

SOBRE TEXTO E PRETEXTOS A PROPÓSITO DOS CONTOS DE VERGÍLIO FERREIRA E AUGUSTO ABELAIRA

Carlos Roberto dos Santos Menezes

O texto de Joan Zorro

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, passo a atribuir os meus textos a Joan Zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Não nos é gratuita a escolha de um poema de Fiama Hasse Pais Brandão como epígrafe deste nosso texto; embora tenhamos a consciência de que, para alguns, possa soar como uma maneira imprevista de iniciação a um discurso que busca aproximar, sobretudo, Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira. A poeta em questão também muito se aproxima destes autores, através de alguns aspectos que nos parecem sedutores.

Se Fiama Hasse Pais Brandão é a detentora de múltiplas faces, e com isso refiro-me aos seus diversificados campos de trabalho: a poeta, a prosadora, tradutora, dramaturga e ensaísta; não nos pode fugir à mente que Vergílio Ferreira fora também poeta, romancista e ensaísta; Augusto Abelaira, por sua vez, fora também prosador, tradutor e jornalista. Em suma, autores que transitaram por diferentes gêneros do pensamento cujo percurso traçado forma um tecido literário inquietante e, por vezes, dobrado sobre si mesmo. E é precisamente nesta ação do texto de dobrar-se sobre si mesmo que primeiro invocamos a poeta para, posteriormente, nos determos na matéria central deste ensaio.

A partir dos versos de Fiama que nos servem de epígrafe, podemos observar dois dos grandes gestos de escrita que a autora obsessivamente nos “ensina” quando estamos diante de sua poesia. Neste poema extraído do livro *Era* (1974), o eu poético busca ensaiar, dentro do corpo da escrita poética, a sua noção de epigrafia: que consiste em se debruçar sobre o passado, passando a realizar, criar um novo, dar-lhe uma versão de si ao compreender o outro, eis a integridade deste pensamento nos versos “[...] O progresso dos textos/é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente” (BRANDÃO, 2010,

p.34), ou seja, é o texto que avança para o futuro com o olhar rigoroso para o passado. Desta forma, o exercício da escrita é também um exercício ininterrupto do gesto da leitura.

O conceito de “texto epigráfico”¹ elaborado de duas maneiras na escrita de Fiama: podendo ser motivado pela leitura de textos de outros autores; assim como pode ser um processo interno da sua própria escrita, ou seja, uma incessante manobra que revisita os seus próprios textos de forma a atualizá-los. Tal conceito, nada redutor, de sua poética é um elogio ao exercício dos gestos de leitura e escrita. Fiama passa a tencionar as imagens e metáforas que circundam o seu imaginário cultural e poético, de modo a reatualiza-las no tecido do seu texto provocando um novo discurso sem excluir o proferido anteriormente. Cria-se um jogo textual no qual a revisitação do passado transformado na imagem da pedra “lápide” ultrapassa os limites da sua inscrição provocando a necessidade de revisitação, desta forma o gesto de leitura passa a ser também o gesto de escritura na medida em que a autora reescreve o passado com os olhos no presente, dando a ele uma nova “versão”.

O leitor, portanto, ainda deve estar a se perguntar: “mas onde Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira se encaixam nesta história”? E se for um pouco mais inquieto, provavelmente também se pergunte: “Está-se a falar de poesia quando no fundo pretende-se falar de prosa?”. Pois bem, leitores amigos, primeiro devemos dizer que a narrativa contemporânea não busca mais limitar-se a determinados gêneros, o que teremos diante de nossos olhos é um imenso hibridismo de gêneros e discursos que, de forma consonante ou dissonante, comporão a obra. Já Fiama aqui está, pois consideremos o seu trabalho de leitura e releitura, e neste caso procuramos frisar o que ela faz com sua própria escrita, o mote necessário para adentrarmos no fazer literário dos outros dois autores que formam, de fato, no corpus do nosso ensaio.

Como já mencionamos, tanto Vergílio Ferreira quanto Augusto Abelaira apresentam várias faces de escrita que nos ofertam inúmeras inquietações. Contudo, para o presente estudo, optamos por percorrer, talvez, a face menos explorada de ambos os autores, isto é, o conto. O autor de *Para sempre* possui em sua bibliografia três livros de contos: *A face sangrenta* (1953), *Apenas homens* (1972) e *Uma esplanada sobre o mar* (1986) — ambos, contudo, reunidos num único volume intitulado *Contos*. Já o autor de *Bolor* possui apenas um volume composto por sete contos “sete narrativas, sete o que?” (ABELAIRA, 1972, p. 197) intitulado *Quatro paredes nuas* (1972).

