professor parece ser, de início, o elemento contemporizador do feixe polifônico, mas cede no vigésimo capítulo a um caráter mais pessimista, mais melancólico, amargo e indeciso. As recordações não cabem no tempo: “são” o tempo e seu trabalho. A intervenção do professor Mendonça recupera, num outro tom, a questão sobre a mútua aniquilação memória-invenção. Isto significa que onde há uma não há outra? Sim e não. A construção textual da obra não poderia ter aspecto mais inquietante. O ponto mais íntimo de uma possui a temperatura ideal para a multiplicação de outra, e é no coração da invenção que a memória do narrador se movimenta. Eis a maior miséria e a maior fortuna da obra: a falha pela escassez é a dignidade do excesso. O amplo vôo sobre o vale mais profundo, povoado por todas as vozes narrativas, interiores entre si, disfarçadas, reveladas, disfarçadas, como num duelo discursivo da sedução. Atesta-o a falsa preocupação do narrador com a perda do manuscrito:

O medo de ir parar às mãos de um amigo, facilmente capaz de identificar o autor e as pessoas aqui referidas, *embora eu as disfarce com outros nomes* (o Sérgio não se chama Sérgio, a Berta não se chama Berta, o professor não se chama Mendonça nem ensinou física). (p. 176; destaque meu)

O batismo das vozes. Nominar é tentar dar termo, dar cabo, controlar? Nem só, mas também. O convite para o jogo inclui a panorâ-

mica do vôo. Contudo, o narrador sorri mais uma vez na direção do leitor advertido, e “fala” em itálicos nos dois parágrafos “esparso” da centésima página. Por que aqui? Parecem mesmo “deslocados” esses parágrafos, como pretenderia a nota? Como “ver” o narrador nesse trecho? O que se “desloca”, afinal? De qualquer modo, parece que estamos num dos pontos mais enigmáticos da obra, numa espécie de “sobreloja” textual, como se, num instante, o ponto de visão pudesse ser deslocado e a folha de papel pudesse ser lida em sua espessura, inclinada num ângulo reto. Talvez em nenhum momento NSMT seja tão “livro” como aqui (o narrador o admitiria?).

Os dois parágrafos saltam do papel, confiscam o olhar, inscrevem-se, ganham cores diferentes, texturas e sabores diferentes. São proeminentes. Estão “impressos” em relevo (e eu, leitor menos avisado, toquei o papel para verificar, assim como havia tentado contar de vinte até um rapidamente...). É o espetáculo velocíssimo de um outro platô do enunciado, assim como ocorre com a intervenção de Doroteia (p. 235). Muitas questões aqui são inevitáveis. Seriam estes exemplos de dois momentos de enfraquecimento (fortalecimento) da voz do narrador? Seriam dois momentos de concessão a uma suposta “autoria”, momentos... transcendentais? Parece que admiti-lo seria reduzir o alcance da densidade das vozes até aqui mencionada a um punhado de caracteres gráficos dispostos de certo modo ou, quando muito, reduzi-la ao nível do enunciado. Seria equivocado? Talvez. Mas talvez sejam também aqueles trechos exemplos de um artifício de fixação, de instauração de um marco, uma referência ainda confusa de si mesma, e que logo se decepciona: “Os acontecimentos ultrapassam-me” (p. 107). É o reino da obra em curso, da experiência móvel da escrita que, permitam-me, parece incompatível com o elemento trágico: aqui o narrador “não ignora” a circunstância decisiva (*décisif*, como quer Camus na alusão em seu *Le myth de Sisyph*) do processo textual, ainda que parta ao encontro dela inexoravelmente. Sua *hýbris* é a escassez.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Sobre o elemento trágico na narrativa, vide C. F. de la Vega (1967).

As declarações do narrador e de suas muitas vozes sobre o caráter fugidio do tempo e da duração são constantes, como pudemos verificar. Isso ocorre menos pela necessidade de revitalização da afirmação do que pela multiplicidade das vozes que comungam da mesma perspectiva:

Os acontecimentos ultrapassam-me. (p. 107)

Como se o recordar fosse autônomo. (p. 110)

Nos livros, o futuro delas [das pessoas reais] já está impresso. (p. 113)

O passado fica sempre à nossa espera, muitas vezes a forma provisória do futuro. (p. 115)

Por que não datei os capítulos? Escritos, às vezes, em dias distanciados, o tempo ausenta-se deste caderno, ausenta-se de mim. Talvez por me faltar a arte para lidar com ele. (p. 125)

Deveria datar estas notas. (p. 169)

Muitos outros exemplos poderiam ser citados. Senhor do tempo pelo que diz recordar, senhor de ambos pela invenção do tempo pela memória, o narrador emprega “passados” e “futuros” mais por ironia do que por vício. Afinal, ele só dispõe da *performance*, do presente da escrita, e nele se fascina, inscrevendo um novo desafio ao leitor: “E eu próprio saberei se aqui me fascina o jogo ou se me fascina a Adriana? Ou até a escrita?” (p. 117).

