UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

VOLUME I

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

RECIFE
2006

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

PRIMEIRA PARTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.
Orientador: Prof. Doutor Lourival Holanda.

RECIFE

Paiva, José Rodrigues de
Vergílio Ferreira: Para Sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional / José Rodrigues de Paiva. – Recife : O Autor, 2006.
3 v.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, 2006.

Inclui bibliografia.

1. Literatura portuguesa. 2. Romance Português – Século XX. 3. Ferreira, Vergílio – Crítica e interpretação. 4. Diálogo intersemiótico.

869.0	CDU (2.ed.)	UFPE
860	CDD (22.ed.)	CAC2006-9

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA
DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

VOLUME I

PRIMEIRA PARTE:
"O CAMINHO PARA LÁ"

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

Banca Examinadora:

Professor Doutor Lourival Holanda – UFPE. Orientador

Professora Doutora Luzilá Gonçalves Ferreira – UFPE

Professora Doutora Ermelinda Ferreira – UFPE

Professora Doutora Beatriz Berrini – PUC/SP

Professora Doutora Rosa Maria Goulart – Universidade dos Açores (Portugal)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.
Área de concentração: Teoria da Literatura.
Orientador: Prof. Doutor Lourival Holanda.

RECIFE, MAIO DE 2006

Para Arlene e Henrique José, Maria Isabel e Maria de Lourdes. Como em 1981, no meu primeiro livro sobre Vergílio Ferreira. Estávamos todos. Ninguém havia partido e outros haveriam ainda de chegar.

Aos que se foram e estavam entre nós quando também lhes dediquei o livro antigo, Joaquim Fortunato de Paiva e Maria da Conceição Rodrigues, *in memoriam*, sempre e para sempre, vivos na Palavra que não morre.

A Rafael Fortunato, que veio em seguida, e ao recém-chegado Pedro Henrique. Porque "uma geração vai e outra geração vem" para que a vida continue seguindo o seu curso, e haja nos filhos e nos filhos dos filhos a esperança de permanecermos.

AGRADECIMENTOS

Diz Fernando Pessoa, em *Mensagem*, que "todo começo é involuntário". Mas, para haver começo, é necessário, senão o simples e feliz acaso que o desencadeie, o estímulo que acorde a vontade de fazer, porventura inexistente ou adormecida. O começo do projeto que acabo de concretizar neste estudo da obra de Vergílio Ferreira não foi involuntário. Ele existia há muito, em moldes bem mais simples, mais como intenção do que como projeto, no meu desejo de revisitar o universo desse autor e de complementar e aprofundar o estudo dessa obra que se encontrava ainda em curso, quando, pela primeira vez, me ocupei dela num estudo amplo. A vontade de o fazer nos moldes que aqui estão, culminando o percurso de quatro anos de um Doutorado em Letras, existia latente, semiadormecida ou inibida pelo peso do compromisso que o projeto impunha e pelas dificuldades de trabalho para a sua realização. Essa vontade adormecida foi acordada pelo constante incentivo de amigos, de familiares e de colegas de ofício da Universidade Federal de Pernambuco e de outras instituições.

Chegando ao final do caminho, não posso esquecer nem deixar de agradecer aos que, antes do início da jornada, estimularam o seu "involuntário" começo, e aí distingo a palavra firme e amiga da professora Beatriz Berrini, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, que fez questão de ser, fora do âmbito da orientação oficial do meu trabalho, a primeira leitora da introdução e do primeiro capítulo, quando tudo o mais estava ainda por fazer e muito longe do final. Luzilá Gonçalves Ferreira, Nelly Carvalho, Virgínia Leal, Abuêndia Padilha e Lourival Holanda também estão naquele momento precursor do caminho a percorrer, estimulando-me a vontade. Luzilá e Lourival viriam a ter participação efetiva no meu trabalho, não só como amigos e colegas de Departamento, mas também como professores de disciplinas que cumpri e na orientação que o professor Lourival Holanda me ofereceu, sempre generosa, incentivadora e tão democrática que permitiu ao orientando seguir o próprio caminho. Sébastien Joachim, esse incansável docente e pesquisador do universo das Letras, é aqui lembrado pela alegria que manifestou quando me soube aprovado no processo de seleção. Viria depois a apoiar-me com bibliografia para o estudo das relações entre a literatura e a música. Alfredo Cordiviola mostrou aos seus alunos, entre os quais tive a honra de estar, outros modos de ver e fazer a Teoria da Literatura, permitindo e estimulando, nos cursos que ministrou sobre Teoria da Ficção e a obra de Roland Barthes, que os estudos se fizessem de forma criadora e inventiva, que é como se deve fazer a própria Literatura.

Um trabalho da natureza deste, agora concluído, não se faz sem a solidariedade, a colaboração e mesmo algum sacrifício de pessoas queridas e de companheiros de trabalho. E assim, para que mais e melhor eu pudesse me dedicar ao processo da escrita e me fosse concedido o benefício da redução de

carga horária docente, colegas do Setor de Literatura do Departamento de Letras da UFPE repartiram entre si uma parte das minhas responsabilidades. Por isso, e pelo incentivo sempre recebido, cabe-me agradecer a esses colegas e amigos, professores Aldo José Rodrigues de Lima, Anco Márcio Tenório Vieira, Ermelinda Ferreira, Lucila Nogueira e Sônia Ramalho. Administradores e coordenadores – além dos destacados docentes que são –, Ana Lima, João Sedycias e Vigínia Leal adicionaram às funções que exercem a boa-vontade e a solidariedade, favorecendo a conclusão deste percurso sem prejuízo para a administração nem para os administrados.

Outros amigos, feitos nas relações de trabalho e que sempre estarão acima delas, merecem, por justiça e sentimento, serem lembrados nesta página e incluídos no meu agradecimento por suas palavras e obras: Abelardo Nogueira, Álvaro Negromonte, Ângela Dionísio, Araken Barbosa, Cristina Botelho, Elizabeth Cardoso Carvalho, José Alexandre Maia, Lucilo Dourado Varejão, Luiz Antônio Marcuschi, Maria da Piedade Moreira de Sá, Marli Hazin, Marlos Pessoa, Roland Walter, Vera Lúcia de Lucena Moura, Yaracilda Farias Coimet, Zuleide Duarte. Fora da ordem alfabética destaco os nomes de Francisco Balthar Peixoto, a quem devo a minha iniciação nas atividades docentes; Susana Schmidt, professora do Departamento de Ciência da Informação, da UFPE, a quem agradeço pelas valiosas informações técnicas da sua área utilizadas no aparato bibliográfico deste estudo, e da professora Doutora Maria Aparecida Ribeiro, que fez um caminho inverso ao meu, trocando o seu Rio de Janeiro por Coimbra. Das livrarias da cidade do Mondego e da Biblioteca da sua Universidade, Aparecida Ribeiro, sempre atenta ao progresso do meu trabalho, enviou-me reforços bibliográficos de valor inestimável para a minha pesquisa.

Em circunstâncias como esta, há sempre o risco da involuntária omissão e a impossibilidade de nomear a todos pela extensão do rol, como seria o caso dos muitos alunos e ex-alunos – alguns agora já meus colegas de docência nesta e em outras Universidades – que tiveram sempre uma palavra de apoio à realização deste trabalho. Considerem-se, estes que não se encontram referidos, igualmente destinatários do meu reconhecimento. Também Diva Albuquerque e Eraldo Lins, do secretariado da Pós-Graduação em Letras, prestativos, eficientes e sempre gentis nas relações humanas e administrativas.

O trabalho está pronto mas não está acabado. Nunca se sabe quando se poderá realmente chegar ao fim de um trabalho como este. Haverá sempre algo a acrescentar ou a aperfeiçoar, mesmo quando se sabe que a perfeição, valor absoluto, é, exatamente por isso, inalcançável, sobretudo em Arte e nas formas de conhecimento que fazem dela o seu objeto de estudo. Termino este registro da minha gratidão invocando o mesmo poeta das palavras iniciais e transcrevo, também de *Mensagem*, estes versos que poderiam servir de epígrafe para a abertura do estudo: “[...] da obra ousada, é minha a parte feita; / O por-fazer é só com Deus.”

Recife, março de 2006

José Rodrigues de Paiva

EPÍGRAFES DE VERGÍLIO FERREIRA

Sobre a Arte

E na sua evidência imediata, na sua imediata eficácia, a arte é tão simples! Porque o que é difícil e complicado não é sentir a arte, mas explicar a obra, como o que é difícil não é o amor, a alegria, a amargura, mas teimar em fazer deles tratados de psicologia.

(*Cântico final*, p. 77).

Sobre o romance

Não se faz decerto um romance com idéias matemáticas: a matemática não é artística. Mas pode-se confinar com a arte, escrevendo até um livro de filosofia. Basta que para isso as "idéias" aí se revelem artisticamente, tenham um suporte emotivo. E é isso fundamentalmente o que para um romance se pode exigir.

(*Espaço do invisível I*, p. 69).

Sobre a crítica

O que profundamente um autor espera do crítico é ser nele continuado, não bem, todavia, pela reduplicação da obra, porque uma obra é sempre única, mas por uma consonância com ela que a dê na sua explicação ou desdobramento.

(*Espaço do invisível III*, p. 11-12).

Numa página célebre e que todos conhecemos escreveu Baudelaire que a melhor crítica de um quadro, digamos de toda a obra de arte, é a crítica "poética" e não a fria e algébrica; e que, deste modo, a melhor forma de darmos conta dela pode ser "um soneto ou uma elegia". Exigir isso como norma seria reduzir toda a crítica à arte, ao menos como reflexo. Mas penso que o crítico "ideal" ou seja, o crítico-limite, seria aquele que recriasse, em termos de explanação, a obra de arte criticada.
Criticar a obra seria então recuperá-la na origem para a revelar a nós próprios, aos outros e decerto, normalmente, ao seu autor.

(*Ibidem*, p. 13).

Por sobre tudo, o que importa é que o criticar uma obra é sê-la *da outra maneira*. Mas sê-la é retomá-la viva e não dissecar o seu cadáver.

(*Ibidem*, p. 14).

Sobre o ato de escrever

Um livro ainda, reinventar a necessidade de estar vivo. Mundo da pacificação e do encantamento – visitá-lo ainda – mundo do êxtase deslumbrado. Da minha comoção sutil e íntima, vidrada de ternura até às lágrimas. Da pálida alegria oculta como uma doença. Do frêmito misterioso da transcendência visível. Da fímbria de névoa como auréola que diviniza o real. Do reencontro com o impossível de mim. Da quietude submersa. Do silêncio. Um livro ainda – um livro? Frêmito do êxtase, a ternura sutil, fímbria, limite, pálida alegria – quão longe tudo já, ó espaço da maravilha.

(*Rápida, a sombra*, p. 270-271).

Escrever é abrir um sulco de sinais por onde o quem somos ou o que sentimos há-de passar.

(*Um escritor apresenta-se*, p. 209).

RESUMO

Análise do conjunto da obra romanesca de Vergílio Ferreira, abrangendo, de *Mudança* (1949) *a Cartas a Sandra* (1996), quinze romances publicados pelo escritor. A ênfase do estudo recai sobre *Para sempre* – ao qual é dedicada a segunda parte do trabalho – de que se demonstra o caráter de síntese ou de súmula romanesca, para a qual convergem todos os grandes temas, motivos, símbolos e elementos fundamentais na construção do universo imaginário e simbólico erguido pelo romancista sobre os alicerces da linguagem artística. Coroamento de tudo quanto veio a ser construído nos romances anteriores, formadores de ciclos pelas interligações temáticas, sentido de pesquisa ou de problematização filosófica e estética, *Para sempre* é visto como a última "fronteira" de um vasto território literário onde se interligam o romance, o ensaio e o memorialismo representado pelo diário do escritor. O estudo esteve atento a todas essas diferentes faces da obra vergiliana que dialogam intensamente entre si. Destacou-se, também, o diálogo que, a partir do romance, se estabelece entre a literatura e as outras artes – particularmente a pintura, a música, o cinema e a fotografia –, constantemente tematizadas na obra de Vergílio. Nele, o romance vem a ser, também, o "lugar" onde é possível realizar a síntese do seu pensamento sobre a Arte em todas as suas formas de expressão, o que aponta para um diálogo intersemiótico. O caminho analítico-interpretativo percorrido ao longo da leitura da obra romanesca, observada a seqüência da sua criação, é o da busca de sentido, numa perspectiva hermenêutica que não despreza os elementos subsidiários que possam trazer luz ao conhecimento e compreensão do núcleo do universo em estudo. Por isso foram relevantes, aos objetivos e conclusões desta análise, as leituras feitas dos ensaios e do diário do romancista, a partir dos quais – particularmente da leitura do diário – se descortina uma perspectiva de crítica genética. O estudo comprova a hipótese inicial, a de ser *Para sempre* a "última *fronteira* do território ficcional vergiliano", não obstante as obras posteriores a este romance. Sem o sentido de rigorosa continuidade temática, elas não constituem exatamente um novo ciclo, e, com a última delas, *Cartas a Sandra*, o romancista regressa à "fronteira", que é *Para sempre*, para fechar o círculo da obra e da vida.

Palavras-chave: Romance português do século XX; obra vergiliana; *Para sempre*; diálogo intersemiótico.

RÉSUMÉ

Analyse de l'ensemble de l'oeuvre romanesque de Vergílio Ferreira, depuis *Mudança* (1949) jusqu'à *Cartas a Sandra* (1996), quinze romans publiés par l'écrivain.. Le noyau central de cette étude se place sur *Para sempre* – qui occupe toute la deuxième partie de notre texte. On y expose son caractère de synthèse romanesque ,vers laquelle convergent tous les grands thèmes, motifs, symboles et éléments fondateurs de la construction de l'univers imaginaire dressé par le romancier sur les bases du langage artistique. Couronnement de tout ce qui avait été construit dans les romans antérieurs, formateurs de cycles par des liaisons thématiques, sens de recherche ou de problématisation philosophique et esthétique, *Para sempre* est vu comme la dernière "frontière" d'un vaste territoire littéraire où se croisent et dialoguent inténsément le roman, l'essai et le mémorialisme representé par le journal de l'écrivain. On a étudié notamment le dialogue qui se noue, à partir du roman, entre la littérature et les autres arts – en particulier la peinture, la musique, le cinéma et la photographie constamment thématisés dans l'oeuvre de Vergílio, où le roman devient également le "lieu"de synthèse de sa pensée sur l'Art sous toutes ses formes d'expression, ce qui y installe um dialogue intersémiotique. Le chemin analytique- interprétatif que nous avons parcouru le long de la lecture de l'oeuvre romanesque, em observant la séquence de sa création, est celui de la quête d'un sens dans une perspective herméneutique qui ne méprise pas les élements subsidiaires qui puissent éclaircir la connaissance et la compréhension du noyau central de l'univers en question. De là l'importance que nous avons accordée aux essais et au journal du romancier à partir desquels – en particulier la lecture du journal on découvre une perspective de critique genétique. Notre étude justifie l'hypothèse annoncé à son début, celle qui considère *Para sempre* la "dernière frontière de la fiction vergilienne" malgré l'existence d'autres ouvrages postérieurs.à ce roman, qui ne constituent pas um nouveau cycle en ce qui concerne la thématique." Avec *Cartas a Sandra*, le romancier revient à la frontière qui est *Para sempre*, pour clore le cycle de l'oeuvre et de la vie.

Mots-clé: Roman portugais du XX^{ème} siècle; oeuvre vergilienne; *Para sempre*; dialogue intersémiotique.

ABSTRACT

This study analyzes Vergílio Ferreira's fifteen novels from *Mudança* (1949) to *Cartas a Sandra* (1996). The main emphasis is on *Para Sempre* – topic of the second part of our study – that presents a structure of synthesis or of novel summary. It brings together all the great topics, motives, symbols and basic elements to the construction of a fictional and symbolic universe raised by the writer on the basis of artistic language. Besides completing everything built in the preceding novels that formed cycles by linking themes, research meaning, philosophical and aesthetic problems, *Para Sempre* can be seen as a literary work in which the novel, the essay and the writer's diary are interlinked. The study tried to analyze all these different aspects in Vergilian's writings and their intense dialogue maintained throughout his work. The dialogue that is kept within literature and other arts – particularly painting, music, cinema and photography – and establishes frequent themes in Vergilian's work was also accentuated. The novel grows as the "place" where it is possible to synthesize his thought about Art in all its forms of expression and this points to an intersemiotic dialogue. By reading and observing the sequence of his work the analytical and interpretative path seen along his novels is one of search for meaning. All done from a hermeneutic perspective that does not despise the subsidiary elements that may bring light to knowledge and understanding from the universe studied. Therefore, readings from the essays and the writer's diary were relevant to the objectives and conclusions of this analysis. These readings, particularly readings from the writer's diary exposed the view of genetic criticism. Despite his later works, this study proves our initial hypothesis: *Para Sempre* represents "the last frontier from Vergilian's fictional territory." With no thematic repetition, his later works do not form a new cycle. In *Cartas a Sandra*, the last of them, the writer returns to the "frontier" represented in *Para Sempre* to close the cycle of work and life.

Key words: 20th century portuguese novel; Vergilian's writings; intersemiotic dialogue.

ABREVIATURAS

No corpo do texto, as referências às obras de Vergílio Ferreira serão feitas, sempre, com o título integral de cada livro. Para as citações utilizar-se-á, para a primeira que se fizer de cada obra, o título completo, as demais serão identificadas pelas abreviaturas correspondentes seguidas dos números das respectivas páginas.

Romances:
AB – *Alegria breve*
AF – *Até ao fim*
AN – *Apelo da noite*
Ap – *Aparição*
CF – *Cântico final*
CS – *Cartas a Sandra*
ENT – *Em nome da terra*
EP – *Estrela polar*
M – *Mudança*
MS – *Manhã submersa*
NN – *Nítido nulo*
NTF – *Na tua face*
PS – *Para sempre*
RS – *Rápida, a sombra*
SS – *Signo sinal*
VJ – *Vagão "J"*

Diário:
CC1 – *Conta-Corrente 1*
CC2 – *Conta-Corrente 2*
CC3 – *Conta-Corrente 3*
CC4 – *Conta-Corrente 4*
CC5 – *Conta-Corrente 5*
CCnsI – *Conta-Corrente – nova série I*
CCnsII – *Conta-Corrente – nova série II*
CCnsIII – *Conta-Corrente – nova série III*
CCnsIV – *Conta-Corrente – nova série IV*
E – *Escrever*
P – *Pensar*

Ensaios:
AT – *Arte tempo*
CFut – *Carta ao futuro*
DMO – *Do mundo original*
EI-I – *Espaço do invisível I*
EI-II – *Espaço do invisível II*
EI-III – *Espaço do invisível III*
EI-IV – *Espaço do invisível IV*
EI-5 – *Espaço do invisível 5*
FS – "Da fenomenologia a Sartre"
IDM – *Interrogação ao destino, Malraux*
IMC – *Invocação ao meu corpo*

Entrevistas:
UEA – *Um escritor apresenta-se*

SUMÁRIO

Introdução
1. Prólogo 14
2. Introdução 16
2.1. Objetivo / justificativa 16
2.2. Metodologia 17
2.3. Fundamentação teórica 19
3. O lugar de Vergílio Ferreira na literatura portuguesa do século XX 20

PRIMEIRA PARTE
"O CAMINHO PARA LÁ"

Capítulo I
Modificação e permanência, a mudança em processo 37
1. *Mudança*. Absoluto/relativo da História, Absoluto/relativo do Homem: um tempo de crise 38
2. *Manhã submersa*. Iniciação à dor e à renovação do Homem: um tempo de aprendizagem 46
3. *Apelo da noite*. "Viagem sem regresso" entre o pensar e o agir: um tempo de decisão 56
4. *Cântico final*. Entre a Arte e a Vida, os caminhos para o Absoluto: um tempo de solidão, de plenitude e transcendência 67

Capítulo II
***Aparição*/"aparições": do eu, do tu, do nós... do mundo** 87
1. *Aparição*: viagem iniciática à fulgurante revelação do ser a si próprio 88
2. *Estrela polar*: viagem pelo labirinto à procura do "Outro" 108
3. *Alegria breve*: viagem ao redor do inverno à espera do filho 134

Capítulo III
(Des)construção do mundo, (des)construção do romance 162
1. *Nítido nulo*: quase ao entardecer, a hora suspensa entre o antes e o depois 163
2. *Rápida, a sombra*: quase ao anoitecer, amanhece, e "uma flauta ressoa à infinitude do horizonte" 201
3. *Signo sinal*: anoitece sobre o labirinto, sobre o mundo desmoronado e a sua (impossível) narrativa 230

Referências bibliográficas 256

INTRODUÇÃO

1. PRÓLOGO

Analisei, em tempos, *um* conjunto da obra romanesca de Vergílio Ferreira, escritor português contemporâneo, inovador, no seu tempo literário, do romance produzido em Portugal, inovador também do ensaísmo, abrindo, quer num quer noutro gênero, novas perspectivas de criação literária e de reflexão sobre o Homem e sobre a Arte naquilo que a transcende ou a faz transcender dos seus limites.

Vergílio Ferreira é um romancista de idéias, autor de romances-problema, ou seja, de um "modo" de romance que se destina a tudo problematizar (ou questionar), até mesmo esse próprio gênero narrativo. Analisei, em tempos, *um* conjunto de romances seus, destinando-se esse meu trabalho (realizado na UFPE), à obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Escrevi a dissertação a que dei o título de *"Mudança": romance-limite*, no período de 1979 a 1981, ano em que fiz a defesa do trabalho. Posteriormente substituí esse título, quando o publiquei em livro a que chamei *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*[1]. Eis aqui, precisado, aquele vago "em tempos" a que associei tal análise. Expressão naturalmente vaga, neste caso até pelo decurso das duas décadas que me separam, hoje, do tempo da escritura do trabalho então realizado.

Vergílio Ferreira era na época um autor vivo, construindo a sua obra em plena e intensa atividade criadora. Publicara até 1979, afora livros de contos e de ensaios, treze romances dos quais os onze então disponíveis constituíram o *corpus* do meu trabalho (esgotados os dois romances iniciais, publicados em 1943 e 1944, nunca foram reeditados, por decisão do autor). Centrada no romance *Mudança* (1949) a minha dissertação ambicionou realizar a análise de conjunto da obra ficcional do escritor, tomando aquele nuclear objeto de estudo como um divisor de águas, um "limite", uma "fronteira" a partir da qual já se identificavam claramente no romancista diferentes fases da sua obra. Entretanto interligadas, eram resultantes de um processo evolutivo continuadamente desenvolvido, conscientemente executado, enquanto processo e enquanto projeto. Era aquele, então – o dos onze

[1] Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984.

romances disponíveis –, *o conjunto* da obra do escritor. Mas porque se tratava de um romancista em intensa atividade de escrita, os onze livros depressa deixariam de ser *o* conjunto para serem de futuro apenas *um* conjunto da obra. Um entre vários possíveis de organizar frente à totalidade da vasta bibliografia do romancista. À integralidade dessa obra calha com enorme justeza a idéia de conjunto, de conjuntos ou de etapas. Porque é por etapas que a sua obra, quando finalmente concluída por determinação do final da existência física do escritor (em 1996), claramente se apresenta, apontando para um perceptível caminho de complexificação da sua Arte e do seu pensamento estético-filosófico.

À maneira de *Mudança* cada uma dessas etapas ou subdivisões do grande conjunto da obra representa-se ou concentra-se particularmente em determinados livros. Por exemplo, em *Aparição* (1959) ou *Estrela polar* (1962) ou *Para sempre* (1983). Este romance, de particular importância na totalidade da obra do escritor, constitui uma espécie de síntese de todo o trabalho ficcional até ele realizado e ao mesmo tempo uma "fronteira", a última, para além da qual se vai estender a fase final da criação do romancista. Desde *"Mudança": romance-limite*, dissertação acadêmica de 1981, comecei a tentar mostrar o caráter de unidade que a obra de Vergílio Ferreira possui como amplíssimo espaço de reflexão sobre o Homem e as suas relações com determinados valores, tais como a Arte ou o Cosmos, que, na ausência ou impossibilidade de transcendência religiosa podem constituir os valores do Absoluto. Desde a aludida dissertação – e depois dela em alguns ensaios esparsamente publicados – procurei mostrar que a unidade da obra do escritor estrutura-se conscientemente em conjuntos de livros que constroem um caminho, um percurso que, originado em expressões simples ou até simplistas de manifestações literárias e da representação do Homem naquela dimensão limitada da Literatura que foi o ponto de partida neo-realista, levaria a patamares altamente complexos nessa reflexão em torno da condição humana e do questionamento existencial dessa humanidade. Paralelamente à crescente complexidade do pensar sobre o Homem observa-se, na evolução do romance do autor em questão, um proporcional e paralelo crescimento do grau de complexidade estética. Vergílio Ferreira, ao refletir sobre o Homem (núcleo temático da sua obra), pensa o romance (gênero literário).

A visão do problema oferecida pela análise que "em tempos" realizei da obra do autor de *Aparição* resultaria incompleta, se não me tivesse proposto o estudo dos romances posteriores aos onze primeiros. Nem poderia ser diferente, uma vez que à época, Vergílio Ferreira – sendo já um dos escritores mais importantes do século XX, em Portugal – era ainda o autor de uma obra em processo de construção. Depois de 1979 (ano de publicação

de *Signo sinal*), cinco novos romances viriam a ser acrescidos pelo autor ao expressivo conjunto do seu trabalho ficcional: *Para sempre* (1983), *Até ao fim* (1987), *Em nome da terra* (1990), *Na tua face* (1993) e *Cartas a Sandra* (publicação póstuma de 1996) que constituem o último ciclo romanesco do escritor. Ausente da minha dissertação, *"Mudança": romance-limite*, porque inexistente ao tempo da sua escritura, este ciclo constituirá – a partir de *Para sempre*, elemento nuclear da investigação – o *corpus* a analisar no trabalho que a partir de agora me proponho realizar.

2. INTRODUÇÃO

2.1 – Objetivo/Justificativa

Com a elaboração de *Para sempre: romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*, pretendo completar a investigação em torno da obra de Vergílio Ferreira. Agora não mais em torno de *um*, mas *do* conjunto da obra do romancista. Penso que seria lamentável deixar incompleto o estudo da obra do escritor. Julgo que isto bastaria, tanto como objetivo do trabalho quanto como sua justificativa. Mas a esta posso ainda acrescentar outras razões: a releitura da obra literária agora encerrada na sua completude, mesmo a daqueles livros já analisados no meu ensaio, decerto levará, quem sabe, a novos resultados, ou, senão a tanto, a melhor desenvolver e aprofundar os já conseguidos.

Vergílio Ferreira, embora costumasse dizer um tanto retoricamente que escrevia sempre o mesmo livro, não cessou nunca de realizar novas experiências nos seus romances e as propostas na última fase ficaram, afinal, por investigar. É o momento de o fazer. O escritor, que nos seus dois primeiros romances, não pôde fugir ao cerco neo-realista, rompeu esse cerco a partir de *Mudança* caminhando ao encontro do existencialismo filosófico e literário e da fundamental descoberta de Malraux, Sartre, Camus, Kafka, do *nouveau roman*. Rompeu com o modelo tradicional do romance, quebrou convenções, desmistificou. Fragmentou o sujeito romanesco, a estrutura ficcional, substituiu o "enredo" pelo "poético" optando por um romance de discurso por já não o satisfazer o de ação. Transformou esse gênero literário, tal como o praticou, num amplo espaço de questionamento de tudo, inclusive do próprio gênero. Abriu, por outro lado, o seu discurso a reverberações de outras "linguagens", a da música, a da pintura – sobretudo no final, por um certo "parentesco" expressionista. Harmonizou contrastes discursivos que lhe permitem transitar, num mesmo

livro (como em *Para sempre*, por exemplo), do trágico ao paródico, do lírico ao irônico, ao sarcástico, ao dramático, ao grotesco, ao patético... numa conjugação de "registros" ou de "tons" que, sendo contrastantes, são complementares, possuindo decerto alguma função estético-filosófica na estruturação do seu romance.

Nem todos estes elementos se encontram presentes no conjunto formado pelos onze romances que analisei no meu trabalho de 1981. Alguns ali se encontram discretamente insinuados, tendo sido trabalhados passo a passo pelo romancista com crescente interesse, evidenciando importância, funções, possibilidades de leituras. Outros só na última fase se apresentam, sobretudo a partir de *Para sempre*, também um romance-limite, uma fronteira a partir da qual se estende o último território romanesco vergiliano. É sobretudo esse "território" literário que o estudo agora planejado pretende privilegiar. O momento é circunstancialmente propício, no Brasil e em Portugal: *Aparição* foi, no ano de 2001, no âmbito dos cursos de Letras, assunto integrante do Exame Nacional de Cursos, realizado pelo Ministério da Educação do Brasil, o que evidencia o reconhecimento da importância do autor e a necessidade de produção de bibliografia a seu respeito; em Portugal, uma equipe de especialistas liderada pelo professor Helder Godinho (da Universidade Nova de Lisboa) está preparando a edição crítica da obra completa de Vergílio Ferreira, incluindo as obras de juventude, nunca reeditadas, os contos, os ensaios, o diário, a correspondência... Embora a dimensão da obra do escritor e a sua intrínseca importância literária dispensem maiores justificativas para o seu estudo, estes são alguns argumentos válidos e exatamente decorrentes do reconhecimento dessa importância.

2.2 – Metodologia

A natureza da obra de Vergílio Ferreira, considerada sobretudo na sua amplitude, diversidade, complexidade e abertura à emoção estética, à comoção humana, à intuição, à representação do Homem e das suas grandes e pequenas questões na existência, exige uma abordagem crítica que corresponda aos elementos que a caracterizam. É obra plural, cheia de significações simbólicas, de abstrações que podem representar uma memória ou o cosmos, o absoluto ou o relativo, um Eu, um outro e que, sobretudo, privilegia a Palavra, a Linguagem como elemento fundamental à criação ou recriação de universos. É obra que

constantemente questiona os seus próprios limites e possibilidades. Por isso não cabe em esquematismos de abordagem rigorosamente única, porque transborda de qualquer "cerca" com a qual se pretenda impor fronteiras.

Uma obra assim "pede" muito mais interpretação do que análise, porque se mostra francamente aberta a diferentes leituras, desejando-se múltipla e amplíssima metáfora artística que permitisse, a um tempo, a fruição do romanesco e do poético, do pictórico e do musical, do lírico e do trágico, do sublime e do grotesco... Obra assim – que reiteradamente privilegiou em cada livro uma estrutura circular em que o final retoma o início na representação de um movimento infinito, que pode ser cósmico, ou musical, ou poético ou o da vida que se repete ou renova para além de cada um que viveu –, obra assim exige um caminho de compreensão que lhe seja análogo, em que todas as intuições, abstrações e acasos possam ser considerados. Uma leitura circular, espiralada, em volteios que permitam conhecer, compreender, interpretar, complementar estabelecendo com o texto em estudo um diálogo franco, intenso, que não despreze forma alguma de inquirição ou perquirição do sentido buscado na obra. Uma leitura hermenêutica, se for indispensável que se nomeie um método ou obrigatoriamente se deva ter um.

Evidente que essa leitura terá que vencer as etapas componentes do seu caminho crítico. A hipótese ou ponto de partida da investigação, é que *Para sempre* é um romance-súmula e nele coexistem inúmeros temas, motivos, símbolos, aspectos estruturais, estilísticos, filosóficos, algumas recorrências, obsessões, mitos pessoais, enfim, um sem-número de elementos que se foram insinuando, delineando, cristalizando ao longo da obra que Vergílio Ferreira sistematicamente elaborou até esse romance-síntese que sumariza toda uma fase do seu percurso estético. Por outro lado, o livro em questão abre perspectivas para vôos cada vez mais ousados, mais insólitos e inusitados, de que dão testemunho as narrativas que lhe são posteriores e que compõem a última fase do trabalho ficcional do escritor. O estudo levará em conta esse *antes* e esse *depois* de *Para sempre*, procurando fazer o reconhecimento das internas conexões do conjunto da obra, pontos de intersecção que lhe costuram a impressionante unidade.

A leitura crítica que se propõe desenvolver no conhecimento e compreensão da obra, sem cair em ecletismo anárquico nem em excessos de subjetividade, deverá permitir comparações, associações com livros e autores diversos e entre os do próprio Vergílio Ferreira – por exemplo, no incontornável diálogo que há entre os seus romances, o diário e ensaios seus como *Carta ao futuro* (1958) e *Invocação ao meu corpo* (1969) – e uma série

de coisas não previsíveis (pelo menos não tão antecipadamente) porque só no decorrer da leitura de cada obra se poderão manifestar. A minha convicção, no que diz respeito à escolha de métodos de análise e interpretação literária, parte da idéia de que cada obra sugere o caminho crítico a seguir e que, aspectos por vezes considerados demasiadamente subjetivos, como a questão do *gosto*, por exemplo, não são inteiramente desprezíveis. Hipótese metodológica concreta a que este estudo não fugirá, é o da análise das questões dominantes reiteradas ao longo da produção romanesca de Vergílio Ferreira e a leitura e análise, seguida de interpretação, de cada romance, integrando-as ao final em conclusões abrangentes.

2.3 – Fundamentação teórica

Antes de mais nada é necessário ter em conta que o trabalho que planejo realizar pertencerá, quando feito, ao universo da crítica literária. O que pretendo é, em última análise, uma reflexão crítica sobre a derradeira fase da produção romanesca de Vergílio Ferreira que venha retomar e complementar o trabalho acadêmico que produzi quando o romancista objeto de estudo se encontrava em plena atividade criadora, *nel mezzo del cammin* da vida e da obra. Parece-me, portanto, que os fundamentais apoios a procurar serão muito mais de natureza crítica do que propriamente ou puramente teórica.

Assim, ainda que privilegiando todo um aparato bibliográfico sobre Vergílio Ferreira, recorrerei a apoios teóricos para fundamentar a minha crítica. Sendo esta, como pretendo, de natureza interpretativa, uma crítica do sentido, na linha (sem querer ser pretensioso) do que fazem ou fizeram Leyla Perrone-Moisés, Tânia Franco Carvalhal, Eduardo Portela, Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, Eduardo Lourenço, Jacinto do Prado Coelho, Eduardo Prado Coelho, João Alexandre Barbosa, todos ou quase todos – a seu modo – hermeneutas, embora sem dizerem que o são, como um Roland Barthes, por exemplo, depois do percurso estruturalista...

No âmbito da Teoria Literária, as linhas gerais da minha investigação apoiar-se-ão nas obras de grande abrangência e já tornadas clássicas, como as de Wellek e Warren, Ingarden, Kayser, Auerbach, Aguiar e Silva, Eagleton, Kibédi Varga. Nos aspectos mais restritos aos “universos da crítica” literária, Wimsatt e Brooks e Eduardo Prado Coelho. Para apoio ao que pertencer ao domínio da hermenêutica e não só, mas também ao estudo do tempo narrativo e a outras categorias da estrutura literária, considero indispensável Paul

Ricoeur, o da *Teoria da interpretação*, o de *O discurso da ação*, e, sobretudo, o de *Tempo e narrativa*. Obras de narratologia ou com esta matéria relacionadas, clássicas e modernas, como as de Auerbach ou Carlos Reis, Adorno, Bakhtine, Barthes, Benjamin, Antonio Candido, Forster, Lubbock, Mendilow, Muir, Pouillon... terão contribuições importantes a oferecer à sustentação teórica do trabalho. Quanto à bibliografia sobre Vergílio Ferreira, são incontornáveis os vários ensaios de Eduardo Lourenço, os livros de Rosa Maria Goulart, Helder Godinho, Fernanda Irene Fonseca, José Luis Gavilanes Laso, Ivo Lucchesi, Antônio Gordo, Luís Mourão, Maria Lúcia Dal Farra, José Antunes de Sousa, Maria Joaquina Nobre Júlio, Isabel Cristina Rodrigues e uma vasta produção ensaística assinada por grande número de autores a que só na elaboração detalhada da bibliografia se poderá referir.

3. O LUGAR DE VERGÍLIO FERREIRA NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

Quando Vergílio Ferreira nasceu (não ainda para a literatura, mas para a vida física), em 28 de janeiro de 1916, a cena literária portuguesa era dominada pelos então jovens iniciadores do Modernismo, os de *Orpheu*, revista publicada em 1915 por um grupo de espírito vanguardista em que se destacaram especialmente os poetas Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro e os artistas plásticos Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros, este também autor de importantes incursões pelo universo literário.

Por mais que o advento de *Orpheu* tenha sido verdadeiramente uma revolução na pasmaceira artística portuguesa do início do século passado, mais do que uma simples "viragem", um "abalo sísmico", que, no dizer de Eugênio Lisboa teve "uma tal intensidade e fulgor que ainda hoje se lhe sentem os efeitos. [...] mais do que uma simples aventura literária, ainda que intensa e traumática [...] um modo de viver e de morrer [...], um investimento total de um grupo de homens que ousaram ousar, uma missão impossível", ou (segundo Eduardo Lourenço aqui citado por Lisboa), "um apocalíptico sondar ontológico"[2]... Por mais revolucionário, saudavelmente renovador, barulhento e de certo modo escandaloso que tenham sido *Orpheu* e os órficos, por certo os ruídos dessa revolução que se dava a partir de Lisboa não terão chegado à aldeia de Melo, nem de imediato nem nos anos que

[2] LISBOA, Eugénio. *O segundo modernismo em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, p. 15-16. Coleção Biblioteca Breve, v. 9.

se lhe seguiram. Na aldeia, abrigada à sombra da Serra da Estrela, no interior montanhoso de Portugal, o menino Vergílio Antônio Ferreira Oliveira, na aprendizagem das primeiras letras, não deve ter ouvido falar de Fernando Pessoa, nem de *Orpheu*, nem dos pintores ousados do vanguardismo modernista. O canto de *Orpheu* não lhe chegou tão cedo aos ouvidos. A "música" do cosmos – a dos ventos, dos temporais, dos córregos, dos rios, dos pássaros, do farfalhar dos pinheiros – deve ter sido a que inicialmente ouviu. Depois a sua memória guardou a dos coros do Natal na aldeia da montanha, os sons de um violino ou de um órgão, a harmonia dos cantos litúrgicos e seminariais acompanhados por obrigação. Mais tarde, as tunas universitárias, timbres de guitarras, baladas de saudade, e, mais tarde ainda, os grandes corais de ressonâncias trágicas, mesmo lúgubres, da planície alentejana. A memória auditiva de Vergílio guardará para sempre estas reverberações profundas que o acompanharão como signos ou símbolos permanentes na representação do emocional, do existencial, do estético, do vivido e na sua transfiguração em Arte. Também as suas iniciais impressões plásticas estão ligadas à natureza: o expressionismo (mais que impressionismo) da colossal massa da montanha, a brancura deixada sobre a terra pelos grandes nevões, o mistério de uma certa luz natural – filtrada de suavidade na primavera ou agressiva de verão –, o espetáculo deslumbrante de reflexos irisados do degelo... Traços indeléveis – estes e tantos outros –, gravados na memória visual e plástica de Vergílio, a acompanhá-lo desde sempre, como signos e símbolos perenes, na sua aventura de existir e de representar a existência. Elementos fortes de uma emoção, nunca ocultada, condutora à descoberta maravilhada da Arte, da pintura de Rouault, dos expressionistas, do impacto intelectual que lhe foi a "descoberta" das *Vozes do silêncio* e de toda a restante obra de Malraux.

Nesta formação seminal, natural e originária de uma sensibilidade estética não entrariam as influências do seu contato com a pintura ou o desenho de Almada, Santa-Rita, Amadeo Cardoso ou qualquer outro artista português ou estrangeiro. Sem dúvida que estão na natureza – na sua visão e especial percepção dela – os alicerces do sentimento estético de Vergílio Ferreira. O conjunto da sua obra o confirma, particularmente os romances e ensaios como *Carta ao futuro* e *Invocação ao meu corpo*. Notadamente na dimensão do seu imaginário, na recorrência obsessiva aos grandes e permanentes símbolos que o caracterizam e sobre os quais, como se movido por uma necessidade ou compulsão dramática, descarrega toda uma intensa emotividade.

Se as primeiras vozes do Modernismo português não conseguiam, na sua contemporaneidade nem nos anos seguintes, alcançar as montanhas distantes da rústica Beira Alta

ou ultrapassar a muralha do Seminário do Fundão, decerto severamente guardada pela autoridade pedagógico-religiosa que ali não deixava entrar aquelas desassossegadoras vozes do mundo, por mais cultas e originais que fossem, certamente outros ruídos, outros gritos, outras vozes, outras escritas – ou mesmo apenas os seus diluídos ecos – ali também não chegaram. Talvez nas aldeias montanhesas do interior português não se tenha sabido muito bem de uma guerra que convulsionou o mundo. E, se mesmo sem consciência disso, ali se tenham sofrido as conseqüências materiais dessa guerra, por certo nada relativo aos bens da cultura, às coisas do espírito, ao nebuloso universo da Arte procedentes de outros mundos de além-fronteiras ali terá chegado. Até porque, esses bens do espírito exigiam, para serem compreendidos e fruídos, uma iniciação que não se podia fazer na montanha, onde tantas outras carências eram tão mais urgentes. Os caminhos da montanha ficavam muito longe desse extraordinário universo da cultura e da arte. Só muito mais tarde o adolescente Vergílio, que viria a ser professor e escritor, ouviria falar das vanguardas européias. Só muito mais tarde de um Gide, um Kafka ou um Joyce. Só muito mais tarde também de um Raul Brandão, José Régio e a *Presença*.

Só muito mais tarde – já trocado o ensino religioso do Seminário pelo do Liceu Afonso de Albuquerque, na Guarda, seguido depois pelo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Vergílio Ferreira impulsionaria decisivamente a sua iniciação intelectual em direção à literatura, à filosofia, à criação e ao conhecimento da Arte. Desse passado vivido, que para ele até o final dos anos de 1930 era ainda um passado recente, a memória guardaria registros que um imaginário intensamente emotivo e carregado de elementos simbólicos mitificaria num rico e complexo processo de criação, ou representação, ou recriação, ou transfiguração artística. Nada da experiência de vida de Vergílio Ferreira foi desprezado por ele na laboriosa construção do seu universo literário. Sem resvalar para um autobiografismo fácil e que poderia resultar desinteressante, o escritor viria a ser exemplo de como é possível presentificar toda uma existência física, espiritual, cultural, emocional numa obra literária que se dividiria ou subdividiria pelo romance, pelo conto, pelo ensaio e pelo diário, colocando a si mesmo no centro de tudo isso mas ao mesmo tempo transcendendo-se. Presentificando-se – em intensa emoção e aguda sensibilidade, sobretudo nos romances – mas ao mesmo tempo ocultando-se por trás de uma cortina – ora espessa ora diáfana – ou de uma densa tapeçaria que vai tecendo como quem constrói um imaginário universo. De símbolos, de recorrências metafísicas, de espaços e representações alegóricas, de um intenso e obsessivo pensar as grandes questões do ser humano, os grandes proble-

mas da existência do Homem. Esse caminho, que veio percorrendo de tão longe, desde as encostas da serra, desde os gélidos invernos ou os verões abrasadores na montanha, desde a infância perdida e na sua sensibilidade dolorosamente "mutilada" pelos rigores de um sistema institucional de educação religiosa que não desejava, desde o encontro com as harmonias cósmicas e a espécie de música ou de pintura ou de qualquer outra linguagem da Arte que está nelas, esse caminho foi também um caminho de solidão e por vezes de algumas incompreensões, como costumam ser, ademais, os percursos dos grandes criadores.

A experiência académica, literária e amplamente intelectual vivida por Vergílio Ferreira, em Coimbra, no período de 1935 a 1940 iria aproximá-lo dos caminhos da literatura. Régio, a *Presença* e os presencistas ainda participavam da atmosfera cultural da cidade, palco de que tinham sido os principais atores desde 1927. Mas uma outra tendência ou vaga de interesses começara a "minar" o psicologismo esteticista daquela geração que lera Gide, Proust, Dostoievski, Bergson, Freud, os simbolistas e pós-simbolistas franceses, os modernistas portugueses de 1915 (cujo trabalho de renovação desejavam continuar) e que talvez mesmo tivessem ouvido falar de Kafka ou de Joyce ou de Svevo. E essa literatura de reflexão intimista, de análise psicológica, de questionamentos estéticos, de preocupações (ainda que incipientes) existenciais, de criação de mundos fantásticos ou de situações ficcionais fantasmáticas, de valorização de uma certa mística na poesia, pouco a pouco foi sendo substituída por uma programática e manifesta carga ideológica de inspiração marxista que desprezava e que mandava liquidar, na arte, todas as inúteis alienações intimistas, individualistas e esteticistas. Esse tipo de arte assim distanciada da realidade circundante foi cedendo lugar, rapidamente, a uma arte pragmática, revolucionária, capaz de interferir na vida política, social e económica do país e de modificar o cenário histórico e de nele trocar de posição as classes sociais que o constituíam, como se movem, num tabuleiro de xadrez, as peças desse jogo. Era a literatura neo-realista, que, alicerçada sobre bases marxistas e no que de marxismo restou na revolução comunista russa de 1917, chegava a Portugal por um largo influxo internacional envolvendo, desde as originárias influências russas, até às contribuições de teóricos e doutrinadores e de autores literários norte-americanos, italianos e brasileiros, tendo estes (sobretudo os regionalistas de 30), importância decisiva na formação daquela nova geração literária portuguesa. O movimento teve em Coimbra um dos seus redutos, onde poetas e prosadores comprometidos com a nova causa histórica, social, política, a que se chamou de "novo humanismo", entre outros vários

epítetos, contaram com privilegiados espaços de publicação: as coleções “Novo Cancioneiro” (de poesia) e “Novos Prosadores” (de narrativa).

Vergílio Ferreira estava no centro desta contenda que se travaria entre escritores esteticistas e sociais, contenda que, por sua vez, estava à margem de acontecimento histórico de fundamental relevância nos destinos do mundo e da humanidade: a Segunda Guerra Mundial. Uma aparente neutralidade portuguesa conseguida por gestões do governo de Oliveira Salazar para poupar a juventude do país a um possível desastre idêntico ao sofrido na Guerra de 14 a 18 manteve-a afastada desse processo traumático. E se as intenções do governante eram sinceramente boas, grande parte dessa juventude considerava-se humilhada por não participar do conflito em que se decidiam os destinos do mundo de então e do futuro. Ademais, a “neutralidade” ou abstenção do país não conseguiu evitar os negativos efeitos econômicos da guerra que se faziam sentir com muita força, principalmente sobre a população de menos posses. Essa mesma juventude tinha acabado de assistir, até certo ponto à distância, a um conflito que não era seu – o da Guerra Civil Espanhola – mas que não lhe era indiferente porque fazia parte do contexto político, ideológico e econômico de um mundo em que as “ilhas” de nacionalidades, de ideologias e culturas começavam a desaparecer num processo cada vez mais denso, cada vez mais complexo de intricadas relações internacionais, de tumultuados interesses e de conflitantes convicções. Não se cogitava, ainda, do “pós-moderno” fenômeno da globalização vulgarizado a partir da última década do século XX, mas não era difícil perceber – e o distanciamento histórico o evidenciou – que o planeta se ia tornando cada vez mais esse tabuleiro de xadrez (da metáfora já utilizada) em que as peças desse jogo, movidas pela diplomacia ou pelas armas, por ideólogos ou economistas, por estrategistas ou filósofos, por estadistas ou guerreiros, acabavam – as dos mais hábeis ou mais fortes –, não só por eliminar as adversárias mas por agredir algumas outras que aparentemente não se encontravam em jogo, mas que nele acabavam por entrar por terem sido a isso provocadas. O século XX decorreu sob as tensões desse jogo complexo e começou traumaticamente suportando os efeitos da Primeira Grande Guerra, a que apenas vinte e um anos depois se seguiria a Segunda, registrando-se, entre uma e outra, abalos tão intensos quanto os representados pela revolução russa de 17, pela chinesa de 27, pela Guerra Civil Espanhola de 36-39 e pela grande depressão econômica causada pela quebra da Bolsa americana em 29.

É evidente que nenhuma atividade humana ficaria indiferente a estes acontecimentos. Nem mesmo o mundo da criação artística, aparentemente tão distanciado de fatos as-

sim. As artes do Modernismo não os desprezaram. Há movimentos de vanguarda motivados pela violência das guerras. Há uma reflexão filosófica destinada a pensar esse absurdo. Há uma literatura, de início posicionada de uma perspectiva naturalista, para analisar, criticar, combater os efeitos desse mundo de violência e de injustiça, carente de liberdade e de solidariedade e esperançada de o transformar, e há uma literatura que, na mudança da perspectiva anterior se constitui metáfora de um mundo em conflito, quase em decomposição, sempre sob a ameaça da catástrofe. Há uma literatura que se transforma nas suas estruturas essenciais porque também o mundo que quer representar passou ou está passando por essa estranha e indesejável metamorfose. Que depois de ter representado o Homem na sua individualidade ou na sua universalidade, o histórico, o coletivo, o social, voltou-se novamente para o Homem na essencialidade da sua condição, do seu destino, do seu estar no mundo e na vida e também para as grandes questões que a partir daí se podem situar.

A consciência intelectual portuguesa tinha a dimensão da importância que os acontecimentos políticos deflagrados a partir de 39 representavam para o mundo. Os jovens universitários de Coimbra, inclusive. Eles queriam ser o *fogo na noite escura*, para lembrar o título de um belo romance de Fernando Namora sobre as *relações* da juventude coimbrã com aquele tempo de guerra e de incertezas. Sobre o lugar que a arte pode ter num mundo acossado por tais violências e carente de satisfação até das necessidades básicas à sobrevivência. Era nesta realidade que o neo-realismo se inseria. Foi neste ambiente cultural e ideológico que Vergílio Ferreira, enquanto estudante em Coimbra, começou a forjar a sua escritura literária. Era quase impossível fugir, nesse primeiro momento da aventura da escrita, ao circunstancial determinismo neo-realista. O então jovem escritor pagaria o tributo. Mas esse tributo seria muito breve e muito leve.

Quando Vergílio Ferreira nasceu para a literatura encontrou-se no meio deste cenário. *O caminho fica longe*, romance escrito em 1939 e publicado em 1943, assinala a sua entrada na cena literária. Seguiram-se-lhe *Onde tudo foi morrendo* (escrito em 42 e publicado em 44) e *Vagão "J"* (escrito em 44 e publicado em 46). É este, a rigor, o tributo que o escritor pagou ao neo-realismo. Romances de aprendizagem, teriam, necessariamente, que se apoiar sobre padrões romanescos vigentes no seu tempo e espaço literários, o tempo da sua escritura. Mas rapidamente se percebe, mesmo nestes três primeiros livros, que não é o social, o político, o ideológico como matéria romanesca ou o romance de intervenção, enquanto possibilidade de romance, o que, em literatura, interessa a Vergílio Ferreira. Preocupa-se com um campo mais subjetivo e mais profundo, mais íntimo e essencial, que é o

da condição humana. Interessa-lhe pensar o Homem e o mundo em que lhe foi dado viver. Pensá-lo na intensidade emocionada da sua tragédia ou na plenitude da sua alegria. Mesmo que breve, fugazmente breve, essa alegria. Um romance em que isso fosse possível, não seria, decerto, a crônica das misérias materiais do homem, das imediatas necessidades da sua sobrevivência. Também não seria o romance do nivelamento coletivo horizontal, em que tudo (e todos) se torna igual ou semelhante pela igualdade ou semelhança dos que compõem a classe social posta em destaque. O romance que a Vergílio Ferreira interessa criar teria forçosamente que "pinçar" o Homem do meio dessa coletividade humana, pô-lo em destaque, isolando-o, "construí-lo" como personagem, acompanhar a complexificação desse processo até ao mais absoluto conhecimento dessa solidão, dessa emoção, dessa relação intensa do Homem colocado frente a frente consigo mesmo e com os outros, com o Cosmos ou com o Nada. Escrever um romance assim, em Portugal, nas décadas de 40 ou 50 seria claramente remar contra a corrente. Mas Vergílio Ferreira o começou a escrever desde *Mudança* (1949), livro extremamente significativo a partir do título. *Mudança* e *Manhã submersa* (1953) – o romance que imediatamente se lhe seguiu – são narrativas ainda sobrecarregadas de elementos neo-realistas, mas já não podem ser classificadas como romances característicos desse movimento. Estão lá, ainda, não só os cenários e as representações humanas da aldeia com as suas dificuldades sociais e materiais, mas também uma espécie de "sensibilidade" aldeã, algo como uma carga genética ou atavismo trazido dali, da aldeia, da serra, de uma pobreza de origens que se vai transformar em riqueza de emoção, de sensibilidade e de simbolização no construir de um vasto universo estético. Mas está, também, nesses romances, um intenso e angustiado questionar dos grandes problemas do Homem e das suas relações com a transcendência. E isso já não tem guarida no neo-realismo. A sensibilidade aldeã seria uma das constantes na obra de Vergílio. A aldeia serrana é uma presença perene ao longo da sua obra. Nos romances futuros estará ainda com muita força em *Aparição* (1959), *Cântico final* (1960), *Alegria breve* (1965), *Para sempre* (1983) e em *Cartas a Sandra* (1996). Estará presente, também, com alguma freqüência nas duas longas séries de volumes do diário (*Conta-Corrente* 1-5, 1980-1987, e *Conta-Corrente* – nova série I-IV, 1993-1994). Mesmo em alguns ensaios (como em *Invocação ao meu corpo* – 1969) a aldeia está presente como um enquadramento de importância. Mas sobretudo a que se encontra nos romances, já não se sabe bem se é realmente a aldeia ou se a sua mitificação transfigurada. O próprio Vergílio Ferreira o diz no seu diário:

> Nasci em Melo, na serra da Estrela, a meia distância entre a Guarda e Viseu. E a sensibilidade que tenho aprendi-a ali. Mas é possível que essa sensibilidade fosse não um efeito mas uma causa, que eu tenha criado a aldeia e não ela a mim. De todo o modo houve um ponto em que os dois elementos se cruzaram e é-me assim difícil separar um do outro. Fiz-me com esse ambiente mas não sei se através dele e ele foi assim o lugar ideal para me entender com a emoção nos meus livros. Neve, desolação do Inverno e o augúrio dos ventos e a presença física e metafísica da montanha que de um extremo da aldeia se vê desdobrar-se em toda a sua massa, e o erguer por trás dela a Lua de Verão são entre outros os motivos que se me fixaram largo tempo para saber ser sensível e entender-me a mim próprio.[3]

A passagem dos três primeiros romances publicados por Vergílio Ferreira a obras como *Mudança* e *Manhã submersa* (para não falar já de *Aparição*) constitui sem dúvida uma evolução não apenas rápida, como de fundamental importância no perfil literário e filosófico que viria a caracterizar o escritor. É como evolução que ele próprio entende essa mudança no curso da sua obra:

> Decerto, evoluí. No entanto, se bem releio os meus escritos, julgo que esta evolução é menos uma *substituição do que um desenvolvimento*. E reconforta-me ver que à tentação de alguns valores [...] eu pude admiti-la, numa linha de continuidade, mediante a integração desses valores naqueles que defendia. O meu conceito de "realismo" alargou-se e pôde ultrapassar a estreiteza de certos moldes ainda em uso, e raiar à dimensão de um Malraux quando nos diz que *não é a arranhar um indivíduo que se acaba por encontrar o homem.*[4]

Mas algumas outras razões haveria, além da questão meramente "vocacional" para o romance-problema[5] e a inexistente vocação do escritor para a narrativa social, que se poderiam relacionar com a sua mudança de rumo, com a "evolução" havida e por ele mesmo reconhecida. Se no plano nacional a literatura – e particularmente o romance – se simplificara estrutural, temática e estilisticamente reduzindo-se a padrões mais simples que os do Realismo do século XIX, no plano internacional, particularmente europeu e sobretudo

---

[3] FERREIRA,Vergílio. *Conta-Corrente 5*. Amadora: Bertrand, 1987, p. 576.

[4] Idem. *Do mundo original*. 2. ed. Amadora: Bertrand, p. 12 (itálicos da citação).

[5] Em várias entrevistas, depoimentos, fragmentos do diário, e em textos diversos, Vergílio Ferreira refere, descreve e teoriza o que chama de *romance-problema*, demonstra como este se diferencia do *romance-espetáculo* e como se lhe impôs no decorrer da sua evolução artística e filosófica. Sobre o assunto, cf. o seu artigo "Um escritor apresenta-se". In: FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 15-36.

francês, o gênero crescera em possibilidades antes desconhecidas e em complexificação até ali ignorada. A violência das duas grandes guerras e dos anos de tensão ideológica e econômica decorridos entre uma e outra não havia matado a inventividade artística. Pelo contrário, o jogo de xadrez em que se decidiam os destinos do planeta e da humanidade que o ocupa "inspiraram" alguns caminhos para a Arte, alguns temas, alguns métodos, algumas estruturas, algumas linguagens. "Inspiraram", também, uma certa "sensibilidade" do mundo e do homem, um pensar filosófico sobre a existência de ambos e uma literatura em que a invenção ficcional fosse também um campo ou um meio para o debate de idéias e uma forma de representação ou de expressão da psique humana ou dessa presença angustiada do homem na existência. Uma sensibilidade da "náusea", do "absurdo", do vazio, da carência de Absoluto.

Desde 1922 o modelo romanesco europeu e ocidental estava fadado a profundas transformações com a publicação do *Ulysses* de Joyce. A difusão e o estudo da obra de Kafka, a partir da segunda metade dos anos 30, e a projeção que alcançou nas décadas seguintes contribuíram decisivamente para a deslocação do eixo de interesses ou do curso do romance. O existencialismo literário francês de Sartre, Camus, Malraux e Simone de Beauvoir, apoiado sobre a corrente filosófica que vinha de Kierkegaard e Pascal até Hegel, Heidegger, Chestov e Jaspers lançaria uma espécie de "ponte" fazendo ligações com as obras de Dostoievski e de Kafka. E todo esse universo de relações entre literatura e filosofia constituiria a sólida e complexa base sobre a qual se começaria a construir um romance essencialmente diverso daquele que se caracterizara no século XIX como "clássico", um romance "moderno" destinado a pensar e problematizar o Homem e o mundo modernos. Um homem cada vez mais solitário e consciente de que se nasce só e se morre só (como já há séculos havia dito Pascal). Cada vez mais mergulhado na angústia ou na "náusea" que lhe causa a existência destinada ao absurdo da morte, num mundo permanentemente colocado em risco de destruição, em que nada mais parece possuir plenitude, em que tudo é fragmentário – tempo e vida – porque já nada podia ser inteiro. Esse romance moderno, representação angustiada desse Homem e desse mundo fragmentários porque extremamente vulneráveis, com a consciência disso, agredidos ao extremo pela violência das guerras e agora ameaçados de extinção pela possibilidade de um cataclismo nuclear, adaptando-se metaforicamente à representação desse universo trágico subverteria essencialmente as categorias estruturais da narrativa e principalmente o modo de narrar. Ficavam cada vez mais longe, pertenciam cada vez mais ao passado, os grandes exemplos do romance "clássico" e

do que dele poderiam representar autores como Balzac, Flaubert ou Tolstoi. O "romance-espetáculo" dera lugar ao "romance-problema", e é esse tipo de romance que se vai identificar com a sensibilidade literária de Vergílio Ferreira. Mais: que se vai instalar, definitivamente e com extrema convicção, no universo de interesses do escritor.

Mas pensar ou escrever um romance assim, em Portugal, na década de 50, em pleno apogeu da literatura social, de reivindicação, de localizada e pontual contestação política, de denúncia, caracterizada por um pretendido, programático e aconselhado despojamento estético era buscar a solidão no meio literário, porque era nadar contra a corrente. Como introduzir na ficção então escrita em Portugal, de objetivos tão imediatos, de tão curto alcance artístico, de tão despojadas, senão ausentes, ambições estético-filosóficas um romance que tratasse, ele mesmo, das grandes questões da Arte, das grandes questões do Homem, das grandes questões da Filosofia, das grandes questões da Existência? Como criar um romance que fosse, ele mesmo, um espaço de experimentação de novas linguagens, de novas estruturas romanescas? Que substituísse a representação naturalista do mundo por uma representação simbólica ou alegórica, pela discussão ou exposição de idéias; que ao invés da evidência da realidade simplesmente transposta do meio circundante para as páginas do romance, permitisse a recriação poética dessa realidade abrindo-se à expansão da subjetividade do artista, ao tratamento metafórico e expressionista dessa realidade? Um romance em que fosse possível introduzir representações de mundo à maneira de um Kafka, ou que se interessasse por um homem esmagado não só de fome e pelas necessidades materiais de toda a ordem, mas também pela "coisificação" que dele iam fazendo, em rápido processo de desvalorização da sua humanidade, as estruturas de um mundo ele próprio cada vez mais "coisificado", cada vez mais tecnológico, cientificizado e materialista? Como interessar o romance neo-realista português por um Kafka, uma narrativa existencialista, um "novo romance" ou pela discussão de idéias que ultrapassavam para uma distância muito larga as questões da política local, a luta de classes, as obviedades do embate ideológico?

Só por um ousado processo de *mudança* isso poderia ser tentado. Escrever solitariamente, inserido num cenário tão homogêneo, de propósitos tão cerrados, no meio de uma geração de autores tão comprometidos com esses propósitos um romance tão destoante do quadro, era efetivamente ousar. Por isso as primeiras investidas de Vergílio Ferreira por

esse caminho foram marcadas por uma certa celeuma, uma certa polêmica, um certo "escândalo", como lembrou Eduardo Lourenço[6].

Em face do neo-realismo mais ortodoxo, narrativas como *Mudança*, *Manhã submersa* e *Aparição*, efetivamente são de causar estranheza. Sobretudo o último, em que já se encontra definitivamente deslocado o eixo de interesse do romance, o seu núcleo de preocupações temáticas passado do questionamento social para o existencial. Os protagonistas destes romances são já "heróis problemáticos", ao modo de como se usa dizer com relação a personagens de Dostoievski, de Kafka, de Musil, de Beckett ou do existencialismo literário francês. O espaço – sobretudo o da aldeia, o da montanha, o dos lugares da origem –, deixa de ser um espaço real, representado literariamente por recursos realistas, para se alçar, por um processo de transfiguração, à dimensão de espaços simbólicos e metafísicos, como muito bem viu José Luis Gavilanes Laso:

> Harmonizar os contrários é, em última análise, o valor simbólico da *montanha* vergiliana. Constitui uma imagem-símbolo final e, ao mesmo tempo, de integração no percurso romanesco do autor. Dá-se nela a unificação das noções contraditórias de arte e vida, natureza e espírito, Céu e Terra, morte e eternidade. A *montanha* aparece como fenômeno natural que inspira fortemente a inércia literária do escritor. É o elemento que estabelece a harmonia do espírito vergiliano com o universo, com a totalidade. Tudo o que se assemelha a um conflito dualista aparece como sincretismo do esforço para realizar a unidade do homem com o Absoluto.[7]

A aldeia serrana de *Aparição* e mesmo a de *Manhã submersa* já não são simplesmente o lugar de nascimento em que se viveu ou testemunhou a pobreza material e cultural, como principalmente o era em *Vagão "J"*. Esse espaço humano e social, inserido no cosmos de uma natureza tão bravia quanto bela, tão hostil quanto encantadora, tão grandiosamente esmagadora quanto esperançosamente aberta a dimensões desconhecidas, passa a ser um espaço de transcendência, um lugar originário mitificado pela perda da infância longínqua e dos que a povoaram, pela recriação que a memória permite, pela invenção do que lá não estava mas deveria estar, de uma beleza, de uma perfeição e de uma harmonia

---

[6] V. LOURENÇO, Eduardo. Vergílio Ferreira: do alarme ao júbilo. In: _____ . *O Canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 114.

[7] LASO, José Luis Gavilanes. *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p. 98. No capítulo conclusivo deste seu livro, Gavilanes Laso escreve estas palavras, absolutamente pertinentes ao que aqui se está afirmando: "Não é só o silêncio que conceitua e simboliza no discurso vergiliano a passagem para zonas de intimidade profunda; também o espaço exterior, a paisagem, é objeto de espiritualização, transformando-se em zona de recolhimento e silêncio." (p. 312).

que só o decurso do tempo, a distância, a saudade, a imaginação, a reminiscência, a sensibilidade e a poesia permitem inventar.

A personagem romanesca de Vergílio Ferreira, nos moldes daquela a que Helder Godinho chamou de "arquipersonagem"**,** vive passo a passo esse processo de complexificação da sua sensibilidade e da sua consciência. No artigo "Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira", Helder Godinho define o que entende por *arquipersonagem*: "a personagem ideal que, por sobreposição e abstração das personagens que conduzem a ação ou que a narram percorre idealmente a obra de V. F., dos primeiros aos últimos romances, sofrendo a maturação e a evolução desse percurso."[8]. O "herói" vergiliano, protagonista de todos os seus romances, pode ser imaginado como "ser" ou personagem único que vivencia as experiências narradas em cada um dos romances do autor e evolui (complexificando-se), ao longo da extensa trajetória que a totalidade desses romances representa, desde a concepção mais simplista, mais despojada, mais rudimentar de homem ou de representação humana até à mais complexa, mais problemática, mais refinada, mais avançada e também mais angustiada representação possível do humano. O homem vergiliano, vai, desde o que apenas sabe que tem um corpo para alimentar e para vestir, muita fome e nenhumas letras (o Gorra, de *Vagão "J"*), até ao que tem fome de conhecimento de si próprio, de absoluto, de saber (Alberto, de *Aparição*), de conhecimento do outro (Adalberto, de *Estrela polar*), de arte (Mário, Elsa, Guida, Paula, de *Cântico final*; Júlio Neves, de *Rápida, a sombra*), de consciência política (Adriano, de *Apelo da noite*, ou o protagonista de *Signo sinal*), da busca da palavra essencial, de transcendência amorosa e de recuperação da vida num ápice, antes da morte (Paulo, de *Para sempre*), de perenização da juventude e da beleza (João Vieira, de *Em nome da terra*)... O homem vergiliano evolui do cavador de terra ao intelectual, ao artista, ao pensador, ao político, ao jornalista, ao escritor, ao bibliotecário... Evolui da inconsciência de uma condição humilhada e ultrajada em que só contam o peso físico do corpo e da sua fome milenar, até à consciência do absurdo, da *alegria breve* que a vida é, sem nada antes e depois dela, do desejo (sempre frustrado) de absoluto, de transcendência, da realização (ou da tentativa de realização) disso, na Arte – sobretudo a da escrita – e na Vida – sobretudo a que decorre ou se relaciona com a sensibilidade cósmica –. Por isso há tanta emoção em Vergílio Ferreira quando trata da montanha ou do mar, da planície alentejana ou das encostas da serra beirã, dos nevões de invernos brancos e fantasmáticos

[8] GODINHO, Helder. Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira. In: MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). *Afeto às letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 230.

ou dos dias abrasadores dos verões na planície ou na montanha, dos ruídos da natureza, tão harmoniosos como a música das esferas ou dos acordes emocionados na memória do violino da infância e das guitarras da juventude. O homem (personagem) que escreve cartas de amor a Sandra, a mulher morta mas intensamente viva na memória, na saudade e no desejo de impossível satisfação e que morrerá escrevendo a décima carta, é e não é o mesmo que, perdido o jogo com a vida na aldeia serrana da sua origem, vai apostar outra partida em Lisboa, para lá se deslocando no vagão "j" de um comboio qualquer, vagão de transporte de animais, onde facilmente se podia viajar clandestino. A visão e o destino desse homem perdem-se na sua largada para a cidade grande. O homem que virá a morrer escrevendo cartas de amor à mulher morta antes de si, é o Antônio Santos Lopes, o "Borralho", mais do que protagonista expectador infantil de *Vagão "J"*, que numa manhã longínqua, já submersa pelo tempo e pela vida e por tudo quanto isso representa de experiência, era forçado a dar início a uma etapa nova na sua aventura na vida, começando a sua aprendizagem da existência, da consciência e do saber no silêncio pesado e na penumbra espessa das salas do seminário. A. Santos Lopes, de *Manhã submersa* (1953) – livro que relata a sua vida de jovem transformada em escrita –, e Paulo, de *Para sempre* (1983) e *Cartas a Sandra* (1996) – que reescreve a vida inteira e sobretudo o amor no instante da morte – são o mesmo homem, com uma longa experiência de vida entre o início e o fim.

Cada um dos romances de Vergílio Ferreira, desde *Vagão "J"* a *Cartas a Sandra* representa uma etapa ou uma experiência, na formação, na evolução, na aprendizagem da existência e de uma sensibilidade, na formação de uma memória e dos seus mitos, e da emoção que está nela e na vida. O homem vergiliano é sempre o mesmo e o único, em constante processo de aprendizagem. Essa é decerto uma das razões que o faz dizer, não sem um certo apelo retórico, que ao longo da vida escreveu sempre o mesmo livro. Mas um livro que se vai transformando – poderíamos acrescentar – como se transforma, com o tempo, a própria vida, o mundo e tudo o que está nele. "Todo o mundo é composto de mudança", diz a epígrafe de um dos primeiros romances de Vergílio, em verso tomado a um soneto de Camões ("Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, / Muda-se o ser, muda-se a confiança; / Todo o mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades.").

Vergílio Ferreira é o romancista da constante e essencial mudança das coisas. Não obstante é também o romancista que deseja representar a sensibilidade de um homem permanentemente mergulhado em angústia, o que significaria dizer que, para ele, na transito-

riedade ou na constante mutação a que todas as coisas estão sujeitas a angústia é um elemento permanente. Escrevendo "sempre o mesmo livro" que é o da sua arquetípica personagem – o do homem angustiado e sem esperanças de transcendência a não ser a que pode ser alcançada pela sua própria criação, na reinvenção artística do mundo em que se encontra abandonado –, Vergílio Ferreira produziu uma obra romanesca que em seu conjunto veio a constituir uma das mais extensas produzidas por romancista português no século XX. Efetivamente, há poucas tão numerosas em títulos, embora sejam de lembrar imediatamente, se se cede ao desejo de estabelecer comparações, os nomes de Aquilino Ribeiro, de Agustina Bessa-Luís, de Urbano Tavares Rodrigues, e poucos mais. Mas dificilmente se encontrará em Portugal obra de romancista que se tenha enriquecido tanto quanto a de Vergílio Ferreira com o natural cruzamento da ficção com o ensaísmo crítico e filosófico e com a diarística. Nesse aspecto, não há dúvida de que o autor de *Aparição* é uma figura única no cenário das letras portuguesas do século XX. É esse o lugar que ocupa entre os seus contemporâneos. O seu diário poderá porventura lembrar o de Torga, mas sobretudo apenas por serem ambos longos diários de escritores. Na *Conta-Corrente* de Vergílio há temas mais ou menos distantes dos que mais interessam a Torga, como por exemplo – em Vergílio – as reflexões sobre filosofia, sobre estética, sobre pintura ou música ou as artes em geral. Ou no diálogo que o romancista parece estabelecer com o seu diário enquanto espaço para reflexão ou confidências sobre o romance que escreve, sobre o seu processo de criação, sobre o desenrolar da sua escritura, sobre questões pertinentes ao gênero. Na ensaística propõe também esse traço de relacionamento com a ficção. Na *Carta ao futuro* e em *Invocação ao meu corpo* são evidentes o "tom" ficcional, quase narrativo, e a atmosfera poética que caracterizam estes ensaios. O ensaio "criativo", como chamava a reflexões dessa natureza, "ensaio que se constitui uma forma de *criação* estética e não de simples *informação*"[9], era a sua grande ambição literária, nesse domínio, como o era, no romance,

[9] FERREIRA, Vergílio. Do romance viável. In: _____ . *Do mundo original*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1979, p. 88. É freqüente encontrarem-se, no próprio V. F. – em entrevistas suas e nas anotações da *Conta-Corrente* – tanto quanto na crítica dedicada ao estudo da sua ensaística, expressões como "ensaio poético", "ensaio-emoção", "ensaio-ficção" para designar o ensaio de reflexão filosófica distinguindo-o do ensaio crítico. *Carta ao futuro*, *Invocação ao meu corpo* e *Arte tempo* (1988), além de alguns textos anteriores a estes e que se encontram insertos em *Do mundo original* (1957), são os exemplares desse ensaísmo vergiliano. Entre todos se destaca *Invocação ao meu corpo*, pelo qual o próprio autor manifestava especial apreço, afirmando freqüentemente, ao longo da sua *Conta-Corrente*, o desejo de repetir experiência idêntica: "Gostaria de escrever um ensaio no gênero de *Invocação ao meu corpo* que foi o melhor e mais novo ensaio que escrevi." (CC2, p. 71). A propósito deste assunto, e mais especificamente sobre a "fusão" ensaio/romance, cf. FONSECA, Fernanda Irene. *Invocação ao meu corpo*: da subjetividade do corpo à subjetividade da linguagem. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 147-181.

o "romance-problema", um romance sem história, que já não precisasse "contar" nada e que devesse sobretudo representar uma sensibilidade, uma inquietação, uma visão de mundo e a tudo isso questionar, tudo isso problematizar, sem perder de vista a representação da emoção, do belo, do poético... a realização da Arte[10].

Vergílio Ferreira esteve sempre sozinho entre os seus contemporâneos. Esta literatura que desde cedo estava nos seus horizontes de escritor não merecia as atenções dos neo-realistas, sobretudo os das primeiras horas. À margem do neo-realismo, e também fazendo um caminho solitário, Agustina Bessa-Luís, nome altamente expressivo no romance contemporâneo de Vergílio (*A sibila* foi publicado em 1953, mesmo ano de publicação de *Manhã submersa*) produzia uma narrativa intimista, densa de questionamentos psicológicos, ao mesmo tempo voltada para o interior das personagens e para a paisagem física, humana e social do norte do país, observando os seus códigos, os seus mitos, os seus costumes. Na narrativa agustiniana, em que predomina o modelo herdado dos clássicos dezenovistas, é possível, desde o início, pressentirem-se traços tão díspares quanto o podem ser, se encontrados em conjunto, os proustianos, os camilianos, os dostoievskianos. Os neo-realistas também nunca se entenderam bem com Agustina Bessa-Luís, mas ela não pertence à linhagem de autores em que Vergílio Ferreira haveria de se inserir. Mais tarde – mais precisamente pelos anos 60/70 – um Cardoso Pires, um Abelaira, um Namora, um Carlos de Oliveira, sensíveis ao fenômeno estético porque escritores no sentido artístico e criador dessa qualificação, procurariam uma "fenda na muralha" (para lembrar um título de Redol) da literatura social para a salvarem, ou salvarem a si mesmos e às suas obras, da asfixia do espaço sem saída em que o neo-realismo se fechara. Mas os caminhos que estes romancistas descobriram, importantes que foram na renovação e enriquecimento de linguagens e estruturas romanescas com que fugiram ao cerco do compromisso geracional e ideológico,

---

[10] Este tipo de romance está explicitado no horizonte dos interesses estéticos de V. F. pelo menos desde *Estrela polar*, onde se lê este trecho, sempre citado a propósito da questão:

> Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria pessoa, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é "por dentro", a "psicologia", o modo íntimo de se ser, mas a *outra* parte, a que está *antes* dessa, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... Porque há só ainda romances de *coisas* – coisas vistas por fora ou coisas vistas por dentro. Um romance que se fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós... (EP, p. 56).

Produzir um romance desta natureza tornou-se para ele verdadeira obsessão e aspecto fundamental da sua concepção do gênero. Disso dão conta os inúmeros registros que ao longo dos anos vai fazendo nos sucessivos volumes de *Conta-Corrente*, e essa velha aspiração manifestada em *Estrela polar*, evoluiu, nas anotações do diário, para o conceito de "romance abstrato", de que chega a esboçar alguma incipiente teorização.

não se cruzavam com os escolhidos por Vergílio. De algum modo os outros preservavam a importância do social e do político. De algum modo – sobretudo Namora – se fixou nos limites do psicológico (talvez ainda uma herança presencista) sem se permitir avançar para o existencial. De algum modo todos se contiveram na ousadia de experimentar estruturas e linguagens novas – fazendo-o, mas com parcimônia – e todos se abstiveram de tentar o vôo para a temática da transcendência no romance. Não há metafísica nas questões levantadas nos romances desses autores. As suas questões não se identificam com os grandes problemas da humanidade, as interrogações angustiadas do Homem na sua condição mais universal. Foram essas questões que sempre interessaram o romance de Vergílio Ferreira. Foi esse, o romance da compreensão e do questionamento do existir humano, que ele sempre desejou escrever. E mesmo dizendo que escrevia "sempre o mesmo livro", nunca deixou de praticar linguagens e estruturas que se renovavam de livro para livro – apesar da personagem arquetípica, representação do Homem em processo, apesar da recorrência simbólico-alegórico-metafísica que caracteriza toda a sua obra –. E porque o mundo "é composto de mudança", apesar do que no romance de Vergílio é permanente também se vão renovando os seus núcleos e motivos temáticos. É este o lugar de Vergílio Ferreira no romance português do século XX.

PRIMEIRA PARTE

“O CAMINHO PARA LÁ”

CAPÍTULO I

MODIFICAÇÃO E PERMANÊNCIA, A MUDANÇA EM PROCESSO

1. *MUDANÇA*.
Absoluto/relativo da História, Absoluto/relativo do Homem: um tempo de crise.

A quem tenha um conhecimento mínimo do conjunto da obra de Vergílio Ferreira, não é difícil perceber o seu característico traço de "construção" em permanente processo de mudança, de obra em que o autor estabelece uma espécie de jogo dialético que lhe permite elaborá-la, a um tempo, em modificação e permanência. Na permanência do que se pode convencionar na sua obra como os "grandes temas" os "grandes motivos" e os "grandes símbolos", é que estão os principais elementos da sua unidade. No transitar do que igualmente se poderia convencionar dizer de uma problematização de "questões menores" para uma problematização de "questões maiores", é que estão os elementos da sua modificação, do seu permanente processo de mudança.

Da evolução das questões "menores" para as "maiores" resultará, inevitavelmente, a definição de um elenco de temas e problemas a que o autor imporá uma espécie de gradação ou hierarquia, que se relaciona com o próprio evoluir do pensamento e da arte do escritor. A sua obra vai assumindo passo a passo, com as nuanças estilísticas e estruturais que a cada novo romance se vão insinuando, questionamentos filosóficos e artísticos cada vez mais complexos e com eles o escritor busca permanentemente confrontar-se, o que também acontece com os novos temas que o romancista vai descobrindo dentro e fora do homem...

Enquanto vivo, dando seqüência a um processo de trabalho nunca interrompido e exercitando essa "dialética" da modificação na permanência, Vergílio Ferreira trabalhou como se construísse, realmente, uma obra única, um único e imenso romance protagonizado por um único e problemático "herói", o próprio Homem. Terá sido porventura a consciência disso que o levaria a dizer-se escritor de um só livro[1]. É isso que faz pensar na sua

[1] Sobre o tema do "livro único" que seria toda a obra romanesca de Vergílio Ferreira, António da Silva Gordo discorreu longamente em tese de doutoramento recentemente publicada em livro a que deu o título de *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira* (Coimbra: Luz da Vida, 2004, p. 374-378). Também Luís

obra como algo em constante evolução, uma típica *work in progress* com o que a expressão tem de preciso, e que só será encerrada com a morte do escritor. Esse elemento de permanência, sobretudo protagonizada por um "herói" único, é que levará Helder Godinho a propor a interpretação teórica da *arquipersonagem*[2]. Se se aproximarem romances tão distantes e tão díspares entre si quanto o são *Mudança* e *Para sempre*, as diferenças que os separam saltarão aos olhos, mas simultaneamente também poderão ser encontrados os elementos comuns – temas, símbolos, questionamentos, cenários que o processo de modificação não anulou. Alguns desses elementos são anteriores a *Mudança* – presentes ou vislumbrados nos romances da primeiríssima fase da escrita do autor, portanto em livros de problematização "menor" – mas é a partir de *Mudança* que este estudo se ocupará do problema que não é outro senão o da própria evolução da obra de Vergílio, na sua marcha constante, no seu constante progresso.

Em *Mudança* Vergílio Ferreira inicia o seu gradual – ainda que rápido – afastamento da literatura de preocupações eminentemente sociais e políticas, principiando aí o aprofundamento da reflexão que viria a fazer – também gradualmente, passo a passo, tema a tema, romance a romance e também pelo ensaio e depois pelo diário – em torno de inquietantes questões de natureza existencial. Traço filosófico, mesmo metafísico que todavia não elimina ou subestima o estético, o poético, antes o valoriza, pois Vergílio Ferreira busca obsessivamente o "tom" adequado, em linguagem e atmosfera, para tratar cada questão, cada reflexão, cada livro. A fusão "pensamento/emoção", "tema/arte-de-tratar-o-tema", é algo de fundamental na escrita do romancista. Disto se tem uma percepção clara desde os primeiros livros e já por isto se poderia antever que seria muito breve a sua relação com a literatura social tal como a escreviam os autores portugueses de 40.

Essa passagem do ideológico político para a idéia filosófica realizada a partir de *Mudança*, já toda a crítica vergiliana a viu e estudou detalhadamente, inclusive eu, no meu livro *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*[3]. Por isso, parece-me que não vale-

---

Mourão se debruçou sobre ele em *Conta-Corrente 6* (Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1990, p. 116-117).

[2] V. nota 8 da Introdução.

[3] V. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Edições Encontro-Gabinete Português de Leitura, 1984. Originariamente este livro constituiu a dissertação de Mestrado que apresentei, em 1981, com o título de *"Mudança": romance-limite*, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Pernambuco. Nele procurei demonstrar, com o detalhamento que me foi possível, a transição de V. F. do romance sócio-político de identidade neo-realista para a ficção de questionamentos existenciais e estéticos. Na análise, elementos como os temas (e toda uma vasta rede subsidiária de motivos temáticos), personagens, cenários, símbolos, estruturas romanescas foram cautelosamente consideradas no sentido de demonstrar essa evolução vergiliana pelo romance. Evolução e transição de uma dimensão ro-

rá a pena discorrer longamente sobre esse tema já tão visto embora seja necessário considerá-lo, uma vez que é um ponto de partida. Livro de título significativo a todos os níveis, "profético como todos os que convêm à hora que designam", como disse Eduardo Lourenço[4], *Mudança* é o romance de uma "crise", mas de uma crise muito mais ampla e mais profunda do que aquela – a econômica – que desde a longínqua América, onde se formou o epicentro do furacão que se espalhou pelo mundo como um vento ruim ou uma peste ceifando fortunas e homens e cujos efeitos trágicos se espalharam por toda parte do planeta e chegaram até mesmo aos mais remotos confins da terra, como chegaram às ignoradas aldeias da Serra da Estrela. Tempo de desastre econômico mundial, os anos 30. Tempo de crise. Mas a crise que motiva a escritura de *Mudança* e que no romance se encontra como tema que subjaz a todos os outros, não é só a do ter ou não-ter, a do ganhar ou perder; é uma crise profunda, mas invisível, como a da impossibilidade de comunicação entre um ser humano e outro, a do desgaste das relações humanas, da corrosão do sentimento amoroso, da raiva ou do bloqueio erótico pela ausência ou pelo embotamento do sentir, da permanente desconfiança, da falência das ideologias, da inexistência de valores seguros... É a crise de um mundo em guerra, em que a violência e a desumanidade se disfarçavam na falsa promessa de uma "nova ordem". É uma crise de espírito, de ética, de futuro... É uma ausência de horizontes, é uma *náusea* de tudo e de todos, do próprio ser-em-si que no romance busca no cosmos uma paz impossível e se recolhe ao mundo primitivo da natureza e reduz o seu convívio com os vivos à companhia de um animal.

Como numa abertura sinfônica clássica, metáfora utilizada também por Eduardo Lourenço, *Mudança* inicia com o espanto do homem diante da grandeza bela e esmagadora do cosmos, e, de algum modo, a cena introdutória "expõe simbolicamente e antecipa o conflito romanesco"[5]:

---

manesca para outra (social/existencial) possível de perceber em determinadas personagens, sobretudo em Carlos Bruno, protagonista de *Mudança*, que simboliza o Homem num processo de amadurecimento pelo sofrimento, pela solidão – purgação e ascese, em busca da ascensão a um patamar de superior conhecimento e sensibilidade pelo caminho da reflexão. Carlos Bruno viria a significar o ponto de partida do próprio V. F. à procura do *seu* romance, um romance que presentificasse o Homem a si mesmo, que o pusesse em confronto com os seus problemas essenciais, que possibilitasse a *aparição* de si a si próprio e o conhecimento do outro.

[4] LOURENÇO, Eduardo. Acerca de Mudança. In: FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. 3. ed. Lisboa: Portugália, p. IX. Todas as transcrições de trechos do romance serão feitas a partir desta edição indicando-se as respectivas páginas, no próprio texto, entre parênteses e a seguir à abreviatura identificadora. O procedimento valerá para todas as outras obras de V. F. de que se façam transcrições no trabalho.

[5] Idem, ibidem, p. xx.

> Chovera. Pela tarde, nesse fim de setembro, uma tempestade velha caíra sobre a aldeia com uma carga de dilúvio. Mas em breve como chegara, sumira-se. Ficara apenas, nos córregos da montanha, um férvido rumor dos restos da enxurrada. Era um murmúrio longo, resfolegado, vasto como de um mar. Uma cólera surda rugia ainda nas águas da ribeira, e para a terra inundada descia ainda do céu uma ameaça de cinza...
>
> À noite, porém tudo acabou. As nuvens dispersaram-se, abrindo o brilho às estrelas, a ribeira adormeceu. O silêncio alastrou pela montanha, envolveu todo o mundo, selou-o E a lua veio por fim, quente de augúrio e de sangue, erguendo-se sobre a terra como os anjos das ruínas... (M, p. 5).

Diante do espetáculo grandioso da natureza, o homem deixa escapar o seu espanto, o seu receio e um prenúncio de angústia: "– Caramba! É belo!" (p. 5). Mas tal espetáculo alarma, oprime, angustia homens e animais. O homem verbaliza o seu espanto: " – Assombra, Berta! Esmaga!" (p. 6), os animais exprimem, como podem, o seu terror: "À opressão da angústia, cães latiam desvairados para o alto. De longínquas herdades, dos casais, os uivos partiam contra o céu, pairavam, coagulados, no ar." (p. 5).

Só ao término da leitura do romance se poderá plenamente perceber que na sua abertura estão contidos alguns dos elementos essenciais e alguns dos essenciais símbolos da poética romanesca do seu autor. A chuva, a aldeia, a montanha, a ribeira, a noite, as estrelas, a lua, a misteriosa beleza cósmica de tudo isso, o silêncio, os ruídos da natureza, a angústia, os cães uivando "contra o céu" de onde desce uma "ameaça de cinza". Tudo isso prenuncia um mundo em desamparo e um desamparado homem que não pode esperar qualquer auxílio, seja dos seus semelhantes, da sociedade, da natureza ou do céu, que se lhe apresenta vazio e de onde só vêm ameaças de tempestade e de cólera, e onde os anjos possíveis são os "anjos das ruínas".

O permanente clima de tensão do romance estabelece-se simbolicamente desde a sua cena inicial em que a natureza antecipa o vasto sentido da "crise" que se vai instalar sobre tudo e sobre todos. Trata-se, portanto, de uma "abertura trágica" (para insistir na metáfora musical) cuja função é prenunciar os vários passos ou elementos da tragédia que a seguir se vão desenrolar, lançando as personagens num turbilhão de mudanças. Profundas, radicais mudanças que lhes vão alterar para sempre os rumos das vidas.

A leitura de *Mudança* evidencia que o romance traz, diferentemente do romance português do seu tempo, uma problemática de natureza essencialmente filosófica. De que problema se trata ou qual a "chave" temático-filosófica do romance, o próprio Vergílio

Ferreira nos esclarece em depoimentos, entrevistas e numa sua "auto-análise literária". Se perseguirmos a questão nas respostas do escritor freqüentemente entrevistado ao longo do seu percurso literário, encontraremos, entre outras afirmações suas, que

> *Mudança* [...] será fundamentalmente o drama entre a plenitude, o absoluto para o comportamento que justamente se exige de cada um numa época, e o relativo, o contingente para um juízo íntimo sobre o valor dessa época, vista a distância. O conflito entre o homem-realidade-decisiva e irrevogável, e o homem acontecimento episódico numa sucessão indefinida de homens.
>
> [...]. *Mudança* passa do neo-realismo para o existencialismo utilizando como fulcro, como eixo, qualquer coisa que é simultaneamente daquelas duas correntes literárias. É uma maneira especial de encarar o hegelianismo, que, como sabemos, fundamenta a filosofia de Marx, mas que nos dá também uma passagem para o existencialismo.[6]

Se alguma informação procurarmos na sua "auto-análise literária", encontramos:

> [...] Hegel, naturalmente o da *Fenomenologia*, propunha-me duas soluções: uma que era a dele e a de Marx, era a do panlogismo otimista que se termina na união do Absoluto consigo, ou seja, para Marx, num talvez remate da História pelo triunfo do proletariado; outra, a do pantragismo, que é o caminho doloroso para lá. Naturalmente, escolhi a pior, ou seja a do pantragismo – e daí nasceu o meu livro *Mudança*. Singularmente, porém, mas não paradoxalmente, com este meu heterodoxo hegelianismo, cruzou-se a descoberta do Existencialismo, mormente através de *L'Être et le néant*. E o ponto de união foi a célebre "consciência infeliz" hegeliana, mola de todo o seu pensar, [...]. O problema que em *Mudança* se me pôs, mas com imediatas incidências "políticas", foi o do conflito do "absoluto" e "relativo". De certo modo, situada a vida numa estrita dimensão humana, o que se me anunciava aí e me veio a ser quase obsessão era a questão de um valor que à vida ordenasse. Perspectivada essa questão numa dimensão "política" e em projeção do meu hegelianismo, ela estendia-se ao problema dos "fins" e dos "meios", da necessidade de defender uma "síntese" e da necessidade oposta de que ela se constituísse em "tese" para que uma nova "antítese" se gerasse, do reconhecimento, enfim, de que uma "ditadura" suprimia a dialética. E essa questão se me prolonga em *Apelo da noite*, agora centrada no conflito da "idéia" e da "ação", do "absoluto" que a razão nos exige e do "relativo" que a prática nos impõe." [7]

---

[6] FERREIRA, Vergílio. *Um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 221-222.

[7] Idem. Para uma auto-análise literária. In: *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 13-14.

Portanto, temos o hegelianismo, Marx, a dialética, os jogos de oposições, as dicotomias, conflitos de contrários, tese-antítese-síntese, o existencialismo "via" Sartre, a luta entre o "absoluto" e o "relativo". Chaves importantíssimas para o esclarecimento de fundamentais aspectos do romance, particularmente para aquilo que ele tem de dicotômico, de consciente e mais que intencional jogo de conflitos e que se evidencia em pares contrastantes que, tendo sua origem no contraste "absoluto/relativo" ou na hegeliana "tese/antítese", se expande em duplas dicotômicas como vida/morte, riqueza/pobreza, cidade/aldeia, aldeia/montanha (natureza), conhecimento/ignorância, Carlos/Berta, Carlos/Pedro, Carlos/tio Manuel, Carlos/juiz, Carlos/engenheiro, Carlos/Cardoso, Carlos/Gaviarra.

O percurso existencial de Carlos Bruno, protagonista do romance, é o do homem lançado na mais intensa solidão, no mais completo desamparo. Dessa experiência deverá extrair ensinamentos, reaprender a vida, fortalecer-se ou sucumbir. Carlos, herdeiro da sólida fortuna de José Bruno, arrogante "príncipe de Vilarim" – como lhe chamava a noiva e depois esposa Berta –, surpreende-se repentinamente destituído da sua força. Pelo suicídio do pai, que não resiste à "crise" econômica que o leva à falência; pelo súbito empobrecimento; pela necessidade de trabalhar como advogado (o que não estava no seu projeto de vida); pelo desastroso casamento com Berta, rapidamente desgastado na depressão ocasionada por tão súbitas quanto profundas e dolorosas mudanças.

Carlos vai enfrentar a experiência da solidão absoluta. Para isso será necessário que o pai morra (e ele já havia perdido a mãe desde a infância), para que com ele desapareça o que o pai representava de segurança, de proteção, de um porto sólido onde ancorar na vida. Morto o pai, o casamento com Berta, há tanto tempo adiado, parece ser um sucedâneo de proteção e segurança, mas o casamento desgasta-se, pela depressão angustiada em que Carlos mergulha e pela intolerância e rispidez de Berta, que não o aceita pobre e deprimido. A docilidade obediente de Berta enquanto noiva, transforma-se, na Berta esposa, em arrogância violenta, sarcástica e desafiadora. Carlos procura refugiar-se num trabalho pelo qual não tem nenhum interesse, o que o leva a buscar a alternativa de um refúgio de dimensão intelectual e adquire o "vício" de ler, de pensar, de questionar, de tudo problematizar. Por influência do meio aproxima-se da política. Freqüenta o clube da vila, conversa longamente com o juiz, é levado a acreditar numa "nova ordem" que, desde a guerra que se alastra pelo mundo instala-se também no país. Denuncia adversários, articula, protesta, envolve-se em ativismos ideológicos e vai um dia descobrir-se ideologicamente antagonista do meio-irmão Pedro, que vivia em Lisboa, quase esquecido, quase ignorado, talvez em clandestini-

dade... Vai descobrir-se também, algum dia, traído nos ideais em que os que o cercavam o fizeram acreditar, sendo depois abandonado por estes à própria frustração.

Começará aí a fuga de Carlos para o refúgio na sua solidão. Na casa deserta, abandonado pela esposa e pela empregada; na natureza, em longas caminhadas pelos cerros da montanha, onde lhe será possível encontrar uma certa plenitude, ou paz, ou harmonia, seja na visão da massa granítica da serra, no verde dos pinheiros, no canto dos pássaros ou das águas da ribeira, ou no cantar angustiado e rouco do Gaviarra, essa "força da terra" colossal e bruta, capaz de emocionadas ternuras afagando as filhas, de arrebentar com fúria quem ameaçasse o seu patrimônio de pobre ou de rolar, como um Sísifo rústico, o rochedo que cobre o solo que ele quer fertilizar para o plantio das suas vinhas e árvores – os seus castanheiros, de que ele amorosamente planta mudas que só vão frutificar dali a dezenas e dezenas de anos e das quais por certo não se beneficiará. E todavia planta-as, só para estar de acordo com a natureza. Para quebrar a solidão absoluta, Carlos Bruno compra, certo dia, um cão perdigueiro a um oleiro ambulante de passagem pela vila. Faz dele um cão de caça, a sua companhia, trata-o com afeição, mesmo com humanidade, até que o animal é atropelado por uma camioneta e morre. Bruno enterra-o no quintal da casa. "Conversa" com ele, enquanto lhe faz o "enterro". Deixa-lhe na cova os ossos que lhe havia acabado de comprar e que ele já não roerá.

Bruno estava realmente fadado à solidão mais completa. Nem mesmo lograra a durável companhia de um cão. Via-se cercado de morte, de silêncio e de cólera. Quando se reatasse o fracassado casamento com Berta a situação não mudaria, continuaria só consigo mesmo, enfrentando as tensões coléricas de uma relação roída pelos ratos da discórdia, da desconfiança e da incomunicabilidade.

É sugestiva a cena que para o final do romance se repete, cena na qual Carlos e Berta ouvem no sótão da casa uma "tropeada" de ratos. É significativo que Berta vá à farmácia comprar arsênico "para matar os ratos", depois de ter ouvido contar, no escritório jurídico de Carlos, que uma mulher matara o marido que havia regressado à terra, depois de anos de ausência na emigração, porque ele voltara com aspecto jovem enquanto ela havia envelhecido, considerando-se por isso traída, considerando que era outro, aquele homem que assim regressava ofensivamente jovem... O romance termina "em aberto", com as ratazanas "passeando" pela casa enquanto Berta cortava queijo em cubos para aplicação do veneno, incendiada de repente, toda de uma vez, "por uma idéia fulgurante", idéia atroz, que regres-

sava e lhe falava "ao ouvido, surdamente e nitidamente, como um punhal no escuro." (M, p. 228-229).

São muitos os elementos simbólicos de *Mudança*, havendo também quem fale, como Eduardo Lourenço, em *alegoria metafísica*[8], sobretudo por causa da imagem dos "anjos das ruínas", na abertura do livro. Mas é importante atentar para a presença de outros símbolos – quem sabe outras alegorias –, temas ou motivos temáticos recorrentes, que, solidificados desde este início da atividade criadora de Vergílio Ferreira, se vão manter com maior ou menor intensidade, ao longo da sua trajetória romanesca e ensaística como espécie de "metáforas obcecantes" e "mitos pessoais" na acepção que Charles Mauron, dá a estes termos em *De métaphores obsédantes au mythe personnel*[9].

Assim a recorrência a determinados espaços aparentemente físicos ou reais, mas que na verdade são simbólicos, ou se mitificaram, ou que, mais do que isso, adquiriram mesmo dimensão metafísica. A montanha, a aldeia, certas cidades como Évora, ou Coimbra (a Soeira da mítica memória em *Para sempre*), constituem os traços mais firmes dessa fidelidade simbólico-temática tão cara ao escritor e por isso tão fortemente presente na sua obra. Mas outros elementos, igualmente, como a presença da música – angustiante ou apaziguadora; as reflexões sobre a Arte – literatura, pintura, música, dança – e a escrita, flagradas no encantamento maravilhado da sua evidência; os questionamentos filosóficos; o alarme da aparição do ser a si mesmo; a espantosa evidência da morte; a recorrência ao cão, de impressionante multiplicidade simbólica; e toda uma vasta simbologia cósmica que aponta para uma força ordenadora do universo e da natureza: o decorrer do tempo, a inserção do homem nessa mecânica universal – a terra, os astros, as estrelas, a lua, as águas, o verão, o inverno, a neve, a noite, o mar... são alguns outros traços simbólico-alegóricos, temas e motivos recorrentes que estabelecem, ao longo da escritura romanesca de Vergílio Ferreira, esse "jogo dialético" da modificação na permanência, que possibilitam essa mudança em constante processo de transformação, ou a paradoxal (e também dialética) ruptura na continuidade.

---

[8] LOURENÇO, Eduardo. Acerca de Mudança. In: FERREIRA, Vergílio. *Mudança*, p. xxi: "O simbolismo é transparente em excesso e todavia *ambíguo* e aberto. Podemos traduzi-lo ainda em alegoria de combate social, como é comum na tradição neo-realista, mas podemos igualmente lê-lo já como *alegoria metafísica*. A ambigüidade simbólica de *Mudança* está toda nestes anjos de *vitória* e de *ruínas* seguidos de reticências, o que lhes tira o caráter de simples 'imagem' para lhes conferir o de 'alegoria'. "

[9] V. MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: José Corti, 1962.

2. *MANHÃ SUBMERSA*.
Iniciação à dor e à renovação do Homem: um tempo de aprendizagem.

Tal como *Mudança*, *Manhã submersa* é um romance de aprendizagem. Importa esclarecer a ambigüidade fatalmente decorrente da classificação: ambos são romances de aprendizagem no duplo sentido que a expressão encerra. De aprendizagem do romancista, que com eles envereda no campo de uma ficção caracterizada pela predominância das idéias sobre a ação romanesca, aproximando da experiência filosófica a experiência ficcional e deixando o romance social definitivamente para trás. De aprendizagem dos protagonistas dos respectivos romances. Carlos Bruno, de *Mudança*, "aprende a existência" ou sobre ela, vivendo ou sofrendo toda a amplitude da *crise* que se instalou na sua vida, responsável pela transformação do seu caráter, dos seus interesses, dos seus hábitos, dos seus gostos e do seu modo de estar no mundo. Antônio Santos Lopes (o Borralho de *Vagão "J"*), de *Manhã submersa*, aprende o livre arbítrio, a liberdade – mesmo que conquistada à custa do sacrifício do corpo –, a cultura, o amor. Retomando a personagem infantil de um seu romance da fase anterior e fazendo-a reaparecer como protagonista adolescente de *Manhã submersa*, Vergílio Ferreira realiza um romance de aprendizagem, ou de formação, na tradição alemã do *bildungsroman*, testemunhando a sua inserção na vida, questionando com ela os caminhos que lhe são impostos por uma engrenagem humana e social em que era a peça menor, acompanhando-a na sua revolta contra essa engrenagem determinista, no florescer da sua vontade e do seu pensamento até ao ato final de revolta e de ruptura.

Na seqüência da idéia ou do conceito da *arquipersonagem* proposto por Helder Godinho e já anteriormente referidos, Antônio Santos Lopes representa o primeiro passo no processo de complexificação do Homem, saindo, enquanto criança/adolescente de um estágio primitivo, muito próximo do animal, para outro de constante crescimento na fase adolescente/adulto. A despeito do seu sofrimento – ou exatamente graças a ele – lhe foi dado aprender muito sobre a vida, sobre a humanidade, sobre si mesmo (em solidão e em comunicação com o Outro/os outros), sobre a cultura, sobre a transcendência (ou a sua falta), sobre o absoluto (ou a sua ausência) e o relativo.

Antônio Santos Lopes, em *Manhã submersa*, começa a transformar-se num intelectual quando, contra a sua vontade, é obrigado a ingressar no Seminário, sendo destinado (e não destinando-se) à "carreira" sacerdotal. À perspectiva dessa "carreira", imposta e não escolhida por vocação, preside uma estrutura familiar que o subjuga pela força da autoridade – representada por D. Estefânia, a madrinha rica que se quer fazer sua "protetora" – e

pela obediência, respeito e solidariedade – que ele devota à mãe, de quem está fora do alcance porque a madrinha o arrebatara para o manter sob o jugo do seu poder. O sofrimento que decorre do seu afastamento do ambiente familiar, na aldeia que é obrigado a deixar e aonde só regressa nas férias, é o ponto de partida para a "construção" do seu pensar. O convívio difícil com outros seminaristas, a descoberta da ausência de vocação nele e em outros, o autoritarismo e violência da instituição, a descoberta alarmada do corpo, da sexualidade, os atos de rebeldia ou de covardia de outros alunos, o pânico-espanto decorrente da morte de um deles, o Gaudêncio, o pavor que lhe provocou a insidiosa dúvida sobre a existência de Deus – são alguns elementos que se amalgamaram na formação do pensamento, da vontade, e da decisão que Antônio Santos Lopes levará para a vida. São também formadores da sua sensibilidade, que se manifestará sobretudo quando A. Lopes se faz "autor" do texto que é *Manhã submersa*. A aprendizagem do binômio vida/cultura, na qual a experiência do Seminário é um momento de intersecção, foi fundamental no surgimento do ser complexo, sensível, culto, erudito que, à distância do tempo e dos espaços da sua infância/adolescência, narra com emoção a sua experiência existencial até ao momento de uma possível descoberta amorosa e de um intenso desejo de comunhão com a destinatária desse amor, uma desconhecida subitamente reconhecida na pessoa de uma mulher "desde sempre" amada.

Manhã submersa é um texto narrativo ou a *escrita* de uma memória colocada entre uma breve e destacada proposição introdutória e uma conclusão implícita na própria narração. Entre um momento e outro decorre a narrativa, em primeira pessoa, como convém a uma escrita memorialística. No primeiríssimo momento da introdução (assinada por A. Lopes e destacada do corpo do livro por diagramação diferente e composição textual em *itálico*) vem referido o nome de Vergílio Ferreira de modo a implicar *afastamento da autoria* do romance, assumindo, senão a condição de personagem, a de autor de outros livros, que não somente este: "*Para o fim de um certo livro seu diz Vergílio Ferreira que talvez eu, António Borralho (A. Santos Lopes, de lei) viesse um dia a escrever a nossa história. Nossa – da minha gente.*"[10]. Este recurso (quase se poderia dizer este artifício) não teria maior interesse se não fosse a primeira incursão de Vergílio Ferreira numa prática ficcional, mais tarde retomada em outros livros, como em *Nítido nulo* e em *Até ao fim*, por exemplo, prática ficcional algo irônica, e, sobretudo nestes últimos romances, indicativa de uma quebra de convenções que permite conjecturar em torno de uma possível *pós-*

[10] FERREIRA, Vergílio. *Manhã submersa*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1968, p. 9 (itálicos da citação).

modernidade romanesca presente no escritor. A "introdução" a *Manhã submersa*, não teria, na sua breve totalidade, elementos que excepcionalmente chamassem a atenção se igualmente não representassem, também, uma inicial incursão por um caminho que posteriormente seria muito característico de Vergílio Ferreira, que é, entre muitas outras coisas, tomar ou realizar a escrita como espaço de reflexão possível sobre a própria escrita. É o que se tem, ainda que de maneira muito discreta, na "revelação" das razões da escrita, feita por A. Lopes:

> *História nova, porém, e vivida no sangue, eu tinha uma, sim, mas essa era só minha. [...] história "individual" mais do que de uma "pessoa", de um "homem", se era apenas, sobretudo uma "historiazinha infantil", de que servia contá-la? Cem vezes por isso resolvi escrevê-la, cem vezes desisti. Até que, em certo dia de Dezembro, batido a Inverno e solidão, eu senti, numa crise, que a minha história, afinal, estava certa com tudo o que hoje tem voz de se ouvir. [...].*
>
> *Por isso a escrevi, sem discussão, surdo de angústia, durante um mês seguido. Porém, agora que a releio, estremeço de espanto, porque não imaginava que era isto precisamente o que tinha afinal para contar."* (MS, p. 9-10, itálicos do texto transcrito).

Esta reflexão do escritor sobre a escrita na escrita, ou da escrita sobre a própria escrita será sempre retomada por Vergílio Ferreira em diversos romances posteriores, como em vários dos seus ensaios e no diário. Se não começa exatamente aqui, neste ponto de *Manhã submersa*, é sem dúvida este um dos seus momentos iniciais. Este romance, com tudo o que tem do romance formalmente e estilisticamente "clássico", é já uma narrativa "discretamente" experimental quanto ao uso de algumas das categorias da narração. É já o romance de uma escrita à procura do seu autor e contribui para definir nele um dos seus constantes motivos estilísticos e formais.

Do romance interessa ainda anotar alguns traços de relevante importância, como são por exemplo os registros dicotômicos – de que o escritor continuaria a fazer uso em romances posteriores como *Apelo da noite*, *Cântico final* e *Aparição* – verificados sobretudo no jogo que estabelece com dois diferentes níveis de tempo (presente da escrita/passado da narração), dois diferentes níveis de espaço (aldeia/Seminário) ou no freqüente contraponto que opõe aspectos realistas a aspectos poéticos, e mais do que isso simbólicos – de uma simbolização a caminho do metafísico –, em que a montanha, a aldeia, a natureza, o cosmos, o sentimento, a música, adquirindo significados privilegiados representam importantes elos de ligação entre romances anteriores – particularmente *Mudança* – e

tantes elos de ligação entre romances anteriores – particularmente *Mudança* – e romances posteriores, particularmente *Cântico final*, *Aparição* e o muito posterior *Para sempre* que quer ser, e *é*, o romance-súmula a sintetizar toda a carga simbólica e existencial da obra romanesca que Vergílio Ferreira produziu até o momento de sua publicação.

Sendo a representação de uma escrita memorialística, *Manhã submersa* é texto que se escreve de um *presente* (o presente da escrita, em que o autor A. Lopes, em certo dezembro, "batido a inverno e solidão" e em crise existencial, resolve contar a sua história, sem saber exatamente que era aquilo "que tinha para contar") para registrar, recuperar ou reinventar um *passado*. Assim, entre o *presente* que está na introdução (destacada do texto) e na conclusão (implícita no texto por ser o momento em que passado e presente se encontram para se continuarem em futuro) decorre a narração do passado do "autor". "Autor-personagem", que vai buscar na memória de um passado de pobreza, sofrimento e humilhação os materiais que eram os seus para reconstituir até ali, até àquele momento presente, a aventura da sua presença no mundo. Mas a memória é falha (é relativa), o passado é nebuloso, a infância que poderia ter sido bela, não obstante a pobreza, fora violentada pela imposição de um destino não escolhido nem desejado, pelo medo, vitimada pelo autoritarismo, sacrificada em solidão e dor até ao angustiado ou tresloucado gesto da automutilação, forma encontrada por Antônio Santos Lopes – ao mesmo tempo como fuga e vingança – para escapar ao Seminário e ao seu imposto destino de sacerdote. O episódio dá-se durante uma festa em casa de D. Estefânia. No momento em que se deveria soltar um balão e queimar bombas e fogos de artifício, Antônio, para provar à "bruxa que a desprezava, que desprezava a morte e o suplicio da [sua] carne", sentiu estalar-lhe, "de alto a baixo, um raio de loucura": segurou na mão direita uma bomba, acendeu o rastilho e esperou que ela explodisse.

> A chama fervia pelo rastilho dentro, aproximava-se vertiginosamente da bolsa de pólvora. Uma placa de aço incandescente colava-se-me por dentro, ao osso da fronte, queimava-me os olhos de uma ácida lucidez. Eu estava sozinho, diante de mim e do mundo, perdido no súbito silêncio em redor. Mas no instante-limite da explosão, no ápice infinito em que tudo iria acontecer, um impulso absurdo, vindo não sei de que raízes, fez-me arremessar a bomba. Ou talvez que não houvesse impulso algum e tudo seja apenas, ainda agora uma incrível fímbria de receio de que não cumprisse o meu propósito até ao fim. Porque a explosão deu-se e eu sangrei e perdi dois dedos da minha mão direita. Gritaram todos aos meus ouvidos, horrorizados da minha crueldade. Mas só a noite cho-

> rou comigo a minha dor, com um amor longínquo de estrelas e de silêncio. (MS, p. 204-205).

O episódio – que é originário de *Vagão "J"*, romance da fase neo-realista de Vergílio Ferreira –, adquire aqui evidente significado simbólico-metafísico. É pela dor, pelo sacrifício da própria carne que Antônio decide conquistar a liberdade, dizer não à opressão, ao autoritarismo e traçar, dali em diante, o seu próprio caminho. No plano da simbolização é significativo que ele tenha ocorrido à noite de um dia primaveril ("Era uma tarde feliz de Primavera, com um sol convicto de esperança, um ar brilhante de juventude" – MS, p. 202) e na aldeia, portanto à sombra tutelar da montanha. Lugar de primitivas origens, de sacrifício aos deuses ou às forças da natureza, lugar de purificação, ele mesmo puro de uma pureza originária e de sempre... O instante da mutilação de Santos Lopes é um momento altamente simbólico. É então que ele se faz homem, deixando nesse exato instante, para trás, a infância/adolescência do seu sofrimento. Foi um rito de passagem, um rito sangrento pelo qual se elevou de um estágio da vida para outro. O momento em que encontrou forças para *ser*. Dali para a frente só poderia contar consigo mesmo, e tinha plena consciência disso. Só aparentemente morta, a infância sobreviverá na sua memória, para que um dia, contando-a, complete a purgação e a ascese iniciadas com o ritual sangrento em que sacrificou a própria carne, numa noite que chorou com ele a dor do sacrifício e em que teve a acalentá-lo "um amor longínquo de estrelas e de silêncio...". Quando no presente da sua escrita, em que rememora ou reinventa o passado da sua vida desde a longínqua manhã submersa da infância, o passado e o presente se encontram, Antônio Santos Lopes, transformado no memorialista A. Lopes, terá concluído então esse percurso de sacrifício, de aperfeiçoamento, de elevação, de formação de um homem novo. A sua escrita representa um componente fundamental nesse processo. E é do surgimento desse homem novo, que renova as suas forças na esperança do encontro com a mulher amada "desde sempre", que o final dessa escrita, ou o final do romance, dá testemunho:

> [...] reconheço, no meu sangue em alvoroço, que um sinal de triunfo vem avançando com ela para mim, abrindo caminho desde o fundo do meu terror, atravessando o meu ódio, o meu cansaço, o meu desespero triste.
>
> Por isso, nesta hora nua em que escrevo, perdido no rumor distante da cidade, conforta-me pensar não sei em que apelo invencível da vida e de harmonia que não morreu desde as raízes da noite que me cobriu. (MS, p. 209).

A escrita de A. Lopes, ainda que arrebatada para a "verdade" do mito mais do que orientada para a da realidade, claramente revela uma sensibilidade forjada na natureza e comprometida ou desejosa de liberdade. A infância dolorida e distante foi decerto mitificada pela memória que naturalmente acentuou, em demasia, enquanto elaborou essa mitificação, tudo quanto nela foi belo ou foi sofrido. Distante, evanescente, só feita de memória e transformada em mito, é pela escrita que a infância ou todo o passado de Santos Lopes passará, da abstração que era, à concretude que passou a ter. É com a escrita que o passado veio a ter existência real, embora nem tudo tenha acontecido exatamente assim, como passou a estar escrito ou se imaginou haver sucedido. Porque na reconstrução do passado entra, no presente que o reconstrói, toda a sensibilidade até ali acumulada, toda uma mitificação abstratamente elaborada, todo um desejo de que assim tenha sido. É neste espaço vazio da incerteza ou da inverdade que se faz a poesia da reconstrução e é com ela que são preenchidos esses espaços vazios.

Assim, no texto do *presente* de A. Lopes nem sempre é fácil ou nem mesmo possível distinguir o que no *passado* de Antônio Santos Lopes é realidade ou é mito. E isto vale, é claro, para todos os aspectos do seu texto, inclusive para de algum modo "explicar" o jogo dicotômico dos espaços. A. Lopes escreve em Lisboa, rememorando a infância que se passa entre a aldeia (casa da família, casa de D. Estefânia, rua, montanha, natureza) e o Seminário. A escrita (enquanto romance) segue o ritmo ou a seqüência do tempo cronológico: as estações do ano, o ano letivo, a alternância entre os períodos de estudo e os de férias. Esta alternância temporal transporta-se para uma alternância espacial, criando uma espécie de intersecção entre aldeia e Seminário. Claramente se percebe que a aldeia, à exceção da casa de D. Estefânia, é o espaço da plenitude, da alegria, da liberdade, que são sufocadas pelo autoritarismo da madrinha rica que se sobrepõe à subserviência interessada da mãe de Antônio e à sucumbência deste face aos interesses da mãe. A montanha representa a independência que o jovem não tem, a plenitude que ele deseja alcançar.

> Por fim o dia de férias chegou. E há quanto tempo eu o vinha esperando! No tampo da carteira, um pouco de lado para que nada o tapasse, colei um calendário de Dezembro; e todas as noites, ao último estudo, eu esporeava o tempo, cortando o número do dia seguinte. Mas inflexivelmente, apesar dos meus esforços, cada dia tinha sempre vinte e quatro horas de espera. [...]. E atormentado de angústia, punha-me atento à duração de cada segundo, cada minuto, esperando longamente que passassem, e desco-

> bria, em suores, que os poucos dias que faltavam para as férias eram uma montanha enorme de tempo. Já a lama crespa das geadas, nos caminhos do recreio, e o manto de neblina ao longo do vale me lembravam, na garganta, o Inverno da minha aldeia, a serra livre da minha infância. (MS, p. 57).

Espaço de liberdade e de pureza, a montanha é também lugar de medos ancestrais ("O vento crescia pela escuridão do quintal, encurvava-se sobre o casarão e caía adiante, solenemente, como uma vaga. A montanha falava, de enorme bocarra aberta, a voz dos grandes medos do espaço." – p. 71) é ainda ponto de referência existencial, como um astro ou uma estrela polar:

> Uma noite fria e serena cobria o mundo, quando saí; e uma paz nova, úmida de ternura, como o silêncio depois de um choro, envolveu-me docemente o ermo dos meus passos. [...]. Já o vulto da montanha a oriente me chamava com uma voz intrínseca e original, como um olhar que nos fita e ultrapassa. Caminhei devagar, com a fronte pendida, ao longo do meu desespero resignado. (MS, p. 79).
>
> [...] havia sempre, nos meus olhos, um adeus infeliz para os caminhos da serra, para o pobre cadáver da minha infância. (*Ibid*., p. 87).
>
> [...].Breve, porém, chegavam as férias da Páscoa e tudo se me diluiu. De novo fiquei suspenso da imagem da minha aldeia, da minha serra, da minha antiga liberdade. (*Ibid*., p. 140).

Tal como a montanha representa esse espaço de liberdade – ainda que perdida –, essa originária alegria da infância – ainda que morta –, um ponto de referência na orientação da existência – ainda que submerso na noite ou na névoa –, o Seminário simboliza o espaço da opressão, da violência, da injustiça, do medo. Mais que uma escola, uma instituição religiosa, um lugar para a formação do caráter e do espírito, o Seminário é uma prisão. O ambiente é soturno, asfixiante. A disciplina é militar, na sua rigidez e severidade, na cega observância do *Regulamento*. São da nomenclatura militar os termos indicativos da gradação hierárquica com que se organizam os grupos de estudo (*exércitos*, *hostes*, *partidos*): *generais*, *brigadeiros*, *coronéis*... *cabos*, *soldados* e *caixas*, "que era o último posto". Em *Divisões* se organiza todo o corpo discente e por conseqüência o alojamento (ou camaratas), tomando por critério a idade e o estágio escolar de cada jovem. O sistema de ensino instala entre os alunos uma competitividade agressiva, que expõe os perdedores a humilhações e estimula a raiva de uns contra outros...

No sentimento de Antônio Santos Lopes, o Seminário é bem qualificado pelo adjetivo *dantesco*. Era naquele inferno que se deveria conquistar e "aprender", para oferecer a outros, o paraíso da vida eterna. Por isso o Seminário será sempre um lugar de escuridão e de frio. Marcado da noite, do inverno, da chuva, ou da falta de clareza e calor nas relações humanas. A aparição do Seminário, desde a primeira vez e depois nos vários reencontros após as férias, está sempre mergulhada nesse escuro sentimento da noite sem estrelas:

> Submerso na noite, perdido na confusão dos fatos pretos, [...] eu suava de cansaço e ansiedade. Não conhecia ninguém. Ninguém me conhecia. [...]. Em dada altura, porém, e subitamente, o murmúrio das conversas baixou mais, quase tocando o duro silêncio dos corações. [...]. Mas sempre e só me cobria a noite plácida do mundo. Foi quando ao vencermos uma rampa da estrada, mudo das sombras de uma espera, começou a erguer-se, terrivelmente, desde os abismos da terra, o vulto grande do Seminário. [...].
>
> Quieto um momento, no longo pavor da noite, olhei do fundo da minha solidão a mole enorme do edifício e arranquei para a minha aldeia distante um grito de dor tão profundo que só eu o ouvi.
>
> Lentamente, o casarão foi rodando com a curva da estrada, espiando-nos do alto da sua quietude lôbrega pelos cem olhos das janelas. Até que, chegados à larga boca do portão, nos tragou a todos imediatamente, cerrando as mandíbulas logo atrás. (MS, p. 19-21).

*

> Da vila ao Seminário eram ainda uns quilômetros. Mas um nevoeiro de chuva pertinaz caía ainda e sempre. Não valia a pena esperar, porque desde a madrugada a chuva não cessara.
>
> E logo um tropel escuro de duzentos seminaristas investiu contra a noite. Íamos juntos, formando massa, de cabeça vergada numa decisão muda, largando atrás, na estrada que pisávamos, um lamaçal revolvido. Como toda a vila se refugiara nas casas, avançávamos confiados pelas ruas principais, silenciosos, enrodilhados de esforço, certos e negros como um enorme esquadrão de sombras. [...]. Mas nós, os mais pequenos, não agüentávamos a marcha e começamos a baralhar os passos da coluna. Corria-me um suor desesperado com a baba da chuva, e os pés rendiam-se-me ao lodaçal do caminho. [...]. E assim fui, quase de rastos, atravessando a noite e a tempestade, perdido no confuso tropear de todos... Quando enfim chegamos ao grande casarão que já nos estava esperando na curva costumada, todos nós nos atiramos para um fundo esquecimento de Deus e do inferno, da vida e da morte. (MS, p. 100-101).

Esta é a memória dolorida que Antônio Santos Lopes guardou e que A. Lopes, anos e anos depois, vai transformar em escrita, com a consciência de que nem sempre a memória é a realidade de outrora e que *evocar* não é o mesmo que *recordar*.