A primeira inquietação que provavelmente nossos leitores devem se perguntar é porque escolhemos falar exatamente dos contos desses autores, afinal, a vertente romanesca de ambos é a veia mais pulsante dentro das suas obras. E é precisamente por ser

¹ Jorge Fernandes da Silveira aponta que o “o texto epigráfico” em Fiama é um “conceito, em que o trabalho de emitir e de receber imagens está em permanente processo de interação ‘levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos a joao zorro’ — pode ser reivindicado como síntese não redutora da breve leitura de poemas de Fiama.” (2006, p. 23).

uma vertente menos explorada² dentro do conjunto de obras desses autores que elegemos tal gênero narrativo para análise. Além de que, em cada autor, existe uma concepção de que tal gênero narrativo é capaz de representar esteticamente. Portanto, o que aqui nos interessa é a forma como este tipo de narrativa é concebida e o que ela agrega ao poeitar-pensante dos autores, de modo que a ser capaz de revelar certos artifícios ficcionais que os movem.

Vergílio Ferreira, em 1976, reúne num único volume intitulado *Contos*³, as narrativas pertencentes aos livros *A face sangrenta* e *Apenas homens*, assim como outros publicados anteriormente em revistas e jornais vários. A antologia, se assim podemos chamá-la, apresenta um duplo movimento para o autor que, ao se debruçar sobre o resultado da reunião das narrativas, conclui que elas apresentam “a vantagem de obviar à sua dispersão; e a desvantagem de tal volume englobar narrativas de várias naturezas” (FERREIRA, 1982, P. 7).

O que nos chama a atenção de imediato é o posicionamento do autor diante deste gênero literário. E é logo no prefácio do livro que podemos entrar em contato com a voz de Vergílio Ferreira, e por sinal é o próprio autor que assina o texto ao final, revelando o modo pelo qual a atividade de contista por ele é concebida:

Escrever contos foi-me sempre uma atividade marginal e eles relevam assim um pouco da desocupação e do ludismo. E se um conto (como uma cerâmica ou uma gravura), bem realizado, excede em importância um mal realizado romance (ou um quadro a óleo), será sempre um conto, ao que julgo, de uma dimensão menor que a de um romance. Entendo por “dimensão” a estrutura básica de um gênero ou forma estética que envolva determinadas possibilidades artísticas e humanas. (FERREIRA, 1982, p. 7).

A voz que apresenta o volume é a de um escritor que antecede a voz narrativa, ou seja, a sua projeção fictícia na pele de um narrador. No caso do prefácio, estamos diante daquele que apresenta a sua obra, mas que também utiliza este espaço para teorizar sobre aquilo que irá se desenvolver aos olhos do leitor. O breve texto nos desnuda, por exemplo, a relação de Vergílio Ferreira com o conto, principalmente em comparação ao seu ofício de romancista:

Se um conto de Eça de Queirós não é inferior em realização a um qualquer dos seus romances, é evidente que o é quanto à sua dimensão, ou seja, ao limite em que tem de desenvolver-se. O que nada tem que ver, obviamente, com a “extensão” de um e outros. Não pode, pois, a isto objectar-se que é preferível um bom conto a um mau romance — porque o é. Mas pode perguntar-se em que medida não ficaríamos diminuídos se um Eça de Queirós tivesse sido apenas contista. Decerto estas questões não se

² Cabe-nos uma ressalva, estamos chamando de “menos explorada” por ser um gênero que, em comparação aos inúmeros trabalhos sobre os romances, tornou-se um corpus menos frequente dentro da fortuna crítica dos autores.

³ Embora saibamos que a partir da 5ª edição do volume *Contos* houve a integração de outros textos, aqueles que pertenciam ao volume *Uma explanada sobre o mar*; utilizaremos a 3ª edição da obra e com isso aludiremos apenas aos textos recolhidos pelo autor até o ano de 1982, data desta edição.

decidem por uma opção mas por uma vocação; e assim nos não perguntamos sobre o quanto nos diminuiu um Filho de Almeida com o romance que não escreveu — porque o não pôde escrever. É sempre, todavia, legítimo especular sobre a importância de tal romance, que, a ser escrito, atingisse a realização dos contos do mesmo autor. (FERREIRA, 1982, p. 7-8).