Seria esta uma expressão também sem futuro? Não seria melhor, à maneira de Barthes (2004), “inscrição”, tendo em vista aquele seu caráter performático? Mas seria necessário ainda um desafio adicional:

A despropósito, proponho-te um desafio para daqui a dez anos: sem leres este manuscrito, tentares reescrevê-lo – e vereis depois as diferenças. Ou então, como Pierre Menard, escrever um texto que coincida – palavra por palavra e linha por linha – com o manuscrito. Ou coisa nenhuma, claro. (p. 149)

Seria mesmo este um novo desafio ao leitor, à maneira da menção ao “jogo” na citação anterior? Parece que não, com a condição de que

a dança louca dos pronomes nos permita o delírio de sermos arrancados mais uma vez do (des)lugar em que o auto-engano nos escondia.

São inúmeros os desafios propostos pela voz narradora ao suposto leitor. O maior deles parece ser sobre o “sentido radical da escrita”. Não o “sentido da minha vida” (p. 176), mas algo anterior. Blanchot (1997) entende que a literatura – este “fermento da história” – “faz com que as coisas tenham sentido” mesmo depois de recusá-las (p. 325). O sentido pode ser “feito”, uma vez que em nada se detém? Seriam os relevos da trama textual de *Nem só mas também* (a intervenção de Doroteia e os dois parágrafos da página 100 a que aqui aludo) capazes de sugerir a questão inicial pelo sentido? Teria a presentificação de todos os tempos – pela perturbação, pela “intrusão” da carta falsa – uma vocação ao sentido, à “compreensão em ação”, como quer Blanchot?

Afinal, talvez a questão pelo sentido seja aqui ingênua e improcedente, ou esteja apenas deslocada. Talvez seja apenas o sorriso do leitor desavisado, num momento de distração do narrador.

## CONCLUSÃO

Nosso ponto central parece ser, enfim, no que tange à obra em questão, o eterno débito da escrita com a alteridade, a “alteridade terrível, *l'inconnu* –, não a ausência de conhecimento, mas sua impossibilidade” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 123), revelada e oculta não pelo que seria periférico no tecido da narrativa, mas pelo que nela nasce num golpe, numa aparente inconveniência, num espasmo de interferência. Memória e invenção parecem ser as duas variáveis operacionais ou, dizendo melhor, os dois vazios sobre os quais se opera NSMT. No intervalo descoberto (criado) entre eles pelo narrador, a dimensão ficcional do texto se desnuda, nas figuras do falso, do plágio (capítulo trinta e três) e de suas relações internas. A carta.

A possibilidade de “viver sem a verdade” (p. 198) só tem valor

quando tematizada sob a égide de uma ficcionalidade manifesta (ISER, 2002). Importa pouco se “o mundo excluiu o *eu* do *nós*” (p. 201) ou se, à maneira dos casos de possessão, o narrador carrega consigo uma legião de vozes conflitantes ou convergentes, que recordam encontros com pessoas nunca vistas, que julgam únicos os leitores, que falam idiomas enigmáticos, que arrematam a obra com seus caminhos tão efêmeros quanto sinuosos. “Que lei seguir? Que voz ouvir?”: a questão é de Blanchot (1997, p. 302), mas poderia ser do narrador.

*Nem só mas também* é um profundo e complexo exercício de idas e vindas sobre o sutil tecido da narrativa, como se um Rousseau fosse con-vidado a parar por um instante e reunir num parágrafo todos os impulsos mais íntimos de suas *rêveries*. Multidão de possibilidades polifônicas intrincadas e complementares, o curso inquieto do texto é seu próprio horizonte, o desafio terminal da visada instantânea que pudesse descobrir as máscaras das máscaras que envolvem o comércio interno entre as vozes narrativas e os supostos leitores, que reúnem incessantemente seus resíduos e sinais.

Procurada unidade, digo – o meu objectivo, começo a adivinhá-lo, adivinha-se afinal simples: fazer de mim através da escrita um ser uno, não este caótico, contraditório indivíduo que sempre fui. Construí-lo, reconstruí-lo graças à escrita. Afinal, escrever, mesmo descontinuamente, é fixar no papel uma continuidade e essa continuidade sou eu, diga o Hume o que disser. (p. 213)

#### RÉSUMÉ

Cet article examine, à travers l'énergie latente et la mutuelle hostilité des notions de “mémoire” et “invention”, la fracture de la “carte-mensonge”, qui propose la perturbation comme catégorie d'inspection polyphonique de *Nem só mas também*, par Augusto Abelaira.

Mots-clé: *Nem só mas também*; Augusto Abelaira; Mémoire; Invention; Polyphonie.

## Referências

- ABELAIRA, Augusto. *Nem só mas também*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 290-330.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 955-987.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. O “quase-nada”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras e últimas páginas*. São Paulo: Papyrus, 1995. p. 243-262.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SCHOLLHAMMER, K. Erik. Maurice Blanchot: A literatura e/é o direito à morte? In: NASCIMENTO, Evandro. OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 113-125.
- VEGA, C. Estructura y sentido del humor. In: *El secreto del humor*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1967. p. 51-78.