> Aqui, neste quarto nu em que escrevo, relembro agora tudo com emoção. À dor que passei mistura-se incrivelmente uma saudade irremediável para nunca mais, não bem, concretamente, por este instante ou aquele, mas apenas porque a tudo envolve um halo estranho, agora que tudo me vive na memória. Ao relembrar o passado ocorrem-me instantes únicos de uma chuva correndo largamente nas vidraças, ou de um sol carinhoso no fumo largo da manhã, ou até mesmo de uma madrugada fria na igreja. Mas que houve, realmente, nesses instantes, que me tivesse comovido? Eis porque eu me perturbo à memória da noite de Natal em que todavia eu *sei* que sofri de fadiga e de tristeza. Assim é quase com remorso que eu sinto o apelo fundo das vozes nas naves da igreja e relembro o frio áspero das geadas, no conforto imaginado de um fogão. Um canto límpido nasce-me de novo numa brancura distante e sobe pela curva larga do céu como um sol que se abre em leque sobre o silêncio da terra. [...].
>
> Estranho poder este da lembrança: tudo o que me ofendeu me ofende, tudo o que me sorriu sorri: mas a um apelo de abandono, a um esquecimento *real*, a bruma da distância levanta-se-me sobre tudo, acena-me à comoção que não é alegre nem triste mas apenas *comovente*... Dói-me o que sofri e *recordo*, não o que sofri e *evoco*. (MS, p. 82-83 – itálicos do texto transcrito).

Portanto a *memória evocativa* é a memória da *emoção*. A memória *real*, a da *recordação*, é sobretudo a memória do *sofrimento*. As duas, a que recorda e a que evoca, vão conjugar-se numa terceira que escreve ou que se transforma em escrita. Há um lugar em que isso se dá ("Aqui, neste quarto nu em que escrevo").

No conjunto da obra de Vergílio Ferreira este "lugar" onde uma *memória* se faz *escrita* é um elemento comum, reiterativo, recorrente, por exemplo, em *Aparição* (uma "sala vazia"), *Estrela polar* (uma cadeia), *Nítido nulo* (outra cadeia), *Carta ao futuro* (Évora), *Invocação ao meu corpo* (a montanha)... À memória evocativa pertencem os aspectos poéticos e simbólicos, não só dos romances como também dos ensaios atrás referidos e de inúmeras passagens da *Conta-Corrente*. A evocação emocionada da montanha, a harmoniosa comunhão com o cosmos, as reminiscências de uma memória musical evocativa da infância, ou da juventude, ou dos grandes corais natalinos, ou da vastidão da planície alentejana... (Música, fotografias, estão entre os elementos poético-simbólicos evocativos de tempos, lugares, pessoas, também de grande recorrência na obra de Vergílio). À memória

que recorda pertencem os aspectos mais realistas que fazem contraponto com os poéticos. Assim em *Manhã submersa*, por exemplo, mesmo os momentos de maior sofrimento do protagonista são transfigurados em dolorida poesia, mas não a visão (ou a memória) realista que ele guarda de algumas situações ou pessoas, como D. Estefânia, Dr. Alberto, o filho, ou a criada Carolina, várias vezes "pintados" com tintas naturalistas:

> [...] já enfim a missa ia chegando à comunhão. Como era eu quem segurava a *patena*, foram-se-me abrindo diante as bocas de todas as devotas. Pude então reparar na língua de D. Estefânia, que era esponjosa, recortada aos bicos como as bordas de certas fotografias, coberta de uma capa esbranquiçada, e com uma grande fenda longitudinal. (MS, p. 73).

*

> O seu ar fatigado, o cheiro a tabaco toldavam-no de um nojo espesso e devasso, de uma torpeza flácida e úmida. Mas, anterior a esta repulsa e medo, eu sentia uma ávida atração pela vida daquele homem que se empapara até ao pescoço na quente gordura animal. (*Ibid*., p. 147).

*

> Depois de me servir a sopa, cruzou os braços sobre a massa dos seios e plantou-se-me diante a ver-me comer. Sempre que eu erguia os olhos, aqueles dois seios violentos atiravam-se sobre mim, inchavam-se dolorosamente nas mãos. Carolina, na avidez da sua seiva, sentiu logo a minha perturbação. E brincando comigo, como se eu fosse *mais mulher* do que ela, debruçou-se para mim num segredo:
>
> – Já te apetecia, não? (*Ibid*., p. 84 – itálicos da citação).

Não há, não poderia haver, para estas figuras, a suavidade da memória que registra e evoca pessoas e momentos transfiguradores, que profundamente falaram ao sentimento de Antônio e por isso são depois evocados na emoção da saudade. Mesmo pessoas rudemente rústicas, como a mãe e o tio Gorra. Mesmo alguns momentos do Seminário, em que pôde contar com a solidariedade do Gama ou do Gaudêncio e com a compreensão de um sacerdote excepcionalmente bom (e por isso *diferente*), como o Padre Alves. Mas todas essas horas de dor ou de poesia, de realidade ou de sonho, de angústia ou de rebeldia, de desespero ou de esperança eram partes de um processo de formação e descoberta, faziam

parte da aprendizagem de Antônio, da aprendizagem do Homem. Antônio aprendia a Vida descobrindo a si mesmo, o outro, o Saber e a Mulher.

Regressando à idéia da *arquipersonagem* proposta por Helder Godinho e considerando que Antônio Santos Lopes seja o herói vergiliano em plena juventude, que tem a infância e a adolescência evocadas pelo homem maduro ao tempo da escrita da sua narrativa, teremos no protagonista de *Manhã submersa* esse "herói" ou essa *arquipersonagem* na fase inicial da sua busca, da sua formação, do seu percurso existencial. Por isso aplicam-se-lhe muito bem estas observações de Godinho:

> A geração da arquipersonagem é a geração da peregrinação à procura de uma possibilidade de existir, de um espaço para instalar o seu presente, que, nos livros seguintes a *Onde tudo foi morrendo*, tomará cada vez menos o aspecto de um espaço econômico para se tornar no espaço metafísico da procura da Ordem universal, com cujo encontro a arquipersonagem terá a aparição de si e encontrará a Mulher e o Saber.[11]

Ao tempo em que escreve a sua narrativa, Antônio Santos Lopes percorrera todos os estágios da sua aprendizagem e encontrava-se no esperançoso limiar do amor, no encontro casual com uma mulher que conhecia e amava desde sempre. Antônio continuará, tal como Carlos Bruno e Pedro, no percurso existencial do herói vergiliano, presente em outros romances.

3. *APELO DA NOITE*.
"Viagem sem regresso" entre o pensar e o agir: um tempo de decisão.

A problematização de natureza política, que só lateralmente se verifica em *Mudança*, tem continuidade e aprofundamento em *Apelo da noite*, romance que Vergílio Ferreira termina de escrever em 1954 mas que só publica em 1963, registrando-se, entre um e outro – ao longo dos oito anos que separaram o término da escrita do momento da publicação do livro –, o aparecimento de *Manhã submersa* (1954), *Aparição* (1959), *Cântico final* (1960) e *Estrela polar* (1962).

[11] GODINHO, Helder. Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira. In: MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). *Afeto às letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 230.

Ao sentido de continuidade, presente na obra do escritor e que neste estudo se pretende demonstrar, importa o tempo da escritura de cada romance e não a data ou a ordem das respectivas primeiras edições. Para esse aspecto tem relevância a datação sistematicamente feita pelo autor ao final de cada livro seu, indicando local e data de conclusão da obra, informação sempre mantida ao longo das sucessivas reedições. Os motivos desse tão longo hiato entre a conclusão do romance e a sua publicação são do foro íntimo do escritor. Não obstante, alguns críticos arriscaram opiniões, caso, por exemplo, de Aniceta de Mendonça, para quem *Apelo da noite* é um romance menor cuja publicação só se justificou pelo "interesse editorial". Diz ela que "*Apelo da noite* é um livro *deslocado* na obra de Vergílio Ferreira, livro que se beneficiaria do êxito de *Aparição* e *Estrela polar*" e cuja publicação teria sido movida por visíveis 'intuitos comerciais'"[12]. Estendendo a análise que faz, das diferenças entre as datas de redação e publicação, ao romance *Cântico final* (acabado de escrever em 1956 e só publicado em 1960, um ano depois de *Aparição*), a ensaísta conclui que, ao contrário de *Apelo da noite*, *Cântico final* não é "um romance deslocado. Bem ao contrário, pois nele se estabelecem em termos amplos e claros, os estruturadores textuais do ciclo existencial."[13].

Ocorre, porém, que *Apelo da noite* – que é sem dúvida obra a que falta a grandeza de *Aparição, Estrela polar* e de toda a posterior produção romanesca de Vergílio Ferreira – é exatamente o romance que realiza a passagem de *Mudança* para *Cântico final*, sendo necessário considerar, também, nessa passagem, o romance de formação que é *Manhã submersa*, que sugere, por aspectos da sua fabulação, um evidente parentesco com *Vagão "J"*, quando, em essência, já nada mais tem a ver com esse romance do passado do escritor. *Apelo da noite* seria, portanto, um elo relevante na transição de um modo de romance em que se mesclam o social e o existencial e um passo a mais na definição deste caminho que caracterizaria o sentido de conjunto da obra do escritor. E só por isso – se mais razões não houvesse –, não pode este livro ser considerado dispensável na obra do romancista. Não é difícil perceber na figura de Adriano – protagonista do romance – a fusão do meditativo solitário e angustiado Carlos Bruno com o lúcido e pragmático ativista político Pedro, seu meio-irmão, ambos personagens de *Mudança*. O "vício" de ler e de pensar em que Carlos mergulha a partir da "crise" e decerto em conseqüência do desgaste de todas as suas crenças, valores e relações humanas, é em Adriano uma condição visceral. A clandestini-

[12] MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. São Paulo: Hucitec, 1973, p. 10.
[13] Idem, Ibidem.

dade em que Pedro se lança na sua adesão à luta contra um governo totalitário e que só transversalmente é percebida na cena do seu aparecimento na aldeia, quase ao final do romance, é destacada em Adriano mais que em qualquer outra figura do grupo de intelectuais ativistas clandestinos do qual ele participa, em Lisboa. Adriano é um intelectual que pensa a política, a vida, a morte, a arte. Que oscila – até à tomada de decisão – entre a Idéia e a Ação, o pensamento e a prática, a inércia e o heroísmo.

Mais que uma retomada dos grandes símbolos cósmicos que povoam toda a obra de Vergílio Ferreira desde *Mudança* e mesmo anteriormente a este romance, *Apelo da noite* propõe o regresso a alguns temas anteriores, a incursão por alguns novos, a proposição de problemas ainda não enfrentados. Mais do que em *Mudança* – e a partir do confronto *Idéia/Ação* –, é o conflito entre o absoluto e o relativo que, filosoficamente, ocupa o relevante lugar do tema em *Apelo da noite*. "Ler absoluto no relativo" – diz o próprio Vergílio Ferreira, "fórmula útil para as verdades indiferentes; para as outras é apenas uma fórmula de prudência vã. Porque, se previne de que a verdade de hoje seja o erro de amanhã, esquece que enquanto se 'lê' absoluto, o absoluto se não 'lê': é"[14] – e isto que diz é em essência a temática filosófica do romance. De fundo hegeliano, como o anunciou o próprio romancista, e, como de resto, o confirmam as antíteses que se podem listar à leitura da obra: absoluto/relativo, idéia/ação, história/transcendência, arte/política, arte/ação, vida/morte, razão/loucura, ação/destino, justiça/injustiça... São alguns dos conflitos postos em questão pelo romance, chamados constantemente ao debate pelo grupo de personagens-artistas (romancistas, poetas, pintores), professores, jornalistas, editores, ativistas culturais. O grupo, de que fazem parte Adriano Mendonça, Gabriel, Fernando Aires, Décio Ramos, Vitor, Teles, Torres, Rute, constitui, ficcionalmente, uma espécie de célula de resistência ao governo salazarista. De início é de natureza ideológico-cultural, com redação e publicação de artigos, programas, plataformas, intervenções em jornais, realização de conferências – portanto no plano do pensamento ou da idéia. Adriano acabará por se envolver na fuga de dois presos políticos de um presídio, que, sob o seu comando, são transportados para um esconderijo numa aldeia serrana da Beira Alta. O episódio da fuga e o seu desenlace, fatal para Adriano, constitui a *ação* (política) como contraponto da *idéia*.

A representação da intelectualidade no grupo de personagens propicia o aspecto ensaístico do romance. Porventura demasiado sobrecarregado de matéria ensaística ou ideo-

[14] FERREIRA, Vergílio. Posfácio. In: _____ . *Apelo da noite*. Lisboa: Portugália, 1963, p. 264-265.

lógico-filosófica, o romance, enquanto ficção, ressente-se desse excesso[15]. Há teorização em demasia sobre política, sobre arte, sobre filosofia, sobre história – o que de alguma forma prejudica a fluência do romance como tal –, e também sobre a vida e sobre a morte e sobre o intensamente questionado problema do suicídio.

O direcionamento existencial é mais que evidente, uma vez que estes são temas fulcrais da literatura existencialista (onde constituíram tradição), de uma arte literária, sobretudo romanesca, que se destinou à representação ficcional de algumas idéias ou questões fundamentais do existencialismo. As referências feitas a Sartre, a Malraux, a Camus no decorrer do romance são muito significativas com relação a isso. A busca do absoluto (que nenhum dos personagens pode encontrar na transcendência) ou de um valor sucedâneo, seja a arte, seja a ação – a aventura, o heroísmo ou um gesto decisivo numa vida –, são igualmente traços de grande significado existencial. Podem ser o objetivo de uma vida ou a justificativa de uma existência. Para Adriano Mendonça, possuem essa dupla significação.

Adriano julgara perdidas as razões para a vida quando atingido pela violência da morte. Primeiro a irmã, Lídia, repentinamente morta em plena juventude ("visitava-o a morte agora pela primeira vez, o seu absurdo, a sua violência como um estampido" – AN, p. 18), depois o pai, carregando a morte anunciada por um câncer:

---

[15] Eduardo Lourenço também assinala a presença (e os riscos) dessa sobrecarga ensaística no romance, e, a propósito, assim se manifesta:

> A tentação ensaística, a mais grave que no plano da imaginação espreita Vergílio Ferreira, aparece aqui em estado puro. Todas as personagens são, enquanto "palavra", Vergílio Ferreira e Vergílio Ferreira em discussão perpétua consigo mesmo a propósito de todas as coisas e de tudo, numa espécie de furor metafísico [...]. É uma vertigem que a certos momentos vive de si mesma, se contempla e se destrói e recomeça. Em Vergílio Ferreira justificam-na o fato do seu fundo patetismo e o girar em volta de obsessões graves, mas não raro é excessiva, como em *Apelo da noite*, onde todas as páginas e todas as personagens repetem sem cansaço – e no "tom" bem pessoal de Vergílio Ferreira – o monólogo ora circular, ora em espiral característico do autor dos ensaios sobre Sartre e Malraux. (O itinerário de Vergílio Ferreira: a propósito de Apelo da noite. In: *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 94-95).

A intenção ensaística do romance ainda mais se evidencia no "Posfácio", de natureza e objetivos essencialmente filosóficos, datado de outubro de 1958 – quatro anos depois do término da redação do romance – que o autor lhe acrescentou na circunstância de apresentar o livro a um concurso literário. E também isso foi comentado por Eduardo Lourenço:

> [...] que o autor de *Apelo da noite* tenha "prolongado" um romance, objeto em princípio subsistente, com um "posfácio", elucida-nos de sobra acerca das suas afinidades. Romanescamente é saída perigosa a menos de rejeitar essa última máscara que é ainda o ensaio, mas bem parece que Vergílio Ferreira se inclina cada vez mais para converter a reflexão em visão e esta de novo em reflexão. (LOURENÇO, op. cit., p. 96).

> – [...]. É certo que se trata de um nódulo pequeno. Em todo o caso, provisoriamente, admitamos que é um cancro.
>
> "Um cancro" – pensou Adriano terrivelmente. Mas quando fitou o pai, encontrou nele dois olhos calmos e quase compadecidos. Tudo se reduzia a um pequeno nódulo – insistia ainda o médico. – Nenhuma razão pois para alarmes. Metástase evidente não havia. Em todo o caso...
>
> [...].
>
> "Um cancro" – pensava ainda Adriano. "Estará certa essa doença para ti, pobre velho? Que tu possas ser forte, ainda que apodrecendo. Como no teu sonho de sempre..." (AN, p. 84-85).

A doença do pai vai arrastar-se lentamente, mas Adriano sabe-se cada vez mais condenado à morte – à dos outros e à própria – e portanto mais só e mais carente de objetivos que justificassem a sua breve passagem pela vida. Faz então quase um inventário das mortes à sua volta: Lídia morrera; recorda vários professores que tivera em Coimbra, mortos no decorrer do curso. Também Rodrigues, o estudante que "plantara a vida no sonho", mas "o sonho apodrecera" [...] . Queria que o sonho durasse. Segurar o instante perdido – as gerações novas chegavam, partiam, ele ficava ainda. Uma bala suicida sagrou-o enfim jovem para sempre." (p. 25). Também Vitor morre, e Rute, poetisa e vagamente amante de Adriano, suicida-se, repetindo o gesto de uma velha tia-avó, ou bisavó, só conhecida na imagem de uma fotografia antiga e que se matara aos vinte anos. "Levanto os olhos, não vejo senão morte" (p. 208). "– Trago a morte em mim como uma doença. Tudo morre à minha volta. Trago a peste comigo..." (p.175).

Este lamento de Adriano extravasado no momento do suicídio de Rute, não só o conscientiza do tamanho da sua solidão, como de alguma forma ecoará, como um lamento trágico de todos os homens, em outros momentos da obra de Vergílio Ferreira. Ouve-se o seu eco em falas e pensamentos de Alberto Soares, em *Aparição,* como também nesse romance se revê o velho álbum de fotografias que fascinava Rute. E o cão de *Mudança,* que reaparece em *Apelo* levemente referido numa conversa dos fugitivos... Se se estendesse até *Aparição* o fio da evolução do personagem arquetípico vergiliano que nasce do Antônio Borralho de *Vagão "J"*, ele passaria pelo Antônio Santos Lopes de *Manhã submersa*, Carlos Bruno/Pedro de *Mudança,* Adriano Mendonça de *Apelo da noite* e chegaria até Alberto Soares, de *Aparição*. Continuará, em protagonistas de romances posteriores, mas de momento, é a estes que interessa referir.

O suicídio passa a ser tema de reflexão freqüente, em *Apelo da noite*. Também o tinha sido na literatura existencialista, de onde visivelmente decorre para o romance de Vergílio Ferreira. É o tema de abertura de *O mito de Sísifo*, de Camus, no ensaio "Um raciocínio absurdo": "Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida merece ou não ser vivida, é responder a uma questão fundamental da filosofia."[16]. Passará também a ser um problema entre os muitos que compõem a discussão permanente em que Adriano Mendonça se debate. Ele constata o suicídio praticado por um estudante que desejava ser jovem para sempre (e assim "o sagrou uma bala suicida"), constata-o ainda mais próximo de si, praticado por uma mulher jovem, que ele talvez amasse mas a quem dá argumentos para pôr fim à vida porque a existência é absurda e não vale a pena viver, e descobre que o suicídio pode ser "disfarçado" em ação, em "ato de heroísmo". É este que de algum modo decide praticar, ou assume o risco de que ele "aconteça", quando aceita participar da ação planejada pelo grupo clandestino para dar fuga a dois presos políticos.

É nessa ação que Adriano vai empenhar o que lhe resta de vida, depois de a ter empenhado em pensar a Arte, a política, a história, a filosofia, a vida, a morte... Depois de a ter aplicado a escrever romances que também refletem o pensar de tudo isto em que alimentou o "vício" do pensar, o "crime" do pensar, romances mal compreendidos pelos que o cercam. Porque estes só poderiam compreender romances comprometidos com a arte "progressista", social, revolucionária e por isso também não poderiam entender nem aceitar a crítica positiva que um crítico de destaque (Valdemar) publicara num jornal sobre *Viagem sem regresso*, o mais recente romance de Adriano, crítica que embaraçava o autor da obra – "quem lhe não apetecia um elogio?":

> Mas justamente Adriano ficara embaraçado pela oposição do seu livro, segundo Valdemar, "à ortodoxia neo-realista" – que diriam os seus amigos? Que crime lhe descobririam nesta imprevista simpatia do crítico? "Um dos melhores livros destes últimos anos" – os amigos, os amigos... (AN, p. 48).

E não era boa, a opinião dos amigos. "Gabriel acusou:"

> – Concretamente, o teu livro é um crime. Que é que se lucrou com ele? Que é que nos trouxe positivamente de verdade humana, de coragem, de sonho? Nada. Só pode fazer mal (p. 58-59).

[16] CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, s. d., p. 17.

A inação de Adriano, a sua natural e originária entrega à reflexão, questionada desde a preocupação da mãe (“Não penses tanto” – p. 28 – dissera-lhe ela um dia, à “hora da sua ‘crise religiosa’”, na verdade crise ideológica), do pragmatismo do pai (– Que é que se resolveu até hoje com o pensar, *antes de se ter resolvido?* [...] Resolvi já muitas dúvidas com um simples duche frio...” – p. 29), continuava (“Demonstrar, demonstrar, PENSAR! Mas levado até ao último limite...” – *ibid*.), até à exasperação dos amigos, de Teles, de Aires, de todos... Teles, que entendia que só a ação de um momento-limite podia fundamentar a vida de grandeza, invectiva, categórico: “– Menos idéias e mais pulso. [...] toda a preocupação mental é hoje uma incomensurável, uma monumental estupidez.” (p. 215-216). E conclui com violência, nesse diálogo tenso com Adriano: “O que em mim ouve e pensa e crê é a minha vontade de vencer. Porque só a vitória tem razão. Sebo para a ‘inteligência’. Quem reflete não ergue um dedo. Morre sepultado no esterco de toda a gente. ” (p. 216).

Adriano vencerá então a inação e substituirá a reflexão pela ação. Depois do desmantelamento da *Frente da Cultura* pela polícia, da prisão de alguns dos companheiros que a integravam, da traição ou do “amolecimento” de alguns deles culminando com a prisão de Aires, do suicídio de Sílvio que não suportou as conseqüências de haver traído... Depois de tudo isso e fascinado pelo suicídio que parece conferir perfeição ao imperfeito, Adriano vencerá a inação e participará da execução do plano de fuga de dois presos políticos, como já foi assinalado. É então que começa a sua *viagem sem regresso*. Como que ao irresistível *apelo da noite*, Adriano guia o velho Packard do pai – de que simulara o roubo –, noite adentro, de Lisboa para o interior do país, para a Beira, para a montanha onde seriam escondidos os fugitivos. Teria ali a oportunidade para viver o seu ato de heroísmo, a ação que lhe sagraria a justificativa da vida. Seguidos pela polícia sem que o soubessem e cercados à noite na casa onde se refugiaram, Adriano resistiria sozinho ao fogo aberto pelos policiais, tentando dar cobertura à fuga dos outros, até ser atingido por uma bala.

> Invadia-o uma fraqueza cada vez mais profunda, como se fosse apenas fadiga de estar pensando. E caiu. “Nome de Deus, vou morrer!” Turvaram-se-lhe os olhos, turbava-se-lhe o pensamento. Então, uma fúria estranha, ou uma evidência estranha clamou nele até aos astros submersos:
>
> – Glória ao... Viva o... Glória!

> Não. Ninguém gritou. Só o silêncio. E uma paz cada vez maior, tão vasta como o céu e a montanha e os sonhos milenários dos homens. A porta. Alguém entrando. Homens escuros de arma apontada. Não. Ninguém. Nada. Nada. (AN, p. 258).

Adriano consegue, finalmente, "resumir a vida numa ação decisiva", viver (ou morrer) esse instante-limite capaz de fundamentar a existência em grandeza. Praticou, afinal, uma outra forma de suicídio, tentando dar perfeição ao imperfeito, transformar o relativo em absoluto, mudar a idéia em ação. De uma perspectiva realista é bem possível que o desenlace trágico de toda a trajetória existencial de Adriano seja equivocado. Mas é no plano simbólico que tudo isso tem de ser considerado, porque a morte de Adriano, ao invés de um absoluto em si, acaba por mostrar a relatividade da sua ação e do seu heroísmo.

É a partir dela que se compreende melhor o significado do poema de Décio Ramos de que um breve fragmento é várias vezes repetido ao longo do romance, como um dos seus *leitmotiven* – "Custa ser homem, Senhor! / Custa sobretudo, / porque é infinita a distância que vai da razão lúcida / à paz da consciência" (p. 27) –. Adriano percorrera essa infinita distância a partir da lucidez do seu pensamento, e alcançou, com a ação em que fez culminar o percurso da existência, a paz interior, tão angustiadamente desejada. A razão da sua morte já não é ideológica: há muito vivera a sua crise de crença no comunismo, agravada, com o rompimento com essa ideologia, dos seus numes tutelares, sobretudo Malraux – mas também Gide, Hemingway, Upton Sinclair. A "traição" ou não-traição de André Malraux é tema demoradamente debatido. A revisão que o intelectual francês faz das suas convicções ideológicas é decisiva para Adriano. Como Malraux, ele afasta-se do comunismo, mas não se pode afastar dos seus pessoais princípios de justiça, nem da lealdade para com os companheiros, nem da necessidade de lhes mostrar o que entendia ser a verdade. Por isso a sua voz a certa altura passa a ser messiânica, anunciando algo novo aos camaradas, embora tenha a consciência de estar pregando no deserto, porque ninguém o quer ouvir. Daí a solidão a que o condena o isolamento que os outros lhe impõem. O sofrimento dos companheiros (morte de uns, prisão de outros, suicídio de Rute) leva-o a quebrar o isolamento e a empenhar a palavra para participar de uma ação para ele muito mais humanitária que revolucionária. A ação que leva Adriano à morte é uma questão ética, pelo empenhamento da palavra. É também uma questão pessoal para provar a sua coragem em busca do heroísmo e um gesto de solidariedade destinado a ajudar o próximo. Move-o uma *santidade* sem crença e como um Messias, deixa-se matar pela salvação de outros. Assim Helder Godinho viu o messianismo de Adriano:

> A parte humana é simbolizada por Adriano que assume messianicamente os homens à maneira de Cristo, morrendo mesmo para possibilitar a fuga dos outros e os (se) salvar. A sua morte prolonga-se por uma paz tão vasta como o céu e a montanha, que abrange todo o espaço e todo o tempo ("os sonhos milenários dos homens"). E, tal como Cristo, ele fala de um mundo diferente, que se gerará numa vivência liminar.[17]

Passa agora, então, a fazer mais sentido a paráfrase bíblica encontrada logo ao início do romance: "ao princípio era a ação" (p. 15) – paráfrase que mais tarde será modificada para ser repetida em *Nítido nulo*: "eu sou o Verbo"[18] – e a indagação que o pai de Adriano lhe faz: "– Que fica para a vida se perdemos a coragem?" (AN, p. 15). Também faz mais sentido a própria estrutura textual ou formal do romance, construído em dois fluxos narrativos, representando tempos e espaços diferentes, um o da *ação* presente, o da fuga dos prisioneiros conduzidos por Adriano para a montanha, o outro o da *reflexão* passada, as vivências de Adriano com o grupo ativista clandestino. Os dois fluxos narrativos, que ao final vão convergir para um único, o do presente da ação romanesca, que é também o da *ação heróica* de Adriano, são identificados na composição gráfica do texto por diferentes famílias tipográficas: *itálico* para o da *ação* presente, romano para o da reflexão passada.

Recurso visual sinalizador dos dois diferentes planos do romance, este elemento estruturador vai repetir-se em *Cântico final*, e, de algum modo – embora diferentemente, também em *Manhã submersa* e em *Aparição*. Em *Apelo da noite*, o jogo contínuo entre os dois níveis a evocar o interseccionismo pessoano e a técnica do *contraponto*. Provavelmente não por acaso é Aldous Huxley um dos autores mencionado entre tantos no romance de Vergílio. Embora *Apelo da noite* seja sobretudo um romance malrauxiano, em *Contraponto* Huxley também discute Arte, política e ciência valendo-se de um grupo de personagens que representam a intelectualidade artística, política e científica e a estrutura do romance joga igualmente com diferentes planos de tempo e de espaço. Coincidência ou não, mesmo um dos símbolos obsessivos de Vergílio Ferreira, a presença do cão, também lá está no

---

[17] GODINHO, Helder. O limite em Apelo da noite. In: _____ (Org.). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 37. Na seqüência da interpretação dada por Godinho, importaria ainda ler o parágrafo seguinte:

> Assim, o limite permite que nasça uma nova qualidade. Daí que duas ideologias se interpenetrem nos seus pontos liminares, donde que o mesmo livro possa ser lido 'de outro modo'. E a Morte, que é uma vivência profunda de fim e de intersecção, reintegra em pureza, salvando a Vida. Aqui a ambivalência do Princípio e do Fim, gerada na nova qualidade pelo Limite. (Ibidem).

[18] FERREIRA,Vergílio. *Nítido nulo*. 2. ed. Lisboa: Portugália, p. 189.

romance do escritor inglês, esmagado, como em *Mudança*, pelas rodas de um automóvel. Mas em Huxley, o incidente da morte do cão não provoca compaixão ou depressão no protagonista, o escritor Philip, e só lhe estimula racionais exercícios de inteligência[19]. Quanto a Pessoa, é objeto de discussão num certo momento em que Adriano, indagado sobre as razões de não gostar do poeta, responde, com uma certa indiferença que "não desgosta" de Pessoa, simplesmente não "delira com ele", talvez por ele "não ter tido a coragem de se aborrecer da vida a sério." (p. 98).

No plano dos símbolos caracteristicamente vergilianos, *Apelo da noite* é um romance relativamente despojado. Trata-se de um texto ficcional essencialmente político que poderia ter provocado, por diversos aspectos, a censura ideológica salazarista. Talvez por isso o intervalo de quatro anos entre o término da sua escrita e a publicação. Mas o romance, ainda que essencialmente político, é também o romance de um pensamento (e conseqüentemente também de uma estética) em formação, ou mutação, ou transição e por isso, tudo pretende problematizar, principalmente a literatura, e a pintura, e toda a Arte, a Filosofia, a História. Daí a sua sobrecarga ensaística com as reflexões sobre a função da arte e o papel do artista na sociedade moderna. A ironia na representação dos defensores da arte progressista e dos "talentos" da pintura que nunca fizeram uma exposição e que mesmo se recusam a expor... É esse "enquadramento" e tratamento temático que levará Eduardo Lourenço a dizer que a leitura do romance "sugere fortemente o subtítulo: *dos intelectuais ou da Ilusão Ideológica*. Dir-se-á [continua ele]: não é milagre pois é disso mesmo que se trata ou à volta disso."[20]. Sendo o romance da representação de um grupo de intelectuais, *Apelo da noite* é de algum modo o romance de uma geração, a geração portuguesa a que o mesmo Eduardo Lourenço chamou da "Utopia"[21] e por isso também, é de algum modo um romance *à clef*. Decerto alguns dos seus personagens tiveram modelos vivos, como reais são também os temas filosófico-ideológicos postos em debate e protagonistas desse debate ideológico considerado em dimensão mais vasta, como Malraux, Sartre, Camus, Gide, Sinclair, ou a polêmica travada entre neo-realistas e presencistas de que há referências no romance, sobretudo a Régio e Gaspar Simões. Embora não valha a pena arriscar, não seria

[19] V. HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 85-86 (coleção Os Imortais da Literatura Universal, v. 25). V. também, na mesma obra, à p. 187, uma típica situação vergiliana, a da "morte do cão", o cão como "última companhia": a Sra. Knoyle, personagem do romance, vivendo sozinha, adotara um cão, um "velho podengo", como única companhia, mas tendo o animal adoecido de doença incurável, foi obrigada a mandar sacrificá-lo.

[20] LOURENÇO, Eduardo. O itinerário de Vergílio Ferreira: a propósito de Apelo da noite. Op. cit., p. 92.

[21] V. Vergílio Ferreira e a geração da utopia. In: LOURENÇO. Op. cit., p. 83-92.

difícil identificar personagens como o crítico Valdemar ou o ativista Torres ou o episódio da fuga dos presos políticos, fundamental na fábula romanesca... A hipótese de modelos vivos para alguns personagens do romance é fortalecida pelo próprio autor no "Posfácio" em que aludindo à morte de Adriano lembra que

> os outros estão aí. Está aí o Teles, o Valongo, o Pires. Gabriel morreu há meses, tísico, apagado, solitário. Ou não bem solitário: com a sua poesia... Não sei o que pensava então da arte que o afligira. Sei apenas que morreu a cantar a vida, o sol, o amor, sem epopéia para ouvidos alheios... (AN, p. 268).

Mas há também no romance expressivos momentos do que viria a ser a escrita vergiliana, então ainda apenas em formação, no seu lirismo, no transbordamento da sua emoção. Sobretudo nos instantes de evocação de um passado de juventude em que a felicidade parecia possível. Na visão de Coimbra, por exemplo, ou na sua simples proximidade ou lembrança, toda uma carga emocional e mítica se libera em escrita poética, na música relembrada e que quase se pode ouvir, na fascinação do sonho e na força da juventude. *"Tinha vindo já a Coimbra, depois do tempo antigo, e sempre a memória desse tempo se salvara do encontro com a realidade – sempre a memória se salvou."* (p. 132, itálico do texto citado).

> *Era uma curva alta e Coimbra abria-se no fundo sem tempo da madrugada, como um limite irreal. Poderiam erguer-se coros sobre ela, pela cúpula do céu, que estariam certos. À distância donde a via, a face branca da cidade tinha para o do volante a verdade original da comoção da lembrança.* (Ibidem).

Coimbra é revisitada numa viagem de fuga, que é para Adriano a sua *viagem sem regresso*. O grupo fugitivo vai para o interior do país, para a montanha beirã. Subir a montanha será para Adriano como a subida do Gólgota para o Messias. É uma purgação e uma ascese, uma subida para a perfeição da Morte, o despojamento de tudo quanto é humano e transitório, quanto é relativo e imperfeito. É muito significativo que Adriano procure a montanha para morrer. Em vários outros livros de Vergílio Ferreira vamos rever este simbólico regresso do Homem às suas primigênias e cósmicas origens para criar, reencontrar-se consigo mesmo, repousar ou morrer. Regresso às origens. Regresso ao útero materno. Regresso à Mãe Terra.

4. *CÂNTICO FINAL*.

Entre a Arte e a Vida, os caminhos para o Absoluto: um tempo de solidão, de plenitude e transcendência.

Em *Cântico final* o pintor Mário também empreenderá um regresso dessa natureza. Retorna à montanha, que havia trocado pelo cosmopolitismo de Lisboa. Não para dar grandeza à sua vida apostada num ato extremo de coragem, como tragicamente o fizera Adriano, mas para nela se acolher em criação artística, justificando a existência e dando grandeza ao tempo que lhe restava de vida. *Cântico final* também de algum modo é um romance *à clef*, também de algum modo representa os ideais de uma geração. Não mais os de uma utopia política, mas os da realização pela Arte. *Apelo da noite* põe em debate as relações da Arte com a política. "Ser-se artista dentro da ação" (AN, p. 188), é um dos pontos questionados. Adriano tem os seus numes tutelares: o quarto que habita tem as paredes decoradas com reproduções de Van Gogh, Cézanne, Braque, da *Guernica* de Picasso, do *Velho rei* de Rouault ("o seu quadro predileto") e "um díptico de fotografias dos 'seus escritores': Eça e Malraux." (AN, p. 192). É muito significativa a intensa admiração de Adriano por estes dois escritores e pelo quadro de Rouault, porque eles são também pontos de referência inarredáveis no percurso formativo de Vergílio Ferreira que sobre eles reflete desde os ensaios de *Do mundo original* até incontáveis passagens nos volumes de *Conta-Corrente*. Não interessa perguntar ou tentar saber quem, neste romance *à clef*, é Adriano. Não são desejáveis nem importantes quaisquer insinuações de autobiografismo. Adriano é mais um estágio na evolução da *arquipersonagem* vergiliana, como também o são Carlos Bruno e Pedro, Antônio Santos Lopes e Mário, Alberto e Adalberto (de *Aparição* e *Estrela polar*) e toda a seqüência de heróis problemáticos que vão protagonizar os romances futuros de Vergílio Ferreira.

O sentido de evolução da *arquipersonagem* ou herói problemático vergiliano implica ao mesmo tempo um desdobramento na continuidade do que seja a essência do protagonista romanesco e um processo de depuração ou complexificação quanto ao seu significado e aos seus temas. Assim, a Mário – de *Cântico final* – já não interessa a ação política, o que não significa que não lhe interesse a política. Sobretudo enquanto *idéia*, enquanto *pensamento* e nas suas representações pela Arte. A questão passa a estar colocada sobretudo no plano teórico e assim é discutida pelos integrantes do grupo de artistas, intelectuais e aficionados de que Mário faz parte. A essencial discussão que *Cântico final* propõe naquilo que tem de evidente dimensão ensaística pertence ao domínio da estética e pode ser exem-

plificada por inúmeras passagens pontuais, como a que se segue, colhida de um diálogo (quase platônico) entre Mário e o Dr. Beirão – médico dotado de um raro perfil humanístico que lhe permite pensar a medicina e a arte, Deus e o Homem, a religião e a vida, a existência e a transcendência.

> *[...] a Arte tivera sempre duas funções fundamentais: servir-se a si ou a um valor que a transcendia. Sim, de certo modo, a arte servira-se sempre a si; mas* ignorava-o *quando servia verdadeiramente uma Transcendência, e isso lhe dava uma força absoluta. Quando porém se servia conscientemente a si, havia sempre para os homens a sombra ao menos de um valor que eles separavam da arte – e a tolerava. Frente a esse valor, o da arte era apenas um acréscimo, não uma substituição; a própria amargura que exprimisse era um aceno à esperança.*[22]

Mas o romance, embora não datado, inscreve-se no tempo da sua escritura. Um tempo histórico (a década de 50) intensamente propício à discussão ideológica e aos seus cruzamentos com a estética. Nesse aspecto o livro dará continuidade ao debate proposto por *Apelo da noite* e, embora a ênfase se transfira da política para a Arte, estão ainda postos em evidência certos temas e sobretudo os confrontos dialéticos que caracterizam o romance anterior e que já se podiam vislumbrar desde *Mudança*: referências à Guerra ("essa guerra da esperança, da 'violência da esperança'" – CF, p. 11), revelações mais ou menos traumáticas do stalinismo, o hegeliano conflito entre o relativo e o absoluto, particularmente nos seus desdobramentos binômicos: Arte/Vida, Arte/Liberdade, a Arte/um Filho (como prolongamento da vida ou possibilidade do Absoluto), Vida/Morte, morte-natural/suicídio, Humano/Divino, Divino/Profano... De todas estas dicotomias o romance dirá, ora mais, ora menos, e sempre pela consciência ou pela emoção de Mário, e sempre tudo convergindo para definir uma concepção e destinação da Arte: o que é, para que serve, que impulso leva o homem a realizá-la. Na formulação romanesca de *Cântico final* estas indagações, que são recorrentes, alcançam o seu máximo momento na reflexão que faz sobre as razões que levam um pintor agnóstico (Mário) a restaurar e decorar uma capela, seguindo o mesmo exemplo, ou cedendo ao mesmo impulso ou à mesma fascinação que à realização de obras idênticas levou artistas como Matisse, Braque, Chagall... Que razões, sobretudo quando tal realização é um canto de cisne, o cântico final entoado à hora do fim e ali deixado suspen-

[22] FERREIRA, Vergílio. *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966, p. 169 (itálico e destaque do texto citado).

so, para depois da vida, para depois da morte. Serão, decerto, em essência, as mesmas razões que tenham levado Gaviarra (de *Mudança*) ao som do seu rústico cantar, a plantar mudas de castanheiros de que sabe que não vai colher os frutos. Mário não chegará a ver plenamente restaurada a sua capela que vai deixar inconclusa à espera dos vitrais mandados fazer na França. Confiará aos amigos a conclusão da obra.

Em comunicação apresentada a um colóquio de homenagem a Vergílio Ferreira realizado no Porto, em 1977, o crítico de arte Fernando Pernes centra toda a problemática de *Cântico final* na questão da pintura da capela. Procura responder às indagações que o livro naturalmente suscita a partir da (recorrente) pergunta que põe em paralelo Matisse e Mário: "Por que pintou Matisse uma capela?". A partir daí, vai glosando pergunta e pensamento:

> Posta noutros termos a pergunta podia ser esta: Quanto a sensibilidade moderna sofre a nostalgia do antigo mundo religioso?
>
> Vergílio Ferreira é um homem que tem como Camus, *a consciência dum tempo de solidão*. "Todos estamos sós e condenados à morte". É um pensador que tem, como Malraux, uma consciência da arte como testemunho do sagrado. E o seu olhar da história da arte é, também e muito, comandado pela nostalgia desse sagrado.
>
> Por que pintou Matisse uma capela? Creio que Matisse o explicou. Que Vergílio Ferreira o pressente. Matisse pintou a capela por nele haver certamente aquela mesma ansiedade de que sofre o pintor protagonista do *Cântico final*. Mas, complementarmente, Matisse pintou a capela na fundamentada convicção de haver um encontro de linguagens entre a sua arte moderna e antigas expressões estético-religiosas.[23]

Efetivamente, Mário carregou sempre consigo uma consciência trágica do mundo e da vida, a consciência desse "tempo de solidão". Nasce-se sozinho, vive-se sozinho, morre-se sozinho. A narração lembra Pascal, na última cena de Mário, a da sua aproximação do fim: "*Quanto tempo? Quanto tempo ainda? Morria só, estava só à hora da morte como todos os homens. Pascal:* on mourra seul..." (CF, p. 238 – itálico do texto citado). Solidão absoluta, com a morte dos pais, com a morte de Deus, sem o filho que Elsa se recusou a dar-lhe. A única comunhão possível é com o cosmos, na visão derradeira da montanha coberta de neve. Ou com a arte, na restauração da capela, concluída a pintura do afresco da *Senhora da Noite* transfigurada na imagem nostálgica da mulher amada e para sempre au-

[23] Participação de Fernando Pernes. In: GODINHO, Helder (Org.). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 426-427.

sente. Ou com uma memória de inocência e de sagrado que os sinos do Freixo lhe trazem: "*Sinos do Freixo, memória profunda – Natal. A senhora Ana lho lembrara: – Para a novena do Menino Deus...*" (CF, p. 239 – itálico do texto). Mário carregou sempre consigo essa nostalgia do sagrado, dos seus mitos, da sua mística, de um antigo mundo religioso e a consciência de que a arte é também uma forma de testemunho desse sagrado, e que se pode manifestar por diferentes linguagens. Tem razão Fernando Pernes na análise sensível que faz de *Cântico final* a partir da específica perspectiva da crítica de arte, mas este romance de Vergílio Ferreira é muito mais do que este seu ponto culminante da decoração da capela. E há todo um trajeto estético-existencial percorrido por Mário e pelo seu criador até se chegar a esse ponto máximo do romance.

Os temas da capela como objeto de realização estética no horizonte de artistas agnósticos, a sagração da Arte ou a manifestação do sagrado nela, a divinização do humano e a correspondente humanização do divino, pertencem a um elenco de questões sobre as quais o escritor reflete permanentemente. Temas obsessivos, privilegiados ou prediletos, sendo de sempre são decerto anteriores a *Cântico final* e já aparecem em ensaios de *Do mundo original*, publicado em 1957, um ano depois do término da escritura daquele romance. Encontra-se em *Do mundo original* a seguinte reflexão:

> [...] é talvez válida a afirmação de que toda a grande arte é uma obra religiosa. A *fé* autêntica é um absoluto e a obra de arte gerada aí é-o particularmente também – ou mais salientemente também. [...]. Será por acaso que, sendo hoje a arte um valor *por si só*, mas, quando autêntica, *fora dos limites do passatempo*, sendo hoje a arte a última forma de o homem se reconhecer em plenitude – será por acaso que em tantos artistas a decoração de uma capela dir-se-ia uma fascinação? Sim, eu sei: as explicações *imediatas* são inúmeras. Mas como se nos insinua a *evidência* de alguma coisa mais! E entre essa "alguma coisa", por exemplo, a certeza de que o ateísmo de alguns desses artistas é bem mais convincente do que o dos ateus dos séculos XVIII e XIX: o ateu de hoje não é anti-religioso, ou seja, é um agnóstico: a *anti-religião* implica a religiosidade. O ateu de hoje admite a religião (ou melhor, a crença), *porque* se separou dela. Mas, fundamentalmente o que se nos insinua é que um irresistível sinal sagra aí uma certa identificação do absoluto da arte de hoje, fechada em si, com o da arte religiosa do passado: indício de uma saudade, apelo a uma única e irrecuperável justificação de plenitude, saudação de um eco da memória dos deuses mortos ao tempo da sua presença nos homens, da presença dos homens neles: é sobretudo hoje que descobrimos na arte a face do sagrado... (DMO, p. 238-239).

Longa, a citação, mas justificável pelas "chaves" que oferece. Partiu daqui, do próprio pensar de Vergílio Ferreira sobre a arte, o absoluto, o sagrado e o humano, a análise que Fernando Pernes fez de *Cântico final*. O próprio Vergílio Ferreira responde aqui, por antecipação, à indagação do crítico de arte "Por que pintou Matisse uma capela?", pergunta que vale também para Mário, protagonista do romance: porque "a arte é um valor por si só"; porque "é a última forma de o homem se reconhecer em plenitude"; porque além de todas as "explicações *imediatas*" *alguma coisa* mais se *evidencia*; porque "toda a grande arte é uma obra religiosa"; porque "é sobretudo hoje que descobrimos na arte a face do sagrado"; porque é pela arte que o homem procura aplacar a saudade de um tempo ancestral e mítico, esse "eco da memória dos deuses mortos", em que homens e deuses em essência *se* coabitavam mutuamente, plenos da presença de uns nos outros. Eis o que levou Matisse, ou Chagall ou Braque a pintarem as suas capelas. Eis o que leva Mário a pintar a sua, a da *Senhora da Noite*, transfigurada em Elsa ou Elsa nela. Vergílio Ferreira continua a sua reflexão emocionada:

> [...] a arte liberta porque *possui*: re-criar é violentar, submeter. Mas se nenhuma re-criação autêntica se realiza fora de uma profunda adesão, a verdadeira arte *revive*. Ilustrar um conto de Fadas é recuperar, através de uma saudade ou tolerância, a verdade das Fadas; como, neste sentido, decorar uma Capela é sentir a memória de uma adesão de outrora: que ateu de raiz poderá falar realmente dos deuses que *nunca* conheceu? (*Ibid*., p. 246-247).

Vergílio Ferreira pensou, desde sempre, sobre os essenciais problemas da Arte. E não o fez apenas nos seus ensaios: *Cântico final* é o romance da sua reflexão sobre a Arte. Como de certo modo *Apelo da noite* já o fora. Mas a reflexão continuada naquele romance apresenta diferenças relevantes com relação ao anterior. *Apelo da noite*, romance de uma geração revolucionária, põe em questão sobretudo o histórico, o social, o ideológico, o coletivo, em confronto com o existencial, o humano, o estético, o individual. É um romance político emoldurado por questões estéticas. O cerne da discussão, as dicotomias entre absoluto e relativo, idéia e ação, desdobra-se para questões da arte, particularmente a da sua função: arte comprometida com o homem inserido na História, no social, no ideológico ou arte comprometida com o Homem essencial, com a humanidade do homem, como ser ôntico, existencial e também com a própria realização estética – o romance enquanto romance, o poema enquanto poema, a pintura enquanto pintura... Adriano Mendonça está

sozinho no grupo de que faz parte defendendo a segunda concepção artística. Defende a *idéia* embora acabe por se entregar à *ação*, num gesto sacrificial ou suicida, como um mártir se entrega em defesa de uma crença, para "sagrar de grandeza" a sua existência. Neste romance a literatura é a principal representação da arte. Adriano é escritor, romancista que se relaciona com outros escritores e com outros que o não sendo, discutem a função da literatura no campo do ativismo ideológico. Lateralmente, grupos de pintores são representados e igualmente divididos em pintores ideologicamente comprometidos com o histórico e outros que defendem essencialmente a função estética e humanista da pintura. Adriano reflete, esteticamente, sobre Cézanne, Van Gogh, Rouault, Braque... e a sua reflexão impele as personagens que o rodeiam a refletir também: "Rute dizia que 'a arte não é para mim só um modo de estar no mundo, mas de estar para além dele, quase um modo de achar em mim o rastro dos deuses mortos'." (AN, p. 104). Observe-se que a concepção de arte defendida por Rute ("um modo de estar no mundo", "quase um modo de achar em mim o rastro dos deuses mortos") ecoa ou faz ecoar o pensamento do próprio Vergílio Ferreira presente nas citações que faz do ensaio "Do mundo original" ("toda a grande arte é uma obra religiosa"; "indício de uma saudade"; "saudação de um eco da memória dos deuses mortos ao tempo da sua presença nos homens, da presença dos homens neles: é sobretudo hoje que descobrimos na arte a face do sagrado"; "memória de uma adesão de outrora"), como fará ecoar a voz emocionada de Mário em *Cântico final*: "[...] o seu modo de estar vivo era pintar, habitar o mundo da transfiguração, do sonho que lhe moldava os ossos, as vísceras." (p. 11). A arte moderna redescobriu não propriamente "*a 'religião': a face do sagrado, essa que a própria religião já não conhece. Não um* aposento *dos deuses: a memória da sua sombra...*" (CF, p. 170). Ecos que reverberam também na memória dos diálogos que teve com amigos e artistas do seu grupo:

> *– Todos esses pintores que decoraram capelas, fizeram-no exatamente como ilustrariam um conto de fadas.*
>
> *Sim. Porém Mário sabia agora que ilustrar um conto de fadas era acreditar em quê da sua* saudade? *Ninguém acredita num mundo de crianças: mas que é que desse mundo vence a sua dimensão, para que o adulto aí se reconheça?*
>
> *"Uma capela fascina" – repete-lhe Félix à memória. Não, não era a "religião" que se recuperava: era apenas a lembrança dos seus sinais de plenitude. [...] um ateu verdadeiro não poderia falar dos deuses, estabelecer com eles qualquer espécie de relação. Mário porém [...] via no ateísmo precisamente a condição de tal arte "religiosa". Separado de uma crença que decerto* conheceu, *o artista podia agora olhá-la co-*

> *mo um qualquer valor humano – o amor, o sonho. Mas sobretudo podia reconhecer nela agora a saudade de uma harmonia perdida. Mas a lembrança de um pai que nos morreu não o ressuscita... A decoração de uma capela era o sinal sensível, corrente de um apelo que não findara, de uma surpresa que se não esgotou. Era o fim de um fim – não o começo de um regresso.* (CF, p. 170-171, itálico e destaques do texto citado).

Pensar a Arte foi sempre uma das principais fascinações temáticas de Vergílio Ferreira. Continuamente se entregou a ela, e para o fazer, utilizou-se de largos e diferentes espaços, diferentes vozes e registros de escrita: o ensaio, o romance, o diário, mesmo em cartas que trocou com outros escritores. Note-se que esta passagem citada, este quase-solilóquio de Mário repete integralmente o sentido e mesmo expressões textuais das passagens também citadas do ensaio "Do mundo original". A religião, o sagrado e a arte; a fé, o agnosticismo e o ateísmo; a "memória [saudosa] dos deuses mortos"; a metáfora do conto de fadas como decoração da capela; a criação artística como um "modo de estar vivo". São elementos do universo reflexivo do ensaio alçados à representação da vida e de um mundo. Representação, em princípio, literariamente só possível no gênero narrativo e particularmente no romance. É a fusão do ensaístico e do romanesco, realizada num romance intensamente poético, um *romance lírico* – para usar a feliz expressão de Rosa Maria Goulart[24].

Cântico final dá continuidade à reflexão ficcionalmente iniciada em *Apelo da noite*. Mas com mudanças de rumo dignas de nota: é um romance sobre a arte, circunstancial e discretamente emoldurado por um contexto político. A arte é aqui representada principalmente pela pintura, mas são muito importantes as relações feitas entre a pintura, a literatura, a dança e a música. Todas estas expressões artísticas acabam por se fundir numa mesma e única reflexão, como se o romance pretendesse pensar, comovidamente e em plenitude, uma arte integral. Romance de uma geração ou de um grupo de artistas representativo de uma geração, é protagonizado por Mário, um pintor (e professor de liceu), que se relaciona com outros pintores, escritores, uma pianista, uma bailarina, críticos literários e de arte, jornalistas, um médico, apreciador sério de todas as artes... Tal como *Apelo da noite*, não é difícil ver em *Cântico final* um romance *à clef*. Eventualmente seria mesmo possível identificar os modelos vivos de certas personagens, hipótese de momento sem interesse e que aqui não está em causa.

[24] A expressão "romance lírico" foi utilizada por Rosa Maria Goulart como conceito fundamental do "modo" romanesco de V. F. É conceito orientador da sua tese sobre o conjunto da obra do romancista, e aparece desde o título do seu estudo: *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira* (Venda Nova: Bertrand, 1990).

Cântico final retoma a questão estético-ideológica da função da arte e das relações da Arte com a História e com o social e o político, mas agora numa outra perspectiva – decerto mais ampla e mais importante do que a perspectiva inicial, a de *Apelo da noite* – e com outra intenção: a partir da discussão travada entre os grupos antagônicos dos artistas progressistas e dos artistas esteticistas, tratada no romance com evidente ironia, o que no substrato estético-ideológico do livro se insinua e desenvolve com grande interesse é o processo de evolução/transformação da própria Arte, particularmente na pintura e na literatura narrativa, em que se fez o caminho do figurativo para o abstrato, do real para o simbólico. Na demonstração desse processo transformacional da arte, representada nas expressões pictórica e literária, importa, no romance, considerar, por exemplo, o quadro de Armando (pintor frustrado e angustiado com a sua frustração e por ter de ganhar a vida como burocrata de uma repartição qualquer, dedicando à arte apenas as horas livres) intitulado *carro de mão*, representando um trabalhador da construção civil, um pedreiro. Realizado a partir de um modelo vivo observado pelo artista no seu trabalho cotidiano, o "retrato" do trabalhador não parece de todo mau ao retratado, mas causou-lhe estranheza, quando o viu, porque, apesar de bem feito, "a roda do carro não tinha raios. Era toda maciça." E ele "não estava descalço." (CF, p. 104). A visão do trabalhador retratado é a visão ingênua dos que desejam da pintura a fidelidade da fotografia captando a realidade exterior nos seus detalhes e não a compreendem como expressão da subjetividade do artista, do seu mundo interior, um "certo modo de ver", ainda que o ponto de partida tenha sido algo "claramente visto", lentamente observado e interiorizado e processado até à sua "devolução" sob a natureza da arte. Armando é um pintor figurativo que já havia evoluído para um figurativismo não naturalista. Por isso permitira-se "recriar" o trabalhador: para fugir ao "populismo" que se lhe insinuava "num certo tom de piedade, na debilidade do velho", reagiu – "braços encordoados, face brusca, uma mecha de cabelos brancos atirada ao vento..." (CF, p. 100). Mas a visão do "retratado" alcançou apenas a diferença vista na roda do carro de mão e nos seus pés descalços.

Situação idêntica é a que se tem com relação ao quadro de Mário intitulado *o galo*, exibido na mesma *Exposição Geral das Artes Plásticas* em que se via o de Armando. "Mário observava de longe. Diante do seu galo enorme, breves grupos, breves risos (por causa de uma sugestão testicular nas massas pendentes da crista?)." (p. 101). É evidente que as pessoas desses grupos nada mais conseguem ver além da figura do galo sobre a superfície da tela e não percebem a dimensão simbólica dessa figura, a simbolização do despertar, do

renascer, da fertilidade... E é isso e talvez mais que *o galo* representa. Por isso Mário o oferece a Guida (Margarida) quando se sabe definitivamente próximo da morte. Oferece-o a Guida porque sabe da sua noite existencial. Com a perda do filho, com a ruptura do casamento, cada vez mais enclausurada num mundo caquético e mutilado que os seus livros representam com tanta violência. Guida já havia pedido a Mário que lhe emprestasse o seu *galo*. Sabendo-se perto da morte, ele lho dá, desejando transmitir-lhe a esperança de um novo amanhecer, a alegria de um canto que não fosse ainda o final, a hipótese de um novo filho numa nova vida. E é num momento de profunda solidão, rompido o casamento de Guida com Rebelo, que o significado do *galo* se revela a este, no instante de intensa fulguração em que ele se depara com o quadro ao entrar na sala de trabalho da ex-mulher, que se fora embora "por já nada mais terem a dizer um ao outro" depois da morte do filho.

> [...] eis que, [...], se lhe estampou na frente o grande quadro de Mário – o *Galo*. Sabia que fora emprestado a Guida, vira-o algumas vezes, vira-o ao entrar, *mas só agora o reconhecia*. E sentiu-se fascinado, por que voz antiga, jamais decifrada, por que sinal oculto de misteriosa plenitude? [...]. E era ali, no meio da sombra, e do alarme, e da ruína, que ele ouvia pela primeira vez o cântico de um triunfo absoluto, de uma alegria anterior a toda a conquista e sonho da vida, sinal vibrante da harmonia e da unção invencível arauto de uma madrugada eterna. Sobre as patas violentas de precisão e domínio, sobre as massas de um corpo de pedra e de cimento, erguia-se o grito raivoso do bico alçado, de uma fúria vermelha de cristas desgarradas, como a glória e o desafio que não morrera e emergia de dentro de todas as noites do mundo. E era assim uma alegria solitária e triste como de tudo talvez o que é grande na vida. (CF, p. 200, itálicos da citação).

No elenco das personagens do romance, Guida é provavelmente a que mais se identifica com Mário, a que mais próximo fala ao seu espírito, a que comunga do seu sentimento da existência, da angústia que há entre viver e morrer, entre a criação e o deserto da esterilidade. Guida é escritora, autora de contos e romances que também evidenciam os grandes questionamentos da Vida e da Arte e demonstram um processo de complexificação no fazer artístico que conduz a um grau de abstração ou alegorização cada vez mais intenso. É evidente que as suas narrativas são representações da sua visão de mundo:

> Contos fantásticos, sufocantes, em que não havia personagens, mas objetos que se animavam dentro de um fluido inicial e viscoso. Cadeiras, pontas de cigarro, folhas secas

> das jarras, buliam espectrais num silêncio de estalactites. Uma vida intensa despertava devagar , como um rolo de cobras, no fundo túrbido de uma água verde. Lendo os seus contos, sentia-se um mergulhar surdo de grutas onde quaisquer pequenos objetos boiavam inteiros à superfície do silêncio coagulado, – objetos vulgares, mortos à luz do sol, ao trato mecânico e diário, agora ali redescobertos na sua virulência original. Mundo de coisas indistintas, das breves vozes profundas, das vozes que os raros ouvem." (CF, p. 72).

Claro que nesta descrição do universo representado nos contos de Guida se podem notar evidentes referências ao modo de representação do mundo caracterizado pelo *nouveau roman*: a coisificação, a substituição do humano pela materialidade de objetos que adquirem dimensão fantástica, certa crueldade implícita nessa ausência de humanidade, nesse "mundo de coisas indistintas" que também faz pensar numa "pintura expressionista" e no fantasmático, no horror e no pânico que pode estar nela. Este estranho e angustiantemente opressor universo de Guida vai ampliar-se em angústia e estranhamento em outros livros seus. Um deles tinha por epígrafe o verso de Antero "Assentado entre as formas incompletas" e representava um mundo de imperfeição, de cegueira e de "desencontro das forças da vida."

> Agora as personagens dos seus contos eram figuras humanas, mas todas elas mutiladas ou antes pertencentes a um *mundo da mutilação*. Havia homens sem cabeça cuja voz provinha do tórax, do ventre, e que falavam sozinhos, interminavelmente, em ruas e praças desertas. Havia uma história de um orador sem braços, imóvel, sem gestos nem palavras, só aos gritos, diante de um auditório sem cabeças. Numa outra, as personagens sem pernas assentes sobre o ventre, deslizavam por uma cidade espectral, entrando e saindo pelos buracos vazios das portas e janelas, passando umas pelas outras sem trocarem palavra, hirtas nos seus troncos, como os bonecos de certos relógios de torre, ou como se um vento imperceptível as impelisse e fizesse deslizar. (CF, p. 74, itálicos da citação).

É de uma crueldade mórbida, a representação deste mundo de mutilados. Ele revela, antecipadamente, um certo fascínio de Vergílio Ferreira por esse estranho mundo de "formas incompletas", fascínio que só em romances futuros se vai confirmar e intensificar, relacionando cada vez mais o autor com uma representação expressionista do mundo, e nela, a valorização do "feio" e do "grotesco". Em certas páginas futuras do seu diário, Vergílio Ferreira freqüentemente falará sobre um "romance do feio", referindo-se ao livro que

então estava escrevendo e que era *Na tua face* (1993)[25]. Coincidentemente ou não, também um romance protagonizado por um pintor. E todo este estranhíssimo universo que Guida obsessivamente representava na sua ficção, vai continuar a reverberar em livros futuros, como no longo romance que viria a publicar com "o título fácil de *Jogos de infância*".

> Guida mantinha-se fiel ao seu mundo estranho. Agora, todas as personagens da sua história eram velhos caquéticos e ridículos. Todavia estes velhos não agiam apenas no seu mundo de velhos: atuavam em todas as idades da vida. Viam-se velhos jogando o pião, amando, praticando o desporto, falando do futuro, filosofando, fazendo política. Nas escolas primárias, no exército, nas praias, pelas praças e ruas, o mundo estava coalhado de velhos tontos com dentes postiços, mãos ósseas, vozinhas esganiçadas... Em certa página aparecia até um velho num carrinho de bebê puxado por uma velhinha mamã. Tenebroso mundo de velhice, desde as origens! (CF, p. 135).

Este mundo de velhos, representado à sombra irônica do título *Jogos de infância* terá ainda desdobramentos em outro livro de Guida:

> *Condenados à morte*. Era ainda um mundo estranho, agora marcado todo ele pela *evidência* absoluta que os seus personagens tinham de que haviam de morrer. [...]. Guida criava um mundo de gente excepcional, fantástica, que desde a infância à velhice *visse*, acidamente, a certeza da morte. Que iriam dizer à vida esses seus *condenados*? (CF, p. 185-186, itálicos da citação).

E desdobramentos deste mundo kafkiano de velhos, estropiados e angustiados ocorreriam, também, em romances futuros do próprio Vergílio Ferreira como referências simbólicas da desagregação física e espiritual do homem e do mundo, da fatal decadência de tudo, do inevitável fim de tudo. Para a confirmação disso, bastaria esperar por romances como *Alegria breve*, *Estrela polar*, *Para sempre*, *Em nome da terra*, *Na tua face*. Porque o processo de abstratização da arte desenvolvido e acompanhado enquanto matéria romanesca de caráter ensaístico em *Cântico final*, será também o processo que se verificará na realização do conjunto da obra ficcional do próprio escritor. É esse o caminho que ele vai percorrer. Tendo como ponto de partida um romance de visível representação realista, a sua criação encaminhar-se-á passo a passo para um romance de dimensões simbólico-alegóricas cada vez mais intensas, mais expressivas, mais dominantes. Mas como se todo esse caminho

[25] V., por exemplo, os volumes III e IV de *Conta-Corrente – nova série*, p. 78-81 e 199-200 (v. III), 156 e 168 (v. IV), além de vários outros registros pertinentes ao tema.

futuro obedecesse a um projeto prévio e a um processo de realização absolutamente consciente, parece que tudo se encontra já em gestação desde esse momento inicial, em que não se poderia ainda ver os instantes finais da obra em realização.

Cântico final sugere uma síntese desse processo. O grupo de artistas e de intelectuais criadores ou simplesmente fruidores de arte, representado no romance, discute-a desde a ortodoxia neo-realista até ao abstracionismo, ao esteticismo, aos mistérios da arte simbólica comprometida apenas com o transcendente e a própria realização artística e sem nenhuma vinculação com o histórico, o político, o econômico. Os integrantes do grupo discutem, nesta abrangência, sobretudo a pintura e a literatura. E também ouvem música, desde Bach, Mozart, Schubert, Chopin, Tchaikovsky, Saint-Saëns, até Debussy, Bartok, Stravinski, Webern, Pierre Boulez. Mas na verdade, o ponto extremo, o limite nesse caminho da superação da arte por si mesma, da suprema abstratização, da eterizada fluidez da arte, é na dança e na bailarina Elsa que o romance o situa. Porque a literatura se materializa em escrita e em objetos gráficos, os livros; a pintura em quadros e em todos os materiais necessários à sua produção; a música também na sua escrita própria em pautas musicais... mas a dança... a dança é como um instante-limite entre o ser e o não-ser, entre o tudo e o nada, entre a plenitude e o vazio... Nasce e morre no ato de dançar, esgota-se no esgotar dos movimentos, exaure-se no corpo que pára ou que se extingue. Nada há antes e nada resta depois dela.

Elsa e a sua arte, a dança, representam esse instante-limite da realização artística, esse instante que passa, fulguração brevíssima da plenitude, da superação do peso de um corpo, do material, do que é temporal, do que vai envelhecer e morrer. É pela dança que Elsa diviniza o seu corpo, fazendo acordar nele a “memória dos deuses mortos”. É por essa superação do que é humanamente material e precário que Mário se deixará fascinar. O mistério que envolve essa mulher bailarina, o seu horror às convenções e ao banal quotidiano, despertam no pintor uma paixão que ele nunca teve por mulher alguma. E não se chegará a saber se o que o fascina e apaixona é propriamente a mulher ou a aura de mistério que a envolve; um corpo feminino carregado de erotismo que ao mesmo tempo se oferece e se recusa ou a densidade daquilo que em arte é a mais fugaz concepção e realização; a intensidade da beleza física dessa mulher ou uma certa crueldade com que ela trata as coisas da paixão; o seu brilho ofuscante ou a sombra do que nela é obscuro.

Esse mistério, esse erotismo, essa crueldade de paixões obscuras e suas zonas de sombra parecem ser cultivadas por Elsa em episódios mais ou menos fantásticos que ela

conta a Mário – com uma intencionalidade também cruel – como ocorrências das suas andanças pelo mundo. Histórias, como por exemplo, a do seu encontro, no Cairo, com um homem jovem, "nobre e assombrosamente rico", que se apaixonou por ela e pela sua arte, com quem ela conviveu "intensamente", passeando por todo o Egito, com quem aprendeu "alguma coisa mais do Oriente, o valor da densidade das ancas, a tríplice flexão do corpo em S, a dança dos braços e das mãos que enleiam e prendem e procuram o ápice agudo do fim...", e para quem, certa noite, a pedido dele, vai dançar, "no seu palácio, só para ele". Depois da dança, "porque para ele não havia *mais nada*, porque atingira um limite, [o homem] retirou-se para os seus aposentos, escreveu uma declaração e suicidou-se com um tiro de revólver." (CF, p. 160). A essa história absurda Elsa classifica de banal. Para maior impacto de Mário, ainda afirma que o egípcio lhe havia prometido aquilo, e só por isso ela havia retornado ao Cairo. "É uma história banal, meu Mário, [...]. História quase ridícula. Mas que há de mais banal do que a vida e a morte?" (*ibidem*). Episódios como este, não importando se verdadeiros ou não, compunham aquela aura de mistério e crueldade que em Elsa tanto fascinava Mário e lhe atiçava a paixão entre impulsos contraditórios.

Elsa e Guida são meias-irmãs por parte de pai. Guida é para Mário sugestão de tudo quanto o amor tem de pacificação e harmonia, completude e comunhão entre corpos e destinos e a continuidade disso num filho, convicções e desejos, espiritualização e paz. Mas Guida é casada com Rebelo (casamento que viria a desfazer-se) e a Mário fascinam muito mais a paixão, o erotismo e a turbulência do que a pacificação. Elsa é sugestão de tudo quanto no amor é arrebatamento e incerteza, entrega e recusa, plenitude e vazio, e efêmero, e fugaz como o instante que passa. Para Guida o amor deve viver-se continuadamente, na comunhão plena dos dias que passam. Para Elsa o amor é paixão que só se pode viver na fulgurante intensidade do transitório instante. Por isso a sua própria fascinação pela dança, e, perguntada sobre o que era a vida, para ela, responde que, sendo bailarina, sente a vida "onde ela começa": no seu corpo. Nos seus rins, nas suas pernas, "na densidade da [sua] carne que há-de morrer". E sabe que é aí que a possui, "no limiar da sua aparição, nas linhas da beleza que o [seu] corpo percorre... Depois eu conheço o valor do instante, sei que o milagre não dura. Oh, bom Hoelderlin: 'só por instantes o homem agüenta a plenitude divina. Passa-se a vida depois a sonhar com eles...'" (CF, p. 64-65).

> Poderia ele imaginar [indagava Elsa a Mário] como era exaltante construir a beleza com aquela coisa frágil que era um corpo? Trabalhar meses para conseguir, num instante, um clarão de eternidade, antes que aquele bocado de carne apodrecesse?
>
> – Viver o milagre no exato momento em que danço e que passa, e que esquece. Esgotar o instante, como esgoto as sapatilhas de *ballet* num espetáculo. Não deixar rastro. Sim, o *ballet* é uma arte de hoje. Porquê de hoje? Porquê? Jamais soubemos como agora que nascemos para passar. [...] só a dança é o puro movimento. Vocês, os das artes, das letras, ainda *acreditam no futuro*. Trabalham com palavras, com as cores que os outros hão-de um dia recuperar. Eu salvo-me ou condeno-me só comigo. Jogo tudo nesta coisa que há-de apodrecer amanhã. Creio com toda a minha ira no breve instante. Mas como é fascinante pensar que nada vai restar de mim, que eu própria e o meu público acidental esgotamos totalmente a minha arte! Não: o cinema não prolonga esse instante, porque um corpo é inimitável. De resto, *jamais consentirei em ser filmada!* Como explicar que o prazer é bem mais nosso e profundo e único, se... O sabor de um vinho é *outro* se quebrarmos a taça. (CF, p. 65, itálicos da citação).

Essa vivência do instante que tanto fascina Elsa, é por ela cultivada na arte tanto quanto no amor. Para Elsa, amar não pode ser um acontecimento ou um projeto para sempre, algo estável, para uma vida. “Só é belo e vivo o que fulge e vibra e passa. Tudo o que fica é das pedras e da morte” (CF, p. 68), diz ela a Mário, logo após a concretização da primeira relação erótica. Mário estava fascinado, arrasado ainda pelo impacto, pela emoção amorosa, pela excessiva plenitude do encontro e pela violência que houvera nele e que lhe fazia doer todo o corpo. “– Tudo tão *de mais*, tudo tão *de mais*...” (p. 66 – itálicos da citação). Sentia “o triunfo sobre a vida, sobre a terra – triunfo quente, profundo como um urro. E sentia em Elsa o eco feliz do seu apelo, na resposta aberta e fremente à invasão da vida, na igual procura hiante dos astros inacessíveis. Enfim a noite absoluta e outra vez o mistério do amanhecer.” (p. 67). E Elsa parecia aceitar, acolher, corresponder a toda a emoção de Mário...

> Ela ouvia, silenciosa, recolhia tudo em si como num mistério bíblico de sagração. E sorria para a tarde que florescia lá fora, sorria para si, para a grande paz que a vestia da cabeça até aos pés, como uns cabelos longos sobre um corpo virgem e nu... (*Ibid.*).

Mas logo a seguir, essa aceitação ou acolhimento se desfaz ao apelo de Mário: “– Elsa! Que vou fazer *disto* que me visitou? E ficou?” (CF, p. 69).

> – Esquece, esquece. Se puderes. Profundamente, absolutamente, até ao absurdo. Nada se passa na vida de importante, meu Mário. Exceto a taça que se bebe e que se quebra. Volto ao *ballet*, meu amigo. Sim, para o *ballet* do Maliuk. Regressarei em março com as luas verdes, os ventos sibilinos... Ou em junho, com as manhãs solenes. Irei então ver-te como se nunca te tivesse conhecido. Estará pronto o meu retrato, não é verdade? E tu irás ver-me dançar. E eu dançarei desde o palco, talvez só para ti, talvez melhor que nunca. Tão bem talvez como a primeira flor que apareceu um dia pela manhã ao vento, sobre a terra ainda sem homens... (CF, p. 70).

Elsa "nasceu para passar", diz Guida a Mário em certa ocasião em que o pintor lhe pediu notícias da bailarina. Elsa aparece e desaparece repentinamente e sem aviso, nos dias de Mário. E até à definitiva desaparição concedeu-lhe alguns instantes da mais intensa plenitude existencial. É em Elsa que Mário, enquanto homem, se realiza virilmente. Realização plena, intensa, beirando o absoluto que Mário busca sem saber exatamente se o encontrará no erotismo, no filho que deseja ter (mas que Elsa, indignada com a proposta, violentamente se recusa a dar-lhe) ou na realização artística. Elsa passa a ser essencial à existência de Mário. Ao seu equilíbrio. À sua criação. Por isso anseia pela sua volta, por isso pergunta por ela a Guida, por isso o acabrunha a resposta da meia-irmã da bailarina:

> – Que procura você nela, Mário? Ela não tem escrito a ninguém. Ela não tem nada para dar, não há nada nela que *fique*, nasceu para *passar*. Como este vento da tarde... (CF, p. 105).

Pertencem às relações de Mário com Elsa alguns dos momentos mais belos e mais intensos e significativos do romance. Como o recolhimento do casal por alguns dias na Serra de Sintra, último encontro do pintor com a bailarina, de onde ela fugiu, certa noite, depois de ter ouvido de Mário, mais uma vez, a proposta de uma vida a dois, estável, de acordo com as normas: o trabalho, uma casa, um filho... "Elsa ouviu-o e sorriu de pena, – de pena que estava já acima da ira por aquela traição." (CF, p. 164). Ou os dias de férias, plenos de realização amorosa, fruídos pelos dois, numa casa de praia, em frente ao mar, perto de Sesimbra. Quer neste episódio, quer no de Sintra, impõe-se o apelo de paganismo que ressuma de Elsa e que ainda mais acende o fascínio de um Mário já fascinado pelo mistério da mulher. Em Sintra, Elsa, apenas sumariamente vestida, passeava à noite, sozinha e até à madrugada, pelo "ermo do bosque", "através das grandes árvores imóveis, sa-

gradas do silêncio das velhas florestas nórdicas." (p. 163, 162). O episódio da praia é ainda mais simbolicamente significativo, e por sua beleza poética justifica transcrição, ainda que longa. Logo à primeira noite, passada numa casa de pescadores,

> Elsa rejubilou com aquele silêncio, [...]. Rejubilou sobretudo quando [...] a lua nasceu, grande, sangrenta – lua de agosto, suada de cansaço. Via-a subir, espectral, raiada de silêncio; e um gosto quente, intrínseco, de sofrer dissolvia-a venenosamente. [...]. A terra inteira renascia sob as formas das origens. Elsa, em pé, olhava, aspirava profundamente esse aroma a infinitude que se ergue sempre do mar. E fremente, escutava o rumor espacial da iniciação, escutava o profundo renascer da flor original da sua carne...
>
> Então, irreprimivelmente, despiu-se. Mas fê-lo lentamente, como quem se despoja. Em pé, nua e hirta, voltada para a lua, Mário olhava-a aturdido de prazer, [...] Depois uma breve aragem ergueu-a suspensa como um astro, foi-a impelindo num giro de órbitas celestes, trouxe-a de novo à terra, levava-a de novo, fluorescente. Elsa, nua, dançava. Estarrecido, Mário via-a rodopiar à sua frente, emergir de longe, passar num sopro como um vapor de augúrio, na plácida harmonia do silêncio e do mar. Vinha de longe, sobre ela, o ritmo da velha Hélade, das portadoras de ânforas, da graça das Panateneias. Dançava como dança a vida efêmera e perene. Depois os seus movimentos endureceram. Dava os seios à lua, inclinava a cabeça para trás como uma bacante. Até que, no termo de um rodopio, mergulhou nas águas e desapareceu. Mário ergueu-se de salto, viu-a enfim reaparecer ao longe. (CF, p. 155-156).

Sem dar resposta aos chamados de Mário, Elsa nadava "sempre no rastro do luar, como se caminhasse pela estrada de uma iniciação. Mário despiu-se, mergulhou também, foi enfim alcançá-la em pleno mar." (p. 156). Nadando de costas, com os rostos voltados para a lua, dá-se então, entre o pintor e a bailarina, um intenso e tenso diálogo, sobre um Deus que estava morto, os deuses e o corpo, a arte, a memória e o amor. Diálogo em que Elsa reafirma o corpo como única certeza possível – "profundamente, ardentemente, só acredito no meu corpo", porque "os próprios deuses, quando viviam [argumenta], só conheciam bem a linguagem do sangue." (p. 156-157). O discurso de Elsa fala à consciência de Mário, que "sabia bem que era esse um dos últimos refúgios dos deuses mortos: o corpo." (p. 157).

O corpo era, portanto, também um "lugar" do absoluto. Elsa o sabia, como Mário o sabia com relação à arte – a pintura, a literatura, a música, mesmo a dança... – a um filho, ou à harmonia do cosmos. Vergílio Ferreira, provavelmente na esteira de Malraux, o com-

preendeu, também, no erotismo[26], e o disse no ensaio *Invocação ao meu corpo* (1969), colocando-o entre o que considera quatro mitos modernos – ação, erotismo, arte e Deus:

> [...] o erotismo, na escala dos mitos modernos, é talvez o mais equívoco. Ele é em muito inferior à ação e no entanto vai além dela porque pode investir-se de uma forma de acesso ao Absoluto universal, ao Ser como pura essência da Vida. Mas antes de mais ele fala a voz do domínio ou mais modestamente a da inteira realização da liberdade do homem.[27]

A dança de Elsa, nua, na praia, é uma expressão de liberdade ao mesmo tempo revestida de paganismo e de erotismo. Elsa erotiza a sua dança despindo-se e oferecendo os seios à lua, inclinando "a cabeça para trás como uma bacante". Erotiza o corpo numa dança iniciática a que se segue o banho, igualmente iniciático e lustral, de lua e de mar. Elsa também sabia bem que o corpo era "um dos últimos refúgios dos deuses mortos" (CF, p. 157) e naquele instante de sagração, nada existia da vida, de antes ou depois, porque nada mais havia, então, "para o passado e para o futuro, do que nós aqui, ofegantes de lua..." (*ibid*., p. 158). Elsa já está muito próxima da idéia de um corpo metafísico.

O erotismo, um filho, a arte. Este é o caminho para o Absoluto em *Cântico final*. Mário percorre esse caminho: o erotismo com Elsa, um filho que viria a ter com Cidália (e que não chegaria a conhecer por ter morrido antes do seu nascimento) e a sua arte, a pintura, que viria a ter o seu ponto culminante na restauração e decoração da capela da *Senhora da Noite*. Portanto, um romance sobre a busca do Absoluto possível de encontrar na realização estética, sendo essa realização predominantemente a da pintura. São muitas e intensas as relações de *Cântico final* com esta expressão artística, e não somente por ser um pintor o protagonista do romance, mas por aspectos da discussão ensaística implícita nos diálogos e nas reflexões das personagens, por passagens pictoricamente descritivas – como por exemplo a descrição da montanha coberta de neve, dada pela visão e sensibilidade de Mário nos seus últimos dias[28] –, pelo que de pictórico têm as figuras criadas por Guida nas

---

[26] Um dos temas constantes e de relevante importância nos romances de Malraux é justamente o do erotismo, sobretudo o de inquestionável consumação sexual, muito mais do que o da contemplação ou comunhão amorosa. Estudando essa temática malrauxiana, André Maurois situa o erotismo como uma das possibilidades do Absoluto na obra do autor de *A condição humana* (V. MAUROIS, André. André Malraux. In: ____. *De Proust a Camus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966, p. 325-351).

[27] FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969, p. 180.

[28] V. todo o capítulo XXVII de CF, em que, ao primeiro nevão que anunciava o inverno, Mário assiste à "dança fantástica dos flocos brancos na distância raiada do horizonte" que "durante dias não cessou" (p. 237). As lembranças de Mário, neste seu momento final, são lembranças pictóricas:

suas ficções – figuras que são verdadeiramente expressionistas, algo como que de um simbolismo ou surrealismo muito cruel e que se poderia aproximar de determinados pintores, por exemplo Edvard Munch ou a pintora portuguesa contemporânea Paula Rego –, por alguns episódios inquestionavelmente relacionáveis com a pintura, como por exemplo o do sonho de Mário, que repete o tema da reportagem "sobre fuzilados de uma revolução num país distante" que ele lera numa revista, e em que se vê condenado à morte, sem saber porquê, e, juntamente com vários desconhecidos, postado diante de um pelotão de fuzilamento e efetivamente fuzilado e morto. "Como um quadro de Goya" – dizia a reportagem. Obviamente o quadro é o famoso *Fuzilamentos*, que se percebe também presente na cena do sonho de Mário[29].

Um romance sobre o Absoluto que se encontra pelo caminho da Arte, mas também um romance sobre a vida e sobre a morte – como de resto o é toda a obra romanesca de Vergílio Ferreira. Porque em face da morte é necessário justificar a existência dando-lhe um sentido. Essa justificativa, erguida como cântico final de uma vida – qualquer vida – poderia ser a arte de Mário e dos grandes pintores de sempre; um breve, fugaz mas fulgurante passo de dança de Elsa – a destruição do peso do seu corpo efêmero –; o filho, continuador da vida e da arte do pai; a literatura de Guida – que o autor do romance lhe inventa – tanto quanto as grandes obras literárias dos escritores que fazem a história da literatura. O cântico final será a última dança de Elsa, a capela de Mário, o seu filho com Cidália ou a música das esferas, da comunhão plena do homem com o cosmos, memória de sinos da infância e de coros intemporais sugestivos de um "instante infinito de uma fugaz harmonia, sobre a imperceptível certeza de que tudo estava bem" (CF, p. 240), coros cuja lembrança Mário desejou ainda que se erguesse, porque

---

> No jardim em frente as duas velhas roseiras do Japão traçam um breve esquema de espectros, o muro à roda recobre-se de um estofo de alvura, um monte ao fundo ergue contra o céu a sua mudez branca de espaço (p. 238). Imaginava a capela que dali não podia ver, imaginava-a vestida de neve, pequena e solitária entre o vasto augúrio do silêncio [...] (p. 239).

É uma cena de certa constância nos romances de V. F., e na sua essência já pôde ser vista nas páginas finais de *Mudança*, em algumas passagens de *Manhã submersa* e voltará com uma expressividade quase obsessiva em *Para sempre*.

[29] Neste sonho Mário percebe toda a tramitação da morte, desde o alinhamento dos condenados e do pelotão de fuzilamento, últimas palavras trocadas com um desconhecido, presença de uma multidão de espectadores, a ordem de preparar e apontar, o "rumor metálico das espingardas", a ordem de atirar e as balas que lhe estalaram "no peito, nos dentes, no crânio, um ataque brutal a todo o corpo de uma massa de murros, e nos olhos uma cor vítrea e amarga partir-se em arestas vivas, como fragmentos de raios." (p. 91). E, estranhamente, via-se depois morto, "debruçava-se sobre si, sobre os outros condenados, como os homens fardados que lhes tiravam as algemas." (p. 92).

> traziam consigo o mistério da união do homem ao cosmos, da comunicação absoluta, os obscuros sinais com que a terra e a vida se reconhecem desde sempre em face dessa força que as arrasta e consome e renova e as integra na silenciosa harmonia de tudo. Ouvi-los uma vez ainda, – coros de um Natal imperecível, de um convívio imperecível, de uma memória perene de transfiguração e pureza. Ele os escuta enfim. E entre esse mundo imaginado de paz e comunicação, da vibração profunda, da evidência absoluta, – Elsa dançava de novo, traçava no espaço uma iluminada órbita de esferas, exprimia e divinizava, para sempre, o seu rastro de harmonia, da vivência ardorosa, da esperança. (CF, p. 240).

Cântico final é já um representativo e destacável marco na fase inicial do percurso romanesco de Vergílio Ferreira. Momento muito enriquecedor de toda uma complexa problemática que viria a caracterizar o conjunto da obra do escritor, o romance amplia o horizonte dos seus temas, depura a intensidade poética da sua escrita, lança "pontes" que servirão de passagem para romances futuros. Dá continuidade ao processo de transformação na permanência contribuindo para a solidificação de algumas linhas temáticas, estéticas, filosóficas e simbólicas que viriam a ser permanentes na obra vergiliana, tal como muito bem viu a analisou Georg Rudolf Lind no ensaio "Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira"[30].

Entre essas constantes, a presença dos grandes símbolos, sobretudo os de natureza cósmica – a montanha, a noite, a neve, os astros, o mar... –, mas também os originários – os pais, a casa familiar, a aldeia e os seus homens rústicos... A necessidade de justificar a vida diante da evidência da morte. A Arte e a sua possibilidade de Absoluto. Uma escrita cada vez mais intensamente poética, facilmente transbordante para um lirismo de acentuada dramaticidade denunciando a emoção excessiva e a nostalgia de alguma coisa irremediavelmente perdida. De um ponto de vista estilístico mas a que não faltam também aspectos estruturantes, esta questão da linguagem vergiliana, sobretudo a partir de *Cântico final*, permite um debate envolvente de vários tópicos, inclusive o genológico, porque em diversos momentos a escrita reveste-se de uma tal essencialidade poética que autoriza indagar acerca da natureza da obra. Claro que se trata de um romance, mas é exatamente pelas essenciais características da sua linguagem e em face da estruturação do livro, que Gaspar Simões se permitiu pensá-lo menos como um romance e mais como uma "novela poéti-

[30] V. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 90, p. 35-46, março de 1986.

ca".[31] Sucede que essa fusão ou espécie de "contaminação" havida entre o ficcional e o poético acabaria por ser, também, uma das "constantes" na obra narrativa de Vergílio. E estaria na origem de uma sua intenção ou projeto a que atribuiu relevante importância: o de produzir um certo tipo de ensaio que pudesse dialogar com o romance de intenções ensaísticas, um ensaio ficcional, um ensaio poético ou ensaio criativo como ele próprio o chamou. Um "ensaio-ficção" que dialogasse com um "romance-problema" ou com ele fizesse contraponto[32]. Este modo de ensaio, ele o realizou em *Carta ao futuro* e, sobretudo, em *Invocação ao meu corpo*.

Do ponto de vista estrutural, *Cântico final* dá continuidade ao modelo de estruturação aplicado a *Apelo da noite* e que, na análise deste romance, chamei de "técnica do contraponto", consistindo na alternância de tempo e de espaço (presente/passado, acontecimento/memória, aldeia/Lisboa), graficamente visualizável pelo recurso a diferentes tipos gráficos: *itálico* para a narração do presente, romano para a rememoração do passado. Assim Vergílio Ferreira vai dialeticamente alternando entre a modificação e a permanência no desenvolvimento de um processo que lhe permite, com grande rigor de elaboração, construir a sua obra ao mesmo tempo de criação e reflexão. Obra caracterizada por um vigoroso e rigoroso princípio de unidade que faz de cada livro um passo a mais no percurso do escritor, um elo a mais na corrente que se estende do primeiro ao último dos seus romances.

[31] SIMÕES, João Gaspar. Cântico final. In: _____ . *Crítica III*. Lisboa: Delfos, s. d., p. 461 e 466.
[32] V. a nota 9 da Introdução.

CAPÍTULO II

APARIÇÃO / “APARIÇÕES”: DO EU, DO TU, DO NÓS... DO MUNDO

1. *APARIÇÃO*:
Viagem iniciática ao encontro da fulgurante revelação do ser a si próprio

Aparição é o primeiro grande marco do percurso inicial da obra romanesca de Vergílio Ferreira. De algum modo – e inquestionavelmente – esse romance culmina e encerra um ciclo, ao mesmo tempo em que abre (e se abre para) um outro. Mas é importante observar que, entre um e outro ciclo de romances (o inicial e o que se seguirá a *Aparição*) esta narrativa situa-se como uma realização inarredável, um inevitável ponto de confluência ao qual conduziram elementos integrantes de toda uma gestação anterior e que só à leitura deste livro, que guarda a experiência existencial de Alberto Soares, se poderia perceber. Do mesmo modo, com relação a obras futuras – *Estrela polar*, *Alegria breve*, *Para sempre* –, ainda que, culminando e aparentemente encerrando um ciclo que se poderia julgar ultrapassado, *Aparição* projeta-se como um núcleo a partir do qual se originaram, em natural desdobramento, novos temas e problemas da existência tratados no romance, até ao questionamento da própria escrita, da linguagem, da palavra, que viria a ser – e desde sempre se prenunciou – um dos temas de eleição e privilégio do escritor.

Antes de constituir o conceito filosófico de que viria a revestir-se desde o romance a partir do qual adquire específico significado de natureza metafísica e existencial, *aparição* era já uma palavra privilegiada no vocabulário do escritor, conotando uma poeticidade ou mesmo já uma certa e destacável carga semântica. É uma palavra quase de sempre, e, pelo menos a partir de *Mudança* – senão mesmo antes –, passará a freqüentar o texto vergiliano. Encontramo-la, neste romance, utilizada num contexto de evidente emoção: “Em breve *aparição*, repentinamente erguido diante dela [de Berta], como em magia de lenda, um homem quase estranho reparara nela humanamente, cobrindo-a, num instante, de quente compreensão.” (M, p. 157 – itálico meu). E no mesmo livro, ainda que embrionariamente, já o próprio conceito filosófico que vai depois “cercar” a palavra, se insinua, inserido no contexto de uma longa conversa havida entre Carlos Bruno e Pedro, conversa que se encaminhara num sentido de reflexão filosófica sobre o estar do homem no mundo. Pertence

a Carlos a afirmativa de que "Um homem não é as evidências dos outros. É só e absolutamente a sua própria evidência." (*ibid.*, p. 135). Ora, aqui temos, muito antes de *Aparição* a antecipação do seu conceito metafísico: a evidência do ser a si mesmo. Em *Manhã submersa* a palavra surge algumas vezes ao longo do romance, mas sempre ou quase sempre com sentido denotativo, mas não destituída de uma certa carga emotiva ou inserida num contexto de emoção:

> "quando a camioneta entrou na curva donde há tanto eu sonhara com a *aparição* da minha terra, um súbito desalento, feito da noite e do meu desamparo, paralisou-me de medo ou de uma indiferença profunda." (MS, p. 67)[1] – "Lembro-me bem da terra úmida, esponjosa de morrinha, dos troncos nus de inverno, escorrendo aguaceiro, das *aparições* fantásticas que atravessavam encapotadas a fumarada da névoa, [...]." (*ibid*., p. 95) – "O luar gelado entrava pelas grandes janelas, transfigurava tudo em *aparições* de espectros." (p. 117) – "A fixidez de todo o interior da camioneta, deslizando sobre a rápida e sucessiva *aparição* das árvores, caminhos, casebres que saltavam à estrada, dava-me a sensação estranha de uma suspensão do tempo, [...]." (p.153-154) – "Uma dádiva sem margens abria o mundo todo à *aparição* das sombras." (p. 156).

Em *Apelo da noite*, logo à página 16, lê-se: "Repousa na almofada branca, Lídia. Lídia. Face esmaecida, lábios mudos, longos cabelos louros de *aparição*. Só nos olhos flutuava ainda uma memória vã de palavras."[2]. E mais adiante: "A *aparição* da certeza revelava-se onde a não desejara, as palavras de Adriano eram agora como a publicação de um segredo que ela guardasse." (*ibid*., p. 137). E ainda: "Quebrado, condescendentemente, deixava que o percorresse esse rio profundo, secreto de nascentes, aguardava a sua fugidia *aparição* nas palavras." (p. 187). Um dos aspectos fundamentais na problemática filosófica de *Aparição*, a descoberta alarmada e violenta da morte e a conseqüente evidência de que a vida é fugazmente finita, também está em *Apelo da noite*, constituindo o grande motivo da angústia do seu protagonista. "Visitava-o a morte agora pela primeira vez, o seu absurdo, a sua violência como um estampido. Só tarde Lídia estaria bem morta: agora vivia ainda incrivelmente no timbre da sua voz, no seu riso como uma flor, quase só riso do olhar..." (AN, p. 18). Conhecer a vida sem a morte. Uma das indagações feitas a Adriano por um seu companheiro de luta política. Ao que ele afirma que "É preciso ver morrer alguém,

---

[1] Nesta, e nas subseqüentes transcrições, são meus os *itálicos* que destacam a palavra *aparição*.

[2] A edição utilizada, é, como já se sabe, a 1ª – Lisboa: Portugália, 1963. Também aqui, são meus os destaques em itálico.

para se saber que então todas as palavras são vãs. Sei que a vida só é vida, *porque há morte*, sei que esse fim brutal põe em causa toda a bela ilusão do mais." (AN, p. 121 – itálicos da citação). A impregnação da morte na existência, que leva Adriano a afirmar em desespero "– Trago a morte em mim como uma doença. Tudo morre à minha volta. Trago a peste comigo..." (*ibid*., p. 175) e ainda, desoladamente, "levanto os olhos e não vejo senão morte" (p. 208), manifesta o mesmo trágico sentir existencial que cercará de uma aura sombria a figura de Alberto Soares em *Aparição*. Inserir a morte na vida. Aceitar com a paz da resignação a nítida fulguração da finitude da existência. Este é o problema de Alberto, como igualmente o seria de Mário, de Cipriano e de outras personagens de *Cântico final* [3], e como já o fora, também, de Adriano e de Carlos Bruno, embora este, tentando vencer a lassidão que ameaça prostrá-lo, recuse a resignação e a paz quando o meio-irmão o aconselha a fazer de cada dia seu a história do mundo: "Sim. Mas fazê-la é fazê-la *contra a morte*, contra a certeza de que o tempo tem império sobre mim." (M, p. 141, itálicos da citação).

Impressiona a ocorrência do vocábulo *aparição* ao longo de *Cântico final*. Aqui, a sua dimensão é predominantemente conotativa. A palavra aparece sempre carregada de sentido simbólico ou mesmo fenomenológico e é também particularmente utilizada em situações de intensa dramaticidade ou emotividade. Ela surge logo ao início do livro, num instante de recolhimento e expectação de Mário: "Talvez ela viesse, a boa Arte, ali, ao mundo original da sua *aparição*. (E ela vinha, por vezes, nas noites ferozes de inverno, nas gigantescas manhãs de verão.)" (CF, p. 12). O mundo original da aparição da arte a Mário era a aldeia natal do pintor, na montanha, numa situação de comunhão cósmica. É muito vasta a carga simbólica da palavra *aparição*, e até que se restrinja a um conceito fenomenológico que admitirá sempre uma ampliação de sentido pelo poético, vai assumindo, no texto vergiliano, variadas acepções. São muito numerosos os exemplos da diversidade semântica do vocábulo a depender do contexto da sua utilização e seria exaustivo – e talvez dispensável – tentar exauri-los. Mas logo a seguir à transcrição anterior, já encontramos a palavra com outra significação: "quando [Mário] regressou a casa [após o sepultamento da mãe], a mãe enchia ainda todas as salas da sua presença, desse todo real, íntimo, irredutível, que sobra ainda de um corpo quando o corpo se

[3] Relembre-se, em CF, o breve solilóquio do cirurgião Cipriano, logo após a cirurgia feita num amigo gravemente ferido num acidente de carro, de que lhe sobreveio a morte: "Recuperar a vida com a morte no meio. Acreditar, embora se saiba que se acredita no nada. Tão difícil. E tão raivosamente necessário." (p. 124). Alberto Soares dirá em *Aparição*: "Ajustar a vida à morte. Achar e *ver* a harmonia de ambas. Mas achá-la depois de *sabermos bem* o que é uma e outra, depois de nos encandearmos na sua iluminação." (FERREIRA,Vergílio. *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971, p. 71, itálicos do texto citado).

vel, que sobra ainda de um corpo quando o corpo se ausentou – presença inquietante, tão viva que era já só ameaça de uma incrível e brusca *aparição*." (CF, p. 15). Já aqui se insinua na palavra o seu sentido fenomenológico: a significação de uma essencialidade que distingue a *pessoa* para além do seu *corpo*, a presentificação essencial de um *eu* que habita o corpo e que o transcende, mas que acabará por morrer com ele, evidenciando-se, na morte do corpo, a injusta, inverossímil e absurda morte do *eu*.

> Mário [...] não se deixava iludir. E a sua interrogação alarmada, o seu espanto de quem só agora tivesse *dado conta* de tudo, foi para eles uma quase revelação. Viver, morrer. Sob as cinzas da sua banalidade, havia o lume da surpresa. Como ofuscava a simples observação de que dali a 20 anos muitos deles estariam decerto mortos! E 20 anos, para se saber o que eram, deveriam, naturalmente, contar-se para trás: há 20 anos fora ontem... Como era extraordinário pensar que havia uma realidade íntima para cada um deles, essa presença de si a si próprios, presença iluminada, irredutível, presença misteriosa e absoluta; e que esse todo, essa *pessoa*, seria em breve o nada impensável! E de tal modo isto era novo, se recuperava em evidência, que houve a princípio, em quase todos, uma certa emoção silenciosa. (CF, p. 44, itálicos da citação).

Já nitidamente se está aqui em face do tema de *Aparição*, o romance que a *Cântico final* se seguiria e que vinha sendo gerado, em gestação lenta, pelo menos desde *Mudança*, como natural conseqüência do pensar e do sentir do escritor. O alarme desse sentido trágico da finitude da vida é recorrente. Mário o sofre em plenitude e em angústia:

> Olhou as suas mãos: sim, também ele ia morrer. [...]. E uma súbita angústia estrangulou-o. Não era medo, decerto: era a instantânea evidência do absurdo de morrer. Presença fulminante de uma surdez profunda, aflição de um muro negro... Que os outros morressem, sim, *entendia-se*. Mas como podia ele morrer, acabar essa presença de si a si próprio, a consciência única, iluminada, de que havia estrelas e searas verdes? Tudo para quê? Ah, como agora o *sentia* bem, não no cérebro, não numa idéia, mas numa brutal torção de vísceras, num compacto negrume dos sentidos, num instantâneo pedregulho a preenchê-lo todo. Como era incrível a morte – e como sabia que iria morrer dentro em pouco. (CF, p. 88-89, itálicos da citação).

É muito intensa, a carga poética que o escritor consegue imprimir à palavra *aparição*, e pela sua recorrência, sem dúvida, num plano textual que ultrapassa os limites do meramente estilístico, o vocábulo contribui decisivamente para estabelecer o *tom* da escri-

ta, uma atmosfera, uma tensão, um "traço" ou um "ar", um elemento que viria a constituir uma marca ou *a marca* da escrita vergiliana. Essa poeticidade, caracterizada por um lirismo intenso, transborda sobretudo em situações representativas da relação do ser consigo mesmo, na descoberta alarmada do *eu*, na visão maravilhada da Arte ou do cosmos, na pacificação da música ou na beleza de um corpo jovem. "[...] tocar era uma razão profunda da sua vida, Paula sofria com a falta dessa união absoluta de si e do público no instante dos concertos. [...] Quem cantava entre os dedos de Paula? Nem todos o sabiam, – e Mário quase sempre preferia não sabê-lo. Havia apenas a *aparição* do mistério, e um desejo sufocante de tocar o halo do seu nada;" (CF, p. 49) – "Elsa estava enfim pronta para o bailado, cingida no seu *tutu* branco de cisne, coroada com duas penas, [...]. Depois, todo o corpo se recolheu a si, resignado, para que nada dele se furtasse à morte, fosse bem, todo ele, a *aparição* do milagre que não volta." (p. 52) – "[...] eu sou bailarina! Que mais pode interessar-me que bailar? Sabe você o que isso significa? Você sente a vida em cor, em estrutura, penso eu. Eu sinto-a onde ela começa: no meu corpo. Conheço-a [...] nos meus rins, nas minhas pernas, na densidade da minha carne que há-de morrer. E sei que a possuo aí, no limiar da sua *aparição,* nas linhas da beleza que o meu corpo percorre..." (p. 64). – "*E eis que, no dia seguinte, o assaltou no ventre uma impressão bem conhecida. E outra vez o abalou todo a certeza absoluta da morte. Brusca verdade incandescente e tão inverossímil! Como é possível? Como te ignoro, tão raramente te conheço! Violenta* aparição *do nada, a presença compacta de um muro de cegueira.*" (p. 129)[4]. Seria ainda possível registrar vários outros exemplos de contextos semânticos em que o escritor utiliza o vocábulo, mas é desnecessário, porque os citados são já suficientes para a demonstração do caráter polissêmico e conceitual da palavra. Do seu traço poético, da sua dimensão fenomenológico-existencial. E será com toda essa carga de poesia e de problematização existencial que ela presidirá, desde o título, a todo o interesse e sentido do romance *Aparição*.

Além da recorrência vocabular que valoriza o lexema *aparição* como um símbolo ou referencial de uma atmosfera, estado de espírito ou sensibilidade existencial comum a várias personagens de romances anteriores, sobretudo às protagonistas, um outro elemento ressurge, também fruto de alguma recorrência, e que no romance *Aparição* se situa no plano da macro-organização do livro. São dois, sobretudo, os pontos para os quais neste aspecto vale a pena chamar a atenção: o primeiro deles, e o mais evidente, os textos coloca-

[4] Toda esta última seqüência está grafada em itálico no texto do romance. É meu o destaque da palavra *aparição*.

dos em destaque na abertura e no encerramento da obra e que nitidamente têm função de *prólogo* e de *epílogo*. O *destaque* dado pelo autor a estes textos de introdução à ação romanesca e à sua conclusão, ultrapassa o extrato meramente visual da opção feita pelo tipo *itálico* – com a qual o escritor reflete claramente a sua intenção de "separar" do corpo do romance o seu *prólogo* e o seu *epílogo* – e, ainda que cumprindo uma função estruturante de caráter formal, estende essa função a um caráter essencial pela dimensão poética – fortemente lírica e intensamente emotiva – que um narrador-protagonista, representado "em ato de escrita" – como diz Maria Joaquina Nobre Júlio[5] – imprime ao "seu" texto. Texto de uma escrita densamente impregnada da emoção decorrente de uma experiência de vida dolorosa, evocada sob o signo da solidão, da noite, da montanha e do inverno, no silêncio do casarão familiar ancestral. O texto que abre o romance e o que o encerra, são poeticamente idênticos, possuem, textualmente, significativas parcelas de escrita em comum e tratam da mesma situação (a do narrador-protagonista) e dos mesmos temas com o mesmo "tom", os mesmos símbolos, os mesmos recursos poéticos, a mesma carga emotiva. Na verdade, o *prólogo* e o *epílogo* do romance são um mesmo e único texto cortado (poderia dizer-se interseccionado, pensando-se no interseccionismo pessoano) pela inserção da ação romanesca entre um e outro. Mas como se fosse uma longuíssima epígrafe, esse prólogo poético, marcado pela evocação de uma saudade de origens, por um sentimento de perda irreparável, possui, também, a importante função de estabelecer o "tom" que presidirá à escrita do romance[6], que é também a escrita de Alberto Soares, o narrador-protagonista

---

[5] V. *Aparição de Vergílio Ferreira: subsídios para uma leitura*. Lisboa: Replicação, 1997: "Estes capítulos [os 25 que compõem o romance] são enquadrados por um prólogo sem título, cuja função é apresentar-nos o narrador recordando e *em ato de escrita*, e um epílogo, também sem título, [...]." (p. 36 – itálicos meus).

[6] Para V. F. o *tom* a imprimir a um texto – seja ficcional ou ensaístico –, particularmente à escrita romanesca, assume uma dimensão equiparável à de categoria da narrativa, que, sendo para Maria Joaquina Nobre Júlio, identificável à "dimensão poética" da escrita do romance (op. cit., p. 142-143), é, para o próprio V. F., mais do que isso, um elemento único, absolutamente diferençável do conceito de *estilo* ou de qualquer traço simplesmente identificador de um *modo* de escrita. A freqüência com que ele trata o assunto em entrevistas, ensaios e nos registros do seu diário dá a medida da importância que ele lhe atribui. Para exemplificação, seguem dois fragmentos de entrevistas suas e alguns excertos de anotações de *Conta-Corrente*:

> "O *tom*. É o que mais ressalta num livro e o que de menos se fala. Porque esse *tom* exprime definitivamente uma hierarquia de valores, uma perspectivação do que se diz, a escala de importância que nos existe para o que dizemos. [...] um livro é, acima de tudo, o seu tom, a vibração que sobra, e em nós se alonga, após a sua leitura." (UEA, p. 194 e 242). "Vou recomeçar o romance para lhe dar outro *tom*. É uma questão que pouco importa aos teorizadores – o tom. E todavia, o saldo final de um livro pode dizer-se que está aí. Não tem bem isso que ver com os termos ou mesmo com o 'estilo', se o 'estilo' não é já uma maneira sensível de os escolhermos, de reagirmos perante eles. Porque o tom é resultante da forma da sensibilidade que se adota perante o mundo e a vida. Podemos reagir pela emoção grandíloqua, feminina, rude, neutral, irônica, displicente, grave... O tom dá o nível a que se é homem. [...]. A psicologia de um autor é do tom que se pode derivar. Sem sabermos nada do que foi A ou B, podemos imaginá-lo no seu modo de ser, de conviver, de reagir. [...]. Escolher

desde o início apresentado (ou representado) *em ato de escrita*, não bem de uma escrita memorialística – embora o aparente –, mas muito mais evocativa de reminiscências às vezes fugazes que a emoção, mais do que a memória, constrói ou reconstrói. A retomada, pelo *epílogo*, do "tom" e mesmo de porções textuais do *prólogo*, imediatamente estabelecem uma idéia de circularidade, que, também já sabemos, ao tempo de *Aparição* e depois deste romance, é uma constante na estruturação romanesca vergiliana. Esta estrutura circular pode ser pensada em relação com a música, um dos temas de grande importância no romance (e neste sentido o *prólogo* seria uma espécie de solene abertura sinfônica – uma abertura trágica, saber-se-á depois – e o *epílogo* o seu *finale*, a sua *coda*), como pode ser, também, tomada como a representação metafórica do tempo, da existência, dos ciclos da natureza e de tudo quanto o cosmos tem de cíclico.

O segundo – e porventura menos perceptível – elemento da estruturação de *Aparição*, estreitamente relacionado com o "tom" do romance e conseqüência dele no seu processo de execução, diz respeito à idéia de *contraponto*, de alternância entre espaço e tempo. Essa alternância que se opera no texto narrativo, por força do caráter de evocação e da forte emotividade que o caracteriza – sobretudo em alguns dos seus momentos culminantes –, tende a fundir espaço e tempo numa só dimensão que é a da reminiscência (mais do que da memória)[7], a da saudade, a da emoção, a da transfiguração de tudo isso na poesia que emana do texto evocativo de Alberto Soares, que, à distância de cerca de vinte anos, procura reconstituir a sua fulgurante vivência da aparição, experiência e revelação da juventude que para toda a vida o acompanha e que se constituiu da revelação do ser a si próprio, da evidência violenta e absurda da morte, da existência de uma *pessoa* num *corpo* e da cons-

---

> um tema é já significativo... Mas o mais significativo é o tom que se adota perante ele. O sonho, a morte, o amor, etc., são o que são, *mais* o modo como deles falamos, a maneira como somos sensíveis perante eles. Assim o tom dá a opção da nossa sensibilidade. Não bem portanto, o modo como encaramos um tema, ou seja, o ângulo de ataque a esse tema, mas a armadura da sensibilidade, as cordas sensíveis que são postas a vibrar nesse modo como o encaramos. O tom dá o tipo da nossa comoção, a escolha que de nós fazemos na maneira de realizarmos seja o que for." (CC1, p. 314 – itálico da citação).

[7] A importância da *reminiscência* como conceito diferenciado de *memória* ou de *lembrança* e muito mais próximo da *evocação* de uma espécie de ancestralidade atávica, consciente mas abstrata, e indefinidamente vaga, é sinalizada no romance na evocação de uma aula em que Alberto Soares falou aos seus alunos das redondilhas camonianas de *Sôbolos rios que vão*. E, implicitamente, do neo-platonismo que está nelas, naquela *saudade de nada*, sentida por Camões, que ali

> só queria dizer que a pátria celeste era uma aspiração do seu sonho de miséria, do seu sonho de condenado. Mas eu sabia, [...] eu, que sonho com o reinado integral do homem na terra da sua condenação e grandeza, assumindo tudo quanto se anuncia em mistério e exaltação, eu sabia que a memória de Camões, para além dos olhos e da carne, era a minha memória de origens, a minha memória absoluta. (Ap, p. 126-127).

ciência da finitude a que esse ser complexo e abstrato que *habita* o corpo está condenado com a morte deste.

Efetivamente, é possível encontrar, ao longo do romance, num mesmo instante narrativo, a alternância temporal que funde um passado remoto – e quantas vezes já mitificado –, a um passado próximo, de ocorrências mais ou menos reconstituíveis pela memória e tudo se tornando num só tempo (que vem a ser um tempo poético, ou mesmo existencial, mais do que psicológico) no presente da escrita do protagonista-narrador. Do mesmo modo, na evocação que se transforma em texto, o espaço, ou os espaços, podem por instantes perder os seus contornos e limites para se tornar simplesmente o espaço da evocação, que permite a fusão entre o espaço da aldeia na montanha e o da cidade de Évora. Com relação ao tempo, tal como no romance ocorre quanto ao espaço, opera-se, na consciência e no sentir do protagonista uma fusão de tal ordem essencial que o leva a afirmar não apenas ou não exatamente a sua "suspensão", mas mesmo a sua anulação, a sua inexistência como algo exterior ao ser. Substitui-se o tempo linear das convenções cronológicas organizado na seqüência passado-presente-futuro por um tempo único que, não sendo exatamente o tempo de uma memória proustiana e ultrapassando o conceito bergsoniano da *durée*, constitui-se num tempo essencial, um tempo de vivências fenomenológicas. É o sentimento desse tempo ôntico, relacionado com uma vivência existencial profunda e que é outro que não o da mera experiência obtida no decorrer de uma vida, ao longo da qual se pode seqüenciar as sucessivas fases, que levará Alberto Soares a afirmar que "o passado não existe" (Ap, p. 83), e, mais adiante, já no *epílogo*, "O tempo não existe senão no instante em que estou. [...]. O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando." (p. 291).

Decerto se compreenderá melhor a concepção desse tempo vivenciado por Alberto Soares, enquanto, a uma distância de cerca de vinte anos, mais pela emoção da reminiscência do que pelo vigor e fidelidade da memória, revivencia o passado, a sua experiência da aparição de si a si mesmo, a sua aprendizagem e a sua ação pedagógica tentando ensinar aos outros aquilo que *vira* e que aprendera. Por certo reinventando, na sua extrema sensibilidade, esse passado, muito mais do que o reconstituindo, tudo se lhe mostrando como que envolto num halo de fantasmagoria e sofrimento pela infinita, lúcida e nítida consciência de que o que nele era ainda vivo e fulgurante, a maravilha de ser, de ter nascido e de estar vivo, único enquanto pessoa, um corpo, uma inteligência, uma sensibilidade... tudo isso estava destinado ao nada absoluto.

> Conto tudo, como disse, à distância de alguns anos. Neste vasto casarão, tão vivo um dia e agora deserto, o outrora tem uma presença alarmante e tudo quanto aconteceu emerge dessa vaga das eras como uma estranha face intocável e solitária. Mas os elos de ligação entre os fatos que narro é como se se diluíssem num fumo de neblina e ficassem só audíveis, como gritos, que todavia se respondem na unidade do que sou, os ecos angustiantes desses fatos em si – padrões de uma viagem que já mal sei. (Ap, p. 24).

Contar tudo, à distância de alguns anos, mas tudo recriando numa escrita que desse a essa experiência de vida a perenidade possível, ou, sendo a perenidade demasiada e impossível ambição, a longevidade possível. Tal como a tia Dulce deixou para os pósteros o seu velho álbum de fotografias, confiando-o a Alberto quando já se encontrava próximo do fim, este deixará em escrita o testemunho da sua vivência existencial, embora diga, mas incerto, que "não escreve para ninguém".

> [...] e escreverei sequer para mim? O que me arrasta ao longo destas noites, que, tal como esse outrora de que falo se aquietam já em deserto, o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu. (Ap, p. 209-210).

Sem dúvida que Alberto escreve para dar sentido e continuidade à sua vida. Justificá-la, tentar salvá-la do nada absoluto. Pela sua escrita, tenta unir, por um fio invisível e de duvidosa resistência, o passado vivido ao presente em que escreve, mergulhado na emoção da reminiscência que se transfigura em arte. Por isso deixa de ter importância a exatidão de uma memória factual. "Se tento recuperar o passado, não o consigo. Os fatos que verdadeiramente 'recordo' não têm imediatamente significação. Porque o que eles significam é mais violento e evidente e antigo do que eles." (Ap, p. 103-104). Não é bem a realidade do passado na sua exata verdade o que interessa a Alberto. "O que me seduz no passado" – diz ele ao irmão Tomás, numa cena em que os dois conversam à porta da igreja da aldeia, onde se realizava a missa de Natal, por entre uma memória de coros que "vibravam pelo adro todo coberto de neve, uniam-se à solene plenitude da montanha"... – "O que me seduz no passado não é o presente que foi – é o presente que não é nunca. O que sonho nestes cânticos não é a paz do passado: o que sonho é o sonho." (Ap, p. 155-156). Esta concepção de

tempo vivenciada por Alberto só é compreensível, na verdade, quando vista a partir da essencialidade poética que está nela. É pura abstração que tanto permite pensar numa espécie de "fenomenologia da memória", quanto numa "poética da memória". A expressão "o que sonho é o sonho" só nos domínios do poético se pode entender. Esta memória não se confunde com a experiência proustiana da recuperação do tempo perdido, embora estejam nela, também – pelo menos por vezes –, elementos estimuladores do fenômeno: a música, a montanha, a neve, a noite, o firmamento pontilhado de estrelas e de planetas, um aroma de infância, um sabor, um murmúrio de águas e de ventos... O próprio Alberto Soares distingue das de Proust a sua experiência e a sua sensibilidade do tempo:

> Falei aos moços de Proust, do tempo reencontrado nas lembranças, do halo que se ergue de um sabor que se conheceu na infância, das pervincas azuis de Rousseau, reencontradas mais tarde com a memória de outrora. Mas a minha memória não era bem essa. A minha memória não tinha apenas fatos referenciáveis, não exigia a sua recuperação para que o halo se abrisse. A minha memória não era memória de nada. Uma música que se ouve pela primeira vez, um raio de sol que atravessa a vidraça, uma vaga de luar de cada noite podiam abrir lá longe, na dimensão absoluta, o eco dessa memória, que ia para além da vida, ressoava pelos espaços desertos, desde antes de eu nascer até quando eu nada fosse há muito tempo para lá da morte. (Ap, p. 127-128).

É mais que evidente que o tempo sentido e vivido por Alberto Soares não se confunde com as convenções cronológicas, quer no sentido físico ou fenomênico, quer mesmo quanto às mais usuais formas de representação literária. O que Alberto Soares sente como tempo e o que, como tempo, busca representar na sua escrita, é um tempo absoluto, único, integral e indivisível. Por isso, no romance *Aparição*, de Vergílio Ferreira, que *é* o texto que Alberto Soares vai escrevendo ao longo das noites de inverno, no casarão da aldeia, o tempo, enquanto categoria da narrativa, extrapola os "modelos" usuais da sua representação e função. Extrapola, também, as dimensões que habitualmente lhe cabem no romance tradicional, para subir a um patamar de categoria filosófica. O tempo de *Aparição*, só metafisicamente pode ser concebido e vem a ser um elemento de tal importância no romance, que, na compreensão de Manuel Martínez Martínez, enseja a seguinte afirmação: "El personaje omnipresente en *Aparición* es el tiempo"[8]. Portanto, na visão deste ensaísta, o tem-

[8] MARTÍNEZ, Manuel Martínez. *Aparición*, una variante existencialista. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 415.

po, mais que simplesmente ele mesmo, é também, neste romance, "personagem". Porque é uma "vivência", uma "entidade", um "ente". A afirmativa de Martínez vem da sua leitura de *Aparição* como obra heideggerianamente existencialista, e, dando suporte à idéia de "tempo absoluto, único, integral e indivisível" e só possível de ser concebido "metafisicamente", ele lembra que

> Heidegger distingue un concepto vulgar del tiempo, el del ahora, el del ya no y el del aun no, del tiempo de la vivencia existencial, en el cual la mirada desde el presente se hace cargo de lo advenidero, de lo aguardado retrayéndose instintivamente al sido. En este sentido nos es exacto hablar de pasado, pues el hombre, mientras vive no pasa, como una cosa; ni de futuro, sino de lo advenidero, de lo que esperamos que venga a nosotros. (*Id.*, *ibid.*).

Estes elementos estruturantes de que venho tratando – um *prólogo* e um *epílogo* emoldurantes da narrativa propriamente dita, a freqüente alternância contrapontística que anula, em fusão, as diferentes dimensões ou situações temporais e espaciais (passado/presente, aldeia/cidade) – embora em *Aparição* sejam elevados a um grau superlativo, possuem antecedentes em romances anteriores, confirmando-se como traços constantes na arte romanesca de Vergílio Ferreira. Bastaria lembrar que a idéia de *contraponto* já se encontra em *Apelo da noite* e em *Cântico final* e que as presenças de um *prólogo* e de um *epílogo* já se percebem em *Manhã submersa*. Mesmo a complexa concepção de tempo que se tem em *Aparição,* pode ser vislumbrada, ainda que de forma singela, neste mesmo romance, em que o passado, reconstituído pela memória de A. Santos Lopes, converge para um presente que é o do tempo em que ele escreve a "sua história".

Invocando a estruturação de modelo tradicional de *Aparição,* a sua organização capitular, a fluência dos eventos narrados, a concepção das personagens, a intensa poeticidade da linguagem, entre outros aspectos da obra, classifiquei-a, em tempos, como "o mais clássico dos romances do escritor."[9]. Concordando com a classificação, Leonor Buescu a complementou: "E também, acrescentarei, talvez o mais revolucionário."[10]. Sobretudo com relação aos romances dessa primeira fase, e até que o romancista escrevesse *Nítido nulo*, por exemplo, ou chegasse ao patamar de *Para sempre*. Seria a observação a fazer. Mas tem razão a ensaísta: não obstante o seu visível recorte clássico, a sua filiação à tradição literá-

[9] V. o meu livro *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984, p. 171.
[10] BUESCU, Leonor. Eu, Cláudio, à beira-mar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org). Op. cit., p. 141.

ria, *Aparição* é um romance "revolucionário". Era uma ousadia, publicar-se em Portugal, em 1959, um livro como este. Ainda na vigência do neo-realismo, embora na sua fase final, *Aparição* consolidava a temática existencial na obra do seu autor, consolidava o romance-ensaio, ou de idéias, ou o romance-problema, como preferia o próprio Vergílio, que assim introduzia a novidade no cenário das letras pátrias. O romance desencadeou uma pequena revolução nesse cenário. Ou antes culminou essa pequena revolução, esse "escândalo" que discretamente tivera início em *Mudança* e se alastrara até *Cântico final* para culminar em *Aparição*. Eduardo Lourenço fala desse "escândalo":

> [...] a *aparição* é descoberta – autodescoberta – do *eu* como realidade em sentido primeiro, *meta-física*, do "eu metafísico" como diz o próprio Vergílio Ferreira. Isto significava (significa) que *a sua verdade* não podia ser, em definitivo, a do *eu* empírico, sob nenhuma das suas figuras, desde a psicológica à social. Este foi, na ordem imediata do discurso cultural, vigente nos anos 50 entre nós, *o escândalo Vergílio Ferreira*. Desse "escândalo" Vergílio Ferreira fará um mundo.[11]

Mas não só por isso *Aparição* é um romance "revolucionário". Ele o é exatamente por romper com as barreiras do "clássico", ousando subverter categorias da narrativa, sobretudo as noções de tempo e de espaço. Ultrapassando as fronteiras do romance, operando a fusão do romanesco com o ensaístico e introduzindo no discurso narrativo uma linguagem que é, por vezes, essencialmente poética, essencialmente lírica. A "organização" do romance é "clássica", mas a (aparente) linearidade da narrativa, de que a estruturação capitular é sugestiva, é mero simulacro, porque ela desaparece sob a força dos novos meios de trabalhar as categorias da narrativa, que pulverizam as até então sólidas concepções de tempo e espaço, quebrando também, conseqüentemente, a continuidade da ação romanesca e dando início, na obra do escritor, a uma espécie de "poética da fragmentação". Estas complexas percepções de tempo/espaço/ação, desfazem o que no romance era apenas aparente "facilidade", aparente obediência às convenções romanescas. Por isso, o "mais clássico" dos romances de Vergílio Ferreira, é também, paradoxalmente ou não, o seu romance "mais revolucionário".