Detentor de várias faces, Vergílio Ferreira busca ensaiar de forma breve o lugar que o conto ocupa dentro da sua obra narrativa. Compreendendo que o gênero parece-lhe inferior aos processos estilísticos de um romance, o autor não desmerece tal narrativa de curto espaço estético; muito pelo contrário, apazigua o leitor dizendo que um bom conto é capaz de suplantar uma má composição romanesca. Contudo, enfatiza a grandiosidade de um romancista suscitando que nós, leitores, perderíamos muito se Eça de Queirós escrevesse apenas contos.

Guardado, portanto, os devidos juízos de valores, principalmente ao que diz respeito à sua própria obra; o autor de *Para sempre* busca esclarecer o que o gênero narrativo conto lhe provoca. Em comparação com o romance, Vergílio Ferreira ressalta não a extensão do texto, mas a dimensão que o conto possui; e por “dimensão” o autor entende “a estrutura básica de um gênero ou forma estética que envolva determinadas possibilidades artísticas e humanas” (FERREIRA, 1982, p. 7). O conto, por ser um gênero narrativo breve, digamos assim, condiciona suas categorias narrativas à dimensão da sua estrutura, o que acaba, por vezes, afastando-o da expansividade da novelística e atribuindo-lhe um caráter mais lacunar, próximo da expressividade lírica, como bem nos lembra Ferreira (2008, p. 128). Dando prosseguimento, podemos dizer que “o conto literário moderno é um tipo de texto proteiforme, capaz de exprimir tudo, mesmo quando parece nada dizer, e com a capacidade para canibalizar todas as formas de expressão, desde a fotografia ao poema” (FERREIRA, 2008, p. 128).

Retomando as palavras da professora Isabel Cristina Rodrigues (2000)⁴, podemos dizer que o espaço do conto é, para Vergílio Ferreira, uma forma de ensaiar o seu ofício de romancista. Isto ocorre pelo fato de que algumas narrativas reunidas no livro *Contos* antecipam ou ampliam os romances do autor. Há no gesto da escrita virgiliana um incessante retorno ao que já fora dito, mas que, ao ser revisitado, amplia-se como se o texto ainda permanecesse inacabado, ou pelo menos a temática que o cerca. Nesta medida, há uma subordinação narrativa entre os contos e os romances, já que, ao escrever a “lápide”, o autor revisitando-a lhe proporciona uma outra “versão”, numa forma, bem ao gesto de Fíama, de epigrafia da sua própria escrita.

Os contos de Vergílio Ferreira são, em última instância, verdadeiros “documentos” de trabalho do romancista, uma espécie de ensaios de romance no sentido próprio do termo; são, por fim, textos de caráter pré- ou pós-romanesco, textos de feição epigonal que repetem ou antecipam uma situação romanesca, que recuperam personagens

⁴ RODRIGUES, Isabel Cristina. “Vergílio Ferreira ou a negação do conto”. *Via Atlântica*, n. 4, out. 2000. p.130-139.

ou anunciam futuras, que reiteram títulos já escritos ou precedem outros por escrever. (RODRIGUES, 2000, p. 132).

Ainda pelas mãos de Isabel Cristina Rodrigues, a professora nos aponta em seu sedutor ensaio a inquietante relação de subordinação entre os títulos dos contos e os romances de Vergílio Ferreira. Tomemos como exemplo

o primeiro conto da coletânea, escrito em 1964, intitula-se simplesmente “Adeus”, o que, para além de evocar inúmeras situações ficcionais que povoam os seus romances (repletos estes de longas despedidas e profundas ausências, de falsas presenças e simulados reencontros), antecipa o título simultaneamente escolhido e abandonado dos romances com o título definitivo de *Rápida, a Sombra, Signo Sinal e Para Sempre*, estes três romances tiveram efetivamente o título provisório de *Adeus*, o que é tanto mais curioso quanto se vai tornando evidente que, apesar de o autor não os escolher nunca como título definitivo, no romance subsequente voltam a figurar em registro provisório. (RODRIGUES, 2000, p. 132-133)

