

# Dos encontros e alianças em **Nem só mas também**, de Augusto Abelaira: a escrita do acontecimento\*

Marcelo Barbosa Fontes\*\*

## RESUMO

Este trabalho procura apontar novos territórios da escrita no romance **Nem só mas também**, do escritor Augusto Abelaira, com ênfase no movimento de uma escrita avariada e desviante.

Palavras-chave: Escrita; Território; Acontecimento; Augusto Abelaira; **Nem só mas também**.

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. (Augusto Abelaira)

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar para atingir o impensado, isto é, a vida. (Gilles Deleuze)

Muito já se disse da apropriação do conceito de obra literária como de um corpo que se fecha e encobre o organismo, fazendo-o trabalhar de forma equilibrada. Tal equilíbrio já é a própria estrutura do organismo em uma imagem conceitual: “eu-escrevo”.

\* Trabalho final apresentado à disciplina “O saber da escrita na ficção portuguesa contemporânea”, ministrada pela professora Dra. Lélia Maria Parreira Duarte, no 1º semestre de 2005, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

\*\* Graduado em Filosofia, mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas) e Analista Institucional Fundação Gregório Barenblitt – Instituto Felix Guattari.



Podemos visualizar essa linha em *Nem só mas também*, de Augusto Abelaira, a qual se vai construindo à medida que se escreve. Tal linha – linha vazia – surge no momento que não restam escolhas,<sup>1</sup> mas acontecimentos,<sup>2</sup> encontros e alianças. Para que as linhas se conectem de uma maneira totalmente singular, a obra não mais obedecerá a uma imagem dogmática. É como se a obra criasse seu próprio corpo à medida que as linhas traçadas possibilitem conectar e produzir diferentes territórios. Territórios da escrita enquanto maquinaria de agenciamentos: “Escrever mesmo sem saber o quê, é o meio de descobri-lo” (ABE-LAIRA, 2004, p. 238),<sup>3</sup> é afirmar uma vida, não apenas daquele que escreve, de que se escreve, ou mesmo de quem o lê. Mas também, como afirma Blanchot (1987), trata-se da impossibilidade de a escrita identificar-se consigo mesma:

Quando o escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer “Eu”. Perde então o poder de dizer “Eu” a outros que não ele. (...) Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo. Já não é ninguém. O “Ele” que toma lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. (...) “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo. (p. 17-19)

<sup>1</sup> Blanchot (2001, p. 66-67) nos lembra que escrever é fazer um corte na escrita, um dilaceramento, que faz que cada palavra contenha todas as palavras.

<sup>2</sup> Um acontecimento é “uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das épocas, dos sexos, dos reinos – naturezas diferentes. (...) O que importa não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 83).

<sup>3</sup> Todas as citações serão dessa edição, indicadas apenas pelos números das páginas.

## POR UM CADERNO QUADRICULADO: AQUÊM E ALÉM DA MEMÓRIA E DO CORPO

O território que se instaura na obra de Abelaira é de uma construção que dissolve a linearidade da escrita, pois o acontecimento, tal como aparece em *Nem só mas também*, propõe alianças e conexões tantas quantas forem necessárias e frutíferas, envolvendo novos centros<sup>4</sup> de experiências da memória e, conectando-se com restos de imagens, atingem uma temporalidade outra.<sup>5</sup> O livro de Abelaira aposta em outros sentidos, como a escuta: “Não é dizer ‘eu’, mas ‘ouve-me’” (p. 238). Como um som que é lançado e se agrega a um outro sentido que não a visão: sons são cantados do passado recriando uma nova realidade.<sup>6</sup> Uma realidade que põe em questão um único plano e questiona a existência de outras realidades que se dobram: “Porque não datei os capítulos? Escritos às vezes em dias distanciados, o tempo ausenta-se deste caderno, ausenta-se de mim (...) em vez de um caderno, não deveria ter dois ou três?” (p. 125).

O narrador de Abelaira escreve seu romance, pois ele é o autor em sua maquinaria.<sup>7</sup> O seu romance produz um outro, um caderno qua-

<sup>4</sup> Não há um centro no livro de Abelaira, mas descentralizações que sempre se repetem compondo uma repetição diferenciada. Blanchot (2001) pensa essa impossibilidade de centros na literatura como uma incapacidade do pensamento de se instalar em um universo de origem e de um modelo como imagem. Mas um eterno retorno que afirma a ausência de tal centro: “— Encontrar, buscar, girar, ir em volta: sim, são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o sentido da busca fosse necessariamente um giro. Encontrar inscreve-se nesta grande ‘abóbada’ celeste que nos deu os primeiros modelos do movimento imóvel. Encontrar é buscar em relação ao centro, que é próprio inencontrável. — O centro permite encontrar e girar, mas o centro, não se encontra” (p. 64).