---

[11] LOURENÇO, Eduardo. Vergílio Ferreira: do alarme ao júbilo. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura.* Lisboa: Presença, 1994, p. 114. O próprio V. F., abrindo o "Posfácio", datado de 1967, que escreveu para a 5ª edição do romance, assim se refere à recepção de *Aparição*: "Coube a este livro a sua fração de novidade e a sua fração de escândalo. Por uma e outro, tem sido difícil perdoarem-mo." (Ap, 7. ed., p. 295).

Com relação às obras anteriores, *Aparição* representa um mergulho profundo no conhecimento do homem a partir de si mesmo. Na verdade, é o romance da descoberta emocionada do *Eu*, na acepção mais profunda da individualidade, a revelação da essência do homem a si mesmo. Alberto Soares vive a experiência dessa *descoberta*, sobretudo a partir do choque brutal, do *alarme* que lhe causou a morte súbita do pai, fulminado por um infarto à mesa de um jantar festivo de que participava toda a numerosa família. Sobretudo desde aí, mas já com algumas intuições vindas da infância, como a que o fazia perguntar insistentemente ao pai "quem sou eu?", ou como a representada pelo episódio do espelho, em que, certa noite, vendo-se, julgou ter visto outra pessoa, e, revendo-se, já então à luz do dia e sabendo ser sua a imagem refletida, ainda assim, pensava sobre *quem* seria a *pessoa* que do espelho o fitava ou a que no espelho se refletia. Também no seu afeto pelo cão *Mondego*, em que pudera "sentir obscuramente uma 'pessoa'", dotado de sentimento, entendimento, "personalidade definida, com simpatias e antipatias, o conhecimento do que se passava à sua volta." (Ap, p. 144). A morte do cão, sacrificado por causa de uma doença incurável, numa noite de Natal, seria a primeira grande dor profunda, existencial, de Alberto ainda criança, que, mais tarde, a irmanaria à dor da perda do pai: "nesta imóvel radiação do silêncio, nesta vasta suspensão do tempo, a morte do *Mondego* irmana-se à de meu pai, dissolve-se num imenso apaziguamento. Como um olhar gravado de cansaço, a lua vela o ossuário da terra, a profunda surdez que me submerge..." (p. 146-147).

Logo a seguir à morte do pai, Alberto, recém-formado em Letras, vai para Évora lecionar no Liceu local. Procurando inserir-se no meio social da cidade, relaciona-se com a família do Doutor Moura, médico que fora amigo de seu pai desde a juventude universitária em Coimbra, casado com *Madame* Moura, com quem tivera três filhas: Ana, Sofia e Cristina. Este é o núcleo fundamental do relacionamento social e humano de Alberto Soares em Évora. Estes, particularmente Ana e Sofia, serão as principais testemunhas e interlocutores de Alberto na explanação e debate da sua "descoberta" existencial, numa espécie de exercício pedagógico de ensino/aprendizagem da *aparição*, a revelação alarmada do homem a si mesmo, na esfera ontológica do *ser profundo*. O grupo de interlocutores cresce com a adesão de Carolino, alcunhado de *Bexiguinha*, aluno de Alberto no Liceu. Ana é casada com Alfredo Cerqueira, representação de homem medíocre, grosseiro e imediatista. É – no início do romance – uma mulher em paz com os limites da sua vida, embora aspire – sufocando a aspiração – a algo mais elevado. No final do romance terá perdido muito da sua paz, mas tenta recuperá-la procurando "espiritualizar" a existência e justificá-la em

gestos humanitários, como a adoção das duas pequeninas órfãs deixadas pelo suicida *Bailote*. Sofia é uma jovem estranha, provocante e agressiva, em constante rebelião contra as normas e convenções de toda ordem. Faz com Alberto um jogo duplo de sedução e desprezo, mantém com ele uma relação amorosa breve e tumultuada, vindo a fazer o mesmo em simultâneo com Carolino. Acabará assassinada por este, num gesto tresloucado em que se misturou o ciúme do colegial, provocado pelas relações entre Sofia e Alberto, o seu ódio contra o professor e o seu equivocado entendimento da *aparição*, que acaba confundindo com a descoberta, em si, de uma força obscura, um sombrio poder de matar. Inicialmente, e por acaso, matou um animal, uma galinha, atingida pela pedra que arremessou contra um porco e que errou o alvo. Alarmou-o, então, o espanto da morte, mas já havia no alarme alguma coisa de maravilhamento. Mais tarde, por ciúmes, tentará matar o professor a golpes de navalha, mas fracassa. Finalmente, assassinará Sofia, numa noite de São João, nos arredores rurais da cidade. O desarrazoado da explicação que dá da sua atitude revela o tumulto de um pensamento ou de um sentimento mergulhado num caos próximo da loucura. Só Alberto Soares é capaz de compreender aquela "loucura" manifestada nas palavras de Carolino:

> *"Ela fazia pouco de mim, eu gostava muito dela, muito, muito. Eu matava-a e ela depois ficava a descansar, que é que valia matá-la? Ela descansava e quem sofria era eu. Mas depois eu pensei: Ela é uma coisa extraordinária, ela é muito grande, ela diz "eu" e quando diz "eu" é uma força enorme, uma maravilha extraordinária. Se eu a matasse, está bem, ela ficava a descansar; mas eu reduzia-lhe a nada aquilo que era grande, ela, ela. E ela era tão bela e quando me amava ela era grande como ela, porque ela era tudo isso e eu reduzi a nada tudo isso. E eu continuo vivo, continuo a ser grande, ela já não é nada. Mas tenho pena – oh, ela é que teve a culpa. Sinto-me orgulhoso da minha força, mas estou triste."* (Ap, p. 289, itálicos do texto citado).

Há alguma coisa de nietzscheano nesse orgulho de Carolino da força de que dispõe e com que é capaz de matar alguém. Noutras passagens do romance Carolino demonstra com clareza essa sua *vontade de poder*: "já não há deuses para criarem e assim [...] o homem é que é deus porque pode matar." (p. 131-132). A má compreensão da experiência existencial que Alberto procurou transmitir, a ele e a outros, a revelação da consciência sobre a circunstancialidade da vida diante da irremediável fatalidade da morte, origina em Carolino esse poder obscuro e mortal. Só Alberto é capaz de o compreender:

> *Entendo a tua loucura, meu bom moço, a tua perplexidade diante do poder que te nasceu nas mãos. Mas como não aprendeste que é mais forte criar uma flor (um parafuso...) do que destruir um império? O tempo e o amor... Sei o milagre da vida, por isso a morte me humilha. Tu chamaste a ti a força da humilhação. Mas um tirano só é grande aos olhos do cobarde. Tenho pena de ti...* (*ibidem* – em itálico no texto transcrito).

Cristina é, por certo, a mais bela personagem de *Aparição*. Talvez rivalize – e tão extremamente diferentes são uma da outra! – com a velha tia Dulce. Cristina é uma criança de apenas sete anos, raiada pela pureza da infância, bafejada pelo mistério da arte da música que fazia evolar do seu piano... Cristina parece não pertencer àquele mundo e àquele tempo. Com ela, diz Maria Joaquina Nobre Júlio, "entramos num mundo à parte dentro do universo diegético de *Aparição*. [...] Cristina habitava um mundo outro, e é como pertença e signo de um mundo outro que o narrador a trata e no-la apresenta."[12]. Qual ser inefável sem tempo e sem lugar, Cristina surge aos olhos e à emoção de Alberto como uma "súbita aparição". É assim que ele a recorda à distância dos anos: "E eis que chega a tua hora, Cristina. Terias tu já dito alguma coisa? Não me lembro. E que dissesses? O que tens a dizer, as palavras não o sabem. Nem o lugar. Nem a hora. Tu não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina." (Ap, p. 40). Abalado de emoção, Alberto recorda:

> E então eu vi, eu *vi* abrir-se à nossa face o dom da revelação. Que eram, pois, todas as nossas conversas, a nossa alegria de taças e cigarros, diante daquela evidência? Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos indefesas de uma criança. [...] toda a sua face gentil, até agora impessoal e só de infância, se gravava de arrepio à passagem do mistério. Toca, Cristina. Eu ouço. Bach, Beethoven, Mozart, Chopin. Estou de lado, ao pé de ti, sigo-te no rosto a minha própria emoção. [...] E de ver assim presente a uma inocência o mundo do prodígio e da grandeza, de ver que uma criança era bastante para erguer o mundo nas mãos e que alguma coisa, no entanto, a transcendia, *abusava* dela como de uma vítima, angustiava-me quase até às lágrimas. Toca uma vez ainda, Cristina. Agora, só para mim. Eu te escuto, aqui, entre os brados deste vento de inverno. Chopin, *Noturno nº 20*. Ouço, ouço. As palmeiras balançam no teu jardim, a noite veste-se de estrelas, adormece na planície. Donde este lamento, esta súplica? Amargura de sempre, Cristina, tu sabe-la.

[12] JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. *Aparição de Vergílio Ferreira: subsídios para uma leitura*. Lisboa: Replicação, 1997, p. 91.

> Biliões e biliões de homens pelo espaço dos milénios e tu só, presente, a memória disso tudo e a dizê-la... (Ap, p. 41-42).

Cristina morrerá cedo, aos sete anos, vitimada por um absurdo acidente automobilístico. Sagrada pela morte na infância, não será contaminada pelos excessos da existência. Viverá sempre na memória de Alberto como a imagem da pureza e da plenitude, um absoluto fulgurante e fugaz de arte graciosa e gentil, para sempre associada à emoção da música, ao seu mágico poder de transfiguração. Pura emoção, também ela sem tempo e sem lugar perdurando para além da vida e da morte. “Morre jovem o que os deuses amam” é um preceito da sabedoria antiga aplicável ao precoce desaparecimento de Cristina, morta em pureza, preservada a face inocente e misteriosa da infância. Cristina morre jovem para ser perfeita. Para sempre jovem. Para sempre pura. Para sempre música na memória de Alberto. Cristina era um ser musical, desde o nome, desde a vida e até à morte. É essa a imagem que dela fica na memória emocionada de Alberto que, por entre a penumbra do quarto do hospital, retém comovido o seu último instante, o seu último movimento:

> Pela madrugada entrei enfim no teu quarto, Cristina. À luz frouxa da lâmpada que rezava ao pé de ti, vi-te enfim a face branca coroada de ouro. E a certa altura, sem que ninguém mais tivesse visto, só eu vi, só eu vi, Cristina, as tuas mãos pousadas sobre a dobra do lençol moveram os dedos brevemente. Era um movimento concertado das duas mãos, mas num ritmo de cansaço final. Na dobra do lençol tu sentias o teu piano, tu tocavas, Cristina, tu tocavas para ti e para mim. Música do fim, a alegria sutil desde o fundo da noite, desde o silêncio da morte. E eu ta ouço ainda agora, Cristina, gelado à lua verde deste março na montanha, entre o vago deserto que alastra à minha volta e este úmido afago que me vela os olhos de ternura... (Ap, p. 221-222).

Cristina será constantemente evocada e invocada por Alberto ao longo da sua narrativa. O espanto maravilhado do protagonista-narrador, sentido como um abalo ou um alarme diante da graça, da vida e da arte da criança surgida como a aparição fulgurante de um ser excepcionalmente superior e puro e elevado e transcendente a tudo quanto representava um mundo rasteiro e mesquinho, tende a mitificar a destinatária do seu olhar e pensar e sentir profundamente e quase violentamente emocionados. Sobretudo depois da irremediável ausência desse ser excepcional, da sua perda irreparável, da sua morte absurda e inaceitável. Pela saudade e pela reminiscência comovida da graça e da arte de Cristina, se vai formando, ao longo do tempo e numa sensibilidade intensamente comovida que se corpori-

fica em escrita ao longo de noites e noites de inverno, o mito de Cristina, sempre envolto por uma saudade primordial, numa aura ou manto de sagrado. "Para o narrador – diz ainda Maria Joaquina Nobre Júlio – nos momentos em que Cristina tocava tinha lugar uma espécie de hierofania (manifestação do sagrado, do divino). Cristina aparece aos seus olhos como a sacerdotisa de um mistério que a transcende – a sua música como uma ritualização da vida –, e ao mesmo tempo a vítima inocente oferecida aos deuses."[13]. E é assim, como que em ascensão e no centro de uma cena sagrada, que Alberto, emocionadamente evoca e invoca Cristina, desde a angústia da sua solidão, da sua tristeza e da sua saudade:

> Do alto de uma janela, à esquerda do piano, desce a última claridade da tarde. E é para mim uma aparição essa alegria que me ignora e sorri da luz para Cristina, para os objetos na sala. Toca ainda, Cristina. E que estarás tu tocando? Bach? Mozart? Não sei. Sei apenas que é belo ouvir-te tocar nesta hora breve de inverno, neste silêncio fechado como uma pérola. Um halo vaporoso estremece à tua volta e eu tenho vontade de chorar. Que tu sejas grande, Cristina. E bela. E invencível. Que te cubra, te envolva o dom divino que não sei e evoco ainda à memória de um coral majestoso no centro do qual te vejo como no milagre de uma aparição. Escrevo pela noite e sofro. Onde estás tu e a tua música? Cristina... Se tu viesses! Até à minha fadiga... Direita, as mãos dadas à frente, com a tua rugazinha de seriedade, uma revoada de brancura a envolver-te, cantando-te. Sê viva sempre, Cristina. Sê grande e bela. Deuses! Porque a traístes? Eu te guardo agora como um perene nascimento, como a memória sufocante de uma verdade inacessível. (Ap, p. 187-188).

Esta aura de sagrado e de superior irrealidade que envolve Cristina, contrasta, de certo modo, com o halo de profunda, singela e bondosa humanidade que caracteriza a velha tia Dulce, imagem de mulher suave e fugidia ("magrinha como uma suspeita" – p. 51), da infância de Alberto, sempre associada ao seu álbum de fotografias, que deixa para o sobrinho (sobrinho-neto, na verdade) como uma herança de tempo e de vida. De vidas que foram e que deixaram de ser. Pessoas, indivíduos, consciências, sentimentos, destinos... vidas que se extinguiram na voracidade fugaz da existência e de que o tempo já perdera o que delas restara de memória depois da extinção da vida física. O que Alberto retém da tia Dulce, para além da materialidade do álbum de fotografias que simboliza um passado de vidas findas que se vai tornando remoto, é a sua aura. Não o seu físico, nem os seus hábitos, nem a sua "psicologia", mas a sua aura:

[13] Idem, ibidem, p. 96.

> tu eras alguma coisa mais do que um boneco, eu o sei. Ainda que tu mesma talvez o não soubesses. Porque em ti vivia a fascinação do tempo, o sinal do que nos transcende. Assim eu esqueço esse teu intransigente apetite, as más digestões conseqüentes [...], a tua boca aguçada em conveniência, [...] as tuas intrigas com as criadas, [...] a ganância com que defendias o teu pecúlio de tostões, [...] – assim eu esqueço tudo, e o que te resume, boa mulher, é esse teu velho álbum de fotografias, que tanta vez me explicaste por saberes que eu conhecia já a vertigem do tempo e me legaste depois "para o guardar" e eu tenho agora aqui na minha frente como espectro das eras e das gentes que já mal sei e me fitam ainda do lado de lá da vida e me querem falar sem poderem e me angustiam como o olhar humano do *Mondego* dias antes de o António o matar. (Ap, p. 52-53).

O álbum de fotografias da tia Dulce vem muitas vezes às mãos e à memória de Alberto. Às suas mãos no decorrer dos acontecimentos de Évora – posteriormente matéria da sua narrativa – e mesmo já antes deles, de mistura com as histórias que a tia lhe contava na infância. À sua memória ou à sua emoção, no decorrer da escrita em que, fragmentária e nebulosamente tenta recuperar um passado e o essencial de uma experiência que está nele.

Quando em Évora, logo após a mudança para a casa do Alto e durante as arrumações para a sua instalação nela, o velho álbum lhe veio parar às mãos entre vários outros livros, foi como que para significar que, a sós consigo e com o seu passado e a sua memória familiar, uma outra etapa da sua vida se iniciaria ali. Refugiado naquela casa longe da cidade contra uma certa animosidade que dali sentia crescer sobre si, é na memória ancestral que Alberto parece encontrar algum amparo:

> Subitamente, no meio da confusão da livralhada, descubro o álbum da tia Dulce. Estou cansado e sento-me. É um álbum velho, pesado como o tempo. A capa arredonda-se em almofada, com uma dama antiga, em tons verdes e brancos, segurando no regaço um leque fechado. [...]. As folhas cartonadas só se passam devagar; e em cada face de folha, só um ou dois retratos. Vida efêmera. Tão breve. E aí, o sonho invencível da solidez, de uma unicidade eterna. Retrato de grupo há só um. Mas as figuras não estão centradas para um ponto único, não nos olham nem se olham, altivas na sua independência. Viram-se para a esquerda e para a direita, para o alto, para a frente, num desafio arrogante. Cerro os olhos e sei de novo que toda esta gente morreu. Mas o que mais me perturba é pensar que o rastro dessa gente está suspenso de mim. Porque eu tenho ainda uma pequena notícia da sua vida, o eco apagado do que foi a massa complexa do seu ser e sentir. Tia Dulce contou-me. E foi como se ela própria se dobrasse à piedade por essa gente desaparecida e quisesse que alguma coisa perdurasse. Mas de muitos

> retratos já nada sei. São esses que eu fito com mais angústia. Têm olhos espantados ou risonhos ou sérios. Que medos, que sonhos, que virtudes lhes inventaram a vida em eternidade? Mas vós estais mortos e ninguém vos julga e ninguém vos ouve. Que sei, porém, de vós outros, meus amigos? [...]. Sim, eu te lembro na voz da tia Dulce. E tu, boa moça de peito armado em folhos e cordões? Eras filha de... Já não sei. Mas não casaste, tia Dulce o disse. [...]. Frágeis fios destas imagens amarelecidas, convergindo para mim, para a minha memória cansada presos do futuro por uma breve referência, uma nota, uma etiqueta. Terei um filho talvez. Eu lhe contarei o que sei de vós. Mas o esquecerá talvez, ou o filho do meu filho, ou o filho do filho do meu filho. Então aparecereis num recanto do sótão, absurdos, incríveis, inquietantes, com uma face a falar ainda, como o olhar de um cão que nos fita, nos procura, e que o silêncio de permeio e que um vidro de permeio separam irremediavelmente de nós. (Ap, p. 207-208).

Tia Dulce e o seu álbum de fotografias, tal como outras imagens e símbolos deste e de outros romances de Vergílio Ferreira, têm antecedentes em obras anteriores. A memória pela fotografia virá também a ser uma constante na obra do escritor. Tia Dulce e o seu álbum já estão antecipados numa passagem de *Apelo da noite* em que Rute perscruta o seu nebuloso passado familiar e procura estabelecer semelhanças fisionômicas com os seus ancestrais.

> Mas eis que certo dia, uma descoberta extraordinária a surpreendera e vexara. Havia um velho álbum, Rute descobrira-o entre os despojos da casa, quando a mãe lhe morrera. A mãe estimava-o, ciosa e secreta – eram os pais, e tios, e parentes, amarelecidos da morte.
>
> Ora, um dia Adriano pôs-se a passar com Rute as folhas do velho álbum. Era um prazer vicioso, esse de tocar com as mãos o breve rastro da gente que fora. Porque no fundo – como um retrato, uma carta, *provavam* absurdamente que o passado existira. Bruscamente, porém, quando Rute voltava uma folha, Adriano travou-lhe a mão, fitando, surpreso, uma estranha fotografia. Era de uma jovem vigorosa, de peito alto, fechada de cinta, um volume caudaloso de saias sopradas nas ancas.
>
> – Quem é esta senhora, Rute?
>
> – Uma tia-avó. Ou bisavó – disse ela distraída. – Matou-se aos vinte anos, contava minha mãe. (AN, p. 139-140).

A retomada deste motivo temático ou simbólico é mais ou menos evidente. O álbum de retratos, seja o da tia Dulce, seja o da mãe de Rute, é o símbolo da constante presença do passado, de um tempo que se esfuma na incerteza do parentesco: Dulce é uma tia-

avó paterna de Alberto, mas, quanto à senhora que aparece no álbum herdado por Rute, esta já não sabe se é uma sua tia-avó se bisavó. Sabe só – porque a mãe lhe contara – que se matou em plena beleza e juventude dos vinte anos.

A tia Dulce é para Alberto uma lembrança doce desde o nome, porque lhe traz de volta a pureza inocente e primordial da infância. Tal como Cristina, para sempre será para ele, sobretudo, uma memória musical sagrada na pureza da infância pela injustiça da morte. Cristina é em si mesmo um nome[14] de intensa sonoridade, simbólica personificação da magia da música que fascina e povoa a sensibilidade de Alberto ("Um sol matinal, a opressão das sestas do verão, o silêncio lunar, os ventos áridos de março, os ocos nevoeiros, as massas pluviosas, [...] são o acorde longínquo da música que me povoa, [...]. A minha vida assinala-se em breves pontos de referência. Mas esses pontos [...] abrem-se ao que os ressoa como música de esferas." – p. 83). Cristina é na memória emocionada de Alberto esse acorde de música longínqua, esse ressoar cósmico da música das esferas. É de Cristina a derradeira imagem, a última das aparições à sensibilidade do protagonista-narrador de *Aparição* no momento em que este encerra, em registro intensamente poético, o testemunho escrito da sua experiência existencial: "*neste instante fugidio e apaziguado eu me esqueço à quietude desta lua irreal sobre a terra realizada em dádiva e fertilidade, à memória de uma inocência de outrora e para sempre reinventada em música a uma hora gravada de cansaço entre uns dedos indefesos e uns cabelos louros e a luz derradeira de um dia de inverno*" (p. 291-292 – em itálico no texto citado).

[14] Nos romances de V. F. os nomes das personagens, sobretudo das femininas, não parecem tomados simplesmente ao acaso pelo escritor. Muito pelo contrário, guardam sempre uma relação importante com alguma coisa que pretendem exprimir para além do próprio nome enquanto elemento da identidade de alguém e que se conjuga com uma espécie de simbolização de algo, de transcendência, de revelação de caráter ou temperamento... uma certa aura, ou magia ou mitificação feminina. Assim, Cristina, desde o nome simboliza e sugere a música de que ela é quase a personificação, tal como Dulce sugere a doce suavidade das reminiscências da infância e o passado contido no seu álbum de retratos; ou Ana a placidez que a caracterizava antes da notícia da aparição e que ela readquire ao encontrar um novo sentido para a vida; ou Sofia o seu desenfreado desejo de conhecer, de inquietar e de agredir. É possível, no conjunto de romances de V. F. , estabelecer duas linhagens fundamentais de mulheres, que, à velha maneira camiliana poderiam ser classificadas em mulheres-anjo e mulheres-demônio. Assim, entre as primeiras se poderiam colocar figuras como Ana, Guida, Paula, Dulce, Suzana (e todas as mães referidas ou representadas nos vários romances). Entre as segundas, Berta, Sofia, Elsa, Aida-Alda, Ema... Também se observam, na análise da galeria feminina vergiliana, estreitas relações de "parentesco" espiritual entre personagens. Por exemplo, entre Ana, Guida e Paula; entre Sofia e Elsa; entre Cristina e Paula (por causa da música). Além disso, ou a partir disso, evidencia-se ao longo da obra do escritor um processo de mitificação da mulher. Processo que provavelmente se inicia na infância musical da diáfana e transcendente aparição de Cristina e que se conclui na concepção maravilhada da Sandra de *Para sempre*, na Oriana de *Até ao fim* ou na Mônica de *Em nome da terra*, cujo nome lembrava ao protagonista o som de um oboé.

2. *ESTRELA POLAR:*

Viagem pelo labirinto à procura do "Outro"

Já muito se tem falado – e eu mesmo o fiz, depois que o próprio Vergílio Ferreira o fizera também – do evidente sentido de continuidade temática existente entre *Aparição* e *Estrela polar*. Para o assunto, chamei a atenção em livro que publiquei sobre a obra do romancista[15]. Sobre o assunto, assim se pronunciou o próprio Vergílio Ferreira:

> O meu novo livro, no que lhe suponho fundamental, continua *Aparição*. Descoberta a nossa "pessoa", interrogo-me sobre a sua comunicação, o seu destino, o seu apelo de raízes que a justifiquem. [...]. Pretendi nele acentuar o *assalto* ao que tenho designado por "pessoas", tematizando fundamentalmente o problema da "comunhão". [...]. Se *Aparição* é o romance do *eu*, *Estrela polar* é o romance do *tu*. (UEA, p. 238, 239 e 243).

Em *Invocação ao meu corpo*, encontramos:

> Contei em tempos a experiência da auto-revelação de nós próprios, dei ao livro e à experiência o nome de *Aparição*. [...]. É uma experiência difícil não apenas de realizar, mas de explicar, transmitir. Há um indizível aí, porque é indizível o que se surpreende no "eu", como um Lévinas o disse – a propósito do "eu" como a propósito do "tu", que é um "eu" objetivado – e eu o dissera também em *Estrela polar*. Fugitiva luz, o que um "eu" tem de inapreensível vem de ser ele o que apreende e é apreendido.[16]

O sentido de continuidade entre estes livros confirma a hipótese de um projeto do escritor em execução na escritura dos romances. Projeto que se desdobra ao longo de toda a obra – incluindo a ensaística –, mas que em certos momentos se torna mais perceptível, como no caso específico de *Aparição* e *Estrela polar*. É de uma pesquisa que se trata: conhecer o próprio "eu", e, depois disso, partir para o conhecimento do "tu". Seria este o caminho para a revelação do "nós", para uma comunhão integral com o mundo e a humanidade que o habita. A possibilidade de uma comunhão absoluta. Implicações inarredáveis no desdobramento dessa pesquisa são as questões relacionadas com a identidade – desde o nome ao ser essencial do homem, à sua mundividência, ao seu sentir e ao tempo e espaço em que lhe coube viver. Por quem, com quem, quando e onde se dá (ou não) essa pretendi-

---

[15] V. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*, p. 172-174.
[16] FERREIRA,Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969, p. 72.

da “comunhão absoluta”. Vergílio Ferreira falaria disso também em ensaios como *Carta ao futuro* e *Invocação ao meu corpo*.

O primeiro indício de que *Estrela polar* de algum modo dá continuidade a *Aparição* – à parte a revelação oferecida pelo próprio romancista – está no nome de cada um dos protagonistas dos romances: Alberto em *Aparição*, Adalberto em *Estrela polar*. Alberto realiza com êxito a experiência do auto-conhecimento, assistindo, entre maravilhado e aterrorizado, à aparição do ser a si próprio. Adalberto, já conhecendo a si mesmo, deseja obsessivamente conhecer o outro. Não é casual, a composição ou escolha do nome desta personagem, com a adição do prefixo *Ad* ao nome do protagonista do romance anterior. Alberto, como que, já assoma em Adalberto, que conhece e domina a experiência existencial do primeiro. Alberto está *junto a* Adalberto, contido nele ou por ele, está *com* ou está *em* Adalberto.

Mergulhado no espanto de conhecer o seu ser profundo, Alberto quer ensinar aos seus alunos, como professor que é, a experiência ou a realização desse conhecimento. Porque a experiência é difícil de transmitir e realizar com clareza, precisão e êxito, nem todos a conseguem fazer com acerto, e o equívoco ronda perigosamente esse exercício. Mas Alberto aceita correr o risco (inclusive o de se expor ao ridículo diante dos que não têm aptidão para o entender, como é o caso, por exemplo, do engenheiro Chico). Fascinado até ao limite pela experiência do mergulho na revelação de si a si mesmo, acredita sinceramente ser sua obrigação – ou mais que isso, uma *missão* sua – transmiti-la à “Cidade dos Homens”, revelando, a cada um o que é ao mesmo tempo a maravilha prodigiosa e a infinita miséria da condição humana. A experiência da *aparição* é mais do que um exercício pedagógico, é uma verdade profética que é necessário revelar. Como um Messias da finitude, a todos Alberto pretende transmitir uma novidade de tragédia: a de que cada pessoa é única enquanto corpo e consciência e sentimento que fulguram e que o homem está irremediavelmente sozinho na sua unicidade e irremediavelmente condenado à vida e à morte. Mas o discurso e a ação messiânica de Alberto também não seria bem compreendido nem bem aceito por todos os habitantes da cidade humana. Porque já todos sabiam que o homem é mortal e porque o fulgor da evidência disso causava vertigens e uma cegueira de desespero. Mas é talvez por isso mesmo que a presença de Alberto provoca em quase todos tanto desassossego, como o revela esta interpelação de Ana:

> – Quem julga você que é? Que notícia extraordinária pensa que nos traz? Tenho a minha vida resolvida há muito tempo e não é qualquer pessoa, qualquer idéia que pode transformar-me. (Ap, p. 101).

Mas é esse desassossego de Ana, disfarçado em vigorosa auto-afirmação, que dá a Alberto a certeza de quão inquietantes são as notícias que ele traz àquela cidade de homens que não querem ver além das suas conveniências, nem dos seus mitos, nem dos seus medos, nem das suas certezas ou incertezas:

> Ah, como te torces dentro de ti! Também tu então nada sabias de ti! Também eu te trouxe a notícia das trevas onde hás-de acender a nova luz. Céus! Mas então eu fui necessário! Todo um mundo duvidoso esperava o novo Messias! Sofre, amiga! Trago comigo a destruição dos mitos que inventaste, desses cômodos sofás em que instalaste o teu viver quotidiano, como esse em que estás sentada. (*Id., ibid.*)[17].

Mais do que trazer uma notícia a uma cidade que mais parece desumana que humana, o que Adalberto faz, em Penalva, é empreender, pelo labirinto sombrio das ruas fantasmagóricas e frias, a obsessiva busca do "outro". Mortos os pais, os seus pontos de referência no mundo e possibilidade privilegiada de comunicação/comunhão (particularmente com a mãe), Adalberto, primigêniamente só, passa a procurar num "outro" (ou em vários "outros") uma hipótese de relacionamento. Mas, por não ser a relação meramente social e epidérmica aquilo que busca, e sim o contrário disso (o radicalmente contrário disso), uma relação integral e absoluta, mais do que relação, *comunicação*, e mais do que comunicação, *comunhão*, a procura de Adalberto resultará obsessiva mas infrutífera, por absoluta impossibilidade de realização do que se lhe impõe como necessidade.

Consideremos anteriores romances de Vergílio Ferreira (*Mudança*, *Apelo da noite*, *Cântico final* e *Aparição*), o protagonista é posto em situação de orfandade. Orfandade total ou parcial, como vem a ocorrer em *Apelo da noite*, em que Adriano, tendo perdido o pai, deixa, ao morrer, a mãe que lhe sobrevive. São ainda, todos os destes romances, protagonistas relativamente jovens, acompanhados, pela diegese, no seu processo de amadurecimento/envelhecimento. Colocados pela perda dos pais em situação de solidão absoluta e em

[17] O traço messiânico presente em protagonistas de romances de V. F. é recorrente, constituindo uma das suas constantes. Além de o termos em Alberto (de Ap), já o encontramos em Adriano (de AN), de certo modo em Mário (de CF) – que ensina aos seus amigos o valor formativo e educativo da montanha, e antes de morrer os convence a visitá-la em "peregrinação", após a sua morte – e vai reaparecer em personagens de romances futuros, algumas vezes disfarçado nos discursos de sarcásticas figuras de "profetas" e de loucos.

face de si mesmos e de um mundo que se lhes apresenta fechado, são duas as alternativas a enfrentar: existir resignadamente em solidão ou tentar abrir uma fenda na muralha desse mundo cerrado para estabelecer (ou restabelecer) uma relação com a vida. Relação com a vida presente e em estado de fluição, e com a possibilidade de uma vida futura, a que o fluir do presente naturalmente deverá conduzir e que, mesmo numa dimensão restritamente humana, possa salvar-se da extinção imposta pela morte. Mas, na mundividência de Vergílio Ferreira, o homem não foi feito para a solidão resignada. Para saltar a muralha da solidão absoluta e vencer a situação solipsista do encontro do homem em face de si mesmo, tendo à sua frente um mundo fechado, será necessário desenvolver estratégias, estabelecer relações e descobrir caminhos que levem à comunicação, à comunhão e à continuidade do homem no mundo.

Quanto à continuidade do homem, será necessário muito mais do que um álbum de retratos como o da tia Dulce. Para além da própria perecibilidade material, quem saberá, dali a dez, vinte ou cinqüenta anos, quem foram aqueles que ali estão nas fotos, que viveram e morreram, se não deixaram filhos? Um filho pode, então, ser garantia de continuidade do homem no mundo, mesmo depois da sua morte. E continuar-se, em gerações futuras, no filho do filho, do filho, do filho... Um filho significa para o pai a sua "presença em alguém", a sua "duração em alguém".[18] Um filho ou uma obra marcante – de ciência ou de arte –, que ultrapasse os limites do tempo e para sempre (ainda que num "para sempre" simplesmente humano) dê testemunho da passagem de alguém pela terra. De alguém que, pela dimensão da obra criada, seja, mais que um indivíduo, a representação da humanidade a que pertence e do seu poder de edificação. Assim, um quadro, uma escultura, uma sinfonia ou um concerto, um romance ou um poema, a restauração e decoração de uma capela podem ser garantia da continuidade do homem na terra, mesmo quando a morte do seu corpo o retirar da terrena comunidade a que pertence. Mas os filhos são também perecíveis, mesmo ainda antes de se tornarem pais. "Nenhum filho tem pais, mas todo o pai tem um filho." (EP, p. 241). A infância e a juventude não estão a salvo da morte. E, se com a morte de alguém, morre também o mundo em que lhe fora dado viver, onde a certeza de que uma obra de arte é garantia de continuidade para depois da morte, se quem morre não pode ter a consciência disso? É esse o tema de um diálogo mais ou menos sério, mais ou menos burlesco, mais ou menos cínico mantido entre o pintor Garcia e o médico Emílio, personagens de *Estrela polar*. Diz Garcia:

[18] FERREIRA,Vergílio. *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967, p. 76.

> – O mundo morre *realmente* quando eu morrer. Não é uma metáfora: é a positiva verdade, hem? Morre mesmo.
>
> E Emílio declarava que, portanto, se precisasses de fazer testamento, tu não farias nunca testamento.
>
> – Mas exatamente porque o mundo não existe depois de eu morrer *é que faço testamento enquanto vivo*. Bom, não faço, já se vê. Mas se fizesse, fazia. Se o mundo existisse depois de eu morrer, podia fazer testamento depois de morto, porque ainda ia muito a tempo.
>
> – Sabes portanto que o mundo existe quando estiveres morto.
>
> – Sei-o enquanto estiver vivo, sei-o agora. Por isso é que fazia agora testamento. Só se admite que o mundo existe depois de morrermos, precisamente porque estamos vivos, *porque nos estamos sentindo vivos para depois de mortos*. Para que o mundo exista, é preciso que eu esteja vivo. (EP, p. 106-107, itálicos do texto citado).

Presente à cena, Adalberto acompanha em silêncio e com fadiga a conversa dos dois: “Já mal os ouço – as próprias razões entretêm-nos, como crianças brincando sobre um precipício.” (*ibid.*).

A questão aqui levantada em termos de diálogo ficcional, surge e ressurge com alguma freqüência nas reflexões ensaísticas do escritor. Assim, por exemplo, em *Invocação ao meu corpo*, o mesmo problema, que é o do destino do artista e da sua arte frente à vida e frente à morte, é tratado assim:

> a sua arte pode perdurar pelos séculos, mas o artista, simplesmente, pequenamente, morre. Pensar que o seu nome perdurará com ela, só o pode iludir enquanto vivo. De dentro da vida ele se ressuscita para depois da morte como se pudesse ressuscitar-se. De dentro da vida ele recolhe previamente a sua presença na obra de arte que os vindouros aí lhe hão-de localizar. De dentro da vida ele se julga vivo para quando já vivo não for. Mas se a arte não morre, morrerá ele próprio e portanto também a *sua* arte. É de fora da vida que ele tem de pensar-se presente na sua obra, ou seja quando presente já não está. Ter ou não construído uma obra, não é indiferente enquanto nela se projeta do lado de cá da morte; mas é perfeitamente igual quando estiver do lado de lá, ou seja, quando *não* estiver. Estendemos a nossa responsabilidade para lá da morte e por isso dela decidimos como de todos os atos da vida; mas a posse *lá* do que fizemos *cá*. Assim o absoluto da Arte exige um absoluto em que se integre o próprio artista. (IMC, p. 232, itálicos da citação).

A transcrição deste fragmento do ensaio comprova o contínuo "diálogo" em que o escritor faz interagir a criação romanesca, a reflexão ensaística, e, mais adiante, a anotação diarística – também predominantemente de caráter reflexivo. Na verdade, os grandes temas de Vergílio Ferreira estão sempre presentes no romance, no ensaio e no diário. E mesmo o "tom" é quantas vezes idêntico, senão o mesmo. Observe-se que o do fragmento transcrito não é tão dessemelhante do que se transcreveu de *Estrela polar*. Em *Invocação ao meu corpo* há inúmeras passagens que parecem ter sido "recuperadas" de *Aparição*, desde um evidente traço de comoção poética, à voz da qual emana essa comoção e que flagrantemente se manifesta em "atitude de escrita".

Voltando à cena do romance em que Garcia e Emílio dialogam, repare-se que é um artista – o pintor Garcia – que defende a idéia de que o mundo morre com a morte do homem, o que torna absurdo o seu próprio trabalho de criação artística. Porque se o mundo morrerá consigo, para quê ou para quem pintará ele, então? É exatamente essa a pergunta que o próprio Garcia se faz, colocando-se na perspectiva de Adalberto:

> – Mas agora dir-me-ás tu – rompeu inesperadamente Garcia – se o tipo aceita que a morte é realmente o fim de tudo, para que diabo pinta ele? Ah!
>
> E ficou com todo o seu riso cá fora, gozando a objeção, deixando-a durar um pouco, para reforçar o prazer de a liquidar logo a seguir.
>
> – Pinto para mim, hem? Pinto para mim. À merda todos os que acreditam na imortalidade. Deixa-me sentar um pouco para me rir. (EP, p. 115-116).

Noutras seqüências o tema continua a ser tratado em conversas entre Adalberto e Garcia:

> – Pinto porque é bom pintar, como comer e o *contrário*. A minha ambição suprema era que depois de morto eu fosse verdadeiramente nada. Mas preciso viver e vendo quadros, e os quadros ficam, e há-de haver cretinos que hão-de olhar para eles. Bom, se fosse só isso, se só olhassem para os quadros, que é o que interessa... Mas não. Hão-de dizer que os quadros eram de um tal Garcia que era um tipo [...].
>
> – Mas depois de morreres, o mundo não existe.
>
> – Ora aí está: que vale a gente explicar-se? O homem é de sua essência muito burro. É assim, coitado. Tu estás a falar com um morto?
>
> – Estou a falar com um vivo para depois de morto.
>
> [...].
>
> No entanto, acreditava em tudo o que Garcia dissera. *Sabia* que a morte de um homem era a morte do Universo – não o dissera eu a Emílio? (*Ibid*., p. 116-117).

*

> – [...]. E ouve uma coisa: tens pintado?
>
> [...]
>
> – Porque é que não me perguntas se tenho respirado? Essa macaquice de falar da arte como de uma coisa a mais. Não há em mim nada a mais.
>
> [...].
>
> – Mas então eu pinto porquê? Por comédia? Para fazer figura? Para deixar um nome? Julgas-me assim um palhaço? Mas nunca ninguém me perguntou por que é que respiro. (*Ibid*., p. 175).

Mas virá um dia em que Alberto entenderá essa dupla fúria de Garcia, a de pintar e a dos seus impropérios contra os outros e até contra si próprio. Ou talvez a entendesse desde sempre:

> Garcia atirou-se à arte como nunca. Pintava com raiva pelas noites de inverno – o inverno viera cedo, as tardes bruscas apagavam a cidade, erguiam-na aos astros, à perenidade da sua solidão, coitado do Garcia. Mais do que nunca eu percebia agora que ele amava a Arte com um amor desesperado, que todos os seus insultos à "metafísica", à "vitória sobre o destino", "à verdade divina da arte", eram a forma do seu amor raivoso, de uma pureza que defendia contra a pobre parolice, contra a fácil emotividade. Gravado de solidão, no abandono longo do inverno, pintava sempre e sempre, defendendo-se com o insulto do que julgava um insulto, fechava-se no seu sonho como num amor desgraçado. (*Ibid*. p. 212-213).

Garcia pinta para vencer a solidão, ultrapassá-la em comunhão com a Arte. Pinta pelas mesmas razões que levaram Adriano a apostar a vida numa ação decisiva que a resumisse, ou Mário a justificar a existência restaurando e decorando uma capela, ou Elsa, que dança para esgotar a vida e a arte num instante, ou Alberto a testemunhar em escrita a sua experiência da *aparição*. Mário afirma que pintar é o seu modo de "estar vivo"; Alberto diz que escreve "para ser", para segurar nas suas mãos "inábeis o que fulgurou e morreu"; o próprio Vergílio Ferreira diz também que escreve "para estar vivo"; Garcia diz que pinta para si, "porque é bom pintar", pinta pelas mesmas razões por que respira, porque lhe é absolutamente necessário para continuar vivendo[19]. E por isso não lhe interessa se todo o

[19] Cf. *Cântico final*, p. 11 e 65; *Aparição*, p. 209-210; *Um escritor apresenta-se*, p. 183-184; e *Estrela polar*, p. 116 e 175. Respondendo numa entrevista à pergunta "por que razão escreve?", disse V. F.: "Nunca per-

Universo vai terminar com a sua própria morte ou se algo permanecerá para além dela. Não lhe importa, como importa a Adalberto (e como já importara a Mário e a Alberto), a questão da continuidade depois da morte. Por isso não se coloca para Garcia (que deseja ser depois de morto "verdadeiramente nada"), que é artista, a questão do filho, como se coloca para Adalberto, que o não é. Mas nem para um nem para outro haverá qualquer garantia de continuidade no mundo quando já nele não estiverem. Para o pintor esse é simplesmente um problema que não existe. Quanto a Adalberto, pensará mais tarde que o terá resolvido com o nascimento do filho que teve com Aida (ou com Alda?). Mas o filho morre, e com ele a esperança de permanência na terra. O que de Adalberto restará para depois dele será a sua escrita, o relato ambíguo, incerto, entrecortado e delirante que faz da sua vida até o momento em que escreve e que vem a ser afinal o próprio texto de *Estrela polar*. Tal como no caso de Alberto, em *Aparição*, que para depois de si deixará o testemunho escrito da sua experiência existencial, que vem a ser o texto do próprio romance... Ou como a tia Dulce, que deixará apenas o velho álbum de fotografias... Mário, o pintor de *Cântico final*, é dos três o que alcança maior plenitude na esperança de continuidade no mundo depois da sua morte: deixa uma obra de pintor, a capela restaurada e decorada em honra a Elsa, uma humana senhora da noite, e um filho, havido da relação com Cidália e que aparenta, desde os primeiros gestos, vir a ser herdeiro da arte do pai.

Portanto, Adalberto tem um problema: vencer a solidão pela comunhão com o outro e ultrapassar a contingencialidade da sua fugaz existência deixando alguma coisa que lhe assegure a continuidade de si para depois da sua morte. Não tendo a seu favor a hipótese da criação artística para lhe assegurar a permanência do nome e da memória, um filho virá a ser a possibilidade mais plausível e porventura mais perfeita e de maior plenitude, porque resultante da mais intensa comunhão entre dois seres. O coroamento de uma fusão de corpos, de plasmas, de uma relação erótica que idealmente deverá nascer do conhecimento e

---

cebi muito bem porque se faz com insistência esta pergunta a um escritor. Era talvez mais lógico, ou pelo menos mais variado, modificar-se a pergunta para estes termos: 'porque é que respira?' Ou ainda, de outro modo: 'porque não se suicida?' ". E analisando a pergunta e refletindo longamente sobre a questão, continua:

> Eis porque à pergunta sobre "para que se escreve" eu costumo responder que para estar vivo, ou seja, no fim de contas, para ser quem sou... Eu escrevo "para estar vivo". Um problema de "missão" é anterior ou "posterior" ao que escrevo. Uma obra de arte é um depoimento. Mas o "para quê" está ausente dela enquanto se realiza. Porque enquanto se realiza há só o realizá-la – e o realizarmo-nos. (UEA, p. 183-184).

Observe-se que o que aqui diz V. F. está de pleno acordo com o que Mário, Alberto e Garcia "dizem", "pensam" e "sentem".

da aceitação do "outro", desde o nome, desde a *sua pessoa*, da sua identidade profunda, enfim, desde uma relação que, nascida de uma inexplicável empatia entre um "eu" e um "outro", conduza da *comunicação* à *comunhão*.

A empatia nascida em Adalberto a partir do seu encontro com Aida, segue no sentido do interesse erótico, não de uma atração meramente física, mas de um erotismo que a transcendesse e fosse a esperança de uma comunhão a alcançar. Por isso, desde o início, direciona o seu relacionamento com ela para o conhecimento da *pessoa* que ela é. Quer conhecê-la em profundidade. Precisa identificá-la no que ela tem de essencial e de único. De uma forma absoluta, reconhecidamente indispensável para Adalberto, mas que para ele virá a ser inalcançável. Porque o processo de conhecimento da pessoa de Aida se perturbou para Adalberto desde o início e se complexificará até ao tumulto, até ao caos, até ao delírio. Esse processo perturba-se com o encontro de Adalberto com Alda, uma irmã gêmea de Aida. Em tudo absolutamente idênticas, elas confundem-se desde a semelhança dos nomes. Inicia-se então um jogo perturbante e perigoso: sem conseguir distinguir uma da outra, Adalberto desconfia que Aida e Alda se alternam não só em tarefas profissionais (Aida é funcionária da livraria de que Adalberto é proprietário), mas se alternam, também, na relação amorosa consigo. Incapaz de as identificar entre si, Adalberto algumas vezes incorreu (ou pensa ter incorrido) em desastroso equívoco, beijando e abraçando Alda julgando tratar-se de Aida. Curioso que só para Adalberto esse problema de identificação existisse, uma vez que os demais em redor – Faustino, empregado da livraria; Jesuína, sua mulher; Garcia, o pintor; Emílio, o médico... enfim, todos as reconheciam, menos Adalberto. Mas como explicar essa incapacidade de Adalberto, se justamente deveria ser ele, que, pela sua relação íntima com Aida mais facilmente a deveria distinguir de Alda? Obcecado pelo conhecimento da *pessoa*, da identidade profunda do *outro* com quem se quer comunicar, da sua *essencialidad*e, a sua *unicidade*, Adalberto procura desesperadamente *ver* o que porventura será *invisível*. O seu olhar busca alcançar a camada do ser que se situa muito além da mera aparência física. Mas até onde o consegue lançar, não distingue diferenças entre Aida e Alda, embora saiba que em alguma zona profunda elas existam, em algum obscuro e inalcançável recôndito do ser. Esse jogo de equívocos (espécie de comédia de enganos de conseqüências trágicas) entre ser Aida ou ser Alda, que Adalberto vê alimentado ao seu redor, vai originar, na atmosfera densa, nebulosa e labiríntica do romance uma das suas grandes marcas, senão mesmo a maior delas: o jogo, constante até ao estabelecimento de um plano, entre *realidade* e *irrealidade*. Não só a identidade – sobretudo a do outro – está

em crise, é inalcançável e por isso não é confiável, como, a partir dessa crise ou desse impasse, todo o universo humano e físico em redor passa a ser "movediço", nebuloso, labiríntico e não confiável. A dicotomia realidade/irrealidade ou a dúvida essencial de ser ou não ser Aida ou Alda (que no próprio romance vai gerar a fusão Aida/Alda) dá continuidade, em *Estrela polar*, ao jogo dialético de contrastes, já conhecido em anteriores romances de Vergílio Ferreira, como as oposições absoluto/relativo, idéia/ação, físico/metafísico, social/filosófico... A diluição da realidade insinua-se, com relação a Adalberto – logo no início da diegese, mais exatamente no sexto dos trinta e um capítulos que compõem o livro – nas palavras inseguramente reticentes de Faustino, que tenta (ou finge tentar) esclarecer para ele a espantosa semelhança que há entre Aida e Alda. Como um delírio, um rodopio, uma vertigem, ou como algo que cai num abismo sem fim, assim vão caindo sobre Adalberto as palavras de Faustino:

> – É que, sabe o Sr. Adalberto, elas são gêmeas.
>
> – Gêmeas?
>
> – Mas há também quem diga que não,
>
> havia quem dissesse que não. Que gêmeas eram D. Aura que era mãe de Aida, e uma D. Alma que era mãe de Alda, e que não vivia ali e estava casada. [...]. Aida e Alda são irmãs gêmeas, filhas do Sr. Sousa e de D. Aura. Mas há quem diga que não, que Alda é filha de uma irmã gêmea de D. Aura, uma D. Alma que teve aquela filha quando era solteira e que D. Aura, para dignificar a irmã, a recolhera como irmã gêmea de Aida, por terem ambas nascido no mesmo dia. Mas também se diz que nem sequer a filha do Sr. Sousa é filha do Sr. Sousa,
>
> – ... também se diz.
>
> [...].
>
> O verdadeiro pai seria um empregado da casa que subiu a sócio e morreu. Não: o verdadeiro pai seria um irmão desse sócio. Todavia, esse irmão jurara um dia que o verdadeiro pai era um vizinho que morava em frente e que o Sr. Sousa, aliás, conhecia muito bem, por ser casado com uma sua irmã, que não dera filhos. Mas como não tivera filhos da mulher, admitia-se facilmente que não era o pai da filha ou das filhas do Sr. Sousa e de D. Aura, que era extraordinariamente parecida com Aida e com Alda, ou, antes, estas é que eram parecidas com ela. (EP, p. 41-42).

A partir daqui, nenhuma certeza será possível no penumbroso clima do romance. Já o não era, mesmo muito antes de, na diegese, se chegar ao ponto em que Adalberto ouve, em desespero, estas palavras de abismo. Tal como o de *Aparição*, o texto de *Estrela polar*

é resultante de uma memória transformada em escrita. Mas só no final do romance se saberá que o que o constitui é a tentativa de reconstituição de uma memória, do delírio em que se transformou uma busca empreendida em desespero e obsessão. A fixação dessa busca em texto, a escrita dessa memória, dessa terrível e infrutífera experiência de conhecimento do "outro", a produz Adalberto, encerrado numa cadeia, cumprindo a pena que lhe coube pela acusação de haver matado a mulher (Aida? Alda?) ou desencadeado a sua morte. De que terá morrido, do acidente de carro que sofreu e que a obrigou à hospitalização, de um ataque cardíaco, de uma violência praticada por Adalberto, do simples medo dessa violência que lhe fizera parar o coração?... Também de nada disso se terá clara certeza. Mas as incertezas vêm do início da escrita de Adalberto: "Decerto, contar é inventar: quem recorda o que aconteceu do princípio para o fim? A memória são fogachos na noite, dispersos, avulsos, tecendo a nossa constelação." (EP, p. 15). Já se conhecia, em Vergílio Ferreira, desde *Manhã submersa* a diferença que o romancista estabelece entre *contar* e *recordar*, implícita, de certo modo (ou ao menos próxima), na diferença entre *evocar* e *recordar*[20]. Adalberto a retoma aqui, dizendo para si próprio "tu *contas* e *não recordas*" (*ibid.* – itálicos da citação), assumindo esta passagem a função de "advertência" ao leitor quanto à fidelidade ou infidelidade, segurança ou insegurança, verossimilhança ou inverossimilhança do texto que vai ler. Também já se conhecia, a partir de *Aparição*, essa essencial relatividade ou fragilidade da memória, ali representada pelas freqüentes alternâncias de tempo/espaço (presente/passado, Évora/aldeia beirã), constituindo alguns dos "embrechamentos" de que o próprio Vergílio Ferreira, a propósito da sua técnica romanesca, tanto falou em ensaios, entrevistas, depoimentos pessoais e no seu diário[21].

---

[20] V. MS, p. 82-83.

[21] Às alternâncias de planos ou níveis temporais e espaciais que em romances como *Apelo da noite* e *Cântico final* aparecem "sinalizadas" pelo uso de diferentes tipos gráficos (*itálico* e redondo) e que a partir de *Aparição* vão estar diluídas no mesmo corpo da matéria narrada sem nenhum recurso de identificação aparente, o próprio V. F., a propósito da sua forma de estruturar a narrativa, chama de "embrechamentos" ou "distribuição embrechada" da história do livro, da sua "planificação" ou "apresentação". Trata-se, obviamente, de um aspecto estrutural da narrativa, mas que acaba por transbordar para o seu "modo" de escrever, ou seja, para o seu "estilo". Sobre o assunto, discorrendo sobre o seu processo de criação romanesca, escreve o romancista:

> Mas há que distribuir a história do livro, ou seja, planificá-la, decidir de uma forma para a sua apresentação. E duas soluções de momento se nos oferecem: a que expõe a história de um modo linear e que se julgou fosse inevitável por perdurar através dos séculos, dada a sua lógica interna de antecedente/conseqüente; e uma outra que tem que ver com Joyce, mas se intensifica com o "novo romance" e talvez com o cinema, e que é uma distribuição embrechada, com o entrecruzamento de séries temporais e espaciais. Não vou aqui "demonstrar" a verdade de uma e de outra, insistir no que há de lógico no uso desta ou daquela. Decerto a distribuição linear poderá justificar-se pela lógica do discurso, que se desenrola naturalmente com princípio, meio e fim; como a distribuição embrechada ou

Desde *Manhã submersa*, passando por *Aparição* e chegando a *Estrela polar*, o romanesco em Vergílio Ferreira caracteriza-se, entre outras coisas, pela metanarratividade, configurando-se como narrativa que teoriza sobre a narrativa. O processo da *mise-en-abyme*, esse mergulho num texto ou situação que implica outro ou outra e que pode ser levado até ao cansaço, foi sempre de grande fascínio para o escritor. Para exemplificar, basta relembrar:

> entrecruzada se justificará pelos saltos da memória, que nunca recorda nada em tal seqüência linear, mas com suspensões, retornos, antecipações sobre o que se está memorizando. (Cf. Um escritor apresenta-se. In: *Espaço do invisível IV*, p. 30).

Esta "distribuição embrechada" da matéria narrativa, com o conseqüente "entrecruzamento de séries temporais e espaciais" foi aproximada por Maria Lúcia Dal Farra – sobretudo quanto aos romances *Estrela polar*, *Alegria breve* e *Nítido nulo* – do processo interseccionista desenvolvido por Fernando Pessoa no poema "Chuva oblíqua". Processo que ela assim descreve, socorrendo-se de Maria Aliete Galhoz:

> o interseccionismo é um "complexo de vivências interferindo-se porque chamadas ao campo do consciente com a mesma solicitação de únicas. Daí, as intersecções psíquicas de tempos, de espaços, e de realidades exteriores e subjetivas. Dos vários planos, um real e outros imaginários, ainda que todos concebidos só no cérebro, desencadeiam na receptividade emotiva do poeta um nexo de correspondências visionariamente expressas." (GALHOZ, Maria Aliete. O momento poético do Orpheu. In: *Orpheu*. 2ª. reed., Lisboa: Ática, 1971, v. 1, p. xxxvi. *Apud* DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978, p. 110).

A descrição do pessoano "processo" interseccionista reflete bem o que, em V. F., desde *Aparição* – evoluindo para *Estrela polar* e daí para romances futuros, como *Alegria breve* e *Nítido nulo* – são causa e conseqüência das freqüentes alternâncias espácio-temporais que caracterizam não só a sua concepção de tempo e de espaço romanescos, mas o seu "modo" de escrita ou o seu estilo, e a estruturação da sua narrativa. Embora por várias vezes e em diferentes lugares textuais o romancista tenha declarado o seu pequeno ou nenhum entusiasmo por Fernando Pessoa (de que dão testemunho as freqüentes referências que o romancista lhe faz, em vários ensaios e ao longo do seu diário, sempre carregadas de restrições), não se pode ignorar nele a presença do poeta dos heterônimos. Sobretudo em *Aparição* é possível encontrarem-se ressonâncias da escrita de Álvaro de Campos (v., p. ex., à p. 127 da edição aqui utilizada, a seqüência "eu, que não tenho um Deus que me justifique e redima, eu, que luto há tanto tempo [...], eu que sonho com o reinado integral do homem na terra da sua condenação e grandeza [...]" que traz reminiscência do Campos da "Passagem das horas"). Também em *Ap*, a expressão "anônima e dispersa" (p. 282), ecoada de "O Bandarra", de *Mensagem* ("Sonhava, anônimo e disperso,") ou a imagem "a multidão ferve rodando em torno de si, como se toda a feira fosse um enorme carrocel" (*sic*, p. 282), sem dúvida oriunda da parte V de "Chuva oblíqua" ("Lá fora vai um redemoinho de sol, os cavalos do *carrousel*... / [...] / Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira. / Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar, / [...] / A feira e as luzes da feira e a gente que anda na feira,"). Em *Estrela polar*, as falas de Adalberto "– Quem nos está fitando? perante quem somos? [...]" (p. 82) e "quem me abre a porta de ti, para eu ser tu sendo eu? Que eu saiba o que pensas e sentes – mas como ser *tu* a pensar e sentir?" (p. 234) podem ecoar (e decerto ecoam) os versos de Pessoa "De quem é o olhar / Que espreita nos meus olhos?" ("A múmia – III"), e, "Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso!" ("Ela canta, pobre ceifeira"). Relativamente a vários aspectos de possíveis aproximações entre V. F. e F. P., sempre me pareceu que, em *Aparição*, Tomás, na sua absoluta tranqüilidade, tal como Alberto Caeiro, está certo com a vida e com a morte, com a natureza, o campo e toda a ordem cósmica, e por isso não questiona o impossível, enquanto Alberto, tal como Álvaro de Campos, vive e sofre o desassossego de uma angústia visceral e absoluta. Tomás é um campônio (como Caeiro), Alberto é um letrado, um intelectual (como Campos e Reis e como estes tem o "vício" do pensar). Eduardo Lourenço diz em algum lugar que V. F. deve ter lido Albert Camus mais do que o admitiu. Penso que o mesmo se pode dizer com relação a Pessoa.

Aqui, neste quarto nu em que escrevo, relembro agora tudo com emoção. À dor do que passei mistura-se incrivelmente uma saudade irremediável para nunca mais, não bem concretamente, por este instante ou aquele, mas apenas porque a tudo envolve um halo estranho, agora que tudo me vive na memória. Ao relembrar o passado acodem-me subitamente instantes únicos de uma chuva correndo largamente nas vidraças, ou de um sol carinhoso no fumo largo da manhã ou até mesmo de uma madrugada fria na igreja. Mas que houve realmente, nesses instantes, que me tivesse comovido? Eis porque eu me perturbo à memória da noite de Natal em que todavia eu *sei* que sofri de fadiga e de tristeza. [...].

Estranho poder este da lembrança: tudo o que me ofendeu me ofende, tudo o que me sorriu sorri: mas a um apelo de abandono, a um esquecimento *real*, a bruma da distância levanta-se-me sobre tudo, acena-me à comoção que não é alegre nem triste mas apenas *comovente*... Dói-me o que sofri e *recordo*, não o que sofri e *evoco*. (MS, p. 82 e 83).

*

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. Uma lua quente de verão entra pela varanda, ilumina uma jarra de flores sobre a mesa. Olho essa jarra, essas flores, e escuto o indício de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. [...]. Nesta casa enorme e deserta, nesta noite ofegante, neste silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial. (Ap, p. 9 – itálicos do texto citado).

Escrevo à luz mortal deste silêncio lunar, batido pelas vozes do vento, num casarão vazio. Habita-me o espaço e a desolação. (*Ibid*., p. 24).

Conto tudo, como disse, à distância de alguns anos. Neste vasto casarão, tão vivo um dia e agora deserto, o outrora tem uma presença alarmante e tudo quanto aconteceu emerge dessa vaga das eras como uma estranha face intocável e solitária. Mas os elos de ligação entre os fatos que narro é como se se diluíssem num fumo de neblina e ficassem só audíveis, como gritos, que todavia se respondem na unidade do que sou, os ecos angustiantes desses fatos em si – padrões de uma viagem que já mal sei. (*Ibid.*).

A minha vida assinala-se em breves pontos de referência. Mas esses pontos, como os de uma constelação, abrem-se ao que ressoa como música de esferas, vêm de longe até mim não no que os concretiza mas na névoa que os esbate como um murmúrio de nada. [...]. São vozes que me chamam dos quatro cantos do espaço e eu não ouço senão quando a aura das horas mas lembra. Daí que me acusem por vezes de “retórico”. Ainda um dia hei-de falar desse equívoco da “retórica”. [...]. A retórica pode não separar um autor de si próprio: separa-nos a nós dele, quando o não aceitamos. A própria vida será retórica para aquele que está morto... Hei-de falar disto aos meus alunos. [...]. A minha retórica vem do desejo de prender o que me foge, de contar aos outros o que ainda não tem nome e onde as palavras se dissipam com a névoa do que narram. (*Ibid.*, p. 83-84).

> Não escrevo para ninguém, talvez, talvez: e escreverei sequer para mim? O que me arrasta ao longo destas noites, que, tal como esse outrora de que falo se aquietam já em deserto, o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu. (*Ibid*., p. 209-210).
>
> Eis-me escrevendo como louco, aos tropeções nas palavras, [...] (*ibid*., p. 211-212).

*

> Decerto, contar é inventar: quem recorda o que aconteceu do princípio para o fim? A memória são fogachos na noite, dispersos, avulsos, tecendo a nossa constelação. Mas propriamente tu *contas* e *não recordas*. (EP, p. 15, itálicos da citação).
>
> Compreendo a tentação da caricatura: a um olhar sem mistério, os homens são a caricatura do homem. Por isso o romance tem ignorado a *outra* zona. Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria *pessoa*, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é "por dentro", a "psicologia", o modo íntimo de se ser, mas a *outra* parte, a que está *antes* dessa, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... Porque há só ainda romances de *coisas* – coisas vistas por fora ou coisas vistas por dentro. Um romance que se fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós... (*Ibid.*, p. 56, itálicos da citação).

Portanto, o problema fundamental de *Estrela polar*, o seu essencial núcleo temático, é o conhecimento do "outro", ou, mais exatamente, a impossibilidade desse conhecimento. O próprio Vergílio Ferreira o disse muitas vezes em diferentes ocasiões e lugares. É essa a luta inglória de Adalberto com relação a Aida, que ele nunca saberá se é Aida ou Alda. Desde a aproximação dos nomes à idêntica semelhança física existente entre as duas irmãs, uma confusão identitária *essencial* se estabelece. Porque é a essência da identidade que Adalberto persegue. É o conhecimento do *outro* enquanto *pessoa* e dos elementos que a essa *pessoa* constituem, os da sua *unicidade* enquanto ser, da sua individualidade profunda e única, elementos que partem do nome mas que estão para muito além dele, que em algum lugar devem existir para lá da aparência física, de um comportamento aparente, de uma "psicologia" visível. É isso que não se "vê" e que não se sabe onde "está" que Adalberto deseja obsessivamente conhecer. A falência do sujeito no conhecimento do "outro" desencadeia uma crise geral na sua relação com o mundo. Daí a oscilação constante ou o

constante jogo entre o real e o irreal e a própria incapacidade de distinguir um do outro. Daí que anoiteça ou pareça anoitecer sobre tudo. Que, como numa tela expressionista, toda a representação se rasure sob um véu de névoa, que as pessoas sejam mais vultos do que corpos e que a cidade se transforme num labirinto sombrio e fantasmático, onde toda a caminhada é circular e de onde não existe saída possível. É esta a atmosfera de *Estrela polar*. Se Kafka veio a ser, efetivamente, uma das influências no conjunto de romances de Vergílio Ferreira – como o afirmou o próprio romancista[22] –, é sobretudo a partir deste romance que isso se torna visível. Desmoronam aqui as estruturas do real e da sua representação romanesca. Ninguém tente procurar aqui o verossímil de uma história ou a lógica de uma ação sobre a qual o romance se sustente. Porque é o contrário disso que está na intenção do autor. Em *Estrela polar*, tudo, de certo modo, se alegoriza, se transforma em símbolo ou em matéria de pensar. Começa aqui o "romance abstrato" de Vergílio Ferreira, esse romance da "zona obscura de nós" (IMC, p. 84), da "dimensão original de nós – a mais profunda ou a mais alta onde o ar rarefeito mal nos deixa respirar, onde a luz nos cega de esplendor." (*ibid*. p. 83). Nele, não pretende o autor "contar" uma história, mas "presentificar", humanamente, um problema do homem. E esse problema transcende qualquer história, qualquer "psicologia", qualquer espaço e mesmo qualquer tempo. E aqui estão algumas das diferenças fundamentais que entre *Estrela polar* e *Aparição* se verificam. Porque se há semelhanças entre os dois romances a ponto de ser um, de algum modo, a continuidade do outro, as diferenças são muito mais visíveis e quem sabe mesmo mais profundas.

Em *Aparição*, visíveis as intenções filosóficas do romance, o seu evidente parentesco com a literatura existencial que facilmente conduziria ao rótulo de romance "existencialista", subsiste ainda uma diegese calcada sobre fatos narráveis componentes da ação, da qual participam personagens construídas a partir da observação da realidade social e humana da aldeia beirã e de Évora – desta, principalmente –, até mesmo a partir de modelos vivos, como tem demonstrado alguma crítica[23]. Não obstante a peculiar concepção de tempo/espaço romanescos construída sobre um jogo de alternâncias sugestivo de uma memória que relembra emocionada e à distância de vinte anos, para a emoção da escrita o conteúdo

---

[22] V. FERREIRA, Vergílio. Para uma auto-análise literária. In: _____ . *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 9-19. Cf. também: Kafka, uma estética do sonho. Id., ibidem, p. 225-234.

[23] A propósito, veja-se o livro já citado de Maria Joaquina Nobre Júlio, *Aparição: subsídios para uma leitura* e o ensaio de Fernando Martinho "Évora em *Aparição* de Vergílio Ferreira". In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (coordenação e edição). *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Área de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa [USP], 2002, p. 123-133. Coleção Via Atlântica, nº 2.

da diegese sustenta-se na peculiaridade da concepção, na legibilidade do processo. As dificuldades de quem lê são facilmente superáveis, sendo tudo uma questão de adequação de "registros" de leitura apontados para um romance moderno, creditando-se os resultados a uma "poética" romanesca exercitada pelo escritor. Sobretudo o espaço urbano de Évora – a sua geografia, a sua topografia, a sua arquitetura, os seus monumentos, o seu dédalo de ruas e praças – é intensamente real, e, ainda que toda a cidade, no romance, tenda para a mitificação graças à forte carga poética com que é representada sob um véu noturno de saudade e de amargor do tempo e das perdas decorridas, da emoção de uma memória que evoca para a escrita, ainda assim, a representação dessa cidade-mito é a representação de uma cidade-real.[24] Representação realista ou mesmo naturalista, que permite ao leitor do romance realizar, na cidade, as deambulações urbanas de Alberto e das demais personagens[25].

---

[24] Também a este respeito é proveitosa a leitura dos estudos de Maria Joaquina Nobre Júlio e Fernando Martinho citados na nota anterior, além da obra de J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*. O próprio V. F. se pronunciou sobre as questões do espaço nos seus romances e da construção de personagens, particularmente em *Aparição*, em depoimentos, registros e entrevistas, notadamente em *Um escritor apresenta-se* (p. 209) e em diversas passagens do seu diário (p. ex.: CC3, p. 75-76).

[25] O arquiteto A. Campos Matos, estudioso da obra de Eça de Queirós sobretudo no que diz respeito ao espaço e às imagens nesse espaço, assunto de obra sua – *Imagens do Portugal queirosiano* –, chegou a elaborar o projeto de um livro semelhante sobre *Aparição*. Vergílio Ferreira falou disso em *Conta-Corrente 3*:

> Passei quase toda a manhã com o arquiteto Campos Matos, às voltas com um seu projeto que me diz respeito. Campos Matos realizou há tempos um livro curioso. Lembrou-se ele de fotografar os locais mencionados na obra de Eça e acompanhar as fotografias do respectivo texto do escritor. O resultado é delicioso. A gente olha a fotografia e depois põe-se a imaginar o que é que o Eça diria a propósito. Lemos em seguida o que disse e descobrimos com surpresa os caminhos da sua sensibilidade. Ora bem, Campos Matos lembrou-se de fazer coisa idêntica com os locais de Évora e os textos respectivos do meu *Aparição*. E toda a manhã andámos às voltas pela planta enorme da cidade que ele plantara numa parede, para tecermos a rede do meu percurso. Os nomes das ruas não coincidiam com os do livro, porque eu adotara sempre a denominação usual e não a da legalidade. E isso lhe atrapalhou os movimentos. Rua da Selaria, dos Infantes e outras não estavam assim no mapa. No fim, fiquei com uma rede de traçados que foi onde aprisionei as personagens e eu mal sabia. Porque no livro a rede é invisível e só é visível cada traço de um percurso. (CC3, p. 274).

O próprio Campos Matos relembrará o assunto, mais tarde, num texto de evocação pessoal:

> Conheci-o [...] em casa de amigos comuns, [...]. Não demorou muito a comunicar-me quanto apreciara as *Imagens do Portugal queirosiano*. Por vezes, foi-me dizendo, tapava com a mão certas legendas dos textos de Eça, imaginando o que escreveria sobre aquela paisagem natural ou urbana.
>
> Disse-me ainda que, dos romances que publicara, o que mais merecia um trabalho como o das *Imagens* era *Aparição*, porque Évora desempenhava aí um papel primordial. Como resultado desta conversa, [...] , apressei-me a reler a *Aparição*.
>
> [...].
>
> E não tardou que nos encontrássemos um dia debruçados sobre uma enorme planta de Évora a demarcar a geografia real da *Aparição* e as moradas do seu autor na cidade. Enviei-lhe depois um texto que deveria servir como introdução a esse trabalho. Começou então a procura de um editor para o que poderia ser um belo álbum de imagens da Évora do seu romance, [...] mas para grande

Ora, isto já não se dá no romance seguinte. A representação espacial em *Estrela polar* é essencialmente alegórica. Penalva não corresponde, dizem os investigadores, "a nenhuma das Penalvas da geografia urbana portuguesa"[26], e há pelo menos duas cidades com esse nome em Portugal, Penalva de Alva e Penalva do Castelo. O espaço urbano deste romance de Vergílio Ferreira seria a Guarda[27], mas transfigurada por um processo de desrealização do real. À maneira de Kafka, como assinala Gavilanes Laso:

> O leitor de *Estrela polar*, ao terminar a leitura, tem a impressão de que Penalva é uma cidade espectral, localizada num espaço de penumbra: escura, sombria, morta, deserta..., perpetuamente esterilizada por um manto de neve, isolada no alto de uma montanha:
>
> > "Abre-se-me nesta rua espectral, com uma memória desolada de grandes ventos siderais, de olhos vagos de sombra, de frios e solidão desde o anúncio das eras" (p. 14).
>
> Dir-se-ia que tudo existe nessa cidade fora do tempo, isolada no espírito do narrador. A palpitação humana mal se sente e a cidade parece envolvida numa rede de silêncio:
>
> > "Penalva adormece a meus pés sob uma vaga enorme de silêncio, um olhar cerra-se de horizonte a horizonte" (p. 19);
> > "A cidade regressara à sua solidão, deserta no silêncio da neve, longínqua, irreal" (p. 147).[28]

A kafkiana *desrealização* de uma cidade real que é transformada na irreal Penalva, cidade soturna, fantasmagórica, gelada, morta, noturna e sobretudo labiríntica, tem a evidente função de abrigar, enquanto espaço romanesco ou enquanto representação da Cidade do Homem, os elementos também irreais, fantasmáticos, noturnos e labirínticos com os quais se vai tecer uma diegese cujos componentes serão igualmente assim diluídos e irreais. Uma diegese da *desrealização* do real, em que os seus elementos fundamentais se encontram diluídos, em que todas as informações e possíveis certezas estão em crise e sob suspeita e em que, por isso, tudo se desconstrói diante do esforço de construção, em que

---

surpresa de ambos, tal projeto não pôde nunca concretizar-se. Vá lá a gente perceber os editores. [MATOS, A. Campos. (Para o *in memoriam* de Vergílio Ferreira): Uma face submersa. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 61].

[26] LASO, J. L. Gavilanes. *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, p. 258.
[27] V. LASO, J. L. Gavilanes. Op. cit., p. 259, e MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. São Paulo: Hucitec, 1978, p. 63.
[28] LASO,Gavilanes. Op. cit., p. 258 e 259.

tudo se fecha – como num círculo – quando se busca uma saída. A irrealidade da cidade abriga (e está de acordo com) a irrealidade da história que nela se passa e que beira a irrealidade do delírio. A busca desesperada de Adalberto para alcançar a comunhão com o "outro" lança-o numa sombria aventura interior constituída de enganos, incertezas e desencontros. É uma procura por dentro de um labirinto. A imagem é perfeita para representar a desorientação de Adalberto e a sua sensação de confinamento. Esta sensação e desorientação interiores, projetando-se para o exterior transformam também em labirinto o espaço por onde ele se move na sua procura, sempre impulsionado pelo seu delírio, sempre caminhando "à deriva pelas ruas e praças desertas" (EP, p. 108):

> Mas quando regresso à rua, tudo se me confunde. Emílio saíra para um doente, despedi-me de Garcia à porta da baiúca – ele ia para casa. [...].
>
> Cruzo a massa do jardim, afogada em nevoeiro. [...]. Meto à estrada do Sanatório, paro no miradouro, junto ao busto não sei de quem, suspendo-me para o vale afundado na noite. [...]. Mas de súbito, como se para me furtar ao que me dissolvia na bruma, rompo pela ladeira que daí sobe ao Castelo [...]. Perto do alto, abrando a marcha e a noite cresce ainda à minha volta. Desço, enfim para o lado da Praça, a Rua do Castelo, soturna e estreita, bloqueada pela mole da Sé.
>
> E eis que, bruscamente, no fumo do nevoeiro, um vulto aparece, vindo da Rua da Torre. Acelero o passo: um volume de mulher cresce nos céus da névoa, oblíquo a horas dúbias, como a velha imagem da perdição. Ponho-me a seguir a mulher [...]. Sigo-a como quem só quer segui-la. (EP, p. 108-109).

> Rompo para o Sanatório pela cidade deserta. Mas não estava também. Procuro Emílio, e Emílio tinha ido a casa de Jeremias: [...]. Simplesmente Jeremias tinha ido a casa de Garcia, alarmado talvez com a demora do médico ou porque o médico já saíra e era necessário ainda voltar e lhe dissera ou lhe deixara entender que ia a casa do pintor. Mas Garcia também não estava e teria ido à Rua da Torre ver se Irene já chegara ou teria ido apenas a minha casa. Porque, quando regressei, disseram-me realmente que ele passara por lá e atravessara a Praça e descera a Rua Direita e fora talvez à Rua do Inverno a casa de Alda-Aida. (*Ibid.*, p. 196).

Parece não ter fim, esse perambular ao acaso de Adalberto pela cidade. Como não tem fim nem resultado a caminhada a que pretende dar a objetividade de um encontro. Porque será sempre no desencontro que cada possibilidade de encontro seu se frustra. Esses desencontros têm quase sempre o rosto do equívoco, do falso reconhecimento do "ou-

tro", como ocorre nos momentos em que confunde Aida e Alda. Ocorrem tanto no plano interior de Adalberto quanto na exterioridade de si, pelas ruas, praças e desvãos sombrios da cidade. Mas o delírio da procura impulsiona-o sempre, transformando perseverança em obsessão. E é a ausência do encontro, móvel da sua constante procura e portanto do seu constante movimento, que atira Adalberto para o centro de um turbilhão, em rodopio, girando em círculos pelo labirinto, como num castigo eterno. Este aspecto enseja ainda uma outra referência ao texto de Gavilanes Laso:

> Tudo acontece como se o problema fluísse desde sempre, até a um ponto tal que, fosse qual fosse o mundo de relações do narrador, este continuaria a deambular incessantemente sem nunca encontrar o que busca, perseguindo sem êxito o encontro com o "outro".
>
> O espaço urbano transmuta-se assim, simbolicamente, num painel de significações espirituais de irredutível solidão ontológica. O narrador-protagonista vagueia errante e desorientado, sem uma estrela polar que o guie pelo labirinto de Penalva, cidade deserta na qual o "outro" resiste sempre ao encontro do "eu". Um sentimento de perda parece presidir às ações de Adalberto por itinerários desolados em que não encontrado o "tu" que busca, a sua própria identidade se ressente.[29]

E assim se retorna à questão essencial do romance: a clarificação da identidade do ser, desde um "eu" que pretensamente se conhece, ao pretendido conhecimento de um "tu", que é um "eu", também, mas perspectivado de uma outra margem: "um 'tu' é um 'eu' que estamos vendo em alguém, um 'eu' fugitivo, inapreensível e todavia tão presente que nos perturba de inquietação." (IMC, p. 76). Clarificação da identidade desde o nome, que a uma pessoa designa ou identifica até ao mais íntimo, subjetivo e abstrato de si, àquilo que transcende todas as dimensões, todos os limites e todas as características do seu corpo, que não se pode ver nem tocar, mas que se *sente*, que se *percebe* e que por isso se sabe que *existe*, que *está lá*[30]. Essa unicidade do ser humano tem início no nome que lhe é dado ao

---

[29] Idem, ibidem, p. 261.

[30] Fascinado por esse tema sutilissimamente abstrato que situa como questão fulcral de *Estrela polar*, V. F. volta a ele com freqüência, estendendo a sua reflexão sobre o problema ao ensaio e ao seu diário, como demonstram os fragmentos transcritos a seguir:

> Decerto, e como no "eu", ou mais claramente que no "eu", um "tu" é aquilo que o manifesta, porque é o tom da sua voz e o seu modo de ser e o seu rosto e o seu corpo e o seu riso ou choro e o seu olhar. Mas para além desse todo, há a pessoa que é esse todo, aquele ser vivo que o é, a individualidade que o resume e supera, aquele alguém que pelo simples nome que tem se sente ser essa pessoa, aquela indizível presença que se anuncia quando por exemplo a não vemos e sabemos que está lá dentro, lá fora, aquela obscura e fulgurante realidade que sobretudo se pressente quando nos fita,

nascer e que vai integrar a sua personalidade profunda. “Eis porque uma alcunha – diz Vergílio Ferreira – normalmente nos ofende, mesmo que a constitua um nome vulgar: o nosso verdadeiro nome é ainda a nossa pessoa, darem-nos outro é pretender-se que não sejamos nós.” (IMC, p. 289). Esta reflexão diretamente se relaciona com aspectos de *Estrela polar* e com a significatividade dos nomes escolhidos pelo romancista para identificar as suas personagens. Poderíamos começar a pensar na semelhança existente entre os nomes *Aida* e *Alda* e entre *Alberto* (de *Aparição*) e *Adalberto*. Aida e Alda, personagens, são idênticas até ao extremo da impossibilidade (para Adalberto) da identificação entre uma e outra. É de Aida que de início ele se aproxima amorosamente, mas Alda vai-se-lhe impondo ao longo das ocorrências de equívocos de reconhecimento. Após a morte de Alda (que Adalberto julgou ser Aida) ocorrida acidentalmente no naufrágio de um barco em passeio numa temporada de praia, é com Aida que Adalberto casa, mas julgando casar com Alda. O engano foi mantido por muito tempo, até o nascimento do filho (a quem Adalberto pôs o seu nome, para ainda mais ser a continuidade de si). Mas não se manteve por muito mais tempo, porque Aida o não pôde suportar, dando-se a reconhecer, num momento que era para ela de extrema tensão:

> – Que sabes tu de mim? Que sabes tu das outras pessoas?
>
> – Alda!
>
> – Não digas sempre “Alda”!
>
> – Mas se é o teu nome...
>
> Ela então pôs-se de pé:
>
> – Estou farta, farta!
>
> Falava em voz surda para me julgar desde um tempo muito antigo:

---

quando através dos olhos a sentimos a fulgir sobre nós, aquela intrigante totalidade que está *ali* na pessoa que vemos, aquele princípio de si que é inimaginável que não esteja vivo porque nos perguntamos invencivelmente “onde está?”... (IMC, p. 77, itálico da citação).

18-Janeiro (domingo) [1981]. Que misteriosa é esta coisa de se ser uma “pessoa”. *Aparição* e *Estrela polar* falam disso. Mas de vez em quando e subitamente o mistério ataca-me de todo o lado e suspende-me a respiração. Como é que estabelecemos uma relação com alguém? Que é que define e identifica esse alguém? A que é que de uma pessoa nos dirigimos? Com quê dela estabelecemos relações? Que é que emerge de todas elas e é ela e a isso que amamos, odiamos, estabelecendo toda a sorte de correspondências? Porque uma pessoa não é o feitio do corpo, a face, o modo de falar, de gesticular de realizar toda a infinita maneira de se manifestar. A pessoa dir-se-ia mesmo que não é a pessoa, porque com a pessoa nós identificamos o somatório dos mil aspectos que a continuem. A última e definitiva realidade dela, aquilo dela com que estabelecemos as nossas relações é o indizível dela, que é aquilo para que falamos, que sentimos que ela é, a indefinível presença que está nela, o “espírito” que isso anima e está antes disso e sobressai disso e é a coisa única que é ela e com quem nos confrontamos, dialogamos, a quem amamos ou detestamos. (CC3, p. 218-219).

> – Estou farta desta comédia. Tive eu a culpa? Tive eu a culpa... Mas que importa? O meu filho é meu! Não é *da outra!* É meu! Fui eu que o pari. Dói-te? Pari-o eu! As palavras são para se usarem. Pari-o. (EP, p. 251, itálicos da citação).

Dali em diante, alguma coisa de extrema e absoluta importância para a harmonia de Adalberto com a vida ruíra em fragoroso desastre. Vítima de uma confessada fraude, ele encontrava-se em face de um erro essencial quanto ao outro, e esse "outro" era a sua mulher, a mãe do seu filho. Mas o filho morre e com ele desaparece a única razão de continuidade dessa relação fraudada, mantida, até ali, graças à impossibilidade do verdadeiro conhecimento do outro, morrendo também a esperança de *comunhão*. Portanto Adalberto está definitivamente condenado à completa solidão, e por isso Alda morrerá, não importando se em conseqüência de um acidente de carro, se por uma falha cardíaca ou se pelas mãos de Adalberto, num gesto tresloucado do seu desvario. Se efetivamente Adalberto a matou – o que a rede de ambigüidades do romance não permite esclarecer – teve para isso as razões da sua justificação: é que, apesar da extraordinária semelhança que em todos os níveis existia entre ambas, Aida e Alda não eram a mesma pessoa e Aida era exatamente alguém que Adalberto há muito aborrecera e que se lhe *gastara*[31]. O julgamento concluiu: se Adal-

[31] V. EP, p. 256:

> Mas uma letra não se mudava assim. Decerto Aida era a mesma que fora Alda, enquanto eu a julgava Alda. Decerto a verdade das coisas, é a verdade das coisas [...]. A verdade são os teus olhos, o calor das tuas mãos. Por mais que eu o tentasse, quem dormia agora a meu lado não conseguia que fosse a pessoa que eu amava, que eu tentara harmonizar com a minha vida, com quem eu coordenara a minha velha interrogação. Quem dormia comigo era alguém que eu aborrecera, que *se me gastara*. (Itálico da citação).

Esta passagem, é o contraponto romanesco ou o eco ficcional de uma densa reflexão sobre a identidade profunda, filosoficamente colocada como hipótese em *Invocação ao meu corpo* e que vem a ser, no plano ensaístico, a própria essência temática do romance:

> Imagina que te encontras com alguém que já não vias há muito. Recordas com ele um passado comum. Todos os elementos de um acerto mútuo estão aí, desde os fatos que ambos recordais até à face desse alguém, aos seus gestos, à sua voz. Percorrestes pela memória mil acontecimentos comuns, recuperaste-vos totalmente e mutuamente nesse encontro. Mas eis que ao despedir-vos, esse teu amigo te diz que ele *não* é esse teu amigo mas sim um seu irmão gêmeo. Imediatamente uma alteração profunda se instalou nas vossas relações. Mas se te perguntares em quê, não é fácil responderes. Naturalmente dirias que esse teu amigo *não era ele*, que era outra pessoa. Mas outra em quê? O corpo é igual nos mínimos pormenores, igual a face e os gestos e a voz e os olhos. Iguais as idéias, os sentimentos, as recordações, o todo integral de uma vida e do que ela é. Se percorreres todos os pormenores, encontrá-los-ás em hipótese absolutamente iguais. Começa onde quiseres, examina cada minúcia que constitui o teu amigo, progride até ao mais extremo limite e verificarás que nada escapa a uma integral igualdade. Mas se isto é assim, deveria ser-te indiferente seres amigo deste como eras amigo do outro. Pois se uma pessoa é aquilo que ela nos é, se uma pessoa é aquilo que a manifesta, se aquilo que nos define é aquilo que somos e se esse alguém que encontramos em nada difere, em hipótese, do alguém que esperávamos encontrar, nenhuma razão havia para que as relações com esse alguém se perturbassem. Mas elas perturbam-se, porque esse alguém *não é* o outro.

berto a não matou diretamente, contribuiu para a sua morte. "'Tivesse ou não morrido do coração, o senhor era um criminoso'." (EP, p. 276). Condenado a vinte anos de prisão, no espaço restrito da cela que lhe coube ainda mais se amplia a solidão que tem por destino e a impossibilidade de comunicação com o mundo. O labirinto de Penalva restringiu-se para ele ao labirinto da memória que ele tenta inutilmente reconstituir, recolhido à estreiteza da cela de onde escreve a evocação da sua passagem pela vida, por uma vida que o rejeitou "como o mar a um cadáver." (EP, p. 276).

Mas voltemos à questão dos nomes. *Aida* e *Alda* são nomes muito semelhantes. A sutil diferença está na mudança de uma letra. "Mas uma letra não se mudava assim", e mudá-la não mudava a identidade de quem fez a mudança, porque não mudava a essência da pessoa. *Aida* e *Alda* possuem a mesma sonoridade aberta sugestiva de amplidão que se encontra em *Alberto* e *Adalberto*, como também em *Penalva*. *Alberto* e *Adalberto* permitem o uso de alcunhas comuns: *Berto* e *Beto*. Mas a quantos outros nomes é possível aplicar estas redutoras e massificantes alcunhas? Em princípio Berto ou Beto pode ser uma legião e, exatamente por isso pode não ser ou significar ninguém. Por isso Adalberto não tolera que o chamem de "Berto" (p. 274), como não tolerava que na infância o chamassem de "Bertinho" e lamenta que a seu pai chamassem, mesmo quando já adulto e já velho, de "Ernestinho"[32].

> Em quê, porém, não é o outro? E eis que se levanta agora flagrante essa *coisa* obscura que determina o 'tu' de alguém. Não é nada. E é tudo. Porque toda a sua pessoa está naquilo que a diz – e no entanto *não está*. Toda a sua pessoa se revela no que vem à superfície ou aí se anuncia, e no entanto alguma coisa ficou ainda atrás, indizível e inacessível, fugidia e flagrante – início puro e categórico, intocável e nula realidade, e fulgurante e categórica realidade. Está aí e não se vê, assinala uma irredutibilidade e todavia personifica-se em tudo o que a manifesta. É cognoscível e furta-se, é inegável e não podemos apreendê-la. (IMC, p. 78-79, itálicos da citação).

[32] O nome é, para V. F., um elemento muito importante na definição da identidade profunda, embora não o único e nem mesmo o essencial. Assim Adalberto surpreende-se positivamente quando, ao início da sua história, chegando à estação ferroviária de Penalva é saudado por alguém que menciona o seu nome: "– Bom dia, Sr. Adalberto." O que lhe motiva esta divagação:

> Conheces-me, pois, bom homem. Conheces-me pelo nome impessoal da lei (ou pelo que há de mais impessoal em mim?) Um nome exprime-nos como uma senha. Um nome. E imprevistamente alguma coisa de mim aí se estabelece e é eu desde onde? Porque o meu "eu" verdadeiro, a minha fulguração não tem nome... (EP, p. 13).

Mas porque o nome é a expressão da pessoa, "como uma senha", nunca lhe agradou ser tratado pelas diversas alcunhas com que, desde a infância, o quiseram designar, sobretudo a mãe:

> – Já estudaste, Betinho?
>
> Que escárnio de doçura, de flagrância inverossímil de um jardim com borboletas – ó infância estúpida numa maioridade que te não esquece. Minha mãe não o esqueceu nunca: mas como seres tu mãe de um homem? Sou Adalberto, mulher. Hoje, aqui na inexorável certeza de uma ficha de catálogo. Porque eu não fui apenas Adalberto: fui também Alberto ou Berto, Beto, Betinho, Beti-

Penalva é também uma palavra carregada de sentido (ou de sentidos). Pode ser assim decomposta: *Pena* + *alva*. À luz do dicionário *pena* (s. f.) significa "punição, castigo imposto por lei a algum crime, delito ou contravenção", e também "lástima, dó compaixão"[33]. Enquanto flexão do verbo *penar*, é o mesmo que suportar sofrimento, padecimento, castigo. Neste sentido, é interessante lembrar que Penalva é o lugar do sofrimento de Adalberto. É o lugar da sua desorientação, lugar que o seu desvario transforma em labirinto em que qualquer orientação se torna impossível, dédalo escuro de onde não se vê o halo luminoso de uma estrela polar que oriente para a esperança de uma saída. É em Penalva que Adalberto perderá os seus pais e o seu filho e é lá que vai ser recolhido à cadeia, condenado pela morte da mulher a uma *pena* de vinte anos. *Pena* pode ainda significar um primitivo instrumento de escrita, e seria como quê a metáfora de uma atitude, porque é em Penalva que Adalberto escreverá a sua narrativa, a aventura do seu existir, a "memória" que vem a ser o próprio texto de *Estrela polar*[34]. Mas a mesma palavra significa também *penha*,

---

> nha... Quem sou? Quem fui? Que súbita e imprevisível unidade me esperava em cada nome? (ibid., p. 21-22).

E quanto ao pai, relembra, lamentando:

> [...] eras o "Ernestinho". E esta verdade degradante do teu nome, esta flagrante impossibilidade de seres Ernesto, Sr. Ernesto, esta moleza infantil que o povo te sustentou até à velhice, este nome que tem atrás um sorriso para crianças, esta debilidade total [...] (ibid. p. 22).

A mesma reação contra a alcunha que substitui o nome se encontra em *Aparição*, na cena da reunião familiar, pelo Natal, em que o velho médico-agricultor Álvaro, pai de Alberto, dirige-se à mulher, Susana, pelo epíteto de Suse, provocando nela a imediata reação: "Não me chames Suse." Na seqüência, Alberto reflete:

> Não sei que pacto se estabelece entre a pessoa que somos e o nome que nos deram: o nome, como o corpo, é nós também. Não imagino com outro nome nem o Tomás, nem o Evaristo, nem o Álvaro, nem o Alberto. O Álvaro é o meu pai e o Alberto sou eu. Não sei se era por isso que a minha mãe não gostou nunca de que meu pai a chamasse Suse. Mas o meu pai teimava sempre, talvez por isso também: para criar para si isso que era ela, para a moldar nisso ao seu poder – no nome. (Ap, p. 20-21).

[33] *Lello Universal: dicionário enciclopédico luso-brasileiro*. Porto: Lello, 1979, v.2, p. 502.

[34] Revelando-se por várias vezes ao longo da diegese em "atitude de escrita", o narrador, a certa altura escreve:

> Talvez se eu pusesse um outro título a esta história. Por exemplo "O Traidor". Ou "O Criminoso". Duas palavras breves negando e moralizando os milhares de palavras em que me comprazi. Chamo-lhe apenas "Estrela Polar", porque sou mais corajoso ou o desejo parecer. Luz breve, que existas, onde? fugidio indício que me anuncie o meu lugar na vida... (EP, p. 269).

Este fragmento revela não só o caráter metanarrativo desta obra ficcional, mas o seu evidente parentesco temático e estrutural com *Aparição*, sendo os protagonistas de ambos os romances classificáveis, a um tempo, como personagens-narradores-"autores", porque representados como personagens que protagonizam a ação da qual assumem, em primeira pessoa, a voz que narra, e, mais do que isso, "escrevem" a ação que narram, sendo a "sua escrita" o próprio texto de cada um destes romances.

rocha, penhasco, e esta parece ser a topografia de Penalva –, "cidade escura, negra de inverno e velhice [...], espectral, com uma memória desolada de grandes ventos siderais, de olhos vagos de sombra, de frios e solidão desde o anúncio das eras" (EP, p. 14) – esta cidade labiríntica e fantasmática, construída no alto de um monte ou à beira de um penhasco, "cidade fechada", com o vazio a dez passos (p. 277) – é uma cidade fria, batida de inverno, de ventos siderais e freqüentemente recoberta pela neve. Por isso é também *alva*, ao menos quando a neve a cobre, embora o narrador a veja "negra de inverno". Cidade branca (alva) sob a neve que a visite. Ou *alva* no sentido do desejado romper de um primeiro alvor da manhã, uma aurora que o peso espesso da noite não permite surgir. Ou *alva*, ainda, como pista toponímica, tentação telúrica a que o escritor tenha sucumbido para oferecer um indício localizador, um "norte", referência num mapa, tênue cintilação de uma estrela polar que indicasse o trajeto deste rio da Serra da Estrela. Penalva: Pena (ou Penha) do Alva, ou sobre o Alva. Mas Penalva, a cidade do sofrimento e da expiação, fria, negra de velhice, alcandorada à beira de um penhasco, branca sob a neve das invernias que também é a brancura de um horizonte cerrado e inacessível aos olhos é também o lugar que "guarda" os destinos dos que ali estão, ou simplesmente passaram ou lá são referidos. Penalva quase contém, no sufixo da palavra que a designa, os nomes (ou pelo menos suas reverberações sonoras) dos actantes espectrais de uma aventura inquietante. Em *alva* reverberam os nomes de Alda, Aida, Alma, Aura, Adalberto... A cidade os contém, os retém, ali estão todos presos, dentro do seu labirinto. Presos e submetidos, desde os nomes, à indefinição de quem são.

Uma outra personagem que, apesar de secundária na economia do romance, chama a atenção pelo nome, pelo discurso e pelo comportamento, é Jeremias. Nome de profeta, o "profeta das lamentações", Jeremias é, no romance, a caricatura dramática da figura bíblica. "Um 'tipo'. Tinha a máscara de Jeová – barbas brancas, cabelos de tempestade." (EP, p. 56). Pobre, quase miseravelmente, vive e sustenta a família (mulher e filha) do que lhe rende a estalagem de comida grosseira e aguardente. Embebeda-se. Ri-se e chora. Enfurece-se e emociona-se. Espanca freqüentemente a mulher "porque se sente muito só" (p. 57) e a todos chama de "meu irmão". Mas toda a sua fúria de grosseria e violência desmorona e arrasta-o no desmoronamento quando a filha, ainda criança, adoece gravemente.

> Jeremias chegava dali a pouco. Um signo de fatalidade marcava-o fundamente. Trazia a gola do capote erguida com um ar de vigília noturna, os cabelos e as barbas espalhados à volta. Vinha atender-me, e vinha queixar-se, se pudesse. [...].
>
> O profeta abateu sobre um banco, [...]. Não sabia da pequena, o Dr. Emílio estava lá com ela. Mas doía-lhe ali, no fundo do cavername, meu irmão, uma coisa, uma coisa... (EP, p. 148).

Chama-se Clarinda, a filha do "profeta". Nome sonoro e luminoso, que se pode ler *Clara, a linda*, ou *Clara e linda*. Irradia uma luz desta personagem infantil que desperta no narrador o mais sensível da sua emoção. Só com o nascimento e com a morte do seu próprio filho, Adalberto se comove tanto quanto o emociona e transtorna saber doente, e em risco de vida, aquela criança extremamente pobre, sem recursos para o remédio que a poderia salvar. Salva-a a solidariedade de Adalberto, que levanta, entre muitos pobres da mesma condição de Clarinda, o dinheiro para o seu remédio. Também o humanismo pragmático de Emílio, o médico – um camusiano Rieux[35] – que a interna no hospital de Penalva. De algum modo, Clarinda recupera em encantamento, beleza e misteriosa poesia, a Cristina de *Aparição*. Apesar do negror da sua pobreza de origem (pobreza material, social e intelectual) e de não ter a seu favor o dom da arte, dádiva e magia com que os genes, o destino ou os deuses beneficiaram a infantil pianista de Évora, uma luz de maravilha emana da humildade e do sofrimento de Clarinda. Talvez porque Clarinda não é só o nome claro de uma clara criança na escuridão de Penalva, mas é também um nome em que ressoa a música de um mistério. E é esse halo formado por essa luz e essa música que dessa criança emanam, que alcançam profundamente a emoção de Adalberto, porque ele buscou sempre, por entre tantos mortos numa cidade espectral, a luz e a vida em plenitude e comunhão, e agora ali estava, em face de uma inocência que oscila, absurdamente, entre a vida e a morte.

> Sinto-me intimidado, quase trêmulo, sutilizado de súbito numa poalha luminosa que não é a do quarto nem da imagem de Clarinda nem da imagem da mãe, ali imóvel na perene figuração da piedade. Porque é outra e mais antiga e indizível a revelação que me deslumbra, me suspende, me esvazia de todo o peso do que em mim se acumulou. Pequena verdade nua, tão humilde. Breve união na amargura. Mas que sejas tu a lembrar-ma, Clarinda – porquê? A que mentira me dou neste silêncio, nesta muda contemplação? Frágil vida que começa, indício breve de uma esperança de nada – tu, essa esperança,

[35] Dr. Rieux, personagem-médico protagonista de *A peste*, de Albert Camus.

> esse aviso de uma palavra decisiva, essa pureza de uma anunciação da vida. Que tu sejas apenas esta minha crença profunda que resiste, que perdura, que não morre sob o peso dos destroços acumulados – não sei. Sei apenas que estou aqui e tu aí, de olhos cerrados, e a tua mãe vigiando desde toda a eternidade... Sei só que a vida brilha e que é belo fitá-la. Doloroso aceno de mim para ti, para os homens que conheço, para os homens que ignoro, milhares, biliões na germinação da Terra, tão distantes uns como outros, tão próximos uns como outros. Fugitivo enleio de um olhar cego. Porquê o apelo de mais justificações, de outra e de outra, até à ultima que não há? Tudo sempre tão de mais... Mas só o que é de mais é que é bastante... (EP, p. 169-170).

Há aqui um eco evidente da cena pungente, tão poética, tão bela e tão dramática da última visão de Cristina, viva, tida por Alberto em *Aparição*: a cena da morte da criança pianista. Se as compararmos, vamos encontrar nas duas a mesma tensão poética, a mesma exaltação densa e tensamente emocionada[36]. Mas Clarinda sobreviverá até ao final da diegese, quando o narrador a evoca, juntamente com outras figuras que integraram o seu destino: "que é feito de ti, Clarinda? Garcia, Emílio, Jeremias, Irene? Clarinda estará só, Jeremias, meu irmão, terá assassinado a mulher para a amar, para a ter enfim ao seu lado na comunhão indestrutível" (EP, p. 276). Sobreviverá, mas para estar só, como se não houvesse outro destino para o ser humano. Tal como Adalberto se encontra só, recolhido à exigüidade de uma cela, aguardando o momento em que "todas as vozes embatendo nas paredes, desistirem de embater nas paredes," que é quando lhe abrirão as portas de novo, e ele partirá para Penalva, onde provavelmente encontrará Aida, que tem uma irmã extraordinariamente parecida com ela, até no nome, e que ele será ainda incapaz de distinguir uma da outra – embora haja um filho entre os dois, mas já morto –, confundindo-as até ao excesso da morte – porque a morte é o signo do seu excesso –, para ser novamente condenado a vinte anos, ao fim dos quais lhe voltarão a abrir as portas, se viver ainda. E voltará para Penalva. Então encontrará Aida que tem uma irmã extraordinariamente parecida com ela. (EP, p.277).

---

[36] Cf.: Ap, p. 221-222:

> Pela madrugada entrei enfim no teu quarto, Cristina. À luz frouxa da lâmpada que rezava ao pé de ti, vi-te enfim a face branca coroada de ouro. E a certa altura, sem que ninguém mais tivesse visto, só eu vi, só eu vi, Cristina, as tuas mãos pousadas sobre a dobra do lençol moveram os dedos brevemente. Era um movimento concertado das duas mãos, mas num ritmo de cansaço final. Na dobra do lençol tu sentias o teu piano, tu tocavas, Cristina, tu tocavas para ti e para mim. Música do fim, a alegria sutil desde o fundo da noite, desde o silêncio da morte.

3. *ALEGRIA BREVE*:

Viagem ao redor do inverno, à espera do filho

O princípio da circularidade estrutural é uma constante ao longo de toda a produção romanesca de Vergílio Ferreira. Creio que já o disse. Mas provavelmente não terei dito que, a sugestão do círculo, que ao final de cada romance aponta para um retorno ao início (e *Aparição* e *Estrela polar* são grandes exemplos dessa idéia de regresso), é realmente sugestão, porque o círculo a rigor não se fecha, passando a linha da sua formação para além do ponto em que a circunferência se deveria concluir. A imagem é portanto muito mais a de uma espiral do que a de um círculo fechado. A extremidade da espiral que deixa em aberto o círculo sugerido é o que faz com que a obra de Vergílio Ferreira seja permanentemente uma obra aberta. Sempre em constante construção, sempre evoluindo, mas também sempre, e até ao fim, inconclusa. É o que lhe dá, também, o sentido de continuidade, que, manifestando-se mais perceptível de *Aparição* para *Estrela polar*, está de fato presente na obra toda, desenvolvendo uma espécie de dialética entre modificação e permanência, uma mudança em processo e em constante processo de mutação. Isso é conseguido pelo escritor com a valorização dos grandes símbolos e recorrências temáticas e até estilísticas (ele preferiria dizer de "tom"), que vêm a ser os elementos constantes da sua escrita e do seu pensamento, aos quais vai, passo a passo, livro a livro, fazendo acréscimos como quem enriquece um acervo.

É a extremidade aberta desse círculo que não se conclui que permite fazer esses acréscimos. Na sucessão de círculos que se vão sobrepondo desde um ponto de partida, uma espiral sugere o infinito e/ou a inconclusão. E dependendo de para onde aponte, se para baixo ou se para cima, sugere também um aprofundamento (idéia de mergulho a regiões mais profundas, mais obscuras ou mais complexas) ou uma ascensão, uma escalada (movimento, trabalho ou processo de ascese, purificação e conquista) para regiões superiores. Em Vergílio Ferreira essa espiral tanto pode apontar para um sentido quanto para o outro. Poder-se-ia mesmo dizer que ela cresce para baixo e para cima, indicando a sua obra, ao mesmo tempo, esse mergulho para regiões profundas e complexas da Arte, do Pensamento e do conhecimento do Homem, e uma escalada – gradual e permanente esforço de conquista – em direção aos píncaros, à revelação, à gnose, à realização estético-filosófica. Neste sentido, é muito significativo o símbolo da Montanha, e o do regresso do Homem a ela. A

Montanha seria essa espiral apontada para o alto, mas a sua massa, é das profundezas da terra que emerge, é lá que ela nasce, é lá que está fincada, desde os seus alicerces.

Assim, na obra romanesca de Vergílio Ferreira, cada livro que aparentemente se encerra sobre si mesmo, na sua evidente – mas aparente – circularidade, faz, na verdade, emergir outro. Cada tema, cada símbolo, cada alegoria, precipitam outros, na formação de uma corrente, de uma cadeia contínua. E desde os títulos, curiosamente desde os títulos encontrados sempre inscritos na massa textual de romances anteriores, como que desde sempre, desde as origens remotas da obra, como se nela nada fosse casual, mas, ao contrário disso, onde tudo fosse planejado a partir da ideação de um projeto que na sua execução, passo a passo, se fosse então revelando. Os títulos de Vergílio Ferreira merecem, por si (e já o tiveram), um ensaio dedicado ao seu estudo[37].

É atentando para este permanente sentido de desdobramento ou continuidade que perfeitamente se pode perceber, que, tal como *Aparição* se desdobra e continua em *Estrela polar*, *Alegria breve* dá prosseguimento a experiências contidas no romance anterior. Não por mera repetição, mas por aprofundamento e por alargamento – que se dá pelo acréscimo de elementos novos –. Aprofunda e intensifica processos de natureza essencialmente estética, que vão das filigranas da linguagem, do "tom" ou da constituição de toda uma "atmosfera" em que a diegese vai decorrer, às questões de técnica narrativa, visíveis na absorção de estratégias vanguardistas européias (o *nouveau roman*, por exemplo). Na inserção de elementos novos – ausentes ou pelo menos não enfatizados no romance anterior – são de se notar, sobretudo, os pertinentes ao extrato da significação metafísica de *Alegria breve*, ao seu traço eminentemente fenomenológico e à intensidade com que são debatidas certas questões. Por exemplo, a existência ou inexistência de Deus, a morte de Deus, o abandono do Homem a si mesmo – sem deuses, sem mitos, sem valores que não sejam os da sua própria humanidade –, a morte de tudo – desde a terra, às religiões, à Arte e à ciência –, a esterilidade, o Filho, a espera, o regresso... Determinados elementos classificáveis como simbólicos, a exemplo do Filho e do regresso, assumem, neste romance de Vergílio Ferreira, diferentes possibilidades de leitura, ampliando o sentido anteriormente delineado. Assim, a própria dimensão simbólica da obra vergiliana se está continuamente ampliando.

---

[37] Cf. SEIXO, Maria Alzira. Poética do título em Vergílio Ferreira. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira – cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 479-483.

Alegria breve, tal como outros romances do autor, permite pelo menos dois registros de leitura: o de uma leitura *realista* e o de uma leitura simbólico-alegórica ou fenomenológica. Mas é fundamental ter em conta que Vergílio Ferreira deixara de ser um escritor "realista" desde *Mudança*, a partir de onde se insinua e estabelece, na sua obra, um extrato filosófico cada vez mais definido. Assim, a leitura *realista* é a que menos importa (e ela é praticamente impossível, como se viu, em *Estrela polar*) e é por isso que as dimensões simbólico-alegóricas abrangentes do espaço, do tempo, das personagens e da própria ação – quando ela seja possível de delinear –, se impõem sobre (e até contra) qualquer hipótese de *realismo* e se situam como estratégia operacional do filosófico. Mas isto é também parte de um processo que já se conhecia desde *Aparição* e que predominou sobre todos os demais aspectos em *Estrela polar*: o processo de *desrealização* do real. Ele também está presente em *Alegria breve*. Este romance, da perspectiva de uma leitura *realista*, poderia ser fabularmente sintetizado assim: *Alegria breve* narra a história do

> repentino desenvolvimento e não menos súbita decadência de uma aldeia, assaltada durante os anos da guerra pela febre do volfrâmio, cuja existência justifica a instalação de uma indústria de extração e beneficiamento do minério para fins da indústria bélica. Terminada a guerra, a inutilidade do minério leva ao fechamento da fábrica e a aldeia regressa à sua vida primitiva, abalada, entretanto, por uma maciça emigração que a vai deixando deserta. Todos se vão, exceto alguns velhos que aguardam apenas o término das suas existências. Este desmoronamento é assistido por Jaime Faria, último habitante da aldeia, único sobrevivente, transformado, a certa altura, de professor em coveiro, porque já não tinha alunos na escola, mas havia, vez por outra, um morto para enterrar. Mergulhado na mais completa solidão, cercado por uma paisagem recoberta pela brancura da neve e defronte aos dois picos do cume da montanha, Jaime aguarda o regresso do filho que não conhece, mas que em algum lugar nasceu das suas relações com Vanda, e, enquanto espera, escreve, conforme lhe dita a memória, sem um objetivo definido, mas talvez para deixar ao filho o testemunho dos acontecimentos a que assistiu e de que participou, e, principalmente, o registro das experiências fundamentais da sua vida.[38]

Pode-se observar que nesta síntese do romance estão presentes diversas referências "realistas": o valor econômico do volfrâmio, a guerra e uma indústria que passa a funcionar em razão dela, a força e as oportunidades de trabalho que isso representa, a euforia trazida à aldeia por um súbito desenvolvimento econômico, a transformação da sociedade e

[38] Cf. o meu livro *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*, p. 183-184.

do meio ambiente com a "tecnificação" da aldeia, a decadência dessa economia fundada em bases circunstanciais ou transitórias, o abandono da aldeia pelos empreendedores dessa economia e pelos naturais da terra que ficaram sem trabalho, a emigração daqueles que possuíam condições para trabalhar, a desertificação da terra (em termos ecológicos e humanos)... São itens de referência que podem ser encontrados no romance social (e não só português) das décadas de 40 e 50 do século passado. Eles não são estranhos ao romance de Vergílio Ferreira – embora neles não tenham ocupado nunca o lugar do privilégio –, e alguns podem ser encontrados em *Mudança*, em *Manhã submersa* e mesmo em *Aparição* e *Estrela polar*. Mas nestes últimos – sobretudo em *Estrela polar* e em *Alegria breve* – estas referências sócio-econômicas, que poderiam aceitar uma "leitura" político-ideológica, ultrapassam este nível de realidade para ascender à condição de símbolos, ou, mais do que de símbolos, de alegorias.

Assim, a imagem da aldeia – uma aldeia sem nome –, já morta, muito mais do que decrépita, em que as casas vazias de habitantes exibem com eloqüência ou quase obscenamente as marcas da decrepitude e da sua ruína, é na verdade a simbolização de um mundo morto e em que tudo está morto ou agoniza. Jaime Faria é o último sobrevivente desse mundo sem vida, um mundo espectral situado numa montanha e cercado de montanhas, rodeado por uma paisagem lunar, branca, asséptica, gélida das neves do inverno que não cessa, quase sem pontos de referência a não ser os dois picos, constantemente referidos na diegese, que culminam a montanha e sobre um dos quais está a capela de S. Silvestre. Estas referências topográficas tanto podem ser reais mas transfiguradas pelo processo de *desrealização* – tal como a Penalva de *Estrela polar* –, como podem simplesmente ser do puro domínio do imaginário e pertencentes ao exclusivo universo do símbolo. E pouco ou nada importa se essas referências espaciais efetivamente existem em algum lugar do concreto território vergiliano, porque a sua significação é essencialmente simbólica e é nesse domínio que a sua leitura tem de ser feita.

Os dois picos – também freqüentemente chamados de serros – sugerem dois dedos paralelos, ou duas torres, apontadas para o céu. Sobre um deles está uma capela, o outro encontra-se vazio. A capela de S. Silvestre, local de peregrinação, reveste esse pico com o manto do sagrado, e era lá que iam as pessoas da aldeia, em cumprimento de votos, para agradecer por graças alcançadas, pedir proteção ao divino ou simplesmente pelo passeio, acompanhando os da crença. O outro monte é inóspito, como todo o resto da paisagem ao redor e não há referências a que alguém lá costumasse ir. Chamam-lhe o monte d'El Rei.

Mas a capela de S. Silvestre também virá a ser uma ruína, havendo alguém retirado os seus santos do altar e dos seus nichos. No contexto filosófico do romance não é difícil depreender-se que os dois picos indicam diferentes caminhos na trajetória existencial do homem. Ambos apontam para o alto, sugerindo a escalada, ambos são silvestres como o nome do santo que dá o batismo a um deles. A subida para o alto pela escalada deste, dá-se pela esperança da transcendência ou na certeza dela. Sob a proteção do sagrado e em direção a ele, conduzindo à Eternidade de Deus e/ou com Deus. O outro pico aponta para o vazio. Não há nada coroando o seu ponto culminante. Não há lá nenhuma razão de romagem nem ponto de atração. Quem o escalar estará sozinho e lá em cima encontrará apenas a humanidade do Homem. Esta é a leitura ou uma das leituras dos dois picos. A ela se voltará no decorrer da análise de *Alegria breve.*

Jaime Faria está sozinho num mundo sem vida. E recluso, desde sempre, mas voluntariamente, ao espaço da paisagem que os seus olhos podem alcançar até ao horizonte: "O meu horizonte é este. Há outro para lá? Não quero ir ver." (AB, p. 20). Mas um dia foi. Foi com Vanda, "ao monte mais distante que se via do monte de S. Silvestre: havia outros montes para além. Naturalmente, se continuasse, voltaria ao ponto de partida: é a forma da vida humana – ou não? O círculo." (*ibid*.). É significativa esta referência, no texto do romance e a poucas páginas da sua abertura, ao círculo como forma da própria vida humana. Explicita, ou contribui para isso, a recorrência da circularidade estrutural ou metafórica nos romances do autor. Mas o círculo é uma forma fechada, da qual não se pode sair ou onde não se pode entrar, dependendo do lugar onde se está. Isso explica determinadas concepções espaciais vergilianas, os labirintos de Évora ou de Penalva, a sala da casa grande vazia onde Alberto relembra e escreve, a cela da cadeia onde Adalberto escreve também, ou o quarto da escrita e da evocação de Antônio Santos Lopes. Em *Alegria breve* o espaço é o da amplitude que se espraia ao redor da aldeia, estende-se para o longe até onde os olhos alcançam e não há muros onde o olhar esbarre. Mas é um espaço vazio, que ressuma esterilidade e solidão, uma espectralidade kafkiana e uma irrealidade de outros mundos:

> A aldeia fica numa pequena plataforma, no cimo de um tronco de cone. É um cone suficientemente destacado, unido ao corpo da montanha por uma espécie de ponte, digamos, por um "istmo". Um caminho percorre essa espécie de ponte. Depois continua no flanco da montanha, ultrapassa-a ainda e vai dar à terra mais próxima que é a vila e fica a uns dez quilômetros. (AB, p. 21).

É esta aldeia isolada do mundo, ao qual estava ligada apenas "por uma espécie de ponte", que está destinada à degradação e à morte. Ela e tudo o que lá está. O cenário tem alguma coisa de *Castelo* (Kafka) ou de *Deserto dos tártaros* (Dino Buzzatti) e a espera de Jaime Faria por seu filho e a sua angústia de comunicação/comunhão com o outro (continuando um dos temas nucleares de *Estrela polar*) e da nominação ou inominação das coisas, algo que reverbera sobre o Beckett de *Godot* ou do *Inominável*... Nada que minimize a obra do romancista português, pelo contrário, porque a coloca, se procedentes as aproximações, em situação de "parentesco" com as grandes obras do questionamento humano face ao Homem e à Transcendência. É aí que se inscreve toda a criação literária e reflexão ensaístico-filosófica de Vergílio Ferreira. Nessa aldeia isolada do mundo, Jaime Faria, absolutamente sozinho, relembra, escreve e espera. É evidente que a aldeia é a representação simbólica de um mundo que acabou e de onde todos já se foram ou morreram, à exceção de Jaime, que não queria ir ver outro horizonte; que por mais que diga que necessita ir à vila para tratar de coisas práticas, jamais lá vai; e que não se foi embora da aldeia como todos os outros homens válidos, porque era *de lá* e "alguém teria de ficar" (AB, p. 64) – "Sou da terra, daqui, alimentei-me do seu húmus, como uma planta morrerei quando a terra mo negar." (p. 60). Jaime Faria escreve, sozinho e enquanto espera, mas não o faz apenas para ser o cronista de um mundo morto, para dar testemunho de um tempo e de um mundo que passaram e que ao passado pertencerão quando vier o futuro. Escreve, embora não o saiba – "escreverei para esquecer? Como quem confessa uma culpa? Para lembrar ainda, para ser tudo ainda fora do tempo e da morte? Há-de haver uma razão." (AB, p. 33) – escreve para dar testemunho ao futuro de um tempo e de um mundo que passaram, mas como um "profeta" desse tempo, o "evangelista" de um Evangelho vazio, que pretende encher com a esperança da vinda de um Homem Novo. O Filho – a quem ele vai dizer a "palavra nova que lhe queima a boca" e que ele transmitirá aos que vierem depois (p. 119) –, que deverá chegar de algum lugar onde se encontra e que Jaime não sabe qual seja. O Filho, esse Messias fundador de um tempo e de um mundo novos, que virá para tomar posse da Casa e da Terra: "Terei de ter tudo pronto quando o meu filho vier. A terra, a casa, as duas palavras que hei-de transmitir-lhe, a mão pura para lhe sagrar a fronte. / – Eis o que te deixo – direi. – É agora a tua vez." (AB, p. 102).

As conotações religiosas do romance são evidentes, mesmo que sejam para negar as religiões declarando a sua morte tal como a de todos os grandes mitos, e é evidente que essa problemática religiosa (morte de Deus, morte das religiões) está entre os veios temáti-

cos mais importantes da obra. Fatalmente a relação a ser feita, de imediato, envolve Nietzsche e Dostoievski. O tema da morte de Deus é comum a estes dois, mas a eloqüência da voz que anuncia o filho ou repete obsessivamente a certeza da sua vinda, e a decisão de esperar por ele e só depois do seu regresso pôr fim à existência... a eloqüência dessa voz clamando solitária na montanha pela vinda do Homem Novo, não pode deixar de lembrar um discurso à Zaratustra. Mas, contraditoriamente ou não, há, noutro extremo, ressonâncias bíblicas e não só em *topoi* como o do regresso do Filho à Casa do Pai, ou o da mulher que engravida quando a idade que tem já não o permitiria, ou o da gestação de um filho sem a participação masculina... Há também ressonâncias bíblicas ao nível da escrita, em aspectos estilísticos que fazem ressoar o tom versicular e parabólico, repetitivo e solene:

> Possivelmente o meu filho virá um dia. Possivelmente um dia saberá que é meu filho. E pensará: "vou ter com ele, vou recomeçar a vida desde o princípio". (AB, p. 22).
> E o meu filho pode vir um dia: que iria ele dizer? Ele é daqui também, desta serra, destas pedras, desta terra difícil. (p. 23).
> Vou escrever ao meu filho – ó Deus, e a neve que não pára. Vou escrever-lhe: vem! E ele chegará um dia inesperadamente, bater-me-á à porta. E eu dir-lhe-ei: entra em tua casa, tu és daqui. Depois levá-lo-ei a tomar posse da terra, mostrar-lhe-ei as oliveiras, os campos incultos, o horizonte. Ele cerrará os olhos, invadido da imensidade, tocará com as mãos o chão da sua origem. Conhecerá os dias e as noites, as manhãs de sol, as tempestades, a memória – não a memória, para quê? Interrogará a montanha e ficará calmo. Dir-lhe-ei ainda:
> – Começa. Não tragas nada contigo. Começa. (p. 30).

Mas quantas vezes esta solenidade resulta agredida de grotesco, tal como nestas passagens, em que Luís Barreto assiste a uma relação erótica entre Jaime e Vanda, estimulando-a, ou figura estar presente a ela, no delírio que a simula:

> – Continuai, meus filhos. [...].
> – Fornicai na treva e na aflição! (p. 145-146)
> [...].
> – Fornicai na treva e na maldição!
> – Continuai meus filhos! (p. 148).

A linguagem versicular própria dos textos bíblicos é referida no próprio texto do romance, numa observação de Jaime sobre o modo de falar do Padre Marques, que "dizia

as coisas muitas vezes – influência da Bíblia? – coisas simples e repetidas. E assim ampliavam-se profundas como nos ecos da montanha." (AB, p. 232). De alguma forma isto está de acordo com o modo de dizer do próprio Vergílio Ferreira, particularmente neste romance, mas não só, senão também em outras obras, inclusive ensaísticas.