Em seguida a ensaísta nos aponta a relação do conto “Carta”, último texto presente no volume, com a obra romanesca de Vergílio, já que o conto

quase se converte em símbolo da inclinação epistolar de alguns dos seus romances que, talvez por isso mesmo, estabelece relações de uma certa especularidade com textos como *Em Nome da Terra* (que teve precisamente o título previsto de *Carta*), *Cartas a Sandra* ou ainda com textos como o romance incompleto e inédito *Uma Flor*, cujo título provisório (*Cartas a Diana*) voltou a sublinhar a atracção de Vergílio Ferreira por narrativas de carácter epistolar. (RODRIGUES, 2000, p. 133).

Não podemos perder de vista também o apontamento que a autora faz sobre a relação entre o conto “Estrela” e o romance *Estrela polar*, que muito embora haja uma semelhança entre os títulos, e pelo fato do conto ter sido escrito no mesmo ano em que o romance fora lançado, a situação narrativa se apresenta de forma divergente, embora ainda seja perpassada pela mesma veia metafísica que constitui o romance, já que ambos os personagens das narrativas buscam o absoluto através da simbologia da Estrela (polar).

Para melhor compreendermos a relação entre os contos e os romances, levantamos alguns pontos que aproximam os contos “Adeus” e “Cartas” do romance *Para Sempre* (1983). O que de imediato percebemos é a forma discursiva que é adotada pelo autor nas suas narrativas. O discurso narrado faz-se em planos temporalmente distintos, invocando eventos passados através da memória, sem respeito para com a cronologia. O passado adentra-se no presente, faz-se concreto; o leitor, por sua vez, é capaz de retornar aos fatos ocorridos e experienciados pela personagem que os rememora, entretanto, o narrador não permite que adentremos no enunciado, pois há uma certo distanciamento dos acontecimentos que são filtrados pelos reflexos de tais episódios naquele que os narra.

Estou lá com o violino, estou aqui e mal o ouço na solenidade de uma paz que não tenho porque o que eu tenho é a nulidade que está depois, e o cansaço e a indiferença arrefecida para o passado e o futuro. (FERREIRA, 1985, p. 233).

Como também nos sugere a citação acima, tanto o romance *Para Sempre* quanto os dois contos que aqui estamos aproximando, possuem uma atmosfera envolta da solidão, silêncio e o rondar da morte. É por meio da memória que o silêncio e a solidão dão espaço a possíveis reencontros. E como bem nos lembra a professora Isabel Cristina Rodrigues, é através do ato de rememorar que Paulo, personagem do conto “Adeus”, é capaz de reviver — de forma “virtual” — o reencontro com Marta, tal qual acontece entre Paulo e Sandra em *Para Sempre*.

O conto “Carta” apresenta o reingresso da personagem à casa da infância. Adentrar neste espaço, abrir suas portas e janelas provoca na personagem uma epifania cuja grandeza dos eventos são transmitidos pelo narrador-personagem ao leitor. O mesmo processo ocorre no romance *Para Sempre*: a personagem, ao adentrar no organismo da casa, rememora vários eventos do seu passado. A morte, por sua vez, ronda o espaço, traz à tona a memória de um tempo já transcorrido. Vejamos, por exemplo as semelhanças entre o vagarear das personagens de ambas as narrativas pelo interior da casa.

Mas tenho de ir abrir a casa toda, o quarto de Xana é atrás. Mais emperradas as portadas da janela, não vai. Com a chave da porta meto-a no fecho, faço força, o fecho salta. O fecho de cima não está corrido e devagar. A portada range, os vidros cheios de pó. E o cheiro a coisas sepultadas, apodrecendo na memória. As portadas rangem e eu hesito um instante. Do fundo do tempo, do sepulcro das eras, como se despertas no seu sono tumular, lembranças de nada, da confusão de um tempo antigo, espectros do meu desassossego, a presença obscura de uma ausência antiquíssima. (FERREIRA, 1985, p. 37).

Paulo, de *Para Sempre*, vive uma situação quase que idêntica a vivida pelo narrador-personagem do conto “Carta”, de modo que em ambas as narrativas nos deparamos com a atmosfera de solidão e morte.