<sup>5</sup> Peter Pál Pelbart (2000) desenvolve outras modalidades atravessadas por uma temporalidade sempre inventiva: “reinventar as condições da invenção de outros tempos que não os já consagrados pela mídia” (p. 97).

<sup>6</sup> “Mesmo os sons mais comuns serão lembrados como afeto depois de desaparecerem” (SCHAFFER, 2001, p. 254).

<sup>7</sup> Estabelecemos também aqui uma conexão da escrita com o maquínico: “O que chamamos de maquínico aqui é precisamente esta síntese de heterogêneos enquanto tal. Vistos que estes heterogêneos são matérias de *expressão*, dizemos que na própria síntese, sua consistência ou sua captura forma um ‘enunciado’, uma ‘enun-

drículado<sup>8</sup> repleto de restos de memória que é colecionado como raspagens de territórios: de sons e de cores que não se detêm em uma totalidade, mas em um outro, ao se conectar e ao avariar as linhas da escrita. Tal caderno quadriculado escapa ao livro de Abelaira, foge de qualquer forma organizada para tornar o desvio um corpo por vir:

Desconfio portanto da memória, desconfiado da imaginação, desconfiado da tendência para confundir os tempo. Desconfiado, sobretudo, da própria escrita, simples e perverso acto manual. Em vez de obedecer ao pensamento, obedece aos músculos do braço e da mão. (p. 31)

O caderno quadriculado em sua autonomia mutante é escrito como se na “memória tivesse caído uma bomba” (p. 30) restando corpos esfacelados de músculos e de resto de poeira.<sup>9</sup> Será com Blanchot (1987) que a impossibilidade da escrita se tornará corpo e espaço literário. Porque para escrever é preciso que já se escreva, para que a escrita no vazio teça um corpo outro, esburacado de páginas soltas.

São essas experimentações que possibilitam que o caderno quadriculado se conecte com o caderno do narrador e do leitor. O autor do

---

ciação’ propriamente maquínica. As relações variadas nas quais entram uma cor, um som, um gesto, um movimento, uma posição numa mesma espécie e em espécies diversas, formam outras tantas enunciações maquínicas” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 143).

<sup>8</sup> O que chamamos aqui de um caderno quadriculado é a experiência limite da escrita do autor e do personagem (sem um nome) que narra e escreve a história. O caderno quadriculado é um movimento de morte dos personagens e do autor. Movimento esse que dissolve a notícia de que seria necessária uma dualidade entre o caderno em que foram escritas as linhas de *Nem só mas também* (ver nota 11) e o caderno em que o personagem da obra narra e constrói suas memórias.

<sup>9</sup> Bergson (1979, p. 157), em seu texto *A evolução criadora*, explora um movimento comparável a uma granada lançada por um canhão: “mas, no caso, estamos tratando de uma granada que imediatamente explodiu em fragmentos, os quais, sendo por sua vez espécies de granadas, explodiram em fragmentos destinados a explodir de novo, e assim por diante durante muito tempo. Só percebemos o que está mais perto de nós, os movimentos espalhados dos estilhaços pulverizados. É partindo deles que devemos voltar, paulatinamente, até o movimento original”. Esse movimento de desterritorialização de destroços constitui um movimento na escrita do caderno quadriculado como força geradora de vida, ao avariar a memória, fazendo-a retornar em direção de uma fuga e batalhar o movimento como criação e invenção.

caderno é a própria impossibilidade<sup>10</sup> do corpo cheio – eu – que ao se desfazer com uma raspagem – outro – se instaura criando possibilidades de novos cadernos: isso funciona e como funciona? Como uma fantasmagórica diferença, “fantasma esplêndido e de graça extrema” (BAUDELAIRE, 1985, p. 193), em que a experiência da escrita é como uma sucessão de reflexões, de memórias-corpo que reúnem em certo lugar dados e lembranças, não de uma história, mas de uma multiplicidade de acontecimentos. A escritura é o neutro, fim de toda origem, como aposta Barrento (2001): “Esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pelo corpo que escreve” (p. 57). O corpo agora visto como traços de um processo de montagem da memória:

Quando roubava a voz ao Montaigne era eu ou era ele? Nem eu, nem ele. (...) Ignoro se represento para outros ou para mim, eu o meu público – Enquanto fala, penso neste caderno: é ele o meu público, sou eu o meu público? – E muitas vezes, sem acreditar no que digo, falando simplesmente para me mostrar interessante. (p. 101-102)

A escrita que surge no caderno quadriculado se depara com o ritmo frenético do corpo ante a neutralidade das folhas que vão se consumindo, como uma memória encantada que se bifurcasse no momento em que é executada. Surgem além do corpo e da memória acontecimentos que não podem se dizer ao certo parte da vida, parte da morte ou dos livros, mas um outro tempo em que insira na escritura uma nova ordem de sentido: “acompanhar esse efeito sem corpo, essa parte que vai além da realização, a parte imaculada. Um amor da vida que pode dizer sim à morte” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 79).

<sup>10</sup> É válido notar que esse personagem também se problematiza quando afirmamos, sem poder afirmar, que ele é uma criação de um autor/leitor. Mas preferimos estimular o movimento de escrever – a escrita: “Dar materialidade ao pensamento, torná-lo acessível (mesmo se apenas como possibilidade) aos sentidos dum outro é já uma forma de falar com esse outro, de forçá-lo a existir” (p. 33).

## DOS ENCONTROS: SOLIDÃO E MORTE

*Nem só mas também* foi supostamente encontrado três anos após a morte do autor<sup>11</sup> em uma pilha de revistas que seriam jogadas no lixo. Neste ‘primeiro’ encontro, o caderno apenas possuía uma coleção de letras quase indecifráveis, tendo passado por várias mãos, até ser, enfim ‘esclarecido’ e editado. Não há uma origem, apenas letras, papéis e qualquer tentativa de resgatá-la seria inútil. Há sim, o caderno e a escrita, uma nova arte de escrever entre restos de revistas usadas e músculos estirados: “Nunca é no início que alguma coisa, uma arte nova, pode revelar sua essência, mas o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução” (DELEUZE, 1990, p. 57).

Consideremos ainda o seguinte depoimento de Blanchot (1987):

<sup>11</sup> Uma questão que marca uma incisão no pensamento moderno é a da morte do autor que é a própria impossibilidade de dizer *eu* novamente, sem que proporcione um ciclo da diferença. Foucault em suas cartografias sobre a morte do autor e do homem demarca que o que morre é antes de tudo a vontade original de estabelecer uma realização plena da escrita, surge uma fala sem instituição além da vida do autor: uma obra renasce para que o autor possa, enfim, estar morto. O livro *Nem só mas também* foi editado três anos após a morte do autor e muitos *modificaram* sua obra, como podemos ver em uma nota que consta na publicação como uma “explicação inútil (leitura desnecessária)” da suposta sobrinha de Abelaira, Doroteia: “o caderno não foi encontrado imediatamente após a morte do Autor, mas três anos depois pelo filho, quando este – que não é arquivista nem dado às letras – se preparava para mandar ao lixo umas centenas de revistas, portuguesas e estrangeiras, guardadas ao longo da vida. Estava escondido, se assim se poderá dizer, entre elas. Anote-se que a última mulher, da qual entretanto se separava, não se mostrou interessada em conhecê-lo e o filho decidiu entregá-lo ao Dr. Marques das Neves, velho e influente professor, que aceitou com prazer a tarefa de decifrar a letra péssima do discípulo, de pôr ordem na gramática de uma escrita apressada, de cortar certas passagens indiscretas (a confidencialidade de alguns amigos), de cortar numerosos palavrões que enxameavam o texto. Porém, antes de acabar o trabalho, o velho professor morreu e o manuscrito copiado por ele foi entregue a António das Neves (...) António das Neves considerou que o professor nem sempre se revelara fiel e procurou – ao que disse – corrigir as infidelidades (...) Como o António das Neves também morresse, eu, Doroteia, manifestei interesse em me ocupar da publicação da obra, julgada com algum interesse. Acrescento somente que não tive acesso ao famoso caderno quadriculado, não se encontrava entre os papéis do António das Neves” (p. 235-236).