Um dos temas fundamentais de *Alegria breve* é o do embate entre Deus e o Homem, metaforicamente representado pelo jogo de xadrez longamente travado entre o Padre Marques e Jaime Faria. Tal como no poema de Fernando Pessoa/Ricardo Reis[39], enquanto graves coisas acontecem na aldeia, que, depois de "tecnificada" pela indústria mineira, se desertifica, esvazia-se, envelhece e está morrendo... enquanto graves coisas acontecem, Jaime e o Padre jogam continuamente o seu jogo, sempre interrompido, sempre retomado, jogo que Jaime perde sempre...

> Ganharei o jogo? Perco sempre. Porque tentar ainda? Ganhar uma vez. Uma vez só. Às vezes penso: ganhar uma vez e não jogar mais. Esqueceria as derrotas, a memória do homem é curta. E no entanto... Começo a sentir-me bem, perdendo. Quer dizer: começo a não sentir-me mal. (AB, p. 18).

Mas ao longo de cada partida, e entre uma e outra, um outro jogo se desenvolvia. Entre Jaime e o Padre e entre Jaime e ele próprio. Era um jogo de idéias, de dúvidas, de raciocínios e de convicções. "Padre Marques, porém, tinha razão. Havia ainda um longo combate a resolver entre mim e quê? Ema dizia o 'inominável', como se ser 'inominável' não fosse já algo com nome [...]" (*ibid.*, p. 222).

> Perco sempre. Às vezes penso: ganhar uma vez e não voltar a jogar. Mas então devia morrer. Ganhar uma vez e morrer. É o sonho do ato que redime, que sela em beleza

[39] O poema a que aludo é a famosa Ode [dos jogadores de xadrez]: "Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia / Tinha não sei qual guerra, / Quando a invasão ardia na Cidade / E as mulheres gritavam, / Dois jogadores de xadrez jogavam / o seu jogo contínuo. // À sombra de ampla árvore fitavam / o tabuleiro antigo, / E, ao lado de cada um, esperando os seus / Quando havia movido a pedra, e agora / Esperava o adversário, / Um púcaro com vinho refrescava / Sobriamente a sua sede. // Ardiam casas, saqueadas eram / As arcas e as paredes, / Violadas, as mulheres eram postas / Contra os muros caídos, / Traspassadas de lanças, as crianças / Eram sangue nas ruas... / Mas onde estavam, perto da cidade, / E longe do seu ruído, / Os jogadores de xadrez jogavam / o jogo do xadrez. [...]." (PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1983, p. 201-203).

A ode de Ricardo Reis é longa para a transcrição integral que não é de todo necessária para se perceberem as relações entre o poema pessoano e o simbólico jogo de xadrez travado entre Jaime e o Padre Marques. Às vezes no interior da casa deste último, às vezes na rua, à sombra de uma árvore, sempre com uma bebida ao alcance da mão. O "púcaro com vinho" do poema. Ao redor dos jogadores, no romance de Vergílio tal como no poema de Reis, o mundo desaba vitimado pela invasão de bárbaros. E os jogadores prosseguem no seu jogo contínuo.

> um destino. Mas perco sempre. E todavia, não desisto de jogar – não deveria desistir? Aliás, não sei para que jogarmos, Padre Marques não deve ter prazer nenhum numa certeza antecipada de vitória. Há-de haver uma razão para insistirmos, ele e eu. Cumprimos um ritual antiqüíssimo. (*Ibid*., p. 216-217).

E no decorrer desse combate paralelo ao das partidas de xadrez, alguma coisa visivelmente se modificou, porque, mesmo havendo ainda "um combate a resolver", o Padre Marques se havia tornado "um inimigo fácil" e Jaime "ajudava-o por isso a ser mais agressivo." (p. 225).

> Mas o meu combate não emerge à superfície das palavras.
>
> – Só há duas verdades fundamentais: Deus existe, a alma é imortal.
>
> Não vem ao nível das palavras porque tudo isto é infantil. A vida organiza-se onde. As verdades decisivas como nascem?
>
> – Tu dizes: Deus existe porque alguém há-de ter feito *isto*. E eu pergunto: e quem fez o que fez *isto*? Tu respondes: se alguém o fizesse a ele, outro alguém teria feito este. Ora há-de haver um termo, um fim para esta cadeia sucessiva. Muito bem. Fico à espera de que pares. E nessa altura, pergunto: quem fez esse? Tu dizes: ninguém. Mas nesse caso, eu economizo tempo e fico-me logo pelo universo. E digo: o universo existe por si.
>
> É uma linguagem infantil. Conversamos assim com uma linguagem de crianças, e no entanto dizemos coisas terríveis. O que há de terrível no que dizemos, não se vê no que dizemos, está onde? As palavras que dizemos dizem-no, e explicam-no porque não há outra forma de o dizer, e no entanto deixam-no intacto. (AB, p. 225-226).

Este é o outro nível do "jogo" que o jogo de xadrez simboliza e oculta. "Mas a certa altura, houve um lance imprevisto." Jaime fica excitado: "Será possível? uma cilada? Firmo um cavalo em xeque duplo ao rei e à rainha." (p. 227). Padre Marques passara a ser, de jogador imbatível, um "inimigo fácil". E mais adiante, noutra partida, o padre argumenta enquanto joga:

> Toda essa metafísica que anuncia Deus é isso mesmo – um anúncio. Deus é um ponto de chegada, a meta. Dar essa importância outra vez à voz, ao anúncio que O chama, é voltar para trás. Ema está a voltar para trás. E todos esses modernistas. A voltar para trás.
>
> Estão em crise e não o confessam. Não anunciam o nascimento de Deus mas a sua morte.

> – Deus é uno e imutável, e a sua palavra é eterna – terminou o Padre. – Deus veio redimir o homem, ou seja um ser miserável, grosseiro, inferior. Só o podemos reconhecer desde a nossa pobre estupidez e todos os que querem reconhecê-lo desde uma pretensa alta intelectualidade, são orgulhosos e pecam. [...].
>
> – Mas meu caro Padre, tu é que pretendes ainda intelectualizar o problema, tu é que ainda pretendes "demonstrar".
>
> [...].
>
> Mas subitamente, imprevistamente, vejo uma jogada fenomenal: com a conversa, Padre Marques distraiu-se.
>
> – Xeque ao rei!
>
> – Ah, malandro, que me apanhaste.
>
> – Só tens duas casas! É xeque-mate a seguir!
>
> Esquece-se da conversa, aplica-se raivosamente a achar uma fuga. Demora-se, apenas, demora-se.
>
> – Não tens por onde fugir. (AB, p. 238-239).

E logo a seguir a esta derrota no "jogo de xadrez", Padre Marques foi-se embora da aldeia, por uma certa madrugada... "Que é que isto quer dizer?" (p. 13, *passim*). É uma pergunta que Jaime Faria faz constantemente a si próprio. Quererá por certo dizer da deserção de Deus, do abandono do Homem, finalmente sozinho diante de si mesmo. De ano para ano os batizados escassearam até ao zero. De ano para ano também os alunos da escola de Jaime desapareceram por completo. A igreja fechou, sem fiéis e sem padre. E também a escola, sem alunos que a justificassem. A aldeia transforma-se num pequeno mundo de velhos, caquéticos, decrépitos, tresloucados que vão morrendo um a um. E porque o coveiro também finalmente partira depois de por várias vezes ameaçar fazê-lo, Jaime, que já não tinha alunos para ensinar, assume as suas funções, condenado à "excessiva grandeza" de ser o último sobrevivente de um mundo morto, "o coveiro do mundo. Não o carrasco – o coveiro, o último doador da piedade." (AB, p. 272).

É nessa situação-limite que a diegese tem início. Jaime e a mulher, Águeda, eram os últimos sobreviventes da aldeia. Águeda morre e Jaime acaba de fazer o seu enterro:

> Enterrei hoje minha mulher – porque lhe chamo minha mulher? Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira. Levá-la para o cemitério, e como? Fica longe. Ela pedira-me uma vez, inesperadamente, acordando-me a meio da noite. Queria que a enterrasse junto ao muro que dá para o caminho, porque se vê daí a casa dela. Habituara-se a olhar para aquele sítio depois que ficou só. E pensava: "verei dali a janela do meu quarto". Mas teria de transportá-la para lá. Não tenho forças e cai neve. A

> quantos estamos? É inverno, dezembro, talvez, ou janeiro. Tiro a neve com uma pá, traço o retângulo e cavo. (AB, p. 9).

No decorrer do trabalho, o cansaço, o desalento, a solidão e a memória vão-se definindo como únicas companhias de Jaime. “Dois cães que assomam à porta do quintal, chupados de ódio e de fome” (p. 9), têm aspecto ameaçador e ele os espanta a pedradas. Alguma coisa terá ficado por dizer ou resolver entre ele e a mulher, “um diálogo [...] ficou suspenso entre [...] ambos, desde quando? – desde a infância talvez, ou talvez desde mais longe. Um diálogo interrompido com tudo o que aconteceu e que é necessário liquidar, saldar de uma vez.” (p. 9-10). E a solidão absoluta é uma evidência concreta:

> Estou só, horrorosamente só, ó Deus, e como sofro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim. E no entanto, este orgulho triste, inchando – sou o Homem! Do desastre universal ergo-me enorme e tremendo. Eu. Dois picos solitários levantam-se-me adiante, lá longe, trêmulos no silêncio. Entre eles e a aldeia há um vazio escavado na montanha, donde sobem as sombras e a neblina. Pela manhã a neve infiltra-se pelos desfiladeiros, e toda a serra e a aldeia flutuam. Então é como se o tempo se esvaziasse e a vida surgisse fora da vida. (p. 10).

Também concreta é a evidência do cansaço, do esgotamento sentido ao término do trabalho ou ao final da vida, suspenso, apenas – este final –, pela expectativa gerada de uma espera:

> Cansaço, decerto, e o orgulho e o medo. Será tudo o mesmo? E a resignação, talvez, ou mesmo a plenitude. Estás velho, como o não sabes? estás velho. Talvez seja assim a velhice: um esgotamento longo de tudo. E no centro breve, uma verdade final. [...] qual a tua verdade final? Mas estou tão cansado. Agora não. Olho a aldeia abandonada, perdida na montanha, ouço o silêncio. E sinto-me aí disperso, irisado em espaço, íntegro e puro. E nu. (p. 10-11).

Concluído o trabalho, Jaime descansa, em casa. Depois, põe um disco no giradiscos, abre as janelas e vai percorrer, ao som da música – “triste como uma alegria desesperada” (p. 12) – a aldeia vazia, marcada de velhice e decrepitude, pelas “ruas abandonadas, de casas mudas [...] coalhadas de vozes e de sombras”, [...] quase todas caindo “aos bocados, as janelas desconjuntadas, algumas de portas abertas.” (*ibid.*). É um cenário fantasmagórico, sinistro, como o de uma pintura kafkianamente expressionista, coroado pela música que “vem pela janela, multiplica-se nos ocos da serra, avoluma-se no espaço, [...]

música suave, direi mesmo delicada", lembrando "os veios de água pela Primavera, as flores alegres dos campos. [...] Música triste como uma alegria desesperada" (*ibid.*) e subitamente agredida pela violência sinistra de uivos de cães que emergem dos "fundos da serra", que se multiplicam "enovelando-se na música. Em giros lentos, sobem da fundura dos córregos, circulam em torno da montanha, erguem o desespero até às estrelas. É uma noite sem lua, plácida e nítida, verdade simples. Estrelas, uivos e música. Que é que isto quer dizer?" (*ibid.*).

> Os cães sossegaram. Provavelmente a música parou. Na fímbria branca dos telhados, nas árvores ossificadas, no ar imóvel – o silêncio. Vibra e retine como um cristal, ouço-o. Então abruptamente atiro uma patada violenta: para desentorpecer um pé? para tomar posse do mundo: um estrondo reboa com o anúncio de um Deus. Sou eu, ó noite. Trêmulo olhar de lágrimas, na solidão astral, e o frio, o frio, adstringente e nulo, restrito em mim, pequeno, tão só. Terei divindade que chegue? – tão grande o universo. Pequeno e medroso aqui. Atiro a minha patada violenta, respiro até aos ossos o universo inteiro. Sou eu. (AB, p. 13).

A espera virá a ser a do filho, desconhecido de Jaime, nunca visto, nascido longe, das suas relações com Vanda, mulher do engenheiro Luís Barreto que dali se fora embora com ela, há muito tempo, estando ela grávida... (de quem?, do marido – como ela afirma –, de Jaime, do inglês?). Mas nesse momento inicial, profundo de cansaço e solidão, a espera de Jaime ainda era apenas a do dia seguinte: "Regresso, enfim, a casa, acendo o lume. Terei de ir à mata cortar lenha. Amanhã? Talvez amanhã. Dorme. Estás tão cansado. Amanhã é um dia novo." (p. 13). Mas o que quererá dizer esse turbilhão, esse caos que, na "verdade simples" de uma "noite sem lua, plácida e nítida", envolve estrelas, uivos e música? A pergunta "que é que isso quer dizer" já por si só manifesta a presença de um sentido oculto – na verdade um sentido simbólico – nesses uivos de cães e nessa música, que, como numa espiral, sobem pela montanha, desde os córregos profundos em direção às estrelas. O cão, a música e os astros estão entre os elementos constantes em toda a simbólica romanesca de Vergílio. Mas como as voltas da espiral, eles vão ampliando o seu sentido a cada passo, desdobrando conotações cada vez mais largas. Numa primeira e mais longínqua decodificação dos símbolos o cão era apenas a "última companhia" que restara ao homem, quando as suas relações com o humano já não eram possíveis, ou, noutro sentido, como assinalou

Nelly Novaes Coelho, o lado mais primitivo e animal do ser humano[40]. A música, tratada sempre como a mais transcendente das artes, simboliza uma universal linguagem do homem, capaz de falar à terra e ao céu, de dizer o indizível falando à essencialidade do mistério, de acordar a memória ou sublimar a epifania das aparições. Os astros são sempre o sinal de uma grande Ordem construída em perfeição, pontos de orientação para o traçado de rumos de viagens ou existências, como a estrela polar, sempre observados mas inalcançáveis pelo homem à distância infinita em que brilham e na ordem e na perfeição em que se movem. Os astros também simbolizam a terrível, esmagadora e assombrosa infinitude do universo, diante do horror que é a angustiante finitude do homem, da sua brevíssima passagem pelo cosmos, da alegria breve que é a de ter nascido para viver uma existência fugaz e com a consciência disso.

Mas estes significados, embora permanentes, ampliam-se no desdobramento da obra de Vergílio Ferreira. Analisando as dimensões simbólicas do canto e da música como elementos constantes nos romances de Vergílio a partir da pergunta de Jaime – o que querem dizer as estrelas, os uivos e a música, vistas e ouvidos por ele numa "noite sem lua, plácida e nítida"? –, Helder Godinho, à luz dos estudos de Gilbert Durand sobre o imaginário e valendo-se da terminologia respectiva, depois de refazer todo o percurso romanesco vergiliano, desde *O caminho fica longe* até *Rápida, a sombra*, assegura que as estrelas "designam a Presença ausente; a música mediatiza o seu encontro" [...]; os cães ligam-se "ao Passado, que é preciso anular". Concluindo a interpretação, Godinho escreve:

> uma primeira leitura da interrogação citada permite-nos concluir que a relação com a Presença, conseguida pelas estrelas e pela música está "impura" do Passado – e sabemos como a relação com esse tipo de Presença conduz, no limite, à morte. Donde que, mais adiante, se diga: "Um dia os cães desaparecerão de todo. *Um dia a música será pura*" (p. 94; o itálico é meu).[41]

Anteriormente, havia assim definido a Presença: "[...] o que a arquipersonagem procura é a Presença que permita o encontro para lá das hipóstases que se desgastam e obrigam à prisão no Mesmo, esse lugar para além da visibilidade do céu [...] seria o lugar da Presença

[40] Cf. COELHO, Nelly Novaes. Vergílio Ferreira: ficcionista da condição humana. In:_____ . *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973, p. 229 e 245-246.
[41] GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985, p. 223.

que abandonou a terra e o quotidiano."[42]. E ainda: "Deus é (foi) o nome final da Presença. A Face última por detrás de todas as faces que a hipostasiam."[43].

Se os cães significam uma ligação com o Passado que "é preciso anular", a impureza que conspurca a sublimidade da música, elemento mediatizador do encontro do Homem com a Presença, então explica-se porquê Jaime Faria, já completamente só na aldeia abandonada, mata o cão *Médor*: para eliminar uma relação impura com o Passado. A morte do cão é a morte do Passado impuro do Homem, morte preparatória para a fundação de um mundo novo por um Homem Novo. *Médor* era um cão velho, triste, doente e "passadista".

> É um cão reles, surrado a fomes e abandono. Tem o pêlo amarelado, não de um amarelo de origem, mas do das coisas que envelheceram. Pende-lhe o focinho para a terra. Pende-lhe tudo para a terra, mas as pernas abertas estacam-no ainda no ar. É um ser vivo. Respira. [...]. Tem olhos inesgotáveis. Aguados, escorrem a tragédia milenária e a memória que vem nela. Humanos, afogados no vício do sofrimento. Deus não vê. Que tens que fazer aqui? Cão! És cão! O homem novo vai nascer. Cão. Com toda a lepra no ar, especada trêmula em quatro patas trêmulas. Espaço enorme. Eu e tu. (AB, p. 131-132). [...]. Era um cão passadista. Trazia a cabeça cheia de lembranças e andava num vaivém para a gente lhe dar razão. Tinha um nome literário, vagamente me lembro de o ter encontrado não sei onde. Queria salvar-se a si, mas não sabia salvar-se sozinho. (*Ibid*., p. 133).

Matando o cão, Jaime Faria rompe com o passado impuro que pretende anular. Quando o filho vier e ele lhe houver transmitido a Terra, a Casa e a Palavra, deverá tirar a própria vida, para que haja apenas um homem novo sobre um mundo novo – sem nenhum resquício do passado –, para que seja fundada uma nova era ou uma nova Cidade do Homem. Deverá então haver uma música pura, que suba até às estrelas sem estar enovelada em uivos de cães e de lobos, porque estes vão um dia silenciar:

> Espera: nunca mais ouviste os cães. Terão morrido com o *Médor*? Choravam o tempo antigo, eram cães passadistas, terão morrido? Ou terão enfim reconhecido que o seu mundo era lá baixo [*sic*], no vale previsto, onde a ilusão ainda é. Aqui não. Há um mundo difícil a começar, sem deuses a prepararem tudo. (AB, p. 160).

[42] Godinho, Helder. Op. cit., p. 197.
[43] Id., ibidem, p. 201.

Há ainda em *Alegria breve* várias outras referências do que aqui se está tratando como conotações religiosas do romance. Algumas delas recorrências de romances anteriores, como por exemplo, a cena em que Vanda, em visita à capela de S. Silvestre, no alto do pico que o nome do santo batiza, retira uma imagem do altar, cobre-se de vestes rituais e ocupa o seu espaço.

> Direita, em pé no trono do altar. Apeou-se o santo – que tinha ali que fazer. [...].
>
> Contemplo-a e tremo. Deus existe. Espírito anterior, passa, segue além. Há um rastro da sua passagem. Como as águas de uma nascente, água visível depois. Vanda e Deus que passou. [...].
>
> – Que me queres? Pergunta Vanda.
>
> – Desce – digo-lhe eu.
>
> Para um lado e outro do altar há uma espécie de degraus. Vanda então volta-se devagar, os braços ao longo do corpo, e de um a um desce os degraus até às lajes do chão. Descalça? Não lhe vejo os pés. Rituais, as vestes arrastam-se no lajedo, prolongam-se ao excessivo de nós e do instante. Vem pelo meio da capela, pára. É curioso olhar o altar sem o santo – que é que isto significa? Um altar mutilado. A santa veio até mim. (AB, p. 108-109).

A cena lembra fatalmente a imagem da ascensão de Elsa (em *Cântico final*), representada na pintura de Mário, ao espaço destinado, na capela, à Senhora da Noite. O que isto significa – tanto em *Cântico final* quanto em *Alegria breve* – é a divinização do humano, o humano substituindo o sagrado, o Homem assumindo o lugar dos deuses, ou de Deus, ou assumindo, sozinho, a sua própria condição, a da sua humanidade, sem amparo e a proteção de uma Presença (para usar a terminologia de Helder Godinho) agora definitivamente ausente. A cena de Vanda no altar é recorrente e culmina com a sua fusão na Virgem, postada ao lado de S. José, que segura o menino, e ostenta num ouvido o aparelho auditivo de Luís Barreto. Vanda era casada com Luís Barreto, o engenheiro, mas tinha liberdade para "emprestar o seu corpo" a Jaime Faria. Quando engravidou, disse-lhe "Vou ter um filho, mas não terá o teu nome" (AB, p. 182). E quando ele reivindica a sua parte na maternidade, ela responde:

> – Mas ele *não é teu!* [...]. É meu só. É extraordinário, vê tu. Subitamente pensei: vou ter um filho. E tu não estavas presente. Subitamente pensei que ia ser mãe e achei

> que era verdade. É absurdo, nunca tinha achado que fosse verdade. Que é que queria isso dizer? (*Ibid*.).

Jaime tivera com Águeda, sua mulher, um filho a quem ela pôs o seu nome ("Vou ter um filho. Terá o teu nome e o do António, se for um rapaz." – p. 41), mas Antônio Jaime (como se chamou à criança) morreu aos três anos. E é o outro filho, aquele de concepção e nascimento extraordinários – que Vanda decerto terá tido, mas longe – que Jaime espera com a certeza da sua vinda. É a espera paciente e profética de uma vinda messiânica.

Sempre fundamental na complexa problemática suscitada por Vergílio Ferreira em torno dos elementos identificadores da pessoa, e não só, a questão dos nomes mais uma vez reaparece em *Alegria breve*, numa dimensão que ultrapassa a do nome do filho do protagonista. Jaime, que nada faz para mudar o destino da aldeia e nem mesmo o seu próprio, chama-se Jaime *Faria* (mas não fez). Aristides – o engenheiro – "um nome mal feito e sem préstimo" [...], que "não é nada, não diz nada." (AB, p. 60)[44]. Verdial – o pai de Águeda – é um nome ridículo para um homem ridículo, um homem "verde" mesmo quando já velho, presunçoso de um vasto conhecimento que julga equivocadamente possuir. Vedor é um nome estranho (que significado terá?, aquele que vê?). É um nome aproximável de *Médor*, o cão que "tinha um nome literário". E o que significará *Médor*? Uma referência mitológica ou um anagrama de "dorme"? O cão *Médor* dormirá para sempre, executado pelo tiro disparado por Jaime para livrar o mundo de uma presença inferior, velha e doente. Importância maior parecem ter os nomes das mulheres: "Vanda! Teu nome. Como um vento do norte." (p. 20). E como esse vento longínquo Vanda desaparecerá para ter o seu filho a uma distância desconhecida. Ema tem alguma coisa que relembra Elsa, e não só no nome, mas também nas atitudes, no que diz e no que pensa: "– Nasci para escandalizar [...]. É o único modo de se estar vivo. [...]. / Tudo o que é vivo é escandaloso / porque a morte é o estado normal do homem, / – quero dizer: vulgar." (AB, p. 169). Elsa diz em algum lugar: "Nasci para passar". E esta irmandade de Ema com o escândalo de estar viva, fala de imediato à sensibilidade de Jaime: "Imediatamente senti que alguma coisa estalava em mim. Imediatamente senti que Ema existia a meu lado" (*ibid*.). Elsa é um nome que sugere leveza e fluidez, ausência de peso, movimentos rápidos para o infinito... como devem ser os de

[44] Interessante notar, na mesma passagem do romance, a seguinte reflexão sobre a questão do nome: "Há nomes que servem, que são funcionais, que se adaptam às pessoas e as vestem e as moldam. Há outros que mesmo sem servirem, mesmo antes de emprego, já têm uma função. São nomes magros ou gordos, delicados e rudes, melífluos e grosseiros, claros e escuros. Mas Aristides não é nada, não diz nada." (AB, p. 60).

uma bailarina. Ema – nome e personagem – não possui essa leveza e a graça quase transcendental de Elsa, mas tem o mesmo comportamento agressivamente ousado, que não respeita éticas nem convenções. "Empresta" o seu corpo a Jaime e justifica a atitude com a história de uma santa Eponina: "Por misericórdia, por caridade, como outros dão esmolas de dinheiro, ela dava o seu corpo a mendigos, a leprosos, a vadios. Era a sua maneira de atingir o Limite." (AB, p. 179). Tal como a bailarina de *Cântico final* Ema também vive no *limite*, "somente acontecia que o limite nela era *O Limite*, a aparição última do Absoluto que não tinha nome, e não o esforço ou o absoluto do caminho para lá." (p. 178 – itálicos da citação). Águeda, carregando no nome uma sugestão mística de santa, lembra, ao mesmo tempo, a indefinição de Aida e Alda, de Aura e Alma, como um prolongamento destas misteriosas mulheres do romance anterior. Santa Vieira, a beata, sempre alcovitando em favor de Jaime, para o aproximar de Águeda, e sempre salmodiando arrevesadamente o seu discurso – "Senhor professor... Este é o caminho da sua salvação. Na terra e nos céus..." (p. 43). "Põe tu a mão que eu porei a devoção." (p. 44). "Senhor professor! Os desígnios de Deus são insondáveis." (p. 121). Norma, a irmã de Jaime, tão correta nos seus procedimentos.

Outros ecos de romances anteriores se encontram em *Alegria breve*. O tema da morte de Deus já está preludiado em *Manhã submersa*, na interrogação angustiada de Santos Lopes: "E se Deus não existisse?" (MS, p. 183). Também em *Apelo da noite*, em que o absoluto divino é substituído pela ação político-revolucionária participada por Adriano. E em *Cântico final*, claramente revelado nos diálogos de Mário com o Dr. Beirão, ateus, ambos, um acreditando na Arte, o outro na ciência e na natureza. E já definitivamente em *Aparição*, quer na experiência angustiada de Alberto Soares e na lucidez da sua consciência, quer na "loucura" e desvario criminoso do *Bexiguinha*: "já não há deuses para criarem e assim [...] o homem é que é deus porque pode matar." (Ap, p. 131-132). E também, em definitivo, em *Estrela polar*, concentrando Adalberto o objetivo primeiro da sua existência no conhecimento absoluto do *outro*. Ainda em *Aparição*, ao contrário do Padre Marques (de *Alegria breve*) que afirma que "Deus é um ponto de chegada, a meta" (p. 238), Alberto Soares diz que "Deus morreu, Deus não é a minha meta, é o meu ponto de partida." (Ap, p. 108). A morte de Deus é o ponto de partida de Jaime para solidificar a humanidade do homem e o seu destino de estar sozinho num mundo sem o amparo da divindade, um mundo em que o homem, por si só, deverá resolver o próprio destino. É pela morte de Deus e pela

morte da terra que Jaime Faria toca o sino da igreja da aldeia completamente deserta, enquanto num solilóquio solipsista expõe em perplexidade o seu sofrimento:

> Sofro tanto, a minha alegria ri. Sobre a terra morta, como uma lava final, a neve do início. O homem espera que o retornem ao ventre, acocorado em miséria sobre o lume que se extingue. Astros submersos, terra estéril, sobrevivente eu; clamo a morte do homem, anuncio a sua vinda – Natal. Choro meu de alegria, ó anjos da nova pura. Cântico dos anjos da anunciação, dos anjos das trevas e do desastre, os sinos bradam para o vazio do mundo. Virgindade do meu sangue, um Deus Menino vai nascer. Os deuses nascem sobre o sepulcro dos deuses. Dobro os sinos até ao esgotamento. (AB, p. 256).

Ecos de ensaios do escritor, particularmente de *Invocação ao meu corpo*, são também claramente audíveis em *Alegria breve*. Espécie de pregador (ou evangelista) do erotismo, Amadeu, personagem do romance descrito como "um tipo lourinho, com a boca em cu-de-galinha", portando "um livro de luxo como um breviário, forrado a cetim preto, com fitinhas de várias cores [...], o título era *Dictionnaire érotique moderne*" (AB, p. 140), tem uma "teoria" a expor:

> – A crise do mundo toda a gente já sabe, é uma crise de mitos. Ora bem, há que inventá-los. Ou não bem inventá-los: descobri-los, cultivá-los. [...] um mito não é uma fábula. Só é uma fábula, quando o mito morreu. [...]. Um mito é uma idéia-força, uma estrela polar. Que importa que a estrela mude? Enquanto serve, serve." (AB, p. 140-141).
>
> – De um a um os mitos gastaram-se-nos.

Interpõe Jaime à exposição da teoria de Amadeu, que continua:

> Havia o Grande Mito e havia os mitos subsidiários. O Grande Mito era uma garantia, como um tronco. A árvore apodreceu. Apodreceu porque sim, como apodrece tudo o que nasce. Cozinharam-nos o destino há dois mil anos. Alimentámo-nos dele até aos ossos, já era tempo de acabar.
>
> – E agora? – pergunta Vanda
>
> ou Ema? [...].
>
> – Agora temos de nos bastar a nós próprios. Ora bem: o homem começa e acaba no seu corpo – diz Amadeu.

E conclui:

> – Foi o que ficou dos deuses, das religiões, das doutrinas, dos sistemas: um corpo. Mistificaram-nos tudo, roubaram-nos tudo. Menos o corpo. (p. 142).

E conclui ainda:

> [...] a obscenidade e a grosseria são hoje insuportáveis. O erotismo só hoje o entendemos. (p. 143). [...].
>
> – Porque o erotismo não é, não se reduz a... Essencialmente não é essa coisa pequena do prazer sensual. A sensualidade está para o erotismo como... como a *vaidade* de criar uma obra de arte para a *grandeza* de criar uma obra de arte. (p. 144 – itálicos da citação).

E, finalmente, a conclusão de Amadeu:

> – O absoluto, eh... Admitamo-lo. É uma mania, uma doença moderna. O homem nunca pensou no Absoluto, ia vivendo como podia. Dirão vocês: mas o Absoluto lá estava. Pois. Mas eu já disse: o Grande Mito. Acabou-se. Então eu pergunto: que outra forma mais visível hoje para abordar esse Absoluto?
>
> [...]. Portanto o erotismo está no ápice de... O erotismo é a expressão total do máximo de vitalidade. (p. 145).

Jaime acaba por aceitar a "teoria" de Amadeu. Por já não encontrar outra forma de Absoluto, ergue "ao triunfo a vitalidade do seu corpo" e entende porquê Vanda deve subir ao altar, tomando o lugar de uma imagem. "Portanto, Amadeu é o Profeta e o seu Breviário o Evangelho [...]." (AB, p. 179).

O que na romanesca exposição da "teoria" de Amadeu é tratado de forma entre cínica e irônica, no ensaio *Invocação ao meu corpo* é tema de reflexão desenvolvida no capítulo "Quatro mitos modernos"[45]. Aí se trata de definir o encontro do homem com o Absoluto, que pode estar na Ação, no Erotismo, na Arte ou em Deus. Declarada a morte de Deus desde Nietzsche, Dostoievski e o existencialismo agnóstico, restam as três demais possibilidades. É nelas, que aposta, por exemplo, um escritor como Malraux, confessadamente um guia intelectual de Vergílio Ferreira. A Ação como moeda do Absoluto é testada em *Apelo da noite*, como já se viu. A Arte é o Absoluto possível em *Cântico final*. De certo modo, também em *Aparição*. Em *Alegria breve* algumas vozes clamam contra um mundo sem arte (Ema: "um mundo sem arte seria absurdo" – p. 138. É Ema quem dá a Jaime o disco com a gravação d'*Os quatro elementos*). O Erotismo começa a ser valorizado, pelo menos também desde *Cântico final* e intensifica-se em *Estrela polar* mas subordinado ao conhecimento do *outro* e à comunhão de um *eu* com ele. Em *Alegria breve* Jaime entrega-se intensamente, livremente, obcecadamente à prática erótica. Com Águeda, com Vanda, com Ema... Mas é o vazio que encontra. Apenas o "empréstimo" dos corpos, e o seu cansaço, e o seu desgaste.

[45] *Invocação ao meu corpo*, p. 153-278.

Também ecos de outros autores, trazidos aos textos vergilianos pelos ventos da intertextualidade – tenha sido ela consciente ou involuntária –, se fazem sentir neste e em outros romances do escritor. A aldeia devastada de *Alegria breve* fará fatalmente lembrar o poema de Eliot, *The waste land*, tal como o cenário marítimo que se vê do alto da colina no enterro de Aida-Alda e de seus pais, em *Estrela polar*, pode lembrar o *Cemitério marinho*, de Valéry. O parágrafo de abertura de *Alegria breve* de algum modo recorda as palavras iniciais de *O estrangeiro*, de Camus[46], e a Casa do Alto (de S. Bento), em *Aparição* – com as implicações simbólicas que possui –, também permite aproximações com Camus, mas o de *A morte feliz* (com a casa incrustada no alto de uma colina em frente ao mar, a que ocupantes chamavam a "Casa diante do Mundo", e que era uma casa "para se ser feliz"[47]), e com a residência rural de Raul Brandão, altamente "sentimentalizada" nas suas *Memórias* e textos mais intimistas, e por ele próprio denominada, desde a sua aquisição e reforma, de "A Casa do Alto"[48]. Algumas relações com a poesia de Fernando Pessoa já foram pontualmente assinaladas na análise até aqui realizada.

De certo modo impressionam as coincidências simbólicas que, mesmo num confronto superficial, se podem constatar entre *Alegria breve* e o poema de Eliot, originalmente intitulado *The waste land*, título traduzido em Portugal por *A terra sem vida* e no Brasil por *A terra desolada*[49]. O sentido é o mesmo, com relação à questão temático-filosófica do romance de Vergílio Ferreira e ao simbólico cenário do seu emolduramento. A aldeia de *Alegria breve* e os seus horizontes montanhosos são uma "terra sem vida" (a aldeia está literalmente morta e mortos todos os seus habitantes à exceção de Jaime que apenas espera pela chegada do seu filho para morrer também). É uma "terra desolada", batida de tristeza, abandono e solidão. É uma terra devastada, corroída pela velhice, pelo inverno, pelo desgaste. Curiosamente, o poema de Eliot, composto em cinco partes ou seções, cada uma com um título individualizador, tem a sua primeira parte intitulada "O enterro dos mortos", e, a segunda, "Uma partida de xadrez". Na tradução de Ivan Junqueira (já referida), o poema começa assim:

---

[46] Em *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira* tive oportunidade de demonstrar a relação intertextual possível de estabelecer entre os momentos iniciais de *Alegria breve* e os de *O estrangeiro*. Cf. op. cit., p. 188.

[47] V. CAMUS, Albert. *A morte feliz*. Trad. José Carlos González. Lisboa: Livros do Brasil, s. d. p. 146.

[48] Cf. CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Bertrand, 1978, p. 41-55.

[49] A tradução portuguesa aqui consultada é de Maria Amélia Neto (Lisboa: Ática, s. d.). A brasileira – que será utilizada na transcrição de alguns trechos do poema –, é de Ivan Junqueira. In: ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 87-113.

> Abril é o mais cruel dos meses, germina
> Lilases para além da terra morta, mistura
> Memória e desejo, aviva
> Agônicas raízes com a chuva da primavera.
> O inverno nos agasalhava, envolvendo
> A terra em neve deslembrada, nutrindo
> Com secos tubérculos o que ainda restava de vida.

E no final desta primeira parte, encontramos:

> O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim
> Já começou a brotar? Dará flores este ano?
> Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?
> Conserva o Cão à distância, esse amigo do homem,
> Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo![50]

Na primeira cena de *Alegria breve* vemos Jaime Faria, sob a neve que cai, num inverno rigoroso, enterrando sua mulher "no fundo do quintal, debaixo da velha figueira" (AB, p.9) e preocupado em manter à distância dois cães que "assomam à porta do quintal, chupados de ódio e de fome." (*ibid*.). O cão *Médor* será eliminado por Jaime, para romper definitivamente com os instintos inferiores, a "menoridade" e o "Passado"[51], porque só assim seria possível instaurar um mundo novo, que um Homem Novo haveria de fundar sobre a terra morta. Portanto, só rompendo com o passado e com o que ele tinha de inferior, seria possível a renovação. Nas suas "Notas" ao poema, Ivan Junqueira interpreta assim, estes versos de Eliot, ultimamente citados:

> O inglês e seu cão, seu fraterno "demônio familiar". A substituição de cão por lobo, nesta referência, constitui típico exemplo do uso que fazia Eliot das citações para integrar o passado e o presente. A idéia sugere também que o cão, ao desenterrar o cadáver, possa criar um obstáculo à renovação.[52]

A aura simbólica que neste caso cerca o cão do poema de Eliot é a mesma ou da mesma natureza que cerca *Médor* e os demais cães referidos em *Alegria breve*.

---

[50] ELIOT, T. S. Op. cit., p. 89 e 91.
[51] V. GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985, p. 87-92, 223-224, passim.
[52] JUNQUEIRA, Ivan. In: ELIOT, T. S. Op. cit., p. 252.

A segunda parte de *A terra desolada* intitula-se "Uma partida de xadrez". Claro que aqui logo se pensa no jogo constantemente travado entre Jaime e o Padre Marques, até à derrota e fuga deste, que parte da aldeia por uma certa madrugada. No romance, a partida de xadrez é um jogo entre a fé e a razão. No poema de Eliot, conotações religiosas também estão implícitas ou simbolizadas em elementos como o candelabro de sete braços, onde ardiam chamas duplicadas num "espelho/ Suspenso em pedestais de uvas lavradas" e

> Em frascos de marfim e vidros coloridos
> Moviam-se em surdina seus perfumes raros,
> Sintéticos ungüentos, líquidos e em pó.
> Que perturbavam, confundiam e afogavam
> Os sentidos em fragrâncias; instigados
> Pelas brisas refrescantes da janela,
> Os aromas ascendiam, excitando
> As esguias chamas dos círios, espargiam
> Seus eflúvios pelo teto ornamentado, [...].[53]

Nesta passagem do poema parece haver toda uma sugestão de liturgia, toda uma presença de elementos religiosos simbolizando a "partida de xadrez", mas o que culmina em interesse na aproximação deste texto com o de *Alegria breve*, é a seqüência que culmina referindo um *cenário silvestre*:

> Acima da lareira era exibida,
> Como se uma janela desse a ver
> O cenário silvestre, a transfiguração
> De Filomela, pelo bárbaro rei
> Tão rudemente violada; [...].[54]

Silvestre é todo o cenário do romance de Vergílio Ferreira. Silvestre é o nome do santo patrono da capela que culmina e dá nome a um dos dois picos recorrentemente citados na narrativa. Nas "Notas" de Ivan Junqueira sobre esta parte do poema, encontramos:

> O contraste entre a vida dos grandes e a do povo numa terra estéril e destituída de significação. Na peça de Middleton, o jogo de xadrez abrange a sedução e o estupro.

[53] ELIOT, T. S. Op. cit., p. 92.
[54] Idem, ibidem, p. 93.

> A maldição da terra no mito segue-se à violação das donzelas na Corte do Rei-Pescador.
> Luxúria sem amor.

É extraordinário que no romance de Vergílio Ferreira também se encontrem presentes os elementos fundamentais contidos nesta nota do tradutor brasileiro de Eliot. Em *Alegria breve* temos o "contraste entre a vida dos grandes e a do povo numa terra estéril e sem significação", os temas da sedução e – senão do estupro – de uma certa violência, furor e desregramento sexual, que se pode relacionar – na visão do Padre Marques – com a espécie de "maldição da terra" ou da aldeia. Amaldiçoada e condenada à esterilidade, tal como as dissolutas cidades de Sodoma e de Gomorra. "Luxúria sem amor" também é um tema presente no romance de Vergílio, representado pela entrega sem limites de Jaime à atividade sexual e pelo comportamento de Vanda e de Ema, que "emprestam" os seus corpos, a ele e a outros. Este cenário de violência também se encontra na *Ode* de Ricardo Reis, em que os dois jogadores de xadrez, empenhados na partida com seriedade absoluta, nem se dão conta de que a cidade está a ser invadida pelos bárbaros e violadas as suas filhas e mulheres.

Finalmente, a última parte do poema de Eliot, "O que diz o trovão" possui versos eloqüentes e muito significativos para uma aproximação com *Alegria breve*. E basta citá-los para claramente se perceber o simbólico parentesco entre os dois textos:

> Após a rubra luz do archote sobre suadas faces
> Após o gelado silêncio nos jardins
> Após a agonia em pedregosas regiões
> O clamor e a súplica
> Cárcere palácio reverberação
> Do trovão primaveril sobre longínquas montanhas
> Aquele que vivia agora já não vive
> E nós que então vivíamos agora agonizamos
> Com um pouco de resignação.
>
> Aqui água não há, mas rocha apenas
> Rocha. Água nenhuma. E o arenoso caminho
> O coleante caminho que sobe entre as montanhas
> Que são montanhas de inaquosa rocha
> Se água houvesse aqui, nos deteríamos a bebê-la
> Não se pode parar ou pensar em meio às rochas
> Seco o suor nos poros e os pés na areia postos

> Se aqui só água houvesse em meio às rochas
> Montanha morta, boca de dentes cariados que já não pode cuspir
> Aqui de pé não se fica e ninguém se deita ou senta
> Nem o silêncio vibra nas montanhas
> Apenas o áspero e seco trovão sem chuva
> Sequer a solidão floresce nas montanhas
> Apenas rubras faces taciturnas que escarnecem e rosnam
> A espreitar nas portas de casebres calcinados [...].[55]

Entre o poema e o romance, a mesma atmosfera de desolação, de devastação, de ausência de vida, que, por ausente, já não pode acordar ao clamor do "trovão primaveril sobre longínquas montanhas", onde "aquele que vivia agora já não vive" e os que então viviam agonizam "com um pouco de resignação". No cenário, "rocha apenas rocha" e o "arenoso caminho / o coleante caminho que sobe entre as montanhas". "Montanha morta, boca de dentes cariados que já não pode cuspir / [...] / Nem o silêncio vibra nas montanhas / [...] / Sequer a solidão floresce nas montanhas / [...] / Apenas rubras faces taciturnas que escarnecem e rosnam / A espreitar nas portas de casebres calcinados". E ainda, nesta última parte do poema de Eliot, esta passagem, tão significativa, que, no romance de Vergílio, se pode associar ao tema da morte de Deus, da sua deserção do mundo dos homens, da finitude das religiões e dos seus templos:

> Nessa cova arruinada entre as montanhas
> Sob um tíbio luar, a relva está cantando
> Sobre túmulos caídos, ao redor da capela
> É uma capela vazia, onde somente o vento fez seu ninho.
> Não há janelas, e as portas rangem e gingam,
> Olhos secos a ninguém mais intimidam.[56]

Nas "Notas", e a partir das informações sobre as fontes do poema dadas pelo próprio Eliot, Ivan Junqueira relaciona a capela do poema com a tradição da "Capela Perigosa" dos romances do Graal. O acesso à Capela Perigosa – diz o tradutor – constitui "um ritual de iniciação"[57]. Também de algum modo a capela de S. Silvestre é cenário de ritos de iniciação, quer quando Vanda retira uma imagem do altar e ocupa o seu espaço, quer

[55] ELIOT, T. S. Op. cit., p. 102-103.
[56] Idem, ibidem, p. 104.
[57] JUNQUEIRA, Ivan. In: ELIOT, T. S. Op. cit., p. 258.

quando é vista por Jaime, num presépio, com um menino e ao lado de um São José que usa o aparelho auditivo de Luís Barreto, quer ainda quando Jaime, não conseguindo ouvir *Os quatro elementos* no interior da capela, quebra os discos que contêm a música. À pergunta obsessiva de Jaime "o que é que isto quer dizer", poder-se-ia talvez responder que significa um rito de iniciação do homem à dimensão de uma divindade ausente que se confunde com a sua própria humanidade. E quanto à cena da música na capela, significaria a morte da Arte, que, afinal, não resiste à falência generalizada de todos os mitos e deserda o homem de uma de suas últimas esperanças de Absoluto.

O poema de Eliot tem ainda títulos como "O sermão do fogo" (terceira parte) e "Morte por água" (quarta parte) que facilmente se associam à música constantemente ouvida ou lembrada por Jaime: *Os quatro elementos*. Os caminhos da literatura também são muitas vezes insondáveis e profundamente estranhos os encontros que neles podem acontecer.

Não só em aspectos temático-filosóficos se encontram reverberações de anteriores romances do escritor, mas também em recorrências estruturais, além das simbólicas. Por exemplo, a recorrência à música implica um dado estrutural já conhecido desde outros romances – como *Mudança* ou sobretudo como *Aparição* –, porque uma estrutura musical parece presidir ao "formato" do romance, e *Alegria breve*, tal como já se notara em *Aparição*, na verdade inicia-se por uma espécie de "abertura", de acentos trágicos, nitidamente trágicos, pesadamente soturnos, como uma *sinfonia patética*. Uma sinfonia ou uma sonata, em cuja abertura se encontrassem preludiados os principais temas a desenvolver ao longo da exposição que se seguisse. Na verdade, o primeiro capítulo de *Alegria breve* não faz mais do que preludiar os grandes temas e motivos da diegese. Esta, a rigor, só se inicia no segundo capítulo. Típica da música erudita – das sinfonias, concertos e sonatas – a estrutura circular é uma recorrência inarredável em Vergílio Ferreira. *Aparição* é porventura o romance onde isso é mais visível, com o seu *prólogo* e o seu *epílogo* "emoldurando" os vinte e cinco capítulos da narração, mas essa obsessão estrutural vem de muito longe, e mesmo em *Mudança* já se percebe um prólogo ou "abertura" musical de tons dramáticos. O primeiro capítulo de *Alegria breve* tem a mesma função do *prólogo* de *Aparição*: a de introduzir – como numa obra musical – o "tom" da narrativa e os seus principais temas e motivos. A música, em Vergílio Ferreira, não é apenas um tema ou um símbolo, é também uma forma estruturante.

De estrutura, também, mas com nítidos desdobramentos para estratos de significações metafísicas e simbólicas são os aspectos relacionáveis com o *nouveau roman*, cujo reflexo, sobre livros seus, Vergílio Ferreira admite sem constrangimento[58]. As constantes referências à "tecnificação" da aldeia e de alguns de seus habitantes, principalmente os que vieram de fora – técnicos, operários e sobretudo os engenheiros, sempre mais que "tecnificados", "tecnológicos" são evidentes indícios do processo de coisificação do humano, uma constante no movimento romanesco francês dos anos 60 e 70 denominado "novo romance". São inúmeras as referências à "tecnificação" da aldeia e dos homens em *Alegria breve* e decerto não são casuais. Passagens, por exemplo, como esta em que se diz que os homens que vieram de fora para trabalhar na aldeia

> triunfam facilmente do tempo e da morte, são eficientíssimos, têm poderes terríveis. São filhos do aço, e das pontas dos dedos saem-lhes arames que vão cruzando pelas ruas, tecnificando em linhas retas a aldeia toda. São extremamente eficazes e plausíveis, tecnificam tudo, sabem tudo, simplificam tudo. (AB, p. 30).

Homens e técnica, homens e máquinas, aparelhagens, tecnologias, fundem-se constantemente na visão que Jaime tem destes homens que vieram do mundo exterior para modificar radicalmente a paisagem e a vida da aldeia. É claramente uma visão do homem desumanizado, ele mesmo parte homem, parte máquina, como o engenheiro Luís Barreto, que precisa de um aparelho auditivo para ouvir o que lhe dizem, aparelho cheio de botões, de fios, de minúsculas roldanas que ele de vez em quando manobra (AB, p. 70). Este mesmo "Luís Barreto, engenheiro de minas, tem uma voz monocórdica de arame. Lembra esses instrumentos orientais, da China, talvez. Uma vibração ranhosa." (p. 93). Interessa lembrar antecedentes vergilianos desta tecnificação do homem: Luis Barreto usa um aparelho para ouvir; o Sr. Sousa – de *Estrela polar* – usa um aparelho para falar, e a sua mulher, D. Aura, usa uma cabeleira postiça. O engenheiro é personagem recorrente nos romances de Vergílio Ferreira, e é sempre apresentado como um homem desprovido de emoção, duro como o concreto e como o ferro, homem, mas desumanizado. É assim o engenheiro Chico, de *Aparição* – "baixo, sólido, quadrado, ar de pugilista" (Ap, p. 39)... "quadrado homem de

[58] Cf. *Um escritor apresenta-se*, p. 172-177, e, sobretudo, o ensaio "Para uma auto-análise literária", no seu parágrafo conclusivo, onde V. F., fazendo a "indicação dos pontos de referência para a [sua] evolução", afirma: "Assim Eça e os brasileiros [Jorge Amado, Graciliano, Érico Veríssimo e Lins do Rego]; Dostoievski e Malraux; Joyce, Kafka, Beckett e o Novo Romance serão os três marcos da minha viagem, os três grupos de autores em que até hoje melhor me reconheci." (EI-II, p. 19).

ferro e de cimento" (*ibid*., p. 73) –. Já era, mais ou menos assim, em *Mudança*, o engenheiro Rui. Ele também, tal como Chico, carregado de certezas, de pragmatismo, de solidez material, de racionalidade e de ironia. O *nouveau roman* manifesta-se ainda, em *Alegria breve*, na quebra de convenções romanescas, como por exemplo, a inexistente segurança do narrador quanto às coisas narradas. A narração é carregada de incertezas quanto a fatos, datas, falas, participação de personagens em atos da ação. Já desde *Estrela polar* as incertezas do narrador se haviam instalado na narrativa como uma estranha maneira de contribuir para a sua estruturação, ou, ao inverso disso, para simular a sua desestruturação, tal como interessava ao movimento estético francês, para fazer a representação de um mundo desestruturado, passível de ser destruído – literalmente pulverizado – com toda a humanidade que o habita, ao simples premir de botões que deflagrassem o poder de terríveis máquinas de destruição.

Na aproximação entre *Alegria breve* e o *nouveau roman* ainda se poderia invocar possíveis relações deste romance vergiliano com o cinema. Como se sabe, a experiência romanesca francesa guardou uma relação muito forte com a cinematografia, com alguns cineastas escrevendo narrativas ou preparando eles mesmos os roteiros dos seus filmes, alguns escritores fazendo a um tempo literatura e cinema, e alguns outros simplesmente tendo romances adaptados à linguagem cinematográfica. Alain Resnais, Marguerite Duras, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, Claude Simon são nomes que podem ser invocados para exemplificação. A técnica narrativa de *Alegria breve* parece ter claramente algo de cinematográfico, e isso, claro, independentemente da referência que o texto do romance a certa altura faz à técnica do cinema, ou mais exatamente aos seus "truques":

> Luis Barreto, de *smoking*, tem o copo de uísque na mão. [...]. Está sentado no extremo do sofá vermelho, [...]. Subitamente, não o vejo. Subitamente, o seu lugar está vazio, ou senta-se aí Ema, Vanda, mesmo o Padre Marques. Como num *truque cinematográfico*, saltam à minha frente, desaparecendo, revezando-se. Há uma conversa múltipla que passa de uns para os outros, que passa mesmo pelo sujeito de bigode que veio a minha casa trazer-me um livro e me falou do Carmo e da galeria 2. Há uma conversa múltipla e qualquer coisa indivisível que a atravessa em ziguezague e é a minha voz. (AB, p. 92, itálico meu).

Mas não se limitam a esta sugestão de "truques" as possíveis relações de *Alegria breve* com a narrativa cinematográfica, sendo importante atentar para a valorização das imagens no texto do romance, e nelas um certo toque expressionista, as grandes

tomadas exteriores com destaque para a aldeia – tal como era originalmente, depois "tecnificada" e em seguida degradada, desertificada –, a montanha, os dois picos apontados para o alto como duas torres, os cortes de cena que encontram equivalência nas constantes alternâncias crono-espaciais, o detalhamento na concepção de certas figuras e de certas cenas, algumas de um surrealismo grotesco... Enfim, elementos de uma narrativa cinematográfica que permitem pensar num Fellini ou num Antonioni, num Buñuel ou quem sabe num Chaplin, cujo Carlitos (exatamente o de *Tempos modernos*), também está presente no romance de Vergílio[59].

À concepção cinematográfica do romance nem mesmo falta a hipótese da trilha sonora. Há uma música constante na memória de Jaime, que, à sua lembrança, escreve a sua experiência de vida enquanto espera o filho. É uma música mantida em mistério pela narrativa. Chama-se *Os quatro elementos*, há nela qualquer sugestão wagneriana, mas bem pode ser as *Quatro estações*, de Vivaldi, porque é uma música suave, que a Jaime parece mesmo delicada e que lhe lembra "os veios de água pela Primavera, as flores alegres dos campos", embora lhe pareça também tão "triste como uma alegria desesperada." (AB, p. 12). É nela que se enovelam os uivos dos cães que sobem com ela em direção às estrelas. É uma música da qual "um ateu superior deveria fazer o seu hino" (p. 90) e que, de algum modo se identifica pela referência comparativa feita por Ema: "– Prefiro-o a Bach. Oh, sim, é infinitamente menor. Quando você o descobrir estará reconciliado com a vida." (*ibid.*). Como uma música de fundo, *Os quatro elementos* estão permanentemente presentes na memória narradora de Jaime, desde a abertura trágica à exposição e desenvolvimento dos temas e motivos, culminando na grande coda ou conclusão sinfônica do romance, que em círculo se fecha para o reinício da vida na esperança do regresso do filho, na renovação das estações ou das gerações, no grande círculo que move os elementos cósmicos do universo.

---

[59] Cf. *Alegria Breve*:

> A verdade é que, ao impulso do fazer, a certa altura as minhas mãos trabalhavam no vazio. Não porque houvesse talvez coisas a fazer. Mas as coisas passavam umas atrás das outras e o que ficava era o jeito de as manipular. Lembra-me um filme – de quem? Um sujeito passava os dias a apertar parafusos. Depois das horas do trabalho, já não tinha parafusos. Mas as mãos apertavam ainda os parafusos que já não havia. Há uma aranha dentro de nós à procura de uma teia. E de súbito pensei: é o limite da tua verdade, da tua obsessão. Nada mais. (p. 130).

Esta alusão ao filme de Chaplin é, não apenas uma simples alusão ao cinema, mas implica-o, na implicitação da idéia de movimento (das coisas que "passavam umas atrás das outras"), e ainda implica a idéia de absurdo, na falta de controle dos movimentos do sujeito, que, acabadas as horas de trabalho, condicionado que está pelo "impulso do fazer", continua a apertar parafusos imaginários.

CAPÍTULO III

(DES)CONSTRUÇÃO DO MUNDO, (DES)CONSTRUÇÃO DO ROMANCE

1. *NÍTIDO NULO*:
Quase ao entardecer, a hora suspensa entre o antes e o depois

Entre os temas de fundamental importância e de evidente recorrência nos romances de Vergílio Ferreira, está, como já se sabe, o da morte de Deus. Preludiado, ainda discretamente, desde *Mudança*, *Manhã submersa* e *Apelo da noite*, vai passando e gradativamente aumentando de intensidade, como num crescendo musical avassalador, por *Cântico final*, *Aparição*, *Estrela polar* e *Alegria breve*. Este é o romance em que esse tema culmina. A morte de Deus e de tudo o que rodeia o homem e que o homem construiu como ilusão de Absoluto. Porque está morta a terra e mortos ou foragidos todos os que nela habitavam, à exceção de um único, que espera a chegada de um filho mítico e messiânico, para então morrer também e dar-lhe o seu lugar no mundo. Um lugar fundador de um novo tempo, um novo espaço e um novo ser. Conseqüentemente, mortas estão as religiões, porque mortos todos os deuses. E também as filosofias, porque já não há quem acredite nelas. E as artes todas, meros artifícios mais ou menos lúdicos, gratuitos e desenraizados. Mesmo a mais pura das artes, a que deveria possibilitar a maior elevação do homem e conduzi-lo a uma relação com a transcendência, mesmo essa está manchada das impurezas de um passado equívoco. E mortas, também, as esperanças de salvação do homem pela ação capaz de resumir uma existência, e do erotismo, que morre também com o passar do tempo, com o envelhecimento do homem ou com a sua morte. Sem dúvida *Alegria breve* tem tudo para ser um romance de desespero (é tão fugaz a alegria de ter nascido...), mas Jaime Faria mantém uma serenidade estóica, afirmando que apesar de tão breve a vida, ainda assim valeu a pena haver nascido. Sem se entregar ao desespero, Jaime Faria constrói, do profundo desamparo em que a morte de Deus deveria lançar o homem, um alicerce de otimismo. A morte de Deus não é um ponto de chegada, é um ponto de partida. Um novo homem vai nascer com a chegada do seu filho. E a partir daí, dar-se-á a solidificação da própria humanidade do homem, sozinho no universo e na existência, consigo mesmo, face à grande Ausência, enfrentando o seu destino de estar só, sem o amparo da Presença divina, e havendo, de resolver por si, o seu próprio destino.

Um romance que assim se conclui – como um romance do desespero, apesar do estoicismo ou mesmo do otimismo do protagonista – poderia ser, filosoficamente, uma porta fechada no horizonte literário de Vergílio Ferreira. Espécie de *huis clos* sartriano... Para onde ir, depois da morte de tudo e da agonia de um homem solitário e abandonado num universo vazio e espesso de inverno e de gelo? A obra do escritor poderia ter enveredado por um corredor sem saída, ou, à maneira da sua personagem, abrir para um novo ciclo, uma nova fase ou uma nova perspectiva, acreditando que a morte de Deus e a morte de tudo também poderiam ser um ponto de partida e em si mesmo um valor. Era necessário esperar pelo romance seguinte e nele conferir se o princípio da essencial continuidade da obra se mantinha e se nela se continuava processando a dialética da transformação na permanência. E quando foi publicado o novo livro, o romance *Nítido nulo*, leu-se no pórtico esta epígrafe de Fernando Pessoa: "Não haver deus é um deus também". A obra abrira para um novo ciclo – sobretudo na dimensão filosófica –, o do reconhecimento da ausência de Deus, o da aceitação desta verdade terrível, o da consciência de que o Homem está só e apenas consigo mesmo e com a humanidade à qual pertence. Mas a ausência de Deus não pode constituir um vazio, porque há o Homem a preenchê-lo. A inexistência de Deus é um valor, ainda que um valor negativo, considerando que Ele *não é*, *não está*. Mas é um valor, porque o ateísmo ou o agnosticismo implica a coragem do reconhecimento e da aceitação e há de implicar, também, uma ética própria. Por isso, "não haver deus é um deus também".

Assim, do ponto de vista temático-filosófico, *Nítido nulo* é um romance que dá continuidade à reflexão que o autor vinha fazendo desde obras anteriores, pode-se dizer que a partir de *Mudança*, mas, sobretudo, desde *Cântico final* e *Aparição*, que é de onde e de quando essa reflexão é mais coesa e mais perceptível. Do ponto de vista escritural, formal ou da estruturação do texto romanesco, *Nítido nulo* avança, numa ousadia maior do que a empreendida em *Estrela polar* e *Alegria breve*, embora mantendo, sobretudo com este último, uma linha de parentesco e de continuidade bastante evidente.

Evidente é, por exemplo, o que o romance sugere de desestruturação. *Nítido nulo* é um texto em que é inútil procurar a lógica formal de uma narrativa. O que havia de lógico e de formal no sentido da tradição, neste romance explodiu por completo, e, em princípio, seria mesmo questionável a classificação do livro como romance, se o critério fosse o da tradição. É verdade que de alguma forma isso se vinha prenunciando desde os dois livros imediatamente anteriores, mas em *Nítido nulo* esse processo de desrealização do real e da pulverização da estrutura romanesca atinge um ponto culminante. Embora o livro não o

aparente de todo quanto à transgressão formal, mantendo, por exemplo, da tradição, a organização capitular, inclusive com o requinte da numeração em algarismos romanos marcando a seqüência dos XXXI capítulos que o compõem. Mas talvez "seqüência" seja também um termo questionável, porque na verdade não há uma ordem seqüencial no desenrolar dos fatos de que a narrativa trata e há mesmo uma certa dificuldade em detectar esses "fatos", porque toda a matéria formadora do entrecho ficcional está diluída entre memória e esquecimento, névoas e lampejos de luz, certezas e incertezas, visões, delírio, labirinto, desconexão. É deste inseguro material que se compõe a torrente do fluxo "memorialístico" do protagonista do romance. Porque é de um fluxo de memória que se trata, embora de duvidosa memória, torrente de uma consciência que crescentemente se vai turvando, se vai fazendo inconsciente, como que mergulhando em estado de embriaguez. A narrativa (ou o que deveria ser a narrativa) flui, quase escorrega, de modo anárquico, mais ou menos apocalíptico, às vezes célere, às vezes lenta, repetitiva, desconexa, sem um fio de lógica que de imediato se perceba e que oriente o leitor pelos desvãos sombrios de uma escrita que pretende representar o fluir de um pensamento, quase um monólogo interior que procura restaurar ou reinventar o passado, mas que é freqüentemente perturbado ou alterado pela visão das coisas presentes, pela intromissão de elementos – um guarda, um cão, um navio que passa, três pescadores, um militar, um pelotão de fuzilamento – que estão no presente contínuo do protagonista, presente quase findo e por isso nulo, nitidamente nulo pela proximidade da morte por execução, e que constantemente se intromete no passado, rememorado ou reinventado por aquele que é posto à espera do fim.

É preciso ler todo o romance para "pinçar" os elementos de que se compõe a fugidia trama romanesca, que assim se pode resumir em fábula: Jorge Andrade, escritor, ou talvez não, e simplesmente um intelectual, diretor literário de importante revista de cultura (*Dafne*), envolve-se num movimento revolucionário destinado a derrubar o sistema de governo estabelecido. O governo cai, a revolução assume o poder, mas, rapidamente, à consciência de Jorge, manifesta-se "impura", falseando a "verdade", criando "mitos", cometendo os mesmos erros do regime derrubado. Insurgindo-se contra essa falsidade, principalmente contra o que fazia dele um (falso) "herói" da revolução, Jorge atrai para si a ira revolucionária, sendo considerado um traidor do regime que idealizara e ajudara a implantar, sendo por isso preso, julgado e condenado à morte. A diegese concentra-se no tempo de espera do sentenciado pela execução, observando-o em todas as suas atitudes: gestos, pensamentos, divagações, lembranças, desejos... e a partir daquilo que ele pode ver

samentos, divagações, lembranças, desejos... e a partir daquilo que ele pode ver por entre as grades da sua cela e relembrar em fogachos fragmentários da memória.

A fábula (cujos elementos – como já foi dito – estão dispersos ao longo do romance), é sugestiva de uma ficção que, apesar da considerável extensão, é de ação escassa, trama aparentemente singela e além disso diluída, fragmentária, desordenada, quase caótica. Daí a dispersão, ao longo do texto, dos elementos que a compõem. Mas a leitura plena do romance indicará por fim que a diluição da trama, a sua fragmentariedade, a aparente desordem, o caos, tudo isso obedece a uma "ordem" ou a uma "organização" que é a da estrutura dada à narrativa. Estrutura que lentamente se vai compondo, delineando, tornando visível à medida que as "peças" que a formam se vão "encaixando". Nelly Novaes Coelho chama a atenção para esse "construtivismo" do romance e para o traço redutor da fábula que dele se possa fazer. Redutora, é claro, é qualquer fábula de qualquer romance, mas eventualmente o caráter reducionista de uma síntese romanesca é mais flagrante num livro como *Nítido nulo*, dado o seu caráter de obra resistente ao resumo, quase impossível de ser sintetizada. Essa característica justifica a advertência da ensaísta no seu estudo do romance: "Destacada do emaranhado tecido romanesco e submetida ao esquematismo a que a reduzimos, essa 'fábula' está longe de caracterizar a riqueza do fluxo narrativo que faz a atração de *Nítido nulo*."[1]. É interessante destacar, desta observação de Novaes Coelho, a expressão "*fluxo* narrativo" (o grifo é meu) pelas óbvias razões de que, a certa altura do texto, o leitor constatará, muito claramente, que toda a narração do romance se constitui num longo e às vezes vertiginoso, às vezes lento, repetitivo e redundante *fluxo narrativo* ou mais do que isso – e espero que mais claramente em termos técnico-estruturais – num "fluxo de consciência", num monólogo interior (um quase solilóquio), numa corrente, ou torrente ou jato ininterrupto, de visões, sensações, memória, desejos, que acometem o narrador nas suas horas finais, as horas em que espera o momento da sua execução. "Fluxo" interior, subjetivo, mental, mas que se faz *palavra*, se faz *texto*, *a palavra e o texto* da narração – e repare-se bem que *não a escrita da narrativa*, mas *a palavra da narração*. É importante regressar ao que diz Nelly Novaes Coelho:

> Entretanto a redução esquemática torna evidente o papel estrutural que essa "situação" desempenha no todo. O "presente" da narrativa (isto é, a situação básica do enredo) limita-se a uma tarde, durante a qual o lúdico/tenso rememorar do prisioneiro traz, à tona

[1] COELHO, Nelly Novaes. Vergílio Ferreira: ficcionista da condição humana. In: _____ . *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973, p. 233.

> da palavra, toda uma vida passada que explica o presente e ilumina o futuro. Do debruçar-se indagativo sobre as razões, as dúvidas e o verdadeiro significado de toda sua vida e de sua ação frustrada é que brota tudo o mais que a problemática global do livro enfeixa.[2]

Da citação importa agora destacar "o papel estrutural que essa 'situação' desempenha no todo". A situação é a do enclausuramento de Jorge, recolhido à cela de uma prisão aguardando a morte a que foi sentenciado. Na verdade é uma situação-limite, a da iminência do fim, do término da existência de que lhe restam poucas horas, o tempo de uma tarde. É a partir dessa "situação" que o romance se estrutura. Outros já se haviam aproximado desse modo estruturante: *Manhã submersa* é o texto memorialístico que Santos Lopes escreve fechado num "quarto nu"; *Aparição* é o texto que Alberto Soares escreve ao longo das noites na sala deserta do casarão da aldeia; *Estrela polar* é o texto que Adalberto escreve encerrado numa cela de cadeia; *Alegria breve* relata, da experiência de Jaime Faria, a sua impossibilidade de partir da aldeia deserta. Em *Aparição* o protagonista consegue vencer o contraditório sentimento de atração e repulsa por Évora e regressa à sua montanha natal. Mas já em *Estrela polar*, mesmo antes de se encontrar recolhido à cela prisional Adalberto já estava "preso" aos limites da cidade, tal como ocorrerá com Jaime Faria, relativamente à sua aldeia. Em *Nítido nulo* repete-se a situação de recolhimento do protagonista à exigüidade de uma cela de prisão. Mas as paredes e as grades que retêm o seu corpo na estreiteza desse espaço, não impedem a liberdade da memória, das idéias, da reflexão, do delírio, da *palavra*, ou da *linguagem* para que tudo conflui. É pela visão, pela memória, o pensamento, a reflexão ou o delírio, por tudo o que toma corpo e sentido pela *palavra* que se faz *linguagem* que Jorge permanece livre. Pelo Verbo, portanto, ele, que fora o Verbo da revolução. Mas curiosamente, se nos romances anteriores ainda agora citados há sempre um *texto escrito* de que o próprio romance é a representação, uma memória que se faz escrita, em *Nítido nulo* não há escrita alguma. O "texto" é o do fluxo da oralidade do protagonista, ou o da sua imaginação, da sua memória, da contínua associação que faz de idéias, de lembranças, de visões, num trabalhar ininterrupto do seu cérebro, numa contínua sucessão de imagens, geradora de um certo automatismo da linguagem de que é quase impossível não estabelecer paralelismo com a linguagem cinematográfica. Ou com a *corrente da*

[2] Idem, ibidem.

consciência, o Surrealismo, o simultaneísmo, o *nouveau roman*. Com este, principalmente, por confissão do próprio Vergílio Ferreira[3].

A ausência de uma *escrita* em *Nítido nulo* é sugestiva de um maior grau de abstração deste romance relativamente aos anteriores. Naqueles, a memória, a reminiscência, a evocação, o sentimento, a imaginação, o mito, tudo se fixa, se corporifica, se materializa numa *escrita* que dá testemunho de uma experiência. Neste, nada se fixa como "depoimento" da experiência vivida por Jorge, tudo escoa na verbalização oral ou mental, que obriga, em termos de representação literária, à formulação de um texto desconexo, delirante, caótico, labiríntico, fragmentário, capaz de operar a fusão de vários planos narrativos, temporais e espaciais, só assim sendo possível intentar a representação romanesca dessa abstração que é o *texto abstrato* de Jorge, o seu *texto* não escrito. Não escrito mas para o qual, ainda

---

[3] V. nota 57 do segundo capítulo.

As relações de *Nítido nulo* com obras representativas do *nouveau roman* são mais ou menos evidentes a partir de aspectos da técnica narrativa, um certo "modo" narrativo que surpreende ou apreende, num presente contínuo o que o narrador *vê* e *de imediato transforma em narração*. Veja-se, por exemplo, este trecho inicial de *Nítido nulo*:

> Agora a praia está deserta. Os últimos banhistas subiram a longa escadaria, desapareceram há dias atrás da falésia. E estranha, uma melancolia cresce como erva, deixa um rastro nas coisas. Memória do que morreu, sutil, do que vibrou – e a indiferença da terra, da luz. Do mar. Ou talvez que tudo nasça da certeza do meu fim. Condenado à morte – quando me executarão? – estou aqui à espera nesta prisão junto à praia. Na realidade, não é uma prisão – um posto da guarda? No extremo da baía há um fortim, meteram-me aí. A sala é larga e limpa. As próprias grades são pintadas de branco para deixarem passar a alegria que puderem. Decerto entendeu-se que sofria mais assim. (p. 11).

Alguma coisa há de comum entre este "modo" narrativo e, por exemplo, o de *O ciúme*, de Robbe-Grillet, que inicia assim:

> Agora a sombra da coluna – a coluna que sustenta o ângulo sudoeste do telhado – divide em duas partes iguais o ângulo correspondente da varanda. Essa varanda é uma larga galeria coberta, cercando a casa por três lados. Como sua largura é igual na parte central e nas partes laterais, o traçado da sombra projetada pela coluna chega exatamente à quina da casa; mas detém-se ali, pois apenas as lajes da varanda são alcançadas pelo sol, ainda demasiado alto no céu. (ROBBE-GRILLET, Alain. *O ciúme*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 7).

Ou, também, algo em comum entre *Nítido nulo* e *Les gommes* (traduzido em Portugal por *Entre dois tiros*), do mesmo autor francês:

> Na penumbra da sala do "café" o proprietário arruma as mesas e as cadeiras, os cinzeiros, os sifões de água gazosa; são seis horas da manhã. Não precisa de luz, nem mesmo sabe o que está a fazer. Ainda dorme. Leis antigas regulam os pormenores dos seus gestos, ocasionalmente salvos da flutuação das intenções humanas; cada segundo marca um movimento puro: um passo para o lado, a cadeira a trinta centímetros, três limpadelas com o esfregão, meia volta à direita, dois passos em frente, todos os segundos delimitados, perfeitos, iguais, sem mácula. (ROBBE-GRILLET, Alain. *Entre dois tiros*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, s. d., p. 13).

As comparações poderiam ainda estender-se a outras obras e outros autores representativos do *nouveau roman*, por exemplo, a Nathalie Sarraute ou a Michel Butor, mas é desnecessário fazê-lo.

assim, ele reivindica uma lógica: "Agora não tenho razões, estou tão farto de discutir. E a que propósito vinha isto? Deve haver uma lógica na narração e eu estou a narrar. Não sei exatamente o quê, mas estou – que lógica?"[4]. *Nítido nulo* é um "romance abstrato", tal como pretendeu o seu autor[5]. Romance abstrato que tem por certo o seu claro ponto de partida no anseio de um certo modo romanesco manifestado em *Estrela polar*, um romance (que então ainda não havia) "que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria *pessoa*, na zona incrível do sobressalto!" (EP, p. 56, itálico da citação).

A ausência de uma escrita na trama romanesca de *Nítido nulo* é de tal modo significativa que tem de ser pensada em contraposição ao fato de ser Jorge o diretor literário de uma importante editora e da sua revista de cultura. Ademais, num momento crucial da ação, que é o da tomada da Emissora de Rádio, pelos revolucionários, momento em que Jorge, o Verbo da revolução, deveria fazer um comunicado ao país, só no exato instante de o fazer se dá conta de que esquecera de levar consigo o texto do manifesto. Portanto um Verbo de pura e abstrata palavra, um Verbo sem escrita. Poder-se-ia fazer aqui a pergunta obsessiva de Jaime Faria: "o que é que isto quererá dizer?", pergunta, aliás, repetida e glosada por Jorge Andrade que freqüentemente também se indaga: "que é que tudo isto quer dizer?", "que é que tudo significa?" (NN, p. 51 e 149). Quererá acaso dizer que o mundo moderno dispensa a escrita tradicional? Que a dispensam o memorialismo, a literatura, a filosofia, a política, porque num mundo mecanizado, robotizado, em que a linguagem se alterou profundamente, já não há lugar para a escrita? São apenas perguntas que, como tais, indagam sem visar responder a uma hipotética questão que poderia ser posta por Jaime Faria, por Jorge Andrade ou por qualquer leitor de *Nítido nulo*.

---

[4] FERREIRA, Vergílio. *Nítido nulo*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1972, p. 43. A este propósito, num momento posterior do romance encontra-se este passo significativo:

> [...] de que estou falando? Estou contando uma história, sei razoavelmente o que é que quero contar. Mas de vez em quando, sem dar por isso – a verdade de tudo estaria noutro lado? o mais importante, o definitivo, o que de fato significa. Não o sei, vou-o aprendendo. Raro se é o que se quer ser ou se faz mesmo o que se fez. Faz-se quase sempre outra coisa. Pinta-se uma guitarra e sai um bacalhau. Estou contando uma história. (p. 128-129).

[5] Neste registro de *Conta-Corrente 2* Vergílio Ferreira defende, para *Nítido nulo*, a condição de primeiro romance abstrato português:

> *16-Dezembro (segunda)* [1978]. Conversa ao telefone com o Gaspar Simões. A propósito do livrinho de C. Oliveira, dissera ele [...] que se tratava do nosso primeiro "romance abstrato" e que esta designação era "absolutamente inédita" entre nós. Lembrei-lhe que não. No *Espaço do invisível I* (1965) já eu usara a expressão. E adiantei que o primeiro "romance abstrato" português, bons deuses, fora *Nítido nulo* – desde o título. (CC2, p. 231-232).

Portanto, a representação de um *texto abstrato*, um "texto" *sem escrita*, que é feita pelo fluxo verbal de Jorge, vem a ser um elemento novo na concepção de romance até *Nítido nulo* desenvolvida pelo autor. Há outros novos componentes narrativos empregados neste romance, mas antes de se fazer a análise destes convém destacar alguns dos pontos recorrentes, aqueles que o inserem numa linha de continuidade e parentesco com obras anteriores, particularmente com *Alegria breve* e *Estrela polar*. Por exemplo, a representação de um mundo vazio, que, em *Alegria breve* se dá pelo abandono da aldeia, onde ficaram apenas os velhos que vão morrendo um a um, e em *Nítido nulo* pelas casas vazias dos veranistas que partiram, finda a temporada de praia, que Jorge vê pelas grades da janela da sua cela. A "praia deserta", a partida dos "últimos banhistas" são referências constantes que visam representar um mundo solitário onde o homem se encontra só, com as suas lembranças, os seus fantasmas e os dos seus mortos. Tal como em *Alegria breve*. Estas referências vão culminar no início do capítulo XXX, onde se associam, no discurso de Jorge, a iminência do fim, a vivência de uma solidão profunda, absoluta e a representação disso na visão terrificante de milhares ou milhões de mortos flutuando nas águas do mar:

> E definitivamente, o fim. Erguida ao alto, a tarde, o céu mais profundo. E em baixo o mar. O sol caiu atrás, um rasto de clarões pelas nuvens, tarde quieta. Mesmo a aragem, parece-me imóvel agora, esquecida de si. Pelos terraços abandonados, nas vidraças das vivendas, a refulgência estríduta [*sic*] já morta, um fugidio halo do poente. Percorro-as de uma a uma no anfiteatro da praia, cegas, a face louca. A alvura inquietante na sombra, faces brancas, olham. Na areia pálida, as sombras, a praia está deserta, uma frialdade coalhada, os meus pensamentos descem à escuridão dos mortos. Vejo-os, aliás, flutuar agora, cadáveres nus e de costas, crescem aos montões, multiplicam-se na extensão fria das águas. São milhares, milhões de cadáveres, acostados uns aos outros, o dorso esbranquiçado mergulhando, emergindo, balouçando devagar a todo o horizonte marinho. (NN, p. 309).

Tal como em *Alegria breve* o mundo está cheio de mortos e uma única consciência de homem aguarda também a sua vez de se juntar a eles, com a consciência disso e uma certa resignação, que é a da fatalidade, a da inelutabilidade, a de saber que a existência é fugazmente finita.

> Dentro em breve serei o nada de antes de nascer. Entre um nada e outro estará a memória do que sou e será nada também. Em todo o caso, entretanto, sou. (NN, p. 74).

> Estou só. E o universo à minha roda, poderoso e nulo. Há, no centro disto uma verdade intensa e não a atinjo [...]. (NN, p. 282).

Recorrentes desde romances anteriores, são, por exemplo, em *Nítido nulo*, os motivos simbólicos da morte do cão; da divinização do humano, ou, aqui, da recusa disso; a reflexão sobre a Palavra e a linguagem; a mecanização do homem; a música e o seu "poder" de magia e encantamento; a morte da criança; o erotismo; o tom bíblico-versicular de alguns "discursos profético-messiânicos"; o aprofundamento do traço grotesco de algumas personagens; a ironização do discurso político; a recorrência à fotografia e ao cinema, não só enquanto aspecto de técnica narrativa, mas também como referências fílmicas ou "fílmográficas"; a questão dos nomes como elementos de identificação, implicando conotações de significados especiais, tanto quanto a impossível nominação, ou o "inominável" (problema já considerado em *Alegria breve*); a constância dos aforismos e de jogos intertextuais, parafrásticos e parodísticos... De tudo isto se encontra em *Nítido nulo* como possibilidade de desenvolvimento analítico-interpretativo, mas trabalhar sobre cada um destes tópicos seria porventura alongar demasiadamente o capítulo e talvez sem resultado de maior a extrair do alongamento uma vez que quase todos os motivos simbólicos agora listados são já conhecidos. Todavia, importa esclarecer que estes motivos são recorrentes, mas não exatamente repetitivos, porque há sempre uma diferente conotação a registrar e interpretar.

Pretendendo restringir-me apenas a alguns poucos casos, tomo, como exemplo, o mais que recorrente símbolo do cão, que, presente na grande maioria dos romances do escritor (praticamente em todos, sendo pouquíssimas as exceções), em *Nítido nulo* aparece pela primeira vez sem nome e sem dono (um cão *todos* os cães ou um cão *nenhum* cão?). A ausência do nome no cão deste romance por certo decorrerá exatamente da inexistência de um dono, porque é o dono que dá nome ao animal, ou que o aceita com o nome que tem se ele vem de um dono anterior. Em *Nítido nulo* o cão é a mais presente de todas as constantes, achando-se permanentemente ao alcance do olhar de Jorge, no retângulo da praia que ele pode ver através da janela gradeada da sua cela. O animal é visto ora sozinho ora de mistura com outros elementos visualizáveis por Jorge – estacas para armação de toldos, bancos de madeira empilhados na areia, barcos que passam no mar, gaivotas, três pescadores, ou de mistura com imagens irreais que a vertiginosa memória de Jorge presentifica numa espécie de delírio em que se misturam todos os tempos da sua vida. É importante lembrar que Jorge espera pelo momento da execução da sua sentença de morte, da qual

apenas algumas horas o separam. Portanto, está praticamente à hora da morte, e já pode sentir que, "no corte de tudo, há a súbita distância do nunca mais. Diz-se que à hora da morte. Deve ser verdade, revê-se a vida toda. É o instante infinito com a eternidade no centro." (NN, p. 64). É uma hora grande, essa que ele vive.

> É uma hora suspensa, creio que é razão. Houve o amanhecer já antes, vai haver a tarde depois, agora não há nada entre antes e depois. É uma hora absoluta, creio que devia nascer um deus. Que deus? Sei lá. Um deus. [...]. Quanto a esta hora, é flagrante e inteira, há-de haver um deus qualquer à sua espera. Não sou profeta, não trago Messias nenhum nas algibeiras [...]. (*Ibid.*, p. 13).

Mas ao invés de um deus, o que Jorge vê, logo em seguida, é um cão. Um "cão solitário", que "passa à borda da água [...], o focinho baixo, fareja. Pára em alguns sítios especiais para um farejo mais escrupuloso, segue depois, deve seguir alguma pista que é decerto a do seu destino de cão." (*ibid.*, p. 20-21). Decerto é este o cão mais animal dos romances de Vergílio Ferreira: não tem o "olhar humano" do *Mondego* (de *Aparição*) nem serve de companhia a ninguém. Ele próprio é um cão "solitário", que, dependendo das "atitudes" que tome, movimentos que faça, posições em que permaneça, vai sendo classificado, segundo a visão mais ou menos irônica de Jorge, de cão "metafísico", "anarquista", "filósofo"... Mas a visão de Jorge nem sempre parece ser irônica, e nela, o cão pouco a pouco se vai "humanizando", ou talvez mais que isso (porventura por efeito da cerveja que ele bebe abundantemente na cela?). E assim, se o cão dorme deve ser porque está "à espera de alguém", e logo o observador transfere para si o ato e a sensação de esperar alguém, que é sempre um ato de esperança: "Em todo o caso é bom pensar que alguém me espera. Estar só. É difícil." (NN, p. 52). Se o cão se põe "a andar ao longo da praia", vai "a caminho do infinito" (*ibid*., p. 71). Se, voltado para o mar, "ergue o focinho oblíquo num grande uivo" que Jorge não ouve, é porque "deve andar à procura do dono nos sítios mais plausíveis" (p. 89). "[...] virado para o horizonte. Deitado ao comprido, o focinho entre as patas dianteiras, é dali definitivamente que espera o messias." (p. 103). Tentando fazer sexo com uma cadela que passava (ou outro cão?), estava "à procura do absoluto", e porque não consegue, é que não deveria ser a "altura própria" de o procurar... "e o outro cão passa, ele fica. Estende-se outra vez ao comprido, põe-se outra vez à espera." (p. 131-132). Ladrando para um dos três pescadores que se demoram na praia, em frente ao olhar de Jorge, na visão deste o cão tenta o "diálogo" com o homem, mas acaba por desistir da hipótese, porque, parece a

Jorge, o diálogo "chegou a meter pontapé" (p. 243). "Para o fundo da praia, o cão [...] parte na rota do desconhecido, para lá do limite da baía, do nevoeiro alto das ondas." (p. 222). Mas vai regressar, e outra vez será visto por Jorge, "deitado ao comprido, sempre" (p. 277). Depois é a visão "ao contrário", a visão do cão sobre Jorge, mas "adivinhada" ou "sentida" pelo homem: "o cão vê-me, está atrás, pasmado na sua melancolia ou na sua obstinação esperançada e quieta. O cão vê-me, deve estar a rir-se de mim por dentro com o seu riso canino. Ou não me vê? Ou não serei para ele muito viável como homem de que se seja cão?" (p. 283).

Seguindo o olhar de Jorge, é mais que perceptível o "crescimento" deste cão, de início essencialmente animal, sem qualquer indício de humanização, apenas um cão "solitário" sem nome e sem dono, que evolui – ainda que pela via da ironia ou da embriaguez de Jorge – para uma dimensão de importância. Cão "metafísico", "anarquista", "filósofo". Cão que procura o dono, que espera alguém ou o messias, que busca o absoluto na atividade sexual, que tenta o diálogo com o homem (que o agride a pontapés), que é capaz de uma atitude melancólica, obstinada ou esperançada ou de rir-se do homem, "por dentro com o seu riso canino"... Este cão de *Nítido nulo* é, até aqui, único na simbólica romanesca de Vergílio Ferreira. Mas é preciso lembrar que o animal está sendo visto pelo olhar rasurado de uma consciência perturbada de desequilíbrio e de delírio e só por aí, e também pela via do próprio simbólico, se pode interpretar a cena que vem a seguir e que será a penúltima de que o animal participa. Ao final do romance Jorge é retirado da cela para a execução, que se fará na praia, por um pelotão de fuzilamento. O final do romance é também o fim do dia. Toda a diegese decorre sobretudo no tempo de uma tarde. A manhã, essa "hora suspensa", já havia decorrido, era memória. Haveria a seguir a tarde, e depois a noite, ou já não ela, mas só a tarde, ou o momento que há entre ela e a fímbria noturna. E era talvez essa a hora "flagrante e inteira", pela qual um deus qualquer deveria estar à espera. Foi a essa hora transitória, quando as sombras "corriam já quase toda a praia até à orla das ondas – até ao extremo da baía" que ocorreu o espanto:

> Só o cão. Via-o sempre. Talvez porque estivesse entestado ao sol, com um halo à volta, entestado ao clarão vermelho que o sol fora largando atrás. E era belo assim como deitado num berço, divinizado de luz, um deus nascido? Um cão. Olho-o longamente, comovo-me – se eu me ajoelhasse? (NN, p. 313).

Na visão deturpada de Jorge, na sua consciência toldada pela quantidade de álcool ingerida, o cão eleva-se absurdamente a uma superior condição que o impressiona, emociona-o, leva-o à conjectura de se ajoelhar!... Portanto o animal já não simboliza aqui, como simbolizara em *Mudança*, a última companhia possível para o homem, quando este já não tinha mais como se relacionar com os seus próprios semelhantes. Também já não representa o lado mais primitivo e animal do ser humano, conforme a leitura de Nelly Novaes Coelho[6], nem significa o Passado impuro do Homem que é preciso anular, tal como interpretou Helder Godinho[7]. Pelo contrário: num certo "raciocínio" de Jorge temos que "os cães são animais. Os animais são puros. Vêem coisas. Ouvem" (NN, p. 103), e portanto poderia haver algo onde parecia haver só o vazio sobre o mar para onde o cão uivava. Na visão deturpada do condenado à morte o cão ultrapassa a importância do próprio homem, que em estágios anteriores do percurso romanesco de Vergílio Ferreira passara por esse processo de divinização ou mais exatamente, de sacralização (*Cântico final*, por exemplo). Ou descobrira-se sozinho, com a sua humanidade e sem o amparo de Deus (de qualquer deus – como em *Aparição*, *Estrela polar* e *Alegria breve*). Mas este ver e sentir deturpado de Jorge coincide exatamente com o momento da sua embriaguez ou semi-embriaguez, porque horas antes, quando ainda na cela e lúcido, via ainda no cão apenas o animal que ele era: "o cão uiva ainda. Há um dono no horizonte, chama por ele com desespero. Gostava de ter à mão uma espingarda para te ensinar a verdade do uivo." (NN, p. 93). Embora logo a seguir, quando observa o animal deitado na areia, voltado para o horizonte, "o focinho entre as patas dianteiras," já imagina que "é dali definitivamente que espera o messias" (p. 103), que, para o cão, poderia ser exatamente esse dono ausente, ou alguém que o substituísse e que o animal esperava, ou desejava que aparecesse... Portanto o significado do cão modifica-se conforme se modificam a visão e a consciência de Jorge. Mas esta é uma interpretação que segue uma lógica de perspectivação realista e não é nem pode ser única – nem talvez mesmo aqui a mais adequada, porque para a leitura do Vergílio Ferreira desta fase são muito mais apropriados os enfoques que passem pela via do simbólico, do alegórico, do imaginário, do filosófico. É por esse caminho que a sua leitura tem de ser feita. É por ele que se tem de entender essa espécie de "jogo" entre ser homem e ser animal: "Quando a noite vier estará a vida noutro lado – vigiar, *ser homem à hora do animal*, tatear as sombras para que o rebanho se não perca." (NN, p. 56 – o itálico é meu).

[6] Cf. nota nº 40 do capítulo anterior.
[7] Cf. nota 41 do mesmo capítulo.

À cena da estupefação de Jorge diante do halo de "divindade" do cão, segue-se a que, sendo seqüência, encerra o romance. O condenado é levado para um trecho da praia, ao fundo da falésia, onde se deverá dar a execução. A praia está completamente deserta, as casas vazias, porque "a época balnear findou, os últimos banhistas desapareceram há muito", embora ainda se pudessem ver alguns "paus dos toldos aqui além [...], alguns bancos ainda aglomerados, antes da hibernação." (NN, p. 315). Na desolação desse cenário, em que se movem Jorge e os guardas, ele vê "um cão no meio da areia – terá dormido ali?" O cão "ergue um olho distraído, não se mexe." (*ibid.*). Postados o condenado e o pelotão para o fuzilamento, aguarda-se a ordem, mas o comandante ainda não está. Enquanto esperam, "o cão levantou-se. A passo solto aproximou-se das ondas, começou a ladrar. Ladrava aos puxões, sacudido. Devia ter os olhos a arder, a baba a escorrer-lhe da boca. Ladrava clamorosamente, raivosamente, enchia o espaço do seu clamor, ladrava para o fim do mar" (NN, p. 316). Vem então o comandante, tentando manter o seu passo marcial prejudicado pela marcha na areia.

> Mas a certa altura parou, o cão bramia para o horizonte. Então o homem desviou-se do caminho que trazia, foi até ele, à beira das ondas, e ergueu-lhe a pistola ao crânio. No silêncio da manhã, um tiro. Depois, o mar ainda. Sempre. O homem deu meia-volta, um braço tombado segurando a pistola, pôs-se a subir a rampa em direção ao pelotão. Flexível, vai crescendo nos meus olhos, vai crescendo na manhã. Está um dia de sol. O céu sem uma nuvem. (*Ibid.*, p. 316).

Bem se poderia fazer aqui a pergunta que se tornou num dos *leitmotiven* de *Alegria breve* e de *Nítido nulo*: "o que é que isto quer dizer?" Que o comandante, irritado com o ladrar do cão matou o animal e em seguida comandou a execução de Jorge? Que matou o animal e poupou o condenado? Que o cão saiu da sua sonolenta letargia (estava deitado na areia e mal abrira um olho quando os homens passaram) para se oferecer à morte em lugar de Jorge? É mais que evidente que esta cena conclusiva do romance – como de resto toda a obra em seus vários aspectos – é intensamente tocada de simbolismo e portanto resistente a qualquer leitura de pendor realista. *Nítido nulo* é um romance abstrato. Assim o quis o seu autor. Mais do que isso, ou exatamente por isso, é uma obra *aberta* e o seu final é eloqüente nesse sentido. Será portanto necessário invocar teorias adequadas e teóricos capacitados para leitura desse gênero. A exemplo de Helder Godinho, que sobre as duas últimas cenas do romance assim se pronunciou:

> Em *N. Nulo*, diz-se que a noite é a hora do animal. Por isso: "vigiar, ser homem à hora do animal" (p. 56). E é esse o grande esforço da arquipersonagem vergiliana: tentar ser homem à hora do animal, ou seja, utilizar a *interrogação* para tentar chegar à Ordem e sair do Mesmo. O cão olha o vazio, mas no vazio não há nada. "A não ser que por ser cão. Os cães são animais. Os animais são puros. Vêem coisas. Ouvem." (N. N., p. 103). Ao cão resta olhar o vazio e esperar o messias. Do lado do mar (p. 103).
>
> Neste livro, em que a procura da Presença se "resolve", de algum modo, pela aceitação do "nítido nulo", é o cão que continua ainda à espera do Messias e, por isso, no fim, será o cão a morrer e não Jorge. É o duplo que se mantém ligado ao Passado e à Noite que tem que ser liquidado – como *Médor*, de *A. Breve*.
>
> [...]. A morte do cão é, ainda, a morte do Passado e da ligação a um Deus como figura do dono/Presença escondida. O animal vive do outro lado da rua de Deus (p. 195). Porque o mistério irrita sempre um cão (N. N., p. 180), ele ladra ao invisível ele é mesmo a "sentinela do invisível". Ou seja, a parte de Jorge que ainda não atingiu o nítido nulo: "Aperto o passo, uma parte de mim não me segue. Atrasa-se, fica longe – onde fica? Alguém me arrasta pela coleira. E na tarde marítima, meus olhos longos ausentes, pelo cintilar das águas, como um cão ao engano – até onde?" (p. 192). Por isso a destruição da sua estátua se liga à morte do cão enquanto destruição do Passado.
>
> [...].
>
> Compreendemos agora porque é que o cão é um deus (N. N.): é que, tal como Cristo assumiu os pecados dos homens, o cão de Carlos Bruno assume a negatividade de Berta e morre para que ela possa ser "purificada". Tal como o cão de *N. Nulo* é quem morre – em vez de Jorge? Porque o símbolo pode carregar sobre si os "pecados do mundo" e levá-los embora, como o bode expiatório ou o Filho de Deus.[8]

São flagrantes as diferenças de interpretação que das mesmas cenas se pode fazer, quer se interpretem de uma perspectiva realista quer da simbólica, embasada esta pelos estudos sobre o imaginário. Mas como já disse, é a esta que se deve adotar, ou a que se deve chegar quando o objeto de estudo é um romance como o de Vergílio Ferreira, embora como ponto de partida se possa tomar o da perspectiva realista. Até porque é esse o caminho: do real para o simbólico. Como compreender o segundo sem ter passado pelo primeiro?

Decerto para essa inquietante "divinização" do cão se poderia buscar diferentes vias interpretativas, mas entre elas não se deve esquecer ou desprezar o que esse elemento tem

[8] GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985, p. 87 e 91.

de contraponto com o esvaziamento do humano. Há um contraste evidente entre a "divinização" do animal e a mecanização, a robotização, ou coisificação do homem. Já em *Alegria breve* se falava de homens "tecnificados" e na "tecnificação" da aldeia operada por eles. Os quatro jornalistas que vão à aldeia para entrevistar e fotografar Jaime Faria quando ele era já o único habitante, lembram *robots*: na padronização das suas roupas, dos seus gestos mecânicos, das perguntas que fazem e das máquinas fotográficas que conduzem e utilizam[9]. No romance anterior – *Estrela polar* – o Sr. Sousa necessita de um aparelho para fazer ouvir a sua voz, e é portanto, também de certo modo, um homem "tecnificado"[10]. Em *Nítido nulo* há uma cena em que Jorge é procurado na redação da *Dafne* por dois homens que o vão convencer a participar da revolução, e esses homens, dos quais só um tem nome, têm gestos e modos de andar e ausência de emoções que os assemelham a máquinas, a animais ou a blocos de pedra[11]. Também os pescadores que Jorge vê na praia usando roupas iguais, têm gestos instantâneos e simétricos, como máquinas, e parecem pertencer a um mundo fantástico e estarem ali "petrificados, fora do tempo" (v. NN, p. 176 e 177). Mas neste romance, o que neste aspecto da mecanização ou coisificação do homem é de maior relevo é a "descrição" dos policiais que tentam reagir contra os revolucionários:

> [...] um polícia motorizado aponta agora ao extremo da rua. Dobrado sobre a máquina, metálico, brilha poderoso, passa. Um outro polícia niquelado, brilhante de metais, aparece à curva da rua, inclinado ao chão, na pura velocidade. Meto a mão ao bolso, atiro

[9] V. *Alegria breve*, p. 161 e ss.

[10] Cf. *Estrela polar*: "aquela voz não exprimia um ser humano e não vinha donde a gente a esperasse. Era uma voz lateral ou subterrânea, tinha um toque estrangulado como de um coaxar de rã. Voz rouca, de um bicho grosseiro, feita de lata e de ferrugem." (p. 66). Voz "neutra, emperrada, quase uniforme, mantinha o tom rascante de uma voz de batráquio ou de um velho relógio. [...] numa manobra precipitada, escorregoulhe da mão o aparelho, que ficou suspenso de um cordão preto. Os lábios, porém, continuaram a mover-se convulsionados, mas o som que vinha deles era um som confuso, quase só como a respiração de um afogado." (p. 67).

[11] Cf. *Nítido nulo*: "Era um sujeito agudo, de focinho triangular, vinha sozinho. Vinha com um outro tipo, um passo atrás, todo montado de músculos e que não era companhia – um guarda-costas? mas eu não conhecia nenhum. Estão ao fundo do corredor, vão começar a avançar. Avançam, o atleta ao lado e um pouco atrás. Vejo-os e na linha que nos une sinto, subitamente sinto que se equilibra dificilmente todo o destino do mundo. Um instante fico a vê-los quase comovido. Vêm direitos, talhados de História da cabeça aos tacões. [...]. E então penso-os outras vez, vejo-os outra vez. Recuam como num filme rodado para trás, estão de novo no começo do corredor. Avançai de novo agora, ó bonecos de lata, mas avançai naturalmente, desfardados, a vida é tão natural." (p. 170-171). "Debruçados sobre si dão à perna, o atleta um pouco mais corretamente, talhado em músculo, dão ao braço, às vezes num arranque aceleram. [...] fizeram as apresentações, ele chamava-se Teófilo // – Teófilo dos Anjos // o outro não tinha nome. Já enquadrados numa formatura invisível, mas fortíssima decerto, pela segurança exibida [...]. Presentes ambos, recortados à tesoura em presença radical, [...]. Teófilo fala. [...]. // – O país inteiro tem os olhos postos em você. // [...]. O atleta não se move, bloco de pedra talhado a picareta. [...] Teófilo está sério. Dobra à frente o articulado do tronco, o rosto miudinho fica à frente do meu. É um rosto afuselado para o centro, deve ter aí uma broca. [...]. // Teve um tique nas ligações elétricas da face, ficou quieto outra vez." (p. 171-174).

> uma granada. Um estampido embate nas paredes, medonho, algumas lâmpadas apagam-se. Um montão de sucata na rua. Desço a ver a extensão da minha força. Do crânio do polícia saltam várias molas que bamboleiam lentas no ar. Palpo-o todo nas articulações destruídas. Olho as mãos, tenho-as todas cheias de óleo. (NN, p. 198).

O contraste é mais que evidente: à "divinização" do animal opõe-se a mecanização do homem. Em alguns casos a sua coisificação, e mesmo a sua animalização. Repare-se que Teófilo tem um "focinho triangular" (p. 170); que enquanto ele e o segurança caminham pelo corredor, discutem fazendo "gestos aracnídeos" (p. 171); que os dois são vistos por Jorge como "bonecos de lata" (p. 171); que o segurança é um "bloco de pedra talhado a picareta" (p. 172-173) e além disso tem uma "cara-de-cavalo" (p. 173) e que depois de fazer para Jorge um longo discurso para o convencer a aderir à revolução, Teófilo "teve um tique nas ligações elétricas da face, ficou quieto outra vez", como se fosse uma máquina que tivesse sido desligada. No discurso cínico e cruel de Jorge "o homem teve sempre uma fração de suíno, de camelo, as coisas pegadas ao focinho." (p. 142). "O homem só é um animal racional nos intervalos de ser animal. Na realidade, nem isso. Na realidade só é racional para justificar a animalidade." (p. 163-164).

Nas relações possíveis de observar entre *Nítido nulo* e a concepção estética do novo romance, nascido francês e agora já velho de quarenta anos, estas são, sem dúvida, algumas referências a registrar, muito embora esta obra de Vergílio Ferreira ultrapasse, em termos filosóficos, as propostas daquele modo romanesco. No ensaio "O novo romance e a realidade", Lucien Goldmann começa por lembrar que, num certo consenso, o novo romance constitui "um conjunto de experiências puramente formais, e, no melhor dos casos, uma tentativa de evasão fora da realidade social"[12] – mas não apenas isso, logo se apressa a esclarecer. E na seqüência do estudo, refere um certo esgotamento da análise psicológica da personagem, exaurida, ou quase, por autores como Balzac e Stendhal. Essa "exaustão" da "psicologia" da personagem, tal como a realizaram os grandes ficcionistas do século XIX, teria destituído de interesse esse campo de trabalho para romancistas como Joyce, Proust, Kafka, que "tiveram de se orientar para realidades mais delicadas e sutis, abrindo assim um caminho que os romancistas de hoje têm de esforçar-se por continuar."[13]. Prosseguindo na reflexão, diz Lucien Goldmann que

[12] GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 172.
[13] Idem, op. cit., p. 173.

> Se a história e a psicologia do personagem tornam-se cada vez mais difíceis de descrever sem que se caia no anedótico ou episódico, não é apenas porque Balzac, Stendhal ou Flaubert já as descreveram, mas porque vivemos numa sociedade diferente daquela em que eles viveram, uma sociedade em que o indivíduo como tal e, implicitamente, sua biografia e sua psicologia, perderam toda a importância verdadeiramente primordial e passaram ao nível da anedota e do episódio acidental.[14]

Com relação a Vergílio Ferreira, é importante observar que muito antes de escrever *Nítido nulo* ele já havia abandonado a concepção da personagem como "psicologia", substituindo-a por uma concepção "existencial", assim como abandonara – e cada vez mais passaria a abominar – o romance que simplesmente "conta" uma história. Isso exatamente para fugir ao anedótico, ao "episódio acidental", tanto quanto às repetições e limitações da "psicologia" romanesca. Isso já se pode ver desde *Aparição*, mas é particularmente visível em *Estrela polar* e *Alegria breve*. Em *Nítido nulo* tem continuidade o projeto romanesco anunciado e inaugurado em *Estrela polar*[15].

Mas o ensaio de Goldmann contém ainda bastantes reflexões de interesse a uma aproximação com a arte romanesca vergiliana, e, particularmente, com o romance de que aqui se está tratando. Depois de haver referido o conceito de *coisificação* enquanto significado econômico-social de origem marxista e trazido por Lukács para a literatura, o ensaísta formula a seguinte hipótese:

> Parece-me que aos dois últimos períodos da história da economia e da coisificação nas sociedades ocidentais correspondem, efetivamente, dois grandes períodos na história das formas romanescas: aquele que caracterizarei de boa vontade pela dissolução do personagem e no qual se situam obras extremamente importantes, tais como as de Joyce, Kafka, Musil, *A náusea*, de Sartre, *O estrangeiro*, de Camus, e, muito provavelmente como uma de suas manifestações mais radicais, a obra de Nathalie Sarraute; a segunda, que começa apenas a encontrar a sua expressão literária e de que Robbe-Grillet é um

[14] Idem, ibidem, p. 174.

[15] Sobre a "psicologia" no romance, importa ler esta anotação de *Conta-Corrente 1*: "*3-março* [1969] *(segunda)*. A 'psicologia'. Não me desagrada ler um livro (romance) em que a análise revela o 'como' se é. E todavia, para meu uso, não me interessa. Estes psicólogos esquecem o que está antes (ou depois) da psicologia e é infinitamente mais importante. Que significa o estarmos no mundo? Em que assentar um comportamento? Qual a significação das nossas 'idéias' (políticas, etc.)? O estruturalismo, por exemplo, pôs-me o problema grave (o único) da significação da 'linguagem'. Como é que os romancistas se não preocupam com esta coisa tremenda que é o alcance da 'palavra' com que escrevem? A psicologia é um *tricot* de senhoras desocupadas. Antes de saber 'como' sou, é-me muito mais perturbador querer saber 'o que' sou. E 'para quê'. A 'psicologia tem o seu quê de coscuvilhice feminina. A mulher repara no comportamento dos outros como naquilo que vestem." (CC1, p. 27). Cf. também *Invocação ao meu corpo*, p. 68 e ss.

> dos representantes mais autênticos e mais brilhantes, sendo precisamente aquele que marca o aparecimento de um universo autônomo de objetos, com sua própria estrutura e suas leis, e através do qual só se pode ainda exprimir, em certa medida, a natureza humana.[16]

Obviamente o que mais nos importa nesta "hipótese" de Goldmann é a referência que ele faz à "dissolução do personagem" como característica de um período da "história das formas romanescas", sendo também, entretanto, de anotar que, segundo ele, Nathalie Sarraute realiza disto "uma das suas manifestações mais radicais" e que Robbe-Grillet "marca o aparecimento de um universo autônomo de objetos." Mais adiante, preparando-se para analisar a obra de Nathalie Sarraute, Goldmann de certo modo radicaliza: "ela parece-me [...] um escritor que exprime um aspecto essencial da realidade contemporânea numa forma para a qual criou, sem dúvida, uma nova modalidade, mas que é ainda a dos escritores do *desaparecimento do personagem*, Kafka, Musil, Joyce, de quem ela, aliás sofre a influência em várias instâncias."[17]. A radicalização está no "desaparecimento" da personagem, que, por mais transformada que esteja em relação ao seu modelo clássico e tradicional, por mais extremo que seja o processo de "dissolução" a que as vanguardas romanescas a submetam continuará existindo (e portanto não pode "desaparecer") como categoria indispensável à narrativa ficcional.

Mais adiante, discorrendo sobre os romances de Robbe-Grillet, Goldmann refere a "*passividade crescente*, o caráter de "olheiros" que os indivíduos adquirem, progressivamente, na sociedade moderna, a ausência de participação *ativa* na vida social, aquilo que, na sua manifestação mais visível, os sociólogos modernos chamam a *despolitização*, mas que, no fundo, é um fenômeno muito mais fundamental que se poderia designar, numa graduação progressiva, por termos tais como: despolitização, dessacralização, desumanização, coisificação."[18].

Observe-se que expurgada a carga histórico-sociológica e econômica de que as análises de Goldmann estão "contaminadas", interessa, à aproximação com Vergílio Ferreira a "*passividade crescente*" de que se nota sofrerem (desde Carlos Bruno) as suas personagens mais dramaticamente existenciais; o "caráter de 'olheiros'" de algumas delas (Alberto,

[16] GOLDMAN, op. cit., p. 180.
[17] Idem, ibidem, p. 181 (o itálico é meu).
[18] Idem, ibidem, p. 190. (Os itálicos são de Goldmann, mas é importante chamar a atenção para os termos "dessacralização", "desumanização" e "coisificação" por extremamente adequados à problemática de *Nítido nulo* que enseja a reflexão que aqui está em curso).

Adalberto, Jaime e particularmente Jorge – sempre olhando pelas grades da sua cela); a ausência (ou pelo menos uma imensa inapetência) de "participação *ativa* na vida social" e, finalmente, não de todo a "despolitização", mas sobretudo a "dessacralização", a "desumanização" e a "coisificação", mas enquanto fenômenos muito mais fundamentais do que o sentido que lhes pode dar a acepção meramente sociológica. Ou seja, quando aplicados a Vergílio Ferreira, conceitos como "dessacralização", "desumanização" e "coisificação" estarão sempre carregados de sentido existencial.

Goldmann vai ainda falar do "desaparecimento de toda a importância e toda a significação da ação dos indivíduos, sua transformação em mirones, em seres puramente passivos, [aspectos que] não passam de manifestações periféricas de um fenômeno fundamental, precisamente o da coisificação, o da transformação dos seres humanos em coisas, a um ponto tal que se torna difícil distingui-los daquelas"[19]. E mais adiante, já quase em tom conclusivo: "o que importa [...] é a estrutura de um mundo em que os objetos adquiriram uma realidade própria, autônoma; em que os homens longe de dominarem esses objetos, estão assimilados aos mesmos; e em que os sentimentos só existem na medida em que possam manifestar-se ainda através da coisificação."[20].

Ora, este é um processo a que de certo modo se assiste em *Nítido nulo* e que porventura terá tido início em traços de *Alegria breve* ou mesmo de *Estrela polar*. "Desaparecimento de toda a importância e toda a significação da ação dos indivíduos, [...] transformação dos seres humanos em coisas, [...] um mundo em que os objetos adquiriram uma realidade própria", ou seja, "um universo autônomo de objetos." Se a coisificação do homem reduz em importância a condição humana nivelando-a à das coisas materiais, conseqüentemente estas devem crescer em interesse, e é o que se verifica na concepção narrativa e mesmo "filosófica" dessas obras características do denominado *nouveau roman*. É bom lembrar que a cosmovisão predominante nesse modo romanesco é conseqüência da *náusea* e do *absurdo* existencialistas e dá continuidade a um processo de redução da importância do ser humano, cada vez mais relegado à inferioridade e permanentemente ameaçado de extinção – com toda a espécie e civilização de que faz parte – pela guerra tecnológica latente num mundo polarizado entre duas potências nucleares sempre em estado de tensão. Também na obra ficcional de Vergílio Ferreira o homem vinha em queda, desde *Estrela polar* até *Nítido nulo*. Tendo perdido Deus, perdera também ao "outro" e a si mesmo. Per-

[19] Idem, ibidem, p. 190-191.
[20] Idem, ibidem, p. 191.

deu a crença na sua própria grandeza e nos valores que criara como substitutivos do absoluto. Descobrira-se pequeno, impuro e animal. Era só mais uma coisa, num "universo autônomo de objetos", coisas que Jorge pode ver da janela gradeada da sua cela: estacas para armação de toldos, casas fechadas, passadeiras sem função, bancos empilhados na areia, rochas, falésias, barcos e gaivotas que passam (como manchas no horizonte ou riscos sem sentido no ar), os três pescadores – homens, mas destituídos de humanidade, porque apenas três pontos para a observação de Jorge – e o cão.

Intensificando a relação de *Nítido nulo* com o *nouveau roman* tem-se o evidente parentesco da técnica narrativa deste livro com a narrativa cinematográfica. Talvez se pudesse invocar aqui alguns diretores de cinema – sobretudo franceses – dos anos 60 (Renoir ou Alain Resnais, por exemplo) que fizeram a *nouvelle vague* e levaram à tela obras dos novos romancistas. Os olhos que através das grades da janela vêem o que lá fora está ao alcance da visão semelham bem o "olhar" de uma câmera cinematográfica, que ora exibe panoramas de tela inteira, ora se concentra neste ou naquele detalhe; ora afasta para o quase invisível o que estava sendo mostrado a meia-distância, ora traz, com lente poderosa, para junto do espectador o que, pela distância, seria inalcançável pelo seu olhar. Ora se detém demoradamente em objetos fixos – casas fechadas, inúteis estacas para toldos, passadeiras, um mastro com uma bandeira hasteada, rochas, a falésia –, ora acompanha o que se move – um ou outro barco que passa, um traço de gaivota no ar, o cão que pela praia segue para o infinito, os pescadores que vêm, que se instalam e ficam demoradamente até partirem outra vez, o cão que regressa do infinito e se deita na areia em atitude de espera e ao alcance do olhar do homem ou do "olhar" da câmera. Estas imagens do presente do narrador-literário ou do narrador-cinegrafista alternam-se, em jogos de *flash-back,* com as que a memória projeta, desde o passado mais remoto, ora lentamente, ora em grande velocidade, ora com intensa nitidez, ora rasuradas de fumo ou de neblina ou da embriaguez do narrador que bebe cervejas compulsivamente, e ora se "suspendem" ou "congelam", fixadas na tela ou na memória, ora se precipitam num simultaneísmo talvez só possível de obter em linguagem cinematográfica ou pela vertigem fragmentária de involuntárias lembranças que afluem em alta rotação. E condicionando em sugestão e atmosfera, ou "emoldurando" ou até "presidindo" a tudo isso, uma música ininterruptamente ouvida ou recordada na memória, a música de um trompete invisível, talvez um "toque de mortos", um "toque a enterro"... uma "música de dança, chama-se *O silêncio*", música dançada por Jorge, no passado, com Vera, ou com Marta... (NN, p. 47-48). Música de "som áspero e triste" (p.

51) – "a trompete [*sic*] há-de tocar sobre a cidade morta, imensa, como a tuba dos anjos do fim" (p. 61) – e que lhe relembra outra ou outras: a do filme "A cidade morta" – música em que "havia uma orquestra e uma trompete [*sic*] cortava-a de alto a baixo, cortava a platéia , dividia o mundo" (p. 74) – e uma outra remotíssima, da infância, ouvida "na aldeia, pelas noites de inverno", na voz de um David que cantava a encomendação das almas "ao longo das ruas [...] – *Ó almas que estais penando* –" (p. 76). Música do fim ou do anúncio, trombetas da revolução, do apocalipse ou do juízo final. Música – a do trompete – para pontuar o fluxo de uma memória vertiginosa e intensa que se "materializa" na nitidez das sucessivas imagens[21].

A destruição da estátua de Jorge por ele mesmo é referência de vários aspectos: a ação de Jorge prende-se à desmistificação de uma mentira, já que ele não se considera "herói" da revolução e portanto não mereceria a estátua; destruir a estátua é ao mesmo tempo um ato de *despolitização* e de *dessacralização*; aponta para a extinção de algo impuro, ou injusto, ou inverídico e é por isso – sobretudo pela relação com o "impuro" – que Helder Godinho relaciona a destruição da estátua com a morte do cão, significando, uma e outra, a "destruição do Passado."[22]. Mas sem dúvida que o episódio também representa um atentado contra a representação da importância do homem, o que, fatalmente se opõe à "divinização" do animal.

Assim como o homem mata o cão (em *Aparição*, em *Alegria breve* e em *Nítido nulo*) quer seja ele símbolo do Passado, da impureza, da inferioridade animal ou da inocência, outros símbolos da ausência de culpa serão também eliminados pela violência humana ou por uma força que a ultrapassa. Num dado momento em que o cão regressa ao alcance da visão de Jorge e se empenha num trabalho fisiológico que ele acompanha com atenção,

---

[21] Repare-se que na memória de Jorge a lembrança da sessão do seu julgamento "enovela-se" com a lembrança da música do trompete:

> Todo o juízo final sobre ações e palavras humanas não se faz sobre as palavras e ações mas sobre os intervalos delas. Porque nos intervalos é que elas significam. [...]. Mas agora julgo-os pela comum verdade que é nossa, deles e minha, [...]. Porque o juízo dos mortos é também o dos seus juízes. Agora julgo-os na irmanação da sala do tribunal que nos unifica, mas com a distanciação que me vai da minha mesa de juiz ao seu banco de réus. É a diferença que nos separa dentro da mesma verdade enquanto é a mesma [...]. Estava distraidamente falando da justiça e dos juízes, a ver até onde, se começamos a pensar. [...]. A trompete [*sic*] ressoa até ao cabo do mundo. Metálica, ressoa, grave. É um *slow* pelos espaços, danço com Vera, empernando duramente com ela. [...]. A toada do *slow* vem do lado de lá, plácida, ondeia ao ondear dos meus olhos. Sigo-a ao impulso que me vem nela e me orienta o pensar, não bem no que penso mas na fadiga que o dissolve. [...]. Deve ter ainda uns restos de música na boca, o trompetista. São os restos que ainda ouço depois que se calou, o prolongamento do espanto, que dura mais que a razão dele. (NN, p. 78-79).

[22] GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*, p. 87.

interrompendo a reflexão que vinha fazendo – "ser forte é tão simples. Sem antes nem depois. Sem finalidade a atingir senão a que implícita está no fato bruto de se ser. Sem auto-exame devorante de si mesmo. Agora sou." – a partir da visão do animal essa reflexão é retomada, mas já noutro sentido: "Tudo na vida é tão difícil. Ser é difícil, ó Deus. Tanto. Viver naturalmente, morrer naturalmente. É necessário que *tu* morras, que *tu* morras!" (NN, p. 43, itálico do texto citado). E aqui, obviamente uma ambigüidade se instala: *tu* quem, o cão? Deus? O Homem?... E é exatamente essa a pergunta que logo a seguir o próprio narrador se faz:

> [...] tu quem? Mil vezes te matamos mas ressuscitaste sempre. Nas formas mais estúpidas. A gente apeou-o e imediatamente outros palhaços grimparam para o trono vazio. Mas eles não têm culpa, quem nos manda a nós ser trouxas? Nós é que temos a culpa, o homem é tão miserável. Não agüenta com o seu peso, alguém que lhe pegue nele enquanto vive. Alguém que lhe diga: deixa ver que eu te pego no carrego enquanto vais à tua vida. Que têm os outros a ver com a vida dele?
>
> – Estás só. Agüenta. E sorri, se puderes. [...].
>
> – O homem é que é o deus do homem. (NN, p. 44).

Seria necessário matar o cão, mas Deus também morreu, e a divindade própria do homem. Deus e também os seus profetas: "O tempo dos profetas acabou, e é a hora do balanço." (p. 154). E morrerão os profetas, mas também os inocentes, como os loucos e as crianças. São já conhecidas de anteriores romances de Vergílio Ferreira essas estranhas figuras que oscilam entre a realidade dos loucos de aldeia e o imaginário dos "profetas", mas nenhum outro romance os tem em tal quantidade quanto *Nítido nulo*. Ou serão sempre o mesmo e um único, mas revestido de diferentes formas e "aparecido" ou relembrado em diferentes circunstâncias. Mas sempre vítima (ou vítimas) da violência humana. "O tempo dos profetas acabou" – "É necessário que tu morras". Têm sempre na boca um discurso longo, apocalíptico e vingador:

> – Desgraçados de todo o mundo, ouvi-me! [...]
>
> – Soou a hora do ajuste de contas, o reino da justiça vai descer sobre a terra. Vinde a mim vós todos os que sofreis e sereis consolados. [...]. Escravos, miseráveis, oprimidos, sacudi a canga do pescoço e eu vos prometo a paz e a felicidade [...]. Tu, serva sem esperança, amochada uma vida inteira por um bocado de pão e uma manta para dormir porque é que esperas para gritares a tua revolta? [...] Bem sei que hei-de ser

> cuspido e humilhado e amarrado ao madeiro. Mas a verdade está comigo e a verdade não morre. Eu sou a salvação e a vida." (NN, p. 37-38).

Este é o mais antigo dos "profetas" na memória de Jorge. É ainda um "profeta" do tempo da infância na aldeia e será o primeiro a morrer, apedrejado na praça. No meio deste discurso cada vez mais inflamado em que o orador, com "olhos de lume, fascinava e arrepiava" a multidão que o ouvia, "uma pedra voou não se sabe donde, embateu em cheio contra a testa do orador – e ele estacou, um fio de sangue escorreu-lhe até à boca." (p. 39).

> [...] homens e mulheres, gravemente, apanharam pedras do chão, dispararam-nas contra o homem. Tinham a face séria, sem ódio, sem um grito, meticulosos cumprindo uma função ritual, arremessavam pedras certeiras com extrema violência. O homem estacava, tentava ainda falar. Até que tombou morto, o rosto coberto de sangue. A multidão então parou, deu dois passos à frente, estreitando o cerco à volta do homem. De olhos fitos, olhavam. Depois, devagar, viraram costas, foram dispersando. Ficou só o homem na praça. E eu. (*Ibid.*).

Depois, ao longo do livro, morrerão outros. O segundo, nas proximidades da Faculdade, aonde havia um largo e um homem prelecionava, "os olhos saídos e acesos, a testa desafrontada, cabelos de tempestade [...] estava em cima de um estrado. Tinha um livro encostado ao peito," (NN, p. 95)

> – Analfabetos de todo o mundo, ouvi-me! [...]. (*Ibid.*).
>
> – Vim aqui para vos insultar, ó pífios! ó castrados! ó infinitamente camelídeos de ignorância!
>
> [...] agora abria os dois braços, o livro seguro no extremo de um, decerto o seu evangelho. [...]
>
> – Mas não vim só para vos insultar!
>
> E sorria. Grande, patriarcal [...]. (p. 96)
>
> – soou a hora da revelação, o reino da verdade vai descer sobre a terra. Vinde a mim vós os que andais iludidos e eu vos iluminarei. Vinde a mim vós todos os mistificados e eu vos rasgarei os olhos. A verdade é só uma e as portas da cadeia não prevalecerão contra ela.
>
> [...].
>
> – a verdade está aí e não a vedes. Vigiai e atendei para não cairdes em estupidez. Em verdade vos digo que soou a hora do NÃO, ó pífios, ó castrados, ó infinitamente camelídeos de ignorância!