No conto “Carta”, a personagem afirma que as lembranças crescem como o fogo da lareira: “Acendo a lenha no fogão e as chamas crescem como uma memória antiga” (FERREIRA, 1982, p.232). É narrado exatamente o percurso da entrada da personagem na casa, para que percebamos o quanto o clima de morte ronda a experiência de habitar: a ausência, as ervas secas, o bolor no chão, a ferrugem...

Eis que volto, enfim, nesta tarde de Inverno, e o ciclo se fechou. Abro as portas da casa deserta, abro as janelas e a varanda. No Quintal as ervas crescem com as sombras, as oliveiras têm a cor escura do céu. Em baixo, no chão húmido ao pé da loja, há restos de ferragem enferrujada (...) (FERREIRA, 1982, p. 232).

Podemos sugerir, como via de leitura, que as narrativas aqui elencadas são perpassadas pelo silêncio, pela solidão, pelo amor que ocupa um papel preponderante nas narrativas e pela morte. O vazio não só se encontra no espaço físico da casa, mas reside dentro da personagem que faz do ato de rememorar o conforto possível da solidão irremediável. As personagens, através da presentificação das memórias passadas, recriam os espaços, as sensações e, sobretudo, os outros que fizeram parte de suas vidas, na

tentativa falhada de apaziguar o vazio provocado pela morte. Tais considerações não se restringem aos textos aqui por nós comentados, já que tais preocupações cortam em maior ou menor grau toda a obra do autor.

Augusto Abelaira, por sua vez, produz uma vasta obra ficcional norteada pela consciência ético-histórica. Sua ficção é norteada por inquietações temáticas, estratégias retóricas e estilísticas que já se encontram presentes desde a sua primeira obra publicada em 1959, sob o título de *A cidade das flores*.

Tal qual em Vergílio Ferreira, os contos de Augusto Abelaira, reunidos sob o título de *Quatro Paredes Nuas* (1972), apresentam uma refinada teia de significações que ultrapassam os limites textuais, concentrados num único volume e se torna concreta em toda a obra ficcional do autor.

Começemos nossas considerações pelo texto que se encontra logo após às 194 páginas ficcionais escritas por Abelaira. Este texto intitulado de “Advertência escrita em 1982 e retirada de um diário íntimo descoberto depois da morte do autor” ocupa o lugar destinado ao prefácio do volume. Contudo, apesar do seu conteúdo e estrutura crítica, o texto congrega em si os resquícios das ficções que o antecedem, já que se diz pertencer a um diário inexistente e a um tempo “descaradamente” ficcionalizado.

Vilma Arêas, no seu importante estudo sobre a obra de Augusto, interpreta a “adenda” de *Quatro Paredes Nuas* como mais uma das artimanhas ficcionais do autor, na medida em que aproxima este texto do romance posterior: *Bolor* (1968). A ensaísta demonstra que em 1972 as inquietações do romancista assumem uma significação ainda maior; de modo que no romance de 1968 estamos diante de um sujeito que escreve um diário íntimo com um saber inegável do que é ficção, e cuja compreensão do saber discursivo rejeita qualquer metafísica e transcendência, ressaltando a cisão constitutiva do “eu”; já na “advertência” de *Quatro Paredes Nuas* não há apenas a voz de um sujeito ficcional, o que encontramos é a voz do próprio autor dentro do texto aparentemente ficcional.

Usando a máscara, a linguagem de narrador — Abelaira se aninha no interior do texto e é outro: sua advertência é escrita dez anos depois (na realidade 194 páginas) e foi retirada de um “diário íntimo” (inexistente) que substitui intimidades (a metafísica dos interiores) pela superfície onde se escreve, inscrevendo-se nela, o tal jogo de “se fazer desaparecer”; o autor está inclusive, “morto”, confessando-se um “alquimista ignorado”, jogando um jogo em que não sabe em que carta apostar (...) (ARÊAS, s/d, p144).

Concordaríamos com esta face do discurso defendida por Vilma Arêas, se desconsiderássemos um dado importante e presente na advertência. Num dado momento do texto, a voz enunciativa nos faz lembrar um outro romance intitulado *Pré-História* publicado por esta mesma voz discursiva: “(...) em seguida publiquei por essa época (*Pré-História*, ainda se lembram?)” (ABELAIRA, 1972, p. 201-202). De fato, sob o título aqui sugerido nesta advertência, nada poderíamos afirmar, contudo, rebatizado

com o título de *Sem Tecto entre Ruínas* e lançado em 1978 temos neste romance de Abelaira, algumas informações preciosas que aqui nos interessa encontradas no posfácio deste romance.