A necessidade de escrever está ligada à abordagem desse ponto onde nada pode ser feito das palavras, donde se projeta a ilusão de que, se for mantido o contato com esse movimento, mas voltando ao mundo da possibilidade, ‘tudo’ poderá ser feito, ‘tudo’ poderá ser dito”. Essa necessidade deve ser reprimida e contida. Se não o for, torna-se tão ampla que não há mais lugar nem espaço para que se realize. Só se começa a escrever quando, momentaneamente, por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida, consegue-se driblar esse impulso que a conduta ulterior da obra deve despertar e apaziguar de modo incessante, abrigar e afastar, dominar e sofrer sua força indomável, movimento tão difícil e tão perigoso que todo escritor e todo artista se surpreende, de cada vez, por tê-lo realizado sem naufragar. (p. 46)

Dessa forma em que nada poderá ser dito sem realizar a dissolução da própria possibilidade do espaço-acontecimento, coexistem vários modos de agenciar a escrita ao ponto em que ela vai além e aquém dos homens e das coisas, em que a própria impossibilidade se forma e dispara um pensamento do impossível, do fora. E essa relação próxima emerge linhas e noções diferentes de corpo que passam a povoar um território conjugando leitor e obra num novo espaço literário. As linhas que constituem o caderno quadriculado têm como proposta um desvio das formas em que o corpo foi inscrito. O desvio é sempre um desviar de um “eu” em direção a uma multiplicidade, “pois, eu não sou simplesmente eu, mas vários” (ABELAIRA, 2004, p. 94).

Nem só mas também traz uma história por vir. O caderno interrompe o silêncio da escrita quando não mais participa unicamente de um momento ou de um único caderno: “enfim, conto a história, embora fosse dispensável contá-la (mais uma vez sinto que deveria ter outro caderno)” (p. 209). Ter vários cadernos é uma conexão com a impossibilidade de continuar a escrever: “escrever não é essencial, é tão pouco essencial” (p. 237) que “não queremos apenas falar de linhas de escrita; estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão entre as linhas escritas” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 66). Esse conjunto heterogêneo de linhas que se conjugam de forma mutante, têm na obra de Abelaira um movimento que



arrasta a unidade para um fora<sup>12</sup> de qualquer mundo. Tal mundo do fora é produção de temporalidades que apenas em linhas de escrita fazem-se presentes numa variação e avariação que um caderno é composto e componível com todos os cadernos que estão porvir, “mesmo assim, a verdade é que, desde jovem, eu sentia o desejo de escrever, mas sem encontrar assunto, digamos assim” (p. 237).

Seria necessário que a linha de escrita assumisse um outro ritmo – delírio, ou um outro risco para atingir o impensado, a vida. Esta vida é o que faz ressoar um canto mais profundo e ao mesmo tempo mais superficial que fecunda os espaços mais desérticos, falsifica as inscrições mais codificantes e possibilita a transformação do território em linhas corporais. A escrita assume, assim, um movimento que se estabelece em uma fuga de qualquer centro, um simulacro que recolhe as melhores lembranças e a traz, novamente como vida, em um movimento de a-fundamento ritmado por palavras, instrumentos musicais/musicados que têm como possibilidade seu ato de pensar o impossível como expressão de uma linha-corpo, corpo-falso: potência do falso.

Constatamos que o acontecimento nunca se dá pela ordem do imitar, do fazer igual. Mas um acontecimento como espaço literário da vida, de falsear uma postura para possibilitar o agenciamento de um território. Assim, somente assim, as palavras têm que ser tratadas como um instrumento de impossível canto, de um canto ainda por vir. A escrita não se fantasia, ela derruba as metáforas e embebeda as palavras num devir musical, onde os navegantes entregam seus corpos à dança.

<sup>12</sup> “Quando se fala da relação com o Fora, não se fala de um mundo que se encontra além ou aquém do nosso. Fala-se precisamente deste mundo, mas desdobrado em sua outra versão. Tudo se passa como se na literatura o espaço, o tempo e a linguagem se constituíssem num devir-imagem, em que o mundo se encontra desvirado, refletido. Não se trata pois de um outro mundo evocado pela literatura, mas do outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância, o Fora” (LEVY, 2003, p. 26).

## ABSTRACT

This paper presents new territories on writing, in the book “Não só mas também”, by Augusto Abelaira, with emphasis on the movement proposed by a damaged and deviated writing.

Key words: Writing; Territories; Event; Augusto Abelaira; *Nem só mas também*.

## Referências

- ABELAIRA, Augusto. *Nem só mas também*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: *A espiral vertiginosa*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 69-82.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. Sel. Franklin Leopoldo e Silva. Tradução Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Ed 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Tradução Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed 34, 1997.
- DELEUZE; PARNET. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PELPART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trench de Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001.