> [...] – ó imbecis! Se vos disserem que é pecado – não! Fornicai em abundância, que dos fornicadores é o reino dos céus, [...]. Se vos disserem que sabem e mostrarem os livros onde isso vem – não! Queimai os livros todos, porque a verdade ainda não foi escrita e dos novos ignorantes é o reino dos céus. Se vos disserem que há uma Lei – não! Perguntai-lhes quem é que fez a Lei e desobedecei, que dos desobedientes é a glória eterna.
>
> – Em verdade vos digo que a cólera da justiça vai abrasar toda a terra. E a terra será pura outra vez e o homem poderá então construir a sua morada [...]. (p. 98-99).

E a este ponto do discurso, como numa sobrenatural intervenção da natureza, um imenso vendaval levantou-se arrancando das mãos e das pastas dos estudantes que ouviam o "profeta", milhares de folhas de papel que "subiam alto, num giro rápido, pairavam suspensas, dispersas, cobrindo o céu", e "todo o espaço do largo era um turbilhão de papéis" que "subiam vertiginosos, flutuavam em ronda lá em cima" e "o homem tinha o braço imenso erguido" (p. 100). "Depois o vento cessou. Um instante a papelada pairou ainda no ar", até começar enfim a cair e todo o largo ficar coalhado de papéis. "Foi quando o homem pegou do apito que tinha dependurado ao pescoço, deu uma apitadela estrídula:

– Já está." (*ibid.*).

E o desenlace da cena:

> Então ouvimos um tropear de botas, cardadas decerto – tropa que passava? o tropear crescia em estampidos. Até que cessou. E logo atrás, um ruído breve de gatilhos, o homem estava quieto no alto do seu trono, aguardava. Até que sincrônico, um estrondo só, nos quatro cantos do céu – o homem tombou pesadamente de costas. Estava de peito para cima, a boca aberta, os olhos abertos, a assistência foi debandando devagar. De um a um e em silêncio, lentamente, davam costas, a noite caiu enfim. Instantâneas e a um tempo acenderam-se as luzes do largo. O homem tinha a cara banhada de sangue. Ficou só no largo deserto. E eu. (NN, p. 100).

Estão evidentes, nos discursos dos "profetas", as intenções ou as inflexões político-religiosas tratadas de forma paródica, apontando para um demolidor sentido apocalíptico na pregação da desordem, da desobediência e do caos. Mas da devastação apregoada pelo orador levanta-se a esperança da construção de um mundo novo (tal como a esperança de Jaime – de *Alegria breve* –, aguardando na aldeia arrasada o regresso do filho que haveria

de fundar um novo mundo e um novo tempo): “a cólera da justiça vai abrasar toda a terra. E a terra será pura outra vez e o homem poderá então construir a sua morada.” (NN, p. 99).

Mas há ainda um terceiro “profeta”, surgido durante a sessão de julgamento de Jorge:

> – Criminosos de todo o mundo, ouvi-me!
>
> os olhos raiados de profecia, tinha os cabelos num vendaval. E verticalmente, o silêncio. Mas instantâneo, sincrônico, o engatilhar metálico de pistolas, num friso sutilíssimo da minha alucinação. E logo frenético, picotado, um disparo simultâneo – e o homem ficou esburacado de balas. O sangue rebentou em vários buracos como jatos de mangueiras contra a cara dos magistrados, escorria espesso, coagulava como papa pelo chão. O homem virou-se eu vi-lhe a cara, sorria. Um rego de sangue descia-lhe da testa, escorria pelos dentes em sorriso, para o lábio de baixo, o queixo, saía talvez da boca, a língua com sangue, os dentes brancos entre o sangue, toda a boca numa massa sangrenta, sorria sempre. Houve um tiro ainda isolado, ele estremeceu um pouco, sorriu ainda. Tinha uma coisa muito importante a dizer nos olhos, no sorriso. Ergueu mesmo um pouco a mão com um dedo de aviso no ar. Depois caiu. Não. Depois não caiu. Depois disse:
>
> – Eu não morro!
>
> Depois é que caiu. Ou saiu pela porta fora? (NN, p. 300-301).

Jorge estaria também nesta seqüência de “profetas”, se considerado enquanto *Verbo* da revolução. Foi ele a sua palavra, a sua voz, a sua idealização. Mas havendo sido traída essa idealização, traído também fora Jorge naquilo sobre o que profetizara, nos ideais que propusera, nas “verdades” em que acreditara e pelas quais se fizera a revolução. E à espera do fim, numa cela de cadeia, Jorge não tem mais sobre o que profetizar, a não ser sobre a nulidade de tudo, nulidade que lucidamente percebe, nitidamente *vê*. *Nítido*, entretanto *nulo*, é o mundo e tudo o que está nele. Jorge é o último profeta da nulidade, o arauto do nada, o quarto e derradeiro pregador do apocalipse, que a si mesmo se acompanha desde a infância. “Profeta” de um mundo morto e vazio, não espera mais nada nem ninguém. Não traz “nenhum messias na algibeira”...

A morte da criança, ou a inocência sacrificada, é uma das constantes de maior vigor e talvez de maior presença nos romances de Vergílio Ferreira. Cristina, em *Aparição*, o filho de Paula, em *Cântico final*, os filhos de Adalberto e de Jaime, em *Estrela polar* e *Alegria breve*, são exemplos dessa recorrência em que também se inscreve a morte de Lúcio, em *Nítido nulo*. No universo simbólico vergiliano o filho significa a continuidade da pre-

sença do pai no mundo, a esperança da continuação da existência, um modo de vencer a morte e ultrapassar a fugacidade da duração humana prolongando a breve alegria de existir. Mas o filho é sobretudo a criança e a criança é principalmente a inocência, a ausência de culpa. E é para não perderem a inocência, tornando-se culpados ou para que uma "ordem" maior e sobre a qual não se tem controle tire ao pai a esperança da continuidade da vida, que algumas crianças morrem nas narrativas de Vergílio Ferreira. Morrem pela violência de acidentes em que os adultos têm culpa, como Cristina, num desastre de automóvel; ou em acidentes que talvez os adultos pudessem ter prevenido, como o filho de Paula, na queda que deu ao deslizar pelo corrimão de uma escada; ou de doenças mais ou menos súbitas e fatais, como os filhos de Adalberto e de Jaime. Retomando e dando continuidade a estas mortes, castigo da inocência infantil, a morte de Lúcio, em *Nítido nulo*, diferencia-se destas pelo caráter de "milagre" ou de "fantástico" de que o episódio se reveste. No mundo inteiramente degradado de que o romance faz a representação, Lúcio é o símbolo da mais absoluta pureza. Por isso morrerá, retirado da vida por uma força que ultrapassa a do homem e contra a qual o homem nada pode. Morrerá para evitar a contaminação (e a perda) da sua pureza por um mundo impuro.

Num mundo em que todos os valores humanos parecem ter sido anulados; em que tudo se representa pela degradação, pela ironia, o grotesco, o sarcasmo e a morte; em que se mecaniza o homem e diviniza o animal; em que a arte foi abandonada por inútil e ultrajada por grosseiras e repulsivas representações caricaturais[23]; em que se declara a inexistência do absoluto, que é confundido com o sexo animal... Num mundo assim, a lembrança de Lúcio na memória do narrador, a reconstituição em farrapos de instantes da sua vida breve, e mesmo a evocação do episódio da sua morte, formam um oásis de poesia encravado no inóspito de um deserto de intensa luz solar e areias brancas onde se revela, com violenta nitidez, a desagregação, a desesperança, o desamparo, o *nulo*.

Lúcio era um menino da aldeia. Costumava brincar com pequenas coisas sem valor que a sua imaginação transformava em maravilhas. Certo dia encontrou junto ao muro do

[23] A Arte, em *Nítido nulo*, é também referência recorrente. Mas, tal como outros valores humanísticos, perdeu o seu valor de transcendência e a possibilidade do Absoluto. Em *Alegria breve* Ema diz que "um mundo sem arte seria um mundo estúpido de *robots*." (p. 94). *Nítido nulo* é esse mundo absurdo, que abandonou a Arte ou que a conspurcou. Embora Jorge refira continuamente a música do trompete, é na memória, e portanto no passado, que ele a ouve. No seu presente a música fora aviltada pela representação que se faz de uma orquestra cujos "instrumentos" são corpos humanos emitindo os mais grosseiros e ignóbeis "sons" do homem, "espaçados ásperos insólitos" (v. p. 290). Marta, personagem do romance, é referida como uma pintora que abandonou a sua arte (p. 111) e radicalizou o abandono partindo todos os pincéis e jogando fora os tubos de tinta (p. 117 e 239).

quintal uma flor silvestre, amarela, linda... Apanhou-a, mostrou-a à mãe, levou-a para casa. Foi posta pela mãe num copo quebrado, com água, sobre uma mesinha junto à estampa de uma Senhora das Dores. Mas alguns dias depois, porque estivesse murcha, a mãe jogou-a fora, para o quintal. Lúcio foi buscá-la, dizendo à mãe que a flor não estava murcha e recolocou-a no seu lugar. Indo verificar, a mãe viu a flor murcha, ralhou com o filho e novamente atirou a flor ao lixo do quintal. Novamente o menino a foi buscar, e "a flor reverdeceu, amarela viva, as pétalas abertas" (NN, p. 212), exalando o seu perfume. Mas quando Lúcio retirava da flor o seu olhar e era a mãe quem olhava para ela, então mais uma vez a flor murchava. Até que a mãe compreendeu o "milagre" e teve medo de que o filho morresse.

> Meteu-o na cama, acendeu o pavio e pôs-lhe a flor num banco ao pé da cabeceira. Estava num copo, mas sem água, que não era preciso, só o copo. Ele olhava, a flor reverdecia e cheirava. Depois não a olhava, a flor ficava murcha e não cheirava. Depois tornava a abrir os olhos, a mãe via. Então ele teve pena da flor, porque sem ele não existia, [...]. Por isso fazia esforços para não fechar os olhos, [...]. (NN, p. 214-215).

Mas já então Lucinho adoecia, lutava tensamente contra a morte, e quando enfim acabou, "imóvel, pálido, as mãos ainda crispadas", também assim ficou "imóvel a flor murcha no copo" (p. 216).

De uma beleza pungente, o episódio da morte de Lúcio assemelha-se a uma parábola inserida na estrutura do romance. E só como uma parábola (com o seu traço de milagre ou de fantástico) poderá ser compreendido: instante de doce suavidade e de emoção na memória de quem vive os últimos momentos num amargo mundo desagregado e seco de humanismo. E o que esta parábola quererá dizer (entre outros significados porventura possíveis), é que num mundo assim, só a absoluta inocência da infância é capaz de ver a beleza e a vida onde quer que elas estejam. "Porque a beleza não está numa parte privilegiada do mundo, mas é a essência das coisas" (NN, p. 207-208), e porque "a infância existe! [...]. Como a manhã ou o botão de rosa e tudo o mais que já está assente para a poesia e tanto que os poetas já nem falam nisso por ser demasiado evidente." (p. 208). E vista a beleza na sua pureza e verdade essenciais que só os olhos da inocência podem ver, é preciso que o inocente morra para que a beleza, a pureza e a verdade não se maculem. É preciso que o inocente morra, ainda que isso tenha a violência de um crime. E por isso Lucinho morrerá, como morreu Cristina em *Aparição*. Como quer que seja, o episódio da morte de Lúcio

com a sua fantástica flor amarela, há de ser compreendido, principalmente, do ponto de vista da poesia, do puro poético, de uma poética absoluta.

Outras constantes do universo romanesco de Vergílio Ferreira poderiam ser ainda aqui, senão analisadas – para evitar o demasiado alongamento desta reflexão sobre *Nítido nulo* –, ao menos referidas para assinalar a presença que têm no romance. Seria de mencionar, por exemplo, a questão do enclausuramento, tão presente no universo romanesco vergiliano, de certo modo já desde *Mudança*, mas muito particularmente em *Manhã submersa*, em que o Seminário, mais do que uma clausura é um espaço prisional. Tal como determinados ambientes de *Aparição* ou a cela de Adalberto, em *Estrela polar*, romance em que o protagonista já está enclausurado (não consegue sair de Penalva) mesmo antes de recolhido à cadeia por condenação judicial. Assim como Jaime Faria (de *Alegria breve*) não consegue deixar a aldeia deserta e devastada de destruição. Em *Nítido nulo* há uma diferença interessante a assinalar: Jorge está enclausurado porque preso na sua cela de condenado à morte, mas o cão, que se encontra em liberdade na praia, faz algumas deambulações pelo areal e retorna sempre ao mesmo lugar, onde acaba por se deitar, em atitude de espera e será morto pelo comandante do pelotão de fuzilamento. Portanto, também o cão está, paradoxalmente, em liberdade mas "enclausurado". O erotismo e as reflexões sobre o corpo são índices recorrentes desde toda a produção romanesca e ensaística do escritor e que aqui se manifestam fortemente. Vera, Sara, Marta, Lúcia, e mesmo Helga, a namorada do filho, são as destinatárias dos impulsos eróticos de Jorge. Nas cenas de praia, a visão de corpos femininos jovens, musculados ou contornados de sensualidade, desperta intensamente os sentidos de Jorge[24]. E se é no corpo que toda essa carga erótica se concentra, o mesmo corpo a ultrapassa, como promessa ou desejo de absoluto, apesar da consciência da sua finitude[25]. O filho – e agora também o filho do filho – volta a ser referência temática (de passageira presença). Ambos se chamam Jorge, como o pai e o avô. Mas o filho não se relaciona com o pai, nem o pai espera filho algum. Tem dele apenas uma ilusória visão, mais ou menos passageira, através da janela gradeada, de onde o vê no areal, acompanhado da jovem namorada, dona de um corpo forte e sensual vestido apenas de ousada e sumária roupa de banho (detalhe que estimula o erotismo do narrador-protagonista). A visão esten-

[24] V., p. ex., a longa descrição-evocação que Jorge faz do corpo jovem de Marta, numa temporada de praia (p. 105-108).

[25] É interessante notar que, tal como em *Alegria breve*, em *Nítido nulo* toda a relação erótica resulta em vazio, desfeita a ilusão de que no erotismo pode estar uma forma de absoluto. Também recorrente, o tema do corpo merece, em *Nítido nulo*, algumas reflexões de natureza idêntica às que se encontram em *Invocação ao meu corpo*.

de-se com a ilusão da presença dos dois jovens no interior da cela de Jorge, mas pai e filho não se entendem, falam, literalmente, linguagens diferentes, e, questionado pelo pai, dir-lhe-ia o filho que falava a sua língua, e que a do pai era uma língua morta. "–... a tua é uma língua morta, tive de a aprender como aprendeste o latim. [...] – Falo uma língua viva, a tua é feita de farrapos" (NN, p. 55-56). Em *Nítido nulo* desaparecem a ternura, a emoção e a esperança que um filho desperta no pai. Esses sentimentos estão neste romance substituídos por uma enervante tensão estabelecida entre os dois, ou mais do que isso, por um confessado desamor que afasta um do outro, desde a linguagem (desde o *Verbo*), que é onde o mundo tem início, até outros elementos da essencialidade:

> Sei que é meu filho pelo modo como me detesta, se ri de mim. Não o posso amar. Todo o filho tem de nós a parte que se parece e a parte que se não parece. Pela primeira é que o amamos, suponho. Mas a que se não parece nasce da que se parece como a noite do dia ou ao contrário. Será essa a mais parecida? (NN, p. 218-219).

Repare-se que o filho de Jorge é já um homem e que o sentimento de ternura, de emoção e de esperança que nos anteriores romances de Vergílio Ferreira se destinam do pai para o filho, é sempre para o filho criança[26]. Quando Jorge tem a ilusão de ver o filho na areia da praia, pergunta-se:

> será o meu filho? o meu neto? Temos os três a mesma idade, mas eu nasci, como é óbvio, há muito mais tempo. Na realidade o meu filho que deve ter uns quarenta anos, não aparenta mais de trinta. E o meu neto não aparenta mais de vinte, mas nem sempre. Quantos aparento eu? (NN, p. 54).

Como é óbvio, as considerações de Jorge implicam a questão do ser e do parecer (essência e aparência) numa dimensão temporal, o que, no romance, levará à afirmação de que "a estupidez maior do homem foi ter inventado o tempo." (p. 220).

---

[26] Esse "pai" é sempre o protagonista dos romances, constituindo a figura/conceito da *arquipersonagem* na terminologia utilizada por Helder Godinho. (A respeito da *arquipersonagem*, v. GODINHO, *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*). A importância ou significado do filho, é, no romance de V. F., uma questão quase de sempre e que, como outras, de natureza filosófica, se vai complexificando passo a passo ou livro a livro e evolui para os problemas das relações entre pai e filho. Romances futuros, como *Para sempre* (1983) e *Até ao fim* (1987), tratarão disso, mas aos leitores atentos a esse tema vergiliano já em *Estrela polar* se impunha a força desta afirmação: "Nenhum filho tem pais, mas todo o pai tem um filho." (EP, p. 241).

As diferenças de linguagem – e conseqüentemente de comunicação – entre Jorge e o seu filho, conduzem a uma associação com os temas correlatos da *Palavra* (matéria de reflexão muito freqüente) e das línguas ("uma língua é uma coisa divertidíssima e estúpida" – p. 45)[27]. É a partir desta idéia a respeito de uma língua ("coisa divertidíssima e estúpida") e de que a linguagem é criadora ou refletora de mundos e consciências, que a ironia do escritor elabora o discurso do chefe político revolucionário de *Nítido nulo*. Um discurso velho, anacrônico, arcaico em forma e conteúdo, em ideologia e em estilo, elaborado com a linguagem medieval de Fernão Lopes[28]. O efeito da linguagem velha em que se elabora o discurso do chefe transmitido por emissão radiofônica, é extraordinário:

> *– Prazer-me-ia que os que esto ouvissem filhassem boa tençon de guisa que ensino e avisamento ouvessem por nos e por si.* [...].
>
> *– E porquanto asinha poemos rezão u rezão nem nenhũa cousa val* [...] *desi punhemos de correger as afeiçons* [...] *Amigos apacificai-vos, ca eu vivo e são som, a Deus graças* [...] *Prazer nem novidades nom cureis de husar, ca nom havereis comprida saude.* (NN, p. 123 e 124, em itálico no texto transcrito).

---

[27] O tema da *Palavra* é também um dos temas de sempre, em V. F. O da língua, e particularmente o das línguas estrangeiras, senão mesmo em romances anteriores já está em *Alegria breve*:

> Vanda fala com o Inglês em inglês. Sei muito mal o inglês, apanho palavras extraviadas e é como se de repente abrisse uma fresta e espreitasse para dentro. Mas vejo pouco. Se não visse nada, acharia piada. Porque sempre achei piada a dois tipos que falem uma língua totalmente desconhecida. É um grasnar parvo. E o curioso é que eles riem, ruborizam-se, ficam sérios, espantados, como se estivessem mesmo a falar língua de gente, como se de fato ambos se entendessem. E todavia não falam: estão a coaxar para um lado e para o outro. Mas do inglês sei coisas. Sei *water*, *wanderful*, *love*. Sei mais. A cada palavra que surge ao meu conhecimento, a conversa de Vanda é plausível. Mas Vanda é já de si plausível, eu conheço-a. Mesmo que eu não conhecesse palavra alguma, ela *estaria falando*. Extraordinariamente, o Inglês recupera a sua força perdida. Está em sua casa, na sua língua, passa de si para Vanda, regressa dela para si. Estão construindo um mundo, são ambos poderosos. Extraordinariamente o Inglês deixou de ser frágil. (AB, p. 192, itálicos da citação).

Repare-se que, quando Ema pede a Vanda e ao Inglês que falem em português para que todos os compreendam, o estrangeiro diz que da língua portuguesa "saber pouquito", o que, na visão do narrador, o torna "imediatamente frágil outra vez." (ibid.). Repare-se ainda que, se V. F. assume a idéia que esta citação contém, o estrangeiro, ao falar na sua própria língua, "está em sua casa". A língua enquanto casa é o mesmo que a língua enquanto pátria, o que de imediato faz lembrar a "pátria da língua" em Fernando Pessoa/Bernardo Soares ("Minha pátria é a língua portuguesa"). E ainda mais: falando Vanda e o Inglês na língua do estrangeiro, "estão construindo um mundo, são ambos poderosos", ou seja, o mundo constrói-se pela linguagem, ou, essencialmente, pela palavra (o *Verbo*). Quando é solicitado a "sair" ou "descer" da sua língua, o estrangeiro torna-se "frágil outra vez".

[28] V. F. registra no seu diário a seguinte anotação: "*27– junho* [1969] *(sexta)*. [...]. Esbocei ontem o discurso do Teófilo para o romance [*Nítido nulo*]. Linguagem de Fernão Lopes – e toda a ironia a quis aí. Curioso: não se imita uma linguagem já morta. Os falsários. O processo mais seguro é simplesmente cerzir, fazer 'colagens' de expressões dos textos. Saindo disso, lá escapa logo um termo que é meu ou do nosso tempo." (CC1, p. 50).

> *– Assi que todollo pregoeiro de falsidades e de mesquinhas querelas, como for conheçudo delle nom leixará rrenembrança e será tomado e preso e arrastado e decepado e emforcado.* (Ibid., p. 255 e 256, itálico da citação).

Pela linguagem, de imediato se manifesta a "velhice" do chefe –

> O nosso chefe do governo tem já tinha cento e cinqüenta anos. É uma idade bonita. Não, porém, muito avançada em relação ao avanço dos princípios que nos regem e têm já mais de quinhentos. As leis, os costumes. As instituições. A moral. As ciências, as artes. As organizações culturais. A organização do ensino em todos os escalões. E os mestres e o rol das matérias [...]. (NN, p. 121) –

E nela, a velhice de um país que ele não permite que se rejuvenesça pela atualização. Não é difícil identificar o perfil deste chefe anacrônico com uma caricatura de Salazar, identificação que resulta mais ou menos evidente sobretudo pela extrema ironia com que o assunto é tratado ao longo de todo o capítulo XI, que, é, no romance, o seu momento mais intencionalmente político. A ironia do "retrato" caricatural deste chefe, de que a linguagem do seu discurso é elemento forte, estende-se ao próprio nome, dele e de sua mulher: Teófilo dos Anjos e Teodora. Num mundo já proclamadamente sem Deus, que significado têm nomes como *Teófilo* e *Teodora*? E para intensificar a ironia, este Teófilo ainda é *dos Anjos*!

Mas *Nítido nulo* traz ao universo romanesco do seu autor novos elementos de construção que a esse universo se incorporam, constituindo novos passos em direção ao futuro, preparando novos aspectos em romances vindouros. O de percepção mais evidente desses novos elementos, é, obviamente, o título. *Nítido nulo* é um título que rompe com o conteúdo ou dimensão poética dos anteriores e instaura uma outra "poética" dos títulos. Os anteriores são intensamente simbólicos – *Mudança*, *Manhã submersa*, *Apelo da noite*, *Cântico final*, *Aparição*, *Estrela polar*, *Alegria breve* – mas oferecem-se a uma "compreensão", permitem uma "leitura" e estão carregados de uma significação poética. *Nítido nulo* intensifica o que há de abstrato no símbolo, oculta a "compreensão", rarefaz a "leitura" e cria, pela sonoridade dos vocábulos que o compõem, um resultado musical. Os vocábulos *nítido* e *nulo* freqüentam com abundância o texto do romance, mas separadamente, ora apontando para o que é nulo, ora para o que é nítido: o dia ensolarado, o mar, a areia branca da praia, as casas fechadas... tudo, enfim, o que o olhar de Jorge pode alcançar. Mas a tudo isso, que

é presente, como à própria vida, falhada no presente e no passado, cerca a idéia de nulidade. Tudo é nulo, tudo é nada, tudo é e foi inútil. E a certa altura do romance associam-se, então os dois vocábulos, as partículas do título:

> Nítido nulo o horizonte e já frio, um deus cresce dentro de mim. É um deus poderoso, centro convergente da força do mar – ouço-o. [...]. E uma insinuada idéia, ou não é idéia – uma sugestão alada alta lateral como a luz das nuvens que vem do sol, uma insinuada idéia do primeiro homem em mim e do último, ali em pé, em frente ao oceano que é talvez maior do que o mar. [...].
>
> Estou só. E o universo à minha roda, poderoso e nulo. Há no centro disto uma verdade intensa e não a atinjo [...]. (NN, p. 281-282).

O traço abstrato do título intensifica a idéia dessa "verdade intensa" que não se atinge. Uma verdade *nítida* mas *nula* ou, paradoxalmente, obscura. Como um universo "poderoso" e *nitidamente nulo*, no centro do qual está o homem. Na verdade o título do romance é apenas um elemento de uma estrutura mais ampla que haveria de identificar este livro de Vergílio não só como um romance abstrato (desde o título), mas também como um romance transgressor do seu próprio modelo, enquanto gênero, transgressor das convenções de construção romanesca que apesar da modernidade libertária ainda se mantêm, mesmo que só relativamente. Um romance que, pela transgressão, ultrapassa a própria identificação com o moderno situando-se para além dele, enseja, obviamente, uma classificação do tipo "pós-moderno", que, não sendo postulada nem mesmo desejada ou bem recebida pelo escritor, foi no entanto, em função de alguns romances – entre os quais *Nítido nulo* –, estabelecida por alguns dos seus críticos[29].

---

[29] V. F. não postula para si nem para este seu romance (NN) a classificação de "pós-moderno", expressão e conceito com os quais não simpatiza e a que foi mesmo avesso, assim se declarando por diversas ocasiões, no diário, em ensaios da série *Espaço do invisível* e em entrevistas. Em registro da *Conta-Corrente* – 4, a propósito de um artigo de Eduardo Prado Coelho sobre o "pós-modernismo", ele assim se manifestou:

> [...]. E o que se diz nesse texto, militarizado de citações, é que depois do modernismo, que é o cansaço, o chateamento, a saturação do modernismo, não há o retorno a antes dele, que é o cansaço e tudo mais a dobrar. Assim, o que há é a flutuação, hesitação, derivação, neutro, ou seja cinza. O que há é o não se saber o que há. [...]. Eduardo Prado Coelho dá alguns exemplos portugueses do pós-modernismo. Merquior, que ele cita, dizia-me que um era *Nítido nulo*. Não há razão para me envaidecer [...]. (CC4, p. 155-156).

Também Maria Alzira Seixo considera ser V. F. um romancista pós-moderno, sobretudo tomando-se em conta o romance *Signo sinal* (Cf. Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão das dominantes. In: _____ . *Outros erros*. Porto: Asa, 2001, p. 213-221). Entretanto, V. F. ratifica a sua opinião sobre o pós-modernismo: "Que é isso [...] do 'pós-modernismo'? É a hora dos restos, dos desperdícios, do

Voltarei a tratar das transgressões deste romance às convenções romanescas, mas só depois de chamar a atenção para a mudança de cenário que ele institui diferenciando-o dos anteriores. Não exatamente uma radical inovação espacial, uma vez que do espaço, em *Nítido nulo*, faz parte a cela da cadeia onde Jorge está preso e que, como espaço prisional, já é conhecido desde *Estrela polar*. Na verdade a inovação é porventura muito mais cenográfica (para lembrar ainda o parentesco deste romance com o cinema) do que propriamente espacial. Do espaço que ocupa e em que está retido (enclausurado) Jorge vê um cenário diurno de praia, de mar, de sol intenso de verão, casas de veraneio fechadas, estacas de toldos retirados, um ou outro barco que passa, pescadores, o cão, a falésia... E tudo isto, nitidamente visto, substitui a montanha, que era o espaço obsessivo e mítico dos romances anteriores, desde *Mudança* (e dos livros de antes deste) até *Alegria breve*. A aldeia com a sua paisagem e os seus loucos – a casa da infância com a tia Matilde e a evocação dos pais de Jorge sempre lembrados de partida para a emigração, levados numa nuvem de poeira pela carroça do Beltra atrás da qual o menino corria até estar só, à beira da estrada, com o seu cansaço, a sua tristeza e a sua desistência – é apenas farrapo de uma memória remota que o sentimento do adulto "atualiza", *presentifica* na voragem do tempo de vida que se esgota, na urgência de se rever num instante a vida toda... Esse "instante infinito com a eternidade no centro" (NN, p. 64). Essa *presentificação*, desta e de outras imagens da esgarçada memória de Jorge, manifesta-se naquela já referida espécie de delírio em que se misturam todos os tempos da sua vida e cuja representação romanesca, tendo antecedentes pelo menos desde *Aparição*, realiza uma completa "pulverização" da cronologia conven-

---

lixo camarário. [...]". (*Pensar*. Venda Nova: Bertrand, 1992, frag. 149. Cf. também: *Escrever*. Lisboa: Bertrand, 2001, frags. 167, 318 e 330).

[30] Tomo de empréstimo esta expressão a Rosa Maria Goulart, que faz em *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*, uma análise exemplar do tempo nos romances do escritor e que a utiliza como *memória metafísica* já a propósito do ensaio *Carta ao futuro*, estendendo-a depois aos romances, tendo *Aparição* como ponto de partida. Citando um trecho do ensaio em que Vergílio faz a distinção entre "memória fácil do homem" (recordação) e "a *outra*", a "memória pura" ("que é apenas a vertigem das eras, eco de uma voz que transcende os limites do tempo, [...] uma pura vibração para os quatro cantos do mundo, uma pura expectativa de uma interrogação submersa"), diz Rosa Goulart que a *memória pura*

> dir-se-ia assim uma espécie de memória metafísica", e que "a memória concebida desse modo nos ensaios é a que entra também na prática romanesca. E, obviamente, funcionando nestes moldes, é radicalmente abalada a estrutura temporal da narrativa, seja porque se cria um espaço *delirante* onde nada se avança no domínio factual, seja porque, sendo a *memória pura* 'eco de uma voz que transcende os limites do tempo', ela se liga à intemporalidade segundo a qual o texto lírico se estrutura. Para Alberto Soares, como para outros narradores/personagens de Vergílio, a memória não recupera propriamente os fatos, mas recria-os. Ou quase os 'esquece' sem que, no entanto o presente da escrita deles prescinda – se bem que deles se afaste às vezes para um tempo ainda mais antigo do que aquele onde esses fatos se situaram. (GOULART, Rosa Maria. Op. cit., p. 139-140, itálicos da citação).

cional instituindo um *tempo metafísico*[30] que não é possível mensurar pelo calendário, nem pelo relógio, ou pelas estações do ano ou por quaisquer pontos de referência, porque todo o tempo, desde o agora ao mais remoto passado, se funde em simultaneidade possível de evocar em turbilhão. É esse o "tempo de Jorge" ou por ele *sentido* e talvez impossível de descrever satisfatoriamente: um tempo presentificado no *Agora* do tempo narrativo, em que coexistem a memória de um *passado recente*, que é o da revolução, a de um *passado remoto*, que é o da infância e da juventude do protagonista, a expectação de um *futuro sem futuro* – porque é a morte que lá está – e em que o *passado* morrerá na morte de Jorge, quando ele for executado. Tudo isto se funde numa simultaneidade que é o fluir da memória narrativa que vem da corrente de consciência em que se transforma a "fala"/"observação"/"memória"/"narrativa"/"solilóquio"... de Jorge. O processo de fragmentação/diluição do tempo em Vergílio Ferreira alcança aqui, neste romance que é um dos marcos fundamentais da sua trajetória criadora, um elevado patamar de ousadia e realização que vem culminar o caminho percorrido desde *Aparição* e desde algumas reflexões contidas em *Carta ao futuro*[31].

Ora, é claro que o tempo, enquanto categoria da narrativa, cronológico ou não, linear ou não, enquadrável ou não em qualquer das classificações que a teoria literária elaborou para ele, é também uma convenção romanesca que este ou aquele romance preserva, tal como este ou aquele romance transgride. No caso de Vergílio Ferreira o tempo romanesco transgride radicalmente a convenção do tempo cronológico (sobretudo em *Nítido nulo* e nos dois romances que lhe são imediatamente anteriores), mas não é esta a mais radical das

---

Estendendo a sua análise até *Nítido nulo* e romances posteriores, diz a ensaísta que estes

> "são essencialmente romances do *sem tempo*, da *não história* – isto é, de uma história em estilhaços que só é história pela reconstituição dos episódios avulsos que uma escrita dominada pelo pulsar de recordações desordenadas fragmentou." (Ibid. p. 152). E mais adiante: "*Nítido nulo* questiona o princípio da causalidade – indispensável num romance de intriga – e submete igualmente ao ritmo da memória a narração dos eventos. Daí que o 'fio' da narrativa seja retomado vezes sem conta, como a seguinte passagem pode testemunhar: 'É claro que, quando lembro, o passado vem todo ao mesmo tempo ou desencontrado mas só por lembrá-lo e não por ter sido. Creio que vou perdendo o fio à meada, é melhor parar'." (Ibid., p. 153).

[31] Pronunciando-se o próprio V. F. sobre o processo de "pulverização" ou diluição do tempo e a sua aplicação ao romance, assim escreveu o romancista no seu diário:

> Curioso é o equívoco de se supor que uma narrativa cronológica é mais difícil. Isso sim... Uma narrativa cronológica, na seqüência causa/efeito, dá um apoio muito mais seguro como na construção de uma casa. A gente põe uma pedra, depois outra que se lhe ajusta, até o edifício ficar pronto. Mas uma narrativa fragmentada é duplamente difícil. Porque tem de visar um conjunto como na seqüência cronológica e tem de selecionar e ordenar os elementos dispersos para que no fim se consiga a totalização. (CC3, p. 98 – anotação de 15.8.1980).

transgressões praticadas no romance de que se está tratando. Porque também o tempo, no *nouveau roman* já não repete o tempo conhecido no romance do século XIX, nem mesmo o de Joyce, ou de Proust, que já rompera com o tempo "clássico" da tradição romanesca. A concepção de tempo no romance de Vergílio Ferreira, ou o tratamento dado pelo autor a esta categoria narrativa, é apenas um detalhe num elenco de transgressões à convenção do romance. Transgressões que se podem assinalar desde a perda das certezas do narrador quanto à matéria que narra, que são fartamente encontradas em *Estrela polar* e *Alegria breve* e têm continuidade em *Nítido nulo* e que aqui se aprofundam ou "agravam", com a inserção da própria entidade autoral "Vergílio Ferreira" no universo da narrativa, assumindo, aí e assim, paralelamente, o estatuto de personagem.

As incertezas do narrador de *Nítido nulo* são de toda a ordem, a começar pela ordem familiar: "Tia Matilde – era irmã do meu pai. Ou da minha mãe?" (NN, p. 26-27). Elas também abalam a memória erótica de Jorge, que baralha entre Vera e Sara a mulher com quem fez amor (p. 91) e as ocasiões em que o fez (p. 246-248). Há várias outras dúvidas ou hesitações de quem narra sobre os eventos narrados, mas as transgressões do romance ao gênero a que pertence, acontecem em crescendo, com a transformação do escritor Vergílio Ferreira em personagem de si mesmo:

> Então não ia eu já à sua trela, Vergílio Ferreira? Porque você, é claro, tem a sua teoria da "retórica" para defesa própria. Você diz: a retórica não existe. Mas existe. (NN, p. 42).

> – Você o que pensa, Vergílio Ferreira?
> – Não penso nada. Deve ser como diz.
> – Eu sei. Você também gosta dos "oh" e dos "ah". Você também embala no sentimento. Eu falava no homem forte. Você evidentemente não é um homem forte.
> – Não sou.
> – De que é que estávamos falando?
> – Da parte nobre do homem. (*Ibid*., p. 159).

> [...] tenho uma teoria da sede. Coitado de você, Vergílio Ferreira, que tem de ma contar. É a teoria do homem – coitado de si, mas quem lhe teve a culpa? Porque é que não contou antes a história do Teófilo que é uma história tão edificante e progressista? E o pavor que você tem de que o julguem reacionário – mas a culpa é sua. A culpa é sua que tem a mania de que a verdade é de quem a demonstra, embora diga que se demonstra sempre a verdade que já se tem; [...]. O culpado é você que tem a mania de que a verda-

> de é o que está ai diante dos olhos; mas o que está diante dos olhos tem já sempre um dono, se for coisa que preste. A culpa é sua que tem a mania de que a verdade vale por si; [...]. Ser-se homem é não ter sistema simpático e você tem. Ser-se homem é não ter infância nem intestinos relaxados e você ignora-o. Ser homem é não ser humano – de que é que eu estava falando, Vergílio Ferreira? (*Ibid*., p. 277-278).

É necessário invocar o princípio da ironia, segundo o entendimento de Northrop Frye[32], para a boa compreensão deste passo ficcional capaz de causar estranhamento mais ou menos impactante em leitores convencionais de romances convencionais. É que neste romance ruíram as convenções romanescas para dar ensejo a uma espécie de desmistificação do gênero. Essa desmistificação começa com o autor que se transforma em personagem de si mesmo (ou personagem da sua personagem), invocado e interpelado por Jorge Andrade e em diálogo com ele. Um Jorge Andrade que, desenvolvendo a sua narrativa pela memória que não transforma em escrita, realiza entretanto, como num jogo de prestidigitação, uma espécie de fusão com a entidade autoral para estruturar um "texto" que em sua realidade material e nas mãos do leitor vem a ser o romance *Nítido nulo*, em que é preciso criar personagens, fazê-las aparecer e desaparecer, dar-lhes vida e condená-las a morrer. E isso em momentos adequados, de maneiras adequadas e em capítulos certos, de modo que não reste dúvida, para quem lê, que o que se está a ler é um romance. Um romance que declara a sua natureza ficcional, e não uma ficção que tenta ocultar a sua natureza para infundir uma ilusão de verdade. Assim, com bastante freqüência, encontram-se no romance referenciais destinados a manifestar a ficcionalidade da obra. Como nestas passagens:

> [...] tia Matilde não veio. O terror da morte? está para morrer em breve também, devo morrê-la daqui a alguns capítulos. (NN, p. 220).

[32] Northrop Frye conceitua a ironia como "o *mȳthos* da literatura que se ocupa primariamente com um plano 'realístico' da experiência, tomando habitualmente a forma de uma paródia ou análoga, que contrasta com a estória romanesca. Tal ironia pode ser trágica ou cômica em sua ênfase principal; quando cômica, é normalmente idêntica ao sentido usual da sátira." (*Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 360-361). O contraste entre este passo, mais ou menos risível, mais ou menos sarcástico, e a essência trágica do romance de Vergílio Ferreira é evidente. O autor, que a si mesmo transforma em personagem da sua própria ficção, coloca-se, enquanto personagem, em situação vexatória, acusado, pelo personagem-narrador, de "retórico", "sentimental", "fraco", "reacionário" e deploravelmente nervoso... Só pela ironia se entende a situação de acuado em que Vergílio Ferreira autor de *Nítido nulo* coloca Vergílio Ferreira, personagem do romance. E o contraste é evidente, entre o sarcástico e o trágico, mesmo noutras situações, em que Jorge procura minimizar a tragédia pela via do sarcasmo, do anedótico e do irônico, às vezes até com alguma violência ou crueza de linguagem.

> Tenho de explicar a morte da tia Matilde com alguma doença, mas não é fácil. Tem de ser uma doença que caiba num capítulo. Um cancro, por exemplo, não dá muito jeito. Ela de resto fora acumulando várias hipóteses de doenças plausíveis para morrer. Tinha digestões difíceis com dores de cabeça que viriam talvez do fígado. O fígado, por exemplo, é uma boa hipótese. Tinha de há muitos anos uma "dor" com localizações variáveis. Tinha um coração com os seus amuos. Suponho que é disso que irá morrer. (*Ibid*., p. 259).
>
> O Lucinho morreu. Mas não agora. Hei-de primeiro morrer o pai daqui a pouco, [...] (p. 61).
>
> O miúdo tratava-me também por "doutor". E dizia:
>
> – O Cô.
>
> Aprendeu a tratar-me assim quando arrumava as coisas do mundo. Depois morreu – mas não agora ainda. É necessário que a amargura cresça, e como é possível com tanta luz? Mar nítido. E o sol. Como é possível a dor e o erro e a morte, na totalidade desta hora? É necessário que a amargura cresça, [...]. (p. 68).
>
> Preciso de relembrar convenientemente, porque este lance apanha-me todo e não posso deixar nada de mim de fora. Talvez uma golada? A sede. Tenho uma teoria da sede, vou ver se a explico num dos capítulos que faltam – quantos capítulos me faltam? Um pouco já farto disto, [...]. (p. 267).
>
> [...] o sol desce já com certa urgência, e tenho ainda vários capítulos a cumprir (p. 275).

Estas "falas" de Jorge deixam claro que o que se está a ler é um romance: "morrer" o Lúcio, mas antes o pai dele; "morrer" a tia, mas inventar para isso uma "boa" doença; contar alguma coisa, mas só daqui a uns tantos capítulos (o que também é um tempo, não deixando de ser um "espaço"), e a certa altura – quantos ainda faltarão? – um certo cansaço, "um pouco já farto disto" e ter "ainda vários capítulos a cumprir". E é então que um certo paradoxo se revela: organizará Jorge a sua "fala" em capítulos? É evidente que há uma força concatenadora que estabelece uma ordem para a organização do aparente caos, e essa força ordenadora é a entidade autoral Vergílio Ferreira que aqui se funde à entidade ficcional Jorge Andrade. Rosa Maria Goulart percebeu muito bem a sutileza do recurso neste e em outros romances do escritor:

> *Nítido nulo* e *Para sempre* patenteiam exatamente a ficcionalidade da obra e, por conseguinte, do universo nela criado, mostrando que esse universo é dominado pelo narrador enquanto entidade organizadora e coordenadora dos episódios dispersos. Não só uma fragmentação oriunda da rememoração involuntária se manifesta, como tem ainda lugar uma atitude voluntária de concatenação dos fatos por quem, sabendo-os, os coordena a seu bel-prazer:
>
> > "E creio que Salles que há-de ser o seu marido daqui a alguns capítulos" (NN, p. 99)[33].

Não é necessário enfatizar que recursos narrativos desta natureza inscrevem-se num espaço de renovação pretendido pelo autor para um gênero de que a modernidade já havia declarado o fim. Desde Kafka e de Joyce que se fala na "morte" do romance, mas o espírito e capacidade inventivos dos romancistas que lhes são posteriores não poderiam ser, evidentemente, declarados mortos ou à morte condenados por antecipação. O que estava não bem "morto", mas ultrapassado por modelos ou modos, estruturas, temáticas e linguagens novos ou renovados, era todo o percurso do romance feito anteriormente ao surgimento dos grandes marcos do gênero na modernidade do século XX. Autores e obras que ao gênero romanesco colocaram em situação-limite – para usar uma expressão muito vergiliana – e o obrigaram, e aos novos autores, a uma atitude de pesquisa e de experimentação. É aí que este modo romanesco de Vergílio Ferreira exemplificado num livro como *Nítido nulo* se inscreve: o de um romance que, sem desprezar o caminho que o próprio romancista fez até ele, procura novas possibilidades, ensaia um novo modo narrativo, lança-se (e ao seu autor e às obras futuras) para novas direções e novos horizontes. É um romance de ultrapassagem – não só da obra do próprio romancista, mas mesmo em termos de estética da realização ficcional moderna – e por essas razões, que são históricas ou cronológicas mas igualmente estéticas, é-lhe adequado o prefixo *pós*: *pós-moderno*, assim o classificaram Eduardo Prado Coelho e José Guilherme Merquior. Alguma coisa do processo de realização dessa obra o justifica. Alguma coisa que o romancista realizou sem desprezo dos elementos dominantes que caracterizam a sua poética romanesca desde a origem, o seu universo de símbolos, o seu imaginário – ampliando-os, aprofundando-os, dando-lhes novos significados, reatualizando-os e assim dando continuidade ao processo dialético da *diferença no mesmo*, da transformação na permanência. E assim dando, mais uma vez, a volta ao círculo

[33] GOULART, Rosa Maria. Op. cit., p. 153.

da espiral, sem que a circunferência se fechasse, para alcançar o ponto de partida para os romances futuros.

2. *RÁPIDA, A SOMBRA*: Quase ao anoitecer, amanhece, e "uma flauta ressoa à infinitude do horizonte"

Em *Rápida, a sombra*, o ponto de partida é ainda, como facilmente se pode ver, o claro parentesco da estruturação narrativa deste livro com o *nouveau roman* e com alguns traços identificadores da narração pós-moderna, como tal os reconheceram Merquior e Prado Coelho em *Nítido nulo*. É o que se percebe desde logo, à abertura do romance em que de imediato se observa que a narração vai acompanhar um presente que flui continuadamente, um "agora" em que os eventos narrativos vão sucedendo e simultaneamente são registrados por quem os protagoniza, formando passo a passo a tessitura do texto que se apresenta aparentemente frio, neutro e em que objetos ou equipamentos mecânicos (como uma fechadura, por exemplo), parecem assumir algum interesse:

> Meto a chave à porta de casa, rodo-a duas vezes antes de puxar o trinco. Logo, ela não está. Às vezes fecha-se por dentro, mesmo de dia. Medo dos ladrões, diz. Vem tanta coisa nos jornais. Fechadura de triplo fecho, com ferros para cima, para baixo e para o lado, montou-a em vez da simples que tínhamos. Trancados os fechos todos, como um cofre-forte. Mas é raro fechar-se – deve ter saído.[34]

Logo se vê, que, tal como em romances anteriores – *Nítido nulo* ou *Estrela polar* – a narrativa não se constrói sobre certezas do narrador, mas ao contrário, sobre as suas incertezas, e daí as constantes conclusões, deduções ou inferências com que o narrador autodiegético[35] vai compondo cada passo: "logo, ela não está", "deve ter saído", "terá deixado algum bilhete?", "Porque quando sai, deixa um bilhete. Quase sempre" (RS, p. 9). Incertezas da narrativa que, de algum modo, se coadunam com a sua fragmentariedade, os "saltos" temporais, interseccionismos ou "embrechamentos" igualmente conhecidos desde anteriores experiências diegéticas do escritor e que neste romance, praticados logo à pri-

[34] FERREIRA,Vergílio. *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975, p. 9.
[35] Utilizo a expressão "narrador autodiegético" na acepção do que propôs Gérard Genette em seu *Discurso da narrativa*.

meira cena, sinalizam para o que viria a ser um elemento constante e estruturador da narrativa.

O primeiro desses "saltos" dá-se ainda durante a abertura do romance, quando o protagonista, entrando na casa vazia (que sufocava de calor) e então já certo de que sua mulher havia saído, vai dirigir-se ao escritório, onde ela costuma deixar, quando sai, um bilhete com a informação: "'Fui ao cinema', 'fui a casa de'. 'Vou à modista'. 'Ao cabeleireiro'" (*ibid.*). Mas a casa "sufoca de calor" e o protagonista, como que temendo o conteúdo do bilhete, antes de o ir procurar ao escritório, tendo "outra vez o calor que [lhe] esquecera" e acometido de "susto repentino, o pânico. E a onda de calor depois", pensa em tomar um banho antes, "para retardar a certeza" (p. 10). E quando tira o casaco principiando a despir-se para o banho – "Fica ao fundo do corredor, o escritório, tiro o casaco" (*ibid.*) –, interpõe-se outra cena, noutro tempo e noutro espaço, repentinamente acordada na memória:

> tiro o casaco ao descer à praia, ninguém a toda a extensão do areal, tiro os sapatos e os óculos, vou largando cada peça da minha degradação, tu apontas, minúscula, ao outro extremo, sutil, vejo-te, vejo-te porque sei que é a hora marcada, meu amor, mon amour, my love, e um insinuado ardor nos olhos, insuportável ternura (RS, p. 10).

E logo a seguir, outra vez a realidade presente, a casa vazia, a mulher ausente, o calor e o banho "para retardar a certeza": "tiro o casaco, dispo-me todo, meto-me ao chuveiro. A água fria ataca-me de todo o lado, travada a pele, crispada." (*ibid.*). E então, a confirmação daquilo que temia e que vai adiando, ainda, com gestos lentos e indecisões sobre coisas sem importância:

> Calço os chinelos de casa – não. Vou descalço pela alcatifa. Um alor soergue-me na facilidade dos músculos. E sento-me no sofá, o bilhete num dos braços, leio. A tinta vermelha. "Vou-me embora". O bilhete esquecido na mão. Até que o deixo cair, cerro os olhos, um fino arrepio em todo o corpo. Levanto-me, brusco, vou ao quarto, alguma roupa caída pelo chão. As gavetas meio abertas. Entardece devagar. (RS, p. 11).

Toda a estrutura narrativa de *Rápida, a sombra* repousa sobre idênticos cortes espácio-temporais. É um recurso já conhecido no processo de construção romanesca do escritor. Quebra a linearidade da narração. Conjuga-se com as incertezas sobre os eventos nar-

rados. Associa-se a uma certa fusão (ou confusão) de nomes e de *personae* dos quais o par Alda-Aida, de *Estrela polar*, é o ponto de partida sugestivo da associação que em *Rápida, a sombra* se faz entre Helena e Hélia. Não há dúvida que a intenção transgressora do modelo tradicional do romance (a que se poderia chamar de modelo "clássico") persiste aqui, dando continuidade a uma linha romanesca – ou a um modelo ou tendência – de que *Estrela polar* e *Nítido nulo* são pontos relevantes. Esse modelo "transgressor", tal como já se sublinhou com relação ao romance anterior, ultrapassa, em ousadia, as ousadias do próprio Modernismo, constituindo experiência talvez não classificável nas fronteiras de uma estética modernista. É-lhe posterior. Ultrapassou-a. Isto em termos de estruturação e de concepção das categorias da narrativa, agora submetidas a nova percepção que já não a tradicional. Tempo, espaço, personagens, perspectivas de focalização, tudo isso, nestes três romances de Vergílio Ferreira ultrapassa os limites do praticado pelo romance português do seu tempo, baseando-se a experiência na pesquisa que o romancista realiza sobre os movimentos literários europeus "de ponta", como o fora o *nouveau roman*, pelo menos ao longo dos anos 60, do século passado. Natural, portanto, que críticos e teóricos como Prado Coelho e Merquior, vissem nessas obras do escritor português, marcas evidentes do romance pós-moderno. Os traços da ironia e do grotesco, apontando para uma certa caricaturização do sério, reforçam essa hipótese classificatória[36]. É irônica, na situação de tensão em que o protagonista recorda o seu encontro de juventude com a mulher, numa praia, a reiteração do seu amor em três línguas: "meu amor, mon amour, my love" (p. 10). E esta reiteração será recorrente ao longo do romance.

---

[36] Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (Rio de Janeiro: Imago, 1991), destaca a paródia apoiada na intertextualidade como importante elemento caracterizador da literatura pós-moderna:

> O pós-modernismo procura nitidamente combater o que acabou sendo considerado como o potencial do modernismo para o isolacionismo que separa a arte e o mundo, a literatura e a história. Porém, muitas vezes ele o faz utilizando contra si mesmo as próprias técnicas do esteticismo modernista. Mantém-se cuidadosamente a autonomia da arte: a auto-reflexividade metaficcional chega a enfatizá-la. Contudo, por meio da intertextualidade aparentemente introvertida, outra dimensão é acrescentada pela utilização das irônicas inversões da paródia: a relação crítica da arte com o "mundo" do discurso – e, por intermédio deste, com a sociedade e a política. (HUTCHEON, Linda. Op. cit. p. 182).

A citação pode não ser muito adequada ao contexto em que se insere, o da estruturação pós-moderna de *Rápida, a sombra*, mas cai com uma luva quanto a determinados aspectos de *Nítido nulo* – as paródias intertextuais dos diferentes discursos políticos e a intertextualidade originada a partir de textos da tradição religiosa, elementos também já encontrados em *Alegria Breve*. Poderá ver-se, mais adiante, que também pode ser aplicada ao romance de Vergílio posterior ao que agora está em análise: *Signo sinal* (1979), que apresenta forte carga política.

Os romances de Vergílio Ferreira – já em algum lugar o disse – têm sempre, como elemento deflagrador da ação uma situação-limite impactante para o protagonista. A morte do pai ou dos pais (*Mudança*, *Cântico final*, *Aparição*), a morte da mãe (*Estrela polar*), a morte da mulher (*Alegria breve*). A proximidade da própria morte (*Nítido nulo* e também *Cântico final*). É nessas circunstâncias, sobretudo a de *Nítido nulo*, que se revê "a vida toda" (NN, p. 64). Em *Rápida, a sombra* a situação-limite que desencadeia a ação protagonizada por Júlio Neves é a do seu abandono pela mulher, comunicado pelo bilhete lacônico: "Vou-me embora". A partir do achado do bilhete e da conseqüente prostração do homem que o encontrou, confirmando o seu receio ao entrar na casa quente e vazia, toda a sua vida passada se vai projetando na memória, num processo ainda sugestivo de uma narração cinematográfica constituída por um longo *flash-back* em que a rememoração é aqui e ali interrompida brevemente para uma ligeira anotação sem importância, como o avançar das horas ao longo de uma tarde de calor ou o barulho do trânsito na rua[37]. É a partir do instante em que se confirma o seu abandono que o homem constata que "entardece devagar" (p. 11). Esse entardecer não é apenas o do avançar das horas em direção à noite, é também o do avançar da vida em direção ao fim. É metáfora da concepção do tempo vital em Vergílio Ferreira, que se vem forjando pelo menos desde *Alegria breve*[38].

[37] Não há dúvida que o cinema é uma presença constante na obra de V. F., quer como recurso de técnica narrativa – como em NN –, quer como referência cultural mais ou menos freqüente, quer ainda como fonte de "inspiração" quase intertextual para a composição de determinadas imagens ou episódios. Em *Rápida, a sombra*, o recolhimento de Júlio Neves ao escritório que vai mergulhando em penumbra à medida que a tarde avança para a noite e de onde ele revê, em *flash-back*, um passado real e imaginário que se funde com o presente que se alterna com um futuro incerto e irreal promovendo a mais absoluta quebra da linearidade cronológica e racionalidade espacial tem muito de "linguagem" cinematográfica. O episódio do tio Ângelo, de que se falará mais adiante, traz uma carga de um certo patético e amargo surrealismo felliniano. No vigésimo capítulo há a descrição de um filme a que Júlio Neves vai assistir com Helena (sendo entretanto em Hélia que pensa) cujo núcleo temático é um pacto de perene juventude firmado por um casal de jovens que juram um ao outro "ser eternos". O pacto desfaz-se ao aparecimento do primeiro cabelo branco na mulher. "Deus partia, o homem ia ficar só" (p. 212). E pela mesma taça os dois bebem o veneno que os retira da efemeridade da vida. O filme chama-se *Eternidade* e tem, eventualmente, alguma coisa de bergmaniano. Referir Bergman junto a V. F. não é mera casualidade ou algo aleatório, porque os universos narrativos de um e de outro têm algo ou muito em comum e o escritor algumas vezes se refere ao cineasta nos seus diários, até com alguma análise do seu cinema (Cf. CC1, p. 175) e em entrevistas (Cf. UEA, p. 133 e 363), tal como algumas vezes se refere, também, a Visconti e a Fellini. *Rápida, a sombra* é um romance em que à música e aos constantes silêncios se misturam gritos e sussurros, o que pode não ser meramente casual.

[38] "A tarde escurece, noite vem aí", diz Jaime Faria (AB, p. 272); "Parece-me definitivamente o outono – será do entardecer?", diz Jorge Andrade (NN, p. 101), ou ainda: "Vi o esplendor do homem ao meio-dia solar. [...]. Mas é duro haver tarde. Pior que a noite, quando a doença já aí está, e não é mais pressentida." (ibid., p. 296). A concepção do tempo em V. F. e a sua metaforização, passa por diferentes estágios. O primeiro é o das estações da vida (infância, adolescência, juventude, maturidade e velhice); o segundo, o das estações do ano (primavera, verão, outono e inverno); o terceiro e último o das estações do dia (manhã, tarde e noite), todos com evidentes conotações simbólicas e existenciais.

A rememoração do passado de Júlio Neves é pretexto para trazer à narrativa todos os grandes temas e motivos do universo diegético de Vergílio Ferreira. A começar pela música, as discussões sobre Arte, o envelhecer, a vida, a morte, o filho (aqui especificamente uma filha, já adulta e mãe do menino Pedrinho), o tempo, o amor, a plenitude erótica... Impactado com a notícia do abandono, ele observa a incidência do sol sobre uma estante da sua biblioteca. É escritor. "Bate o sol numa estante, um raio limpo. Filtra-se pelo estore, suponho que, toca ao alto a primeira prateleira, o primeiro livro à esquerda, "História da música" (p. 11), e põe um disco no aparelho de som. A música que ouve chama-se "Amanhecer" e o aparelho tem um dispositivo que repete qualquer música indefinidamente, e ele vai ouvi-la até à exaustão, até lhe "entrar no sangue" (*id.*). "Amanhecer". "É um título de ironia, penso, as manhãs trazem uma voz de triunfo, mesmo para os que não vencerem. É um amanhecer calmo. Este. Sem vitórias nem derrotas para depois. Nem triste nem alegre, música apenas, com a evidência da vida no meio [...] (*ibid*.)[39].

A "evidência da vida" é o que também fortemente, quase brutalmente, lhe traz a notícia de que a mulher o abandonou. O "vou-me embora" do bilhete e a contemplação do retrato de Helena incrustado numa das estantes da biblioteca trazem de volta a Júlio Neves a lembrança da sua mulher em plena juventude. Ele a vê na memória, radiante de força e de luz, numa praia do Sul, saindo das águas como a Vênus de Boticcelli:

> no instante exato da perfeição, da força inteira da beleza. Da vida. Túmida branca solar. Mon amour. A onda referve, enrodilhada de espuma, tu ergues na passada a coxa rutilante. E o teu riso no ar, no esplendor da manhã. Fito-te agora como se pela primeira vez. A touca na mão e os cabelos desprendidos – como a alegria é difícil. O breve triângulo do calção um pouco descaído, a tira estreita dos seios. E o giro rápido de todo o teu corpo nu. Fresca e firme, nervosa linha animal. O busto pequeno, fechando para a cintura, frágil e elástica. E as ancas. Densas, pesando para a terra. (RS, p. 13).

É um quadro mediterrânico e pagão, mostrando em pujança a beleza e a força de uma mulher loura saída das águas numa praia do Sul, emoldurada de sol, fundindo-se à luz do sol no louro dos seus cabelos, "Saída das ondas como quando havia deuses. E o sol. Cai-te a prumo nos cabelos claros, acende a festa do teu corpo. Saída das ondas – saída dos livros que em muralha de cima abaixo, de um lado ao outro da sala." (p. 15). A memória e

[39] No contexto do romance, "Amanhecer" (provavelmente a primeira parte de *Peer Gynt*, suíte nº 1, *op*. 46, de Edvard Grieg) é realmente um título irônico, porque colocado em confronto com o tema fundamental do livro, que é o anoitecer da vida.

os sentidos intercalam várias coisas neste fluxo do pensamento de Júlio, mas como numa obsessão da lembrança para tornar a ausente presente, sempre a recordação da mulher, sempre a sua visão em exuberância e em força...

> Livros de ciência, artes e letras, o álcool intervalado, o retrato de Helena saindo do mar. Olho-a, ela dá a passada que ficara suspensa, o teu riso em diadema na pulverização da luz. Está muita gente à volta mas não está. Eu só [...]. E tu que vens para mim. Revoluteada de espuma, ergue-se como um manto à tua volta, como um núcleo, o teu corpo, de toda a fertilidade do mar. Então uma palavra ilumina-se de mim a ti como um raio de sol brilha intenso por cima do teu retrato, é a hora de a poesia ser.
>
> – Vem do fundo do mar?

"Vem do fundo do mar?" vem a ser, no romance, quase um refrão, um *leitmotiv*, uma frase musical, sempre associada à visão de Helena na juventude e ao encontro marítimo e solar entre ela e Júlio. Mas de repente também começa a ser associada a Hélia, jovem e sensual amiga de Emília (a Milinha), filha de Júlio e de Helena. Talvez por conseqüência de uma certa indiferença desta para com o marido – o desgaste do casamento, a rotina, o envelhecimento de ambos – e pela desconfiança de Júlio de que Helena vai tendo uma relação secreta com o poeta Máximo Valente. Júlio deixa-se tomar de uma forte atração erótica por Hélia, a quem confessa o seu amor ou o seu desejo e por quem vai substituindo, mesmo sem conseguir a concretização amorosa, a sua mulher, Helena, então já envelhecida, marcada de tempo e de desgaste, o início da corrupção:

> Numa das estantes, o retrato de Helena – porque o não levaste? A tua presença ainda. Foi numa praia do Sul, um Verão, há quantos anos? Saída das ondas, e os teus cabelos louros. Longos.
>
> Vejo-os brilhar, iluminam-se a todo o espaço da alegria, ao extremo do areal.
>
> Um instantâneo de graça e o teu sorriso feliz. Para a eternidade da noite. O teu sorriso. Estás linda. Não tu, agora, envelhecida – envelheceste tanto
>
> – As louras envelhecem mais cedo
>
> a pele do pescoço pregueada como a dos perus. Cedo. (RS, p. 12-13).

Na beleza, frescor e pujança da sua juventude, Hélia se vai impondo aos olhos, à atenção e ao desejo de Júlio Neves, enquanto Helena, envelhecida, vai perdendo esse espaço, e só na memória de Júlio é ainda vivida por ele no entusiasmo da força da idade. Mas

mais do que um processo de substituição, o que ocorrerá em Júlio será muito mais uma espécie de fusão das duas mulheres, a partir da simbolização conotada nos seus nomes. Helena, essa mulher do mar e do sol, responde por um nome grego, mediterrânico e carrega da Hélade toda uma reminiscência. Hélia, no seu nome, sugere o sol (Hélio). Ambas são louras e luminosamente belas, no auge da juventude de cada uma. Pouco a pouco esse processo de fusão entre as duas mulheres se vai insinuando no texto do romance, na representação de uma rememoração confusa, emocionada e por isso incerta, ambígua e fragmentária, que é como e por onde se desenvolve a diegese:

> [Helena] Era do Sul, da alegria marítima, da claridade solar. Tem sol no corpo de leite, no cabelo, usas agora o cabelo curto, nos olhos vivos, é solar o teu nome. Chama-se Hélia. (RS, p. 30).

E com um traço de ironia para expressar o pesar e o desconforto da diferença de idade entre ele e a jovem amiga da filha,

> Meu Deus, porque me não fizeste perfeito nos sítios em que uma mulher nos reconhece a perfeição? Ou um pouco mais atrasado nas tuas contas dos nascimentos. (*Ibid.*).

E mais adiante, na ocasião em que conheceu Hélia, que lhe fora apresentada pela filha num casual encontro de praia, observando-a no momento em que ela emergia das ondas:

> –Vem do fundo do mar?
>
> devo ter perguntado. Como perguntei a Helena. Porque a vida não dá para se perguntar muita coisa. Trazemos uma pergunta, vamos-lhe dando as resposta que podemos. [...]. Mas Hélia está aqui ao pé e eu tenho de ir dizendo coisas, enfeixadas, sutis, no percurso sutil de uma súbita clandestinidade. Um corpo tenro de leite, mon amour. Rútilo o rosto, gotas suspendem-se reluzentes dos cabelos, das pestanas, e os dentes claros, os olhos riem na violência da manhã. A camiseta molhada, transparente. Colada aos seios redondos róseos, velada doçura. E as coxas. Morenas, explodindo-me em força à violência das mãos. [...]. Hélia desdobra-se na graça infantil do rosto em cima, onde estou, e na firmeza do corpo para baixo onde estou também. Toda ela brinca na face uma inocência perversa que não é de lá. Eu alegro-me nos olhos e noutras partes visíveis, trilhado miudamente em sítios que se não vêem. (RS, p. 60-62).

A fusão que na subjetividade do protagonista se observa entre Helena e Hélia (com a clara afirmação desta, em detrimento da primeira, no horizonte de interesses amorosos de Júlio) estende-se a outros aspectos do romance, a determinadas categorias ficcionais, sobretudo ao binômio tempo-espaço. É preciso ter em conta que o romance representa a rememoração de fatos e da sua relação com o tempo e o lugar onde aconteceram, portanto, um romance que se "constrói" sob o signo de uma memória emocionada, praticamente agredida pela secura do bilhete comunicador do abandono do escritor: "Vou-me embora". A memória que flui, impulsionada de emoção, não realiza um inventário de fatos passados na sua relação com o tempo e o espaço que foram os da sua ocorrência. Eles acorrem, mesmo involuntariamente, ao fluxo rememorativo, e em estado caótico, porque a memória não está ocupada em organizar-lhes a seqüência cronológica. Daí, desse processo de representação literária, resultam as ambigüidades da narrativa, a quebra do pacto romanesco evidenciando a ficcionalidade do texto, as incertezas e hesitações do narrador, a fusão de diferentes tempos e espaços no avançar e recuar da memória que narra fragmentando a realidade, transgredindo-a, reinventando-a (até com a consciência disso, e, a propósito, lembrando por vezes, o protagonista – e até com freqüência –, a sua condição de escritor) rompendo a linearidade da ação que resulta pulverizada, praticamente anulada. *Rápida, a sombra* é um romance de discurso, um romance sem ação que muito se aproxima, já, do que em Vergílio Ferreira viria a ser o romance da memória absoluta.

Nessa memória que flui em momentâneo e voluntário estado de enclausuramento de quem rememora[40] – Júlio Neves está sozinho no apartamento que "sufoca de calor" e recolhido ao espaço do seu gabinete, sentado em frente à "muralha de livros" da biblioteca que é percorrida, seção a seção, por um raio de sol transformado em marcador do tempo que decorre ao longo da tarde... – nessa memória que flui entrelaçam-se tempos e lugares, situações e pessoas, temas e obsessões, recorrências, estratégias, motivos e recursos constantes à própria obra vergiliana. Entre eles, e como elemento de moldura – mas também de importante *leitmotiv* –, o da música, inicialmente identificada como a melodia "Amanhecer", mas depois cada vez mais abstratamente referida como um som de flauta que "passa entre a floresta de cordas", ressoa solitária, "pelos montes, pelos vales, responde em amargura à alegria que vai ouvindo [...]. Voz da noite no claro amanhecer". Flauta que toca "de

[40] Já se sabe que a situação de enclausuramento de personagens-protagonistas é uma constante nos romances de V. F. Abordei o assunto no início deste capítulo. Também em *Rápida, a sombra* ela está presente, mas, como em outras narrativas em que pode ser anotada, o corpo permanece na exigüidade de um espaço físico, mas o pensamento, a emoção, a imaginação e a memória não conhecem limites, quer de tempo quer de espaço.

monte a monte, no mais secreto da aflição [...], ressoa aos confins da vida. Intensa. Profunda. Excessiva." (RS, p. 24). Maria Alzira Seixo lembra com muita propriedade "certa conotação simbolista" desta flauta, "aqui (a pureza da expressão, a reminiscência de Camilo Pessanha, o isolamento glorificado)."[41]. E será sob o intenso poder de evocação que a música possui, a sua capacidade de estimular a lembrança, a reminiscência, a imaginação (que é outra forma de dizer o sonho) e que claramente se reconhece forte e recorrente por todo o Simbolismo – ou num romance fundamental, como a *Recherche* de Proust – que se vai dar todo o evocar do passado (e quantas vezes a sua reinvenção). Passado que se entrelaça com o presente e se projeta para o futuro e em que Júlio Neves mergulha, entre doses de uísque, mais ou menos entorpecido de calor e de desânimo, ouvindo repetidamente a melodia suave do "Amanhecer" ("música serena, nem triste nem alegre, nascida depois de toda a alegria e tristeza, do que ficou, depois da vibração e do sofrimento." – p. 245) que se vai transformando num solo de flauta que ressoa e "balança na linha fina dos montes" (p. 76), "à ondulação longínqua de horizontes" (p. 105), que "ecoa no horizonte da vida" (p. 154), "uma flauta branca, pura / ouço-a. De horizonte a horizonte, voz do meu apaziguamento, ó voz terna como uma face. Ergue-se à altura do meu sofrimento, ondeia ao espaço da minha solidão. [...] – uma flauta ecoa na vertigem de mim." (p. 200)[42].

O tema da música e a sua transcendência, o seu poder de transfiguração, de apaziguamento, de encantamento e maravilha, é praticamente de sempre, na obra romanesca de Vergílio Ferreira. Remonta aos seus primeiros livros, mesmo àqueles que o autor decidiu

---

[41] SEIXO, Maria Alzira. Rápida, a sombra. In: _____ . *Discursos do texto*. Amadora: Bertrand, 1977, p. 185, [resenha]. A referência a Camilo Pessanha feita pela ensaísta, prende-se ao poema "Ao longe os barcos de flores", que inicia e conclui com o verso "Só, incessante, um som de flauta chora" (Cf. Camilo Pessanha. *Clepsidra e outros poemas*. 6. ed. Lisboa: Ática, 1983, p. 71). A "conotação simbolista" da flauta, de que fala Alzira Seixo, intensifica-se na evidente intertextualidade e na sinestesia baudelairianas que se observam no texto de V. F.: o som da flauta que passa "entre a floresta de cordas" lembra fatalmente, do soneto "Correspondências", de Baudelaire, a imagem do homem que "passa através de florestas de símbolos"; a suavidade pacificadora da flauta de RS, e o seu poder de evocação, que emerge da sua "voz" *branca* que ressoa "de monte a monte" até aos "confins da vida", têm equivalência nos "oboés de doçura" e nos "verdejantes ermos" do soneto de Baudelaire. (Cf. "Correspondências". In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, p. 92).

[42] A propósito do poder de evocação da música (e, neste romance, particularmente da que Júlio Neves ouve no gira-discos do seu gabinete) e do traço proustiano desse fluir da memória ou da reminiscência, vale a pena citar esta passagem:

> O disco. Ouço-o e a parte de mim que escuta está só na memória dos sons. É a hora em que na música há uma dança de roda e as crianças de bibe – devem estar no recreio da escola. Sou triste na alegria delas porque tudo nelas é longe. (RS, p. 149).

A música ouvida, que é, provavelmente, a "Dança de Anitra", do poema dramático *Peer Gynt*, suíte nº 1, *op.* 46, de Grieg, acorda na memória de Júlio Neves uma cena da infância em que ele se revê com outras crianças em brincadeiras na escola.

não reeditar. Tem expressão particularmente forte em *Cântico final* e *Aparição* e, não sendo irrelevante em *Estrela polar*, *Alegria Breve* e *Nítido nulo*, é retomado com mais vigor em *Rápida, a sombra*. O processo diegético deste romance inclui na sua estruturação três episódios quase fabulares e de nítido caráter alegórico. Dois deles diretamente relacionados com o tema. O primeiro, a partir da notícia da morte do tio Ângelo, figura popular da aldeia serrana das origens de Júlio Neves. Tio Ângelo, desde criança, fizera parte da filarmônica da aldeia. Quando menino, tocava "uma requinta, que era, digamos, um palmo de cornetim [...] ou um flautim? que é, digamos, um filho da flauta" (p. 169). Acompanhou por toda a vida – numa espécie de fusão – a vida da filarmônica, que se veio a chamar "Brados da Aurora" e que, de início, apenas uma charanga, nos seus tempos de "glória" veio a ser composta por trinta e cinco figuras. Tio Ângelo tocou praticamente todos os instrumentos da banda: "cornetim, trombone, feliscorne, contrabaixo, mesmo pancadaria e fixou-se depois no bombardino, mais de acordo, talvez, com a sua pulmadura" (p. 170). Mas algumas baixas se foram verificando no grupo de trinta e cinco músicos. Mortos uns, outros emigrados para outras terras. "Tio Ângelo ia de naipe em naipe dar uma ajuda, mudando mesmo de instrumento, consoante a importância dos trechos." (*ibid.*). As baixas, cada vez maiores, obrigavam a reestruturar o conjunto. Mas o esvaziamento, os sinais de que a Filarmônica ia morrendo lentamente eram cada vez mais evidentes, "mesmo nas Assembléias Gerais dos Amigos da Filarmônica. Já nas cobranças, grandes falhas e crônicas. [...]. Onde as assembléias renhidas até às tantas da manhã?" (*ibid.,* p. 171). Desejando "aprofundar as causas", Tio Ângelo verificou que a morte da Filarmônica devia-se a mudanças de costumes, de cultura, de hábitos e de opções diversionais, à "partida de filarmônicos para outras terras, para a Capital, ou o estrangeiro", à "diminuição do fabrico humano", à "praga de rádios com a sua música estúpida", à "redução dos arraiais", à "doidice da bola ou da bicicleta" (*ibid.*).

> Em vinte anos havia só dez figuras. Nas Assembléias, às vezes só três – ele e dois outros da sua idade. Organizou então uma campanha fanática, com artigos nos jornais da vila, pregação do padre no púlpito, pequenos peditórios. Derretia o rendimento em fardas, instrumentos, ajudas de custo. Ia de porta em porta mendigar filarmônicos, contratava-os logo ao nascer. Em vão. Ao fim de trinta anos ele estava só. [...]. Convocava a Assembléia Geral, assinava a convocatória mas só para si mesmo – e vinha sozinho. Lia a ata que depois de lida e aprovada ia ser assinada nos termos legais, ele lia. Sozinho na sala, entre os troféus de outras eras, o trapo da bandeira corroído de traça. Depois discu-

> tia asperamente – onde o significado disto? de um mais além do que nós? fugitiva imagem de uma abdicação em grandeza – discutia agressivamente, aprovava enfim a ata. Sozinho. Às vezes com emendas – "a tempo se declara que". E havia os ensaios. Todas as estantes armadas com a música de cada um, ele sentava-se no seu lugar. E ao comando do maestro invisível – ou dava ele a si mesmo, com a cabeça, o sinal de atacar, ensaiava uma hora. Às vezes para um passo mais difícil, ia além de uma hora. Mas nunca mais de hora e meia ou duas horas, se eram músicas desconhecidas. Nunca faltava a um ensaio, ele dizia que
>
> – Um instante de perfeição custa sempre meses de esforço, às vezes mais
>
> tinha a sua sabedoria. (RS, p. 172-173)

E certo dia anunciou-se que a Filarmônica ia sair. "Era o último domingo do mês".

> Então às três, era uma hora prefixa, postados à boca da rua principal, já havia gente, aguardava, aguardamos também. Até que no extremo oposto, tio Ângelo apareceu à frente com o bombardino e atrás, formando coorte, uma caterva de rapazio. Sozinho. Fardado, carregando o bombardino. Como a música que lhe pertencia era de acompanhamento, música suplementar, tocava só as suas notas isoladas, às vezes não tocava, cabiam-lhe só as pausas, ou tocava uma espécie de contraponto e a gente adivinhava o essencial. Como num mistério, era ele a parte visível do mistério. As pessoas riam, como é próprio da estupidez, os garotos faziam assuada, ele, grave, investido da sua transcendência. Tocava. Marcando a marcha, às vezes em silêncio, quando só tinha pausas, por vezes muitas, na pauta musical. [...]. E quando passou, viu-nos, olhou para nós, trazia o bombardino ao peito, todo brilhante dos metais. Olhou para nós, mas nem um toque na sua gravidade, ia no sítio das pausas. Depois, já de costas, ouvimo-lo bombardear o espaço com os roncos do instrumento. [...] ouvíamo-lo estrondear a aldeia inteira. Helena ria, toda a gente sorria [...]. Eu tinha uma vontade animal de chorar. (RS, p. 173-174).

Há nesta espécie de fábula de sentido alegórico um sabor de absurdo e de tragicomédia. É ainda o tema do esvaziamento de um mundo "onde tudo vai morrendo", homens, aldeias, cidades, culturas, artes, filosofias, religiões, Deus e os deuses todos... um mundo em que nada – nem mesmo o próprio universo – escapa ao inevitável desgaste do envelhecimento. Kafka ou Camus, ou ainda Fellini, parecem presidir a esta cena de alegoria trágica que só aos insensatos faz sorrir. Tio Ângelo é o último herói que resiste ao assalto do tempo e da velhice que está nele quando ele já decorreu. É o último resistente. O último músico da Filarmônica, tal como Jaime Faria era o derradeiro habitante da sua aldeia. "Onde o significado disto? de um mais além do que nós?"

Parece bastante significativo que Vergílio Ferreira tenha escolhido exatamente a música para representar essa relação de transcendência e fidelidade entre o homem e a Arte. Porque é, no universo de *Rápida, a sombra*, uma escolha reiterada, quer na emoção do protagonista que se espraia ao longo de toda a diegese ouvindo a melodia "Amanhecer", ou relembrando/imaginando o som da flauta ressoando pelos vastos horizontes, quer no conteúdo do segundo dos três episódios de natureza alegórica. Neste, Júlio Neves recorda ou imagina certa noite em que, quase em desespero, procurou Hélia por vários lugares da cidade, indo parar ao Palácio da Cultura, espécie de centro cultural em que, em diferentes ambientes, se demonstravam a criação, a teorização e a interpretação de variadas manifestações artísticas.

Assim Júlio Neves passa por uma exposição coletiva de pintura, onde, em visita guiada, "um núcleo de pessoas aglutinadas frente a um quadro" ouvia a "voz melíflua" de um guia – "tipo brevíssimo, pequeníssimo, [...] todo empacotado em si mesmo, todo passado a pano desde os pés às pastas de cabelo acamado, luzidio de brilhantina" –, que "explicava, os dedos entrelaçados ligeiramente brincava com eles a fazer o seu *tricot*, explicava: [...]" (RS, p. 195). E a explicação do "guia" segue-se num longo texto, colocado entre aspas para não deixar dúvidas quanto à responsabilidade do falante e do seu discurso, um desarrasoado coberto de *non-sens* e destinado a impressionar pela grande empáfia retórica do teorizador que nada diz, e que é no romance (esse discurso), um momento de ironia, mais ou menos amarga, mais ou menos humorada, momento que se vem a constituir numa das constantes vergilianas e que já desde *Apelo da noite* se pode encontrar no romancista a vergastar a falsa importância do solene vazio discursivo, sobretudo de críticos literários e de arte, além de políticos, mas que também se estende a pintores, a lingüistas, falantes de línguas estrangeiras, tribos de jovens falando cada uma a gíria do seu dialeto. É longa, a cena irônica da exposição em que se patenteia o ridículo do "especialista" que discursa relembrando a sua experiência internacional com passagens por "'Londres Roma Milão Veneza Alemanha Nova Iorque para um entendimento nacional da terceira geração (desde 45) após a proposta neo-realista'", reconhecendo, que, entretanto, "'Aconteceu todavia pintura, desde que a primeira geração dos anos 15-20 e uma modernidade, tenho-o dito e repetido'." (p. 196). E quando ao final do "discurso", ficando os ouvintes "ainda um instante a olhar o quadro" objeto da "análise" e "a preleção que ficara nele", viu-se que

> Era um quadro todo preto como as ardósias de instrução primária. Preto retinto, sem mais nada. Tudo tinta da China. Ao lado, numa banquinha rasa havia um tipo sentado. Era um tipo curioso. Tinha os ombros quadrados, a cabeça toda branca pendia-lhe para o peito. Todo o grupo se deslocou então para o quadro seguinte e quando lá chegou já lá estava sentado num banco raso e sem encosto um homem baixo, entroncado, a cabeça toda branca. Caía-lhe para o peito. O quadro mais pequeno, representava uma mulher nova deitada, de nádegas poderosas atiradas contra a cara dos espectadores. Houve um arrastar de pés no ajeitamento final dos espíritos. Então, no silêncio absoluto, o guia começou o seu *tricot*. (RS, p. 198).

Repete-se, então, todo o desarrasoado discurso do guia. Sempre o mesmo para qualquer quadro, como, para qualquer quadro, sempre a mesma imagem e postura de pintor. Na verdade, o "Palácio da Cultura" – espaço alegórico do episódio – é sugerido como uma espécie de *shopping center* cultural, *mega store* aberto às (in)diversificadas propensões da massificada cultura do povo. E assim se podem percorrer várias salas e corredores que levam o transeunte cultural desde a pintura ao teatro, passando pela literatura e pela música, até às mais diferentes formas de manifestações estéticas. O episódio limita-se a três: a pintura, o teatro e a música. E nem mesmo esta escapa, aqui, por completo, a uma intensa visão irônica, mesmo a um certo grotesco ou traços de rejeição, porque, quando Júlio Neves entra no salão onde havia um concerto, o que ele vê, "no palco entrelaçado de clarões, [é] toda a orquestra rebrilhante de nitidez, o piano, as estantes metálicas, os trajes de cerimônia" (p. 199), e, "quando o pianista arrancou horríssono, um grito estrídulo frigiu[-lhe] os ouvidos."

> Depois parou, as mãos imóveis no teclado, imóvel um rictus ferino nos dentes carnívoros à mostra. Estava assim quando os violinos disseram. Vítreos riscaram o ar, como uma unha num vidro vibram ácidos raspando-se nas cordas nítidas uns dos outros, um grito lívido prolongado, vários gritos lívidos. Foi quando os violoncelos, tinham-nos grossos intercalados às pernas as damas e eu tenho de fechar os olhos para os lá não ver. Horríveis, inteiriçam-se-me os cabelos, ríspidos em arcadas chiam. [...] um rabecão roncou. Ficou mesmo sozinho, grosseirão, longo tempo enchia o palco espaçado de roncos. Depois armou-se um arraial generalizado aos guinchos, sapatadas no piano e o rabecão bronco, sempre. (RS, p. 199-200).

Mas finalmente, o encantamento de maravilha, o instrumento de privilégio, etéreo, transcendente, na sua suavidade evocadora,

> por sobre toda a gritaria, uma flauta branca, pura [...]. De horizonte a horizonte, voz do meu apaziguamento, ó voz terna como uma face. Ergue-se à altura do meu sofrimento, ondeia ao espaço da minha solidão. Pelos mortos que alinhados na minha memória aflita, me fitam imóveis, me fitam, pelo que sonhei e mentiu, pelo que sonhei e aconteceu e mentiu ainda por ter acontecido, pelos pecados da memória do que só é belo para depois [...] – uma flauta ecoa na vertigem de mim / ecoa solitária na sala. (RS, p. 200).

Para continuar a análise do que em *Rápida, a sombra* há de mais visivelmente alegórico, importa lembrar o terceiro dos episódios desta natureza, que envolve, na sua composição, algumas das dominantes da ficção vergiliana, como, por exemplo, o choque de gerações entre pais e filhos, o desprezo dos jovens pela velhice, a sua recusa dos valores consagrados pela tradição, a inocência da criança vitimada pelo absurdo da existência, o espelho e a fotografia como forma de representação e de conhecimento. De tudo isto veio tratando o romance de Vergílio Ferreira ao longo da sua evolução e estes são alguns dos pontos que se constituíram em elementos temáticos recorrentes a que alguns críticos chamam ora *constantes* (Georg Rudolf Lind), ora *dominantes* (Maria Alzira Seixo)[43].

Júlio Neves tem uma filha, Milinha (Emília), que não se cansa de demonstrar o seu descaso ou o seu desprezo pelo pai: "Sempre foste um banana" (p. 18), "os teus livros cheiram a naftalina" (p. 94), "um dia o suicídio há-de ser obrigatório como os impostos" (p. 213). É uma filha que já não é do pai, mas de si mesma ("que um filho morre-nos tão cedo – quando pela primeira vez diz 'eu' na vertical." – p. 217). E que tem um filho, neto de Júlio, que se chama Pedro (Pedrinho). Vez por outra Júlio visita a filha – decerto mais pelo neto do que por ela –, mas não gosta de ir a sua casa, que acha "estranha, arrepiante" (p. 220) e de que se sente excluído – e não só pelo genro ("como foi difícil pensar 'o meu genro'! Um ser estranho enxertado no corpo inteiro da minha família" – *ibid.*), mas também pela filha, que já não era sua, e mesmo o neto, "o Pedrinho, tão giro e tão mal-criado" e sobre cuja educação – que o avô recriminara – a mãe dizia que o estava preparando "para o futuro, não para o passado", recusando-se a adotar as normas de educação do pai, porque eram "uma violência" – "Toda a educação é uma violência" (*ibid.*). A casa de Milinha

[43] V.: LIND, Georg Rudolf. Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 90, p. 35-46, março de 1986, e SEIXO, Maria Alzira. Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão das dominantes: a propósito de Na tua face. In: _____ . *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: Asa, 2001, p. 213-221.

É uma casa nua, as paredes lisas. Fria. Sem um quadro, alguns livros pelo chão, os meus livros com as folhas por abrir. Então Milinha leu um dia não sei onde que os espelhos eram a forma de nos descobrirmos, de nos dobrarmos sobre nós, de criarmos o duplo de nós. Uma 'alma'. De criarmos o tempo, o antes e depois e o depois de todos os depois. E o porquê. Coitado do Pedrinho. Uma casa nua desinfetada pura, entro nela como num túmulo. Uma prisão. Desinfetada nua como um hospital. Então Milinha concebeu a idéia espantosa de suprimir os espelhos. Do guarda-fatos toillette vestíbulo onde em alarme à entrada ou à saída a ver se estamos em perfeição. Da casa de banho – da casa de banho não. Porque enfim [...]. E em vistas disso taparam o espelho, um dispositivo mecânico de abrir e fechar, de cobrir e descobrir. Carregava-se num botão inserido no friso da moldura, Pedrinho não tinha imagem. Era puro na extensão de si às coisas como um animal. As mãos tocavam as coisas e as coisas e os olhos viam mas não sabia que viam ou tocavam. Um dia seria perfeito e havia de estar no mundo sem saber que havia mundo e que estava. Um dia havia de estar todo onde estivesse, punctual ao instante, sem perguntar "donde" ou "para onde" ou "quando". Um dia seria imortal. A morte não lhe existiria porque a morte só existe quando ainda não existe e nada do que ainda não existe lhe existiria. Intacto ao suceder do tempo, à doença da memória, [...] coitado do Pedrinho. E um dia começou a interrogar porque é que? Havia tanto mistério – porque é que? Milinha respondia-lhe brusca, sabia que os deuses não perguntam, toda a miséria humana começava no porquê. Sabia que desencadeadas as perguntas, nunca mais acabavam até vir um dia uma sem resposta. Não havia porquê

– [...]. As coisas são como são.

Então ele interrogava-se sozinho. Sentado no chão entrava pelos brinquedos dentro até às tripas mecânicas, para saber. [...]. Ou estudava à janela a confusão do mundo lá fora. Era uma casa nua esterilizada pura. [...] Até que um dia, trepado a um muro da casa de banho – estremeço todo até às raízes de mim. [...]. Como posso eu contar? Como posso eu dizer, se tudo é tão excessivo, [...] inverossímil fulgor de nada, tão arrepiante, como posso eu contar? Pedrinho trepou a um banco, havia um botão inserido ao friso da moldura. E quando o seu dedinho minúsculo, inquieto e inocente. Um disparo sutil como uma força divina. E de súbito, a sua imagem inteira no espelho. Pedrinho ficou estarrecido, hirto de sufocação. Então não pôde mais e rebentou num grito horrível, longo, imenso, toda a casa oscilou. Num estalo seco, o espelho fragmentado, os estilhaços tilintando pelo mosaico do chão. Pedrinho punha as mãos na face, toda a casa balançava a um furor subterrâneo. Milinha acorreu desvairada, era um grito como nunca ouvira ao filho, ouvia-se nos limites do mundo. [...]. Um grito. Milinha tomou-o ao colo, escondeu-lhe a face no peito, velou-lhe enfim a imagem da morte. [...]. Era uma casa lisa esterilizada limpa. (RS, p. 223-227).

A citação é demasiado longa, mas necessária para preservar, na própria linguagem do romance, a violência, o absurdo, a carga simbólica, a dimensão existencial e a poesia cruel desta alegoria. O instante de pavor em que Pedrinho repentinamente vê a sua imagem refletida no espelho. Esse alarme, esse fulgor, essa vertigem, de imediato sugere a cena de *Aparição* em que Alberto Soares, criança, vislumbra no grande espelho do seu quarto mergulhado na penumbra da noite, uma imagem fugidia que julgara ser a de um ladrão e que só depois do alarme e do terror, acalmado pelos pais e conscientemente colocando-se frente ao espelho, descobre e certifica-se de que o que vira fugazmente fora a imagem de si mesmo[44]. Passado o momento de pavor, Alberto continuará convivendo com a sua imagem – que afinal já conhecia –, mas o impacto daquele instante fará acordar nele indagações que ainda não tivera ("Eu, porém, relembrava o meu susto à súbita presença de *alguém* que agora sabia ser eu" – Ap, p. 74):

> [...] no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa *mais* que me excedia e me metia medo. Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava. (Ap, p. 75, itálicos da citação).

Alberto Soares começará ali a aprendizagem da aparição de si a si mesmo. Vai interiorizar essa experiência, torná-la cada vez mais subjetiva, mais abstrata, conduzi-la para o plano metafísico do ser, em busca do conhecimento profundo do ser, daquilo que está para além do corpo, para além da mera "psicologia", para além de tudo... E quererá depois ensinar aos outros a sua própria experiência, para que também os outros possam *ver*, possam *conhecer*.

O mesmo não acontecerá com Pedrinho, que não suporta a visão da imagem de si mesmo. Não suporta o alarme, o espanto, o terror que lhe arranca o pavoroso grito e que lhe move a mão e a leva a partir o espelho que se estilhaça em múltiplos pedaços. Assim se estilhaça também a imagem, o duplo do ser refletido no espelho, e, estilhaçado, destruído e

[44] Cf. *Aparição*, p. 73-75.

morto esse duplo, dá-se, por conseqüência, a morte do próprio ser que ali se refletia. Pedrinho morre vitimado pela incapacidade que tem de conviver com o *outro* (que é ele próprio) e consigo mesmo. Incapacidade tributada à mãe, que o isolou dos outros e de si próprio, para isso expurgando a casa de espelhos, porque lera, não se sabe onde que "os espelhos eram a forma de nos descobrirmos, de nos dobrarmos sobre nós, de criarmos o duplo de nós. Uma 'alma'. De criarmos o tempo, o antes e depois e o depois de todos os depois. E o porquê." Fizera viver o filho numa "casa lisa, esterilizada, limpa", nua de quadros e de espelhos, "desinfetada como um hospital". Não era uma casa natural, uma casa para abrigar a vida e onde se viver. Por isso Júlio Neves a considerava "estranha" e "arrepiante" e diz que entrava nela "como num túmulo. Uma prisão".[45]

O episódio de Pedrinho tem tudo para ser considerado uma alegoria ou fábula cruel sobre a disjunção entre o homem e o mundo, o homem e os seus semelhantes, o homem e ele mesmo[46]. Disjunção que sinaliza a absoluta solidão humana, o desencontro do homem com tudo o que o cerca ou que é ele mesmo, e que existe também, ou que persiste, noutros aspectos do romance, nas relações, ou na impossibilidade delas, entre Júlio Neves e o mundo de que faz ou deveria, em princípio, fazer parte. Júlio Neves é escritor, e com os seus pares deveria, em tese, se relacionar e idealmente relacionar-se bem. Mas não é assim. O grupo de escritores (principalmente poetas) que circunstancialmente freqüentam a sua casa e ali se reúnem em conversa sobre a Arte são vistos pelo olho da ironia, desde os nomes, o Osório, o Sabino, o Nepomuceno, o Máximo Valente, este, um "poetastro chilro com versinhos em pílulas" (p. 22). Osório "era um literato circunstancial, fazia crítica versos teatro novela. Entrava-lhe a testa pela cabeça dentro. Depois começava a cabeleira e continuava até aos ombros." (p. 142). São todos artistas medíocres, cuja conversa Júlio

[45] O espelho, com toda a sua carga de mistério e simbolismo, com tudo o que pode estimular a imaginação, sempre foi um motivo de fascínio para V. F., que, freqüentemente e em diversas circunstâncias textuais, se utilizou da sua carga sígnica. O próprio escritor o revela numa passagem do seu diário:

> [...] porque é que uma imagem num espelho nos fascina pelo que nela há de igual e diferente do motivo refletido? Contei em tempos já não sei onde a minha experiência de miúdo quando via na janela de um ferreiro nosso vizinho, a imagem da estrada e a confrontava com essa estrada e descobria aí, digo eu, a imaginação. Porquê? (CCnsIII, p. 69).

[46] *Disjunção* é um termo que tomo de empréstimo a Helder Godinho e que aqui utilizo em acepção correlata àquela em que o ensaísta o empregou na obra fundamental que é *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*, já por várias vezes citada no decorrer deste estudo. Helder Godinho chama disjunção à "eterna flutuação de uma unidade fraturada, num Presente que o não consegue ser [...], impossibilidade sublimada na re-invenção do Passado [...]" e afirma que "a Disjunção se fundamenta na impossibilidade de purificar o Presente na presença engolidora do Passado, purificação que se projeta em esperança no Futuro." (GODINHO, op. cit., p. 17 e 18).

Neves mal suporta. Mas apesar disso, vez por outra os vai convidando... Máximo Valente, que usa uns "cabelos à Cristo" (p. 23), é sobretudo um *valente* conquistador de mulheres, inclusive da mulher de Júlio, que julga já ter visto várias vezes uns olhares comprometedores entre Helena e o poeta e que Helena se "perturba" com Máximo Valente (Cf. p. 144). A representação dos diálogos travados nessas reuniões não é melhor do que o vazio discursivo e enxundioso do especialista em pintura que guia os visitantes pela exposição no Palácio da Cultura. Também não é melhor do que o que Júlio Neves vê e ouve numa certa assembléia de políticos:

> "As forças do obscurantismo mancomunadas com as forças da repressão na aliança que nas trevas, tripudiando sobre a ignorância e a fome. Mas nós sabemos que o futuro e o futuro dos nossos filhos na aliança indestrutível da paz nos corações. Glória àqueles que do fundo do cárcere para a luz deslumbrante que já no horizonte e o triunfo radioso da sagrada Liberdade" (RS, p. 119).

E foi quando

> O orador [que] era baixo, compacto de musculatura, tirou o casaco. Tirou a gravata. Arregaçou as mangas da camisa, todos os presidentes da mesa tiraram os casacos, arregaçaram as mangas. Toda a assembléia tirou os casacos e arregaçou as mangas. Tirei o casaco e arregacei as mangas porque não queria questões." (p. 119-120).

E com leves mudanças de registro, é o mesmo que se tem numa certa reunião literária que acontece numa livraria, a "Atena", por uma tarde de inverno, e relembrada depois, numa tarde de verão "tão cheia de céu e de horizonte", o grupo aninhado "todo na pequena sala, fazendo pressão, [..]. São poetas, romancistas, contistas, dramaturgos, e os amigos deles e as amigas, fabricadores ativos da glória comunitária." (p. 51-52).

> E subitamente toda a massa da assistência coalhou em estátuas de vários tamanhos, mesmo os que não tinham glória bastante para isso e estavam adjuntos aos que a tinham, como nos conjuntos alegóricos. [...]. Algumas vestiam de História que tem as suas vestes próprias que chegam até ao chão. Outras tinham as vestes de alegoria, como o poeta homenageado que estava de Orfeu. Ou vestiam de burguês, com calça e colete. Ou não vestiam de nada, como a poetisa Eulália que estava em busto com as duas mamas de fora. Bem boas.

> O orador já estava de pé sobre a mesa, mas havia ainda estátuas em formação e aguardou. Fixou mesmo as retardadas para lhes acelerar o trabalho e só depois disse:
>
> [...].
>
> – Minhas senhoras e meus senhores. Na articulação a dois níveis do discurso poético na cadeia verbal pela prática teórica da metalinguagem Jakobson, Riffaterre. E a metáfora.
>
> [...].
>
> – Porque na cadeia dos significantes pela produção do texto, Althusser, Barthes, Derrida, Bachelard. Donde que a metonímia. E o código. Assim a produção do texto na ideologia dominante e/ou a prática social da relação produtor/consumidor segundo a mistificação burguesa e o método científico. (RS, p. 52-53).

E Marx, Lacan, Troubetzkoy, Benveniste, Hjelmslev, Sapir, Chomsky, Martinet... "Houve aplausos veementes, mas só de um grupo estatuário, circunscrito e muito junto como aglomeração alegórica." (p. 54). E houve também alguém ("uma estátua robusta, com um tom em marfim de estátua consolidada" – p. 55) que interpôs uma objeção, porque toda aquela exposição era de um "formalismo decadente na traição objetiva." E tudo recomeça, "– Porque uma arte alienatória, concretamente, dadas as contradições internas. E daí que o proletariado, essa é boa. Não transigiremos! Quando é que uma arte social objetivamente a exploração capitalista e numa luta de classes?" (p. 55). E novamente Marx e Engels e Lenine e Estaline...

É natural que haja disjunção entre Júlio Neves e universos assim, seja o estético seja o político[47]. Essa disjunção aponta-lhe dois caminhos: o que leva à conquista de Hélia,

[47] A "disjunção" ou dificuldade de relacionamento entre Júlio Neves e os seus pares da literatura pode estar na origem de uma crítica negativa feita a um livro seu por um Gomes, crítico literário, episódio que, como tantos outros em diversos livros de V. F., constitui um dos muitos biografemas (para usar uma expressão de Barthes) que o romancista introduz com freqüência nas suas narrativas. Segundo a crítica do Gomes, "Júlio Neves, atingido o máximo das suas possibilidades de romancista com 'Revelação', que é o romance que lhe sustenta ainda um público, enfileirou também com o seu último livro 'Nada', um título significativo, no naipe dos falsificadores da literatura, os falhados de talento e que à falta dele, incapazes de criarem grandes obras como Proust, Thomas Mann ou" (RS, p. 72-73)... Do texto do "crítico" podem inferir-se traços de um episódio *à clef* do qual participaria o próprio V. F., no caso, representado por J. N.: *Revelação*, o romance que a J. N. sustentava "ainda um público" é título que denota e conota toda uma proximidade com *Aparição*, o romance de V. F. que, durante muito tempo foi o que entre o público obteve maior recepção (e talvez ainda hoje o seja). *Nada*, o "último livro" de J. N. e com o qual ele "enfileirou no naipe dos falsificadores da literatura, os falhados de talento", é título igualmente relacionável com *Nítido nulo*, romance de V. F. imediatamente anterior a *Rápida, a sombra* e portanto, à época, o "último". São mais que notórias as críticas negativas feitas a *Nítido nulo* por João Gaspar Simões e por Óscar Lopes. Por várias ocasiões V. F. as refere no seu diário (V. p. ex. CC1, p. 88 e 93 e CC3, p. 190-195). O crítico Gomes pode muito bem ser a representação de um destes, talvez mais provavelmente Gaspar Simões. Esta estratégia, de trazer a discussão crítica sobre a sua própria obra ou a de outros, não é nova, como se sabe, nos romances de V. F., já podendo ser encontrada, pelo menos, em *Apelo da noite* e *Cântico final*. Acaba por constituir um espaço ensaístico dentro do romance, embora quase sempre marcado por intensa ironia. É também nessa linha da

à sua sedução, à sua posse, que representa a tentativa de encontrar o futuro ou de se manter ainda vivo, no presente, ou o que o leva a regressar à aldeia para reencontrar o passado, as origens e aí morrer, no seu lugar e entre os seus – os que ainda restam vivos e os que já morreram. Seja qual for a escolha, é uma opção de urgência, e a urgência disso (conquistar Hélia ou voltar para a aldeia) está no envelhecer de Júlio Neves. Porque Júlio Neves envelhece. Como o dia entardece e a tarde anoitece. Recorda a perda do primeiro dente que extraíra como uma mutilação ao seu corpo, como um primeiro aviso do efêmero da vida, da degradação, e uma certa humilhação no efeito do anestésico ("uma dormência" que se alastra "na boca como um veneno") que transforma a carne em matéria insensível, "carne morta [...], carne podre" (Cf. RS, p. 24 e 186-188). E a ironização disso: "Uma dentadura toda nova, parece, a terceira dentição. E os óculos. Os óculos. Quando me extraíram o primeiro dente, a mutilação. Uma parte de mim já morta. Era um dentista palrador, armado de torquês, feroz, queria arrancar logo tudo de uma vez, parecia, um complexado? Deve estar previsto no Freud, nos discípulos." (p. 24). Ou ainda, num registro de ironia, esta pergunta a Hélia: "Que é que seduz a uma jovem num velho e a um velho nela?" E a tentativa de resposta:

> Os teorizadores dizem coisas, são coisas de teoria. Que à jovem a experiência, que ao velho a ilusão da juventude. De teoria. Eu digo: o pecado. A perversão. Quanto mais perversão, mais pecado. E o pecado é que é. Da jovem para o velho, a inocência pervertida. Do velho para a jovem todo o percurso do interdito e a exploração desse limite. [...]. Eu gostava de Hélia porque era jovem e isso é belo por si, porque ser jovem é estar na vida e o amor é o máximo dela. [...].
>
> – Que é que podia seduzi-la a você em mim? – perguntei um dia a Hélia e ela disse
>
> – Só o inferno
>
> assim mesmo, com retórica e tudo, mas eu não tenho inferno para dar. (RS, p. 62-64).

Portanto, a perversão, o interdito e todo o seu percurso e a exploração desse limite. A disjunção, portanto, entre Júlio e Hélia, a quem ele queria possuir como garantia de futuro, de vida ainda a viver. Ou a morrer, porque, segundo Júlio, "O que em nós morre não é o passado, mas o futuro," e ele já não tinha "futuro para morrer" (p. 42). "Só se vive o que

---

ironia que V. F. faz com que J. N. se refira a Túlio, o seu genro, que é crítico literário, como alguém que o imita em tudo e que sempre quis tudo o que era seu, começando por casar com a Milinha e imitando-lhe a letra miúda, os óculos e até o nome, Túlio, tão semelhante ao seu: Júlio (v. RS, p. 17, e, quanto ao acirramento da ironia na representação do crítico, p. 42-48).

falta para morrer" (p. 47) e era isso que faltava que ele queria ainda viver. Júlio gostava de Hélia porque ela "era jovem e isso é belo por si, porque ser jovem é estar na vida e o amor é o máximo dela."

Mas Hélia será sempre, para Júlio, apenas um anseio de vida e de futuro, porque a junção ou a posse, na realização amorosa, nunca se vai concretizar. Sem conseguir fundir a velhice à juventude, vai-lhe restar a alternativa do regresso à aldeia para reencontrar o passado e as origens. E o desejo de regresso se impõe cada vez mais forte, ao longo de um serão com os literatos freqüentadores da sua casa, ao longo da conversa que ele já não ouve, porque ouve já então apenas a sua dúvida, a sua questão que era a de ir "até à aldeia tomar banho" ou "visitar Hélia": "E se eu fosse até à aldeia? agora que a discussão está a aquecer. Tenho mesmo de decidir. Ou ir visitar Hélia – mas como podes iludir-te? Regressar à juventude e à invenção do futuro – regressar à origem como o bicho à sua toca. Fechar o círculo." (p. 143).

O tema do regresso à aldeia é recorrente como um *leitmotiv* ou uma frase musical que se insinua na narração desde o seu início. Por isso, também *Rápida, a sombra* tem alguma coisa de estruturação musical na sua concepção. Não se trata simplesmente de fazer referências temáticas à música, de que a audição de "Amanhecer" é a mais explícita e o encantamento produzido pelo solo de flauta, ouvido ou imaginado por Júlio Neves, a mais amada e comovente: é mesmo de uma questão "composicional" que se trata, e de um aspecto *técnico* de que a narrativa, muito discretamente, quase imperceptivelmente, lança mão e que se realiza, de modo muito sutil, como um dos traços de maior refinamento da arte romanesca vergiliana.

O desejo de regressar à aldeia é exatamente *sugerido* pela música que se levanta do gira-discos:

> Regressar à origem. E neste instante o disco ainda. Ouço-o. Há um trecho no terceiro andamento, é um trecho breve – como me dói. Uma flauta passa entre a floresta de cordas. Ressoa solitária, onde? pelos montes, pelos vales, [...]. Voz da noite no claro amanhecer. [...]. Regressar às origens – regressa à tua origem. Afastado dos humanos, entre o silêncio dos mortos, fundido à germinação escura da terra, no revolver interno da seiva e do estrume. Uma flauta ressoa aos confins da vida. Intensa, profunda. Excessiva. (RS, p. 24).

Mais adiante, o tema retorna, e cada vez com mais freqüência, com mais intensidade e com maiores desdobramentos:

> "Regressa à tua casa, à tua aldeia, vão sendo horas" (p. 27). "Vou-me embora até à aldeia, regressa à tua origem, tudo se te esgotou." (p. 29). "Vou a pé até lá abaixo. [...]. De carro teria de dar uma grande volta. Mas a pé, depois de um quilômetro de estrada, corta-se a pique para a aldeia. Fica em baixo, a aldeia, eu moro em cima, num monte. Construí aí uma casa, ainda meus pais eram vivos. [...]. Comprei um terreno no alto, façamos aqui a nossa morada. Gosto disto, sou irremediavelmente daqui – sobretudo agora que não tenho mais donde ser." (p. 30). "como a terra, recomeça no retorno às origens. Meus pais morreram, é evidente, tenho já cinqüenta e tal e sou o mais novo. Tem piada dizer 'o mais novo'. É-se 'o mais novo' com cinqüenta? Quando desço à aldeia, trago pois a chave para arejar a casa de meus pais." (p. 31). "No espaço cheio de luz. Para a direita, ao longe, a montanha sobe ainda até à roxidão. Para a esquerda e adiante, é o sem-fim. Vê-se bem cá do alto, o sem-fim. Estende-se ao tamanho do que trazemos por dentro. E assim vazio, escorrido espraiado, uma hemorragia de mim, a pura ausência até ao não-ser. Será assim talvez a morte – uma explosão em partículas de toda a nossa consistência. A curva da estrada, o moinho. À janela está o moleiro, o chapéu na cabeça." (p. 32).

E sempre ao som da música, se vão dando sucessivos e imaginários regressos de Júlio à sua aldeia. O espaço da reminiscência e do transporte do protagonista do seu presente para o passado, do seu apartamento na cidade para a sua casa na aldeia é sempre cada vez mais largo e cada vez mais longo, na narrativa. Como se ele não quisesse retornar:

> Regresso, pois, a casa, regresso à aldeia. Oh, sim, vão sendo horas. Abrando a marcha à entrada da ponte, viro à esquerda. Abrando pela rapidez da curva, não apenas, mas pela voz grave que vem do disco e me afunda até ao cansaço absoluto. Chama-se "Amanhecer". A música. E uma vontade grande de me dizer todo na amargura – mas não pode ser. [...]. A noite cresce, é inegável. Para o alto, o céu escurece rapidamente, quebrado de outono. [...]. Embate em mim, a noite, sinto-a, envolve-me de todo o lado. E com ela, mais profunda a solidão. Esperava-a, bem sei. E todavia surpreende-me [...]. Rolo devagar pelo empedrado da rua que sobe ligeiramente. E a olhos lentos vou descobrindo o meu reino. Como se expulso, velho senhor, condenado ao exílio, o meu reino. Retornar ao princípio? Fechar o círculo, *cursum peregi*. Verdadeiramente a vida é que me expulsou. Retornar de olhar limpo, depois de quanto o iludiu. Se tu pudesses aprender ainda, agora a escola fechou. [...]. De um lado e do outro, vou rodando lentamente, as casas alinham-se unidas pela rua deserta, batidas no silêncio pelo estrépito do carro,

> algumas janelas já acesas. Regressa aos teus mortos. Vão sendo horas. E é como se por entre os sepulcros de uma civilização perdida. Mas ninguém te espera, ninguém, ó tu, há quanto tempo já morto? E num país que não era o teu. Porque o teu reino é este. [...]. Como espectros à beira, fachadas negras dos séculos. Vão ficando para trás, eu passando por entre elas, casas mudas, seladas de sombras. Oblíquas de ameaça, tenebrosas – há quanto tempo me esperais? aqui estou. Com o seu castigo decretado há milénios, eu, o perjuro. O renegado. O que se enganou na porta – e como é que te enganaste? da vida que não era a sua. E a quis decifrável em letra miúda e não em letras gordas, desenhadas à mão grossa da sua caligrafia. O que quis ser em complicados modos de ser e não no modo único de ser que é apenas ser. Aqui estou. Para sempre. (p. 77-79).

O tema do regresso é de sempre, nos romances de Vergílio Ferreira. Regresso à casa ou à aldeia onde está a casa com a nostalgia do retorno a um reino perdido desde há muito, desde o princípio, talvez desde sempre. Nostalgia de quem retorna de um exílio forçado ou voluntário e com a consciência da frustração dos benefícios desse exílio, da sua inutilidade. Regresso à casa paterna ou materna, como o de Carlos Bruno à casa de Vilarim (*Mudança*), como o de Antônio Santos Lopes à casa da mãe (*Manhã submersa*), como o de Mário à casa vazia, herdada dos pais, na montanha (*Cântico final*), como o de Alberto Soares à casa também na montanha e igualmente herdada dos pais (*Aparição*), como o de Adalberto (em *Estrela polar*) à casa da mãe, em Penalva, onde continua em exílio e sonhando com a casa da infância, na aldeia... Todos estes protagonistas são heróis da aventura do exílio: forçados por necessidades materiais (Carlos Bruno e Santos Lopes), pelo autoritarismo disfarçado de humanitarismo (Antônio Santos Lopes), pelo desejo de crescimento intelectual e da descoberta do mundo e de si mesmos (Mário, Alberto, Adalberto e Júlio Neves). Todos têm o desejo de encerrar a aventura com o regresso ao ponto de partida. "Fechar o círculo, *cursum peregi*". Terminar a viagem pela existência retornando às origens, às raízes que porventura ocultam aquilo que tão longe foram procurar. Por isso é necessário, de vez em quando, arejar a casa dos pais (Cf. RS, p. 31). Regressar antes que seja tarde, antes que a vida se extinga, porque a certa altura, "vão sendo horas" de o fazer. Regressar aos seus mortos e aos que ainda possam restar vivos. Regressar à casa, à aldeia, ao reino perdido que é preciso reencontrar – mas que é já, então, quase sempre outro, está quase sempre vazio, desaparecidos para sempre todos ou quase todos os que ficaram. É essa a sensação de Júlio no seu imaginário regresso: "descobrir" o seu reino, como se dele fora "expulso", "velho senhor, condenado ao exílio", "expulso pela vida". Retornar ao seu reino de "olhar limpo", purificado, depois de ter visto tudo "quanto o iludiu", desejoso de

aprender ainda, para retificar a vida, o que era já impossível, porque “a escola fechou”. Regressar aos seus mortos estando ele próprio morto, na alma, tendo morrido num país que não era o seu. Porque era aquele, o da aldeia, o seu reino. Sofria assim o seu castigo, ele, o “perjuro”, o “renegado”, pela ousadia da aventura que o levara a enganar-se “na porta da vida que não era a sua”, vida que quis tornar “decifrável em letra miúda” de intelectual, de escritor, “e não em letras gordas, desenhadas à mão grossa da sua caligrafia” de homem natural e rústico e apenas basicamente letrado. A aquisição do saber também é razão de sofrimento. O “castigo” aplicado ao “renegado” é por aquilo que ele “quis ser em complicados modos de ser e não no modo único de ser que é apenas ser.” (RS, p. 79).

Regressar aos mortos e sentindo-se morto ele mesmo, o regressado. Por isso o rememorar de Júlio Neves se mescla com o seu imaginário. Nas suas lembranças de uma certa ida à aldeia, encontra a mãe agonizante, assiste à sua morte (“Está serena, inteira, com a vida esgotada até ao fim” – p. 80), mas não fica para o funeral (“Não fui. Hoje não fui. Talvez cá volte para assistir” – p. 83). Depois, quando se julga abandonado pela mulher que lhe deixou o lacônico bilhete (“Vou-me embora”) e imaginando-a ir viver com o poetastro Máximo Valente, é que decide regressar à aldeia, para sempre. Para morrer e ver-se morto, na casa morta e vazia, por cuja porta entrara com ele um “halo de claridade” esboçando “as coisas na sombra. E é como se aberta a porta do [seu] jazigo, [ele] estendido ao meio da sala e à [sua] volta as coisas mortas [com ele]” (p. 230).

> Um sino vibra ao longe, tece em ecos pelo espaço a notícia da minha morte. Estou morto, bem sei. No meio da sala, estendido ao comprido, eu sozinho a velar-me de costas, não quero olhar-me. É para isso que aqui estou, para velar o meu cadáver, a ver se cumpro em decência a minha obrigação. (RS, p. 232).

Mas este regresso definitivo de Júlio Neves à casa da aldeia, é numa espécie de “transe” que se dá, durante um dos serões, na sua casa, com os artistas medíocres que a freqüentam. Não suportando a conversa nem os conversadores Júlio Neves escapa pelo caminho da imaginação: “se eu fosse até à aldeia tomar um banho? Ou visitar Hélia? [...]. E se eu fosse até à aldeia? agora que a discussão está a aquecer.Tenho mesmo de decidir.” (p. 143). E decide ir para a aldeia. Por lá andou longo tempo, conduzido pela memória, pela imaginação e por uma intensa emoção que sente pelo regresso às origens, pelo reencontro com os seus mortos – a mãe, o pai, as tias velhas –, com a casa da ancestralidade e com a que fizera para si no alto de um monte. Mas haverá de retornar à sua realidade, e

quando regressa a casa, com vento e chuva a bater nas vidraças, Helena diz-lhe, de costas, enquanto arruma as louças do serão:

> – As visitas já se foram. Por onde andaste todo este tempo?
>
> Ouço a pergunta na música do disco – por onde andaste todo este tempo? Regressa à tua origem, uma flauta te chama, ressoa à infinitude do horizonte. (p. 162-163).

A atividade de arrumar as louças em que Helena se ocupa, será talvez a simbolização do gesto de arrumar a vida ou os trastes dela, o que dela sobra como os restos inúteis de uma reunião em que se comeu e bebeu, sendo necessário, depois disso, limpar tudo o que se sujou e arrumar tudo o que se tirou dos lugares para que a vida prossiga. Para Júlio Neves o que importava era arrumar tudo ou tudo encerrar para regressar às origens, ao som de uma flauta que o chama incessantemente e que ressoa até "à infinitude do horizonte."

Enquanto o raio de sol percorre, na estante, as várias seções da biblioteca de Júlio Neves, começando por uma História da música e passando pelos filósofos, pelos políticos, pelos poetas, pelos romancistas... enquanto entardece, enquanto anoitece, ele rememora e imagina relembrar a sua vida passada. Recolhido a uma espécie de clausura, a do seu gabinete de trabalho, é pela fluidez e as incertezas da imaginação e da memória que em liberdade se move na reinvenção da vida. E "a tarde apaga-se devagar, o raio de sol amortece sobre a seção metafísica" (p. 246) enquanto Júlio prossegue o seu percurso, a sua busca. Hélia, a aldeia... "Uma muralha de livros na sombra. A noite que desce" (p. 255).

> O mar embate pelo silêncio da praia, desce-me como um capuz a noite pela face,
>
> alastra à minha volta, pela muralha de livros, ofegante estremece o tráfego na avenida. [...] porque se demora tanto minha mulher? Começo a estar inquieto, olho o relógio, horas já de ter vindo. Tomo o copo de uísque, acendo ainda um cigarro. Os livros mudos na sombra. Apago o gira-discos que já há muito não ouço. Pedrinho dá um grito, estilhaça os vidros do espelho. Os livros mortos nos túmulos. (RS, p. 266-267).

E é então – logo ao início do capítulo XXVI, o último – que tudo se esclarece: o logro em que a narrativa mantém o leitor desde o início, uma certa ironia da narração utilizada como estratégia de "meditação" sobre o processo de criação romanesca:

> [...] o ascensor pára no patamar, ouço o correr das grades, o bater da porta. A chave no ferrolho, Helena enfim. Vem ao longo do corredor para o escritório, dá-me o beijo breve do regresso. (RS, p. 269).

Portanto Helena não se fora embora. Júlio Neves não fora abandonado pela mulher.

> – Demoraste-te – disse eu.
> – Tens isto cheio de fumo [...].
> – Que é que te aconteceu? Vamos jantar a boas horas. (*Ibid.*).

Mas não acontecera nada de especial. Simplesmente ela "fora a compras". E pergunta ao marido: "– Tens um papel em que escreva? Desconfio que fui roubada." (*ibid.*). E ele, que tem um papel na mão, "– serve este? Escrever um livro ainda – que é que tens ainda a dizer? A velhice, o desencanto de tudo. A noite que cresce." (p. 269-270). Tudo se vai então tornando claro, desde o início deste derradeiro capítulo do romance, espécie de chave para a compreensão do livro todo, em que o narrador se diz abandonado pela mulher, que, afinal, regressa a casa pela noite, tendo ido simplesmente "a compras". Júlio Neves não se surpreende com a chegada da mulher, que vê com naturalidade, havendo mesmo, pouco antes, manifestado preocupação por sua demora, olhando o relógio com inquietação ("horas já de ter vindo"). Não se refere ao bilhete que ela deixara e dispõe-se a começar a escrever, naquela mesma noite, um novo romance que se chamará *Anoitecer* e que contará uma história toda imaginada pelo narrador "e que no fim se verá que é imaginada" (p. 273). E é então que se vem a saber que o que se passara ao longo de todo o livro de Vergílio Ferreira era a mentalização do romance que será escrito por Júlio Neves e cujo primeiro capítulo terá o início exatamente igual ao de *Rápida, a sombra*. A folha de papel que Júlio tem na mão e que dá à mulher para a verificação das contas, seria, porventura, a folha onde principiaria a escrita do romance.

> Escrever ao menos o começo, sei do resto apenas que anoitece à minha volta. E rápido, antes que o impulso se desvaneça. [...] sento-me à secretária, tomo uma das folhas largas em que me dá jeito escrever. O título. É a primeira coisa que se escreve e a última que se adota. Vou chamar-lhe ANOITECER, é o que de momento me lembra [...]. A primeira frase toda na cabeça – não sou depois capaz de emendar as folhas no papel. E o ritmo dela, o ondeado do meu balanço interior. Um livro. Respirar ainda o que em mim me coube ser humano. Mas não posso hesitar toda a noite. Deixarei depois o impulso a

> meio para amanhã o continuar, ser apanhado pelo seu arranque. Tomo a caneta. A folha em branco – a aridez do deserto a percorrer. E trêmulo, escorrido de medo, de uma oculta alegria em que se não acredita. Tomo a caneta. Como quem fecha os olhos, se abandona ao destino – Capítulo I. Não leio. Mal escrevo. [...]. Um livro. E travado, reteso de expectativa:
>
> "Meto a chave à porta de casa, rodo-a duas vezes antes de puxar o trinco" – vou escrevendo. "Logo Irene não está. Às vezes fecha-se por dentro, mesmo de dia. [...]. A casa sufoca de calor".
>
> [...]. Não sei exatamente o que vou contar, a história invento-a ao contá-la, sei só que toda ela há-de ser imaginada pelo narrador. E que no fim se verá que é imaginada – Irene regressa tarde a casa, o narrador pergunta-lhe
>
> – Porque te demoraste?
>
> E ela explica [...]. Sento-me no sofá, penso todo o capítulo para amanhã. O gira-discos, o raio de sol cruzando os livros, o retrato de Helena emergindo do mar. (RS, p. 272-274).

O processo é claramente o da *mise-en-abyme*. O romancista Vergílio Ferreira escreve um romance em que imagina a sua personagem, Júlio Neves, romancista, elaborando mentalmente o próximo romance que vai escrever. Motivam-no a casa vazia pela ausência da mulher, por quem (para o romance a escrever), se vai imaginar abandonado, o calor sufocante da tarde, a música da flauta que se ergue do disco reproduzido no aparelho de som, as sucessivas doses de *whisky* que vai tomando enquanto pensa e ouve música, as lembranças da aldeia e dos familiares mortos, uma Helena (sua mulher) jovem, que, quando envelhecida, ele deseja substituir por Hélia. A fusão Helena-Hélia, com toda a carga de contradições, indefinições e angústias dela decorrentes para o narrador, deverá ser resolvida, provavelmente, no universo do romance a escrever por Júlio Neves com a criação da personagem Irene, mulher do narrador, que então já não será Júlio Neves mas o protagonista do seu romance[48].