Sem Tecto entre Ruínas começa a ser escrito em maio de 1968 e estava praticamente pronto em fevereiro de 1974. Mas, com a Revolução de 25 de Abril as inquietações do autor tornaram-se outras fazendo-o abandonar o romance. Contudo, em 1977 e 1978 Abelaira se sente aproximar novamente do texto, pensando em modifica-lo, mas logo se apercebe e desiste, optando por ignorar a história do contexto de Portugal da época e decidindo por fazer apenas uma revisão formal do romance sem lhe alterar o espírito inicial (ABELAIRA, 1978, p. 250-251). Portanto, podemos verificar que a voz autoral presente na advertência de *Quatro Paredes Nuas*, embora ficcionalize a sua data e as circunstâncias do texto, percebemos que o que lá se encontra é proveniente da voz autoral de Abelaira disfarçada em um “eu” que opta pela sinceridade, desistindo de “mentir escandalosamente” como faz (em) o (s) narrador (es) de *Bolor*.

Podemos ainda dizer, através deste diálogo entre os prefácios, que o próprio autor esclarece o motivo pelo qual opta por inserir a advertência em *Quatro Paredes Nuas* ao comentar a necessidade de se manifestar logo na primeira edição de *Sem Tecto entre Ruínas*. No posfácio de 1978, Abelaira diz compreender “que alguns anos depois da publicação do romance, o autor esclareça certas intenções”. (ABELAIRA, 1978, p. 247). E durante a sua divagação aponta que o próprio romancista é leitor do seu livro, na medida em que “escrever é uma forma de ler, ler é uma forma de escrever” (ABELAIRA, 1978, p. 247). Contudo, o autor utiliza-se deste espaço não para esclarecer possíveis obscuridades do seu texto, mas sim para explicar o “caráter datado da obra”, as circunstâncias em que fora escrita, as ideologias que congrega e a alteração do seu título.

Em *Quatro Paredes Nuas*, o que temos diante dos olhos é uma voz autoral que não resiste à sinceridade de discutir os alicerces de sua obra, na medida em que se arrepende “do silêncio, pens[ando] que deveria ter tido a franqueza de logo na primeira edição do livro [se] manifestar” (ABELAIRA, 1972, p. 201). E o que logo nos chama a atenção é o questionamento da própria obra. O autor aparentemente põe em dúvida a sua própria criação ficcional: “Em 1972 (...), publiquei um livro (*Quatro Paredes Nuas*) constituído por sete contos (sete histórias, sete narrativas, sete diálogos, sete o quê?” (ABELAIRA, 1972, p.197). Diante do questionamento do próprio autor, nós leitores podemos compreender que o presente livro é formado por sete contos, sete narrativas, sete histórias, sete diálogos, cinco diálogos e duas narrativas... enfim, como o próprio Abelaira nos sugere “saberão os leitores optar pela leitura que melhor lhes convenha, serem eles próprios (caso lhes interesse) a suprirem as lacunas entre os vários contos, fantasiarem hipóteses que os tornem, todos eles, coerentes uns com os outros?” (ABELAIRA, 1972, p. 201).

Abelaira ainda nos oferta uma outra possibilidade de compreensão do livro, ao aludir a uma possível unidade, que transformaria o livro de uma simples reunião de

contos escritos em diferentes momentos, para um possível romance estruturado exatamente sob a sua aparente disjunção. De uma certeza pelo menos nós, leitores, temos há um fio condutor dentre cada parte destes textos que compõem *Quatro Paredes Nuas*, temas que são obsessivamente percorridos pelas narrativas que, de certa forma, na aparente dissonância, criam uma consonância temática.

O universo abelairiano insere o leitor num contexto de sucessivos questionamentos das relações humanas e dos sentimentos amorosos que se dá por meio de um olhar crítico das pessoas e objetos. As personagens possuem suas existências atadas ao peso da memória e na impossibilidade de recomeço. O universo diegético se ergue através do equívoco e da teatralização das relações interpessoais. Os casamentos são apresentados nas narrativas como sendo “um teatro de enganos sucessivos” (FERREIRA, 2008, p. 135).