[48] Em certo ponto da mentalização do romance que vai escrever, Júlio Neves diz que Helena "é um enigma" que ele "não sabe resolver. De um lado, o esgotamento de todas as possibilidades de te reinventar, [...] do outro a necessidade da tua presença. Como um suporte." (RS, p. 68). Portanto, Helena é "suporte" para que, através de Hélia, o narrador a reinvente em plena juventude. Mas Helena e Hélia, para além da diferença de idades terão ainda outras diferenças, porventura mais profundas, a da essencialidade, por exemplo. Quando a "reinvenção" de Helena se transfere da realidade de Júlio Neves para a ficção do seu romance, transfere-se, também, para a personagem Irene, que poderá ser (e só Júlio Neves o poderia afirmar, se pudesse...) uma espécie de síntese, entre os elementos contraditórios que são Helena-Hélia. Sobre o assunto, vale a pena transcrever uma passagem de Helder Godinho: "em quase todos os livros de V. F., aparecem personagens ou entidades gêmeas [...] ou equivalendo-se em termos de Princípio e de Fim – e aí encontramos Hélia que recupera a Mulher, quando Helena está velha, para a fascinação do início. É o reco-

A intenção ensaística de *Rápida, a sombra*, é evidente. Embora só ao final isso venha a ser claramente perceptível, o romance guarda uma reflexão sobre o processo de criação romanesca. Será mesmo isso o que nele mais importa: o processo criador – atribuído no romance ao protagonista Júlio Neves, mas que, como se poderá ver, tem toda uma intensa semelhança com o do próprio Vergílio Ferreira[49] – e a dimensão humana da arte. Mas

---

meço do ciclo, forma excelente do percurso aprisionado no mesmo." (GODINHO: *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*, p. 56).

[49] O processo de "gestação" mental de um romance novo que o romancista se prepara para começar a escrever, aqui representado pela atitude de Júlio Neves, que durante toda a tarde imagina a trama do seu próximo livro, é em tudo semelhante ao processo de criação do próprio Vergílio Ferreira, a acreditar nos vários registros do diário em que ele a isso se refere com emoção. Uma "visita" à *Conta-Corrente* pode revelar passagens como estas:

> "De vez em quando, inesperadamente, ilumina-se-me o romance que pretendo escrever. E um prazer, um encantamento, envolve-me todo. Penso então que vou, enfim, realizar o livro. Pode chamar-se *A Casa do Homem* – não gosto do título dele. Mas amanhã sei que voltará a secura, o desinteresse. Que a excitação larvar continue a sustentar-me. O que me falta para o livro: uma estrutura narrativa que não repita as já usadas. E não caia no tradicional." (CC1, p. 274). "Quando retomarei o romance? Pela primeira vez sonho um título que deve ficar. *Para sempre* – já o disse e repeti. [...]. Tanta coisa, porém se me atropela na imaginação. Queria no entanto um romance *fechado*, totalizado, com uma convergência de todos os elementos em direção ao seu centro.. Como fiz noutros livros. Mas o centro convergente foge-me. [...]. Mas queria uma 'história' que tornasse necessários todos os pormenores do livro, todas as suas personagens. E assim passo horas e horas preso dessa procura e do encantamento do livro. Porque aí mesmo também o encantamento me basta, e imaginar o livro é um prazer tão grande, que é como se o escrevê-lo o estragasse. Mas as boas obras imaginadas, como tudo o imaginado, e que inundariam o universo, simplesmente não existem. E eu queria que a minha existisse, não apenas para mim mas para os que através dela recuperassem o que senti e tivessem a fração de encantamento que eu pudesse transmitir-lhes." (CC2, p. 261). "Revolve-me por dentro o projeto do novo romance. Horas e horas à espera que o poço encha. Hoje ressumou bastante água. Se tenho mais uns dias assim hídricos, dentro em breve começo a despejar." (CC4, p. 78). "Feliz. Porque não dizê-lo? Comecei um novo romance. E é tudo como se começasse o primeiro romance da minha vida. De nada mais preciso do que de escrever um romance. Estar *dentro* da sua possível fascinação. Estar com o melhor de mim. Viver no encantamento por alguns meses. [...]. Vou ser feliz durante muitos meses. Vou ser vivo da única maneira por que entendo a vida. Que o mais dela colabore para que eu realize o que é nela o mais. Feliz. Banhado de beatitude. É o que queria dizer e não sei, deste sentir-me em abundância e pacificação e quase êxtase, apenas porque longo tempo me entretive a imaginar o meu romance. O *tom*. É o filtro por onde tudo passa e é o que o livro definitivamente é." (ibid., p. 362). "De vez em quando o poço donde tiro os romances dá-me sinal de que a água está a subir. E naturalmente fico excitado como se fosse o primeiro ou o definitivo. Não é. [...]. Um projeto que se me esboça com uma certa obstinação seria a convocação de tudo o que marcou o narrador (amores, pessoas, livro, etc.) para saber o que lhe resta disso e o que lhe é. Seria assim um embrechado de histórias que na sua desconexão dessem o saldo de uma vida finda. Mas é projeto que me não entusiasma muito, apesar da sua insistência. [...]. Mas eu não quero mais glória, quero só continuar vivo da forma única de o estar." (CCnsII, p. 321). "Ah, se eu me apanho com o poço que dá romances já cheio. [...]. Um romance, um romance. Visitar uma vez ainda a alegria, o encantamento e o êxtase O êxtase. Aí está o que eu queria habitar. Um romance 'místico'. Coisa de saltar por sobre as nuvens chuveiras que me ensombram o céu e dar de caras com o sol. E ficar aí dissolvido na sua claridade. E esquecer a miséria, a degradação e a morte. E a ruína. [...]. Um romance. Que importa que eu morra antes de ele morrer? Estarei na plenitude de mim. No fulgor e deslumbramento. E morrerei comigo mesmo. Um romance ainda. É a terra do meu ser sensível." (ibid., p. 334).

Não é difícil reconhecer no *tom* destes registros do diário – particularmente deste último –, a semelhança com o *tom* de Júlio Neves, no último capítulo de *Rápida, a sombra*. A outra e fundamental semelhança en-

não só: também a esperança de transcendência que a justifica e uma dimensão justificadora do milagre que é a existência humana, a maravilha de se estar vivo. "Um livro ainda, reinventar a necessidade de estar vivo. Mundo da pacificação e do encantamento – visitá-lo ainda – mundo do êxtase deslumbrado" (RS, p. 270), diz Júlio Neves. E nisto que diz, e como o diz, se pode perceber que o que o leva ao ato de escrever é um apelo inelutável, a força de um destino, tão forte quanto, por exemplo, o impulso que leva Mário, o pintor de *Cântico final*, a pintar os seus quadros e a restaurar a sua capela na montanha. Mas o absoluto da arte exige a perfeição, e todos eles, artistas – Júlio Neves, Mário, o derradeiro músico de uma filarmônica de aldeia ou o próprio Vergílio Ferreira – sabem que "um instante de perfeição custa sempre meses de esforço, às vezes mais" (p. 173), embora seja, sem dúvida, o desejo ou a necessidade de alcançar esse "instante de perfeição" que leva o artista a prosseguir no cumprimento do seu destino.

Até ao início do último capítulo, *Rápida, a sombra* é algo que se poderia pensar como um *texto* ou um *romance sem escrita*. Porque Júlio Neves apenas devaneia, conduzido pela força da emoção, do imaginário, da memória (falível), e em nenhum momento anterior ao capítulo de encerramento se mostrou, como os protagonistas de alguns outros romances (*Manhã submersa* e principalmente *Aparição*) em atitude de escrita, embora inúmeras vezes se tenha revelado, anunciado, afirmado escritor, numa espécie de ânsia de ser assim reconhecido. Só no último capítulo se assume em atitude de escrever, e emocionadamente o faz, começando a materializar em *escrita* o "texto" do romance que lentamente estivera "elaborando" numa espécie de "gestação mental" e portanto abstrato, porque sem materialização textual. Nesse aspecto – e pelo traço de abstração que o caracteriza – *Rápida, a sombra* irmana-se a *Nítido nulo*, este sim, um "texto" *sem escrita*, permanecendo Jorge, durante toda a diegese, numa atitude de observação e devaneio, entre a memória e a imaginação, sem que o "texto" que assim produz se corporifique ou materialize em *escritura*.

---

tre Vergílio Ferreira e a sua personagem é a do processo de criação, a "gestação mental" da escrita romanesca, o encher do "poço que dá romances".

3. *SIGNO SINAL*: Anoitece sobre o labirinto, sobre o mundo desmoronado e a sua (impossível) narrativa

Se *Nítido nulo* é o romance "abstrato" para o qual o próprio Vergílio Ferreira defende essa *qualidade* ou característica fundamental, e se de algum modo *Rápida, a sombra* continua, do romance anterior, o mesmo sentido de "abstração" – embora em menor grau, porque ao final se verá que o materializa um texto a cuja "gestação" se assistiu durante toda a diegese –, *Signo sinal*, prosseguindo o caminho, apresenta-se tão abstrato quanto *Nítido nulo*, vindo a ser a configuração de um paradoxo enquanto narrativa da impossibilidade de narrar.

Efetivamente, é isso que se tem em *Signo sinal*, uma espécie de metáfora da impossibilidade de narrar, que aponta, tanto para o domínio da estruturação formal do livro, quanto para o seu domínio temático. *Signo sinal* é o romance da desestruturação romanesca, tanto quanto o é da desestruturação (ou desconstrução) do mundo, de que a aldeia destruída por um terremoto é o símbolo. A representação de um mundo destruído e do projeto, dos esforços, das tentativas sempre frustradas para a sua reconstrução, reflete-se sobre o próprio "modelo" romanesco, sobre o processo de construção de um romance em que, segundo a afirmação de Eduardo Prado Coelho, "não há nada que contar *que tenha dimensão romanesca.*"[50]. Portanto, um romance "sem história", um romance sem ação, que era já o que de há muito estava no horizonte estético de Vergílio Ferreira. Por várias vezes ele o afirmou em diversos espaços textuais, sobretudo em entrevistas e repetidamente ao longo da *Conta-Corrente*[51]. Sendo um romance em que "não há nada que contar" e portanto "sem ação" (no sentido tradicional desta categoria narrativa), há que se pensar em *Signo sinal*

[50] COELHO, Eduardo Prado. Signo sinal ou a resistência do invisível. In: _____ . *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 59.

[51] Para exemplificação, basta este registro, selecionado dentre os inúmeros possíveis:

> [...] eu não escrevo "histórias". Acho infantil, atrasado, o romance que conta uma "história". Insuportável. Uma "anedota" – não. Deixei de fazê-lo há muito. Um romance impõe à nossa emoção, inteligência, uma situação, um problema, um instante de... numa pulverização da "anedota", a recuperar não bem em narrativa mas em saldo emotivo. Construir histórias que se não possam "narrar". Transpor a "história" imediata para a sua transfiguração. Não a história prosificada mas irrealizada em poesia. Não "contar", mas "presentificar" uma situação. Não separá-la de mim, mas vivenciá-la, através de mim, com o leitor. Assim me não interessa "descrever" seja o que for, nomeadamente as emoções, mas vivê-las. (CC1, p. 165 – anotação de 24 de agosto de 1973).

como um romance *de discurso*, entendendo-se a classificação segundo os ensinamentos de Gérard Genette, que o opõe ao romance *de narrativa*[52].

O ensaio de Genette "As fronteiras da narrativa" e as propostas classificatórias que, às já existentes ao tempo em que publicou o ensaio (1966), ele acrescenta à teoria do romance, são conseqüência óbvia da observação do processo evolutivo e das radicais transformações pelas quais passou o gênero romanesco ao longo de todo o século XX. Ora, se bem se observar o caminho percorrido por Vergílio Ferreira ao longo da sua obra ficcional, ver-se-á que esta realiza praticamente uma síntese desse processo de evolução que se poderia assinalar pela passagem da representação realista do mundo para uma sua representação simbólica com evidente propensão para o abstrato, a que não é estranho o aproveitamento de recursos de natureza poética na elaboração da linguagem. Mesmo elementos de tão intenso lirismo que muitas vezes leva à anulação da fronteira que porventura existisse (e terá existido no passado) entre o narrativo e o puro poético. Vergílio Ferreira veio claramente percorrendo esse caminho a que, de um modo geral, os seus críticos têm estado muito atentos. Eduardo Prado Coelho, inclusive:

> A crítica tem apontado na evolução de Vergílio Ferreira o aparecimento de duas instâncias, a da narração e a do discurso, em crescente confronto. Tem analisado o modo como tais instâncias se geram, se consideram reciprocamente, se cruzam, se interrompem e se sobrepõem, segundo regras cada vez mais sutis e indestrinçáveis.[53]

No apoio à crítica genericamente invocada, Prado Coelho refere Maria Lúcia Dal Farra, que, longamente se vem ocupando desse "confronto" entre a instância da narração e a do discurso, em Vergílio Ferreira:

> Maria Lúcia Dal Farra propõe o termo de *escrita* para designar uma terceira instância resultante da dissolução da narrativa e do discurso ao longo do seu progressivo conflito. Não se trata de um termo-síntese, mas da emergência de uma linguagem terceira que deriva do limite de esvaziamento e de saturação que unidades narrativas e unidades discursivas atingem através do seu confronto. Pouco a pouco a ficção vai-se esboroando esmagada pelo peso da escrita.[54]

---

[52] Cf. GENETTE, Gérard; Fronteiras da narrativa. In: Roland Barthes et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 255-274. Para o caso em questão tem particular interesse a última parte do estudo: Narrativa e discurso (op. cit., p. 267-274).

[53] COELHO, Eduardo Prado. Op. cit., p. 58.

[54] Idem, ibidem, p. 58.

Eduardo Prado Coelho continua a análise conduzindo-a para um dos seus primeiros pontos conclusivos:

> Convém notar que até há pouco tempo a escrita funcionava ainda como um operador de recuperação de uma ficção dispersa pelo espaço reversível da memória. Sucede, no entanto, que as hesitações que se vão infiltrando no interior do trabalho da escrita acabam por impedir a distinção entre o que é restituição de uma realidade supostamente anterior e o que é produção de uma realidade outra apenas dependente do próprio texto que a produz. Mas da articulação entre uma realidade evocada e uma realidade inventada resultava ainda com suficiente nitidez *a configuração de uma narrativa possível. Signo sinal* vem concretizar algo que já se esboçava em *Rápida, a sombra*: a escrita emerge, não sobre um fundo de narrativa possível, mas *sobre a impossibilidade de qualquer narrativa*. [...]. Temos assim um romance em que não há nada que contar *que tenha dimensão romanesca.*[55]

Um romance cuja escrita emerge da "*impossibilidade de qualquer narrativa*", aponta, obviamente, para a crise da narrativa ou para a crise do próprio gênero romanesco. E, efetivamente, *Signo sinal* é o romance dessa crise. Dessa e de outras, como por exemplo a crise da História, ou a "suspensão da História", como diz o próprio Vergílio Ferreira. A situação-limite em que se encontra um mundo que, destruído, não encontra o caminho da reconstrução. Uma aporia. Um impasse inultrapassável. Trata-se, em princípio, de uma questão temático-ideológica que o autor habilmente transfere ou estende para o processo de "construção" do romance. A escrita de *Signo sinal* não emerge "sobre um fundo de narrativa possível": antes revela a própria impossibilidade de narrar. E isso desde todos os aspectos da estruturação do livro. Crise do mundo ou da História, crise do romance. Um mundo que já não pode ser narrado, um romance que se mostra incapaz de narrar esse mundo inenarrável. Tudo é fragmento, tudo é desconexo, tudo é diluição.

As relações entre o gênero romance e um mundo que já não comporta narrativas capazes de fazer a sua representação e em que, por isso, a narrativa possível é aquela que "emerge [...] sobre a impossibilidade de qualquer narrativa", é tema a que é possível associar algumas reflexões de teóricos e pensadores como Walter Benjamin e Theodor Adorno. O primeiro, categoricamente afirma, já em 1936, que "a arte de narrar caminha para o

[55] Idem, ibidem, p. 58-59. Os itálicos desta e da anterior citação pertencem ao texto citado.

fim".[56] Seis anos antes, já o teórico alemão escrevia sobre a "crise do romance", título de um artigo seu sobre o romance *Berlin Alexandersplatz*, de Alfred Döblin, em que afirma que na sociedade contemporânea já não há lugar para a criação de romances segundo os grandes modelos da tradição romanesca e que o gênero entrara em crise, constatação que o próprio Döblin faz, também, em textos teóricos e no próprio *Alexandersplatz*, romance que produziu para exemplificar a crise do romance. Diz Walter Benjamin que

> O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.[57]

Benjamin analisa, ainda, a importância da teorização de Döblin para a percepção da crise do romance, que, segundo o autor do artigo, "não se resigna" com ela, mas a ela se antecipa "e a transforma em coisa sua"[58]. Döblin, diz ainda Walter Benjamin,

> desenvolve a teoria do "roman pur". Com o máximo de sutileza, descarta os elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear [...] em beneficio de procedimentos mais intelectualizados, puramente romanescos, o que também significa, no caso, românticos. A posição dos personagens com relação à ação, a posição do autor com relação a eles e à sua técnica, tudo isso deve fazer parte integrante do próprio romance. Em suma, esse "roman pur" é interioridade pura, não conhece a dimensão externa e constitui, nesse sentido, a antítese mais completa da atitude épica pura, representada pela narrativa.[59]

E transcreve, de Döblin, esta passagem da conferência em que o autor de *Alexandersplatz* expôs a sua teoria do *romance puro*: "Talvez os senhores levantem as mãos à cabeça, se eu lhes disser que aconselho os autores a serem decididamente líricos, dramáticos, e mesmo reflexivos, em seu trabalho épico."[60].

---

[56] BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1987, p. 57. Coleção Os pensadores.
[57] BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: _____ . *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1, p. 54.
[58] Idem, ibidem, p. 55.
[59] Idem, ibidem, p. 55-56.
[60] Idem, ibidem, p. 56.

Refletindo sobre o problema da desrealização do real e da diluição das estruturas e categorias narrativas no romance, Adorno diz que a posição do narrador "se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração."[61]. Mais adiante, tratando exatamente do problema da dualidade existente entre a realidade artística da criação literária e a representação de um contexto ficcional apresentado com um aparato de verossimilhança, o pensador alemão, fazendo referência ao romance tradicional de linhagem realista e ao romance contemporâneo de caráter metafórico e reflexivo, diz que a concepção dominante no romance atual é a da "tomada de partido contra a mentira da representação, na verdade contra o próprio narrador, que, como comentador vigilante dos acontecimentos, tenta corrigir sua arrancada inevitável." E conclui que "a infração da forma reside no próprio sentido dela."[62]. Adorno discorre ainda sobre "o caráter ilusório da coisa representada", tabu que "perde a sua força" no romance contemporâneo. "Muitas vezes ressaltou-se que no novo romance, não só em Proust, mas igualmente no Gide dos *Moedeiros falsos*, no último Thomas Mann, no *Homem sem qualidades* de Musil, a reflexão rompe a pura imanência da forma."[63]. Prosseguindo a reflexão, diz ainda o teórico que o romancista contemporâneo "reconhece, pelo comportamento da linguagem, o caráter ilusório da narrativa, a irrealidade da ilusão, e com isso devolve à obra de arte – nos seus termos – aquele sentido da mais alta brincadeira que ela tinha antes de haver representado, na ingenuidade da não-ingenuidade, e de maneira excessivamente íntegra, a aparência como algo verdadeiro."[64]. E finalmente, esta passagem metafórica extremamente elucidativa dos procedimentos estéticos do romancista contemporâneo:

> Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, então isso quer dizer que o narrador ataca um elemento fundamental na sua relação com o leitor: a distância estética. Esta era inamovível no romance tradicional. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas.[65]

---

[61] ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____ . Walter Benjamin et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1987, p. 269. Coleção Os pensadores.
[62] Idem, ibidem, p. 272.
[63] Idem, ibidem.
[64] Idem, ibidem.
[65] Idem, ibidem.

É de certo modo impressionante como todas estas reflexões teóricas se relacionam intensamente com o tipo de romance produzido por Vergílio Ferreira a partir de *Estrela polar*, e sobretudo com *Nítido nulo*, *Rápida, a sombra* e *Signo sinal*. Pelo menos desde *Estrela polar* o romancista assume-se também como teórico do romance e transforma-o em espaço de reflexão sobre o gênero. Com isto começa a romper o "contrato" ficcional que a tradição do romance estabelecera entre autor/narrador e leitor, ruptura que a estratégia das incertezas e hesitações quanto à matéria narrada acentua. Este processo cresce nos romances posteriores, enquanto cresce, também, a diluição da ação que vai sendo cada vez mais "esmagada pelo peso da escrita" como disse Eduardo Prado Coelho. Repetindo ainda Prado Coelho, "as hesitações que se vão infiltrando no interior do trabalho da escrita", quando levadas ao extremo são responsáveis pela "impossibilidade de qualquer narrativa", que é o que se tem, segundo ele, em *Signo sinal*. Essa "impossibilidade" de narrar é, em essência, a mesma de que falam Benjamin, Döblin e Adorno nos ensaios citados e evidencia a crise do romance no seu "formato" e "ideologia" tradicionais. Crise que é também a do homem no mundo moderno, crise de solidão ou de comunicação que atrai a "matriz" do romance para "o indivíduo em sua solidão" (Benjamin). É essa mesma crise que impulsiona os romancistas contemporâneos para a pesquisa de uma nova possibilidade de romance, o que leva Alfred Döblin a propor a teoria do "romance puro" aconselhando os autores de romances a serem "decididamente líricos, dramáticos e mesmo reflexivos" contaminando assim, com os mais diversos "tons" e "matizes" o *epos* romanesco, a diegese. Quando na sua teoria propõe que a posição do autor com relação aos elementos da narrativa e à sua técnica "deve fazer parte integrante do próprio romance" está aconselhando a quebra do pacto da ficcionalidade e a deixar claro para o leitor que o romance que está lendo não é exatamente uma representação da realidade, mas uma obra de arte realizada obedecendo a determinados critérios técnicos e teóricos. É, afinal, o que encontramos no Vergílio Ferreira dos romances há pouco citados. Essa representação da realidade é uma ilusão, afirma Adorno, que também concorda com a idéia ou constatação de que uma crise se abateu sobre o romance tradicional e que por causa dela "não se pode mais narrar", ainda que a "forma do romance [exija] a narração". Por isso o romance atual terá de ser uma "tomada de partido contra a mentira da representação", o que leva, os elementos de "reflexão", no romance, a romper a "pura imanência da forma". Tudo isto continua de acordo com as características que os romances vergilianos foram assumindo entre *Estrela polar* e *Signo sinal*. E para não haver dúvidas na rede de relações possíveis entre eles e as reflexões teóricas em questão, a

metáfora representativa da modernidade técnica e tecnológica contida na exemplificação dada por Adorno a propósito do entrelaçamento do comentário com a ação, em Proust, significando que "o narrador ataca um elemento fundamental na sua relação com o leitor: a distância estética". Inamovível no romance tradicional – diz ele – ela passa a variar "como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas."[66] As metáforas da câmera cinematográfica e da "casa das máquinas" vestem como luvas, quanto a determinados aspectos já expostos na análise destes três romances de Vergílio, de que venho tratando. E sobretudo a da "casa das máquinas" aponta também, como é óbvio, para o rompimento do "contrato" ficcional, o pacto desde sempre implícito entre autor e leitor, que finge aceitar como verdade a mentira contada no romance. A "casa das máquinas" do romance mostra ao leitor como ele é feito e como funciona o seu mecanismo, retirando-lhe o caráter ilusório da representação e acentuando-lhe a verdade de se estar diante de uma criação artística. Esse é o procedimento de Vergílio Ferreira, desde *Estrela polar*. Vê-se a "casa das máquinas" dos seus romances, mas o escritor ainda mais e melhor demonstra o seu "funcionamento" em alguns ensaios, algumas entrevistas e, sobretudo, no seu diário, onde é freqüente ler-se a respeito da sua concepção de romance e do seu processo de criação.

As propostas e reflexões estéticas sobre a narrativa contemporânea feitas por Benjamin, Adorno e Döblin e praticadas na própria criação romanesca, além de também "pensadas" por Vergílio Ferreira, implicam a concepção de um romance novo que, superando a crise instalada sobre o gênero, ultrapassa mesmo as fronteiras – então já enfraquecidas – da própria ousadia moderna, apontando claramente para um novo estágio ou um novo passo ou uma nova direção do modernismo. É evidente o estranhamento causado pela idéia de um romance que se constrói sobre a impossibilidade de narrar. Como se estrutura e como se mantém ou se "sustenta" um tal romance enquanto narrativa? O que narra e como narra um romance como *Signo sinal*? É evidente que a resposta a tal pergunta deve ser buscada na leitura do próprio romance, mas voltando ao ensaio de Eduardo Prado Coelho já aqui largamente referido, no ponto em que dá continuidade à afirmação de que *Signo sinal* é "um romance em que não há nada para contar *que tenha dimensão romanesca*", encontramos:

---

[66] ADORNO: op. cit., p. 272.

> O que fica pairando no texto são mininarrativas de um passado (demasiado passado) vividas por personagens efêmeras e secundárias. O resto são as alegorias da paralisia da História que o autor vai acumulando, e a farsa patética da sucessão de profetas que infatigavelmente lhe vêm anunciar um movimento e um sentido perdidos.[67]

A idéia de um romance sobre a impossibilidade de narrar, aponta, sem dúvida, para uma abstração. Embora a temática central – se existir alguma – pertença ao domínio da História, o que é algo bastante concreto, na sua dimensão fática. Mas a História está suspensa[68], está paralisada, o que constitui uma outra abstração, ou um símbolo, porque na verdade não se pode suspender ou paralisar a História. O narrador, efetivamente, nada tem de épico ou "que tenha dimensão romanesca", que lhe diga respeito, para narrar. Por isso a sua entrecortada, fragmentária e caótica "narrativa" não é mais do que uma série de desconexas lembranças de acontecimentos sem importância alguma, sem transcendência alguma, pequenos "casos" pertinentes a personagens secundárias. Tudo fortemente marcado por uma ironia beirante ao sarcasmo que veste de ridículo alguns episódios que poderiam constituir temas de natureza existencial outrora tratados pelo romancista com intensa dramaticidade[69]. Por exemplo, o episódio de Eduardo (irmão de Luís Cunha, o narrador), que culmina com o seu suicídio. Eduardo tinha tudo para ser o continuador do pai, industrial de lanifícios instalado na aldeia. Desejo de permanecer na terra, vocação para os negócios... Mas tinha uma grande dificuldade para a "arrumação" da vida pelo casamento. Desmanchava, já nas proximidades da boda, todas as hipóteses de matrimônio que lhes iam sendo viabilizadas pelo pai, e mesmo a que ele próprio criou, desejando ser ele a escolher a mulher com quem haveria de casar. A cada casamento desfeito, Eduardo mergulhava em crises de misticismo e religiosidade, isolando-se das pessoas e passando a freqüentar a igreja e os atos religiosos com fervor e assiduidade incomuns que cessavam com o engendramento de um novo noivado. Quando desfez o casamento acertado com a mulher que ele próprio escolhera, mergulhando, mais uma vez, em crise idêntica às anteriores, suicidou-se por enforcamento numa trave do galpão da fábrica do pai. O desenlace do episódio de Eduardo relembra a cena do suicídio do pai de Carlos Bruno, em *Mudança*, mas sem a dramaticida-

---

[67] COELHO, Eduardo Prado. Signo sinal ou a resistência do invisível. In: _____ . Op. cit., p. 59.

[68] A "suspensão" da História, é, segundo o próprio Vergílio Ferreira, o tema fundamental de *Signo sinal*. Cf.: CC1, p. 80-81 e 234; CC2, p. 241-242, passim.

[69] Sobre o *tom* irônico do romance, o próprio romancista observou no seu diário: "Vou recomeçar o romance do Arquiteto. Creio que lhe descobri o *tom*. Deve ser mais ou menos o de *Rápida, a sombra* – uma amargura discreta, cortada de ironia, não o abandono ao sofrimento como noutros livros me aconteceu." (CC1, p. 268 – anotação de 15.8.1975).

de desta. José da Rocha Bruno enforcou-se para fugir da vergonha da sua falência financeira. Eduardo fez o mesmo para fugir da vergonha da falência da sua virilidade. Não a podendo revelar nem admitir, restou-lhe essa rota de fuga. Mas isso é tratado de tal forma ironicamente na "narrativa" que não se percebe a profundidade do drama, que resulta mais ou menos disfarçado em caricatura. Também caricatural é o processo de envelhecimento, agonia e morte do pai de Luís Cunha e todas as outras mininarrativas menores que no fluxo da memória involuntária vêm à lembrança e ao relato do narrador. A ironia a tudo contamina no universo diegético deste romance. Mesmo temas e textos para os quais a tradição aconselha tratamento e utilização respeitosos, resultam desvirtuados no risível da paródia. É o que acontece, por exemplo, no discurso assumido por três mulheres – três pregadoras do Evangelho – que, num contexto que pertence à ordem histórica, política e social, parodiam, pela via da intertextualização, passagens do *Gênese*, do *Levítico*, do *Êxodo*, do *Deuteronômio*, de *Jó* e de vários outros textos sagrados. Três mulheres que Luís Cunha relembra em alinhamento simétrico, todas da mesma altura, na mesma posição, vestindo da mesma cor, usando chapéus iguais e o mesmo penteado... Recorrência de cenas e figuras de romances anteriores, como os quatro e iguais repórteres de *Alegria breve* ou os três pescadores vistos na praia por Jorge Andrade em *Nítido nulo*, ou os três cegos aos quais, em *Rápida, a sombra*, Júlio Neves ensinava latim. Recorrência, também, de todos os "profetas" já conhecidos em obras anteriores e agora representados coletivamente nas três mulheres de igual porte e aparência que falavam por uma única voz.

Será talvez por essa sobrecarga de ironia, de sarcasmo e de grotesco, e ainda da violência ou da crueza de algumas outras cenas ainda aqui não mencionadas (descrições da atividade sexual de Luís Cunha, por exemplo, ou das suas freqüentes conversas com o "Arquiteto"), além da problemática estrutural em que se "repercute aquilo que alguns proclamam hoje como a marca da *pós-modernidade*", como observa Eduardo Prado Coelho, levado a pensar *Signo sinal* como um romance pós-moderno, e invocando, para isso, o argumento de Jean-François Lyotard, para quem "a condição pós-moderna define-se por *uma crise das narrativas*."[70]. Ainda segundo Lyotard, citado por Prado Coelho, "a função narra-

[70] COELHO, Eduardo Prado. Signo sinal ou a resistência do invisível. In: _____ . Op. cit., p. 59. (Itálicos do texto citado). Repare-se na alusão à "crise das narrativas", que traz de volta as reflexões de Benjamin, Döblin e Adorno, embora não coincida exatamente o conceito de narrativa a que eles se referem (que é a narrativa épica ou a narrativa romanesca) com o conceito utilizado por Lyotard e retomado por Prado Coelho. Na seqüência da citação, explica o ensaísta:

> [...] a nossa leitura da História tem sido regulada pelos esquemas de *grandes narrativas legitimadoras*: a narrativa especulativa da dialética do Espírito, a narrativa da hermenêutica do sentido, a narra-

tiva perde os seus functores, o grande herói, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo", e "dispersa-se em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., veiculando cada um valências pragmáticas *sui generis*"[71].

Penso que à "problemática" estrutural referida por Prado Coelho na defesa da presença do pós-modernismo em *Signo sinal* se pode adicionar o caráter abstrato deste romance. Elemento que se começa a perceber desde o título que obviamente o irmana a *Nítido nulo*. Possuem ambos a mesma estrutura exploradora de resultados sonoros e semânticos. Estrutura que já despertou o interesse de Maria Alzira Seixo, a propósito de *Nítido nulo*[72] podendo *Signo sinal* ensejar análise idêntica. Os vocábulos "signo" e "sinal" denotam, à partida, alguma (ou forte) relação com o apogeu dos estudos lingüísticos, da semiótica e do estruturalismo que tão em voga estiveram ao longo da década de 70 do século passado. Decerto terá sido daí que vieram para a composição do título do romance de Vergílio. Talvez também num exercício de ironia, uma vez que é público e notório que o escritor não era entusiasta nem da lingüística nem do estruturalismo nos domínios da literatura.[73] Por isso tantas vezes eles entraram (ao lado dos discursos políticos), sob a forma de referências a autores ou da deformação de um jargão técnico, na escritura de discursos altamente irônicos e demonstradores do vazio ou de modas passageiras, como todas, presentes sobretudo nos romances que antecederam *Signo sinal*, tendo sido já – esses discursos – objeto de demonstração e exemplificação nas análises feitas de *Nítido nulo* e de *Rápida, a sombra*.

O título do romance constitui um dos "signos" do seu caráter abstrato e da diferença que ao longo do processo evolutivo da obra vergiliana se foi instalando nos resultados da sua criação ficcional. Diferença que todavia preserva as dominantes ou as grandes linhas

---

tiva da emancipação do trabalhador, a narrativa do desenvolvimento da riqueza ou a narrativa do herói do saber trabalhando para um bom fim ético-político, a paz universal. (Itálicos do texto citado).

[71] LYOTARD, Jean-François. *La condition post-moderne*. Paris: Minuit, 1979, p. 7-8. Apud COELHO, Eduardo Prado. Op. cit., p. 60.

[72] "A reverberação, colhida no código circunstancial do romance (a incidência dos raios solares sobre as águas e conseqüente deslumbramento de quem olha, e, mais secundariamente, a persistência de sons alargados pelo espaço), funciona no título, [...], também ao nível fonético (reflexão: nn-ii; refração: ii/uu), solicitando além disso uma série associativa espalhada por vários campos semânticos: brilho, cintilação, [...], penetração, espasmo [...]; nudo, nu, obscuro, furo, etc. Entreveja-se, de passagem, a possibilidade de exploração de um código erótico." (SEIXO, Maria Alzira. Nítido nulo. In: _____ . *Discursos do texto*. Amadora: Bertrand, 1977, p. 176-177. Resenha).

[73] A propósito do que chamou a "febre da Lingüística, V. F. escreveu no seu diário: "Apareceu um moço [...], meu antigo aluno agora assistente de Lingüística na Faculdade. Lingüística à baila. Derrida, Foucault. Não acertamos idéias. Para mim, a febre da Lingüística tem um significado negativo." (CC1, p. 360 – anotação de 12.9.1976).

simbólicas e temático-filosóficas que nela são de sempre. A *abertura* do conceito de signo, qualquer que seja a perspectiva desde a qual se busque o seu entendimento, implica uma diversidade de acepções que diversifica um elenco mais ou menos vasto, mais ou menos *aberto* de significações. Pode-se pensar no pluri-significado do signo, numa sua polissemia capaz de o aproximar do conceito de símbolo, como o compreendemos em literatura. O signo é um valor oculto, a que o sinal dá visibilidade, tornando o abstrato concreto, visível, *legível*. No pórtico do romance, Vergílio Ferreira, inscrevendo uma epígrafe de Heráclito, de certo modo "decodifica" o significado do título que se espraia, como símbolo que se concretize em alegoria, pelo significado do romance. A epígrafe: "A harmonia invisível é mais forte do que a visível". A "harmonia invisível" é o signo, a "visível", o sinal. A decodificação é dada com mais clareza em duas ou três anotações de *Conta-Corrente*[74], onde o escritor também registra a fábula do romance que já tem delineada desde o início da escritura:

> Iniciei sábado um novo romance. A "história" (que já anda comigo há anos): um tremor de terra arrasa uma aldeia. Um arquiteto reconstrói-a. Mas suspende a reconstrução quando está no começo. Primeiro capítulo: o narrador deambula pelo labirinto dos escombros. Último capítulo: o narrador deambula pelo labirinto das paredes começadas. Figura central: o Arquiteto. Possível remate: o narrador e o Arquiteto são um só, embora dialoguem no livro, ande cada um por seu lado, etc. Tema: não há um centro coordenador da nossa civilização. Episódio central: a discussão sobre o que ficará no centro da aldeia: a Escola? A Fábrica? A Igreja? Entretanto, no decorrer do ano, as necessidades elementares vão-se cumprindo: comer, fornicar e o mais. (CC1, p. 234 – anotação de 24.2.1975).

Poucas vezes Vergílio Ferreira elabora assim o plano ou a fábula de um romance seu. Desde aqui fica visível o "parentesco" entre *Signo Sinal* e *Alegria Breve*: uma aldeia arrasada por um sismo; uma aldeia abandonada porque de lá todos se foram quando o vol-

[74] "Tenho enfim um título – o 'signo' é o oculto e o 'sinal" o visível. O título lembra talvez excessivamente o de *Nítido nulo*, não sei." (CC2, p. 239 – anotação de 1.1.1979). "Escrevi hoje o capítulo XXXV do romance, que já tem, como disse, um título até ver. É um capítulo de escrita quase automática. Estou ansioso por ler. [...]. Por 'signo' entendo uma orientação inconsciente, uma ordenação invisível; e, por sinal, o que é da ordem da visibilidade. O pior é se no fim de tudo, tudo à mesma fica sem se ver." (Ibid., p. 241 – anotação de 14.1.1979). "Acabei neste momento o romance. [...]. Livro algum me consumiu tanto tempo e tanto esforço. [...]. Dei por ora a este livro o título de *Signo sinal*. O invisível e o visível. O obscuro categórico e a oposta e nossa determinação. Tomei como epígrafe uma frase de Heráclito que diz que a harmonia invisível vale mais que a visível. A História está em suspenso. A sua voz, se já a tem (que deve ser), é por enquanto inaudível. Entretanto teimamos em impor-lhe as nossas obstinações. Elas atropelam-se sem um destino que as oriente." (Ibid., p. 241-242 – anotação de 19.1.1979).

frâmio acabou (ou a guerra que o consumia). Não se pode pensar exatamente na continuidade de *Alegria breve* em *Signo sinal*, mas numa retomada de aspectos temáticos. No primeiro tem-se o gradual esvaziamento de um mundo, a sua derrocada lenta, a sua degradação até ao vazio e ao abandono. Um único e último habitante espera a chegada de um filho que não conhece para a recriação, reconstrução e repovoamento de um mundo novo sobre o que restou do velho. No segundo, o mundo é subitamente destruído por um terremoto. O protagonista não tem a esperança nem o futuro de um filho. Um Arquiteto deverá reconstruir esse mundo arrasado. Mas o projeto arrasta-se sem execução, sempre entravado por diversas causas. Os próprios sobreviventes desse mundo destruído não se entendem quanto a detalhes da reconstrução. Os representantes do mundo velho estão sempre em conflito com os que vêm construir o mundo novo. Há notícias de que outros povos, de outros mundos distantes, enviam ajudas substanciais para a reconstrução do mundo destruído, mas elas não chegam ao destino.

Em *Signo sinal* há vários referenciais impondo o político, o econômico, tudo o que se possa relacionar com a História na essência do seu núcleo temático. Mas a História está suspensa no seu andamento. "Paralisada", "congelada", processo que se representa pela "suspensão" das obras na reconstrução da aldeia. Pela falta de entendimento entre os próprios habitantes. A História está "entalada", é um outro termo que o romancista utiliza para significar isso que deseja transmitir pelo caminho da alegoria[75].

Há várias razões para se considerar *Signo sinal* o romance de maior sobrecarga política e ideológica de Vergílio Ferreira, embora ele também possa ser interpretado de um ponto de vista metaliterário: tendo ruído, com relação à modernidade, a estrutura do romance tradicional, o que ocasiona a crise do gênero, a "sobrevivência" da narrativa impõe, para ela, uma configuração moderna (ou pós-moderna). Assim, a aldeia destruída representaria a impossibilidade da narrativa, e a sua reconstrução a tentativa de criação de um novo modo de narrar. A aldeia seria assim a representação do próprio romance. Mas, sem dúvida, *Signo sinal* pode ser lido – como efetivamente o foi por alguns críticos – como uma alegoria sobre um Portugal político inserido – mas paralisado – na História moderna. O terremoto, a aldeia destruída, o Arquiteto, a reconstrução... Uma revolução ("sarrabulhada de feira") que "estalara contra um senhor que há séculos, a opressão, [...]. Era um senhor já

[75] "A História está entalada e não sabe que fazer. A falar-te franco, eu penso que ela ainda não decidiu. E para aqui estamos todos, sem sabermos para que lado cair. A História encravou o jogo e todas as roldanas do seu maquinismo começam a enferrujar." (*Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979, p. 192). Cf. também CCnsII, p. 356-357 (anotação de 7.11.1990).

mirrado, as carnes a despegarem-se, a voz esganiçada da velhice imemorial, a ordem, a paz nas consciências, e uma polícia multiplicada, nos cruzamentos da subversão." (SS, p. 17). É tão óbvia, a identidade do caricaturado, este senhor, "como uma múmia" que atravessava gerações: "os mais novos ouviam dizer dos mais velhos que já tinham ouvido dos pais deles e dos avós" (*ibid.*). Este senhor que parava a História – quando ela tentava mexer "nas partes subjacentes da sua eternidade" – erguendo um dedo e fazendo-a "estar quieta" (*ibid*.). Este senhor cuja morte afinal desmentiu a certeza de uma "eternidade visível", enchendo o país de uma "alegria em delírio", "mesmo alegria a mais, não para a razão dela, que era muita, mas para um destino a dar-lhe, que era pouco." (p. 19). Este senhor, não há dúvida, era António de Oliveira Salazar. A sua morte torna possível a alegria, a esperança e outras revoluções. Vão proliferar os partidos políticos, a propaganda... Vai ser reconstruído um mundo novo sobre o que o terremoto arrasou. É claro que vão ser alegorizados, no romance, outros referenciais históricos, como a Revolução de 25 de Abril de 1974, e provavelmente o ingresso de Portugal na Comunidade Econômica Européia. É para isso que aponta com extrema ironia a referência ao Silvério cangalheiro (fabricante de caixões), que,

> quando foi do sismo, fabricou quanta caixa pôde para os mortos, o Governo pagava,
>
> – Não foi só o Governo – ele explicava, é um tipo evoluído –, muitos países deram uma contribuição
>
> – Para os caixões? (SS, p. 71-72).

E ele respondia que para tudo, "para as obras"... embora não se soubesse para onde tinha ido o dinheiro, porque as obras estavam paradas[76]. Outras referências apontam para a con-

[76] A propósito desses referenciais históricos, ou do principal deles, entre os que são alegorizados no romance, importa ler o que disse o próprio V. F. numa das suas muitas entrevistas:

> Publiquei recentemente um novo romance. Dei-lhe o título de *Signo sinal*. Curioso: projetei-o e comecei-o antes do 25 de Abril. Mas é da Revolução que nele se fala e é com Abril que o vão identificar. E no entanto só daí aproveitei o que como pormenor pude aproveitar. Não é, pois, a tal revolução que ele se refere, mas ao condicionamento geral do nosso tempo. O tema dele deve ser, suponho eu, o de que "a História está em suspenso". Há um mundo já velho a liquidar, cheio de horror e grotesco, de injustiça e de estupidez. Mas até ao fim, ele de algum modo tem funcionado. O mundo que se anuncia, porém, não tem ainda uma ordenação, ou, se se quiser, uma harmonia. (UEA, p. 272).

Há portanto uma "coincidência" quase premonitória na *invenção* dessa revolução de *Signo sinal*, que, não sendo a de 25 de Abril, ainda assim acabaria por vir a sê-lo. O mesmo talvez se possa dizer quanto às possíveis ilações, no romance, de um futuro ingresso de Portugal na Comunidade Econômica Européia. Efetivamente esse ingresso do país na Europa comunitária só aconteceu em 1986, mas haveria já, ao meio da década de 70, um "condicionamento geral" preparatório desse ingresso, sendo a Revolução de Abril e o subseqüente processo de democratização da sociedade um seu fator determinante. Desde então (meados da

firmação da hipótese. Por exemplo, a cena da discussão acirrada entre dois homens na taberna do Coxo, em que um diz que as obras pararam e que não há ninguém a trabalhar, e o outro que não, que não pararam, que o Governo não tem dinheiro, e o primeiro que "o Governo tem-se aboletado com as massas e os operários ganham à mesma quer trabalhem quer não [e que] *vieram milhões de, e de,*" (p. 74, itálicos meus).

Quando terminou, em 19 de janeiro de 1979, a escrita de *Signo sinal*, Vergílio Ferreira afirmou no seu diário que livro algum lhe havia consumido "tanto tempo e tanto esforço". Efetivamente, a primeira referência ao romance aparece em 21 de outubro de 1970[77] – muito antes, portanto, de iniciada a sua escrita –, e a sua composição não foi fácil, porque são muito freqüentes, na *Conta-Corrente*, os registros em que o romancista confessa o seu desânimo com o andamento do livro. Andamento penoso, muitas vezes, com largas interrupções da escrita e com outros projetos se interpondo entre o escritor e a continuação e conclusão da obra[78].

Ora, como o romance "pensado" desde 1970 só em 1975 começaria a ser escrito e só em 1979 viria a ser concluído, é natural que se alterasse a sua fábula inicial e que nele

---

década de 70), até 1986, desenvolveu-se a execução do projeto (sobretudo quanto a infra-estruturas) que permitiria ao país a sua inclusão na Comunidade Européia.

[77] "*21-Outubro (quarta)* [1969]. Assim pois, em casa, com gripe e sem poder fumar, metido intensamente com o novo romance. Há uma série de questões a integrar. Creio ter achado a solução das fundamentais. Ou seja: N. regressa à aldeia, cortando com a cidade e filho. Mãe viva ainda. Um sismo arrasa a aldeia. Reconstrói-se outra em torno da fábrica que absorve os trabalhadores da aldeia. O arquiteto e o plano geral desaparecem. Enquanto se reconstrói, N. vive (sem livros, quadros, etc.) entregue ao *imediato*. Paralisação das obras. Entretanto o padeiro, etc., e putéfias continuam o trabalho. Por fim: N. passeia no labirinto da aldeia interrompida, igual ao da aldeia arrasada. No sismo morre a mãe, etc. Professor, padre, médico (vindo da vila). N. evoca as discussões com eles. Iniciada a construção da nova aldeia, os sucessores destes discutem (?) de outra forma. O padre baladeiro, o anarquista. Tremendamente difícil integrar numa história: *a*) fim de uma cultura; *b*) falta de valores que reorganizem outra; *c*) a 'suspensão' da História e o elementar (ou fundamental); *d*) a atitude búdica." (CC1, p. 80-81).

[78] São freqüentes, desde o início da redação de *Signo sinal*, registros como estes que se seguem:

> "Retomei o romance. Escrevi algumas linhas. Sinto-me radiante por tê-lo conseguido. Mas duvido que leve o livro ao fim." (CC-1, p. 340 – anotação de 26.7.1976). "O romance não arranca. Não consigo arrumar, disciplinar a matéria. E nos projetos que faço mentalmente, o tema, o significado do livro vai-se desviando do que pretendia. Porque o que pretendia era apenas isto: a História está em suspenso, não há um mito que a unifique. A sua 'anedota': uma aldeia arrasada fica em suspenso na sua reedificação. A imaginação falta-me, falta-me o impulso interior que leve tudo na frente. [...] Mas não vou desistir, isso não!" (ibid., p. 341 – anotação de 1.8.1976). "Arrasto o romance do 'sismo' como uma condenação. Mil vezes pensei abandoná-lo para retomar o outro, mil vezes voltei a ele. Sinto, como não sei dizer, que *devo* escrevê-lo. É a condensação do que sinto do meu tempo. Mas a falta de entusiasmo arrefece-o e artificializa-o. Quem me dera estar já com o outro, o *Plácida, a noite*, para dar o balanço à minha vida, para enfim estar só." (CC-2, p. 70 – anotação de 10.7.1977).

Plácida, a noite foi o primeiro e provisório título de *Para sempre*, romance iniciado ainda durante o processo de escrita de *Signo sinal* e que com muita força logo se impôs ao interesse do romancista, o que ainda mais prejudicou o andamento do romance do "sismo".

viesse o romancista a inserir elementos cuja ocorrência se daria ao longo da década de 70. Sobretudo acontecimentos pertencentes à ordem da política, da economia, que é dizer da ordem da História. Acontecimentos que, ficcionalizados, cabiam inteiramente no cenário alegórico da aldeia arrasada pelo terremoto e que deveria ser reconstruída pelo misterioso arquiteto. Ocorrências prometedoras de grandes modificações que se deveriam realizar em Portugal depois da morte de Salazar – distensão do regime ditatorial, Revolução de 25 de Abril de 1974, democratização do país, ingresso na Comunidade Econômica Européia – mas que se apresentam "suspensas" na "suspensão" da História, "paralisadas" como as obras de reconstrução da nova aldeia sobre a aldeia destruída pelo sismo. Tudo era labirinto na procura de caminhos nessa história portuguesa recente. Tudo é labirinto na impossibilidade narrativa do romance, na impossibilidade de caminhar, de arrancar para o futuro ou para qualquer solução. Tudo é labirinto – de sinuosas curvas, idas e vindas pela obscuridade do indefinido – do primeiro ao último capítulo: "Vou à deriva pelo labirinto das ruas – [...]" (SS, p. 11).

> Vou à deriva pelo labirinto das ruas, pela rede dos muros que se erguem do chão. É uma rede que se estende pela noite a toda a vastidão do largo, desenha o ininteligível do enigma no silêncio. (*Ibid*., p. 239).

A estrutura de *Signo sinal* é claramente a retomada do modelo estrutural de *Rápida, a sombra* e de *Nítido nulo*: em *Signo sinal* um estático protagonista-"narrador", numa praia cheia de luz, rememora caoticamente o seu passado "cruzando-o" com o presente e até com hipóteses de futuro (por exemplo, para quem haveria de ficar a fábrica do pai). Está sozinho, até que encontra um cão: Teseu, que ele diria ser a sua última companhia, mas que se vai embora, no final, permanecendo sozinho o "narrador". Hesita por muito tempo se toma ou não um banho de mar. Até que resolve que sim. Relembra "histórias" da gente da aldeia e as longas conversas com o Arquiteto. Nesta narrativa desestruturada e sem lances épicos, o misterioso Arquiteto é uma espécie de "Velho do Restelo" que dialoga com o protagonista e às vezes "contra" ele, um seu *alter-ego* ou consciência outra que se lhe impõe como um elemento dialógico e dialético, estabelecendo um contraditório de idéias. Não pertence ao domínio do realismo, porque só é visto por Luís Cunha e por ninguém mais, na aldeia cuja reconstrução deverá orientar. Aparece e desaparece misteriosamente e às vezes nos lugares mais inesperados. Disserta professoralmente utilizando argumentos

teóricos e algo doutrinários, trazendo para a diegese um *tom* predominantemente ensaístico quando discursa sobre a casa, a cidade, a reta e a curva... Por isso só nos planos do simbólico, do alegórico ou do fantástico esta personagem poderá ser compreendida – o que de resto é verdade também relativamente a outras figuras, mesmo algumas que aparentam um recorte mais realista, como os rústicos da aldeia – alguns deles carregados de grotesco –, mesmo a puta Carolina, insaciável no seu furor sexual, mesmo a Muda, quase sempre bêbeda e posta a tartamudear a um microfone, em cima de um palanque, encerrando grotescamente um comício político. O Arquiteto não é um "profeta" idêntico aos que já se conhecem de romances anteriores. Não prega a multidões, fala apenas a Luís Cunha. É a "figura emblemática" do romance, diz Luís Mourão:

> Trata-se de reconstruir a aldeia, de a desenhar numa ordem que lhe dê um sentido consciente de si próprio. De certo modo, trata-se de criar o mundo pela segunda vez, o Arquiteto no lugar de Deus: "Por isso eu digo // ele o dizia, tinha um dedo bíblico no ar" (pag. 32). Mas no que diz o Arquiteto está também aquilo que o narrador se diz a si mesmo, experimentando linhas de argumentação para a ordem de um Cosmos: aldeia e sujeito seguem o mesmo destino de ruína e a mesma necessidade de emergir dela.[79]

Na estruturação do romance definem-se duas instâncias narrativas espaciais e temporais: a praia, onde decorre o presente, é o lugar da recordação – que é como se fosse o "lugar da escrita", e a aldeia significando o passado, que seria o lugar da ação (recordada na praia) se a ação não estivesse "suspensa" pela própria "suspensão" da História. Na fusão de tempo-e-espaço dão-se as relações de identificação ou as fusões, também, praia/presente, aldeia/passado. A narrativa desrealiza-se por uma intensa diluição (até à pulverização) não só da ação (não há nada para narrar) mas também dos conceitos de tempo e de espaço que se fundem num constante e "apertado" jogo de alternâncias. Jogo que porventura significa o próprio abalo sísmico que destrói a aldeia, sugerindo – com os cortes súbitos e numerosos que realizam as alternâncias de tempo e de espaço – a sua diluição e a relação *diluição da aldeia/diluição da narração*.

Luís Mourão vê três, e não apenas duas, instâncias narrativas: é que o ensaísta subdivide o espaço/tempo aldeia/passado em dois diferentes momentos: o da experiência do protagonista na aldeia num passado remoto, e o das suas experiências, no mesmo espaço,

---

[79] MOURÃO, Luís. *Um romance de impoder: a paragem da História na ficção portuguesa contemporânea*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996, p. 328-329.

num passado recente[80]. Na aldeia/passado-remoto estão a infância do narrador e os ancestrais e invisíveis (mas por todos compreendidos e aceitos) fundamentos de uma ordem de sempre, uma "harmonia invisível" organizadora do universo. Os signos e os sinais da autoridade, do poder, do sagrado, do humano, do cósmico, da vida, da morte, da animalidade no homem... Na aldeia/passado-recente estão o questionamento desses signos e a sua derrocada, transformação ou, radicalmente, a sua anulação: o grotesco do envelhecimento caquético do pai, a sua morte, a indefinida destinação do patrimônio paterno (a fábrica), o terremoto, a revolução, a destruição da aldeia "desde os seus fundamentos", que eram também os fundamentos de uma ordem anterior e da sua invisível harmonia de sempre.

É nessas duas instâncias – aldeia/passado-remoto e aldeia/passado-recente – que se inscrevem as micronarrativas que compõem a fragmentária ação de *Signo sinal*. À primeira instância pertencem episódios tão significativos quanto os da comovida evocação da infância (infância da "substância íntima" do ser, da sua "morada", infância "de nunca" e da "legenda" – SS, p. 43) alimentada pelos frutos da terra, testemunhando a fabricação do vinho e do pão, cheia de inesquecíveis cheiros para toda a vida... assistindo, assombrada, à matança do porco, com o seu ritual de evidente paganismo mas emoldurado por sinais cristãos...[81]. Ou, estarrecida, presenciando um outro ritual de morte, sem dúvida muito mais trágica e misteriosa de fascínio e espantado horror que a do porco, o da morte e funeral de uma criança – o menino Pedro, filho de Tiago[82]. Infância maravilhada por outros mistérios

[80] Luís Mourão chama ao tempo remoto da infância do narrador de "tempo evocativo", opondo-se, este tempo, ao "tempo de pesquisa", que o ensaísta situa no passado recente do protagonista, em que se dão o terremoto e a revolução, elementos destruidores dos "fundamentos" do mundo anterior e que constituem um novo tempo (de "pesquisa") que o narrador procura entender. O estudo de Mourão considera ainda um terceiro tempo, o da "fruição", que seria o tempo da plenitude. (Cf. MOURÃO, Luís. Op. cit., p. 328, 337, 346, passim). Na diegese tudo isto se intersecciona, como se interseccionam os espaços da praia e da aldeia.

[81] "Desde que me lembro era todos os anos assim. Normalmente acordávamos já começara o sacrifício. Ou não bem ainda, arrastava-se a vítima para o altar. [...] era na calçada ao lado da casa, já lá estava a tábua do altar. [...]. O matador erguia contra a luz a longa faca triangular, passava-lhe a mão no fio. Estava só, alheio a tudo. Vejo-lhe a figura alta, enorme. Só. Sacerdote antiqüíssimo, sagrado de gravidade. [...]. O sacerdote extático, subia-lhe a cabeça até à noite. [...]. Tinha um poder oculto e imenso, concentrava-se todo na sua grandeza. [...]. Ergueu ao alto a faca como uma espada, traçou na fronte, com ela erguida, o sinal da cruz. E dobrando-se para o animal raspou-lhe ligeiro um sítio no pescoço." (SS, p. 77-78).

[82] "Minha mãe exasperou-se, que tinha eu que ir ao enterro? e era um dia de neve. [...] eu queria tanto pegar às borlas do caixão. [...]. Minha mãe enfureceu-se, eu esperei que se distraísse, fui apanhar ainda o enterro à igreja. A urna aberta sobre um banco na coxia, vejo o Pedro – de que é que morreste? [...]. Esvaído de palidez, os lábios roxos, os olhos cerrados. Vejo a igreja, da minha distância de adulto, um longo túnel de sombra. Pelos altares aos recantos, os santos imóveis, as faces de espectros à luz dos círios. É uma tarde cinza, entra a claridade baça pela grande porta aberta. Olho-o agora do fundo da memória, para o espaço de neve lá fora. [...]. Nós juntamo-nos, os garotos, à roda do caixão, um terror frio no olhar, fitamos fascinados o pequeno corpo morto. Meu Deus. Que é que quer dizer a morte? A face esmaecida, os olhos pregados. Tudo tão misterioso. E é como se um estranho impulso em mim, sacudir o corpo imóvel, dar-lhe um berro – o que é que estás aí a fazer? Há neve lá fora, vamos fazer uma bola grande, trago uma tábua de ca-

de rituais sagrados de poesia e de grata comunhão, como o da entrega do bolo da Páscoa, levado em procissão pelas crianças (como um símbolo religioso dado em ofertório) a um destinatário em quem se ocultava o signo da autoridade benfeitora à qual era preciso homenagear e agradecer em dia de festa. Tão grande e de tamanho significado, esse dia festivo, que era o do próprio ressurgir da vida presente em todos os sinais sensíveis à emoção, à memória e a todos os sentidos que a eles se abriam:

> Gertrudes veio da cozinha com uma bandeja tapada com um pano alvíssimo e bordado, põe-na nas mãos da minha irmã. [...]. Sei o que vai na bandeja, aroma quente na minha memória, fechado intenso interno, ergue-se da bandeja à minha lembrança, à minha evocação, centrado morno, é o calor do lar. Estala de alegria a vitalidade da terra, os borbotos estalam nas árvores novas. Entrelaçados fios de luz no trilo dos pássaros, ó festa pura, as águas tresmalham-se pelos campos na abundância de ser, o céu é puro como uma face. E imediatamente os três em linha [...]. E a tua graça, Magda, em silêncio os três, graves [...]. Magda leva a bandeja nas mãos. Obedecemos a um mandato antiqüíssimo, silenciosos direitos, o passo certo, olhamos em frente o traçado reto da nossa missão. [...]. Ao centro, minha irmã, como se com uma oferenda aos deuses. Como se numa procissão. Inteiros de respeito, irrealiza-se à nossa volta a festa da natureza, o perfume que passa no ar, [...]. Não passa ninguém na rua, irreais fantásticos os três, ouço o ritmo concreto dos nossos passos. Magda sustém a bandeja, nós os dois de cada lado, olhando em frente. Levamos uma missão traçada na eternidade, olhamos em frente a reta do destino. [...] estacamos paralelos diante da porta da casa. Mas a porta abriu-se logo, uma criada correu o trinco, [...]. Estamos parados à porta no começo do corredor, aguardamos. Até que no outro extremo apontou D. Clotilde, [...]. Finalmente chegou até nós, ficou um instante imóvel, sorriu. [...]. Depois vergou-se um pouco sobre Magda, pôs-lhe um beijo na testa, pôs um beijo na testa a meu irmão e a mim. Delicadamente tomou a bandeja das mãos da minha irmã, sorria sempre [...]. Passou-a ritualmente à criada, avançamos todos ritualmente pelo corredor. A sala de visitas era a meio, a criada abriu a porta, entrou ela na frente com a bandeja no ar. [...]. Uma luz doce de igreja, a criada pousara a bandeja. Pousara-a na mesa a um dos extremos da sala, a mesa está posta. Cálices novos nítidos, a luz vibrava neles. E bolos. Havia no meio uma garrafa de vinho fino. D. Clotilde vergou-se para a bandeja, tomou em dois dedos uma ponta da toalhinha que a cobria. Ergueu-a devagar, nós expectantes no ato da revelação, sentados imóveis. E a toda a extensão da bandeja, amarelo e castanho, tenro, o bolo da Páscoa. [...]. Havia um mistério de sagração, antiqüíssimo, o sinal visível dele – o bolo intacto perfeito. Iso-

---

sa, Pedro, tu puxas-me no largo da igreja, depois é a tua vez – a face cosida de sisudez. Uma interrogação sobe em mim e o insuportável do enigma. O grito em delírio da vida em face da estupidez da morte, sobe em mim, vibra-me nos olhos nublados. Que estranho tudo isto, porque é que estás aí?" (SS, p. 98-99).

> lado, a meio da mesa, puro. Sem nada além dele, fechado no seu prestígio, o bolo estreme na bandeja. E a toalhinha bordada alvíssima posta ao lado, num folhado leve de goma. Exposto aos nossos olhos como um deus nascido. [...]. Uma força rígida defendia-o de nós, do nosso contato, como a um objeto de museu numa redoma inquebrável. Acumulara-se nele a dádiva das gerações, requintada apurava-se a essencialidade dos séculos. [...]. Há silêncio na sala, a luz colorida ao alto das janelas. Então a criada verteu-nos vinho nos cálices, D. Clotilde tomou uma faca para encetar o bolo. Tinha um sorriso metálico nos dentes. Vejo-a erguer a faca, encostá-la à crosta do bolo, os dentes entreluzidos de metal. Mas não se move mais. Está hirta, fixa, no instantâneo da memória. Curva-se um pouco para o bolo, mas tem a faca soerguida e está de lado para nós. Está assim imóvel, num rebrilhar de dentes. A faca oblíqua ao bolo, parada. Um sorriso estrídulo de metal. Estaca-me a sua imagem na lembrança. A faca. A face. O trilo vivo dos dentes. A sala um pouco obscura na tarde. Estamos todos imóveis. A criada tem um braço no ar, imobilizada no seu gesto. O tempo fixo. (SS, p. 132-135).

Só a extrema beleza poética deste texto e a densidade do seu simbolismo justificam transcrição tão longa. No seu decorrer estão os sinais visíveis de uma ordem invisível, uma ordem ancestral e sígnica, que não se questionava porque simplesmente estava certa como um absoluto ou como um dogma e que envolvia no mesmo manto o Homem, o mundo do Homem e a própria ordenação cósmica. Os meninos sabem o que vai na bandeja mas fazem de conta que não, para que a descoberta, ao final, seja coberta de espanto, como a ocorrência de um milagre. À ressurreição pascal, ao alimento e à própria alegria disso que o bolo representa corresponde o ressurgir da vitalidade natural, nos brotos novos que "estalam" nas árvores e nas suas promessas de flores e de frutos. A pureza da oferenda está de acordo com a inocência da infância, e o sagrado que está no seu signo essencial justifica o rito da condução e entrega em procissão. O ritual, que envolve um processo de transferência dos atos entre as pessoas que dele participam, exige a concentração, o silêncio e o respeito, porque está carregado de mistério e de verdade. E exige também os elementos concretos transformados em símbolos – sinais visíveis – que passam a ser os objetos utilizados ou "participantes" nesse rito quase litúrgico: a bandeja, um pano alvíssimo e bordado, a mesa posta, cálices novos nítidos, vinho fino, bolos, a faca e o Bolo da Páscoa, "como um deus nascido". "Havia um mistério de sagração, antiqüíssimo, o sinal visível dele – o bolo intacto perfeito. [...]. Acumulara-se nele a dádiva das gerações, requintada apurava-se a essencialidade dos séculos. O bolo. Íntegro, selado na sua nudez. Nítido preciso. Único." (SS, p. 134).

O bolo pascal é um outro "cordeiro do sacrifício". De uma pureza e de uma suavidade que contrastam frontalmente com o realismo brutal do sacrifício do porco. Mas ainda assim um sacrifício, embora transportado para a ordem do simbólico, com o vinho fino (e decerto rubro como sangue) vertido para os cálices nítidos e o bolo – íntegro, nu, nítido, preciso e único – como um corpo à espera de conhecer a faca. Faca que D. Clotilde ergue "para encetar o bolo" mas que se imobiliza no gesto paralisado no "instantâneo da memória" de Luís Cunha, que *congela* a imagem da mulher curvada "um pouco para o bolo", com "a faca soerguida" e "de lado para nós", fazendo-a permanecer "assim imóvel", "a faca oblíqua ao bolo, parada. [...]. A faca. A face." Imagem para sempre cristalizada na lembrança, como numa fotografia: "A sala um pouco obscura na tarde. Estamos todos imóveis. A criada tem um braço no ar, imobilizada no seu gesto. O tempo fixo." (p. 135)[83].

Luís Mourão faz deste episódio uma leitura das relações de poder na comunidade e afirma que ele

> concretiza, ao nível das relações sociais efetivas, os mecanismos de poder e domínio implícitos no ritual da matança do porco. A dimensão religiosa, embora tão sacrificial como é a da Páscoa, é apenas pano de fundo. Por certo, revela a unidade dos mecanismos de poder, mas isso não é o que aqui mais interessa. O importante é mesmo a secularização do processo. Em vez da oferenda aos deuses familiares, oferenda simbólica porque retorna por inteiro à comunidade, a oferenda real ao Sr. Ximenes, supostamente o homem rico da aldeia ou, pelo menos, alguém mais rico que o pai do narrador e a quem este deve parte da sua ascensão social. Toda a cerimônia é interpretada por mediadores: em vez do pai, são os três filhos quem leva o bolo; em vez do Sr. Ximenes, é a sua mulher, D. Clotilde, e a criada, quem o recebe. Ao nível destes atores – crianças e mulheres, os seres mais frágeis da comunidade –, toda a violência tem uma desmesura mítica. Por isso o bolo, simbolizando a submissão a uma ordem social e o acatar de uma violência de domínio que se exerce em nome da possibilidade efetiva de uma violência de extermínio, é investido dessa desmesura. Mas é ela que diz a verdade da cena: o bolo não é uma dádiva, um suplemento que decorra de uma conversão pascal ou um sinal de amor entre iguais, mas a contenção da violência pelo consentimento na lei da desigual-

[83] Não é casual – até pelo uso da expressão "instantâneo da memória" – a semelhança desta imagem do final do episódio do bolo da Páscoa com uma imagem fotográfica, um "instantâneo". Já se viu que V. F. recorre com freqüência à fotografia (tal como a recursos de narrativa cinematográfica), quer para obter efeitos ou realizar "estudos" espaciais, quer como forma de simbolização do tempo, da memória, dos registros de vidas que passaram ou vão passar e que, por muito que perdurem na memória humana ou nos velhos e amarelecidos álbuns fotográficos (como o da tia Dulce, de *Aparição*) vão morrer um dia no conhecimento dos pósteros que já não identificam o que foi fotografado ou na própria morte física dos materiais que deram suporte às imagens retidas. No caso, a memória infantil de Luís Cunha parece ter impedido o sacrifício do bolo para que o mistério permanecesse, na imobilização do tempo, na sua suspensão, que suspende também a mão que empunha a faca, "oblíqua ao bolo, parada" num tempo "fixo" onde todos estão imóveis.

> dade da troca. O mistério tremendo do bolo, "Íntegro, selado na sua nudez. Nítido preciso. Único" (pag. 134) é afinal o equilíbrio miraculoso da tremenda violência em que se funda e que permeia toda a ordem social.[84]

Como qualquer outro episódio simbólico, este também se permite diversificadas leituras, e, o que de fato importa, da perspectiva essencialmente estética e para além dos diferentes significados ideológicos, é a extrema poesia que repassa toda a cena. Essa verdade nenhum intérprete negará ao texto, aqui representativo da pureza original de um tempo e de um espaço, o espaço-tempo evocativo do passado remoto do protagonista. Passado que ele tenta fixar no "instantâneo da memória", mas que se baralha com outros tempos – os da perda da inocência – contaminados de impureza e de violência. Como quer que seja, são estas as narrativas possíveis, "legitimadoras" ou não. As dos fundamentos de uma ordem ancestral, quebrada pelo terremoto e pela revolução. É aí, nessa memória recente, sobre os escombros de um mundo arrasado, que se inscrevem as cenas de violência de toda a ordem: a das facadas entre contendores brutais na taberna do Coxo; as das discrepâncias de "princípios" e de "métodos" entre o professor novo e o ensino velho, o padre novo e o catolicismo velho, o médico novo e a medicina velha, entre a ciência e a religião (com o linguajar próprio ou impróprio dessas discrepâncias); as cenas de sexo cada vez mais cruas, entre Luís Cunha e a puta Carolina (também com a propriedade ou impropriedades do linguajar respectivo); o sequioso e caótico proliferar dos partidos políticos e a correspondente arenga vazia dos oradores nos comícios; a música revolucionária dos "baladeiros" de barba por fazer, cabelo desgrenhado e roupa suja – incluindo os padres (também "baladeiros") do "novo evangelho" de um Cristo inscrito no Partido –... É daí que ressuma toda uma "sarrabulhada de feira", todo um grotesco expressionista de figuras deformadas e animalescas[85],

---

[84] MOURÃO, Luís. *Um romance de impoder: a paragem da História na ficção portuguesa contemporânea*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996, p. 340-341.

[85] A presença de um expressionismo claramente de origem pictórica manifesta-se em *Signo sinal* logo à segunda página, na cena inicial da descrição do terremoto, materializada na criança que devia vir atrasada para a escola e que "corre espavorida, as mãos erguidas à cabeça, desaparece entre os escombros. Vejo-a de boca aberta, num grito mudo e imenso." (SS, p. 12). Não há como não ver aqui a evocação descritiva do famoso quadro de Munch. Comentando a cena, diz Luís Mourão que "mais do que a alusão direta ao expressionismo, chave de composição e de leitura desta cena inicial, interessará o desvario ontológico que o quadro significa na memória culta do Ocidente." (op. cit., p. 308). Também relacionáveis com o expressionismo (ainda que se deva dizer *lato sensu*), são, entre outras, as figuras da Muda, do Coxo, da Carolina, às quais são atribuídos traços de animalidade: uma "tromba inchada" para a Muda, que "bate as patas nos degraus" (p. 73 e 88), um "riso eqüídeo" para o Coxo (p. 69), um "focinho suíno" para a Carolina (p. 109). Estes traços deformadores e desumanizadores da figura humana têm antecedentes em romances anteriores de V. F. – como se pode ver, por exemplo, nas análises feitas de *Aparição*, *Estrela polar*, *Alegria breve*, *Nítido nulo* – e não só constituem uma das constantes do seu texto romanesco, como também apontam para um encaminhamento cada vez mais intenso na valorização do grotesco.

toda uma cacofonia onomatopaica simbolizadora de uma linguagem perdida ou interdita e toda uma legião de milhões e milhões de mortos – "fantasmas da antiga ordem"[86] – que passeiam pela aldeia arrasada e que assombram de terror a memória do protagonista.

Das cenas de violência destaca-se a da luta na taberna do Coxo, não só pela extrema agressividade da cena em si como também pela técnica narrativa utilizada na sua montagem, claramente devedora à técnica de narração cinematográfica em que as imagens em movimento são intensamente valorizadas pela lentidão da câmera (é uma cena em "câmera lenta"), aqui substituída pela extrema acuidade e precisão do olhar do narrador que a presencia e dela oferece o testemunho daquilo que *vê*, num *instante* que se desdobra, *milimetricamente vê*, em "infinitos instantes" pelo que vê na sua "atenção milimétrica" (p. 74-75). É uma cena longa, lenta, detalhadíssima, de que a *câmera* do olhar atento, profundo, milimétrico do observador nada perde:

> Um punho cerrado ergue-se, vai subindo, chega ao alto, começa a descer, a ir à frente, à máscara do homem em ódio sangrento, até que, na face do outro, um estoiro, a cara dele recua, os cabelos pelo ar, o punho cerra-se, os homens em círculo recuam vagarosos, a face, um esgar fixo de raiva alegre, o punho avança devagar, o outro homem, fluido em equilíbrio difícil, imagem lenta, etérea, uma perna no ar, o punho vem avançando para a cara dele quase o atinge, mas o outro começa a desviá-la, o punho cerrado vai passando a rasar, lenta fluida imagem de uma dança, o busto do homem vai atrás do punho, toda a massa no ar, uma perna ergue-se, vem à frente, [...] a mão começa a erguer-se, um brilho metálico de navalha, sobe alto, o busto inteiro vem vindo para a frente, a mão ao alto, a faca rebrilha à luz da taberna, um ódio cruento na face, nos dentes, pregado, fixo o ódio a raiva, os olhos semicerrados, a mão vem baixando, o outro devagar tenta desviar-se, a ponta da faca no peito da camisa, vai-se enterrando, traça um rasgão, enterra-se mais, uma mancha de sangue lenta como uma nódoa, o braço levanta-se, a navalha retinta de vermelho, o braço começa de novo a descer, a navalha entra de novo lenta, a mancha vai alastrando por toda a camisa, as mãos do homem de um lado e do outro vêm lentas à procura do coração, a navalha do homem vem já descendo para novo golpe, a ponta começa a enterrar-se numa das mãos, um fio de sangue vai engrossando, as mãos ficam ensopadas na massa sangrenta e em volta, sempre o círculo dos homens, a face hirta de raiva e espanto, os dois corpos dos homens em lenta oscilação, as pernas e braços no ar, o homem esfaqueado começa a tombar para a frente, cai, ressalta devagar

[86] PEREIRA, Luci Ruas. Húmus e Signo sinal ou o diálogo possível entre romances de um tempo de crise. In: Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 6, 1999, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Humosesignosinal.html>. Acesso em: 14 de maio de 2004.

> como péla de borracha, as mão tombam-lhe do peito, fica enfim quieto, estendido de borco. (SS, p. 75-76).[87]

É quase impossível, pelo detalhamento da violência assistida pelo protagonista-narrador e pelo espanto implícito na reprodução da cena, não a relacionar com a da matança do porco, que a sua memória de infância reteve no tempo da evocação. Uma e outra, a do passado remoto e esta, do passado recente, fazem contraponto com o episódio do bolo de Páscoa. Mas na cena da luta na taberna do Coxo não há a dignidade do sacrifício, o halo sagrado do ritual que dá dimensão à morte do animal. Na cena da taberna há só o extravasar do ódio em extrema violência a culminar em morte, conseqüência da impossibilidade de refazer a "ordem" perdida. O lado trágico da "sarrabulhada de feira" e da crise da linguagem que está na base da do entendimento entre os homens que não conseguem avançar com a reconstrução da aldeia porque não conseguem entender-se quanto ao que deverá ficar no seu centro: a fábrica, a igreja, a escola ou o cemitério? Esta é a grande questão ideológica do romance: o que situar no centro do mundo? a produção, a crença, a aprendizagem ou a morte? Grande tempo da diegese circula ao redor desta questão. Problema que a "sabedoria" popular resolve facilmente: "porque é que não fica tudo como estava. Toda a relação entre as coisas já feitas e as distâncias e os passos a dar. Toda a harmonia secular já estabelecida, tudo o que fora conquistado através dos séculos. E talvez mesmo a alma das casas, das coisas – uma aldeia sem alma, a aldeia nova." (SS, p. 231). Também é esta a opinião de Carolina, que simplesmente gostaria que tudo ficasse como dantes. E Luís Cunha, que sem se definir quanto ao centro da aldeia, simplesmente vê no seu largo, mesmo vazio, o lugar da perfeição: "Eu andava à roda do largo terraplenado. [...]. É o sítio da minha perfeição. [...], é o lugar da minha infinitude. O fim está no princípio, que está no fim e no meio. É o lugar do meu absoluto." (p. 174)[88].

A cena da taberna, tal como as das relações sexuais de Luís Cunha com Carolina, contrastam também, frontalmente, com a poética e platônica evocação de Sabina, represen-

---

[87] Não há como negar à cena o seu caráter cinematográfico, intensamente imagético, extremamente valorizador dos movimentos "milimetricamente" captados pela *câmera* do olhar. Tal como a fotografia, a cinematografia – como já foi assinalado – é recorrente em cenas ou focalizações romanescas nos romances de V. F.

[88] Repercutem, aqui, ecos que parecem vir de livros e autores antigos – como o *Eclesiastes* e Heráclito – até o enunciado "em meu princípio está meu fim", recorrente em versos de Eliot, de "East coker", nos *Quatro quartetos*, que encerra o poema de forma invertida: "em meu fim está meu princípio." (ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 207 e 214).

tação da mulher bela e pura, preservada em inocência numa memória que se conspurcou na sujidade da vida mas que tem para ela um espaço de pureza e de emoção:

> Se eu fosse fazer-te uma visita, Sabina? Há tanto tempo já que não me lembras. [...] vejo-te de perfil. Uma banda de cabelos encurvava-se na face jovem, prende-se atrás, nunca tinha reparado em ti, é uma face pura. Nunca tinha reparado, vejo-te agora na comoção da memória. No espaço da imaginação. Porque é necessário que tu existas, por sobre todo o desastre e ruína, como uma estrela. [...]. É a hora de apareceres, estou só. É a hora de a beleza existir, à distância da minha corrupção. De existir a graça inviolada no espaço aéreo do meu sorriso. Não rias, deixa-me dizer tudo. Não me interrompas. Tudo é erro e confusão e ruína, bem sei. Mas que um instante tu perdures na invenção absoluta da perfeição que não morre, no estrume do meu cansaço. Como uma flor. Tudo é desordem e sofrimento – como podias não existir? Como? (SS, p. 158-159).

Sabina existe, mesmo que apenas um mito criado pela saudade comovida do narrador, para que a beleza e a inocência existam. Existe em pureza para eliminar o que há de sujo em Carolina e para que, ainda que só no "espaço da imaginação", Luís Cunha possa reconhecer a grandeza do que é belo e inviolado e procurar aí a correção para todo o erro e confusão, desordem e ruína. Sabina existe e tem o seu lugar na memória do narrador, mesmo "longe, no limite mais remoto" dessa memória ou da imaginação, onde "é o seu lugar para que a beleza não morra e tudo o que é alto e inesgotável, para que o homem continue a existir." (p. 207). Sabina existe como contraponto espiritual daquilo que em Carolina é violentamente animal, sexualmente impuro e corrompido.

Será para se livrar das impurezas que Luís Cunha – também ele impuro, corrompido e animal, coberto das sujidades da vida –, finalmente, depois de inúmeras hesitações, se resolve a tomar banho no mar. Como quem busca um batismo que elimine a falta original. Ou como quem deseje regressar ao acolhimento do ventre materno: "Mergulho fundo, o corpo suspende-se-me, tento abrir os olhos, uma luz aquosa, opalescente. [...]. E é como se de súbito me visse num mundo de formas por nascer, viscoso plasma da vida original." (SS, p. 125). Ou ainda em busca da plenitude e da alegria do corpo e da sua harmonia numa integração absoluta com o cosmos:

> Meu corpo divino, espumoso de água e de sal. Aponto-o em direção à praia, vou remando com os braços devagar. Suspendo-me um instante, flutuo, olho o dorso das ondas, encordoadas a nervos grossos, olho em frente os núcleos de pessoas no limite das águas.

> [...]. Na frescura de um início, na fértil vitalidade, na radiação infinita da alegria. Imponderável na água, as pernas ondeando lentas e os braços. Flutuo na suspensão de mim e tudo é fácil e leve como numa transfiguração. (SS, p. 128).

No sentido inverso ao da animalização do ser humano – Carolina, a Muda, o Coxo, a Palaia, o Chiquinho... – o cão é de certo modo humanizado pelo tratamento que Luís Cunha lhe dá. Considerando-o a sua "última companhia" (p. 189), o protagonista, no espaço-tempo da praia – embora sem esperar resposta –, a ele se dirige como quem conversa num fluxo contínuo. Leva-o para almoçar num restaurante no alto de uma arriba, de onde se vê a paisagem marítima, e logo o cão se instala numa cadeira equipada com um banquinho de criança e "pousou a cabeça na toalha" (p. 145). Luís Cunha pediu um bife para si e meio para o Teseu. Mas quando saíram do restaurante, já ao fim da tarde, Teseu encontrou na praia um outro cão, que acompanhava um pescador e entreteve-se com ele. Deixou então de atender aos chamados do homem que o "adotara". Finalmente segue-o até ao local onde se achava o carro, mas "partiu imediatamente em sentido oposto" (p. 237). Luís chamou-o com um berro e ele "olhou atrás, muito grave e ressentido e continuou "o tricoteio das suas quatro patinhas" (*ibid.*). O homem correu em sua perseguição e o animal acelerou a fuga, desaparecendo na colina "atrás de uns arbustos". Luís Cunha estava só. "A toda a extensão do mar a noite cresce desde a profundeza das águas, a claridade apagou-se no círculo do horizonte." (SS, p. 238). O homem perdera a sua "última companhia" e estava outra vez sozinho no labirinto. Teseu era "a vitória sobre o labirinto" (Luís Mourão[89]), mas fugiu, deixando lá o homem que deveria guiar. O nome escolhido para o cão é significativo. As outras hipóteses eram Argos e Ícaro.

Luís Cunha continuará "à deriva pelo labirinto das ruas, pela rede dos muros que se erguem do chão." (*ibid.*, p. 239). Entretanto anoiteceu, "e a lua aponta no horizonte a sua interrogação final, ergue-se vagarosa como um anjo das ruínas"[90] (*ibid.*). Está ali, "no chão que [lhe] pertence, o passado e o futuro de todo o [seu] percurso, terra da [sua] origem, da [sua] condição."

> [...] terra do meu desastre e da minha glória humana. Vou por ruas e becos – que vida se entretecerá aqui? que ódio, sonhos, vozes de alegria de amargura? Aqui, neste labirinto

[89] MOURÃO, Luís. *Um romance de impoder: a paragem da História na ficção portuguesa contemporânea*, p. 359.
[90] É retomada de *Mudança*, esta bela imagem da lua que se ergue "como um anjo das ruínas". Cf. *Mudança*, ed. cit. p. 5.

> da nossa confusão. Fiadas de casas a nascer [...]. Não há centro nenhum, não o distingo, esboços de largos, [...]. Desisto de um fio que me oriente, ando à roda de mim, venho dar ao mesmo sítio." (RS, p. 240).

Tudo é labirinto. Desde a infância, tudo é labirinto, mesmo no brinquedo de que Luís Cunha mais se lembra, "um brinquedo de paciência, [...] um labirinto de plástico, em redondo, com três pequeninas esferas de aço." Era preciso rolar "as esferas no primeiro circuito até à abertura para o segundo, [havia] que vencer vários circuitos, reuni-las enfim no nicho central." (*ibid*., p. 127). Tudo é labirinto, e circular – espiral que ora se abre ora se fecha –, princípio e fim interseccionados num só tempo e único espaço, os da memória de origens, os da emoção que inventa mundos novos a (re)construir sobre os escombros do passado. Sobre eles, o Homem vai "à deriva pelo labirinto das ruas, pela rede de muros que se erguem do chão." Tenta ouvir, na sua memória absoluta ou "algures, no abismo do mistério, uma ordem que venha, categórica como se um deus a dissesse na eternidade." (p. 241). Vai "visitar a alegria, o triunfo breve do [seu] corpo. [...]. Visitar a esperança. A perfeição." (p. 242).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

CAMÕES, Luís de. *Obras*. Porto: Lello, 1970, p.29.

FERREIRA, Vergílio. *Conta-Corrente 2*. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 5*. Amadora: Bertrand, 1987.

_____ . *Do mundo original*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1979.

_____ . Do romance viável. In _____ . *Do mundo original*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1979.

_____ . *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

FONSECA, Fernanda Irene. Invocação ao meu corpo: da subjetividade do corpo à subjetividade da linguagem. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 147-181.

GODINHO, Helder. Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira. In: MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). *Afeto às letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 230-236.

LASO, José Luis Gavilanes. *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*. Trad. António José Massano. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

LISBOA, Eugénio. *O segundo Modernismo em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984. Coleção Biblioteca Breve, v.9.

LOURENÇO, Eduardo. Vergílio Ferreira: do alarme ao júbilo. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 113-123.

CAPÍTULO I

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, s. d.

FERREIRA, Vergílio. *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Manhã submersa*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1968.

_____ . *Mudança*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Nítido nulo*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1972.

_____ . Para uma auto-análise literária. In: _____ . *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 9-19.

_____ . Posfácio. In: _____ . *Apelo da noite*. Lisboa: Portugália, 1963, p. 261-274.

_____ . *Um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

GODINHO, Helder. O limite em Apelo da noite. In: _____ (Org.). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 29-38.

_____ . Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira. In: MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). *Afeto às letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 230-236.

GORDO, António da Silva. *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*. Coimbra: Luz da Vida, 2004.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Trad. Érico Veríssimo e Leonel Valandro. São Paulo: Abril Cultural, 1971. Coleção Os Imortais da Literatura Universal, v.25.

LIND, Georg Rudolf. Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 90, p. 35-46, mar.1986.

LOURENÇO, Eduardo. Acerca de Mudança. In: FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1969, p. ix-xxvii.

_____ . O itinerário de Vergílio Ferreira: a propósito de Apelo da noite. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 92-102.

_____ . Vergílio Ferreira e a geração da utopia. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 83-92.

MAUROIS, André. André Malraux. In: _____ . *De Proust a Camus*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966, p. 325-351.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: José Corti, 1962.

MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. São Paulo: Hucitec, 1973.

MOURÃO, Luís. *Conta-Corrente 6*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1990.

PAIVA, José Rodrigues de. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Edições Encontro-Gabinete Português de Leitura, 1984.

PERNES, Fernando. Participação de Fernando Pernes. In: *Vergílio Ferreira: uma semana de colóquios e de cinema*, 1977, Porto. In: GODINHO, Helder. *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 425-429. Colóquio realizado no Porto, de 28 de maio a 4 de junho de 1977, por iniciativa da Editorial Inova, em homenagem a V. F.

SIMÕES, João Gaspar. Cântico final. In: _____ . *Crítica III*. Lisboa: Delfos, s. d., p. 461-466.

CAPÍTULO II

BUESCU, Leonor. Eu, Cláudio, à beira-mar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 139-144. Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto e realizado de 28 a 30 de janeiro de 1993.

CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Bertrand, 1978.

COELHO, Nelly Novaes. Vergílio Ferreira: ficcionista da condição humana. In: _____ . *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973, p. 207-247.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.

DICIONÁRIO Lello universal. Porto: Lello, 1979.

ELIOT, T. S. *A terra sem vida*. Trad. Maria Amélia Neto. Lisboa: Ática, s. d.

_____ . *Poesia*. Trad., introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve.* Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971.

_____ . *Apelo da noite*. Lisboa: Portugália, 1963.

_____ . *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . *Conta-Corrente 1*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 3*. Amadora: Bertrand, 1983.

_____ . *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . Kafka, uma estética do sonho. In: _____ . *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 225-234.

_____ . *Manhã submersa*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1968.

_____ . *Mudança*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . Para uma auto-análise literária. In: _____ . *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 9-19.

_____ . *Um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

JUNQUEIRA, Ivan. Notas. In: ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 237-306.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. *Aparição de Vergílio Ferreira: subsídios para uma leitura*. Lisboa: Replicação, 1997.

LASO, José Luis Gavilanes. *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*. Trad.António José Massano. Lisboa: D. Quixote, 1989.

LOURENÇO, Eduardo. Vergílio Ferreira: do alarme ao júbilo. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 113-123.

MARTÍNEZ, Manuel Martinez. *Aparición*, una variante existencialista. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 413-417.

MARTINHO, Fernando J. B. Évora em *Aparição* de Vergílio Ferreira. In: CANIATO, Benilde Justo e MINÉ, Elza (coordenação e edição). *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Área de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa [USP], 2002, p. 123-133. Coleção Via Atlântica, nº 2.

MATOS, A. Campos. (Para o in memoriam de Vergílio Ferreira): Uma face submersa. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 61-64.

MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. São Paulo: Hucitec, 1978.

PAIVA, José Rodrigues de. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1983.

SEIXO, Maria Alzira. Poética do título em Vergílio Ferreira. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 479-483.

CAPÍTULO III

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1987, p. 269-273. Coleção Os Pensadores.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: _____ . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 54-60. Obras escolhidas, v.1.

_____ . O narrador. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1987, p. 57-74. Coleção Os Pensadores.

COELHO, Eduardo Prado. *Signo sinal* ou a resistência do invisível. In: _____ . *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 57-64.

COELHO, Nelly Novaes. Vergílio Ferreira: ficcionista da condição humana. In: _____ . *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973, p. 207-247.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve.* Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971.

_____ . *Conta-Corrente 1*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 2*. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 3*. Amadora: Bertrand, 1983.

_____ . *Conta-Corrente 4*. Amadora: Bertrand, 1986.

_____ . *Conta-Corrente – nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Conta-corrente – nova série III.* Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . *Escrever*. Lisboa: Bertrand, 2001.

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Mudança*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Nítido nulo*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1972.

_____ . *Pensar*, Venda Nova: Bertrand, 1992.

_____ . *Rápida, a sombra*, Lisboa: Arcádia, 1975.

_____ . *Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979.

_____ . *Um escritor apresenta-se*. Apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins e introd. de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, s. d.

_____ . Fronteiras da narrativa. In: Roland Barthes et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto; introd. Milton José Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 255-274.

GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance.* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIND, Georg Rudolf. Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 90, p. 35-46, março de 1986.

LYOTARD, Jean-François. *La condition post-moderne*. Paris: Minuit, 1979. Apud COELHO, Eduardo Prado. Signo sinal ou a resistência do invisível. In: _____ . *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 57-64.

MARINHO, Maria de Fátima. O eu na encruzilhada do tempo (a propósito de Signo sinal). In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 393-401.

MOURÃO, Luís. *Um romance de impoder: a paragem da História na ficção portuguesa contemporânea*. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1996.

PEREIRA, Luci Ruas. Húmus e Signo sinal ou o diálogo possível entre romances de um tempo de crise. In: *Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 6, 1999, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Humosesignosinal.html>. Acesso em 14 de maio de 2004.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. 6. ed. Lisboa: Ática, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O ciúme* Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____ . *Entre dois tiros*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, s. d.

SEIXO, Maria Alzira. Nítido nulo. In: _____ . *Discursos do texto*. Amadora: Bertrand, 1977, p. 175-179. Resenha.

_____ . Rápida, a sombra. In: _____ . *Discursos do texto*. Amadora: Bertrand, 1977, p. 181-186. Resenha.

_____ . Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão das dominantes: a propósito de Na tua face. In: _____ . *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: Asa, 2001, p. 213-221.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

VOLUME II

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

RECIFE
2006

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

SEGUNDA PARTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.
Orientador: Prof. Doutor Lourival Holanda.

RECIFE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
2006

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA
DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

VOLUME II

SEGUNDA PARTE:
PARA SEMPRE,
SÍNTESE ROMANESCA E ÚLTIMA FRONTEIRA
DO TERRITÓRIO FICCIONAL VERGILIANO

SUMÁRIO

SEGUNDA PARTE

PARA SEMPRE,
SÍNTESE ROMANESCA E ÚLTIMA FRONTEIRA DO TERRITÓRIO FICCIONAL VERGILIANO

Capítulo I
No romance, todos os romances 5

Capítulo II
Todos os regressos: o regresso 22

Capítulo III
Na casa, todas as casas 33

Capítulo IV
No homem, todos os homens 50

Capítulo V
No tempo que é todos os tempos, a palavra 69

Capítulo VI
Na palavra, todas as palavras 100

Capítulo VII
Na música, todas as artes e a palavra final 135

Referências bibliográficas 191

CAPÍTULO I

NO ROMANCE, TODOS OS ROMANCES

O sentido de continuidade que interliga toda a obra romanesca de Vergílio Ferreira, sobretudo a partir de *Aparição* – ou mesmo desde antes, de *Cântico final* –, é um dado absolutamente constatável pelo leitor que, atento a fazer essa verificação, se disponha a percorrer o caminho construído pela seqüência de romances do escritor. A problemática de *Aparição* desdobra-se em *Estrela polar*. *Alegria breve* é um encaminhamento para *Nítido nulo* e continua, ainda, a reverberar fortemente em *Signo sinal*. *Rápida, a sombra* é, de certo modo, uma preparação a *Para sempre*, quase um "intróito" a este romance nuclear de que antecipa algumas questões temáticas fundamentais, certas cenas, alguma atmosfera, elementos espaciais, motivos recorrentes. Dá-se a vários níveis, essa interligação entre os romances de Vergílio, a que não escaparam mesmo os mais antigos, embora neles se "vejam" menos esses elos formadores de um "princípio de continuidade". Não custa lembrar que *Manhã submersa* dá seguimento às vivências do "herói" adolescente de *Vagão "J"* e que algumas questões ideológicas e filosóficas propostas em *Mudança* continuam a ser discutidas em *Apelo da noite* e em *Cântico final*. Os níveis em que ocorrem essas interligações, vão desde a efabulação romanesca (*Vagão "J"*/*Manhã submersa*) à recorrência de cenários transformados nos grandes símbolos dos romances vergilianos, como a montanha, o inverno, a neve, a noite, as grandes luas e as estrelas povoadoras do infinito, os labirintos da indecifrabilidade das cidades (Évora, Penalva), a aldeia deixada na terra das origens a que é preciso voltar... Esses "parentescos" tão estreitos entre os vários romances, verificam-se desde a procura (pelos protagonistas) de caminhos possíveis para a vida, até à ânsia de conhecer o Absoluto; desde a perda de Deus até ao encontro com a Arte; da revelação do ser a si próprio até à comunhão com o outro; da continuação do homem num filho até à fundação de um mundo novo sobre os escombros do velho. Esses "parentescos", que não são só repetitivos, mas obsessivos, vão desde aparatos estilísticos a concepções ou "construções" estruturais dos romances. Desde o questionar político, religioso, filosófico e estético do homem ao seu desejo de compreensão de tudo: de si mesmo e do outro, da linguagem cósmica e da humana, do mundo e das razões de estar nele e da *palavra essencial* que *diga* o homem e esse universo onde ele está. O percurso romanesco de Vergílio Ferreira é

o percurso do ser humano, desde a sua representação mais rústica ou mais despojada – a do ser vivente que até só por instinto desenvolve estratégias para se manter vivo – até à representação mais evoluída e mais complexa, a do ser vivo que sente e que *se sente*, que pensa e que *se pensa* – a si, ao outro, à transcendência, ao Universo. O percurso romanesco de Vergílio Ferreira é o do Homem em viagem pela existência. Enfrentando tempos de crise e de aprendizagem, amadurecendo nas decisões a tomar, buscando os caminhos da plenitude, vagueando à deriva pelos labirintos do ser e do mundo e tentando desvendá-los enquanto cai o dia para o entardecer e para a noite. Os vários protagonistas dos seus romances são um mesmo e único homem, esse que passa, desde um amanhecer (submerso) até ao anoitecer sobre um mundo desmoronado, nítido, mas nulo, pela *alegria breve* de um dia. Esse homem é o "herói" único que protagoniza a aventura existencial imaginada e, mais do que isso, sobretudo *pensada* por Vergílio Ferreira, a "personagem arquetípica" teorizada por Helder Godinho[1].

Mas se de um único homem se trata na protagonização dos romances de Vergílio Ferreira, logo à partida da sua "aventura" na vida se poderia indagar sobre o seu destino nesse caminhar pela existência. E se de um único e arquetípico protagonista se trata, teria então razão o escritor, quando, apesar de algum apelo retórico que pôs na afirmação, disse que a vida toda escreveu sempre um único e mesmo livro[2]. E sendo verdadeira a afirmação e consciente o resultado perseguido, também é verdade que a obra toda obedeceu a um projeto prévio, ao planejamento de uma construção, que, embora planejada, se pode ter vindo a modificar e a enriquecer com alguns benefícios do acaso ou com naturais ajustes operacionalizados ao longo da execução do projeto inicial. E se num mesmo e único *Livro* se constitui a obra toda do escritor, passo a passo ou tomo a tomo construída no domínio do romance, também com relação a esse *Livro* se poderia indagar do seu destino, da sua identidade, dos diferentes "rostos" que foi tomando ao longo da caminhada que é a da sua evolução e conseqüente transformação. Indagar-se do seu término e das feições que aí assumiu, conservando ou não os traços que ao seu começo eram os identificadores. Natural

---

[1] Sobre o conceito de *arquipersonagem*, cf. GODINHO, Helder. Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira. In: MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). *Afeto às letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 230.

[2] Embora sem usar literalmente a expressão, numa das suas entrevistas V. F. implicita, no sentido de continuidade presente no conjunto da sua obra romanesca, essa idéia latente de que toda a obra é como que um único livro: "... penso que nos meus últimos livros houve, não sei se com sucesso, uma progressão de *Cântico final – Aparição – Estrela polar – Alegria breve*. Por outras palavras: sem o *Cântico final* eu não teria escrito *Aparição*, sem *Estrela polar* eu não teria escrito *Alegria breve*. [...]. Se isto é válido [...], isto é, que um livro precedendo outro de certo modo o prepara, temos já a explicação plena da sua existência." (UEA, p. 263).

que esse longo caminhar seguisse na direção de uma súmula ou de uma síntese, como na conclusão de uma vida e de uma obra. Vergílio Ferreira teve claramente essa visão, como teve a consciência e a intencionalidade de estabelecer elos de continuidade entre os seus romances. Confirmam essa consciência e a intenção dos resultados obtidos nesse aspecto da sua construção romanesca, alguns exercícios de auto-interpretação, algumas entrevistas suas e muitas das anotações do seu diário:

> Decerto, evoluí. No entanto, se bem releio os meus escritos, julgo que esta evolução é menos uma *substituição do que um desenvolvimento*. E reconforta-me ver que à tentação de alguns valores [...] eu pude admiti-la, numa linha de continuidade, mediante a integração desses valores naqueles que defendia. (DMO, p. 12, itálicos da citação).

> O meu novo livro, no que lhe suponho fundamental, continua *Aparição*. Descoberta a nossa "pessoa", interrogo-me sobre a sua comunicação, o seu destino, o seu apelo de raízes que a justifiquem. [...]. Pretendi nele acentuar o *assalto* ao que tenho designado por "pessoas", tematizando fundamentalmente o problema da "comunhão". [...]. Se *Aparição* é o romance do *eu*, *Estrela polar* é o romance do *tu*. (UEA, p. 238, 239 e 243).

> [...] para o próximo livro, tenciono recuperar toda a temática que até hoje me preocupou e reassumi-la (se de fato a tenho reassumido...) em aceitação humana. Seria assim um romance-soma. O Último... (*Ibid*., p. 250).

> Talvez o romance que iniciei [*Signo sinal*] dê uma síntese dos dois [refere-se a *Alegria breve* e *Nítido nulo*]. (CC1, p. 236).

> [...] durante a inação [conseqüência de um grave problema de saúde], vivi apenas intensamente o desejo de escrever romances. Um já começado. Outro, que seria a verdadeira continuação de *Rápida, a sombra*, falaria do regresso do narrador a casa, [...]. (*Ibid.*, p. 253).

> Queria um romance *fechado*, totalizado com uma convergência de todos os elementos em direção ao seu centro. Como fiz noutros livros. (CC2, p. 261).

Observe-se que, à idéia de um romance que continua outro, vai-se impondo, a Vergílio Ferreira, a idéia de uma súmula ou síntese romanesca abrangente de vários romances (ou quem sabe de todos) e até mesmo a de um "romance *fechado*, totalizado", para o centro do qual convergissem "todos os elementos". Como numa vida em conclusão, provavel-

mente. É numa destas anotações de *Conta-Corrente* que está a primeira figuração de *Para sempre*, ainda em estado embrionário, ainda mera sugestão do que viria a ser a sua quase impossível "fábula". Quase impossível pela extrema diluição da matéria romanesca, que nesse aspecto é uma continuidade do universo diluído e fragmentário de *Signo sinal*, *Rápida, a sombra* e *Nítido nulo*:

> [...] vivi apenas intensamente o desejo de escrever romances. Um, já começado. Outro, que seria a verdadeira continuação de *Rápida, a sombra*, falaria do regresso do narrador a casa, à aldeia, e todo o entrecho seria tecido com a presença da memória e do espírito que dos múltiplos autores vive nos livros que o rodeiam. O maior obstáculo: uma certa *obsessão*. Ela chega ao paroxismo. (CC1, p. 253, itálicos do texto transcrito).

A partir daqui as anotações feitas a seguir na *Conta-Corrente* referem freqüentemente o romance a escrever como algo imperioso, verdadeiramente obsessivo e intensamente desejado. O diário do escritor longamente acompanhou a evolução da escrita desse livro, mesmo antes dela começar, desde os primeiros esboços do plano romanesco:

> [...] creio que vou iniciar um novo livro. *Adeus* – será o título. O balanço de uma vida. Desisto, pois, por agora, do que estava escrevendo[3] – escrevo-o há muito: não passei do segundo capítulo. Mas não estruturei ainda o *Adeus*. Romance, ensaio, memórias. Ficção da realidade, realidade da ficção. Estarei mais à vontade. (CC1, p. 269-270 – a-notação de 25.8.1975).

> De vez em quando, inesperadamente, ilumina-se-me o romance que pretendo escrever. E um prazer, um encantamento, envolve-me todo. Penso então que vou, enfim, realizar o livro. Pode chamar-se *A Casa do Homem* – não gosto do título dele. Mas amanhã sei que voltará a secura, o desinteresse. Que a excitação larvar continue a sustentar-me. O que me falta para o livro: uma estrutura narrativa que não repita as já usadas. E não caia no tradicional. (*Ibid.*, p. 274 – anotação de 5.9.1975).

Observe-se que já nesta nota o romance a escrever havia mudado de título: de *Adeus* passara a ser *A Casa do Homem*, e, embora os dois, que haveriam ainda de ser substituídos por um outro até ao definitivo, contextualizem perfeitamente a atmosfera e o sentido do romance, com o primeiro apontando para o texto de despedida que ele é, o segundo aponta para a valorização do que é aparentemente apenas um elemento espacial (a casa) mas

[3] Refere-se a *Signo sinal*.

que viria a ser muito mais do que isso, na dimensão simbólica que lhe seria dada. A *Casa* e o *Homem* viriam a ser os dois elementos fundamentais da obra. Observem-se, ainda, estes registros que vêm a seguir, nas páginas do diário:

> Definitivamente vou escrever o meu último livro. Abandonei a hipótese do "Arquiteto".[4] Será um misto de biografia e ficção. Livro de fim, de arrumação das malas. Mas não achei ainda o esquema organizador, ou seja, o núcleo central de qualquer livro. (CC1, p. 292 – anotação de 11.11.1975).

> Ninguém reparou ainda que na velhice o que nos perdura são duas ou três idéias com que preenchemos o resto da vida. É do que desejo falar no romance que escrevo. Céus! Escrevi hoje três linhas. Dia fasto. Tem um título aceitável, já. É pena que repita o de *Rápida, a sombra*. Chama-se o livro *Plácida, a noite*. Com a vírgula e tudo. Tenho de lhe chamar outra coisa. (CC2, p. 17 – registro de 15.3.1977).

Numa nota de rodapé Vergílio Ferreira acrescentou ao final deste registro: "Chama-se, por ora, *Para Sempre*." (*ibid.*). Havia chegado ao título definitivo do romance, embora o considerasse ainda provisório. Entretanto, outros registros, com maior ou menor interesse para o que se quer mostrar, se vão sucedendo nas páginas do diário:

> Arrasto o romance do "sismo"[5] como uma condenação. [...]. Quem me dera estar já com o outro, o *Plácida, a noite*, para dar balanço à minha vida, para enfim estar só. Tenho nele tudo o que pôde comover-me e encontrar-me: a memória, uma tarde de verão que se finda, o fantástico, a recuperação em vivência de idéias que me percorreram. (CC2, p. 70-71 – anotação de 10.7.1977).

Quando concluiu a redação de *Signo sinal*, afirmou ser aquele "o momento mais feliz" da sua "aventura de escritor." Não pelo que no livro realizara, mas por ter realizado o livro. E prossegue:

> Cheguei ao fim. O que acima de tudo, porém me excita, não é o ter terminado o livro, mas poder enfim *começar* o outro... Vou agora ao novo romance. Como as encíclicas dos papas, terá por título as suas primeiras palavras. São elas *Para sempre*. Será o meu último romance, já o disse e repito. [...]. O regresso. Será em Melo definitivamente. O

[4] Refere-se, igualmente, a *Signo sinal*.
[5] Ainda o mesmo romance.

> romance. Há lá silêncio. Tenho a montanha ao pé. Tenho ao pé sobretudo as origens do que fui sendo e em que é bom descansar. (*Ibid*., p. 241-242 – 19.1.1979).

E finalmente, um ano depois deste registro, este outro em que se delineia a problemática essencial de *Para sempre*:

> Sei agora mais claramente o que queria. O périplo de uma vida à procura da *palavra*. Viemos ao mundo para a encontrar. A palavra total, a que nos diga inteiros, a que nos diga a vida toda. Procurei a minha e não a encontrei.. E estou a chegar ao fim. Ou encontrei apenas a do silêncio. Ou a palavra enigmática que a mãe do narrador desse meu romance *Para sempre* lhe diz ao ouvido à hora da morte e ele tenta entender através da vida inteira. (CC3, p. 13 – anotação de 20.1.1980).

Se refizermos o percurso seqüenciado destes registros do diário do escritor, selecionados entre os muitos que dizem respeito a *Para sempre* desde a sua embrionária gestação até às opiniões da crítica e dos amigos do autor (que ele também refere), passando por todo o processo de escritura, vamos constatar – nestes selecionados e aqui transcritos – que muito antes de chegar à questão substantiva do romance a preocupação do escritor era com a sua estruturação. Ocupava-o, desde muito antes de começar a escrever o livro, a busca de uma estrutura que não repetisse as "já usadas" e não caísse "no tradicional". Mas já se sabe que este novo romance dará continuidade a *Rápida, a sombra* e que falará do "regresso do narrador a casa", e já portanto se vão insinuando aí os temas fundamentais, sendo um deles o do "regresso". E também a "memória", pela qual o narrador fará o "balanço de uma vida". E a "casa" (na aldeia) que abrigará essa memória reconstrutora de uma existência até ao *adeus*, à despedida e isso à sombra ou sob o signo da montanha, da noite, do silêncio e das origens "em que é bom descansar". Já então muito da substância do romance – "um misto de biografia e ficção" – se adiantara à questão meramente estrutural e lhe fora sugerindo o *tom* adequado, o da nostalgia memorialística, do sentimento de fim, como uma tarde de verão que termina como termina "o périplo de uma vida à procura da *palavra*." A preocupação estrutural depressa desapareceu face ao crescimento da matéria substantiva do romance. Desapareceu ou a essa matéria se adaptou naturalmente, passando mesmo a integrá-la, tal como no moderno conceito de estrutura, que já não permite, na obra literária, separar o conteúdo da forma, porque ambos se fundem num só estrato de significações. Assim a estrutura de *Para sempre* se integrou à substância do romance, e, contrariando o

desejo inicial do romancista, não veio a ser diferente, no que no seu "desenho" é mais visível, da estrutura utilizada nos romances imediatamente anteriores. Não há, nesse "desenho" estrutural, diferenças de porte a separar *Para sempre* de *Signo sinal*, *Rápida, a sombra* e *Nítido nulo*. Obedecem todos à vergiliana obsessão do círculo. São todos romances *de memória*, e só em *Rápida, a sombra* há referência à escrita de um texto futuro, aquele que Júlio Neves se está preparando para escrever, depois da "gestação" mental de um romance novo. Quanto aos outros – *Nítido nulo, Signo sinal* e *Para sempre* – são romances decorrentes da pura e abstrata subjetividade que flui da memória dos respectivos protagonistas que não assumem atitude de escrita para corporificar, em concretude textual, as experiências que a memória "relata" precariamente, assumindo, em crise, a impossibilidade narrativa. *Para sempre* socorre-se dessa mesma estrutura narrativa, a fragmentária, a que o "desenho" espiralado ou circular vai dando a unidade possível. Lá estão, como nos romances anteriores, as alternâncias de tempo/espaço que quebram a linearidade cronológica e fazem deslocar a cena, de súbito, de um lugar para outro. Como no cinema. Lá estão as freqüentes rupturas do pacto ficcional, com a função de (re)afirmar a ficcionalidade do texto, deixando claro que de um romance se trata. Lá estão – em *Para sempre* tal como em *Signo sinal* – alguns episódios constituindo micronarrativas no seu conjunto formadoras do tecido romanesco, da macro-narrativa onde se inserem este e os demais recursos ou atributos da técnica de narrar desenvolvida pelo escritor. O romance socorre-se também de todo o acervo de símbolos, cenários e temáticas que veio a ser formado ao longo da construção da obra romanesca de Vergílio Ferreira. Não foi em *Para sempre* que ele escapou à repetição, não conseguiu fugir ao *mesmo*, como parece ter pretendido, a julgar pelo que se lê na *Conta-Corrente*. Mas como nos romances anteriores, consegue desdobrar esse "mesmo" tornando-o "outro". Dar novas dimensões aos símbolos de sempre. Acrescentar novas cores e matizes aos cenários de outrora.

Quando, com intenções retóricas ou não, o escritor afirmou que escreveu sempre o mesmo livro, de algum modo ofereceu, à crítica adversária, munição com que alvejar o seu trabalho. E mesmo críticos simpatizantes e admiradores da sua obra, passaram a pôr em destaque o que ela tem de repetitivo. Entre estes críticos, Eduardo Prado Coelho:

> [...] muitos consideram que *Para sempre* é um dos seus grandes romances, e, talvez, o melhor romance da sua produção mais recente. Há mesmo quem dramatize as coisas asseverando nunca ter gostado de ler Vergílio Ferreira até ao deslumbrante encontro deste *Para sempre*. Afirmação rigorosamente absurda: qualquer leitor que não seja demasia-

> damente distraído pode verificar que *Para sempre* se caracteriza precisamente pelo fato de não trazer nada de novo em relação aos livros anteriores do autor [...] e há páginas inteiras que repetem numa impressionante amnésia, passos de romances ou da famosa *Conta-Corrente*. Os que ficarem neste ponto de vista podem ter argumentos para justificarem a sua decepção.[6]

O severo reparo de Prado Coelho ao romance de Vergílio motiva a defesa e justificativa do romancista nas páginas da *Conta-Corrente*:

> O Eduardo Prado Coelho, [...], diz que eu me repito. E afirma mesmo que se trata de uma amnésia minha. Não é verdade. Não fixei em pormenor tudo o que disse nos meus livros. Mas fixei o essencial. O que acontece é que gosto de me repetir para retomar alguns temas e dar-lhes ainda uma volta. É assim uma quase obsessão que é como uma forma de não esgotar em mim o interesse pelo que me obceca. (CC5, p. 85-86 – 6.4.1984).

Mas curiosamente, e para bem do romancista e do seu romance, no mesmo artigo o próprio Prado Coelho, pondo as coisas nos seus lugares, "justifica" e "defende", ele mesmo, o que no livro há de repetitivo de "passos de [outros] romances" e do diário:

> Mas há também que reconhecer que este livro diz o já dito numa construção romanesca em que tudo se encontra agora no lugar certo, e que este lugar certo da ficção é um pouco *o lugar certo da vida* que a própria ficção persegue, [...]. ...o que em *Para sempre* nos toca bate aí: nesta arte de compor um romance e escrever uma vida numa escrita que nos chega em *estado de graça*, movida por uma serenidade que resgata toda a série de abismos e horrores e desesperos que atravessou. Nesse plano, podemos dizer que a força de *Para sempre* vem de *repetir com a evidência da primeira vez*. Assim Vergílio Ferreira fecha o círculo de dúvida que se abria com esse Fernando Pessoa com que tanto se debateu, e que nos dizia do sino da sua aldeia "que já a primeira badalada / tem o som de repetida". Se, em Pessoa, a primeira vez é já a repetição, agora, em Vergílio, a repetição é de novo a primeira vez.[7]

Ora, seria exatamente isso o que o romancista, afinal, pretenderia alcançar: repetir o já dito, mas de uma tal maneira que parecesse estar a dizê-lo pela primeira vez. Depois, se o romance pretende ser o "balanço de uma vida", como não repetir nesse "balanço" ou na

---

[6] COELHO, Eduardo Prado. A propósito de prêmios (fragmentos de um discurso mundano). *JL: Jornal de letras, artes e idéias*, Lisboa, ano 4, n. 91, p. 3, 3 a 9 de abril de 1984.
[7] Idem, ibidem, p. 3-4 (itálicos da citação).

"memória" dessa vida os passos fundamentais, ou, os que o não sendo, foram guardados pela emoção e pela sensibilidade como se o fossem? E ainda: se *Para sempre* é um romance-súmula, uma síntese de toda a obra romanesca, o mar para onde convergiram todos os rios ficcionais do escritor, como não repetir, mencionar ou sutilmente trazer ao plano das reminiscências do leitor as águas mais plácidas ou mais tumultuadas desses rios? É o que ocorre em *Para sempre*. É o que aí realizou o seu autor, nessa "fronteira" que delimita não ainda exatamente o término, mas quase, do seu "território" ficcional. Saber repetir é também uma arte, ou faz parte da arte – no caso, da arte de narrar –, e é mesmo um dos seus aspectos mais difíceis. Vergílio Ferreira soube fazê-lo magistralmente, como o reconhece a própria crítica que lhe fez restrições: "tudo se encontra agora no lugar certo. [...]. *Para sempre* vem de *repetir com a evidência da primeira vez*. [...]. ... em Vergílio, a repetição é de novo a primeira vez."

Assim, em princípio (e fazendo também um pouco de retórica), *Para sempre* é o romance onde estão todos os romances do autor. A primeira evidência é a da macroestrutura, esse recorrente círculo dentro do qual se inserem os capítulos componentes do livro. Quando se toma um romance de Vergílio – sobretudo desde *Aparição* e os que se lhe seguiram – tem-se a tentação de fazer o confronto entre o parágrafo de abertura do primeiro capítulo e o primeiro, e às vezes o último, do capítulo final, para se ver se o círculo se fecha. Com a retomada da cena, a repetição textual quase sem variações. E, invariavelmente, ou quase, assim é. A prática lembra a estrutura circular de alguns poemas, sobretudo de poetas simbolistas, como lembra a estrutura musical de sinfonias e sonatas, em que o *finale* retoma o fraseado melódico da abertura. Não é por acaso que os romances de Vergílio Ferreira possuem tamanha carga simbólica, e é de extrema significação que a música ocupe, entre os seus motivos temáticos, um lugar de privilégio.

Essa característica da recorrente e até obsessiva circularidade estrutural dos romances de Vergílio, constitui, em *Aparição*, um caso à parte, considerando-se os textos de abertura e de encerramento do romance, por entre os quais decorre a diegese. Textos intensamente poéticos, literariamente belos e carregados de emoção para os quais – inclusive em termos de funcionalidade – já se chamou a atenção no segundo capítulo da primeira parte deste livro, onde o romance é estudado. Mas este recurso estrutural que tanto caracteriza *Aparição*, já discretamente tinha sido antecipado em *Manhã submersa*, que também tem um texto de "abertura" antecedendo a diegese, que, na conclusão, revela o narrador em atitude de escrita numa "hora nua" e em solidão, como aquela hora solitária em que, no

texto de introdução à narrativa, ele a relê, havendo acabado de escrevê-la. Também *Cântico final* antecipa esse recurso, construindo o autor, no texto de abertura, a cena do regresso de Mário à sua casa na montanha. Cena antecipada quanto ao plano cronológico da diegese onde seria uma das finais, com a retomada emocionada dos signos de uma vida – a do narrador – e da memória dela. *Estrela polar* não escapa à tentação da circularidade, não em termos de "desenho" da estrutura, mas de simbolização de situação existencial: é em círculos que o protagonista anda pelo labirinto das ruas de Penalva, sempre regressando ao mesmo lugar, sem conseguir deixar a cidade. É com um círculo que no último capítulo do romance encerra a sua aventura existencial. Círculo que o faria retornar à cadeia – se porventura dali viesse a sair – para cumprir pena igual, cometendo os mesmos atos, vivendo na mesma cidade, relacionando-se com as mesmas pessoas... Em *Alegria breve* outra vez o círculo estrutural se manifesta claramente desde as frases de abertura do primeiro capítulo e as do último: "Enterrei hoje minha mulher [...]. Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira. Levá-la para o cemitério, e como? Fica longe." (AB, p. 9) – "[...] vou enterrar minha mulher. Enterro-a ao fundo do quintal, debaixo da velha figueira, [...]. Levá-la ao cemitério não é fácil, alguém partiu a carroça ou a queimou." (*ibid.* p. 272). E a circularidade é também, neste romance, um signo existencial manifestado na espera de Jaime pelo filho que não conhece e que virá de longe para reconstruir a aldeia e fundar um mundo novo, gerando nele um Homem novo para o povoar. Da circularidade estrutural em *Rápida, a sombra* e *Signo sinal* tratou-se aqui tão proximamente (no final do capítulo anterior) que é desnecessário relembrar o assunto. E é nestes dois livros, para além de *Aparição,* que em termos textuais esse modelo de estruturação é perceptível até à clareza absoluta. E de tal modo para Vergílio Ferreira é irresistível a obsessão da circularidade na estruturação de uma obra, que mesmo em alguns ensaios, e particularmente no principal deles, que é *Invocação ao meu corpo,* ela se manifesta – textualmente e enquanto cenário metafórico:

> Pela noite fechada de silêncio escrevo. É uma noite de inverno, limpa, definitiva, uma evidência brilha na sua linearidade, no diagrama das estrelas... Ouço-a, ouço-a. Todas as vozes obscuras, como bichos noturnos, sobem ao limite do meu espanto, da minha vigília. São as vozes da minha gravidade, da flagrância terrível, do excesso que me violenta. Estão aí, falam. Vêm na opressão da montanha, toda aberta à minha frente, do espaço irradiado, do silêncio que cresce desde a imobilidade da Terra. (IMC, p. 11).

> [...] saber, *ver*, é já conquistar. Eu o reconheço no silêncio desta noite em que escrevo, ao apelo de uma serenidade que ignoro ainda, mas se anuncia no simples olhar de quase piedade que desce de mim sobre mim, à certeza de que a grande noite final se me avizinha e de que é possível, simplesmente possível, que eu a olhe nos olhos desde o fundo do meu cansaço, dos meus medos – desta mesma piedade com que neste instante me cubro... (*Ibid.*, p. 375).

Para sempre não escapou a essa obsessão. As primeiras frases do romance têm a lenta solenidade de uma abertura dramática:

> Para sempre. Aqui estou. É uma tarde de Verão, está quente. Tarde de Agosto. Olho-a, na sufocação do calor, na posse final do meu destino. E uma comoção abrupta – sê calmo. Na aprendizagem serena do silêncio. Nada mais terás que aprender? Nada mais. Tu, e a vida que em ti foi acontecendo. E a que foi acontecendo aos outros – é a História que se diz?[8]

E ao longo dessa tarde de verão, em agosto, a memória, a emoção, o silêncio, o calor, a montanha, o contato com a casa da infância, a visão da aldeia e do vale estendido até ao infinito, o canto que vem da terra na voz de uma mulher anônima, os cheiros da casa velha e por tanto tempo fechada e vazia, a presença silenciosa dos bichos que vão corroendo as madeiras da casa, velhos e empoeirados objetos esquecidos pelos vários cômodos – um chapéu de palha feminino, uma caixa de violino, uma máquina de costura num desvão, uma fotografia com a moldura danificada, velhos instrumentos de agricultura largados na "loja"... Tudo isso vai fazendo ressurgir na lembrança emocionada de Paulo, a vida que nele e aos outros fora acontecendo. É o momento da "posse final do seu destino", mas em que há ainda o que aprender: "a aprendizagem serena do silêncio", a aceitação da vida decorrida até ao fim e os seus exatos limites. A "palavra final", que é "a da aceitação". Toda a história de uma vida, aparentemente longa, mas na verdade tão breve – como uma passageira alegria –, coube em algumas horas de uma tarde de verão, em agosto. E quando essa tarde vai declinando em direção à noite, a atmosfera lenta da abertura solene, ressurge, como numa música, nas palavras iniciais que então se transformam em finais. E o círculo fecha-se, como num *andante* quase majestoso:

[8] FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984, p. 9.

> Há uma palavra qualquer que deve poder dizer isso, não a sabes – e porque queres sabê-la? É a palavra que conhece o mistério e que o mistério conhece – não é tua. De ti é apenas o silêncio sem mais e o eco de uma música em que ele se reabsorva. Pensa-o ardentemente, profundamente, absolutamente. Não és grande, [...]. Como queres igualar-te ao imenso e imperscrutável? O dia acaba devagar. Assume-o e aceita-o. É a palavra final, a da aceitação. Só os loucos e os iludidos a não sabem. Não sou louco. Não são horas da ilusão. Vou fechar a varanda. [...]. É uma tarde quente de Agosto, ainda não arrefeceu. Pensa com a grandeza que pode haver na humildade. Pensa. Profundamente, serenamente. Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre. (PS, p. 306).

Entre o momento da abertura e o do *finale*, decorre, em memória, a vida de Paulo, desde a infância até à velhice, no seu recolhimento à casa do passado para esperar o fim (por ele antevisto numa espécie de delírio), cumprida toda uma vida de trabalho concluída num ato de aposentadoria. Uma vida de difícil constituição familiar, desde a descoberta angustiada do seu amor por Sandra, passando pelo arrebatamento da extasiada experiência erótica e do encantamento disso, até à morte prematura da mulher, vitimada por terrível e devastadora doença que lhe ultrajou a beleza. Uma vida de continuada aprendizagem, que teve na infância e naquilo que na memória de Paulo a mitificou, alguns dos instantes de maior plenitude. Os outros estiveram sobretudo nos anos vividos numa cidade batida de sol, onde encontrou a mulher que seria a sua até à morte dela.

A exemplo de outros romances anteriores, *Para sempre* é também uma narrativa em que praticamente não há nada para contar. À memória de Paulo não vêm grandes lances autobiográficos. Nada que distinga a sua vida entre tantas outras igualmente anódinas e anônimas. O que nela se destaca, a rigor não está ou esteve nela, é um elemento posterior ao seu decurso, é a intensa emoção com que Paulo rememora os seus pequenos nadas e com que os faz transcender num cotidiano sem grandeza. O que sustenta este romance como obra literária não é *o* que nele se diz, mas o *como* se diz. Sendo um romance da memória, *Para sempre* é também, como os anteriores, um *romance de discurso*, e portanto sustentado sobretudo pela linguagem, aspecto que adquire maior significação, numa dimensão macro-estrutural, quando se leva em conta que é a *Palavra* um dos seus principais núcleos temáticos, senão mesmo o principal[9]. A palavra misteriosa que a mãe do narrador diz à hora da morte e que ele não consegue entender, será, por toda a vida, uma das suas

[9] A epígrafe do romance, dois versos colhidos num poema de Saul Dias, aponta para a predominância do tema da palavra, entre os demais: “A vida inteira para dizer uma palavra! / Felizes os que chegam a dizer uma palavra!”.

obsessões – porventura a maior delas – e constituirá, para si, um nunca abandonado objetivo de descoberta. A obsessão de Paulo transforma-se, literariamente, no principal *leitmotiv* do romance. A palavra dita pela mãe – talvez criada pela sua carência de equilíbrio mental, talvez "rasurada" pelo estertor da morte – e não compreendida por Paulo, enseja no protagonista o esforço constante numa incansável e nunca interrompida busca de sentido. Mas a palavra dita pela mãe amplia-se, na procura de Paulo, para uma palavra fundadora, a palavra essencial, a que diga tudo, que deve existir mas que não se sabe qual é. A que resumisse a totalidade, a palavra-súmula, a palavra-síntese, a que dissesse a completude do ser e o sentido da existência. Essa é a palavra que Paulo jamais conhecerá, por mais que busque, tal como nunca saberá a que a mãe sussurrou à hora da morte.

Se considerarmos que a *Palavra* é no contexto do romance metáfora de sentido, de significação, de linguagem, de *Verbo* fundador e genesíaco e se igualmente considerarmos que o trabalho da criação artística e particularmente o da criação literária, é também o de uma busca e construção de linguagem (ou de linguagens) a partir da *palavra*, do *verbo*, elementos fundadores de sentido, que signifiquem, e com os quais se possa fazer a representação de mundos, temos associada a busca de Paulo, narrador de *Para sempre*, que procura a palavra essencial, a que diga tudo, à busca que move todo o criador literário empenhado na tarefa, nem sempre e nem por todos realizada, de construção de uma linguagem própria, na tarefa de dar vida a mitos e consistência a mundos originados e edificados com tão frágeis materiais como são as palavras e os seus sentidos. Estabelecido o paralelo, cresce em compreensão a epígrafe do romance – "A vida inteira para dizer uma palavra! / Felizes os que chegam a dizer uma palavra!" – podendo, agora, pensar-se aqui na "palavra artística" ou "geradora" de Arte. Tal como a personagem criada por Vergílio Ferreira procura obstinadamente a palavra que quer saber e que seja a sua, o romancista também obstinadamente buscou a sua forma de expressão romanesca. O "*como* narrar", muito mais do que o "*o que* narrar". Obstinadamente buscou essa forma de expressão, por todos os meios, até pela repetição do já dito, dos seus "temas obsessivos" e fundamentais, dos seus símbolos e "mitos pessoais", da sua experiência de vida ou dos seus "biografemas", para voltar a lembrar esta palavra de Barthes. O caminho percorrido pelo romancista trouxe-o a este romance confessadamente "um misto de biografia e ficção". "Romance, ensaio, memórias. Fic-

ção da realidade, realidade da ficção". Um romance em que fizesse o "balanço de uma vida" – que o romancista afirma que é a sua –, "para enfim estar só."[10].

Ora, os elementos "romanescos" de que o romancista se socorre para classificar *Para sempre* como um "misto de biografia e ficção", memórias ou "o balanço de uma vida" já são na sua grande maioria ou mesmo na sua totalidade, conhecidos dos romances anteriores, desde os mais recentes, aos mais distanciados, os que marcam o início do percurso do escritor. São temas recorrentes, ou mais que isso, são "obsessivos" que se transformam, pela obsessão da recorrência e substrato biográfico, em "mitos pessoais". Daí que a este aspecto do romance apontado pelo próprio autor como "um misto de biografia e ficção", texto memorialístico e de recolhimento pessoal ("para enfim estar só") em que se diluem as próprias fronteiras do gênero ("romance, ensaio, memórias") se possa perfeitamente aplicar a terminologia de Mauron ("metáforas obcecantes" e "mitos pessoais"), tanto quanto a de Barthes ("biografemas")[11]. Mas se esses elementos essenciais e obsessivamente recorrentes estão desde sempre presentes nos romances anteriores, teriam porventura alguma razão os críticos que levantaram objeções à qualidade e importância de *Para sempre*... Mais do que as justificativas "suspeitas" de Vergílio Ferreira, dadas no seu diário, merecem ser relembrados, aqui, alguns passos da análise de Eduardo Prado Coelho, presumivelmente insuspeita:

> [...] há [...] que reconhecer que este livro diz o já dito numa construção romanesca em que tudo se encontra agora no lugar certo, e que este lugar certo da ficção é um pouco *o lugar certo da vida* que a própria ficção persegue, [...]. ...o que em *Para sempre* nos toca bate aí: nesta arte de compor um romance e escrever uma vida numa escrita que nos chega em *estado de graça*, movida por uma serenidade que resgata toda a série de abismos e horrores e desesperos que atravessou. Nesse plano, podemos dizer que a força de *Para sempre* vem de *repetir com a evidência da primeira vez.*[12]

Restaria, afinal, dizer que em *Para sempre* Vergílio Ferreira encontrou a *palavra* longamente procurada, alcançando enfim a linguagem essencial, a que era a sua, a que constituía o seu modo profundo de ser romancista. O *Verbo* genesíaco com que recriou o seu mundo, a sua existência, o seu ser em essência. Não importa que para isso se tenha

---

[10] Cf. os fragmentos da *Conta-Corrente* transcritos no início deste capítulo.

[11] Para o aprofundamento da compreensão dos termos, cf. MAURON, Charles: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, e BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, já referidos anteriormente.

[12] COELHO, Eduardo Prado. A propósito de prêmios (fragmento de um discurso mundano). *JL: Jornal de letras, artes e idéias*, ano 4, n. 91, Lisboa, 3 a 9 de abril de 1984, p. 3-4 (destaques do texto citado).

repetido até à incompreensão dos outros. Porque o que este romance significa, é, afinal, o resultado de um longo trabalho de depuração, como num processo de "decantação" que fizesse desaparecer eventuais impurezas, submersas nas sombras da profundidade e da distância, restando à superfície o vinho com a qualidade desejada. Finalmente, e para sempre, todo o "já dito" por Vergílio Ferreira ao longo da sua construção romanesca "se encontra agora no lugar certo". Como na epígrafe do romance: "A vida inteira para dizer uma palavra!". Este encontro do escritor com a expressão a vida inteira procurada, justifica, não obstante o predominante traço de nostalgia na narrativa, uma melancolia de fim, a sua alegria na escrita. Alegria por vezes até aparentemente excessiva, como o manifestam diversas passagens do diário[13], mas compreensível e perfeitamente natural, porque o escritor, tendo a consciência de *o que* escreveu, a tem também de *como* escreveu e sobretudo a tem quanto aos resultados dessa escrita. E esta é a razão da alegria que também Eugênio Lisboa põe em destaque num artigo que publicou sobre o romance de Vergílio: "a alegria suprema

[13] Em diversos momentos do seu diário V. F. refere o sentimento de alegria e plenitude que para si decorre do ato de escrever. Escrever é para ele uma função vital ou essencial. É um Absoluto. E é particularmente da escrita do romance (e não só de *Para sempre*, mas de todos os romances que escreveu, desde quando se preparava para os escrever) que lhe vem esse sentir pleno da alegria e do encantamento. Entre inúmeros fragmentos adequados à exemplificação disto, seleciono apenas estes:

> Quando retomarei o romance? Pela primeira vez sonho um título que deve ficar. *Para sempre* [...] passo horas e horas preso dessa procura e do encantamento do livro. Porque aí mesmo essa procura me basta, e imaginar o livro é um prazer tão grande, que é como se o escrevê-lo o estragasse. Mas as boas obras imaginadas, como tudo o imaginado, e que inundariam o universo, simplesmente não existem. E eu queria que a minha existisse, não apenas para mim mas para os que através dela recuperassem o que senti e tivessem a fração de encantamento que eu pudesse transmitir-lhes. (CC2, p. 261 – anotação de 14.5.1979).

> Feliz. Porque não dizê-lo? Comecei um novo romance. E é tudo como se começasse o primeiro romance da minha vida. De nada mais preciso do que de escrever um romance. Estar *dentro* da sua possível fascinação. Estar com o melhor de mim. Viver no encantamento por alguns meses. [...] que o novo romance me realize em plenitude. Vou ser feliz durante muitos meses. Vou ser vivo da única maneira por que entendo a vida. Que o mais dela colabore para que eu realize o que é nela o mais. Feliz. Banhado de beatitude. É o que queria dizer e não sei, deste sentir-me em abundância e pacificação e quase êxtase, apenas porque longo tempo me entretive a imaginar o meu romance. (CC4, p. 362 – anotação de 20.9.1983).

> [...]. Um romance, um romance. Visitar uma vez ainda a alegria, o encantamento e o êxtase. O êxtase. Aí está o que eu queria habitar. [...]. Um romance. Que importa que eu morra antes de ele morrer? Estarei na plenitude de mim. No fulgor e deslumbramento. E morrerei comigo mesmo. Um romance ainda. É a terra do meu ser sensível. (CCnsII, p. 334 – anotação de 20.10.1990).

da escrita, a esplêndida desenvoltura de quem atingiu o cume da sua arte [...]"[14]. Sobretudo, a alegria de quem – como se pode ver na transcrição de outro fragmento do artigo de Lisboa, na nota de rodapé desta página –, finalmente encontrou na Arte a substituição de um Absoluto perdido. "O périplo de uma vida à procura da *palavra*." (CC3, p. 13).

[14] LISBOA, Eugénio. Para sempre: a verdade de um merecido excesso. *JL: Jornal de letras, artes e idéias*, Lisboa, ano 4, n. 89, p. 5, 20 a 26 de março de 1984. Outras passagens do texto de Lisboa seriam ainda de transcrever por quanta importância atribuem ao romance. Por exemplo: "Aventura da escrita, alegria da escrita – única substituição possível (e não subalterna) para o deus que um dia, em manhã submersa, se perdeu: '[...] uma palavra fundamental, a que inarticulada exprima o homem primeiro, [...]. **Uma palavra que perdure e me exprima todo para a vida inteira.**' [...]. Nesse notabilíssimo livro [...], bem podemos dizer que Vergílio Ferreira atinge a verdade verdadeira do seu próprio e merecido excesso." (Ibidem. Destaque do autor).

CAPÍTULO II

TODOS OS REGRESSOS: O REGRESSO

A partida, a viagem e o regresso estão entre os temas recorrentes dos romances de Vergílio Ferreira. A partida e a viagem relacionam-se, via de regra, com a necessidade que tem o protagonista de romper com a situação estática e aprisionantemente estreita do seu meio para ir em busca da *Prosperidade* – como assinalou Helder Godinho[1] –, da Liberdade e do Saber. Estão por vezes associadas, ou são conseqüência, de grandes perdas que determinam mudanças de rumo na vida dos protagonistas (como em *Mudança*, em *Cântico final* e em *Aparição*) ou (como em *Manhã submersa*) ao peso de um autoritarismo contra o qual um "herói" em formação e ainda extremamente jovem (e também extremamente necessitado), não tem ainda forças suficientes para se opor. No caso, a descoberta e o uso dessas forças, a seu tempo, farão parte do lado trágico da formação do narrador. A partida é sobretudo comum aos protagonistas jovens, e assim faria parte de um processo de conhecimento do mundo e de si mesmos. O regresso ao local de onde inicialmente haviam partido, é intermitente e temporário, entre os protagonistas jovens e saudáveis, e definitivo entre os velhos e os que, o não sendo, se encontram precocemente próximos do fim. Este regresso *para sempre* destina-se a fechar um ciclo, o da vida, ao fim do qual é necessário retornar ao ponto de partida.

A partida e o regresso são *leitmotiven* de sempre, nos romances de Vergílio Ferreira. Já o tendo dito noutro lugar, relembro: a família Borralho, de *Vagão "J"*, emigra para Lisboa à procura de melhores condições de vida. Carlos Bruno (de *Mudança*) por conseqüência da falência e suicídio do pai, é obrigado a partir da aldeia de Vilarim para a vila de Castanheira, a ganhar a vida como advogado. Regressará mais tarde à casa paterna (de que o sogro adquirira a propriedade) com o casamento e a existência em crise profunda. Pedro

[1] Cf. GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. A propósito do tema da viagem nos romances vergilianos diz o ensaísta: "a terra da origem não deixa crescer, o Tempo nela não *decorre*, ou seja, não traz a possibilidade da transformação na qual um homem novo pode esperar instalar o seu espaço de prosperidade e de realização. A aldeia original está envolvida num instante eterno e imutável, porque outros instantes – ou seja, outras possibilidades de vida – não são possíveis. A aldeia é um espaço fechado na imutabilidade de um Presente que não decorre e no qual o Passado e o Futuro se amontoam indistintamente. Por isso é preciso partir e viajar. Para começar a conquista da prosperidade, ou seja, para começar a fazer o tempo correr, ou seja ainda, para introduzir distância entre os momentos do tempo e assim os libertar uns dos outros e libertar as personagens do domínio aprisionante de um tempo que não decorre – porque a Presença está ausente." (op. cit., p. 31 – itálico da citação).

Bruno, meio-irmão de Carlos, há muito havia partido para Lisboa, onde vivia – quase desde sempre – uma vida mais ou menos clandestina. Surge inesperadamente, certo dia, em casa de Carlos, para logo desaparecer, sem dar notícias. Tio Manuel levava uma existência nômade de sucessivas chegadas e partidas, até se presumir a sua morte, em local público, a partir de uma notícia de jornal. Antônio Santos Lopes (de *Manhã submersa*) é obrigado a deixar a casa materna, na aldeia da origem, para ingressar no Seminário. Regressa temporariamente à aldeia, nos períodos de férias, até que interrompe a sua vida de seminarista, mutilando a mão direita, de *moto* próprio e premeditadamente. Depois seguirá para Lisboa, acompanhando a família Borralho, que era a sua. *Apelo da noite* narra a história de uma *viagem sem regresso*, que é a de Adriano Mendonça: partindo em ação política para as serras da região central do país, o protagonista partira para a morte que ali o surpreenderia. Mas desta produção romanesca inicial na obra de Vergílio, *Cântico final* é o primeiro grande romance do regresso do homem às suas origens. E é exatamente assim que o livro principia – sob o signo do regresso –, e é assim que o leitor, desde a primeira página o pode adivinhar:

> *Por uma manhã breve de Dezembro, um homem subia de automóvel uma estrada de montanha. Manhã fina, linear. O homem parou um pouco, enquanto o motor arrefecia, e olhou em volta, fatigado. Aqui estou. Regressado de tudo.* (CF, p. 9, em itálico no texto citado).

O homem que subia a estrada de montanha era Mário Gonçalves, o pintor, que retornava à sua aldeia para cumprir os últimos dias da vida que lhe restava e realizar a sua derradeira obra de artista. Como Antônio Santos Lopes – viajando entre a aldeia e o Seminário –, tinha feito muitas idas e vindas, entre a montanha e a escola onde ensinara, na Guarda, antes de seguir para Lisboa.

Como se sabe, as viagens são elementos indissociáveis dos romances de formação, porque constituem formas de conhecimento do mundo[2]. Por isso elas são freqüentes, nos romances vergilianos protagonizados por "heróis" ainda jovens. E por isso elas desapare-

[2] Sobre o romance de formação (da tradição alemã do *bildungsroman*) pode-se consultar com proveito entre a vasta bibliografia que trata do tema, a *Teoria da literatura*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (8. ed. Coimbra: Almedina, 1987, v. 1, p. 730-731); Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 185-187) e *Estética da criação verbal* (4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 205-225); a *Teoria do romance*, de Lukács (Lisboa: Presença, s.d.). Sobre esse modo romanesco na literatura portuguesa, vale a leitura de *Adolescer em clausura: olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*, de Carina Infante do Carmo (Faro: Universidade do Algarve; Viseu: Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, 1998).

cem, quando são já velhos, esses "heróis". É o que temos, também, em *Aparição*: quando jovem, Alberto Soares andara por Coimbra, na Faculdade de Letras. Depois regressa à casa paterna, na aldeia beirã, junto à montanha, e em seguida parte para Évora (logo após a morte do pai), como professor do Liceu local. Nos períodos de férias, regressa à aldeia, para em seguida retornar a Évora, ao seu trabalho e às suas perplexidades. Quando se desliga do liceu alentejano, e antes de assumir as funções de professor numa cidade do Algarve, faz uma longa viagem de automóvel percorrendo várias regiões do país até chegar à casa familiar, na aldeia, onde se demora algum tempo. Havendo adoecido, retira-se do ensino e regressa definitivamente à aldeia, e, recolhido na casa que lhe coube em herança, rememora e escreve a sua experiência da aparição. O percurso da juventude de Alberto é idêntico ao de Carlos Bruno e ao de Antônio Santos Lopes (ressalvadas as diferenças materiais, quanto a este).

Estrela polar também implica a história de um regresso, o de Adalberto Nogueira, que, tendo falhado por três vezes a tentativa de um curso universitário, regressa a Penalva, ao chamado da mãe. Nunca mais conseguirá deixar a cidade. Embora não se sinta bem, nela, reconhece-se *dali*. "Sou daqui", repete com freqüência. Também Alberto Soares o diria, embora ainda em dúvida, a respeito da sua aldeia na montanha: "Há alguma coisa então em mim que é *daqui?* O que eu sou é então também deste pó que me vai cobrindo o carro novo, o fato novo?" (Ap, p. 258). Descobrirá que sim, e por isso regressará definitivamente às origens para reconstituir – em escrita – a vida na memória dela. Jaime Faria (de *Alegria breve*), reconhecendo-se, também, pertença de um mundo em desagregação, não conseguirá afastar-se dele, mesmo sendo o único habitante da aldeia deserta. Ali vai permanecer à espera do *dia novo* – que é sempre o dia seguinte – e do homem novo que há de vir e que é o seu filho que não conhece. Aqui, o regresso é o do filho que vai fundar um mundo novo sobre o velho que agoniza. E não é bem de um regresso que se trata, porque o filho de Jaime não nascera ali, onde fora apenas concebido. Nascera longe, no ignorado de onde haveria de vir. Jorge, protagonista de *Nítido nulo*, mesmo que o deseje não poderá regressar à sua aldeia, porque está preso, condenado à morte e aguardando a execução. Mas enquanto espera, regressa pela memória à terra do seu passado.

Finalmente, em *Rápida, a sombra* o tema do regresso é retomado com a mesma evidência e o mesmo fulgor (ou ainda maiores) já conhecidos de *Cântico final*. E claramente se percebe, quando se cotejam *Rápida, a sombra* e *Para sempre*, que o regresso de Júlio Neves à sua aldeia (dado apenas em termos imaginários) desdobra-se, prolonga-se ou repe-

te-se – e não só apenas tematicamente, mas mesmo textualmente – no regresso (real) de Paulo (de *Para sempre*), à aldeia da sua origem, em frente à montanha, cumprida toda uma vida: velho, aposentado, viúvo e pai de uma filha com quem quase não se relaciona. O regresso de Paulo ou o de Júlio é o de todos e o de cada um dos protagonistas dos romances de Vergílio, porque todos são, afinal, o mesmo Homem, a arquipersonagem que desde a infância se deslocara em partidas, viagens e regressos, até ao regresso final e para sempre.

O *leitmotiv* também está em *Signo sinal*, mas, tal como o de Júlio Neves, em *Rápida, a sombra*, o regresso de Luís Cunha à sua aldeia é – como já se viu – sobretudo pelo imaginário e na memória emocionada, que se dá. Há no seu passado uma partida implícita na diegese, porque o narrador refere um regresso real, motivado pela eminência da morte do pai. Depois, quando relembra o lugar do seu nascimento, desde o cenário marítimo, num presente em que recorda o passado remoto da infância, e o recente, em que ocorrera o terremoto que destruiu a aldeia, é como a "terra mãe. Lugar da origem e da morte, [sua] vocação humana" (SS, p. 12) que se refere a ele. Nesse passado recente, antes da sua nova partida para a cidade marítima, reconhece que o prendiam à terra razões maiores do que as dos seus interesses: "Eu era dali, decerto as razões também, a execução inteira do meu destino, a voz da minha infância, dos meus mortos [...] a voz da terra e do sangue." (*ibid.*, p. 55). Reconhece que "ser donde se é, é fácil" (p. 198), tal como é difícil viver-se no lugar de onde não se é ou não se parece ser:

> Que estou aqui a fazer? [...]. Quando minha mãe morreu fui ficando. [...] eu não devo ser daqui. E todavia. O silêncio, a união invisível como todo o passado morto, o não saber que fazer. [...]. Tenho um curso superior – e onde é que ele se cumpre? Não sou daqui senão pela minha parte inútil. Se eu fosse à capital? Esfuracar como toupeira pela papelada dos ministérios. Tecer uma rede de influências, a agulha grossa. (SS, p. 179).

Mas quando está na capital, é para a aldeia que deseja voltar: "Ir à aldeia" (*ibid*., p. 155). "Se eu fosse até à aldeia?" (p. 207), é uma frase retomada (de *Rápida, a sombra*) aos devaneios de Júlio Neves, que a repete como um refrão ou recorrência musical. Quando ainda está na aldeia, Luís Cunha tem a consciência da necessidade de partir, mas não sabe para onde:

> Tenho de me ir embora, que estou aqui a fazer? a aldeia em ruínas, sempre, quando recomeçarão as obras? Mas ir para onde? é curioso, não tenho um destino à minha espera. Devo ser também das ruínas, eu, não tenho missão a cumprir. Devo ser da valeta da História, da lixeira, do entulho, o meu destino possivelmente é ficar. (SS, p. 197).

Vivendo numa cidade marítima, Luís Cunha, em essência, nunca se separou da sua aldeia. Divide-se entre os dois espaços graças a uma aura de fantástico no poder do imaginar e do sentir, e assim vai "à deriva pelo labirinto das ruas, pela rede dos muros que se erguem do chão" (SS, p. 239) – inconclusos, na abandonada reconstrução da aldeia –, aprisionado pelo imbricado de uma rede, "como patas de aranha". *Está ali*, no "chão que [lh]e pertence, ligado [a]o passado e [a]o futuro de todo o [s]eu percurso,"... ("terra da minha origem, da minha condição" – p. 240), ao mesmo tempo em que *está* à janela da sua casa de onde pode ver o mar. A lua que vê, tanto ilumina o mar como o labirinto de muros da aldeia. Ao mesmo tempo em que está sobre um deles, percorrendo com o olhar "o enigma e a incompletude" (p. 241), está, também, "de pé à janela para o mar", fumando um cigarro, "debruçado um pouco do peitoril" (*ibid.*). E é então que decide: "Vou sair da aldeia, vou visitar a alegria." (p. 241-242).

Para sempre nasceu, desde a sua remota e então ainda incerta feição embrionária registrada nas páginas da *Conta-Corrente*, para ser o romance do regresso do homem às suas origens. Aparentemente é esse o seu principal motivo temático, mas logo outros temas se vão insinuando e disputando prestígio e espaço com o primeiro. E isso também desde os registros ainda vagos, que o escritor lança no seu diário:

> [*Para sempre*] Será o meu último romance [...]. O regresso. Será em Melo definitivamente. O romance. Há lá silêncio. Tenho a montanha ao pé. Tenho ao pé sobretudo as origens do que fui sendo e em que é bom descansar. (CC2, p. 242 – 19.1.1979).

> Sei agora mais claramente o que queria. O périplo de uma vida à procura da *palavra*. Viemos ao mundo para a encontrar. A palavra total, a que nos diga inteiros, a que nos diga a vida toda. (CC3, p. 13 – 20.1.1980).

Uma rede de temas, ou de símbolos, se vai delineando enquanto o próprio romance se delineia, antes mesmo da escrita, na imaginação do escritor. É isto parte do seu processo de trabalho, o que se torna claro pelo cotejo do diário com os romances. Assim *Para sempre* seria sobretudo o romance do regresso, mas logo a seguir será também o romance da

busca da *palavra absoluta* – "a que nos diga inteiros" e onde caiba a vida toda – e será ainda o do acolhimento à Casa do Ser, e o da memória absoluta e criadora, e o da descoberta maravilhada da Arte (representada pela Música), e o do silêncio profundo e de gritos terríveis contra a angústia, e o da plenitude dos sentidos, do amor, da beleza e do erotismo... O romance de uma ampla rede de temas e de símbolos que para as suas páginas convergiram, vindos de longe e de muito antes, como águas de vários rios.

Como romance que é súmula ou síntese de toda uma obra até ele construída, pode-se dizer, sem forçar a verdade, que *Para sempre* se veio elaborando em gestação lenta e imperceptível desde que Vergílio Ferreira começou a escrever romances. Nele ressoam ecos das vozes mais longínquas, ressurgem imagens e cenários próximos e distantes, renovam-se temas e símbolos chamados a re-significar um universo e os seus mistérios. Se não houvesse "começado" muito antes (ainda que de modo imperceptível, quem sabe para o próprio autor), *Para sempre* teria começado em *Rápida, a sombra*, de modo mais explícito, mas ainda assim exigente da atenção do leitor. E é exatamente pelo tema do *regresso* que ele começa. A partir dos devaneios de Júlio Neves, que, para fugir ao cansaço e esgotamento de tudo e à mediocridade das reuniões citadinas com literatos menores e falsos artistas, refugia-se, em pensamento e desejo, na pureza solitária da sua aldeia de origem.

Voltar para a aldeia é um desejo que em Júlio Neves se vai instalando discretamente, comedidamente – "Regressar à aldeia, à origem , estou tão cansado." (RS, p. 23); "Regressa à tua casa, à tua aldeia, vão sendo horas." (*ibid.*, p. 27); "Vou-me embora até à aldeia, regressa à tua origem, tudo se te esgotou." (*ibid.*, p. 29) – e que se vai acentuando, passo a passo, por um apelo da vontade frustrada e força da imaginação:

> Na casa do alto do monte, dormi bem. [...]. Vou a pé até lá abaixo, [...]. Fica em baixo, a aldeia, eu moro em cima, num monte. Construí aí uma casa, ainda meus pais eram vivos. Havia irmãos, mais dois, e as serrabulhadas de família. Comprei um terreno no alto, façamos aqui a nossa morada. Gosto disto, sou irremediavelmente daqui – sobretudo agora que não tenho mais donde ser. (RS, p. 29-30).

A referência a uma "casa do alto" recordará certamente um dos cenários de *Aparição*, o da casa do Alto de S. Bento, refúgio de Alberto Soares (como vimos), que também já cansado à exaustão do ambiente humano e urbano de Évora, para ali transfere a sua morada, como se para o Alentejo transferisse a sua montanha beirã. É portanto um recorrente símbolo do repouso e do sossego, a sonhada "casa do alto" – de Alberto, de Júlio e de Pau-

lo – deste, protagonista de *Para sempre*, ver-se-á a seu tempo –. Da transcrição acima, merece destaque a declaração de Júlio: *sou irremediavelmente daqui*, variação do *leitmotiv* herdado por ele de heróis que o antecederam e que ele, por sua vez, transmitiria a Paulo, o herói seguinte – ou, mais exatamente, o seu desdobramento para o futuro.

Mas o devaneio memorialístico de Júlio Neves continua, como continuarão as manifestações de vontade de regressar à aldeia – "se eu fosse até a aldeia tomar um banho?" (p. 166); "E se eu fosse até à aldeia? agora que a discussão está a aquecer. [...] regressar à origem como o bicho à sua toca. Fechar o círculo" (p. 143); "Se eu fosse até à aldeia? Como um animal enfermo, o refúgio do fim." (p. 181):

> [...] os meus irmãos dispersaram-se, arranjaram outro gosto de ser, só eu é que ainda não. Sei-o da música grave que recomeça
>
> [...].
>
> como a terra, recomeça no retorno às origens. Meus pais morreram, é evidente, tenho já cinqüenta e tal e sou o mais novo. [...]. Quando desço à aldeia, trago pois a chave para arejar a casa de meus pais. Sobretudo com bom tempo – estamos talvez em maio. Mas não é fácil sabê-lo. A imaginação. A memória. Tudo aí.. Tenho de fechar os olhos, mas nem mesmo assim vejo bem. [...]. Está sol. O espaço amplia-se à luz, ergue-se à altura do azul, chega à linha do horizonte. E neste abrir-se ao alto e ao longe, tudo da terra sobe e se expande. A cor. O perfume. Paro um pouco a considerá-lo na memória inteira pura do seu absoluto de ser. Instintivamente eu próprio me irradio à lonjura, [...]. De um lado e outro da estrada as giestas floriram. Olho-as, respiro-as. Intensamente procuro nelas, na realidade que é delas, a irrealidade que é minha.
>
> [...]. No espaço cheio de luz. Para a direita, ao longe, a montanha sobe ainda até à roxidão. Para a esquerda e adiante, é o sem-fim. Vê-se bem cá do alto, o sem-fim. Estende-se ao tamanho do que trazemos por dentro. E assim vazio, escorrido espraiado, uma hemorragia de mim, a pura ausência até ao não-ser. (RS, p. 31-32).

E finalmente, o regresso, ainda que apenas imaginário, e – viu-se ao final do estudo de *Rápida, a sombra* – romanescamente imaginário:

> Regresso, pois, a casa, regresso à aldeia. Oh, sim, vão sendo horas. Abrando a marcha à entrada da ponte, viro à esquerda. [...]. Rolo devagar pelo empedrado da rua que sobe ligeiramente. E a olhos lentos vou descobrindo o meu reino. Como se expulso, velho senhor, condenado ao exílio, o meu reino. Retornar ao princípio? Fechar o círculo, *cursum peregi*. [...]. Regressa aos teus mortos. Vão sendo horas. [...]. *Aqui estou. Para sempre.* (RS, p. 77-79 – itálicos meus, exceto o da expressão em latim).

Quase ao final do subcapítulo em que analisei *Rápida, a sombra*, fiz desta passagem do romance uma transcrição mais ampla. Retomo-a – e agora muito sintetizada por cortes – em razão da importância que tem enquanto relacionada com a gênese de *Para sempre*. Efetivamente, para se reconhecer essa importância, basta abrir este romance na primeira página e ler as duas frases iniciais: "*Para sempre. Aqui estou*". A retomada é tão óbvia que dispensa qualquer comentário. Na seqüência, lemos: "É uma tarde de Verão, está quente. Tarde de Agosto. Olho-a em volta na sufocação do calor, na posse final do meu destino." (PS, p. 9 – é meu o destaque em itálico). Mas volto a uma nova cena do regresso de Júlio Neves à sua aldeia:

> [...] vou-me embora para a aldeia. Vou definitivamente – recolhe-te à tua origem, tudo findou. Tenho uma casa no alto de um monte, [...] eu sou daqui. Daqui, do espaço sideral, dos ventos lôbregos, dos pavores longínquos e obscuros. [...]. Meu Deus, nada do que foi meu veio comigo, veio só a minha degradação, instalo-me nela, minha terna companheira, em silêncio me esperou quando a esqueci e fui glorioso, quando amei e fui amado (teria sido?), instalo-me nela para acabar. Chego em Setembro, é a hora da pacificação. E tanta coisa em mim tem mexido tanto. Tudo agora acabou, vou ficar quieto, vou-me treinar para a morte. [...].
>
> Chego à aldeia, meto a chave à porta da rua, há ainda claridade pelo ar. Compacta de silêncio, raiada de horizontes ao balancear dos espaços, a casa. Meto a chave, rodo o fecho a duas voltas, puxo o trinco. A porta range um pouco, eu parado no limiar. Um cheiro envelhecido coalha pelos muros, um instantâneo familiar dos móveis da casa imobiliza-se em eternidade. Quedo-me ainda incerto, batido da frialdade do meu sepulcro. *Aqui estou.* Pela porta aberta entra comigo um halo de claridade, esboça as coisas na sombra. E é como se aberta a porta do meu jazigo, eu estendido ao meio da sala e à minha volta as coisas mortas comigo. Entro medroso, abro as janelas, debruço-me a uma delas para o sem fim. O sol vagueia ainda pela cabeça dos montes, a aldeia apaga-se de sombra lá ao fundo, o silêncio alastra pela quietude da terra até à neblina da distância. Fecho a vidraça, sento-me num sofá – é pois certo que venho para morrer. (RS, p. 229-230 – destaquei).

Tal como Júlio Neves, Paulo (de *Para sempre*) também regressa à casa da aldeia para aguardar a morte, concluída uma vida de trabalho, acumulando saber e experiência.

> Preparar o futuro – o futuro... E uma súbita ternura não sei porquê. Silêncio. Até ao oculto da tua comoção. Preparar o futuro, preparação para a morte. Está certo. Parte-se carregado de coisas, elas vão-se perdendo pelo caminho. (PS, p. 10).

Paulo vem, pois, para morrer. Tal como Júlio Neves (que o expressara em desejo e imaginação). Tal como veio Mário, o pintor de *Cântico final*, de Lisboa para a sua casa da montanha, visto, logo no limiar do romance, olhando em volta, fatigado, aguardando o arrefecer do motor do carro: "*Aqui estou. Regressado de tudo*." E estendendo os olhos pela amplidão do espaço, reparou que "*Pelo vale extenso até a um limite de neblina, viam-se aqui e além indícios brancos de aldeias, brilhando ao sol*." (CF, p. 9 – itálicos da citação). Perguntou-se, descuidado, que dia era aquele, e observou, então, que

> *Pelos campos perpassava uma alegria estranha, talvez do sol e daquele fundo silêncio a toda a volta, sem uma voz repentina das que sobem e vibram nas manhãs de trabalho. E de súbito lembrou-se: para o fundo do vale, ouviu o dobre dos sinos do Freixo. Manhã de domingo, manhã de infância, sinos de outrora. Correntes misteriosas de vento traziam as suas vozes, enchiam delas o espaço, diluíam-nas em distância. Outras vezes atiravam-nas contra a massa da montanha, traziam-lhes o eco de longe, e todo o ar estremecia de memória. Vozes de sinos antigos, vozes do tempo, súbito alarme de que fascinação?* (CF, p. 9, em itálico no texto citado).

Entrando na casa, silenciosa e vazia, Paulo vai "abrir todas as janelas de par em par para o horizonte." (PS, p. 15). Na parte de trás "o terreno desce abruptamente [...] para um grande vale" (*ibid*., p. 16). Paulo "fica um instante a uma janela", olha, e o que vê é o mesmo panorama contemplado por Mário:

> O vale ergue-se à distância num tom de roxo,vêem-se no horizonte sinais brancos de aldeias. [...]. Em frente, a toda a largura, o ondeado da montanha. [...]. O silêncio estala no ar branco, os pássaros calam-se na sombra das ramadas. Só de vez em quando, vem de longe, dá a volta pelos montes, uma voz canta pelo ermo das quintas. Ouço-a na minha alegria morta, na revoada da memória longínqua, escuto-a. E é como se mais forte que o cansaço e a ruína, do lado de lá da amargura, é a voz da terra, da divindade do homem. (PS, p. 16).

É também o mesmo panorama descrito (ou mais do que descrito *sentido*) por Júlio Neves, com o fascínio da amplidão espacial, aberta à luz, a terra, erguendo-se à altura do

azul, chegando à linha do horizonte... e as cores e o perfume que tal visão sugere. Cromatismos pictóricos, o roxo e o branco da aldeia e do ar. Ao longe, a montanha subindo “ainda até à roxidão”, e adiante “o sem-fim.” Via-se bem, do alto, o sem-fim. Estendia-se “ao tamanho do que trazemos por dentro.” (RS, p. 31-32).

Paulo senta-se à varanda. “Aqui estou. Vida finda.” (PS, p. 16). Veio, pois, para morrer. Para fechar o círculo. Na memória da vida de Paulo, desde a infância, há muitas viagens. A do regresso à aldeia foi a última.

CAPÍTULO III

NA CASA, TODAS AS CASAS

O regresso de Paulo à aldeia não é simplesmente o regresso ao lugar, ao cenário, ao espaço sócio-geográfico onde, contingencialmente, se deu o seu nascimento, mas o seu retorno "às origens", a um cosmos ao qual pertence e de onde a vida o afastara em exílio. É sobretudo um regresso a si mesmo e à célula do desabrochar do ser para a existência, o retorno a um ventre, a um seio materno do qual se desacolhera e a que sempre desejou retornar. Um regresso do "exílio" para a retomada do "reino" perdido, da harmonia (com o cosmos) e da plenitude (do ser). A volta definitiva para casa, parte integrante e fundamental desse vasto sentimento cósmico em que se fundem tempo e espaço, a terra e o Homem, os limites e o sem-fim, a montanha e a Casa. Na amplidão desse cosmos, a aldeia é um micro-cosmos que acolhe um outro, único entre os vários que o constituem: a Casa. Lugar de abrigo, útero materno, seio protetor ao qual o Homem retorna para o definitivo repouso e à procura de si mesmo, que também é motivo constante (e às vezes mesmo inconsciente) para o regresso à casa do passado. Diz Bachelard:

> Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas.[1]

Portanto, o regresso do Homem – Paulo ou qualquer outro – à Casa do passado, sendo um regresso a si mesmo, é, implicitamente, um retorno à procura do conhecimento de si. Porque a alma é "uma morada" e habitar a casa (mesmo que apenas nas lembranças) é "habitar" o ser.

É essa "habitação" que o protagonista de *Para sempre* vai procurar na aldeia das suas origens. Não é propriamente à aldeia que ele se dirige, mas à casa que está na aldeia e

[1] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 355. Coleção Os Pensadores, v. 38.

que está em frente à montanha genesíaca e que tem o sem-fim ao seu redor. É ao seu micro-cosmos originário que ele regressa. Ao encontro de si. Para fechar um círculo. Regressar a casa será, para Paulo, retornar ao princípio da vida, voltar ao lugar – do qual ele vai tomar posse – onde estão "alojadas" as suas primeiras e mais antigas lembranças. Não era aquela a casa do nascimento do ser para a vida – o que ocorrera numa outra, mais antiga e localizada no centro da aldeia e à qual Paulo não irá. Esta, para a qual retorna, é a casa da infância já consciente e registrada na memória, a casa do ser na descoberta do mundo. O "berço" mais antigo de que tem lembrança, o *grande berço*, para utilizar a metáfora de Bachelard[2]. Dependendo do sonho e do sonhador, esse "berço" pode ser, aparentemente – quer para Bachelard quer para Vergílio Ferreira –, muito menos do que isso. Pensando sobre as "primitividades imaginárias" desse ser "sólido na memória, que é a casa natal", diz o autor de *A poética do espaço* que "em sua própria casa, na sala familiar, um sonhador dos refúgios sonha com a cabana, com o ninho, com os cantos em que gostaria de se encolher *como um animal em seu buraco*[3]. Em Vergílio Ferreira já "ouvimos" o devaneio de Júlio Neves, que ecoa, quase literalmente, a comparação de Bachelard: "regressar à origem *como o bicho à sua toca*" (RS, p. 143 – grifei). É que, tanto um quanto outro, estão se referindo ao primitivo refúgio que é a "casa natal", um "berço" ou um "útero", um seio materno onde o ser que desabrocha para a vida se encontra e sente protegido. Quanto menor o abrigo, quase à medida do corpo – como a toca o é para o animal –, tanto maior a sensação de amparo e de conforto. "Berço", "toca", "buraco", "cabana", "casa", "palácio", o que importa em qualquer destas "habitações" é essencialmente essa função de habitar, mas sobretudo a condição de habitar em refúgio e protegidamente, sendo a casa um refúgio para o ser. Como diz ainda Bachelard, o espaço habitado é "o não-eu que protege o eu"[4].

Quando Paulo regressa à sua casa na aldeia, é isto que procura: as primitivas origens e a sua memória mais remota, com as quais possa reconstruir uma existência prestes a terminar; o abrigo em que ficaram "alojadas" suas primeiras lembranças e os seus esquecimentos também; o "berço" primigênio do despertar do ser para o mundo (e do seu abrigo); uma "toca" ou um "buraco", onde, como um bicho, possa terminar em paz e em silêncio. Um túmulo é também um abrigo (o último) feito à medida do corpo. A Casa de Paulo,

---

[2] Cf. BACHELARD: "[...] sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. [...]. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa." (op. cit., p. 359).

[3] Idem, ibidem, p. 374 (destaques meus).

[4] Idem, ibidem, p. 358.

que foi a do despertar do ser, será também o seu derradeiro abrigo. E ele a vai considerar um túmulo, do mesmo modo que sabe que ela fora também o seu "berço".

> [...] subo os degraus, abro a porta da casa. Um odor espesso a um espaço selado, a mofo, a coisas velhas fermentando na sombra. Sinto-o na face, nas narinas, como um bolor. Cheiro a madeiras apodrecidas, a lembranças coalhadas como suor que arrefeceu. Pela porta aberta entra a claridade da tarde. Estende-se pelo corredor entre fileiras de espectros. O soalho range aos meus passos medrosos, o mistério ecoa na casa abandonada. Está escuro (PS, p. 15). [...] alguém deve ter selado a casa para a eternidade. [...] Ao lado os choupos têm quase a altura da casa, em baixo a destruição. Plantas secas, os canteiros arruinados [...] a confusão selvática de um cemitério abandonado. Estou assim um instante, que estou a fazer assim? preparar-me para a morte, é da sabedoria antiga [...] (*ibid*., p. 22). [Deolinda] é uma mulher baixa e redonda, aí uns cinqüenta anos, tratava-me da casa e de outras necessidades, lá está a cumprir o seu dever de carpideira. Está à cabeceira do caixão, acabrunhada de negro em xaile e lenço, no caixão estou eu. (*Ibid*., p. 82).

A idéia da casa como túmulo é anterior a *Para sempre*, originando-se, como outros motivos importantes deste romance, em *Rápida, a sombra*. Eis aqui, relembrada, a cena da chegada de Júlio Neves à casa da aldeia:

> Chego à aldeia, meto a chave à porta da rua, há ainda claridade pelo ar. [...]. A porta range um pouco, eu parado no limiar. Um cheiro envelhecido coalha pelos muros, um instantâneo familiar dos móveis da casa imobiliza-se em eternidade. Quedo-me ainda incerto, batido da frialdade do meu sepulcro. Aqui estou. Pela porta aberta entra comigo um halo de claridade, esboça as coisas na sombra. E é como se aberta a porta do meu jazigo, eu estendido ao meio da sala e à minha volta as coisas mortas comigo. (RS, p. 230).

O regresso do "herói" à Casa de onde a vida o exilou, é, como já se viu, um dos temas constantes do imaginário vergiliano. Mais do que isso, é um motivo ancestral em toda a literatura, fundado nas peripécias do regresso de Ulisses ao lar, desde quando adquire expressão simbólica. Em Vergílio Ferreira a Casa é símbolo da maior importância e de diversificados sentidos, entre os quais, o da harmonia ou desarmonia do homem com o mundo. No seu conjunto de romances, há diferentes casas de diferentes "heróis", ou diferentes casas correspondentes a diferentes fases da longa trajetória existencial do "herói arquetípico", a *arquipersonagem*. Assim, a casa materna de Antônio Santos Lopes (e a

imposta casa de sua madrinha) ou a paterna de Carlos Bruno, as casas familiares de Mário ou de Alberto Soares (na Montanha), a casa materna de Adalberto (em Penalva), as casas (na aldeia) de Júlio Neves ou de Paulo ou a casa citadina de Milinha (filha de Júlio Neves), têm diferentes "leituras" e diferentes "funções" nos romances a que pertencem.

Santos Lopes para sempre se desacolheu da casa de sua mãe quando dali partiu para o Seminário. Obrigado, nas férias em que regressava à aldeia, a permanecer na casa de D. Estefânia, nunca se sentiu ali acolhido, mas oprimido num espaço hostil e autoritário. Só muito mais tarde, em Lisboa, no "quarto nu" onde escreveu a memória da sua vida se sentiu, senão abrigado, ao menos em reconciliação com a existência, graças à pacificação da escrita. Fenômeno idêntico passa-se com Alberto Soares: desacolhido da casa familiar depois da morte do pai, quando vai para Évora, sente-se rejeitado pelo ambiente humano da cidade que o fascina enquanto monumento urbano, cultural, histórico e mítico, e que a sua fascinação ainda mais mitifica. Hostilizado e desacolhido na pensão do Sr. Machado, é na casa do Alto de S. Bento que se vai harmonizar consigo mesmo e tentar a harmonia com o universo, mantendo-se longe da cidade, que vê das alturas, como de um posto de observação. Mas mesmo ali, na solidão da sua atalaia, vai sofrer a violência do meio na agressão do *Bexiguinha*, que lá foi para o matar a golpes de navalha. Só no regresso ao casarão familiar, na aldeia beirã – que por herança lhe veio a pertencer –, retirado do ensino e do mundo e na companhia da mulher que fala a mesma linguagem, "*a que aflora num susto a aparição do silêncio, a que sagra e anuncia...*" (Ap, p. 290, itálicos da citação), Alberto volta a se sentir acolhido (como num berço) em conforto e proteção. É nesse regresso à casa das origens que encontra a grande e final plenitude e a sua harmonia com o universo, que lhe permitem reconstituir, em escrita, a sua intensa experiência existencial. Carlos Bruno (*Mudança*) perde o direito à casa paterna por conseqüência da falência que levou o velho Bruno ao suicídio. A casa virá a pertencer ao sogro, que a arremata em leilão da massa falida. Ao final do romance Carlos acabará retornando à casa, mas sempre acometido do sentimento de "estrangeiro" nunca mais a sentirá como sua. À casa onde viveu com a mulher, na vila de Castanheira, suportando um casamento mal sucedido, Carlos Bruno chamava de "cubo de pedra". A casa materna de Adalberto (*Estrela polar*), para onde se dá o seu regresso a Penalva depois do logro das suas tentativas de um curso universitário, é, provavelmente, de todas a que maior hostilidade e desacolhimento impõe ao seu habitante e proprietário. Rivaliza, em estranheza e frigidez, com a de Milinha, a casa asséptica e sem espelhos da filha de Júlio Neves. Mas Milinha não se sente mal na sua casa, que é como é

por opção sua. É o pai que não suporta a desumanidade do ambiente. Adalberto refere-se assim ao prédio onde mora – "insólito, absurdo" (EP, p. 14):

> Lembro-me bem de o ver surgir da terra como um punho cerrado: estável, monolítico. Moro no sétimo andar – ascensores, trincos, estalidos metálicos, aço, nervos, cimento armado numa geometria de aridez, rigorosa de ângulos, triturante, aço, parafusos, blocos, sinais luminosos, aço vibrante, rigoroso, ângulos, surgindo da terra como um punho cerrado (EP, p. 15).

Diz o narrador que detesta esse "prédio mecânico, de uma secura desumana, com trincos que se desprendem premindo botões, com acres ruídos de vidro e aço tilintando, com luzes ácidas, com uma frigidez polida à superfície onde o calor de um homem se não pode acumular" (*ibid*., p. 18). É um "prédio duro para a desumanidade perfeita." (p. 19). E mais adiante: "Todo o interior do edifício tem o ar esterilizado de uma evidência inútil, de uma indiferença de plástico." (p. 164).

Essa casa "insólita" e "absurda" não é a das origens de Adalberto. A das suas origens é uma velha casa na aldeia, lembrada num tempo remoto que se vai apagando na sua memória e à qual ele nunca mais voltará. Esta, onde mora, é uma casa de "exílio" e desacolhimento que não lhe permite reencontrar origens (porque elas não estão ali), nem harmonia interior, nem comunhão com o outro.

As casas na aldeia – na montanha ou junto a ela – para as quais os respectivos "heróis" vão regressar e habitar em diferentes (mas paradoxalmente algo semelhantes) circunstâncias de vida – Mário, Alberto Soares, Júlio Neves, Paulo – são verdadeiramente as casas de acolhimento, as únicas para onde é possível voltar para construir uma obra de arte (a pintura de Mário ou a escrita de Alberto) em harmonia com o cosmos, ou para encerrar o círculo de uma vida em processo de conclusão – mas em que há ainda alguma coisa a dizer ou a escrever (Júlio Neves) – ou já definitivamente cumprida (Paulo) e à qual só resta encontrar a palavra essencial, a que diga tudo e que ainda não se sabe qual é, mas que pode surgir, quem sabe, na reconstituição caótica da memória da vida, do nada e para o nada, na lembrança de uma música revisitada nas cordas da emoção de um violino da infância, nos imensos e profundos silêncios da montanha, num cantar de mulher cuja voz ondeia subindo desde o fundo de um vale como a própria voz da terra, na pintura de um céu amarelo-lilás que para o sem-fim se descortina da varanda de uma casa no alto de um monte, ou no

mistério tão insondável quanto ingênuo "de uma simples flor aberta", capaz de "restaurar a alegria" (PS, p. 202).

Há portanto, na recorrência à Casa tão presente no conjunto de romances de Vergílio Ferreira, casas de acolhimento, que havendo sido berços de segurança e conforto na infância, possibilitam, no regresso do homem a esse berço, o reencontro do ser consigo, a criação da arte e a recriação da vida. E há casas que, não sendo as da origem do ser, serão sempre de hostil desacolhimento e desconforto, impossibilitando o reencontro do ser consigo, qualquer hipótese de criação, qualquer desejo de comunhão. A casa de Paulo, a de *Para sempre*, é a da reconstituição da vida pela memória que infindáveis estímulos acendem. Vida da qual nada restará com a sua morte. Casa dentro da qual o círculo da existência se fechará, como as janelas que, depois de abertas, ele vai cerrando, uma a uma, até à última, a da varanda, quando a noite cai, para sempre.

A Casa é uma síntese da vida. Pequeno "reino" que é preciso preservar, ou, se perdido, que é necessário reconquistar. Por isso o "herói" vergiliano sente com tanta força o apelo do regresso, depois de tantas deambulações pelo mundo. É necessário regressar do "exílio", retomar o "reino", desfazer o estigma do "rei expulso", do "degredado".

> E então olho pela janela – que fazer? Recuperar todo o espaço do meu reino. Rei expulso, degredado, eu. Mas não é um exílio, és daqui, a terra última da tua condição. Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão. (PS, p. 43).

Pensando sobre a "casa natal", a "casa inolvidável", Bachelard refere esse apelo do regresso e a essencialidade das emoções que estão nele:

> As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tornaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisséia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. [...] a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável.[5]

[5] BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 365.

Curiosamente, a citação extraída de *A poética do espaço* permite aplicações outras à caracterização do "herói" vergiliano. O exemplo de Bachelard refere um *regresso* "à velha casa depois de décadas de odisséia", e é nesse reencontro do homem com a sua casa originária que igualmente se dá o reencontro com os seus movimentos mais antigos, a redescoberta dos seus "gestos mais hábeis, os gestos primeiros" que ele então reconhece "vivos" e "perfeitos para sempre". Não há como não associar a esta idéia bachelardiana de *regresso* – à sua "velha casa", às "décadas de odisséia", ao reencontro do homem com a sua casa natal (jamais esquecida) e à redescoberta dos seus "gestos primeiros", "vivos" e "perfeitos para sempre" –, o próprio *regresso* da arquipersonagem vergiliana à casa das suas origens. No exemplo de homem citado por Bachelard podemos ver Mário, Alberto Soares, Júlio Neves ou Paulo. Todos redescobrem na casa os seus "gestos mais hábeis, os gestos primeiros", todos se apercebem que esses gestos estão "vivos" e "perfeitos para sempre". O que se dá, quer em Bachelard, quer em Vergílio Ferreira, é o reencontro entre dois seres: o Ser do Homem e o Ser da Casa. Daí que o filósofo afirme que "a palavra hábito é usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável." É que essa ligação é muito mais da ordem do espírito do que da ordem do corpo. É uma ligação ontológica, metafísica e que por isso ultrapassa tanto o limite do "hábito" quanto o da "paixão". Pertence ao domínio do transcendente o invencível apelo do regresso do "herói" vergiliano ("depois de décadas de odisséia") à Casa das suas origens. "Pois a casa é nosso canto do mundo", diz ainda Bachelard, "nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo."[6].

São assim as casas familiares (inolvidáveis casas natais, casas da infância) de Bruno, Mário, Alberto, Júlio e Paulo. Verdadeiros cosmos. Casas que são *corpos* e que são também *almas*.[7] Destacando as casas que são verdadeiros cosmos na acepção da palavra, Bachelard assinala, também, a existência das que são carentes de cosmicidade: habitações modernas em cidades grandes. "Em Paris, não há casas. Em caixas superpostas vivem os habitantes da grande cidade"[8]. E citando Claudel, continua:

> "Nosso quarto parisiense [...], entre suas quatro paredes, é uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional que mobiliamos com imagens, com bibelôs e armários dentro de um armário." O número da rua, o algarismo do andar, fixam a localização de

[6] Idem, ibidem, p. 358.
[7] Cf. BACHELARD. Op. cit., p. 359.
[8] Idem, ibidem, p. 372.

> nosso "buraco convencional", mas nossa moradia não tem nem espaço a seu redor nem verticalidade em si mesma. "Sobre o solo, as casas se fixam com o asfalto para não afundarem na terra." A casa não tem raízes. Coisa inimaginável para quem sonha com casas: os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, os cômodos se acumulam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios só têm na cidade uma altura *exterior*. Os elevadores destroem os heroísmos da escada. Já quase não há mérito em morar perto do céu. [...]. Falta aos diferentes cômodos um abrigo num canto do andar, um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores da intimidade.[9]

Estas casas sem cosmicidade, são, em Vergílio Ferreira, os espaços de desacolhimento, de opressão e de hostilidade. Como a casa de D. Estefânia para Santos Lopes, o "cubo de pedra" de Carlos Bruno, a pensão do Sr. Machado para Alberto, e, principalmente, a casa materna herdada por Adalberto Nogueira, em Penalva – casa desumanamente mecanizada de elevadores, trincos mecânicos, equipamentos elétricos... –, e a casa asséptica, hospitalar e sem espelhos de Milinha. Essas são casas só *corpo*, casas destituídas de *alma*. Por outro lado, segundo Bachelard, as casas "cósmicas", as que são um "verdadeiro cosmos" porque integram o próprio espírito da natureza e o do homem, essencialmente inserido nela, são casas predominantemente *alma*:

> A casa, o porão, a terra profunda encontram uma totalidade pela profundidade. A casa se transformou num ser da natureza. Está solidária com a montanha e as águas que trabalham a terra. A grande planta de pedra que é a casa cresceria mal se não tivesse as águas dos subterrâneos na sua base. Assim vão os sonhos em sua grandeza sem limite.[10]

É em casas assim, que, pela força do devaneio, o homem se totaliza no tempo que a memória e a emoção praticamente conseguem "anular" ou "suspender". E se totaliza, também, no espaço, que, sendo o da casa, é também o das mais interiores reminiscências do seu habitante e o do próprio universo, ou do cosmos onde tudo isso se localiza:

> Para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto. Descrever o pequeno quarto no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um buraco no teto, via-se a colina? Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que se-

[9] Idem, ibidem.
[10] Idem, ibidem, p. 370.

> cam sobre a sebe. O cheiro das uvas! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo.[11]

O protagonista de *Para sempre* regressa à sua casa na aldeia para "tomar posse do seu reino", do qual andou "exilado", e essa posse se inicia pela casa, que ele vai percorrer cômodo a cômodo: "Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão" (PS, p. 43), simbolizando aí, a casa, a síntese da vida toda, ao término da existência. Bachelard reconhece, também, o espírito de "síntese da vida" que a Casa possui:

> a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", [...] o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço.[12]

Antes de ser "atirado ao mundo". Como Carlos Bruno, Santos Lopes, Mário, Alberto, Adalberto, Jorge, Júlio Neves, Paulo. Todos têm a nostalgia desse "grande berço" que é o "berço da casa". Do sentido de "maternidade" da casa – um útero ou um seio ao qual todos gostariam de voltar.

Bachelard destaca, ainda, outras essenciais "qualidades" da casa: a sua verticalidade (a casa é um ser vertical) e a sua concentracionalidade (a casa é um ser concentrado). A verticalidade da casa está em sua própria estrutura. O filósofo pensa numa casa de três (no máximo quatro) pisos: um porão, um pavimento térreo e um sótão.[13] "A verticalidade – diz ele – é assegurada pela polaridade do porão e do sótão."[14]. E pensa, é claro, nas escadas que hão de fazer a ligação entre esses dois pólos:

> Todas diferentes. A escada que vai até o porão, *descemo-la* sempre. É a sua descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza o seu onirismo. A escada que sobe ao quarto, nós a subimos ou a descemos. É uma via mais banal. É familiar.

[11] Idem, ibidem, p. 364 (itálicos da citação).
[12] Idem, ibidem, p. 359.
[13] Cf. BACHELARD: op. cit., p. 371.
[14] Idem, ibidem, p. 366.

> [...]. Enfim, a escada do sótão, mais abrupta, mais gasta, nós a *subimos* sempre. Há o sinal de subida para a mais tranqüila solidão.[15]

Quanto à "concentracionalidade" da casa, mais do que um "ser concentrado" ela é um ser que concentra: concentra o seu próprio ser – o Ser da Casa – e o do seu habitante – o Ser do Homem. Concentra-se, nela, a alegria de habitar em plenitude.

A casa de *Para sempre* "concentra" toda a existência de Paulo, mesmo de uma existência anterior a ele, a dos seus ancestrais. Mesmo as fases da sua existência ali não decorridas, mas que, no seu regresso, ali se presentificam, pela memória emocionada que reconstitui o "périplo de uma vida". A casa abriga não só as lembranças mais felizes de Paulo, sobretudo as da infância, mas também os objetos que mais se relacionam com o tempo da sua felicidade: o violino da infância, o chapéu de palha de Sandra, velhas fotografias, a máquina de costura da tia, um baú, uma estampa da Virgem numa moldura estragada... Do ponto de vista da sua estrutura, é também uma casa "vertical", tal como a casa "onírica" dos devaneios de Bachelard:

> [...] a casa. Olho-a ainda, não me canso de a olhar. É alta, toda de amarelo, agora desbotado. Lojas, dois pisos. As empenas chanfradas, um ar poliédrico no seu facetado. E o olhar cego das janelas cerradas. Bloco imóvel e à volta um ressoar grande de espaço. Como ventos, nevoeiros, o murmúrio do tempo, ouço-os. Estática, contra a passagem dos anos, ao alto, olho-a, levantada de silêncio. [...] subo os degraus, abro a porta da casa [...]. O soalho range aos meus passos medrosos, o mistério ecoa na casa abandonada. [...]. É um corredor extenso, dão para ele todas as portas até ao fundo. Vou entrando em cada quarto, [...]. Alguns fechos estão perros, colados da tinta. Tento corrê-los sem os partir, consigo enfim abrir todas as janelas de par em par para o horizonte. [...]. A meio do corredor fica a sala da varanda. Tenho de ir ainda abrir as janelas do andar de cima. (PS, p. 15-16).

---

[15] Idem, ibidem, p. 371-372 (itálicos da citação). Bachelard relaciona esta estrutura de casa, a que ele chama de casa "onírica", com a psicanálise de C. G. Jung de quem cita a obra *L'Homme à la découvert de son âme*, onde a "imagem dupla do porão e do sótão" serve ao psicanalista "para analisar os medos que moram na casa." (Bachelard, op. cit., p. 367). Com relação aos significados simbólicos do porão, do pavimento térreo e do sótão – e à polaridade entre o primeiro e o último –, diz o pensador que se pode opor, "quase sem comentário, [...] a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. O telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo da chuva e do sol. [...]. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos." Para além da sua utilidade, o porão "é em primeiro lugar o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas." Quanto ao pavimento térreo e "aos andares mais altos, o sótão, o sonhador os 'edifica', e os reedifica bem edificados. Com os sonhos na altitude clara estamos [...] na zona racional dos projetos intelectualizados." (Ibid. – itálicos da citação). Assim o porão equivaleria ao inconsciente, e o pavimento térreo e o sótão ao consciente ou a um processo de racionalização.

Paulo vai então percorrer todos os cômodos da casa, abrir todas as janelas para a arejar, examinar cada quarto, cada recanto, cada desvão... "tomar posse" da casa, desde a sala principal, a varanda, a saleta de onde parte a escada para o piso superior... Desde cada degrau da escada, desde as lojas[16] até ao sótão. Podemos acompanhar alguns dos passos desse longo percurso de Paulo pela casa:

> A escada dá uma volta rápida em baixo, na saleta, para subir depois ao andar de cima com um corrimão. Balança o corrimão, quase a despegar-se, vou-o puxando com a mão esquerda. Aperto-o contra o polegar, sinto à pressão do dedo as arestas dos buracos dos bichos da madeira. Há escuro lá no alto, vem de baixo a claridade da janela aberta. [...] Ao cimo há uma porta com um fecho de correr. Tia Joana fechava-o sempre quando cá não estávamos, reduzia o espaço do seu receio ao andar de baixo. [...]. As portas dos quartos empenadas, meto o joelho à do nosso, os dois batentes oscilam pegados, saltam enfim para o quarto deserto [...]. Há uma pequena varanda, as portadas altas, os fechos de cima a baixo. [...] as portadas altas encostadas, arrasto-as na soleira de pedra. Depois abro as vidraças, a montanha ao longe em toda a sua magnitude. (PS, p. 21-22).

Observe-se, na citação anterior, que tia Joana travava sempre o "fecho de correr" da porta existente ao cimo da escada, porque isso "reduzia o espaço do seu receio ao andar de baixo", estando, a atitude da personagem, perfeitamente de acordo com "os medos que moram na casa" de que fala Jung pela escrita de Bachelard, a "irracionalidade do porão", que é "o *ser obscuro* da casa", o que "participa das potências subterrâneas"[17]. Enquanto percorre a casa, Paulo vai examinando e inventariando o que vê:

> O quarto desabitado, a acumulação de trastes pelo chão. Uma cadeira com o assento de plástico rebentado, cadeiras sobrepostas de pernas para o ar, uma fronha de travesseiro no soalho. E numa parede, suspenso de um prego [...] o chapéu de palha de Sandra. É um chapéu de grandes abas flexíveis, uma fita azul de pontas cruzadas e suspensas (PS, p. 22).
>
> Percorro ainda o quarto a olhos breves. A cama armada a um canto, a cômoda com um espelho pequeno giratório, de estanho manchado, recortes de revistas nas paredes. Há uma à cabeceira, é uma rapariga negra a tocar clarinete. [...]. Um colar de pedaços de

[16] Na arquitetura popular portuguesa, sobretudo a rural e a aldeã, a "loja", ainda que ao rés-do-chão, é equivalente ao porão. Serve à "arrumação" ou armazenamento de coisas diversas, desde os inservíveis trastes sem função aparente, até ferramentas, equipamentos e diversa utensilagem agrícola. Sobre a "loja" ou "lojas" (se mais de um ambiente) está edificada a habitação propriamente dita.

[17] V. a nota nº 15 deste capítulo.

> madeira suspensos de um prego. E uma sigla esotérica como de seita clandestina que já não sei, uma espécie de tripé metido num círculo. (*Ibid.*, p. 44).

Num sentido inverso ao da "coisificação" no novo romance, os trastes mortos inventariados por Paulo parecem readquirir vida na memória emocionada que os reabilita e por intermédio dos quais reconstitui um tempo já muito antigo. Paulo vai subindo aos cômodos mais altos da casa:

> E agora falta só a outra janela. É no extremo do corredor no andar de cima. [...]. A meio do corredor, de um lado e do outro, o esquadriado das janelas, abrem-se para o infinito. [...]. No extremo do corredor, a porta fechada. Está presa. [...]. A porta estala, abre-se para o quarto obscuro, o outro batente a tremer. [...] à luz obscura da sala distingo sinais, procuro distingui-los, sinais dispersos e atropelados de um caminho onde já ninguém passa. Imóvel à porta, de que serviu este quarto? sala de estar, dormi ali algumas vezes, sala de Inverno, levantada de vento. A um canto, o estrado da braseira, o rebordo do buraco com a madeira tisnada, sentava-me lá. [...] A barra de ferro de uma cama, encostada a uma parede. Um irrigador partido, dependurado ainda, [...]. Um colchão de folhelho dobrado, um caneco sem asa, um bacio de louça [...]. Santos encaixilhados pelas paredes, retratos incrustados em moldes de gesso, [...]. Depois a janela, [...] os fechos soldados a ferrugem. (PS, p. 79-80).

Desce depois aos mais baixos, rústicos e obscuros ambientes da casa, às suas lojas, e encontra

> Teias de aranha no encontro dos muros, um fogão de ferro a um canto, corroído do tempo, cadeiras sem pés, uma mesa com metade do tampo, velhos quadros de caixilhos desencaixilhados, encostados às paredes. [...] A loja tem ao meio uma parede mestra com o vão de uma porta a um extremo. Passo por ela para o outro lado da loja que tem também uma porta para fora mas que não abro. Ao alto há uma pequena vidraça coberta de uma grossa camada de pó. Filtra-se por ela uma luz baça com que decifro todo o interior. Arcos de pipa, um triciclo sem uma roda, uma arca que era salgadeira, um estanque ao fundo em que se guardava a batata nova. Tudo quieto, no fundo do tempo. Então reparei numa prateleira ao lado – um ferro de engomar, fotografias com o caixilho partido, uma machada ferrugenta e entre outros vários destroços, com um braço partido, um anjo de túnica azul dos que se punham outrora no presépio. [...]. Saio pé ante pé, levo comigo o anjo mutilado. Não deixo a porta aberta, fecho-a de novo sobre as sombras da gruta, sobre os séculos de ruína e de medos. (PS, p. 163-165).

O percurso de Paulo por toda a casa faz acordar nele reações contraditórias motivadas pela memória intensamente emocionada de momentos felizes, sobretudo na infância – porque aquela era a casa da sua infância, antes da partida para a aventura no mundo – e o medo que lhe infunde o reencontro com a casa velha, com a sua decrepitude e os seus cheiros, o seu vazio e a memória fantasmática de gerações que ali viveram e morreram. ("Os medos que moram na casa.") Paulo e a casa plasmam-se num amálgama de tempo, de pavores, de pulsações obscuras que acordam quanto ali já viveu e morreu. A velhice da casa e a velhice de Paulo são a mesma velhice e signo da morte. Há uma relação tensa de medo entre Paulo e a casa que a cada passo do "exilado" que regressou para "tomar posse do seu reino" se vai tornando mais angustiante, até ao limite do suportável. Será então que toda essa tensão e essa angústia vão explodir num grito terrível lançado contra a montanha. E era lá, à luz crua da tarde escaldante de rijo verão, na montanha e no vale, no ar nimbado de roxos e amarelos dos horizontes sem fim, que Paulo, enquanto caminhava pela casa, podia ver através do esquadriado das janelas, da varanda principal da sala grande ou da pequena varanda do quarto, que ainda restara alguma plenitude e pacificação nessa hora final do cair da tarde, à aproximação da noite e do fim que ela trazia. Plenitude e paz que se transformam em grito que vai ressoar pelo cosmos, mergulhado no escuro final e absoluto.

A função da casa é ser habitada, dar abrigo e proteção[18]. Habitada pelo homem, complexo de corpo e de alma, corpo e psique, corpo e sonhos. Mas a casa é em si também um corpo, "um corpo de sonhos", diz Bachelard[19], ao mesmo tempo em que um corpo é também uma "casa", a "habitação" do Eu, do Ser do homem, da *pessoa* que ele é. É no corpo que "mora" a essência do homem. É lá que *habitam* uma consciência e uma sensibilidade que *conhece* e *sente* o mundo e a vida.

Em Vergílio Ferreira, o verbo "habitar" e os seus correlatos, "morar" e "povoar", têm freqüentemente a função de simbolizar essa morada do abstrato. Sobretudo em *Aparição*, encontram-se inúmeros exemplos dessa função metafísica do corpo, "morada" do que não é material: "*Mas esta simples verdade de que estou vivo, me* habito *em evidência, me sinto como um absoluto divino* [...]" (Ap, p. 10 – itálicos da citação, destaque meu). "[...]

[18] Cf. BACHELARD: "a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz." (op. cit., p. 359).
[19] Idem, ibidem, p. 365.

estou eu e aquilo que me *povoa*" (Ap, 137, destaquei)[20]. Em *Invocação ao meu corpo* Vergílio afirma que "Tudo se cumpre num corpo. Aí *moramos*, aí somos – nós e o milagre excessivo." (IMC, p. 37, o itálico é meu). E ainda:

> [...] é como se visses alguém vivendo em ti, uma pessoa que lá estava e não estava, uma realidade estranha e fulgurante, um alguém que não és tu e te *habita* e vive atrás de tudo quanto o manifesta, oculto atrás dos teus gestos, dos teus pensamentos, disfarçado nisso que tu és e tu e os outros reconhecem. (IMC, p. 73, destaquei).

Portanto, o corpo habita e é habitado ("estou eu e aquilo que me povoa"). Em *Para sempre*, Paulo está na casa e a casa está em Paulo. A casa e todas as lembranças – reais ou inventadas – da sua vida passada. A casa é um elemento de tal importância no universo imaginário de Vergílio Ferreira que, em *Signo sinal*, pode ler-se, num diálogo entre Luís Cunha e o Arquiteto, não obstante a ironia que caracteriza toda esta obra, uma espécie de teorização ou "reflexão filosófica" sobre a casa:

> [...] construir uma casa não é só construí-la contra o frio ou o calor. [...] Não é só construí-la contra o frio e a chuva. O povo, esse desgraçado, é que o pensa. Por isso eu digo: [...] Antes de se construir uma casa, devia-se explicar a *necessidade* de uma casa. [...]. Para que serve uma casa? Para guardar da chuva e do vento. Quatro tábuas faziam o serviço. (SS, p. 32, itálico da citação).

O discurso do Arquiteto prossegue longamente, marcado por contradições ("construir uma casa é antes de mais construí-la contra o vento ou o calor" – p. 40) e entrecortado pelas alternâncias já conhecidas na narrativa vergiliana, até esta espécie de conclusão:

> Mas havia mais estupidez. Pensar-se, por exemplo, que antes de se construir uma casa se tinha de pensar no ambiente físico ou metafísico. Todo o requinte é um apelo ao elitismo, à vocação de classe privilegiada e exploradora. Além de que, quem repara na forma e beleza de uma casa depois de habituado a ela?

---

[20] Ainda em *Aparição* podem encontrar-se exemplos como estes: "[...] mora-me *a infinidade de quantos sonhos, idéias, memórias, realizei em mim um prodígio de invenções, descobertas* [...]" (p. 11 – itálicos da citação e destaque meu). "Parecia *habitá-lo* uma pessoa não única ou coordenada, mas feita de sucessivas aparências de cada circunstância." (p. 18 – destaquei). "[...] eu *vejo* aquilo que te *habitava* e eras tu e *sei* que isso não era nada, [...]". (p. 46 – destaquei *habitava*. Demais grifos, da citação). "Ouço para lá dos teus lábios cerrados a tua palavra grave, vejo as tuas mãos erguerem-se, *povoadas* de um gesto que eras *tu*. Não! Quem te *habitava* não é. Viverás ainda na memória dos que te conheceram." (p. 51 – grifei *povoadas* e *habitava*).

> – É o meu amigo capaz de me descrever o seu quarto? E dorme nele todos os dias. De que cor eram os olhos do seu pai?
>
> Um ambiente só é surpresa quando nos surpreende, ou seja, nos primeiros dias. Depois esquece-se.
>
> – Não podemos construir para ter em conta um momento. Construímos tendo em conta uma vida. (SS, p. 41).

Num outro passo do mesmo romance encontra-se a descrição de uma casa, a de D. Clotilde, que é possivelmente uma reminiscência ou retomada da casa de Júlio Neves, na aldeia (*Rápida, a sombra*), o que significa uma antecipação da casa de Paulo (*Para sempre*): portão de ferro, três lances de escadas de pedra, simétricos, a porta da casa, um corredor longo como um túnel, a sala de visitas a meio do corredor, duas janelas de guilhotina que "coavam a luz devagar" e "davam para o quintal, a caixilharia de uma alvura de leite [...]"[21].

Mesmo o que dessa casa não se via, mas podia ser percebido por outros sentidos, sobretudo o do olfato, e que lhe compunha o "ambiente" num aspecto mais abstrato, ficou guardado na memória do protagonista, que nesta cena do romance era ainda criança e que a recorda depois, já adulto: "Da casa vinha um cheiro a mofo, a bolor de sombra, a um relento de necessidades secretas feitas de portas adentro na acumulação dos séculos, caldeado cheiro, amolentado e oleoso, cheiro fétido de delicada intimidade." (SS, p. 133).

Esses cheiros originados do peso do tempo sobre as casas velhas, a mofo, a "bolor de sombra", a intimidades humanas resguardadas "de portas adentro na acumulação dos séculos" sugerem tanto os estímulos da memória proustiana quanto a "náusea" existencial, à Sartre, enquanto metáfora do desgaste e da dissolução, nas imagens viscosas de *amolentado* e *oleoso* "cheiro fétido". São cheiros de vidas passadas, próprios das "casas que têm história", como também Régio "sentiu" e representou num dos seus mais conhecidos poemas[22]. Esses cheiros, bolores, mofos, ruídos, medos, silêncios, espantos... estão nas casas velhas que *habitam* e são *habitadas* nos romances de Vergílio Ferreira.

---

[21] Cf. *Signo sinal*, p. 133-134.

[22] No ciclo romanesco *A velha casa*, José Régio refere esses cheiros que integram o ambiente das casas que têm o peso da "acumulação de séculos", e, na "Toada de Portalegre" oferece uma síntese desse complexo ambiental que é quase sinestésico e que tantas relações guarda com o cenário e o "sentimento da casa" em Vergílio Ferreira: "Em Portalegre, cidade / Do Alto Alentejo, cercada / De serras, ventos, penhascos, oliveiras e sobreiros, / Morei numa casa velha, / Velha, grande, tosca e bela, / À qual quis como se fora / Feita para eu morar nela... // Cheia dos maus e bons cheiros / Das casas que têm história, / Cheia da tênue, mas viva, obsidiante memória / De antigas gentes e traças / Cheia de sol nas vidraças / E de escuro nos recantos, / Cheia de medo e sossego / De silêncios e de espantos, / – Quis-lhe bem, como se fora / Tão feita

É contra esses cheiros produzidos pelo acúmulo dos séculos, contra o bolor, o mofo, os bichos que silenciosamente corroem as madeiras da casa, que Paulo vai abrir, uma a uma, todas as janelas e todas as portadas. “Nos dedos da mão esquerda que puxa o corrimão” sente “as arestas dos bichos nos buracos da madeira. Cá em cima, o cheiro a mofo clareou. Mas há ainda o odor forte à sombra e ao tempo, sinal de abandono e solidão que se não desvaneceu.” (PS, p. 302-303). Paulo abre as janelas para expulsar as sombras e os medos. Para a tarde, para a luz, para a montanha, para o vento e o canto que vem da terra. Mas logo vai voltar a fechá-las, porque a tarde finda, na impossibilidade da suspensão do tempo. O tempo suspenso é o que já passou e que a imobilidade da casa e a do relógio da sala, sem corda, parecem ter cristalizado na memória das coisas e do homem. O que decorre e inelutavelmente está passando, não se pode suspender antes do fim. “A tarde finda. Os campos recolhem-se para a noite que vem aí” (*ibid*., p. 299). A casa também se recolhe e dentro dela o homem. Paulo fecha a casa (que já fora um berço) como quem fecha um túmulo. “A janela do poente dá para o cemitério. Vejo-o ao longe, marmoreado de branco entre os fusos dos ciprestes.” (*ibid*., p. 303). A varanda é o último ponto de observação a fechar. Paulo desce depois à sala e olha “ainda a tarde que se apaga” (p. 305). “O dia acaba devagar. Assume-o e aceita-o. É a palavra final, a da aceitação.” (p. 306). Paulo vai fechar a varanda. Era uma tarde quente de agosto. Serenamente, na casa grande e deserta, ali está Paulo, para sempre.

---

ao gosto de outrora / Como ao do meu aconchego.” (In: RÉGIO, José. *Fado*. 4. ed. Porto: Brasília Editora, 1971, p. 97-98.

CAPÍTULO IV

NO HOMEM, TODOS OS HOMENS

Assim como a casa de *Para sempre* é síntese de todas as casas construídas no território ficcional vergiliano, Paulo, o seu habitante, é a síntese de todos os homens que habitaram todas as outras casas, que se afastaram delas, para o "exílio" e que a elas retornaram, para o repouso ou para a morte. Disse Bachelard que a casa abriga o ser do homem contra a dispersão do mundo[1]. É por isso que ela é não só um ser concentrado[2], mas um espaço dotado de poder concentrador, porque no regresso à casa ancestral, é o "espírito" desse espaço, a "alma" da casa a sua aura de magia, de memória, de devaneio e de fantástico, que consegue reunir tudo o que a vida fragmentou durante "décadas de odisséia" do homem, depois de ter sido "atirado ao mundo", expulso para o exterior da casa[3]. Paulo é a síntese desses homens que na infância ou na juventude foram forçados a partir da aldeia, esse "espaço fechado na imutabilidade de um Presente" de que fala Helder Godinho, essa "terra da origem" que "não deixa crescer", essa "aldeia original [...] envolvida num instante eterno e imutável"[4]. Regressa muito velho à sua casa na aldeia. Vem carregado da experiência de viver, com o ser diluído por décadas de odisséia, a memória fragmentada de existir. Vem pleno da aprendizagem de quase tudo. Vem tentar ainda aprender uma coisa, uma certa palavra, a única, talvez, que até então não tivesse conseguido. Vem para concentrar na Casa e em si mesmo, toda a aprendizagem realizada, reconstituir o que nele está diluído, repousar das "décadas de odisséia", retomar o seu reino e nele cumprir o que lhe resta de vida, restaurar a memória fragmentada, reorganizar duas ou três idéias para o futuro. Vem para sempre, até ao fim. Vem para esperar a morte.

A experiência de vida e a sabedoria que Paulo traz consigo é a soma de tudo quanto os seus ancestrais (protagonistas romanescos no plano da construção/evolução da obra de Vergílio Ferreira) aprenderam, vivenciaram, adquiriram. No seu conjunto, o romance de Vergílio é um romance de formação. Não exatamente no sentido tradicional desta expressão (o *bildungsroman*), mas um romance da formação da consciência existencial do prota-

[1] Cf. BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 359, passim.
[2] Idem, ibidem, p. 367.
[3] Idem, ibidem, p. 365.
[4] GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*, p. 31.

gonista, que, de "herói" romanesco individual evolui para a "arquipersonagem" (conceituada por Helder Godinho e de que já se falou anteriormente), o que se dá a partir da infância/adolescência (Antônio Santos Lopes criança) e avança para a maturidade (Santos Lopes adulto, Carlos Bruno, Adriano Mendonça, Mário Gonçalves, Alberto Soares, Adalberto Nogueira, Jaime Faria, Jorge Andrade, Luís Cunha) e para a velhice (Júlio Neves e Paulo).

A formação da consciência existencial do "herói" vergiliano em desdobramento que se estende aos protagonistas de todos os romances[5] não se restringe apenas a uma questão de natureza temática, filosófica ou ideológica, mas é perceptível, também, do ponto de vista da técnica narrativa, mais particularmente da focalização da matéria narrada, habilmente trabalhada pelo romancista para alcançar esse resultado no decorrer da sua obra – o da formação da consciência existencial, o seu progressivo enriquecimento e complexificação. Assim, depois da terceira pessoa em *Vagão "J"*, tem-se em *Mudança*, *Apelo da noite* e *Cântico final* o foco narrativo ainda em terceira pessoa, mas com a ocorrência de "oscilações" ou alternâncias em que se insinua um eu enunciador ou mais exatamente um eu reflexivo. Nestes romances, configura-se a narração feita pela entidade ficcional a que tradicionalmente se chama de *narrador onisciente*. Todavia, em determinados momentos da narração, ocorrem, nestas obras, espécies de *fissuras* nas quais se introduz sutilmente uma primeira pessoa que assume a narrativa. Ou não bem a narrativa, mas um certo *sentir* ou *sofrer* aquele instante (às vezes muito breve) da narração, quase sempre uma reflexão, um solilóquio. Essas *fissuras* ocorrem, via de regra, em instantes de densa dramaticidade existencial, operando-se aí algo como um imperceptível deslizamento de um *ele* que é oniscientemente narrado por outrem, para um *eu* que a si próprio se narra em júbilo ou em alarme. Se se separar, nesses textos ficcionais vergilianos os níveis da narração e do discurso, verifica-se que o "deslizamento" de um *eu* que sub-repticiamente substitui um *ele*, dá-se,

[5] A formação da consciência existencial dos protagonistas dos romances é tônica constante na obra de V. F. desde os seus primeiros livros – *O caminho fica longe* (1943) e *Onde tudo foi morrendo* (1945) –, sendo, entretanto, melhor visualizada a partir de *Vagão "J"* (1946), com o que se pode chamar de seu desdobramento em *Manhã submersa* (1954) no que toca ao acompanhamento da trajetória de vida do seu protagonista, o António Borralho, de *Vagão "J"*, ou António Santos Lopes, "de lei", de *Manhã submersa*. Nos romances posteriores V. F. deu prosseguimento a esse processo de formação/aquisição da consciência existencial, que, à medida que se foi mostrando mais complexa, foi tornando, também, mais complexos os protagonistas dos seus romances. Assim, pode-se perceber uma absoluta diferença entre o que fosse uma "consciência" das coisas, nos Borralhos (de *Vagão "J"*) e a consciência existencial de Paulo (de *Para sempre*). O caminho para este foi iniciado por Antônio Santos Lopes em sua aprendizagem intelectual e passou pelos protagonistas de todos os romances subseqüentes. Assim é, que, sendo *Manhã submersa*, em si mesmo, um romance de formação (no sentido tradicional do *bildungsroman*), todo o conjunto de romances seguintes, até ao último escrito pelo romancista, aponta em sentido lato para essa idéia da contínua formação, em processo, da consciência existencial do homem, em Vergílio, sempre uma consciência trágica, sempre uma consciência calcada no refinamento intelectual e na sensibilidade estética e humanista.

via de regra, no plano do discurso (uma reflexão, um solilóquio, a representação de uma situação de angústia, de um momento de solidão do homem ou da linguagem)[6]. A essas "oscilações", "alternâncias", ou *fissuras* poder-se-ia chamar de momentos de indefinição (ou de "contaminação") entre a terceira e a primeira pessoa, apontando isso para um processo de "aquisição" da consciência do *eu*[7].

A partir de *Aparição* – depois da inicial e isolada experiência de *Manhã submersa* – os romances de Vergílio Ferreira assumem definitivamente a narração em primeira pessoa, porque a partir daí, desde a experiência existencial de Alberto Soares, operando-se a aparição do ser a si mesmo, opera-se, também, em plenitude, o encontro do Homem com o seu *Eu*. Haverá, depois, o desejo da comunhão com o *Outro*, o encontro de um *Eu* com um *Tu*, para que a experiência iniciada por Alberto se conclua em Adalberto. O "herói" vergiliano alcança a plenitude da sua consciência existencial com a realização desta experiência que é a do pleno conhecimento do Eu e o da plena comunhão com o Outro (o absoluto conhecimento de um Tu). E só a partir de um *eu* narrador de tal experiência ela poderia ser satisfatoriamente representada e transmitida. Daí a adequação do foco narrativo em primeira pessoa (ou autodiegético, para usar a consagrada terminologia de Genette) a romances de tal natureza e voltados para tais objetivos. Instalada a consciência existencial no "herói arquetípico" vergiliano, será sempre pelo seu olhar que se dará a representação da problemática

---

[6] Sobre o "deslizamento" de um *ele* para um *eu* no foco narrativo romanesco, diz Michel Butor, num dos ensaios de *Repertório*: "No romance, aquilo que nos contam é portanto sempre e também alguém que se conta e nos conta. A tomada de consciência desse fato provoca o deslizamento da narrativa, da terceira à primeira pessoa." (BUTOR, Michel. O uso dos pronomes pessoais no romance. In: _____ . *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 48). E mais adiante: "O 'eu' do narrador é evidentemente a composição de um 'eu' e de um 'ele', e pode haver assim arquiteturas de pronomes, superposições, por exemplo, de 'eus' narrativos uns por cima dos outros, que servem ao romancista real para destacar de si aquilo que ele conta." (Ibidem, p. 56).

[7] São inúmeros os exemplos que deste "deslizamento" do foco narrativo entre a terceira e a primeira pessoa se poderiam apontar nos romances de V. F. Apenas a título de exemplificação (escassa, porque aqui não fundamental), esta passagem de *Apelo da noite*:

> [...] imprevistamente, de um rádio, algures, anunciaram a "Meia hora de Coimbra" [...]. E logo uma corda de guitarra retiniu, foi ficando para trás, num rastro de memória. Como te *ouço* tão bem? Até onde de *mim*? [...]. Coimbra levantava-se-*lhe* aérea e dolente, do fundo de uma absurda saudade. (AN, p. 78-79 – os destaques são meus).

Muitos outros "casos" idênticos poderiam ser "pinçados" do mesmo romance, de *Mudança*, de *Cântico final*, até vir a ser este recurso narrativo de grande freqüência no romancista, sobretudo a partir de *Aparição*. Sobre ele, Rosa Maria Goulart manifesta-se assim:

> A alternância de discurso indireto e de discurso direto e o intercâmbio de narrativa de terceira e de primeira pessoa gramatical, embora indiquem ainda uma manutenção de equilíbrio entre subjetividade e objetividade, indiciam, contudo, o pendor para a irrupção subjetiva da personagem que será timbre no universo romanesco de Vergílio Ferreira, muito especialmente na última fase da obra do escritor. (GOULART. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*, p. 149).

do ser e do existir. Por isso é irreversível, no romancista, essa focalização narrativa recorrente desde *Aparição* a *Para sempre* e que se manterá nos romances posteriores a este.

As razões da opção do romancista pela focalização autodiegética, analisadas por estudiosos da matéria como Maria Lúcia Dal Farra e Beatriz Berrini, são tanto de natureza estético-funcionais quanto de fundamentos de ordem subjetiva: razões de quem traz, para a criação literária, experiências do viver ou do pensar. Sobre as razões estético-funcionais, encontramos em Dal Farra a seguinte reflexão:

> A narrativa tem "direito" a uma horizontalidade que não comporta intrusões: ela se decide pela unidade de visão ("par derrière" ou "du dehors") e se interrompe assim que o discurso interfere no seu corpo. Ela se conduz, neste caso, pela sucessividade. O discurso, mais aberto e abarcador, pode fazer circular no seu fluxo a própria narrativa, e a sua dimensão se dilata na simultaneidade de dois pontos de vista ("avec-par derrière" ou "avec-du dehors").
>
> Encontra-se, enfim, uma justificativa plausível à escolha dos romances *de primeira pessoa* de Vergílio Ferreira. Sabe-se agora por que o autor-implícito pode tender por uma forma ou por outra. Assim, a opção por tal ponto de vista traz conseqüências – de caráter geral – bem diversas que as conseqüências resultantes da utilização de outro ponto de vista.[8]

[8] DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978, p. 50. Esta estudiosa da obra de Vergílio desenvolve, ainda, outros pontos de interesse nesta sua reflexão. Por exemplo, em parágrafo que dá continuidade à transcrição feita:

> Esse caráter de mais ou menos *restrição* que os diferentes pontos de vista conferem ao assunto tem implicações mais remotas. Eles podem prestar favores às finalidades do autor-implícito, pois, de acordo com o sentido com que ele quererá manipular sua matéria, ele se dirigirá ao encontro deste ou daquele foco de visão para o seu narrador. (Id., ibid., p. 50-51).

E mais adiante, levando em consideração o conceito de "ideologia" segundo Umberto Eco, a ensaísta afirma:

> Se o ponto de vista, no romance, representa somente um dos focos da ótica mais ampla, a utilização deste ou daquele ponto de vista pode acarretar conseqüências ideológicas que auxiliam o autor-implícito a preferir um em vez de outro. [...]. No romance de primeira pessoa, através do discurso do narrador, a ideologia se torna visível, mas por isso mesmo fixa, desde que não há possibilidade de aparecimento de nenhum trânsito semântico livre, pois a avaliação está sempre explícita e garantida pelo discurso do narrador. A continuidade imperceptível de sua voz – que foi impostada pelos direitos que o discurso lhe confere – atravessa as significações mais longínquas da narrativa e de qualquer discurso que ressurja no seu interior, providenciando uma estabilidade ideológica a qualquer proferição. (Ibid., p. 51-52).

E diz ainda:

> Em todas as hipóteses, a utilização deste ou daquele ponto de vista pelo narrador acarreta uma explícita tomada de partido – uma ideologia – por parte do autor-implícito; mas isto é pouco

Como se pôde depreender da leitura dos fragmentos "pinçados" da análise de Maria Lúcia Dal Farra, a opção de Vergílio Ferreira pelo romance de primeira pessoa (ou de narrador autodiegético) é sobretudo de natureza estética, funcional, embora apresente desdobramentos e até "conveniências" (acrescento eu) ideológicas. Para Beatriz Berrini a recorrência do romancista a esse foco narrativo e a sua absoluta fidelidade a ele a partir de *Aparição* é sobretudo de natureza ideológica. Ou mais que isso, de natureza essencial, existencial, "biográfica"... tendo tudo isso, e o mais que se relacionar com as razões da opção, importantes conseqüências na dimensão estética e na funcionalidade da focalização para a consecução do *modo* de romance desejado pelo romancista. Enumerando uma série de elementos constantes em toda a ficção vergiliana, Beatriz Berrini fecha assim a sua seqüência:

> A leitura dos romances de Vergílio Ferreira leva-nos inevitavelmente a pensar se serão eles, pelo menos em parte, autobiográficos, graças a esse constante e insistente retorno a idéias, reflexões, imagens, personagens centrais, incidentes da trama – e graças também às inegáveis coincidências nos dados fundamentais com a biografia do autor. Fato, assinale-se, admitido por Vergílio Ferreira em entrevista a Maria da Glória Padrão, e muito bem expresso por ele através destas palavras: "Escrever é abrir um sulco de sinais por onde o quem somos ou o que sentimos há de passar".[9]

São fartamente conhecidos de todos os que lidam com a matéria literária os perigos do autobiografismo interpretativo e as restrições que a crítica e a teoria literárias modernas lhe impõem, e Beatriz Berrini tem disso a exata consciência. Mas também todos os que

---

> relevante pois pode se prestar somente como um disfarce para a consecução de uma outra ótica. (Ibid., p. 52).

Finalmente, fechando o capítulo em que trata do assunto e aludindo objetivamente a Vergílio Ferreira, diz Maria Lúcia Dal Farra:

> Um romance vazio de "estória", de efabulação ou de narrativa, pode estar coerente com a sua hora: mas que mutações transcorreriam na narração e nas convenções que a delimitam se o discurso, procurando a sua origem e a "solidão" que a sustenta, encontrar, por fim, a sua plenitude? (Ibid., p. 53).

E é bem o caso de Vergílio Ferreira: é o discurso, muito mais do que a narração que, emergindo da "solidão" do narrador, vai encontrar, por fim, a sua plenitude.

[9] BERRINI, Beatriz. Presença e significação do pronome de primeira pessoa na ficção de Vergílio Ferreira. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária.* Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 94. Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan. 1993.

trabalham com a matéria romanesca sabem que um romance (como também um poema ou uma peça de teatro) é resultante de uma experiência de vida, de um estar no mundo e na existência, de um sentir, de um certo modo de se emocionar ou – tentando sintetizar tudo isso – de uma *cosmovisão* ou *mundividência*, e que romancista algum é capaz de "fingir tão completamente" que consiga evitar pôr no seu romance algo que possa ser identificado como da sua essencialidade, ou da sua biografia interior, ou algo da sua circunstancialidade, ou da sua biografia exterior, histórica, social e pública. E isso é de tal modo verdade que levou um teórico como Roland Barthes a cunhar um termo como *biografema* para auxiliar a crítica a contornar os riscos da subjetividade do autobiografismo interpretativo como nos primórdios da crítica literária se fazia. De fato, é praticamente impossível, ao romancista, não deixar que transbordem de si, para o seu romance, elementos que possam ser identificados como "biografia de idéias" ou como "biografia de acontecimentos". Alguns trabalham a matéria com maior dose de ocultamento ou discrição, outros entregam-se a expressões mais explícitas do autobiografismo, seja ele de que natureza for. Vergílio Ferreira não foge à regra e as entrevistas que ao longo da vida concedeu ao jornalismo literário e que Maria da Glória Padrão reuniu e anotou em *Um escritor apresenta-se* fazem disso, por vezes, verdadeira confissão.

É esse um dos elementos que autorizam Beatriz Berrini a pensar se serão os romances de Vergílio, "pelo menos em parte, autobiográficos". E é também isso que a leva a estabelecer uma das primeiras assertivas deste seu ensaio: a escrita de Vergílio Ferreira é memorialista.[10] A ensaísta socorre-se de uma reflexão de Frank Schuerewegen para sustentar o seu raciocínio:

> se aquele a quem dirigimos a palavra não está presente, se ali não pode estar por impossibilidade estrutural, "preciso é inventar o destinatário, personalizá-lo". O narrador vergiliano, portanto, afastado daqueles que foram os seus interlocutores existenciais, pela morte ou pela distância, inventa-os na *sua escrita memorialista*.[11]

O ensaio desenvolve ainda vários passos de grande interesse para o assunto em questão:

> O distanciamento entre o *eu* pensante e o *eu* objeto da reflexão, é tanto mais palpável quanto maior a distância entre o presente da enunciação e o passado existencial. O

[10] Cf. BERRINI, Beatriz. Op. cit., p. 97.
[11] BERRINI, op. cit. (destaques meus).

> afastamento temporal favorece a objetividade. O *eu* recuperado na escrita não mais é, a não ser uma ficção da memória, um novo *eu*. No presente da escrita, é possível inventar e livremente manipular o passado. "Memória ficção" (p. 118, *Até ao fim*). Frágil e incompetente memória, incapaz de reter com fidelidade. Para conservar, seleciona, destrói, dissolve, apaga, perde-se em enganadoras ficções [...].[12]

O que aqui está implícito é que não há memorialismo *puro*, porque o decorrer do tempo fragiliza a capacidade da memória, torna-a incompetente, infiel, forçando a escrita, que a tenta reter, a selecionar, destruir, dissolver, apagar, perder-se em enganadoras ficções para reconstruir não *o* passado, mas *um* passado. Passado que por ser resultante da *invenção* da escrita já não é *o* passado mas a invenção dele, a sua *ficção*. E aqui se distingue a tênue fronteira entre memorialismo e ficção. Vergílio Ferreira chamou a atenção para isso, inúmeras vezes, ao longo da obra toda: nos romances, nos ensaios, no diário, alertando para as diferenças entre *contar* e *recordar*, *reminiscência* e *memória*, *realidade* e *ficção*... E quando preparava o projeto de escrita de *Para sempre* e dele ia fazendo anotações na *Conta-Corrente*, afirmou que aquele livro seria "um misto de biografia e ficção" (CC1, p. 292). E não serão assim, de algum modo, todos os romances? A diferença é que neste o seu autor deliberadamente explicitou o primeiro elemento com mais intensidade.

Poderemos ainda acompanhar com proveito outros passos da reflexão de Beatriz Berrini:

> A memória tem ainda função especular. Reflete o que fomos, ou o que julgamos ter sido. Enevoada e seletiva reflete no presente um retrato do passado extremamente comprometido: nem tudo ali está; e o que está apresenta-se alterado, diminuído aqui, apagado acolá, engrandecido e aformoseado por vezes. Em suma: a memória dá-nos uma imagem do que não fomos, embora possamos julgar que assim tenhamos sido. A busca do *eu*, portanto, é sempre uma aventura para desvendar um mistério insondável, cuja decifração nos leva a lugar nenhum.[13]

Invocando Jean Rousset (*Narcisse romancier*) e Starobinski (*J. J. Rousseau: la transparence de l'obstacle*), transcreve, do segundo, que "Narciso tem necessidade de imagens. Seu desejo não se fixa diretamente em si mesmo nem nos outros, mas em figuras imaginárias, em reflexos, em fantasmas, aos quais atribui uma ilusória independência" e

[12] Idem, ibidem (destaques da citação).
[13] Idem, ibidem, p. 100-101 (itálico da citação).

crê impossível "não aproximar Vergílio Ferreira de tais considerações. Através da criação dos protagonistas e do olhar que sobre eles pousa, e na medida em que inventa os seus destinos, – esses seres de ficção passam a refleti-lo, mascarando entretanto o verdadeiro objeto do exame. Por isso mesmo o disfarce das personagens permite a paixão narcisista."[14]. E em tom conclusivo, a afirmação peremptória:

> A aliança entre a experiência de uma vida inserida no mundo, historicamente contextualizada, e a gama de possibilidades existenciais que o mundo ficcional proporciona às personagens, leva-me a insistir na aproximação: Vergílio Ferreira, romancista narcisista, que se mascara por detrás dos rostos das personagens e por elas vive um mundo de possibilidades, e exorciza os seus fantasmas.[15]
>
> Quando refletimos sobre as personagens [...] podemos pensar se a elas terá o autor confiado, pelo menos parcialmente, a expressão da própria experiência intelectual. Ao criar os protagonistas, fê-los o autor à sua imagem e semelhança.
>
> Nos romances de Vergílio Ferreira o essencial é a aventura da linguagem, a expressar a busca de uma solução para o mistério da vida e do ser. A obra ficcional vergiliana propõe-se e é literária. [...] Vejo a ficção do autor como uma espécie de espelho multifacetado, do qual o espírito do criador está cativo. Assim, ao dialogar com o texto, capta o leitor tanto a imagem do narrador-protagonista, como também – embora talvez embaciada e difusa –, a do grande romancista Vergílio Ferreira.[16]

Paulo é portanto o *homem-soma*, o resultado das "décadas de odisséia" vividas por todos os protagonistas dos romances de Vergílio Ferreira. Concentra-se nele toda a aprendizagem humana. Viu quase tudo, viveu e aprendeu quase tudo. Retornou à velha casa para aprender a serenidade e a resignação do fim e tentar, ainda, decifrar a única e a última palavra que lhe resta saber: "a palavra final. A oculta e breve por sobre o ruído e a fadiga. A última, a primeira." (PS, p. 16), a "palavra essencial", "A que saldasse uma angústia. A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas quantas se disseram. A que mesmo dizendo não diz como um penso para o que não tem cura." (*ibid*., p. 25).

Paulo tem a consciência de ser a soma resultante da acumulação da vida inteira, que é como dizer de várias vidas. É ao traço de uma soma que ele se compara quando "vê" a si mesmo, morto, no caixão, na sala da casa da aldeia: "Aí estás, pois, estendido como o traço

[14] Idem, ibidem, p. 103.
[15] Idem, ibidem, p. 104.
[16] Idem, ibidem, p. 105.

de uma soma." (*ibid.*, p. 83). Mas assim como se "vê" morto, tal uma consciência viva que se apartasse do próprio corpo então transformado num *tu* ou num *ele* ou simplesmente numa *coisa* – porque então já sem vida, e ausente dali a *pessoa* que fora – podendo ser visto por um *eu* exterior que simultaneamente *é* e *não é* o mesmo, Paulo vê-se, também, noutras fases da vida, desde a mais remota infância[17]. Vê-se a observar a si mesmo, quando criança – Paulo conversando com Paulinho (PS, p. 18-20, 301-302) –; vê-se já velho, conversando consigo mesmo quando jovem (p. 89-92, 153, 251); velho, conversando consigo "amarrotado de velhice" (p. 189-190); vê as tias Luísa e Joana (p. 10, 17-18, 250, 301); vê-se abraçando a tia Joana (p. 205); vê-se na juventude, em Penalva (p. 57, 75, 255-58, *passim*) e na cidade universitária da Soeira ou Solária (p. 49, 68, 119-121, *passim*)[18].

Algumas destas "visões" – sobretudo as das tias –, estão cristalizadas ou "congeladas" como imagens fotográficas, "suspensas" em imobilidade no tempo em que foram, outras são "visões" dinâmicas e em que se estabelecem diálogos (Paulo/Paulinho, Paulo velho/Paulo jovem, Paulo velho/Paulo velho), outras são "visões" que se presentificam pela memória (Paulo em Penalva, em Soeira, na cidade marítima da Vigia, na capital). Paulo vê-se (ou imagina-se) como uma *soma*, e não apenas como o sinal dela, a horizontalidade do traço que é a do próprio corpo no caixão, mas pela consciência da acumulação da experiência: "E então imagino-me como se eu fosse o primeiro homem mas nascido já na decrepitude – o último homem? O que recolheu em si toda a herança dos séculos sem ninguém a quem a transmitir." (PS, p.161).

---

[17] É interessante lembrar que a visão do próprio corpo morto é experiência tida, também, por protagonistas de romances anteriores a *Para sempre*, estando, por exemplo, em *Cântico final*, no sonho em que Mário se vê condenado à morte por fuzilamento, e, em cena em tudo idêntica à protagonizada por Paulo, em *Rápida, a sombra*, onde Júlio Neves igualmente se vê, morto e no caixão, na sala da casa da aldeia. É portanto mais uma das recorrências de V. F. e, de algum modo, retoma – embora no outro extremo – a experiência da aparição do ser a si mesmo, sendo que agora o ser vê a si mesmo, mas morto. Ou não a *si mesmo*, mas à "habitação" que ocupara. Esta experiência implica a separação entre *pessoa* e *corpo*, um dos temas do pensamento vergiliano, recorrente nestes romances e também em alguns ensaios (Cf., p. ex., IMC, p. 258-261).

[18] Note-se que o percurso de vida de Paulo inicia-se na aldeia onde nasceu, junto à montanha, estendendo-se para Penalva (cidade-cenário de *Estrela polar* correspondente à Guarda, na realidade topográfica portuguesa) e dali para Soeira ou Solária (a "cidade do sol", cidade universitária de nome fictício que representa Coimbra), para a cidade marítima da Vigia (no Sul), depois para a capital e, finalmente, novamente para a aldeia, no regresso definitivo e para sempre. Soeira era também uma propriedade rural (uma quinta) dos arredores de Évora de cujos proprietários V. F. fora amigo ao tempo em que ali vivera. Na cidade da Vigia talvez se possa identificar uma cidade do Algarve, porque, além de ser no Sul, era "uma terra de cubos brancos ao pé do mar" (PS, p. 229). Não é difícil ver neste percurso topográfico mais um dos inúmeros *biografemas* que uma análise especificamente voltada para aí detectaria nos romances de Vergílio. E se tal análise se viesse a desenvolver, fatalmente viria corroborar as assertivas feitas por Beatriz Berrini no seu ensaio sobre o uso da primeira pessoa na obra do romancista: escrita memorialista, ao menos em parte autobiográfica, recuperadora de imagens narcisistas refletidas em espelho multifacetado que se fez texto.

A "herança dos séculos" é a de toda a evolução humana, no sentido material e espiritual, a formação de uma consciência existencial que está intimamente relacionada com uma aprendizagem intelectual. No romance essa "herança" é simbolizada pela Biblioteca de que Paulo fora diretor por largos anos, até se aposentar. A Biblioteca é também a *soma* ou a *síntese* de todo o saber humano. Mas Paulo por vezes encara isto com ironia e sarcasmo, exatamente porque não tendo a quem deixar, como herança, este saber acumulado na Biblioteca e nele próprio, vem a tornar-se inútil tal saber.

> Paredes imensas, corredores infindáveis compactos de livros, e as caves, e as escadarias interiores, depósito de in-fólios no sótão, a cerimônia finda, estou eu só na Biblioteca Geral. [...]. Passo pelos longos corredores, de cima a baixo os livros nos seus túmulos. São milénios de balbúrdia, tagarelice infindável, filósofos, investigadores, poetas, doutores da Igreja, moralistas, juristas, políticos, algaraviada infernal, interminável algazarra através das eras – estão imóveis nos seus túmulos irrisórios. (PS, p. 24-25).

> Só. Aqui deambulando pelos corredores da Biblioteca, coalhados até ao teto de livros mortos, na acumulação incansável do saber morto dos séculos. [...] o saldo do saber que acumulei, das idéias multiplicadas, emaranhadas de discórdia, perdidas de uma a uma, retiradas da circulação como as modas e as moedas, do que amei e já não amo, dos sonhos que sonhei e não foram realidade ou foram realidade e todavia não foram porque a realização de um sonho é só o sonho dessa realização [...] (*ibid.*, p. 97)[19].

Paulo não tem a quem transmitir essa "herança dos séculos" representada pela Biblioteca. A única filha não a quis, ridicularizando sempre a cultura do pai, a sua função de bibliotecário, o seu apego aos livros, o gosto pela leitura... Diz achar cômico, "ter piada", que se leve assim a vida, para ali "enterrado em livros velhos", "trabalhada a traça e a bafio", quando "lá fora há coisas, acontecem coisas, revoluções, e gente que nasce e que morre, e alegria, e ar livre, e uma cama para se fornicar com prazer até rebentar, e passeios, e

[19] O tema da Biblioteca – já prenunciado em *Rápida, a sombra* – é constantemente retomado no romance pela memória de Paulo. Entre as páginas 28 e 33 da edição que aqui está sendo utilizada há uma longa seqüência marcada de sarcasmo e de impropérios em que a memória aflita do protagonista imagina os componentes de todas as seções da Biblioteca querendo falar ao mesmo tempo. Num ensaio que escrevi sobre o romance, tentei sintetizar assim essa passagem: "longa torrente de vozes embalada em *non sense* e automatismo de linguagem em que 'discursam' políticos de oca, fluente e fácil verborragia, e a seguir também os filósofos, os moralistas, os pregadores da religião, os artistas, e ainda querem 'falar' os romancistas, e os músicos, os críticos, os arquitetos, urbanistas, pedagogos, cientistas, técnicos publicitários, técnicos de cemitério, economistas... Todos querem 'falar' contra o desespero de Paulo, que só deseja silêncio." (PAIVA, José Rodrigues de. Diversidade discursiva em Para sempre: do trágico ao paródico, as múltiplas linguagens de Vergílio Ferreira. *Vária Escrita*. Sintra, n. 9, p. 138-139, 2002).

paródias, e convívio, e o prazer enorme de esquecer, de não ligar, de ir vivendo [...]. E de repente pensar que há um tipo, que és tu, que levou a vida a cheiriscar os palimpsestos. É de rebentar a rir, hás-de concordar." (PS, p. 105).

Como síntese do homem concebido por Vergílio Ferreira e progressivamente delineado na construção dos protagonistas de todos os romances anteriores, a gênese de Paulo começa em Antônio Santos Lopes e na sua aprendizagem intelectual, que vai da sua experiência de seminarista até à condição de escritor das suas memórias. Passa pela sensibilidade existencial de Carlos Bruno e da sua propensão para a cultura humanista, advogado muito mais voltado para a meditação filosófica e a apreciação das artes do que para as lides advocatícias. Por Adriano Mendonça, romancista e homem de ação política, imolado por uma causa ideológica em que se concentravam os valores da dignidade humana. Por Mário Gonçalves e sua inquestionável crença na Arte como forma de alcançar o Absoluto e justificar a existência, deixando para o futuro as marcas de quem tão fugazmente passou pela vida. Por Alberto Soares, professor e poeta que aprende e tenta ensinar a aparição do ser a si mesmo, a transcendente fulguração do que é uma *pessoa* encerrada num *corpo* e na solidão da casa da aldeia vai recuperar a vida em memória e restaurá-la na palavra fundadora da escrita. Passa ainda, a formação de Paulo, pela angústia do livreiro Adalberto Nogueira, que, em constante "viagem" pela obscuridade do labirinto, empenha a vida na descoberta do *outro* e no desejo da *comunhão* com ele. Pela solidão do professor Jaime Faria, o derradeiro habitante de uma aldeia morta, último homem à espera do primeiro, o filho desconhecido que haveria de vir de longe para fundar um mundo novo sobre os escombros do velho. Pelo ativista político Jorge Andrade, ex-editor de uma revista de cultura e *Verbo* de uma revolução em que viria a descrer. Pelo romancista Júlio Neves, que, já ao anoitecer da vida, coberto pela sombra da tarde que cai, quer ainda encontrar a alegria na realização de um livro novo, antes de se recolher para sempre à casa das suas origens, na terra junto à montanha, que deixara há muito. Passa, finalmente, por Luís Cunha, que, pensa e rememora, à beira-mar, a sua aldeia arrasada por um terremoto, vendo-se caminhando pelos seus labirintos, desde o dos escombros iniciais até ao das obras da reconstrução, deixadas incompletas. Portador de um diploma de curso superior, inútil, na estreiteza da aldeia, sente-se – pela visão do pai – pertencer ele mesmo "à raça dos inúteis": "Gostava dos livros, das artes, das idéias, pertencia à raça dos inúteis. [...]. Livros de aventuras, folhetins dos jornais, ó suave encantamento da translúcida verdade [...]. Era da raça dos inúteis, detestava o

mundo excessivo, pesado de materialidade, espesso de cegueira, o peso, a espessura, sufocando a beleza que nele cintila." (SS, p. 26).

Observe-se que todos os ancestrais de Paulo são intelectuais, por formação, profissão e por tendência: um estudante que se faz escritor, um advogado que filosofa, um ficcionista que também é ideólogo e ativista cultural e político, um professor que é poeta, um livreiro, um professor de aldeia, um ativista revolucionário e ex-editor, um romancista, um intelectual superiormente qualificado que se sente um inútil por não ter onde aplicar as suas qualificações... E ao redor destes, como figuras secundárias, mais escritores, críticos literários, dramaturgos, músicos, pintores, bailarinas, médicos, professores, ensaístas, jornalistas, críticos de arte, animadores culturais... Desta ascendência vem Paulo, homem também de formação universitária mas que não é professor, nem escritor, nem artista de qualquer gênero de arte, tendo entretanto a sensibilidade de tudo isso, e, sobretudo, uma arguta e muito sensível consciência trágica da vida. Observe-se, ainda, que todos os outros protagonistas dos romances anteriores têm nomes de família, enquanto Paulo, sem sobrenome, é simplesmente Paulo. Pode isto significar que é ele o "primeiro homem", anterior às ramificações familiares, ou o "último homem", o único, o que prescinde da identificação de família.

Paulo é o herdeiro de quanto os seus ancestrais construíram e criaram. Para ele convergiu toda a experiência e aprendizagem de existir acumulada por seus ancestrais. Em Paulo, o Homem, estão todos os homens. Por isso ele imagina-se "o primeiro homem mas nascido já na decrepitude – o último homem?" (PS, p. 161). Será uma espécie de "administrador" ou "guardião" desse acervo, desse passado intelectual, dessa experiência na aquisição da consciência do existir – "o que recolheu em si toda a herança dos séculos", mas sem ter "ninguém a quem a transmitir." (*ibid.*). Por isso afirma que morrerá com ele "tudo quanto soube." Por isso, tende também, ele mesmo, a recusar a *herança*: "Não recolho a herança do mundo nem a minha existe, é a herança de um homem." (*ibid*.). É natural que essa "herança", esse "acervo" esse "patrimônio humano" se localizasse num "lugar" onde se fizesse a sua guarda e administração. Esse lugar é a Biblioteca. Esse é o único universo possível para Paulo, a despeito da contestação e do estranhamento da filha, que vê no livro os sinais do mais completo e absoluto anacronismo[20]. A Biblioteca simboliza também uma *soma* ou uma *síntese*: a da acumulação de todo o saber humano.

[20] Num diálogo tenso com o pai, Alexandra (ou simplesmente Xana), a filha de Paulo, desenvolve este "discurso" acerca do livro:

Curiosamente, entre os vários objetos, móveis, utensílios e trastes inservíveis "inventariados" por Paulo durante a sua deambulação pelos cômodos da casa da aldeia, não se encontram livros. Só um velho livro de missa, deixado "no chão, a um canto do quarto [...] deve ter andado lá por casa várias gerações, coberto das suas rezas e penitências. [...] já não tem capas, as folhas ao alto douradas [...] com gravuras da Paixão de Cristo." (PS, p. 51). É que a casa é muito anterior à formação de Paulo, vinda de gentes de outras eras, de gerações de gentes da terra, mas também ciosas das suas convicções religiosas. Por isso, quando Paulo toma o livro nas mãos, sente como se "de repente tivesse muito mais anos." (*ibid*., p. 52). Porque o livro lhe "abria na memória uma distância maior do que lá havia. [...]. Tomo o livro na mão, percorro devagar algumas folhas. E nelas abro o tempo e a velhice." (*ibid.*). Era com a cultura da terra (e não com a dos livros) que se relacionavam as pessoas que outrora viveram na casa e é com a cultura da terra que se relacionam grande parte dos objetos ali acumulados: "Arcos de pipa, [...], uma arca que era salgadeira, um estanque ao fundo em que se guardava a batata nova. [...] uma machada ferrugenta" (PS, p. 164)[21]. Curiosamente, entre os instrumentos e utensílios de outras eras, Paulo encontra também um outro vestígio do sagrado – além do livro de missa –, que é igualmente um vestígio da infância – a dele e a dos seus ancestrais –, "com um braço partido, um anjo de túnica azul, dos que se punham outrora no presépio." (*ibid.*).

> – Como é que te não chegou ainda a notícia de que um livro é de um tempo que já morreu? de que é do tempo da memória e que a memória findou? Escrever um livro imagina o tempo de vida que se perdeu. E lê-lo devagar, com notas à margem. E guardá-lo em estantes como um cadáver num jazigo.
>
> [...].
>
> – O tempo do livro é o tempo do artesanato. Coisa destinada a um indivíduo, fabricada com vagares, consumida com vagares. Não temos vagar, estamos cheios de pressa. O tempo do livro – o das saias compridas, do coco e da bengala, dos espartilhos com varas de baleia, dos colarinhos engomados até ao queixo.
>
> [...].
>
> – O tempo do livro é o do candeeiro a petróleo, o das meias de algodão feitas em casa à agulha, o das papas de linhaça e do óleo de fígado de bacalhau. O das ceroulas compridas com atilhos. É o tempo dos botins e das cuias, dos palitos para palitar os dentes depois da sobremesa. O tempo das perucas, das lamparinas e dos penicos. (PS, p. 106-107).

[21] Estes objetos, identificadores de primitivas atividades agrícolas, são também de certo modo recorrentes na ficção de V. F. Num conto intitulado "Carta", em que se narra, igualmente, a história de um regresso a uma casa de aldeia, lê-se: "Em baixo, no chão úmido ao pé da loja, há restos de ferragem enferrujada: um sacho sem cabo, um arco de pipa, um regador. Meu pai amava a terra. Lembro-me de o ajudar a podar o pequeno corrimão de videiras, de lhe ir encher o regador para o cebolo novo." (FERREIRA, Vergílio. *Contos*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 254). O conto possui outros pontos de contato com *Para sempre*, não sendo desprezível a hipótese de que tenha mesmo sido o ponto de partida para o romance. Esta passagem, por exemplo, é praticamente comum aos dois: "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." (ibid., p. 253-254).

Paulo não traz livros na bagagem de apenas três malas, que trouxe no seu recolhimento à casa. “Parte-se carregado de coisas e elas vão-se perdendo pelo caminho” (PS, p. 10). Aposentado da Biblioteca, os livros ficaram para trás, pertencentes a uma vida passada. Vem para meditar, para “preparar o futuro” – “apurar uma ou duas idéias com que vá vivendo” e “deitar fora o que não presta” (*ibid*., p. 207) – e a sabedoria que possui é a que está nele. Por isso já não precisa de livros. O que tem ainda a aprender não está neles: é a palavra essencial, e a aprendizagem do silêncio e a da serena resignação para o fim. A casa é o lugar onde Paulo vai exercitar essa aprendizagem. Lugar de meditação, onde ele estará – à sombra da montanha – entre a memória da terra e das gerações passadas, os signos do sagrado (um livro de missa aberto nas gravuras da Paixão de Cristo, um anjo com um braço quebrado, uma estampa da Virgem numa moldura antiga) e as suas memórias do mundo em que existiu. Não teve, nesse mundo, a quem deixar a herança de que era portador. Era uma herança de palavras. Recolheu-se com ela para tentar aprender ainda uma, a última, a primeira...

Paulo sugere, pelo nome, um outro portador da Palavra, porque ele é também uma espécie de Apóstolo de alguma crença, ou de algum Profeta, ou de algum Messias. Como Paulo Apóstolo, o de Tarso e o de Cristo, Paulo é um pilar do conhecimento. O herdeiro, a *soma*, a *síntese*, a consciência para a qual convergiu tudo o que a anterior humanidade acumulou. Como um Messias – “Cristo nas oliveiras”, embora “sem encargos de redenção” (PS, p. 117), como ele próprio diz –, depois de ter andado pelo mundo tentando transmitir a verdade da sua Palavra, recolhe-se ao lugar da origem para vigiar, refletir, aprender ainda alguma coisa, e morrer. A Casa é esse Horto das Oliveiras, de Paulo[22]. Ali fará a sua Vigília. Terá a antevisão da morte. Tentará aprender o Silêncio e a Resignação. Sentirá o terror do próprio Grito.

Há ainda, neste romance-síntese que é *Para sempre*, além da *soma* ou *súmula* da humanidade representada pela “arquipersonagem” Paulo, uma outra *síntese* representada pela intensa relação havida entre Paulo e Sandra. Apesar de uma certa aspereza de temperamento de Sandra e da relutância inicial que ela demonstrou para aceitar o amor de Paulo,

[22] De Paulo Apóstolo, podem ler-se, no romance, fragmentos de princípios da *Primeira epístola aos coríntios*, parafraseadas no sermão de um pregador (Cf. PS, p. 175-177). O Apóstolo vem a ser uma recorrência em Vergílio, porquanto já é mencionado em *Signo sinal* com a referência de textos seus entre várias outras citações bíblicas (Cf. SS, p. 112-115). A identificação do protagonista de *Para sempre* com São Paulo Apóstolo – e também com o próprio Cristo –, tal como a Casa vista como metáfora do Horto das Oliveiras, é matéria competentemente tratada por Luci Ruas no seu ensaio “Na casa, entre montanhas, a voz genesíaca de *Para sempre*” (Cf. RUAS, Luci. Op. cit. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 327-347).