Em resumo: penso que nas relações entre as pessoas, principalmente entre os casais, há sempre uma dose de teatro. Que papel desejamos que o outro represente? E também: estará o outro de acordo com o papel que desejamos representar? (ABELAIRA, 1972, p. 70).

Há, também, a presença da estética do silêncio, e, neste sentido as personagens buscam travarem incessantemente diálogos com interlocutores que, por ventura, venham a se tornar cúmplices, na medida em que vão expondo seus dilemas existenciais. No entanto, quando não há um interlocutor, as próprias personagens se encarregam de inventarem uma segunda pessoa:

Consciente da invenção como simultaneamente autor e sua vítima, a personagem instala-se num mundo de ilusão através do jogo de espelhos que põe em funcionamento (o tu como projeção do eu, o eu como constituição a partir do tu) desencadeia o diálogo que não é mais que o sistema de ecos decorrente do sistema de reflexos, também, afinal, abertura infinita para o vazio. (SEIXO, 1977, p. 208).

O vazio que aqui se instala advém precisamente do desgaste do signo linguístico que impede a comunicação, fato este que colabora para a falha dos diálogos e monólogos proferidos pelas personagens.

O outro, como bem nos demonstrou Maria Alzira Seixo⁵, desempenha um papel fundamental para a reconstrução da identidade do “eu”, na medida que a existência e identificação do sujeito só são possíveis através de um “tu”. “Ora, se tudo não passa de uma encenação teatral, o que o outro nos devolve é uma imagem deformada e falsa de nós mesmos. Uma máscara cujo rosto enformador vai perdendo inexoravelmente os traços verdadeiros (FERREIRA, 2008, p. 135).

Todos os temas aqui alevantados por nós percorrem insistentemente cada narrativa que compõe o livro *Quatro Paredes Nuas*. Por este motivo, não nos parece absurda a leitura proposta por Abelaira de ser este um livro cuja ordem proporcione uma obra

⁵ SEIXO, Maria Alzira. Augusto Abelaira: Quatro Paredes Nuas. In: *O discurso do texto*. Lisboa: Bertrand, 1977, p. 208-209.

“autêntica, um todo que fosse percorrido, através de parcelas, por um sopro unificador”. (ABELAIRA, 1972, p. 198). Desta forma, bastaria que o autor uniformizasse os nomes das personagens e suprimisse os títulos das narrativas para ter um romance. Aliás, um romance aos moldes, como ele mesmo o chamou, de *Bolor/2*⁶.

As narrativas que compõem *Quatro Paredes Nuas* não só tecem um diálogo ininterrupto umas com as outras, mas também com o romance *Bolor*. A ligação com este último romance se estende, inclusive, à recuperação de uma de suas personagens: Maria dos Remédios, que também percorre a narrativa homônima ao livro “Quatro Paredes Nuas”. Este processo também ocorre na recuperação de outra personagem, desta vez do romance *Enseada Amena* (1966), através do conto “Teatro”. Ambas as personagens são reintegradas nos contos não só por possuírem os mesmos nomes que nos romances, como também pelas problemáticas nas quais estão centradas, como bem lembra Maria Alzira Seixo:

muitas das restantes personagens são ainda, confessadamente ou não, réplicas de outras invenções abelairianas, sendo fácil localizar-lhe a raiz até certa altura, perdendo-se por fim a sua origem que se corta para estabelecimento de arquétipos, ideias fulcrais que permanecem feitas palavras, sacralizadas, esvaçadas e distantes.” (SEIXO, 1977, p. 207).

As personagens ressuscitam não só pelos nomes homônimos como também pelas problemáticas em que estão centradas. Não há como por freios, dizer onde começa e onde termina uma personagem abelairiana. Ela se propaga de romance a romance, de romance a conto. Há uma ampliação das inquietações, anseios e posturas destas personagens que extrapolam a limitação de um único texto.

Augusto Abelaira acaba por revelar o seu verdadeiro jogo. É por meio do espaço ficcional que propõe diálogos, interferências e ecos entre toda a sua produção ficcional. É exatamente pela voz do autor que afirma ser “um homem de perguntas e não de respostas” que obtemos a sua íntima confissão:

Porque é que um autor escreve este livro e mais aquele e outro ainda, quando entre esses livros não há, possivelmente nem poderia haver, nenhuma separação, todos eles traduzem a busca de um mesmo equilíbrio, e em vez de muitos são, não podem deixar de ser, um único, um só, um todo indivisível? (ABELAIRA, 1972, p. 202).

Começamos este ensaio pelas mãos da poeta Fiana Hasse Pais Brandão, pois procuramos condicionar nosso leitor na compreensão daquilo que a autora de *Morfismo* intitula como “lápide e versão”, um elogio incessante aos gestos de leitura e escrita.

⁶ Manuela Vasconcelos ao consultar os documentos existentes no espólio do escritor, afirma que “*Bolor*, publicado em 1968, e “*Bolor/2*”, publicado sob o título de *Quatro Paredes Nuas* em 1972, são variações sobre um mesmo tema e foram escritos sensivelmente no mesmo período (ambos na década de 60, embora os textos de “*Bolor/2*” antecedam os de *Bolor*” (VASCONCELOS, 2008, p. 1).

Observamos que tanto autores aparentemente distintos, como Fíama, Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira, fazem de suas produções literárias um exercício de escrita-leitura-escrita e que exigem o apelo à memória do leitor. Os autores podem intervir nas suas obras por meio de prefácios, posfácios, advertências ou até mesmo dentro do próprio texto literário na tentativa de modificar ou clarear a memória. Contudo, sem esta memória, os textos permaneceriam num ensurdecedor silêncio.

Agora, por fim, ao tratarmos especificamente de Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira, percebemos que ambos os escritores, mesmo num gênero esteticamente breve conseguem de maneira magistral ensaiar e dar continuidade aos seus trabalhos de romancistas. O espaço ficcional se apresenta para ambos não apenas como um vasto ambiente propício para a imaginação, mas também o lugar ideal para as suas incessantes inquietações e questionamentos. Ambos os autores criam, na magnífica literatura, não só um universo apaixonante, mas o ensaio necessário para a compreensão das suas genialidades como romancistas, contistas, ensaístas, poetas, enfim, criadores e críticos daquilo que entendemos como humano.

Resumo: O presente ensaio busca aproximar os autores Vergílio Ferreira e Augusto Abelaira, através da concepção que ambos os autores possuem sobre a escrita de contos e como esta produção antecipa ou amplia situações, temas e personagens presentes nas suas obras romanescas.

Abstract: *This essay try to approximate the authors Vergílio Ferreira and Augusto Abelaira, by the conception when both authors have the same stories when was wrote and how this production anticipates or intensifies the situation, the themes and characters present in their novels.*

Palavras-chave: Vergílio Ferreira; Augusto Abelaira; Contos; Romances; Literatura Portuguesa.

Keywords: *Vergílio Ferreira; Augusto Abelaira; Short Storys; Novels; Portuguese Literature.*

REFERÊNCIAS

- ABELAIRA, Augusto. *Quatro paredes nuas*. Lisboa: Bertrand, 1972.
- _____. *Sem tecto entre ruínas*. Lisboa: Bertrand, 1978.
- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *A cicatriz e o verbo*. Análise da obra romanesca de Augusto Abelaira. Rio de Janeiro: Casa da Medalha, 1972.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. Âmagô. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- FERREIRA, Vergílio. *Contos*. 3 ed. Lisboa: Bertrand, 1982.
- _____. *Para Sempre*. São Paulo: Difel, 1985.
- FERREIRA, António Manuel. Dá tanto trabalho ser feliz: os contos de Augusto Abelaira. In: PEREIRA, Paulo Alexandre. (org.). *Voltar a Ler: Augusto Abelaira*. Vol. 2. Universidade de Aveiro, 2008.

- RODRIGUES, Isabel Cristina. “Vergílio Ferreira ou a negação do conto”. *Via Atlântica*, n. 4, out. 2000. p.130-139.
- SEIXO, Maria Alzira. Augusto Abelaira: Quatro Paredes Nuas. In: *Os discursos do texto*. Lisboa: Bertrand, 1977.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide e versão*. Ensaios sobre Fiamma Hasse Pais Brandão seguidos pelo Memorial da Pedra Antologia Poética. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.
- VASCONCELIS, Manuela. “Variações sobre o mesmo tema em Augusto Abelaira”. In: <http://purl.pt/13858/1/2-variaco-es-abelaira.html> (data da consulta: 26 de Maio de 2015)