é este o par amoroso que nos romances de Vergílio Ferreira, até *Para sempre*, vive o amor de forma mais intensa. Sobretudo no que diz respeito a Paulo. É um amor arrebatado, um amor-paixão em que o erotismo assume função destacada, o que de resto não admira, não fosse o erotismo, para o existencialismo literário, também uma das formas de perseguir ou encontrar o Absoluto. Está em Malraux, está em Sartre, está em Camus e está em Vergílio Ferreira[23]. Da relação amorosa entre Paulo e Sandra criou o romancista cenas eróticas da mais intensa – às vezes forte, às vezes lírica – poesia. A beleza de Sandra é sublimada, na visão de Paulo, até ao inverossímil, ao arrebatamento, ao êxtase, à agonia. Sandra morre ainda jovem e com toda a sua fulgurante beleza destruída pela doença degradante. Na verdade, o ardor do sentimento de Paulo pela mulher e a sublimação da sua beleza, até à fantasia, é também conseqüência da mitificação gerada pela perda, pela violência da morte, pelo apagamento definitivo dos momentos de intenso prazer tidos na juventude e que nunca mais se repetiriam. Sandra é um signo amoroso que se amplia até à desmesura do mito em que a transforma a saudade e a memória comovida de Paulo.

Sandra virá a ser um mito, em todos os aspectos. Mas é também uma síntese. Tal como Paulo o é em relação aos seus antepassados protagonistas masculinos dos romances de Vergílio, Sandra é também síntese das figuras femininas de maior evidência, pertencentes aos romances anteriores a *Para sempre*. Síntese, sobretudo, do espírito feminino particularmente marcado por comportamentos e sentimentos mais controversos. Se refizermos o percurso da obra ficcional de Vergílio Ferreira à procura dos perfis femininos que se caracterizem por esse espírito de controvérsia em que se encontram uma certa aspereza, uma certa maldade, uma certa beleza, um certo mistério, um certo poder de fascínio, vamos descobrir uma linhagem de mulheres, desde a adolescência à idade adulta, que progressivamente acentuam esses traços de caráter. Por exemplo, a Mariazinha de *Manhã submersa*, menina de dez anos mas já cheia de diversos modos de insinuações, de uma certa sedução e maldade. A criada Carolina, do mesmo romance. Berta, de *Mudança*. Rute, a poetisa suicida de *Apelo da noite*. Elsa, a bailarina, e Cidália, de *Cântico final*. Sofia, de *Aparição*. Aida e Alda, as indissociáveis gêmeas de *Estrela polar*. Vanda e Ema, de *Alegria breve*. Marta, Vera, Sara e Lúcia, de *Nítido nulo*. Helena e Hélia, de *Rápida, a sombra*. Sabina, a da idealizada e pura beleza, de *Signo sinal*. A todos estes perfis femininos, deve a "construção" de Sandra alguma coisa. Se tivéssemos de estreitar o elenco das suas ancestrais,

[23] Não só nos romances, mas também naquele que é o seu ensaio de maior alcance filosófico, que é *Invocação ao meu corpo*, onde o erotismo figura entre os quatro grandes "mitos modernos": Ação, Erotismo, Arte e Deus (Cf. IMC, p. 180-198).

selecionaríamos Berta, Sofia, Elsa, Aida/Alda, Vanda, Ema e Helena entre as que lhe estão mais próximas. Sandra é a *síntese* desse mundo feminino que oscila enigmaticamente entre o bem e o mal[24]. Nem sempre – ou mesmo raramente ou nunca – Sandra correspondeu ao extremado amor, à arrebatada paixão que, no seu solipsista "discurso" memorialístico, Paulo confessa ter tido (e sofrido) por ela. Sandra é sempre ríspida, sempre áspera, sempre distante... E talvez exatamente por isso para ele sempre misteriosamente bela e às vezes fulgurantemente inatingível.

Sandra vem assim a ser, também, uma espécie de *arquipersonagem* feminina. Lembrança, reminiscência ou evocação de alguém. Invenção, recriação, "construção" de personagem a partir de um modelo que fora vivo num passado já remoto ao tempo da escritura do romance, e que, por uma exaltada e comovida força de recordação, o impulso criador eleva à condição de mito. Há quem diga que Sandra "nasce" para o romance de Vergílio Ferreira a partir da evocação de uma jovem estudante de Coimbra (do tempo e das relações do escritor), de existência real e vida breve, morta em plena juventude universitária[25]. A ser verdade, está na personagem um dos mais vívidos, intensos e comoventes *biografemas* vergilianos[26]. A ser verdade, desfaz-se (ou ainda mais se intensifica) a ambigüidade que

---

[24] Em algum lugar deste trabalho lembrei o camiliano conceito de mulher: "mulher-anjo"/"mulher-demônio". Talvez Sandra se insira, com relação ao sentimento de Paulo, num meio termo entre estes opostos.

[25] A este respeito, importa ler o ensaio de Mariberta Carvalhal Garcia "Vergílio Ferreira: o real e o mito". In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*, p. 257-268.

[26] Deve ser verdade, porque o próprio V. F. confirma a versão neste registro do seu diário:

> *16-maio (terça)* [1989]. Escreve-me uma jovem de 16 anos [...]. A certa altura pergunta-me se Oriana "existiu". Respondo-lhe brevemente [...] dizendo que são muito complexas as relações do "real" e do "imaginário". Mas que se uma personagem se nos impõe como tal, ela *existiu* mesmo. E com efeito: que pessoas existiram, se alguém as não fez existir? E que diferença fazem no seu real das que nunca de fato existiram? Mas dizia à moça que Oriana, ao que suponho e me dizem, é já um desdobramento da Sandra e que para esta tive um apoio numa colega de curso (da Faculdade) que morreu antes de o acabar. [...]. Sandra assinou-me a sua folha do nosso livro da Queima e um mês ou dois depois morreu. Uma estranha força me rasurou essa morte – que jamais poderia ter-me passado despercebida [...]. (CCnsI, p. 86-87).

A anotação tem interesse porquanto permite vislumbrar o processo de criação das personagens romanescas do escritor – pelo menos de algumas delas, porventura as mais complexas e significativas – que têm por vezes, como ponto de partida, a *realidade* do "real" para alcançarem depois a *realidade* do "imaginário". Esse processo implica claramente a mitificação do "real", a transformação, em mito, de algo ou de alguém que efetivamente aconteceu e *existiu*. O assunto é em si mesmo estimulante para o próprio romancista que a ele retorna inúmeras vezes ao longo do diário, tal como regressa, com muita freqüência, à evocação de Sandra, personagem que se lhe impôs com força extraordinária, como se pode perceber pela leitura de outros excertos:

> *31-dezembro (sábado)* [1983]. Mas retomo *Para sempre* [...] e vou dar à aparição de Sandra num instante de Coimbra (a Soeira do livro). E violentamente apeteceu-me ouvir [...] o disco *Saudades da Rua Larga* [...]. Ouço e todo eu estremeço até a um choro na alma, uma mistura de melancolia, desistência, paz e ternura. E Sandra levanta-se-me como a imagem perfeita de uma sedu-

resulta da representação de um momento da intensa emoção de Paulo por ocasião da morte de Sandra: "meu amor de brinquedo" (PS, p. 291-292). De quem o amor? de quem o brinquedo? Quem "fala" neste caso, a personagem Paulo ou o autor implícito no romance?...[27]

> ção encantada. Sandra da minha invenção, do meu apelo absoluto no absoluto da juventude, flor aérea do meu deslumbramento. [...]. Saudade de nunca, Sandra morta antes de nascer, Sandra ríspida, linda e infantil. Ouço a balada *Sonhar contigo, ó Coimbra*, e o impensável de mim escuta com a irrealidade de Sandra ao pé. E nada mais me apetece ser ou pensar. Porque o mais fundo da vida de nós é tão pouco. Uma emoção encantada, um sorriso triste, uma ausência de não sabemos o quê, na distância infinita para sempre. Sandra, Sandra. invenção da minha agonia. Verdade definitiva na degradação de ti. Mas estás viva em Coimbra, feita da lenda que no-la faz. Sandra do meu tormento, da minha pacificação. Sandra que nunca foste, do que nunca fui. Até sempre." (CC4, p. 483).

Há ainda – em diferentes datas e cobrindo um tempo bastante longo, no diário (p. ex.: CC5, p. 170-171 – 5.8.1984; CCnsI, p. 91 – 26.5.1989 e 194-196 – 15.9.1989; CcnsII, p. 99 – 24.4. 1990; CcnsIV, p. 173-174 – 31.8.1992 e 201-202 – 19.10.1992) –, vários registros alusivos a Sandra e a Coimbra (que em *Para sempre* aparece referida ora como Soeira ora como Solária, "a cidade do sol", erguida sobre uma colina). Pela sua expressividade, transcrevo, ainda, mais este fragmento:

> *26-fevereiro (domingo)* [1989]. Ouço uma balada de Coimbra e inevitavelmente reapareces. Moravas no terceiro andar de um prédio esguio, pegado ao "Jesuíta", à entrada da rua Larga. Podias reaparecer em qualquer parte da cidade, mas vejo-te sempre na vinda para a Faculdade. E é quase sempre inverno. Vestes um casaco escuro, talvez preto, e sinto nas mãos como deve ser macio. Fina, alada, o rosto pequeno, endurecido de sisudez. E o andar sutil, no frêmito breve da anca adivinhada, da brevidade dos pés. Vens da rua Larga, viras à Faculdade e vejo-te de costas desaparecer no largo portão. E há depois na minha memória um silêncio rarefeito de uma súbita aparição que se desfez. (CCnsI, p. 33-34).

[27] Ao longo da diegese de *Para sempre*, observam-se constantes interferências do autor empírico na matéria narrada. Freqüentemente ocorrem intromissões de *um* narrador que se distingue do protagonista sobretudo porque rompe, nessas interferências, o "pacto ficcional", desmistificando o romance. Sabe-se que Paulo rememora a sua vida passada apenas pelo fluxo mais ou menos caótico da memória, não se encontrando na diegese em "atitude de escrita". Entretanto, freqüentemente "ouvimos" dele coisas como estas:

> "Tenho tanto que pensar, em Sandra, minha querida, e em Xana, ela há-de vir ter comigo *talvez ainda neste capítulo* e antes de eu me aposentar, vamos ter uma conversa difícil" (PS, p. 96); "– Xana! [...]. Podes vir falar comigo *ainda neste capítulo*?" (p. 97); "[...] arrumar duas idéias, pertenciam ao *outro capítulo*, (p. 103)"; "[...] querida Sandra. Tenho tanta necessidade de estar contigo. [...]. Bem sei que não é ainda hora de tu vires à minha vida. Há que fazer o Liceu em Penalva, há que ir depois para a Universidade. E só então – tu. Mas estou tão cheio de pressa. Estou só neste casarão deserto, deixa-me falar já de ti. *Deixa-me fazer-te existir antes de existires*. De que me serve tudo quanto me aconteceu se me não aconteceres tu? [...]. *O que me existes neste instante, não é decerto o que foste. O que me existes é o que em mim te faz existir*. [...]. *Vou fazer-te existir* na intensidade absoluta da beleza, na eternidade do teu sorriso. *Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra. Da minha imaginação.* [...] *posso inventar-te agora como quiser*." (p. 59-60); "Daqui a pouco e *neste mesmo capítulo* a Sandra há-de te dar com a porta na cara" (p. 154); "Havemos de ter uma conversa a sério, mas lá mais para o fim, *daqui a quatro ou cinco capítulos*. Agora ainda é cedo." (p. 255 – todos os itálicos são meus).

Ora, se o fluxo de uma memória (sobretudo caótica e em turbilhão, como é a de Paulo) não se organiza em capítulos e se Paulo não escreve um romance, portanto, porquê *neste capítulo*, do *outro capítulo*, *daqui a capítulos*?; se a imaginação e a palavra são as da fluência dessa memória e não a da elaboração de uma escrita; se é de uma "fala" solipsista ou de um fluxo de consciência que se organizam a narrativa e o discurso deste romance, *quem* "fala" em casos como estes que acabam de ser citados e transcritos? *Quem* "cria", *quem* "inventa", *quem* "faz existir"? Paulo, protagonista de *Para sempre*? ou alguém por ele? Quem "fala" aqui, a *personagem* Paulo ou *um* narrador que oculta por trás de si a própria entidade autoral do romance?

Paulo e Sandra são a síntese de todos os pares amorosos dos romances de Vergílio Ferreira. São mais do que isso: pelas iniciais dos seus nomes (PS), as mesmas do título da obra, são a síntese extrema do próprio romance.

Esta questão retoma a reflexão feita por Beatriz Berrini a partir do uso e significação da primeira pessoa pronominal na ficção vergiliana e que põe em foco as relações entre realidade e ficção, romance, autobiografia e memorialismo. A personagem enquanto duplo, máscara ou reflexo do seu criador sobre um espelho multifacetado. A hipótese da "autobiografia inventada". O uso deste "processo" ou recurso narrativo, de certo modo identificável com o da *mise-en-abyme*, já era conhecido em V. F., mas de modo mais explícito, pelo menos desde *Nítido nulo*.

CAPÍTULO V

NO TEMPO QUE É TODOS OS TEMPOS, A PALAVRA...

Tal como *Signo sinal*, *Para sempre* é também um romance em que praticamente não há nada para "contar" e a narrativa vai ser construída, igualmente, sobre a impossibilidade de narrar. É, nesse sentido, também um romance sobre a impossibilidade de haver narrativa. Um romance da crise do romance que a partir dessa crise se constrói. E é natural que assim seja: se o romance imediatamente anterior era o de uma narrativa em crise, não se poderia esperar que essa crise fosse superada logo à passagem para o romance seguinte, até porque não se trata, nessa *crise*, de algo como uma dificuldade na escrita do autor, mas de um traço que viria de certo modo a caracterizar o romance moderno[1]. Por isso, do ponto de vista estrutural, muitos pontos em comum podem ser detectados entre *Para sempre* e *Signo sinal*. Por exemplo, ainda o recurso às micronarrativas, que foram, neste último, um dos principais esteios de sustentação da estrutura. Assim em *Para sempre* elas podem ser encontradas em pequenos episódios – aparentemente sem importância, porque não afetam a essência da diegese – evocados pela memória de Paulo que os traz de diferentes épocas da vida e os situa (ou eles acontecem ao acaso) em diferentes pontos do seu rememorar, de que o romance faz a representação[2].

Essa condição de ser também *Para sempre* o romance de uma situação de "crise" da narratividade, é ratificada por Fernanda Irene Fonseca, para quem

> A obra de Vergílio Ferreira [...] constitui um testemunho ímpar, na literatura portuguesa atual, de uma vivência total (e totalizadora) do que costuma ser designado como "*crise*"

[1] Na análise que fiz de *Signo sinal* (última parte do terceiro capítulo da primeira parte deste livro) já chamei a atenção para o "aproveitamento" da crise da narrativa como elemento temático-estrutural integrante do próprio romance, praticado por alguns autores mais comprometidos com a renovação do gênero.

[2] Essas micronarrativas, tal como em *Signo sinal*, têm nítida função estruturante e auxiliam a dar sustentação narrativa a um romance em que o ato de narrar é declarado impossível. Para exemplificação de alguns desses episódios podem referir-se os da história (quase uma "fábula) da pomba que foi pintada de vermelho e assim tornada diferente das demais e por isso agredida por elas, que se recusaram a aceitá-la como um ser da mesma espécie (SS, p. 73); ou a história do filho do Kalifa, um professor de Coimbra, que era pianista e que foi reprovado no exame final do curso de música (p. 121-122); ou a da forma jocosa como se fez, numa estação ferroviária, a identificação do filho de um padre (p. 219); a narrativa da "história indecente", mas hilariante, ouvida por Paulo criança, na mercearia do "Almas" e ingenuamente confessada ao padre (porque era um pecado tê-la ouvido), que não susteve o riso à indecência do conto (p. 219-221) ou ainda a dos bêbedos que, à porta da taberna, interminavelmente se despedem até à madrugada, sem que qualquer deles se retire (p. 225-226 e 243).

> do romance e que é, afinal, de acordo com Bakhtine, a sua condição habitual, a sua natureza, o que o especifica como gênero [...].[3]

O que institui a situação de "crise" no romance, é tanto a progressiva perda da "inocência" de que o próprio gênero romanesco foi acometido, quanto, até mesmo em função disso, o surgimento de novos e diferentes modos de narrar, levando ao romancista o desafio de narrar o inenarrável. A perda da "inocência" ou da ingenuidade pactual que marcou sobretudo o romance "modelo século XIX", em que estava implícita a "cláusula" que entre si estabeleciam, como cúmplices, romancista e leitor, segundo a qual se "fazia de conta" que a ficção de que o romance se constituía era lida como verdade possível, levou à transformação das fundamentais categorias narrativas. Sobretudo o tempo e a ação (a própria narrativa ou o modo de narrar), além da concepção das personagens. Caiu o princípio da verossimilhança, porque afinal caíra esse "pacto" de "fazer de conta" que a ficção era verdade, e o romance, assim desmistificado, foi afinal reconhecido como obra literária de invenção, como criação, "construção" dependente da maior ou menor capacidade do romancista e de uma série de recursos técnicos, pelos quais passa a sua elaboração. Abolida a verossimilhança da ação, impôs-se de imediato a questão do tempo, igualmente "abalado" até pela natural "contaminação" da literatura pelas reflexões filosóficas realizadas em torno dele. O tempo no romance viria a ser muito mais complexo do que a dual classificação que o subdividia em "cronológico" e "psicológico". Extremamente fluido, inapreensível mesmo, para alguns – entre os quais Vergílio Ferreira –, o tempo é uma vertigem, sendo uma ficção a "organização" do tempo humano em passado, presente e futuro. Como portanto reconstruí-lo num romance, com tamanha perfeição (esse tempo que flui "organizadamente") e com perfeição coordená-lo, sincronizá-lo com a ação correspondente, igualmente "organizada", passo a passo?... Que extraordinária "onisciência" poderia saber tudo ou que fantástica memória poderia reproduzir passado ou presente com tamanha exatidão? A precisão da memória também é uma ficção. A memória é frágil e por isso é falha, meramente relativa, imprecisa, e para fugir à relatividade, à fragilidade e à possibilidade de falhas, a memória é muitas vezes auxiliada ou substituída pela invenção, pela "recriação", pela "ficção", portanto. Aqui estão os principais pontos da "crise" que no romance tradicional se instituiu. Sobretudo neste, mas a que não escaparia aquele que viria a representar a própria crise romanesca, ou seja, o romance dessa *crise*. É isto o que, afinal, diz o texto de Bakhti-

[3] FONSECA, Fernanda Irene. Um percurso de pesquisa teórico-poética sobre o Tempo e a Narração. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 45.

ne citado por Fernanda Irene Fonseca: a *crise* é, no romance, "a sua condição habitual, a sua natureza, o que o especifica como gênero"[4].

Depois, a "crise" se alastraria à própria linguagem. Posta "sob suspeita", como todos os outros elementos da construção literária. Questionada, experimentada, *pesquisada* nas suas possibilidades de renovação e de adequação. A literatura passa a ser, principalmente, um caminho em que se busca o sentido da linguagem. A sua eficácia. A palavra fundadora de significado, dotada de poder criador. Não é fácil encontrar essa palavra, para, com ela, fundar uma linguagem ou dar sentido a um mundo, criá-lo, fazê-lo significar. "A questionação global da *linguagem*" – diz ainda Fernanda Irene Fonseca – reflete-se na "experiência dolorosa do romancista que se interroga sobre a viabilidade de uma prática lingüística milenária como é a *narração* [...] uma evidência que se tornou a questão filosófica-limite da nossa época."[5]. Sobre Vergílio Ferreira, no desenrolar da sua argumentação, a ensaísta afirmara que,

> Num momento em que se radicalizou, se agudizou, o assumir da natureza do romance como busca de si próprio, da sua essencialidade, a obra de Vergílio Ferreira é um exemplo eloqüente de como um romancista pode interiorizar e encarnar o próprio destino do romance e *pensá-lo/senti-lo* em paralelo com o destino do Homem.[6]

Vergílio Ferreira vinha fazendo desde muito longe – e já em *Mudança* se encontram sinais disso – o romance dessa crise. A consciência desse *fazer* agudizou-se, sobretudo a partir de *Aparição*, tornando-se constante nos romances posteriores – *Estrela polar*, *Alegria breve*, sobretudo em *Nítido nulo*, *Rápida, a sombra* e *Signo sinal*. *Para sempre*, na verdade, culmina esse processo, esse "tempo de pesquisa", de que falam tanto Fernanda Irene Fonseca quanto Maria Alzira Seixo[7]. A escrita apreende a impossibilidade organizativa que vem a dominar o romance, "toma consciência" dela e representa-a em si mesma. A este propósito Fernanda Irene Fonseca cita Jean Ricardou: "o romance deixa de ser a

---

[4] Fernanda Irene Fonseca, transcreve, no seu ensaio, este fragmento de Bakhtine: "Le roman est donc, dès le commencement, pétri dans une autre pâte que celle des genres achevés. Il est d'une nature différente. [...]. C'est porquoi, une foi né, il ne pouvait devenir simplement un genre parmi les genres, ni établir avec eux des relations mutuelles d'une coexistence pacifique et harmonieuse [...]. C'est un genre que eternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises." (M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, p. 472).

[5] FONSECA, Fernanda Irene: op. cit., p. 46.

[6] Idem, ibidem.

[7] Cf. FONSECA, op. cit. e SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

escrita de uma aventura e passa a ser a aventura de uma escrita"[8]. Quando deixa de ser a aventura de uma escrita, abandona a obrigatoriedade da verossimilhança, rompe com os cânones da narrativa e instaura, na aventura da escrita, uma outra realidade, que é a da própria literatura como "construção" e como "técnica". É então a hora de o romancista mostrar *como se faz* o romance, exibindo detalhes dessa "construção" e dessa "técnica", quebrando, transgredindo e subvertendo, definitivamente, o "pacto ficcional": "A situação da escrita do romance vai-se revelando, vai-se denunciando a si própria numa "mise en abyme" muito sutil, que passa quase despercebida [...]"[9].

Para sempre é, como já disse, o ponto culminante do acompanhar, pelo romancista, desse processo de *crise* que ele transforma num processo romanesco. O romance faz a questionação do tempo, da ação ficcional (a narrativa, ou a ausência dela), da linguagem, da concepção das personagens e do destino do Homem. Não cabe falar aqui de outros temas e sub-temas ou motivos temáticos de elevada importância na economia do romance.

Paulo não consegue "narrar": a sua memória dá voltas e retorna sempre a um ponto de partida, ou a outros fatos lembrados que vêm a ser também outros pontos de partida para as tentativas seguintes. Mas constantemente esse passado que ele tenta reconstituir é dissolvido por alguma interposição do presente, que pode estar no calor que reina lá fora, numa porta ou janela que resiste a ser aberta porque a madeira está empenada ou os seus fechos colados de ferrugem ou de tinta velha, pela constante deambulação de Paulo pelos cômodos da casa, por um cão velho que ladra lá fora ou que entra pela casa, pela presença da Deolinda ou da sua lembrança, pelo canto de uma mulher anônima que sobe como a voz da terra do fundo dos vales, como a massa da montanha que se impõe aos olhos de Paulo, ou a consciência que ele tem de que os bichos roem silenciosamente todo o madeiramento da casa, ou pelo espraiar dos seus olhos sobre a paisagem de horizontes sem fim, onde estão picos de outros montes distantes, o pontilhado branco de aldeias longínquas que são como as marcas da passagem do homem, ou as casas próximas, a igreja, o cemitério, a casa do nascimento de Paulo... Paulo não consegue organizar a sua memória, não consegue "narrar", não "conta" e apenas "presentifica" acontecimentos remotos e próximos, e imagens, que se lhe apresentam ora em movimento (como imagens cinematográficas), ora imóveis, "congeladas" (como imagens de cera). Esse ir e vir do tempo (ou no tempo) que é

[8] FONSECA, Fernanda Irene. Op. cit., p. 61. (A citação de Jean Ricardou é colhida por Fernanda Irene Fonseca em *Problémes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967, p. 166).
[9] Fernanda Irene Fonseca (op. cit., p. 61), a propósito de *Aparição*.

também um ir e vir no espaço (com a presentificação de diferentes espaços) impede a organização da narrativa.

Mas se o tempo é, nesse sentido, o obstáculo (ou um deles e talvez o maior) à narrativa de Paulo, ele é o primeiro tema que ao romance (e portanto à própria narrativa) se impõe. É sob o signo do tempo que o romance começa desde a primeira frase: "Para sempre." A segunda indica um lugar, mas logo insiste numa situação temporal: "Aqui estou." *Aqui* indicará a casa – ou mais amplamente a aldeia –, saber-se-á depois. Mas o verbo *estar* tem uma conotação temporal: está *até quando*? Até à morte? E quando se dará ela? dali a quanto tempo? O enunciador sugere uma eternidade, um tempo-sem-fim: "Para sempre. Aqui estou." (PS, p. 9), sem dúvida porque ali continuará mesmo depois da sua morte, ou porque depois dela o tempo deixa de existir, sendo "*sempre*" a representação de uma dimensão fora do tempo. Só depois se vai insinuando aquele que fora anunciado, desde a epígrafe, como o tema fundamental do romance: a palavra. Quando Paulo, relembrando a infância, relembra a morte da tia Luísa, indaga-se: "Que última palavra me deste? Palavra de amor, de ira, de ordem seca em estalo. Palavra para lembrar. Pela vida inteira, a tua última palavra. A que selasse por uma vez a linguagem do sangue, de um destino comum. Não a recordo." (PS, p. 13). O tempo apagou essa palavra que era para lembrar pela vida inteira. Por isso Paulo não a recorda quando a procura, já velho. Porque a memória é frágil e falível.[10] Também não chegará nunca a saber que palavra lhe disse a mãe, à hora da morte,

[10] A falibilidade da memória, motivo recorrente em V. F. já vinha a ser destacada desde romances muito anteriores a *Para sempre*. Em *Estrela polar*, por exemplo, encontramos:

> [...] contar é inventar: quem recorda o que aconteceu do princípio para o fim? A memória são fogachos na noite, dispersos, avulsos, tecendo a nossa constelação. (EP, p. 15).

E mais adiante:

> [...] (baralho a história, decerto, confundo as datas, mas eu já disse: o passado é um labirinto e estamos nele, um passado não tem cronologia senão para os outros, os que lhe são estranhos. Mas o nosso passado somos nós integrados nele ou ele em nós. Não há nele antes e depois, mas o mais perto e o mais longe. E o mais perto e o mais longe não se lê no calendário, mas dentro de nós) [...]. (Ibid., p. 49).

E ainda: "Baralham-se-me os planos neste jogo da memória." (cita Fernanda Irene Fonseca, a partir da 3. ed. de EP – Lisboa: Bertrand, 1978, p. 56).

Em *Alegria breve*, esta afirmativa de Jaime, "o tempo invento-o no meu sangue" (p. 177), ecoa esta outra de Alberto Soares, de *Aparição*: "*O tempo não existe senão no instante em que estou. [...]. O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando.*" (Ap, p. 291 – itálicos da citação). E ainda em *Alegria breve*, a memória tornada "ficção": "Tento recordá-lo agora e não consigo. Talvez da neve, deste deserto polar. Terei de reinventar tudo? até a memória?" (AB, p. 33).

porque essa, nem mesmo no exato instante em que foi pronunciada foi captada pela percepção de Paulo.

> A mãe estava na cama, chamou-me à cabeceira. Depois disse-me uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi?
>
> [...] minha mãe estava encostada a almofadas, tinha os olhos semicerrados de sofrimento.
>
> Quando me reconheceu, os lábios começaram a encrespar-se-lhe num sorriso, as gengivas todas, num riso sem som. Depois fez-me um sinal, eu aproximei-me, o ouvido encostado à boca.
>
> – Tu sabes o que foi que ela disse?
>
> [...]. E quando encostei o ouvido à boca de minha mãe, era um murmúrio de sons soprados. Olhei-lhe a boca, os lábios remexendo, encrespavam-se, tornei a encostar. Mas não entendi. Depois riu outra vez, tinha os olhos fechados. As gengivas todas à mostra num riso sem som. [...].
>
> – ... uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi? (PS, p. 19).

O desejo de saber que palavra lhe disse a mãe à hora da morte será uma obsessão na memória de Paulo, mas por mais que a tente decifrar, não o conseguirá nunca. Essa palavra, a cuja revelação não chegará jamais, acaba por se confundir com a sua própria palavra, a que deveria sintetizar a própria vida e a sua busca de sentido para a existência.

> Sento-me à varanda – aqui estou. Vida finda. Mas não perguntes. Sonhos, lutas, e a obsessão do enigma – não perguntes. E do que o ordenasse ao universo – não perguntes. A palavra ainda, se ao menos. A palavra final. A oculta e breve por sobre o ruído e a fadiga. A última, a primeira. (PS, p. 16).

E noutro passo e noutro sentido dado a essa busca da palavra, cansado dos "milénios de balbúrdia", da "tagarelice infindável", da "algaraviada infernal", da "interminável algazarra através das eras", do "falatar" de quantos filósofos, investigadores, poetas, doutores da Igreja, moralistas, juristas, políticos... de tudo o que na Biblioteca constitui o "saber acumulado das eras", Paulo pergunta-se:

> Mas por sob todo este linguajar – que palavra essencial? A que saldasse uma angústia. A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas quantas se disseram. A que mesmo dizendo não diz como um penso para o que não tem cura. (PS, p. 25).

A busca da "palavra essencial" é a procura de um Absoluto, uma espécie de demanda do Graal. A palavra que "respondesse à procura de uma vida inteira", em que ecoam os versos de Saul Dias, tomados para epígrafe e agora finalmente carregados de sentido: "A vida inteira para dizer uma palavra! / Felizes os que chegam a dizer uma palavra!". Aqui estão o tempo e a linguagem: a *vida inteira* e a *palavra*. Em *Para sempre* estes elementos fundamentais são levados para o espaço mítico-simbólico da Casa. É ali que se opera a concentração do Ser disperso pelas "décadas de odisséia" do homem no mundo. A Casa é tempo e é vida. Mesmo quando essa vida parece ter abandonado a Casa, lá estão as marcas das vidas de quantos por ela passaram. O homem que regressa à casa abandonada insufla-lhe a própria vida. "Dar a volta à casa toda" é "dar a volta à vida toda". E a própria palavra procurada obstinadamente a vida inteira, quem sabe, pode também estar lá. O Ser, finalmente, reconstitui-se no espaço em que se concentram, além da própria vida, o tempo e a palavra. Na Casa de *Para sempre*, Paulo, dando pela memória a "volta à vida toda", vai superar os limites do tempo e descobrir o poder fundador da palavra, a que é capaz de criar a beleza e a plenitude. É com ela que revisitará a alegria na reinvenção de Sandra.

Parafraseando Vergílio Ferreira, depois da leitura do romance, sabemos mais claramente o que o escritor queria. "O périplo de uma vida à procura da *palavra*. Viemos ao mundo para a encontrar. A palavra total, a que nos diga inteiros, a que nos diga a vida toda." (CC3, p. 13). Quando o romancista assim esboçou no seu diário a gênese do romance, sabia que o movimento inicial seria o do regresso definitivo do protagonista (ou dele próprio, escritor) a Melo, portanto à aldeia e à casa ancestral que lá estava, dando-se isto depois do "périplo de uma vida à procura da *palavra*", ou seja, depois de "décadas de odisséia" e de procura de sentido, de significação, de expressão e da consciência de existir e do poder de fazer existir. Quando assim delineou e escreveu o romance, Vergílio Ferreira já conhecia o valor essencial da palavra, já sabia que "uma consciência só se exerce, só realmente existe, se encarnada na *palavra*" e que "a palavra é a expressão definitiva do homem." (IMC, p. 329 – itálico da citação). É essa consciência que todos os heróis vergilianos buscam encontrar – todos os protagonistas formadores da *arquipersonagem*, todos os "ancestrais" de Paulo que contribuíram para a formação da síntese que ele é, a "expressão definitiva do homem" encarnada na palavra absoluta.

Em *Para sempre*, tempo e palavra são elementos de problematização indissociáveis. Como possível conclusão de um longo processo de questionamento ou de *pesquisa*, o

tempo, neste romance, assume a dimensão extrema de um *limite* no périplo romanesco do escritor. O mesmo se poderá dizer da palavra, mas o tratamento dado ao tempo, quer como categoria narrativa quer como elemento temático ou filosófico é aqui radicalizado. Porque definitivamente aqui se anula o tríplice tempo humano, porque aqui se consegue (ou imagina conseguir) realizar a "suspensão" do tempo, porque aqui se tem a situação extrema de um tempo que é todos os tempos ou de um tempo que é nenhum tempo. O tempo da *eternidade* é possivelmente esse que é simultaneamente *todo* e *nenhum* tempo.

Esse tempo assim configurado, *totalizado* ou *totalizante*, uno e indivisível, o *Tempo Absoluto*, é em relação ao Homem que ele existe, e morrerá com ele, na sua morte. Nesta idéia radica, evidentemente, uma nova concepção de tempo na literatura, uma concepção de ordem fenomenológica porque implica um "sentimento do tempo" que pela via do pensar filosófico e da realização artística se concretiza em sensibilidade que se faz *poiesis*, que se faz *Palavra*. "Na palavra e pela palavra", como diz Fernanda Irene Fonseca:

> Em *Para sempre* o *tempo* não é um tema, uma questão filosófica, um problema da técnica romanesca. Ou melhor, sendo tudo isso, é mais do que tudo isso: é a *representação global que emana do romance* e lhe é inerente. Tempo e romance formam um todo: a configuração do tempo é interiorizada como a própria razão de ser de uma escrita romanesca que se assume claramente como *produção rítmica de uma experiência temporal fictiva*.[11]

Ainda segundo Fernanda Irene,

> Fundem-se em *Para sempre*, de forma inseparável, a questão do tempo e a questão da linguagem. A linguagem linear [...] pode, apesar disso e por ser a matéria-prima da *memória* e da *narração*, dar ao homem a ilusão de dominar o *tempo*.[12]

> A procura de uma compreensão do tempo é indissociável, em *Para sempre*, da procura de uma compreensão da *linguagem* consubstanciada no perseguir da *palavra intemporal*, uma busca obsessivamente explicitada ao longo do romance: "A palavra ainda. A palavra final. A oculta e breve por sobre o ruído e a fadiga. A última, a primeira."[13]

---

[11] FONSECA, Fernanda Irene. Para sempre: ritmo e eternidade. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, p. 79 (itálicos da citação).
[12] Idem, ibidem, p. 83.
[13] Idem, ibidem, p. 84.

Eis por que *tempo* e *palavra* não podem ser estudados separadamente numa análise de *Para sempre*. Os dois elementos fundem-se, formando uma estrutura indivisível. Ambos estão simultaneamente carregados de temporalidade e significação. O tempo é e está na linguagem, é criado por ela, assim como a linguagem é e está no tempo, criada pelo homem, sendo o próprio homem na sua essencialidade – a "sua consciência", sua "expressão definitiva" (IMC, p. 329) – mas condicionada e transformada pela temporalidade.

Há momentos de *Para sempre* sobre os quais se sente pairar a memória de Proust e de alguns reflexos dos seus "instantes privilegiados". Por exemplo, o poder de evocação da música, de um nome, um aroma, uma cor, um lugar... estímulos capazes de acordar o passado e de trazê-lo ao presente. O encontro do violino entre os trastes largados na casa acorda e faz reviver, em Paulo, o que de mais belo houve na sua infância. Assim como o cantar da camponesa que lhe chega desde o vale, desde o fundo da terra, lhe traz uma memória de pacificação intemporal. Ou o achado do chapéu de palha de Sandra, num dos quartos da casa, de imediato lhe presentifica a juventude, a cidade solar da Soeira e o intenso amor vivido na plenitude de todos os sentidos. A ressonância das palavras, sua sonoridade funcionam também como estímulos sinestésicos:

> Sandra. [...]. Não é bonito o teu nome. Explicaste-me como to deram, já não sei se sei. E todavia. Lembra-me uma fruta exótica, talvez oriental. Uma fruta. Coisa de se saborear na boca e ter aí uma cor. Castanho-claro, talvez. E um sabor tenro, de doçura esmaecida. (PS, p. 49).

O que aqui se tem é algo como os efeitos sensitivos de um nome, algumas "correspondências" entre ele e o que ele sugere, até à sensibilidade da boca e sugestões gustativas e cromáticas. Mas há um halo de temporalidade envolvendo essas "correspondências": "explicaste-me", "já não sei se sei", "lembra-me"... É dentro do tempo e à distância de onde vem esta evocação de Sandra que a Paulo acorrem as sugestões de uma fruta exótica, "coisa de se saborear na boca", de uma cor castanho-claro, "um sabor tenro, de doçura esmaecida." Não há como negar que isto é proustiano, e, como tal, recorrente, tal um *leitmotiv*:

> Sandra. Que obsessão esta – na tarde imensa de fogo. Saborear-te o nome, há tanto tempo já me não sabia. Tem uma cor pálida. O teu nome. Como um fruto numa tarde de Outono. (*Ibid*., p. 71).

Novamente o enquadramento temporal da palavra: Sandra, "na tarde imensa de fogo"... "há tanto tempo"... "Como um fruto numa tarde de Outono". A implícita sugestão é de um tempo indizível. Mas a indizibilidade do tempo acarreta a impossibilidade de mensuração para a exata localização dos acontecimentos e eficaz funcionamento da imaginação em abstrato: "Fecho os olhos e imagino uma cor. Concentro-me nos ouvidos e imagino uma música. Mas é impossível recuperar um cheiro, um sabor, só pela imaginação." (*ibid*., p. 127). Mas se o imaginar pode estar acompanhado do ver, então já a recuperação de um cheiro, ou de um sabor, ou de uma cor, uma forma, uma textura passa a ser possível. Possível "recuperar a vida toda desde onde [ela se foi] perdendo":

> Ver um amarelo, um azul como nem sequer os vê já um pintor. Apanhá-los no exato instante de se revelarem na sua maravilha. Um som, um sabor, uma forma e a sua dureza ou maciez. Aprendê-los não apenas para cá de um saber segundo, mas no infinitesimal da sua aparição, no momento infinito em que começam a ser uma coisa inteiramente nova e fantástica e deslumbrante. Recuperar a vida toda desde onde a fui perdendo, ser em espanto o espanto do próprio Deus quando isso criou. (PS, p. 249).

Apanhar algo no *exato instante* de se revelar. Aprendê-lo "*no infinitesimal da sua aparição*, no *momento infinito em que começam* a ser uma coisa inteiramente nova [...]. *Recuperar* a vida *toda desde onde* [ela se foi] perdendo"... Este processo de recuperação da "vida toda" é muito mais sutil, complexo e absoluto do que o realizado por Proust no seu romance. Em Proust há uma série de estímulos exteriores que constantemente trazem de volta o passado à memória do narrador. Mas é realmente o passado vivido que se apresenta à memória que o organiza e relata. O recurso narrativo para o tratamento do tempo dá-se aí numa espécie de *vai-vem* que estabelece a alternância *presente-da-narrativa/passado-narrado*, ficando, entretanto, essas instâncias bem definidas. Como bem definidas restam, também, as diferentes instâncias espaciais. Em *Para sempre* não é isso que se dá.

O que se dá em *Para sempre* é uma espécie de fusão de todas as instâncias temporais acarretando a "presentificação" de diferentes instâncias espaciais. Assim, ao presente de Paulo na casa, acorrem, e com ele se fundem, diferentes épocas do passado que ali viveu, na infância – e mesmo uma ancestralidade mais remota, na lembrança dos mortos que

ele sequer conheceu –, a adolescência em Penalva, a juventude em Soeira, as cidades marítimas onde viveu o intenso amor de Sandra, a capital, a Biblioteca, o hospital onde Sandra morreu... E tudo isso que é simultaneamente espaço e tempo, funde-se num devir inapreensível, num presente que *nunca é* porque só se configura "sob a forma de fuga", como disse Vergílio Ferreira. Por diversas vezes e em diferentes obras ou circunstâncias, chamou o escritor a atenção para o caráter "fugaz" do presente, traço que ele considera fundamental e que, na concepção de um tempo único anulador do tripartido tempo humano, radicaliza no ensaio "Da fenomenologia a Sartre":

> [...] o futuro não *vem ter* em rigor conosco, mas somo-lo previamente no horizonte das nossas possibilidades. Assim o passado se reabsorve no nosso presente, modalizado por esse presente que somos – presente que o não é senão através das relações que a partir dele estabelecemos com o passado e o futuro. Porque o presente não existe nem como instante: o presente *presentifica*-se sob a forma de fuga.[14]

Esse processo de "fusão", que em Vergílio Ferreira unifica diferentes instâncias de temporalidade, diferentes espaços, e que se encaminha para a concepção de um tempo/espaço indissociável, um *Tempo Absoluto* e uma *Memória Absoluta*, sendo sobretudo em *Aparição* que começa a patentear-se de forma inequívoca, inequivocamente apontando para uma *saída* que ali se está dando em direção a um *pensar/sentir* tempo e espaço numa dimensão filosófica, ultrapassando-os enquanto simples elementos da estrutura romanesca, puras categorias da narrativa, na verdade já em romances anteriores a *Aparição* começa-

---

[14] FERREIRA, Vergílio. Da fenomenologia a Sartre. Introdução à edição portuguesa de *O existencialismo é um humanismo*, de Jean-Paul Sartre. In: _____ . SARTRE, Jean-Paul; FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. 3. ed. Lisboa: Presença, s.d., p. 102. Coleção Síntese. (Itálicos do texto citado). Sobre a fugacidade do tempo que "anula" o presente e o simultaneísmo que fundem tempo e espaço, V. F. se manifestou freqüentemente, tanto nos romances quanto nos ensaios. Veja-se, por exemplo, em *Invocação ao meu corpo*:

> Indizível tessitura de tudo, ele [o tempo] está mesmo não apenas em si, como tempo, mas no espaço como lugar. Para entender esta folha em que escrevo [...] o tempo vem ter comigo e acompanha os meus olhos e estabelece um antes e depois no alto e baixo, no vasto, no imenso. (IMC, p. 86).
>
> [...] o que fomos ontem e amanhã seremos, é-o ainda hoje, é-o já agora pelo modo como somos hoje; assim o passado é uma reinvenção constante e o futuro uma constante invenção, porque o que existe para o homem é o absoluto da sua hora e tudo o que para lá existe, existe apenas coordenado com ela, a ela subordinado. (Ibid., p. 88).
>
> [...] se o futuro e o passado irradiam de nós, se são o eco da nossa voz, a extensão da nossa hora, se assim é, o tempo do homem é cada instante que ele vive. E todavia esse instante não existe na matemática dilucidação do estar-se sendo. (Ibid., p. 92).

vam a ser prenunciados. Por exemplo em *Manhã submersa*, *Apelo da noite* e *Cântico final* – sobretudo nos dois últimos – em que a narrativa alterna claramente entre presente e passado, implicando nesse "jogo" as respectivas alternâncias de espaço. Mas os textos desses romances, na sua materialização gráfica, ainda oferecem ao leitor um "aviso prévio" *mostrando-lhe* se está a ler o passado ou o presente da narrativa, porque neles cada uma dessas instâncias temporais escreve-se com diferentes tipos gráficos. Em *Aparição* – na diegese propriamente dita, desenvolvida entre os textos em *itálico* do prólogo e do epílogo – esse "aviso prévio" é suprimido, podendo considerar-se a supressão daquilo que era um elemento separador dos diferentes tempos, a sinalização simbólica de que uma nova concepção de tempo se havia instaurado (ou estava instaurando). E isso, que poderia ser ali – quer para Alberto Soares, quer para Vergílio Ferreira – ainda mera *intuição*, *hipótese* a confirmar ou não no desenvolver de uma *pesquisa*, manifesta-se assim, na escrita do protagonista: "o passado não existe" (Ap, p. 83), "*O tempo não existe senão no instante em que estou. [...]. O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando.*" (*ibid*., p. 291 – itálicos da citação).

Em *Aparição* o tempo tem ainda algo de proustiano (como de resto o tem como matéria de resistência em *Para sempre*), mas já claramente o ultrapassa, porque não se restringe à dimensão da memória, ou à psicológica ou mesmo a um tratamento poético como elemento ficcional. Como Fernanda Irene Fonseca demonstrou, também não é mero tempo lingüístico, mas tempo antropocêntrico ontologicamente considerado, o tempo "como problema existencial"[15]. Proust está presente em *Aparição*. Lembremo-nos de que o professor Alberto Soares fala dele aos seus alunos[16]. Mas faz a ressalva de que a sua memória não era bem aquela, a sua memória implicava um absoluto e uma ancestralidade anteriores a

[15] Cf. FONSECA, Fernanda Irene. Um percurso de pesquisa teórico-poética sobre o Tempo e a Narração. In: _____ . Op. cit. p. 38-39, 51, *passim*. Transcrevo da autora este fragmento em que ela, a propósito de uma citação de Meschonnic, destaca a "Homogeneidade do *dizer* e do *viver*: no caso da representação temporal inerente à obra de Vergílio Ferreira, homogeneidade entre *dizer* o tempo (= *narrar*) e *viver* o tempo (= *sentir/pensar* o tempo como problema existencial"). Conclusivamente, acrescenta: "Temática existencial e técnica narrativa fundem-se numa mesma indagação sobre o *tempo* enquadrado numa ampla pesquisa teórica sobre o homem e a linguagem." (p. 51).

[16] "Falei aos moços de Proust, do tempo reencontrado nas lembranças, do halo que se ergue de um sabor que se conheceu na infância, das pervincas azuis de Rousseau, reencontradas mais tarde com a memória de outrora. Mas a minha memória não era bem essa. A minha memória não tinha apenas fatos referenciáveis, não exigia a sua recuperação para que o halo se abrisse. A minha memória não era memória de nada. Uma música que se ouve pela primeira vez, um raio de sol que atravessa a vidraça, uma vaga de luar de cada noite podiam abrir lá longe, na dimensão absoluta, o eco dessa memória, que ia para além da vida, ressoava pelos espaços desertos, desde antes de eu nascer até quando eu nada fosse há muito tempo para lá da morte." (Ap. p. 127-128).

ele, mas, tal como se os tivesse vivido, lhe pertencessem sendo *dele* ou *ele*, poderiam também acordar aos estímulos dos "instantes privilegiados":

> Uma música que se ouve pela primeira vez, um raio de sol que atravessa a vidraça, uma vaga de luar de cada noite podiam abrir lá longe, na dimensão absoluta, o eco dessa memória, que ia para além da vida, ressoava pelos espaços desertos, desde antes de eu nascer até quando eu nada fosse há muito tempo para lá da morte. Visão de uma alegria sem risos, de uma plenitude tranqüila, ela falava de um tempo imemorial como as vozes oblíquas da noite e do presságio. A presença imediata esvaziava-se e o que ficava pairando era um tecido de bruma e de nada, canção sem fim, harmonia ignota de paragens sem nome. (Ap, p. 127-128).

A concepção do tempo em Proust, baseia-se, para além da dimensão poética que o caracteriza como elemento fundamental do romance, naquilo que sobre ele pensou e escreveu Bergson e como o compreenderam a psicologia e a psicanálise da viragem do século XIX para o XX. A *compreensão* e o *sentimento* do tempo em Vergílio Ferreira, podendo ter partido daí, estabelece um percurso muito mais longo e mais complexo, buscando uma fenomenologia que, implicando a *poética* de Bachelard (um fenomenólogo), vai passar por Hegel, Heidegger, Jaspers, Merleau-Ponty, Husserl... (ou talvez de muito antes destes, por exemplo, desde Santo Agostinho[17]). Ao final desse caminho, ou ainda no percurso, Vergí-

[17] Há extraordinárias coincidências (que serão decerto muito mais do que isso) entre a concepção de tempo de Vergílio Ferreira e a de Santo Agostinho, um tempo "fenomenológico", interior, que anula, no sentimento que se tem dele, as fronteiras entre presente, passado e futuro e as "distâncias" entre os três tempos ou a "extensão" dos tempos decorridos. No desenvolvimento da análise do tempo que faz no Livro XI das suas *Confissões*, Santo Agostinho diz que "o tempo não é outra coisa senão *distensão*; mas de que coisa seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse a da própria alma." (AGOSTINHO, *Confissões*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 226. Coleção Os Pensadores). Mais adiante, e aí já invocando a importância da memória, diz Santo Agostinho:

> Em ti, ó meu espírito meço os tempos. [...]. Meço a impressão que as coisas gravam de ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-a a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos. (Ibid., p. 228).

Mais adiante, continua o pensador:

> Quem [...] se atreve a negar que as coisas futuras *ainda* não existem? Não está já no espírito a expectação das coisas futuras? Quem pode negar que as coisas pretéritas *já* não existem. Mas está ainda na alma a memória das coisas passadas. E quem contesta que o presente carece de espaço porque passa num momento? Contudo a atenção perdura, e através dela continua a retirar-se o que era presente. (Id., ibid. – nestas três citações de Agostinho os itálicos pertencem aos textos transcritos).

lio Ferreira viria a manifestar (sobretudo nas anotações de *Conta-Corrente*, mas também em alguns ensaios) um certo "desprezo" pela psicologia e alguma impaciência que lhe provoca o texto proustiano[18]. Ao final desse caminho o escritor consolida o seu pensamento filosófico – cujo ponto de partida está em *Carta ao futuro* (texto de 1957) – em ensaios como "Da fenomenologia a Sartre" (concluído em 1961) e *Invocação ao meu corpo* (em 1966)[19].

Ora, este tempo que "está 'na' alma e encontra 'na' alma o princípio da sua medida", como diz Paul Ricoeur (*Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1994, tomo 1, p. 42), é equivalente ao sentimento de tempo anunciado por Alberto Soares em *Aparição*: "*O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte*" (Ap, p. 291 – itálicos da citação). Por outro lado, quando Agostinho diz que é no seu espírito que mede os tempos, medindo "a impressão que as coisas gravam [...] à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado", ele está "medindo" uma "emoção", alguma coisa indistinta, indefinida, tal como Vergílio Ferreira de certo modo viria a fazer ou a "sentir" nas suas *evocações* de uma "memória sem fatos referenciáveis", uma "memória de nada" (Ap. p. 127).

[18] Veja-se, por exemplo, esta passagem de *Invocação ao meu corpo*:

> Eis porque a psicologia, afetando a profundeza, se nos revela superficial. Falar de um tímido, de um louco, de um colérico, de um modo qualquer de se ser raro ou vulgar, é falar das múltiplas formas que uma realidade anterior pode assumir. Ser louco é ser *alguém* que é louco, ser tímido é ser *alguém* que se caracteriza pela timidez. [...]. A "psicologia" é assim um modo de fixar a exterioridade de um interior, é a forma de determinar o *como* é aquele que é, é em suma a maneira de surpreender o *quem* somos, mas só na sua manifestação. (IMC, p. 68 – itálicos da citação).

Entre várias anotações de *Conta-Corrente* possíveis de selecionar como exemplos, temos estas:

> A "psicologia". Não me desagrada ler um livro (romance) em que a análise revela o "como" se é. E todavia, para meu uso, não me interessa. Estes psicólogos esquecem o que está antes (ou depois) da psicologia e é infinitamente mais importante. Que significa o estarmos no mundo? Em que assentar um comportamento? Qual a significação das nossas "idéias" [...]. A psicologia é um *tricot* de senhoras desocupadas. Antes de saber "como" sou, é-me muito mais perturbador querer saber "o que sou". E "para quê". A psicologia tem o seu quê de coscuvilhice feminina. A mulher repara no comportamento dos outros como naquilo que vestem. (CC1, p. 27 – anotação de 3.3.1969).
>
> Outra coisa que [no romance] me irrita [...] é a famosa "psicologia" – não apenas por ela poder ser arbitrária, mas ainda e sobretudo por ser uma futilidade feminina e uma coscuvilhice comadreira. Há um campo imensamente mais interessante, mais *sério*, mais grave e mais profundo, que é o campo da metafísica. (CC4, p. 351-352 – anotação de 15.9.83).
>
> [...] porque é que a cansada "psicologia" dá sempre belo efeito no romance e todo o questionário sobre o homem, o seu destino, o seu porquê, a sua "metafísica" é julgado superficial, banal ou quando muito desinteressante? [...] a "psicologia" é campo aberto à imaginação, à gratuidade, ao charlatanismo [...]. Há uma receita para se ser "profundo" e está ao alcance de todas as vocações "psicológicas": dizer sempre o contrário ou outra coisa que não seja o que ao comum dos mortais parece evidente. Dá sempre certo. [...]. [Vou] meditar de passagem no meu erro crasso em não me ter arrolado no batalhão dos farrapos das profundas "psicologias". (Atenção! Não é a "psicologia" que importa em Pascal. Além do mais, ele era um homem. E a psicologia é sobretudo à mulher que interessa... A começar por Proust! E foi decerto isso a razão do meu erro). (CC5, p. 81-83 – nota de 4.4.1984).

[19] O "diálogo" estabelecido por V. F. entre os seus ensaios e os seus romances, é, pode-se dizer, de certo modo impressionante pela estreita interação, fidelidade e freqüência com que ocorre. O mesmo problema,

Essa dimensão fenomenológica do tempo, *pensada* sobretudo em "Da fenomenologia a Sartre" e em *Invocação ao meu corpo*, tem a sua representação ficcional plenamente realizada em *Para sempre*. Aí se instaura uma nova concepção de tempo, o tempo absoluto que parte da memória humana (mas não necessariamente de uma memória factual)[20] e que se desloca em todas as direções, a partir do presente que flui, para o passado remoto ou próximo e para o futuro, em parte previsível com a certeza da velhice e da morte. Por isso Paulo poderá ver-se ainda mais velho, destroçado de decrepitude até à morte. Poderá ver-se no caixão, "como o traço de uma soma", e acompanhar o próprio enterro[21]. Tentará também "ensaiar" a eternidade, no exercício da *suspensão* do tempo, mas ao contrário do que aplicadamente Alberto Soares procura fazer em *Aparição*, redimir pela escrita, para sempre

---

de natureza existencial ou metafísica, desde que relevante, pode receber tratamento romanesco e ensaístico, havendo mesmo, para alguns romances, o ensaio que lhe é correspondente. Assim *Carta ao futuro* é o ensaio que mais diretamente "dialoga" com *Aparição*, que também "dialoga", ou vem a ter o seu núcleo filosófico reapreciado e aprofundado em *Invocação ao meu corpo*, ensaio que, pela maior abrangência temática e aprofundamento de reflexões, "dialoga" também com *Cântico final*, *Estrela polar*, *Alegria breve*, numa abrangência de temas que, nos romances, podem ser identificados desde *Mudança* a *Para sempre*, ou mesmo em romances posteriores, como por exemplo *Em nome da terra* (1990). Pode-se dizer o mesmo com relação ao ensaio "Da fenomenologia a Sartre". Esse diálogo é por vezes tão "estreito" e tão "fiel" que não só o *tom* da escrita (elemento tão importante para V. F.) vem a ser o mesmo, mas até porções de texto, praticamente iguais, texto praticamente o mesmo, podem passar do romance ao ensaio e vice-versa. É o que ocorre, para citar um único exemplo, com a cena de *Estrela polar* em que o pintor Garcia e o médico Emílio, ouvidos em silêncio por Adalberto, conversam (e defendem pontos de vista antagônicos) sobre a hipótese de permanência de alguma coisa do homem no mundo, após a sua morte, ou se o próprio mundo morre com a morte do homem. Os termos essenciais da argumentação de um e de outro interlocutor, nesse diálogo, são repetidos com grande fidelidade – tanto ideológica quanto textual – em passagens de "Da fenomenologia a Sartre" e de *Invocação ao meu corpo*, o que pode ser constatado confrontando-se EP, p. 106-107, com PS, p. 80-81 e IMC, p. 232-233. E este é apenas um exemplo dentre muitos.

[20] *Para sempre* é a culminância de um processo de *pensar/sentir* o tempo claramente manifestado a partir de *Aparição*. Ao longo desse processo, como já se viu, o tempo vai cada vez mais deixando de ser considerado a partir das convenções passando a ser tratado como algo cada vez mais abstrato, mais pessoal, mais do interior do homem e relacionado não só com as suas vivências mas com as suas reminiscências mais ancestrais. É isso que leva Alberto Soares a dizer – de certo modo repetindo Santo Agostinho – que o tempo não passa por si, porque é de si que ele parte (Cf. Ap, p. 291). É essa cada vez maior rarefação do tempo que ao homem faz perder a noção da *decorrência*, o que "anula" o passado e "suspende" o tempo, projetando-o para o futuro. É esse tempo *único*, interior e sem fronteiras, as das convencionais divisões, que vem a ser o tempo absoluto.

[21] A cena em que o protagonista do romance vê a si mesmo morto, é recorrente e está, pelo menos, em *Cântico final*, no sonho de Mário, executado por fuzilamento (v. CF, p. 92), em *Rápida, a sombra* (v. p. 233), em situação em tudo idêntica à que se repete em *Para sempre* (p. 82-83 e 85-87). Não sendo meramente ficcional, porque permite a "leitura" de uma outra forma de "aparição" – a da revelação ao ser do seu próprio corpo morto –, a cena tem a sua dimensão filosófica tratada em *Invocação ao meu corpo*:

> Vai uma distância infinita de se *saber* que se é mortal ao *ver-se* que se é mortal (p. 73). A minha morte não é imaginável, porque é inimaginável não poder pensar "eu" ou seja a própria evidência de estar vivo e de existir através de mim tudo o que existe. Não posso imaginar-me morto, porque para o imaginar tenho de me pensar vivo a imaginá-lo. A evidência de eu ser bloqueia-me de todo o lado e não posso sair dela. Estou centrado em mim e para me descentrar tenho de me centrar noutro lado para me ver... O meu "eu" é um absoluto categórico, a pura chama que é (IMC, p. 260 – Cf. também p. 68-70 e 258-261).

(ou até um dia) a sua experiência do existir, tudo quanto viu, sentiu e aprendeu, salvando assim a memória de uma vida, e com ela o próprio tempo, escrevendo "para segurar nas [suas] mãos inábeis o que fulgurou e morreu" (Cf. Ap, p. 210), Paulo apenas rememora (caoticamente[22]) e nada quer escrever para que tudo morra com ele. Nada quer salvar, não quer deixar nenhuma herança. Nem mesmo a Palavra que obsessivamente buscou a vida toda. As palavras que sabe morrerão com ele, a que nunca chegará a aprender não pertencerá a ninguém.

Mas ainda que nada deseje salvar que represente para depois da sua morte uma herança de si, Paulo possui um íntimo desejo de dominar o tempo. E vai fazê-lo (ou tentá-lo) pela manipulação da memória, antecipando ou protelando acontecimentos, trazendo-os de um passado remoto para um mais próximo, ou mesmo para o presente em que recorda, adiando os que não lhe interessa enfrentar de momento, situando alguns no espaço onde não ocorreram. *Suspender* o tempo nos instantes de perfeição que deseja preservar para sempre, *eternizá-los*, salvando-os da inexorável fugacidade a que tudo está condenado. *Cristalizá-los* para a *eternidade*. Paulo quer então salvar alguma coisa. Não exatamente de si para os outros, como herança, mas dos outros ou da vida para si, não importando, que isso que salve pela manipulação da memória e graças à força criadora da palavra em que se

---

[22] O rememorar de Paulo, que é a base essencial da própria diegese, só aparentemente – e do ponto de vista da sua representação – é caótico. Da perspectiva da *construção* textual (diegese/discurso) o romance é na verdade minuciosamente elaborado, nada sendo casual ou gratuito, mas tudo resultante de um sentido de "*construção*" muito lúcido que presidiu à escritura da obra (como também de romances anteriores) e a que se obrigou o narrador-autor Vergílio Ferreira. A propósito, leia-se o que sobre o assunto diz Rosa Maria Goulart:

> [...] se é certo que nele [em V. F.] se cruzam e confundem temporalidades distintas, a sua narrativa não chega a ser caótica (ou só na aparência o será alguma vez) e se a respectiva leitura põe exigências de compreensão, de modo algum, achamos nós, toca a aridez. Isto porque o autor soube dar-nos, por um lado, um *texto de prazer* pela singularidade da sua escrita; e por outro, a sua técnica romanesca – atual, sem dúvida – mantém um equilíbrio interno que ordena a aparente desestruturação externa. Assim se vê que o *eu* do narrador/personagem se instaura em ponto fixo donde emerge a dispersão temporal, sendo que de vez em quando intenta disciplinar a desordem ocasionada pelas incessantes oscilações da memória através do tempo. Além disso, Vergílio Ferreira é acima de tudo um pesquisador da *Ordem* e a feitura dos seus romances, segundo os moldes em que se exerce, é oblíqua afirmação de *horror* ao caos. (GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*, p. 144 – itálicos do texto citado).

Ainda sobre a aparente caoticidade gerada pelo romance "sem história" e de temporalidade não linear, é interessante ler o que sobre a experiência escreve o próprio Vergílio Ferreira:

> Curioso é o equívoco de se supor que uma narrativa cronológica é mais difícil. Isso sim... Uma narrativa cronológica, na seqüência causa/efeito, dá um apoio muito mais seguro como na construção de uma casa. A gente põe uma pedra, depois outra que se lhe ajusta, até o edifício ficar pronto. Mas uma narrativa fragmentada é duplamente difícil. Porque tem de visar um conjunto como na seqüência cronológica e tem de selecionar e ordenar os elementos dispersos para que no fim se consiga a totalização. (CC3, p. 98)

transforma o seu rememorar, exercitando o seu domínio sobre o tempo, acabe por morrer também, com a sua morte. Porque Paulo sabe que a *eternidade* é relativa e dura tanto quanto durar a sua consciência do tempo e o seu domínio sobre ele, ainda que esse domínio seja meramente ilusório, conseqüência de uma sua ficção.

A essa ficção a palavra dará foros de verdade. É com ela que Paulo vai reinventar a vida. Recordar até ao alarme e ao desespero os seus momentos de angústia e recriar até ao mito e à perfeição da plenitude os que foram de alegria e de beleza. Aqui estão, por exemplo, o encantamento do encontro com a música, na infância, e a descoberta do arrebatado amor por Sandra, na juventude. A música (na verdade uma representação superlativa da Arte) e o amor são as duas fundamentais linhas de força do romance. E são os dois pilares da existência de Paulo, daí que seja natural que na sua rememoração da vida ele tenha pressa na presentificação antecipada de ambos. E do próprio presente de que vai rememorar o passado, a música que ouve no cantar de uma voz anônima – a "voz da terra" – auxilia nessa presentificação:

> Uma voz canta ao longe na dispersão do entardecer. Vem do fundo da terra, sobe em círculos pelo ar, evola-se na distância. Fico a ouvi-la no silêncio em redor. (PS, p.10). Só de vez em quando, vem de longe, dá a volta pelos montes, uma voz canta pelo ermo das quintas. Ouço-a na minha alegria morta, na revoada da memória longínqua, escuto-a. [...] é a voz da terra, da divindade do homem. (*Ibid*., p. 16).

Esta voz que fala/canta no presente e ao presente de Paulo, de início tão vaga, tão distante, tão diáfana, quase imperceptível na sua dispersão por montes e ventos, pelos vales, pelo ermo das quintas, traz-lhe um passado imemorial, um tempo de sempre e de nunca, um "ritmo de eternidade". Na sua recorrência, na freqüência com que ele a vai ouvindo, o canto se vai tornando mais definido, a voz mais audível, a canção mais perceptível:

> E de súbito de novo. Vem de longe, de uma memória antiqüíssima, aceno da vida que findou. É um canto claro, ouço-o no fundo da terra, da água das origens. [...]. A voz ondeia pelo espaço, aproxima-se, afasta-se às revoadas como um sino. Não reconheço a cantiga – virá já da minha infância? (PS, p. 21). [...]. "Ó minha amora madura, quem foi que te amadurou?" – sei a canção, canta! Pelo infinito dos milénios a tua voz pura. "Foi o sol e mais a lua" – na tarde imensa da minha solidão. Oh, não sofras. Arrasta-se o canto como através de um templo. Anúncio da alegria que não morre, vem do lado de lá da vida, que trabalho agora no campo? Canta. A apanha do milho, talvez, a *tira* das bata-

> tas. É um canto com um ritmo de igreja, Deus mora ainda na sua infinitude, "foi o sol e mais a lua e o calor que ela apanhou" – com um ritmo de eternidade. E enquanto a música ondeia pelo ar, eu regresso da vila com as minhas tias. (*Ibid*., p. 37).

Exemplo ou não de "memória involuntária", a voz que canta uma canção que Paulo ouvira desde a infância, traz-lhe de volta o tempo em que ali vivera com as tias: "enquanto a música ondeia pelo ar, eu regresso da vila com as minhas tias." Não há como negar, nesse devaneio, uma reminiscência proustiana. Mas no decorrer do romance a dimensão temporal se tornará muito mais complexa do que isto[23]. De certo modo, ouvir a "voz da terra"

[23] Bachelard longamente meditou sobre a importância do devaneio, quer na *Poética do espaço*, quer em outras obras, como a própria *Poética do devaneio*. Do primeiro, extraio este fragmento elucidativo:

> [...] se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. [...]. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares onde se *viveu o* devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis. (*Poética do espaço*, p. 359 – itálico da citação).

É mais ou menos isso o que aí ocorre com Paulo. Abrigado na velha casa da infância, onde recorda, sonha e recebe as suas visões, na reconstituição da vida e de todo um passado que está mesmo para além dela. Tudo ali, e a profunda solidão em que está, é propício ao devaneio. Na *Poética do devaneio*, diz Bachelard:

> O ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice. Eis por que no outono da vida experimentamos uma espécie de recrudescimento do devaneio quanto tentamos fazer reviver os devaneios da infância.
>
> Esse recrudescer, esse aprofundamento do devaneio que experimentamos quando pensamos na nossa infância, explica por que, em todo devaneio, mesmo naquele que nos embala na contemplação de uma grande beleza do mundo, logo nos encontramos no declive das lembranças; insensivelmente, somos conduzidos para devaneios antigos, de repente tão antigos que já nem pensamos em datá-los. Um clarão de eternidade baixa sobre a beleza do mundo. (BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 96. Coleção Tópicos).

que canta uma canção de sempre é uma preparação para o encontro de Paulo – na sua deambulação pela casa – com o violino da infância:

> [...] encostada a um canto, a caixa preta do violino. Tem a forma de um caixão infantil [...]. É um violino pequeno, um violino de três quartos, padre Parente disse que um grande não dava para mim. [...]. Tomo a caixa devagar [...]. Um certo receio de a violar. Contemplar na face o cadáver do que não sei. A caixa tem um fecho amarelo e um gancho de latão. Solto-o, ergo a tampa. [...]. Está ali, inteiro, espera-me desde antes de mim. Tem ainda as cordas todas, mas devem estar podres. Na tampa erguida, o arco do violino instalado no seu lugar. Tem as sedas frouxas, lassas do tempo, ou alguém as terá afrouxado? [...]. E então, devagar. Tomo o braço do violino, ergo-o do seu cofre. E um instante, como se um objeto frágil, misterioso, terrível no seu mistério. [...]. E neste ter o instrumento na mão, não sei que estrita ligação orgânica com ele, sinto a aderência corpórea dos meus dedos com as cordas, o prolongamento necessário da minha mão com o braço do violino. Na conformação do meu corpo, o instrumento integrado na minha estrutura total, como se ele a prolongasse, fosse uma sua parte necessária. [...]. Era uma sua parte integrante, a estrutura completa de mim, e era assim como se mutilado eu recuperasse o que em mim reinstaurava uma harmonia perdida, na inteira vitalidade de um corpo humano que se cumpre. [...]. E só, na casa deserta, a vibração áspera das cordas do violino, as cabeças dos meus dedos doridos da pressão. Sei ainda a *Canção de Solfeje* (de Grieg?), o *Momento Musical* de Schubert, a *Dança Húngara* – de quem é? [...]. Melodia antiga, na perfeição da memória. Na distância aérea da minha imaginação. Casa deserta, o silêncio de uma tarde quente. E através das camadas sobrepostas do tempo e da amargura. Minha melodia antiga. (PS, p. 54-56).

Tempo, música e palavra: elementos indissociáveis em *Para sempre*. Elementos também indissociáveis entre si, sendo a música e a palavra capazes de "acordar" o tempo e sendo o tempo elemento estruturante da palavra e da música, porque se não pode dissociar do ritmo. De certo modo este fragmento agora transcrito o diz. A caixa do violino, que tem a forma de um caixão infantil, representa a morte da infância. Por isso o receio de Paulo, de "contemplar na face o cadáver" do que não sabe. O violino tem "as sedas frouxas, lassas do tempo", mas ao tomá-lo nas mãos Paulo sente reinstaurar-se a vida onde temia deparar-se com a morte: "Na conformação do [seu] corpo, o instrumento integrado na [sua] estrutura total, como se ele a prolongasse, fosse uma sua parte necessária. [...]. Era uma parte integrante, [da sua] estrutura completa, e era assim como se mutilado [ele] recuperasse o que em [si] reinstaurava uma harmonia perdida, na inteira vitalidade de um corpo humano que

se cumpre.". Na casa deserta e na *memória perfeita*, "através das camadas sobrepostas de tempo", Paulo redescobre a sua melodia antiga. Ou seja, reencontra, num *momento de perfeição* (equivalente ao *Momento Musical* de Schubert), a infância, a vida e a plenitude da *eternidade* que deseja.

São instantes como estes que Paulo anseia por antecipar na sua rememoração, por eternizar, por *suspender*, colocando-os fora do alcance do tempo (como o violino que o esperava na casa mesmo *desde antes* de si). Paulo compreende o tempo por "camadas sobrepostas", mas não só estas "camadas" se confundem como ele as move segundo as suas urgências ou os reclamos da sua emoção. É assim que procede com relação a Sandra, que anseia por trazer depressa para a sua rememoração do passado:

> Sandra. Se soubesses como tenho pressa de falar de ti. De estar contigo longamente. De te recuperar desde o teu nome. [...]. Mas estou a falar de ti e ainda não é tempo – em que tempo é? Estás entretecida a todo o meu ser, podia lembrar-te agora. Podia figurar-te já em Penalva, que é para onde me apetece agora ir. Podia-te imaginar lá, neste modo de igualar o real e o imaginário, que tudo é real. Porque mesmo encontrada na cidade da Soeira, a cidade universitária. [...]. Estou cheio de necessidade de falar de ti. Mas tenho de ir a Penalva, é lá que quero começar. (PS, p. 49-50). Tenho de ir a Penalva – arrumo o violino na sua caixa. Talvez leve Sandra para lá, mesmo não sendo ela de lá. Tenho tanta pressa de estar contigo. Mesmo que a tua presença lá não seja realidade. (PS, p. 56).

Paulo transgride assim a realidade em função da sua urgência emotiva. E desse modo "reescreve" a sua vida e reinventa o seu tempo, alimentando a ilusão de o dominar. Pode *suspendê-lo*, "congelando" algumas imagens do passado, e pode *restaurá*-lo quando ele se encontra *suspenso*, como quando decide pôr em funcionamento o relógio da sala de jantar, há muito tempo parado por falta de corda.

> Olho a parede no meio da sala, por cima do aparador, está lá ainda o relógio. Tem um mostrador redondo que se alarga para baixo até à caixa do pêndulo [...]. Está parado nas três e meia. Devem ser horas da noite, que é quando o tempo se suspende. (PS, p. 109).

Paulo constata a existência, ainda, do relógio na sala, anuncia que lhe vai dar corda, mas vai continuadamente, talvez para prolongar a *suspensão* do tempo e com isso a ilusão da *eternidade*, adiar a decisão, o gesto de dar corda:

> Vou dar corda ao relógio, está parado nas três e meia. [...]. Tenho de ir [...] dar corda ao relógio. [...] Pôr o relógio a trabalhar, restaurar o tempo na casa, mas agora não. (*Ibid*., p. 112).

E mais adiante: "Estou só, o tempo imobiliza-me no mundo. O relógio parado." (*ibid*., p. 116). Mas a hesitação continua, o adiamento: "Na parede ao lado, o relógio imóvel. Deve ter parado pela noite quando o tempo se suspende. Se eu lhe desse corda? Extático o universo." (*ibid*., p. 135).

E finalmente, a decisão, o gesto sempre adiado e que se vai cumprir, enfim, aparentemente motivado por um certo cansaço do *sem-tempo*, um esgotamento do presente contínuo e que mesmo em fuga permanente parece imobilizado, *eterno*, porque sem mensuração de passado e de futuro.

> Suspenso da tarde, suspensa a hora na radiação fixa de tudo, o tempo. É um tempo de eternidade sem passado nem futuro, eu aqui, transcendido de abismo. [...]. A vida mede-se pela quantidade de futuro, nem que seja o de cada hora, não tenho horas a haver, abstratização de mim na irrealidade do mundo. Então lembrei-me de dar corda ao relógio, dependurado da parede. Abro a portinhola em baixo [...]. Está imóvel o pêndulo, [...]. (PS, p. 145).

A diegese desenvolve então uma lenta e muito detalhada descrição do ato de Paulo a dar corda ao relógio, passo a passo, gesto a gesto, sempre num *agora*, numa continuidade do presente a indicar o instante que flui e a sua relação com o relógio, o tempo e o movimento do homem para o restaurar na casa. Na representação da cena há quaisquer ecos ou reverberações do *nouveau roman*, como no ato de Júlio Neves a abrir a porta da casa, em *Rápida, a sombra*, e também na dimensão simbólica que é a valorização de um equipamento mecânico para mensurar o tempo humano. O relógio, símbolo do tempo, é aqui *sentido* como uma máquina que dirá ao homem sobre o tempo em que está, o havido e o a haver em cada dia, e estas engrenagens mecânicas são valorizadas na cena:

> Está imóvel, o pêndulo, a chave suspensa de um preguinho ao lado. Desprendo-a, abro o vidro do mostrador. E encaixada a chave no orifício das horas, há outro paralelo, para o carrilhão que as bate. E devagar como um deus que instaura o tempo na duração humana, os estalidos da roda dentada da corda. Ressoa no silêncio do vazio de eternidade. Rodo a chave, a tensão da corda sinto-a à pressão dos dedos no rodar. Só eu e o relógio na suspensão do mundo. Instauro o escoamento do tempo no absoluto do meu instante.

> Até que travada a chave não roda mais, retiro-a para a rodar no outro orifício. Rápido o denteado da roda interior, mais vagaroso à medida que a tensão aumenta, a história suspende-se do mecanismo que eu aciono. [...]. A sala imobiliza-se no fundo das eras, a sala, a casa, [...]. Suspendo eu próprio o meu gesto, atento a um qualquer indício de vida que não sei. [...]. Rodo ainda a chave em alguns dentes que faltam, estaco por fim no limite da corda. E breve, com um susto de uma rápida vertigem, o turbilhão dos séculos no meu dedo sutil, o pêndulo impulsiono-o na sua cadência perpétua. E como se nos começos do mundo, um relógio bate a sua pancada pendular nas margens do grande rio. Acerto os ponteiros pelo meu relógio de pulso, fecho as tampas, fico a ouvir o seu bater. É um bater compassado e leve mas fortemente marcado no rigor da sua inflexível determinação. [...]. Fico a ouvi-lo, perdido em mim, ao computador do tempo, como um coração mecânico da vida. Olho-o, fito-o, na voragem do meu vazio, fascinado de terror. Um relógio bate na vertigem do tempo. Ouço-o. (PS, p. 145-146).

Finalmente, pondo o relógio em funcionamento, Paulo reinstaura o tempo na casa. Retira-o da *suspensão* em que se achava, pondo-o *em marcha*. Mas não dá grande atenção ao *marchar* do tempo, que lhe chega confuso, ou irreal, das engrenagens do relógio: "[...] o relógio da sala bate horas. Bate-as em duplicado, são oito ao todo, quatro horas." (PS, p. 174). Bater as horas "em duplicado" é acelerar um tempo que a Paulo parece demasiado lento, acelerar a *marcha*, o movimento pendular nas "margens do grande rio", a "cadência de remar para a eternidade" (*ibid.*, p. 175). As horas "em duplicado" estão em consonância com esta sua reflexão: "É lento o tempo e todavia rápido. O tempo é a nossa modificação, estou pronto, eu, definitivo." (*ibid*., p. 174). Mas à medida que o tempo avança, cresce cada vez mais, em relação a ele, o desinteresse de Paulo:

> O relógio da sala dá horas. Não as conto. (PS, p. 202). Ouço o relógio, não o olho. [...]. O relógio dá horas. Não as conto. (p. 221). O relógio deu horas. Não as conto, vivo na eternidade. (p. 249). [...] o relógio vai puxando o tempo, mas nem o olho. (p. 287).

O desinteresse de Paulo pelo tempo contabilizado pelo relógio, não significa exatamente um ignorar o tempo, um total alheamento a ele, mas a consciência de um *outro* tempo, que é um *tempo* interior, *existencial*, que tem a ver com o ritmo da vida e do próprio universo, um ritmo cósmico, um *tempo cósmico* que não pode ser plenamente marcado pelo relógio, mecanismo-convenção, "símbolo" insuficiente para a representação da plenitude temporal. O distanciamento de Paulo com relação ao tempo do relógio é progressivo como o próprio avançar das horas, o movimento circular dos ponteiros que as contam,

a oscilação repetitiva, cadenciada, ritmada de exatidão no ir-e-vir do pêndulo. À medida que o tempo passa, mais ele se vai distanciando do tempo do relógio:

> [...] enquanto ao lado no relógio, a cadência do remar para a eternidade, oh, tenho a eternidade comigo, estou fora do tempo da vida, [...] (PS, p. 175).[24]

> Ouço o tempo no relógio, no seu bater compassado. [...], de que serve ter pressa? Dilatar o mais possível cada instante que passa, olhar em volta e ver e ouvir. (*Ibid*., p. 199).

A situação-limite em que Paulo se encontra no ato de rememorar a sua vida é a da velhice. "A mais natural de todas", como nos lembra Fernanda Irene Fonseca. O limiar da *eternidade*, ou do *sem-tempo*, ou do *nada*. E na velhice há que ter em conta um "outro" tempo, um "outro" ritmo. "De que serve ter pressa?". A cadência dos relógios é a de um "remar para a eternidade", para uma *outra* dimensão do tempo que a própria velhice antecipa, e o que importa, é "dilatar o mais possível cada instante que passa". Assim, enquanto ouve a cadência compassada do relógio como a de um "remar para a eternidade", por entre as "margens do grande rio", Paulo simplesmente *está*. A sua atitude é estática, a da quase imobilidade. Afora a sua deambulação pela casa abrindo portas e janelas que depois voltará a fechar, Paulo está quase sempre imóvel, sentado na sala ou parado à varanda, contemplando a montanha ou o horizonte, momentaneamente *suspenso* num dos cômodos por onde o seu deambular o leva, pelo encontrar das coisas envelhecidas e entregues ao esquecimento, ao abandono e à poeira das eras, ao encontro do passado (ou dos passados, porque há várias "camadas" de tempo percorridas por ele), numa oscilação às vezes vertiginosa (um "transporte imenso", à Baudelaire) entre presente e passado. No intervalo do movimento que é o ato de abrir todas as portas e janelas e o ato seguinte, que será o de fechar as portas e janelas que abrira, Paulo *está* imóvel. O que se movimenta é a sua memória, o seu pensar, o seu sentir. Abrir para depois fechar portas e janelas, sugere um movimento de ir-e-vir, como o do pêndulo do relógio. Por ele e pela sua deambulação pelo interior do pré-

[24] Fernanda Irene Fonseca comenta assim o alheamento de Paulo ao tempo do relógio e a consciência que adquire de *ter a eternidade consigo*: "O tempo que o bater compassado do *relógio* instaura na casa é o "tempo" anterior (e posterior) ao tempo cronológico: o *ritmo*, o tempo eterno, não deíctico, vazio de presença humana: [...]. A *eternidade* – tempo vazio da presença humana ou saturado dela? A experiência fictiva da *eternidade* no *instante* é, em *Para sempre*, uma vivência profundamente humana. A *situação-limite* em que Paulo – à semelhança do que é habitual com os protagonistas-narradores dos romances de Vergílio Ferreira – vive a sua experiência é uma *situação-limite* natural, a mais natural de todas: a *velhice*." (FONSECA, Fernanda Irene. Para sempre: ritmo e eternidade. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, p. 104).

dio, até às lojas, à observação do jardim em estado selvático, entregue ao abandono e à morte, Paulo restaura o movimento na imobilidade em que antes se encontrava a casa. Como nela restaurou o tempo, dando corda ao relógio da sala. Esse movimento pendular, cadenciado, ritmado como pancadas de remo, é textualmente representado no romance no paralelismo que se verifica entre as frases da abertura e as do encerramento: "Para sempre. Aqui estou." (p. 9) e "Aqui estou. [...]. Para sempre." (p. 306)[25].

"A velhice é estar [...] é um sobejo" (PS, p. 50). É assim que Paulo a sente: "fora do tempo da vida" (p. 175), não tem mais que ir a parte alguma, que fazer coisa alguma, tem só "que estar". Por isso, ao mesmo tempo em que se vai alheando do tempo marcado pelo relógio, Paulo vai passando a "sentir" uma *outra* dimensão do tempo – e a ela se integrar –, um *tempo cósmico*, em que as horas são marcadas pela posição e intensidade do sol ao longo do dia e em que os meses do ano são indicados pelas neves do inverno ou o calor do verão, pelas estações que introduzem mudanças na paisagem e trazem à memória comovida as reminiscências da infância e as grandes datas festivas: o Natal pelo inverno, a Páscoa pela primavera...[26]. É um tempo que Paulo quer perenizar. Não exatamente o do

---

[25] Analisando, no plano macro-estrutural do romance, esta sugestão de movimento ao mesmo tempo pendular e circular, Fernanda Irene Fonseca afirma:

> As freqüentes repetições, ao longo do texto do romance, de "*para sempre*" (com variantes como "*desde sempre*", "*de sempre*", "*de nunca*") e de "*aqui estou*" (com variantes como "*estou aqui*", "*estou só*") desenham um encadeamento anafórico no interior desse percurso circular entre o "*Para sempre*. *Aqui estou.*" inicial e o "*Aqui estou. Para sempre*." final. (FONSECA, Fernanda Irene. Op. cit., p. 87 – itálicos da citação).

E diz ainda:

> Desta aproximação circular entre o início e o final do romance ressalta a poderosa sugestão de uma *macro-estrutura rítmica*: um *movimento pendular*, movimento que se nega a si próprio porque não progride, ou melhor, porque suspende indefinidamente a sua progressão. Esta sugestão de um *movimento pendular* ao nível da macro-unidade textual que é a totalidade do romance é reforçada pela estrutura rítmica das micro-unidades "*Para sempre. Aqui estou*" e "*Aqui estou. Para sempre*" que são segmentadas de forma isócrona.
>
> Este *movimento pendular* é um movimento que, algo paradoxalmente, sugere *suspensão, estatismo*. "Estatismo" que se encontra também presente, como traço semântico, em "*estar*" e "*sempre*". E que está em consonância com o tema do romance: a *velhice* e a *morte*. (Ibidem – itálicos do texto citado).

[26] Esse *tempo cósmico* já o conhecemos de romances anteriores: por exemplo, *Signo sinal*, *Rápida, a sombra*, *Nítido nulo*, *Alegria breve*... É provavelmente um tempo de sempre, nas narrativas de Vergílio Ferreira e já pode ser observado mesmo em *Mudança* ou em *Manhã submersa*. Mas adquire uma dimensão de maior vigor e significado simbólico nos romances finais, os *da* velhice e *sobre* a velhice, particularmente a partir de *Para sempre*. Acaba por ser também um tempo descoberto e eleito como um tempo de privilégio emotivo pelo próprio V. F., a julgar por algumas das suas anotações na *Conta-corrente*:

> *19-Abril (Domingo de Páscoa).* Páscoa da Ressurreição da Natureza, das flores novas, das águas libertas. Aqui, no meu canto a relembro na aldeia... Páscoa do recomeço perfeito, do que morreu e reinicia a vida, dos campos revolvidos à plantação das batatas novas, das flores nas ma-

instante que flui, que ele sabe impossível de paralisar, porque esse instante está em fuga permanente. Mas, no instante que foge, recuperar para sempre, pela *eternidade*, pelo milagre que permitisse uma *suspensão absoluta* do tempo, alguns instantes que já passaram. Imobilizá-los onde e quando tivessem acontecido, trazê-los de volta ao presente que flui, presentificá-los no futuro que ainda haja. É pela memória, pela imaginação e pela palavra que Paulo vai operar esse prodígio, verdadeiro *milagre* reservado a poucos, como no passado de um seu ancestral arquetípico se operara o *milagre* da aparição do ser a si próprio. A memória será aí fator essencial à realização do prodígio, mas é de uma memória incomum que se trata, memória fulgurante de nitidez, de capacidade de visão, capaz de transformar a aparição em fotografia.

> Todo o espaço vibra vertiginoso de memória. (PS, p. 48). Era um dia de neve [...]. Cristalizado o mundo, de que é que eu estou falando? instantâneo, transfigurado, um halo de legenda. Na vertigem da memória vejo-o. (*Ibid*. p. 66).

É mais ou menos esse o processo que permite a Paulo a ilusão da *suspensão do tempo* pelo *congelamento*, *cristalização* ou *imobilização* das imagens. Imagens que foram/são *instantes*, e que em tudo são como instantâneos fotográficos. No decorrer de *Para sempre* há vários desses "instantâneos". Só para exemplificar (e entre muitos exemplos possíveis), esta visão da tia Luísa:

> Está encostada à parede, a máquina, tia Luísa, vejo-a senta-se-lhe diante, vergada para a tarefa. Mas está imóvel, as mãos pousadas no tampo da máquina, uma nuvem de folhos caindo do tampo para o chão. Deve estar a costurar algum cortinado para a sala, algum lençol, mas não se move. Petrificada, a face branca, os óculos com uma lente partida. Olho-a fixamente, tem as mãos imóveis segurando a roupa junto à agulha, a roupa cai-lhe até ao chão. Bate-lhe a luz da janela, a face de cera, os olhos fixos na costura, um

---

cieiras, das flores sem nome pelas beiras dos caminhos, do cuco casamenteiro para que também um corpo recomece, Páscoa dos sinos da alegria, hora viva da morte que está em mim, que está em nós. Aos meus olhos maravilhados a fito na lembrança, que em lembrança ao menos exista e seja tão real como a irrealidade da minha evocação. (CC3, p. 317).

25-Dezembro (domingo). [...]. Natal. Aceno da hora sem margens, sabida quando não é – sonho de ser e não ser. A neve que o enfeita não é um adorno supérfluo – bem sei: é a evidência da sua imagem – aparição que se desfaz ao calor das nossas mãos, da nossa invencível procura. Mas é bom que permaneça o seu aceno, como o limite, de uma verdade primeira – como a inverossímil presença que nunca é [...]. Breve fascinação, breve refúgio de um calor de se estar bem, de apenas ficar olhando. (CC4, p. 474).

> pouco vergada sobre a máquina. Há silêncio em toda a casa [...]. Tia Luísa olha a agulha com atenção, mas tudo está imóvel na tarde de calor, não se move. (PS, p. 17).

São recorrentes, as imagens "congeladas" na memória "visual" de Paulo, recuperadas desde o passado remoto, como a visão de tia Luísa à máquina de costura, ou esta outra, da tia Joana imobilizada no trabalho da cozinha:

> [...] transponho a porta e subitamente vejo tia Joana sentada num banco raso ao pé da janela. Está imóvel, tem no colo um alguidar, com a mão direita segura uma faca, com a esquerda segura um molho de couves. Deve estar a migar o caldo-verde. Mas não se move. Tem a cabeça inclinada para o trabalho das mãos, a faca meia enterrada no molho das couves, paralisada como num instantâneo fotográfico. A luz da janela bate-a de lado, tem uma cor de cera, toda ela lembra um modelo de cera fixada numa posição. Mas as folhas do caldo são verdes, embora de um verde desmaiado de cinza. Está assim sentada, imóvel na tarde que esmorece, batida na face da luz pálida da janela. Tem um alguidar no colo, as mãos imobilizadas a cortar o caldo-verde, o busto vergado, os olhos fixos nas mãos. Parada na eternidade, olho-a sempre, não se move. (PS, 250-251).[27]

[27] Esta imagem da tia Joana "congelada" no gesto de cortar as couves para o caldo-verde, lembra com exatidão a imagem "congelada" de D. Clotilde, em *Signo sinal*, no ato de cortar o bolo de Páscoa:

> D. Clotilde tomou uma faca para encetar o bolo. [...]. Vejo-a erguer a faca, encostá-la à crosta do bolo, os dentes entreluzidos de metal. Mas não se move mais. Está hirta, fixa, no instantâneo da memória. Curva-se um pouco para o bolo, mas tem a faca soerguida e está de lado para nós. Está assim imóvel, num rebrilhar de dentes. A faca oblíqua ao bolo, parada. Um sorriso estrídulo de metal. Estaca-me a sua imagem na lembrança. A faca. A face. O trilo vivo dos dentes. A sala um pouco obscura na tarde. Estamos todos imóveis. A criada tem um braço no ar, imobilizada no seu gesto. O tempo fixo. (SS, p. 134-135).

Mas em *Para sempre* há muitas mais imagens fixadas no tempo e nos "instantâneos da memória". Por exemplo, esta visão "congelada" de Sandra:

> E de súbito ficas imóvel assim, instantânea de luz, a boca enorme de alegria e os dentes visíveis de sol, e os olhos rápidos de cintilação. Fica-te assim, oh, não te mexas. Tenho tanto que dar uma volta à vida toda. Não te movas. Sob a eternidade do sol e da neve. Uma malícia súbita no teu riso, no teu olhar. Um clarão à volta de deslumbramento. Irradiante fixo. Não te tires daí. Instantâneo da minha desolação. Tenho mais que fazer agora. Não saias daí. A boca enorme de riso, os olhos oblíquos de um pecado futuro. Fica-te assim, [...]. (PS, p. 61).

Ou estas outras, em que reaparece tia Luísa, "recuperada" de um passado remoto a castigar Paulo, ainda criança, e "emergem", de um passado recente, Paulo e a empregada Deolinda, num desentendimento doméstico:

> E nesse instante tudo se imobilizou. Como um grupo de cera, imóveis ambos, tia Luísa com a mão atrás a tomar balanço, eu com o braço curvo diante da face. A casa afunda-se no silêncio da tarde, vejo-os a ambos espectrais, imóveis de cera no fundo do tempo, na irrealização do meu olhar fito. Olho-os intensamente, estão intactos na eternidade. (PS, p. 148).

Repare-se que as metáforas para representação das imagens *congeladas*, *suspensas* do tempo, colocadas *fora* dele, são recorrentes, as figuras humanas têm sempre a "face de cera", são "modelos de cera", formam "grupos de cera". Com relação ao tempo a que pertencem, posto em oposição ao *presente* fugaz de Paulo, que as *vê* na memória, essas imagens de cera estão "desde sempre paradas na eternidade", "intactas na eternidade", e são "colhidas", no *instante* em que foram, pela memória fulgurante de Paulo, como no átimo da fulguração do *flash* que as capta, as registra e "perpetua", imóveis como numa fotografia: um "instantâneo fotográfico", um "instantâneo de luz". É assim que Paulo simula a "conquista" da eternidade, o seu domínio sobre o tempo. Tem certamente a consciência de que é de um simulacro que se trata, que pratica a experiência de uma ilusão no exercício de um "poder" que é superior aos limites da condição humana, o "poder *divino*" da suspensão do tempo para o domínio ou a conquista da *eternidade*. "Suspenso da tarde, suspensa a hora na radiação fixa de tudo, o tempo. É um tempo de eternidade sem passado nem futuro, eu aqui, transcendido de abismo." (PS, p. 145). Mas esta é uma experiência trágica, porque a ilusão de conquistar a *eternidade* não apaga a consciência que o homem tem dos seus próprios limites ("eu aqui, transcendido de abismo") e não vai além daquilo que é: uma ilusão, uma "ficção". "Experiência fictiva do tempo", é como a chama Fernanda Irene Fonseca, dizendo-a, também, uma "experiência trágica"[28]:

> Trágica na medida em que o homem, para tentar dominar o tempo, compreendê-lo como uma *totalidade*, destrói a única possibilidade que tem de o criar na linguagem, de estabelecer um *antes* e um *depois*, uma cronologia.
>
> Ao tentar libertar-se do tempo, usurpando o privilégio "divino" de captar o *eterno*, o homem descobre-se, afinal, ainda mais preso ao tempo: prisioneiro de um *presente* que, por muito alargado, não deixa de ser sempre só o (seu) *instante*, não tem sequer a possibilidade de ilusão que só o tempo tripartido (humano) lhe proporciona: a memória, a expectativa, a reversibilidade – a *narração*. A criação do tempo na e pela linguagem.[29]

> Mas ia a abrir a boca e assim ficou. Eu também ia a repetir que mexer nos livros não, e tirá-los do seu lugar, não, limpar o pó e deixar como está. Mas também não digo nada. Ficamos ambos imóveis, vejo-nos estátuas de cera velha, fixas na eternidade. (Ibid., p. 168).

[28] "*Ficção vivida*" é, pois, esse "instante perfeito da totalidade presente" de que falava Vergílio Ferreira em *Aparição*: o *instante* nunca é *perfeito* (acabado); o *presente* nunca é uma *totalidade*. Mas a percepção, *vivida fictivamente*, de uma dimensão "perfeita" no instante permite o acesso a uma *totalidade* que é, no domínio temporal, a *eternidade*. // É esta a *experiência fictiva do tempo* que emana do romance *Para sempre*. (FONSECA, Fernanda Irene. Para sempre: ritmo e eternidade. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, p. 80-81).

[29] Idem, ibidem, p. 82-83.

O fascínio de Vergílio Ferreira pela fotografia como recurso para obter a *paralisação* do tempo, a sua *suspensão* no momento em que foi, é muito anterior a *Para sempre*. Lembremo-nos do velho álbum de fotografias da tia Dulce, de *Aparição*, deixado como "herança" a Alberto Soares, que se extasiava mergulhando no mistério daqueles rostos que não conhecera, nas imagens de tantas pessoas então já todas mortas, pertencentes a um passado mais ou menos distante e que as fotografias traziam ao seu presente, desde o fundo das eras. E mesmo antes de *Aparição*, já em *Apelo da noite*, uma nebulosa tia-avó de Rute deixara para os seus pósteros um idêntico álbum de retratos que também estimulava a interrogação de Rute (a quem o álbum viera a pertencer) e de Adriano, que se demoravam horas na perquirição de quem teriam sido aquelas pessoas, todas mortas, desejando reconstituir-lhes as vidas, imaginando o que teriam feito, como teriam vivido, como teriam sentido a existência...[30] Em Vergílio Ferreira a fotografia vem a ser um dos seus *leitmotiven*, acompanhando o percurso da sua obra, alcançando, com o interesse de sempre, as vésperas de *Para sempre*: em *Rápida, a sombra*, enquanto mentaliza a ação do seu próximo romance, no silêncio da casa e ao longo de uma tarde de calor, em frente à "muralha de livros" e ouvindo o *Amanhecer* (de Grieg), o olhar de Júlio Neves freqüentemente se demora sobre a fotografia de Helena, quando jovem, colocado numa das paredes do escritório[31].

---

[30] À sensibilidade para a fotografia e ao que ela traz de vivência, mistério e *sentimento* de existências passadas e portanto de tempo, que Vergílio Ferreira infunde a vários dos seus personagens, corresponde o *sentimento* manifestado por Roland Barthes em *A câmara clara*, ensaio a que o autor deu o subtítulo de *nota sobre a fotografia* e a que se poderia acrescentar o qualificativo "fenomenológico" para dar "identidade" à *nota*. Deste ensaio vários trechos poderiam ser "pinçados" para colocar em paralelo a esse *sentimento* vergiliano (fenomenológico) da fotografia. Dos muitos possíveis, transcrevo estes:

> A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. (BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 7ª impressão, 2002, p. 123).

> Eis soldados poloneses em repouso em um campo (Kertész, 1915); nada de extraordinário, a não ser isso, que nenhuma pintura realista me daria: *eles estavam lá*; o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, um pedaço da Maia, como a arte prodigaliza, mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real. O que a Fotografia dá como alimento a meu espírito (que permanecesse insaciado), é, por um ato breve cujo abalo não pode derivar em devaneio [...], o mistério simples da concomitância. (Ibid., p. 124).

> A data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo [...], mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações: é *possível* que Ernest, jovem estudante fotografado em 1931 por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? como? Que romance!). Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo *aqui e agora*? (Ibid., p. 125).

[31] Cf. *Rápida, a sombra*, p. 178: "Helena [...]. Estás linda, eterna, no teu retrato, imóvel na eternidade". V. ainda, em RS, p. 39, 209 e 238 a recorrência temática. Em V. F. o tema da fotografia ocupou também a sua

Mas a fotografia, como a escrita, vem a ser um recurso demasiadamente concreto, demasiadamente material, para o grau de abstração a que o escritor chegou em *Para sempre*. A fotografia requer um suporte de papel (ou de outro material sobre o qual se possa produzir a imagem) e todo um processo químico-laboratorial indispensável à sua realização[32]. Como a escrita, que requer para a sua materialização os suportes adequados e a utilização dos sinais materializadores dos signos, capazes de lhes darem *visibilidade*, conferirem-lhes *legibilidade*. Mas *Para sempre* culmina todo um processo romanesco que se instaura e caminha em direção a um "romance abstrato", como já o é *Nítido nulo*, conforme reivindicou o próprio romancista. Como, mais do que *Rápida, a sombra*, o viria a ser *Signo sinal*, e, mais do que estes dois, o é *Para sempre*. Assim os suportes concretos da escrita e da fotografia vão desaparecer, tanto em *Para sempre* quanto já em *Signo sinal*, para darem lugar à volatilidade, à abstração, e mesmo à falibilidade da memória. Sendo romances da *crise* do romance, quer num quer noutro, a diegese não se apóia sobre uma "atitude de escrita" atribuída aos respectivos protagonistas em obras anteriores, "atitude" que também já não é encontrada em *Nítido nulo* nem em *Alegria breve*. Nestes romances, e particularmente em *Para sempre*, a diegese constrói-se única e exclusivamente da própria matéria da memória. Daí a caoticidade aparente. E para estar em consonância com essa volátil matéria, a fotografia é substituída pela memória que *vê* na fulguração do instante, que *registra, corporifica, materializa* (mesmo que só por instantes) que *suspenda* e que lance, para o futuro ou para uma dimensão de *eternidade*, as imagens gravadas nesses brevíssimos e quase inapreensíveis "instantâneos de luz". Mas para que isso aconteça, é necessária a palavra que o diga, a linguagem, mesmo a não escrita, como a de Paulo. A *Palavra* capaz de

---

atividade ensaística e comparece às reflexões do diário. Além disso, fez parte do processo de composição dos seus romances, como estratégia para a definição e fixação dos espaços. Particularmente na elaboração de *Para sempre*, como o próprio romancista revela na sua *Conta-Corrente*: "De tarde fui tirar fotografias desde a casa do Dr. Relha para o espaço em redor. Quero fixar dali a perspectiva para o meu último romance – o que será realmente o último, se levar ao fim o que escrevo. Para a frente a serra desdobra-se até ao pico mais alto do monte de Santiago, para trás, escava-se um largo vale que se ergue ao longe até ao Caramulo." (CC2, p. 120 – anotação de 15.9.1977).

[32] Para Barthes, o processo químico necessário à realização da fotografia, não obstante a sua materialidade, permite uma interpretação simbólica da perenização do corpo transformado em imagem fotográfica insuflada de vida:

> [...] se a Fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a idéia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo. (BARTHES, op. cit., p. 121-122).

fundar um universo e nele, e no coração do Homem, a eternidade no instante, ou tão-só a ilusão da eternidade.

CAPÍTULO VI

NA PALAVRA, TODAS AS PALAVRAS

"Como é que os romancistas se não preocupam com esta coisa tremenda que é o alcance da 'palavra' com que escrevem?" – pergunta-se Vergílio Ferreira numa das anotações da sua *Conta-Corrente* (CC1, p. 27). Desde sempre, sabemos já, se ocupou e preocupou o autor de *Para sempre* com isso que aqui chama de "coisa tremenda", assim infundindo uma carga de mistério e de extraordinário significado "ao alcance da '*palavra*' com que escrevem" todos os escritores. Porque para ele, a palavra não é unicamente o vocábulo exato, o mais adequado a dizer o que se quer, a significar o pensamento, a expressão, a embelezar a forma de dizer (a palavra estilisticamente acertada) e nem mesmo a palavra com que se possa dizer o indizível, mas a palavra essencial, absoluta, fundadora, a morada do Ser (como disse Heidegger[1]), a palavra inicial, a primeira e a última, capaz de dizer tudo, de criar vida e originar universos. É por isso que a palavra é uma "coisa tremenda", porque carregada de misteriosa força genesíaca. É esta a palavra que interessa a Vergílio Ferreira, a que desde sempre lhe importou como escritor e que em *Para sempre* alcança o topo da escalada que até aqui fez o seu longo percurso por romances e ensaios. Não é a palavra gratuita da vozearia ou da tagarelice, mas a palavra-*Verbo*, a que está no princípio de tudo. Tal como com relação à fundação do tempo humano e à compreensão do tempo absoluto, o romancista poderá ter ido buscar a idéia dessa *Palavra* genesíaca às meditações de Santo Agostinho que também se valeu dela na tentativa de compreender e representar a origem do tempo e do espaço do universo:

> Portanto é necessário concluir que falastes, e os seres foram criados. Vós os criastes pela vossa palavra! [...]. Mas como é que falastes? [...] que palavra pronunciastes para dar ser à matéria com que havíeis de formar aquelas palavras?[2]

Santo Agostinho fala, obviamente, da palavra de Deus, *Verbo* primordial que deu origem a todas as coisas. Vergílio Ferreira fala de uma palavra humana, mas que transcende os próprios limites do homem e que, associada ao tempo e à imaginação, virá a simular

[1] Apud FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*, p. 340.
[2] AGOSTINHO. *Confissões*, Livro XI, p. 213.

a força do *Verbo* divino, na capacidade de fundar mundos e dar origem a vidas. E ainda aqui, anda Vergílio muito próximo de Santo Agostinho: "Donde lhe viria este poder se Vós lhe não tivésseis criado a imaginação?"[3]. Palavra, imaginação, tempo e memória são elementos fundamentais na constituição do universo vergiliano. E é sobre o primeiro, a *palavra*, que todo o resto se funda, porque "uma consciência só se exerce, só realmente existe, se encarnada na *palavra*", que é "a expressão definitiva do homem" (IMC, p. 329 – itálico da citação). É através dela que é possível dar vida e voz à imaginação, inventar o tempo, recriar a memória e transformar tudo isso em *narrativa*. Em Vergílio Ferreira, como em Santo Agostinho, decorrem da palavra e da imaginação – mesmo do excesso e do ininteligível que pode haver nelas –, os demais elementos essenciais à narratividade.

> *Há uma voz obscura no homem, mas essa voz é a sua. Há um apelo ao máximo, mas vem do máximo que ele é. Há o limite impossível, mas é do excesso que é o próprio homem.*[4]

É a partir da palavra que a cada homem é possível *narrar* o mundo novo que nasce com cada um, nomear e identificar as coisas que estão nele:

> E eis pois que a palavra surge na minha boca – alguém aí a pôs, a transmitiu, para que o mundo fosse de novo criado. [...] a palavra cria e liberta. Mas a palavra és tu que a pronuncias, a vestes ao objeto, lha transfundes no que ele é, e assim o objeto é um objeto para ti, para a tua liberdade que ao afirmá-lo nega aquilo que ele não é, estabelece a lei da convivência dos objetos entre si, ou seja a tua com eles. (IMC, p. 330-331).

Assim não só Deus criou o mundo pela palavra, mas também o homem o cria permanentemente. E é essa palavra fundadora, e não outra, que a Vergílio Ferreira interessou, desde sempre. Ou não bem desde sempre, porque na verdade uma consciência sobre o peso, o valor e a força da palavra se foi formando nele à medida que ia construindo a sua obra e esta ia crescendo em visível aprofundamento de complexidade. A palavra fundadora, capaz de criar mundos e vida, é sobretudo a partir de *Aparição* que plenamente se revela na obra do autor. Mas desde sempre – desde o início da sua atividade literária – soube o romancista que na palavra poeticamente trabalhada estava a "expressão definitiva" do escritor. Por isso, pode-se dizer que, em Vergílio, a palavra-*poética*, a da expressão estilística,

[3] Idem, ibidem, p. 212.
[4] FERREIRA, Vergílio. *Espaço do invisível* [I]. Lisboa: Portugália, 1965, p. 9-10 (em itálico no texto citado).

do domínio do estético, se vai desdobrar, mas sem separação, na palavra-essencial, a palavra fundadora, elemento fundamental da criação, a palavra-*Verbo*, a da "expressão definitiva do homem", a que está no princípio de tudo, a que é a primeira e a última, a que pertence ao domínio do transcendente. Isto que é ao mesmo tempo algo maravilhoso e "esta coisa tremenda": a *Palavra*.

Antes de chegar a ela, a essa *palavra* essencial, absoluta que diga tudo, inclusive o indizível, Vergílio Ferreira "construiu" o seu estilo literário, a expressão do seu dizer. Manifestou-o em romances e ensaios, consolidou-o, levou-o depois para o diário, fez dele a sua própria expressão. Mas um estilo, tão-somente um estilo, não era suficiente para o que pretendia, porque um estilo – que o romancista define como "o modo de ser único de tudo o que ao autor exterioriza" (CC5, p. 498) –, é muitas vezes apenas o que se *vê por fora* e o que o escritor ambicionava era criar uma expressão que claramente se não *visse*, mas misteriosamente se "sentisse" *por dentro*. Do texto, do próprio autor, mas sobretudo do leitor[5]. O estilo, diz Vergílio, "não é da ordem do enfeite, mas da operacionalidade" (CC5, p. 508)[6]. Por isso, o *tom* dado à escrita de um romance ou de um ensaio viria a ser muito mais importante do que propriamente o seu estilo. Porque o *tom*, mais abstrato, impalpável co-

[5] Disse V. F. que o milagre que sonhava se realizasse com cada um dos seus leitores era que eles vivenciassem os seus livros por dentro, implicarem-se os outros neles, estarem no ponto de irradiação em que ele os realizava e vivia (Cf. CC5, p. 85). Esta questão de livros que se escrevem e que se lêem de *fora* e livros que se escrevem e lêem de *dentro* vem a ser uma espécie de *leitmotiv* de Vergílio que retorna a ela em outras passagens do diário:

> [...] gosto de estar metido *dentro* do que vou escrever. Porque os outros escrevem de *fora*. O que eu pretendo não é contemplar distanciado aquilo de que falo. Quero estar a sentir isso, estar implicado nisso, estar a senti-lo como da primeira vez, estar emocionado aí, vivenciar aquilo de que me ocupo. [...]. Por isso me sinto realizado quando um leitor me diz que não me lê de fora, tal como não é de fora que eu desejo sentir-me. (CC5, p. 96 – itálicos da citação).

[6] Sobre o estilo e sobre escritores que escrevem *bem* e que escrevem *mal*, V. F. disse ainda:

> [...] por "estilo" entendemos normalmente o que especificamente diz respeito à escrita. Ora aí mesmo dois valores se confundem vulgarmente ou se confunde vulgarmente o que provoca dois efeitos dissemelhantes. Proust disse algures que há dois tipos de escritores que escrevem mal: os que escrevem realmente mal e os que escrevem excessivamente bem. E aqui, suponho, radica o que eu pretendo explicar. Porque há também duas formas de escrever "bem": a dos que *escrevem* bem (que são para Proust também maus escritores) e a dos que *sentem* bem e o sabem traduzir. Os primeiros lidam com um sentido específico e original, arrancando de dentro as palavras necessárias para o exprimirem. Para os primeiros, as palavras têm um brilho artificial em si mesmas, o valor delas não remete para mais nada além de si, elas fecham-se como mônadas em si mesmas sem transvasarem submersamente para as outras; para os segundos, os que sentem bem, as palavras são a representação de um sentir original, a sua qualidade vem da sua necessidade, o seu convívio com as demais palavras é um convívio de raízes, a sua razão não é da ordem do enfeite, mas da operacionalidade. (FERREIRA, Vergílio. Um escritor apresenta-se. In:_____ . *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 31-32 – itálicos da citação).

mo um *clima* ou uma *atmosfera*, diria mais à essencialidade da obra, à harmonia entre o seu tema e os seus motivos e a linguagem que a materializa e à harmonia disto com o escritor e o leitor. É o *tom* de uma obra literária que "fala" mais fundamente à interioridade de quem a escreve e de quem a lê. Delicadamente sutil como uma afinação musical, é o *tom* que introduz variações de estilo em cada obra. Porque em princípio o estilo é único enquanto *identidade estética* do artista, mas o *tom* adequado encontrado pelo escritor para cada diferente obra é que estabelece, entre elas, a sutileza de diferentes afinações. É ele o elemento que mais intensamente leva da sensibilidade do artista ao que de sensível ele consegue instaurar na sua obra, projetando-se desta sobre a sensibilidade do leitor. É esta uma das feições da *palavra* em Vergílio Ferreira, que é dizer, neste caso, da sua linguagem.

Metáfora da criação, elemento fundamental da poética, linguagem e símbolo da linguagem, manifestação ontológica, a *palavra* tem sido vista e pensada a partir das mais variadas perspectivas, desde a religiosa à lingüística, à estética, à filosófica – ensejando diversificadas formas de reflexão sobre sua natureza, significados e funções. Algumas muito próximas do próprio pensamento de Vergílio Ferreira – das suas reflexões sobre a linguagem –, como, no domínio da lingüística, Fernanda Irene Fonseca demonstrou em aproximação que fez entre Benveniste e o autor de *Para sempre*.[7]

---

[7] No ensaio "Vergílio Ferreira: a Palavra, sempre e para sempre. Conhecer poético e teoria da linguagem", Fernanda Irene Fonseca chama a atenção para a importância que o tema da linguagem assume na obra de V. F., seja nos romances (a partir de *Aparição*), em ensaios, particularmente em *Invocação ao meu corpo* e em inúmeras passagens do diário. No curso da sua análise, a ensaísta estabelece entre V. F. e Benveniste este paralelo de citações: V. F.: "[...] a palavra é a expressão definitiva do homem." (IMC, p. 290); Benveniste: "[...] le langage enseigne la définition même de l'homme." ("De la subjetivité dans le langage", in *Problèmes de Linguistique Générale I*, Paris, Galimard, 1966, p. 259). Em seguida, Fernanda Irene Fonseca faz o seguinte comentário:

> Inevitável citar Benveniste. Irresistível o paralelo, flagrante a coincidência da concepção humanista da linguagem em Vergílio Ferreira com a do autor de "L'Homme dans la langue" e de "Le langage et l'expérience humaine", com o lingüista que melhor compreendeu e explicitou que o homem se define "dans et par le langage".

A ensaísta discorre ainda longamente sobre as relações da obra de V. F. com a lingüística (inclusive o tempo lingüístico) e a Filosofia da Linguagem, importando, para o estudo do tema, a leitura das páginas que no seu ensaio se seguem à citação feita (Cf. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, p. 30-44). Num momento anterior, escreve Fernanda Irene Fonseca:

> Nas reflexões que faz sobre a linguagem [...] são focados por Vergílio Ferreira temas clássicos da Filosofia da Linguagem como o das relações linguagem-pensamento, o do relativismo lingüístico do conhecimento, o da arbitrariedade do signo lingüístico. A extensão e profundidade da sua reflexão sobre a linguagem conferem a Vergílio Ferreira o direito de ocupar um lugar de relevo no panorama, quase deserto entre nós, da Filosofia da Linguagem. (Ibidem, p. 21).

Embora Vergílio Ferreira proclamasse abertamente a sua pouca ou nenhuma simpatia pela Lingüística – sobretudo a estrutural –, dado também enfatizado por Fernanda Irene Fonseca e para o qual eu próprio já tive, anteriormente (mas neste mesmo trabalho) oportunidade de chamar a atenção, é inegável que a obra romanesca, ensaística e diarística do escritor tem importantes relações com esta área do conhecimento, embora ele transfigure as suas reflexões pelo caminho da poesia e até por uma profunda emoção de espírito, como se tentasse, com isso, afastá-las do domínio da ciência e assim as aproximando, na verdade, da expressão fenomenológica.

Talvez não ande muito longe dessa mesma expressão o que, sobre a palavra, disse Ítalo Calvino em reflexão que, em essência, muito se pode aproximar das de Vergílio Ferreira:

> Há quem ache que a palavra seja o meio de se atingir a substância do mundo, a substância última, única, absoluta; a palavra, mais do que representar essa substância, chega mesmo a identificar-se com ela (logo, é incorreto dizer que a palavra é um meio): há a palavra que só conhece a si mesma, e nenhum outro conhecimento do mundo é possível. Há, no entanto, pessoas para quem o uso da palavra é uma incessante perseguição das coisas, uma aproximação, não de sua substância, mas de sua infinita variedade, um roçar de sua superfície multiforme e inexaurível.[8]

A leitura de *Invocação ao meu corpo*, "Da fenomenologia a Sartre" e de *Para sempre* podem mostrar o quanto, também Calvino e Vergílio andam próximos um do outro quando pensam sobre as inquietantes questões da linguagem. Mas não é desta parte da obra de Vergílio que desejo agora tratar, porque seria iniciar pelo ponto de chegada. *Para sempre* é o romance da palavra absoluta e para chegar até ela ou à consciência da procura do homem por ela, há um longo caminho que é necessário considerar. Há, como disse o próprio Vergílio, todo "o périplo de uma vida à procura da palavra". É preciso então buscar o início desse *périplo*.

Anteriormente a *Aparição*, a palavra – e tudo o que ela representa como significação, comunicação e estética (a arte da palavra) – já evidentemente importava a Vergílio Ferreira. Não há ainda indícios veementes da palavra genesíaca, fundadora, criadora de cosmos, mas ela já aparece, pelo menos a partir de *Mudança*, carregada dos mistérios do significado: "as palavras eram tão pequenas para o sentido que as enchia, que estoiravam

[8] CALVINO, Ítalo. Exatidão. In: _____ . *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 90.

como petardos, pulverizando-se em som anônimo e indecifrável." (M, p. 213)[9]. O indecifrável das palavras, o ruído, a algaraviada, toda a zoeira introdutora do anonimato e do sem-sentido será sempre um dos temas de Vergílio quando ele tratar da palavra. Esse indecifrável anonimato será o contraponto negativo da palavra absoluta, a que diga tudo, a que está no princípio e no fim, mas por vezes, também por baixo dele há um sentido a descobrir, como o percebeu Antônio Santos Lopes a caminho do Seminário: "Zoava em torno de mim um fervor anônimo de conversas; mas parecia-me que era por baixo das palavras que a nossa sorte comum apertava fortemente as mãos." (MS, p. 19).

Em *Apelo da noite* nota-se, já, uma discreta complexificação no trato do tema da palavra, o que de certo modo é natural, porquanto Adriano, o protagonista, é romancista e o núcleo central de personagens envolve outros artistas da escrita (Gabriel e Rute escrevem poemas) e alguns das artes plásticas. Assim, temos Adriano pensando sobre a palavra e o signo a partir do título de um seu romance: "Desde o título – que significava agora realmente esse seu pobre romance *Pedras*? Romance duro, implacável, – 'exato' era uma palavra como um signo." (AN, p. 27). O romancista também percebe uma certa dimensão existencial da linguagem e repara que "não era fácil acertar as palavras com a sua presença neutra." (*ibid*., p. 148). O poeta Gabriel é observado pelo narrador à procura de uma certa "voz", à espera de que o percorresse o "rio profundo" da poesia, possível de materializar em palavras:

> E pouco a pouco, tudo nele se pôs à busca dessa voz. Memória de palavras, pesadas de cadeias, cântico de uma trágica alegria. Um poema... Tirou um papel da carteira, alguns versos foram-se alinhando como um coro. Quebrado, condescendente, deixava que o percorresse esse rio profundo, secreto de nascentes, aguardava a sua fugidia aparição nas palavras. (AN, 186-187).

Como já se sabe, *Cântico final* faz a representação de um grupo de artistas e intelectuais – escritores, críticos, pintores, músicos, uma bailarina – criadores ou simples fruidores da arte (como o médico Cipriano), o que possibilita estabelecer paralelos entre as diferentes manifestações de *linguagens* – as diversas naturezas da *palavra* – como o faz Elsa, a bailarina, em diálogo com Mário, o pintor: "Vocês, os das artes, das letras, ainda *acreditam no futuro*. Trabalham com palavras, com as cores que os outros hão-de um dia

[9] Também já em *Mudança* se observa uma certa conotação existencial dada à palavra, o que ressalta de Carlos Bruno, tentando "ainda soletrar a sua alma, para achar nela a palavra do seu acordo com a vida, a marca do sonho ou do ódio que fosse o ódio ou o sonho de mais alguém no mundo." (M, p. 213-214).

recuperar. Eu salvo-me ou condeno-me só comigo." (CF, p. 65 – itálicos da citação). Porque da arte de Elsa nada restará depois que cessarem os seus movimentos, a não ser o que de difuso ficar impresso na memória dos que a viram dançar, memória que um dia também deixará de ser. A primeira referência ao tema da palavra, que neste romance se encontra, colocada numa fala do Matos, romancista, é ainda a da palavra chã, sem transcendência e mero instrumento de comunicação: "[...] o romance presta-se melhor ao equívoco. Utiliza *palavras* que é uma coisa de que toda a gente se serve para perguntar a que horas é o comboio ou onde fica a retrete." (*ibid*., p. 23 – itálico da citação). Mas não é esta a *palavra* que importa, e sim aquela através da qual tanto se pode *ver* o visível quanto o invisível. É o que também por Elsa é percebido em Mário, algo a que a bailarina chama um "terceiro modo de olhar":

> Quando conversas, sobretudo quando discutes, olhas-me nas palavras como toda a gente. Outras vezes, olhas-me *aquém* das palavras, nos próprios olhos, como o homem banal da lascívia banal. Mas outras vezes olhas-me *para lá* das palavras. E então eu tenho pena de ti, porque vejo que estás triste. (CF, p. 68, itálicos da citação).

Também Paula, a pianista, descobre em Mário os vários níveis ou as diferentes fronteiras em que as palavras se situam ou limitam, e diz-lhe: " – Não é fácil achar do *lado de cá* as palavras que você ouça aí, *desse lado*. De qualquer modo, devem estar sempre certas as vozes do que é pleno e simples. Eu não lhas sei dizer, mas enfim, essas flores..." (*ibid*., p. 212).

As palavras estão aqui carregadas de mistério e possuem significações diferentes, acaso pertençam a um ou outro lado. Tocam a profundidade e significam diferentemente daquelas que se limitam à superfície, como as que se dizem na leveza de uma conversa de serão:

> As conversas aos serões, que nasciam de um nada – um silêncio de cigarros ao fogão, uma notícia de jornal, um pequeno acontecimento diário –, não eram bem "fúteis". Mas numa comunicação de "palavras", todo o problema tende à futilidade – todos o sabiam: as questões fundamentais não afloram à comunicabilidade sem vencerem a resistência

> do pudor... Assim, o que ficava disponível para os serões era só o que vivia à superfície. (CF, p. 43)[10].

É curioso como o final desta citação de *Cântico final* facilmente se pode conectar com o final da anterior citação de Ítalo Calvino, em que ele refere o "roçar" da "superfície multiforme e inexaurível" da palavra, e com o desenrolar do seu pensamento: "Como dizia Hoffmannsthal: – diz Calvino – 'A profundidade está escondida. Onde? Na superfície'. E Wittgenstein foi ainda além de Hoffmannstal quando afirmava: 'O que está oculto não nos interessa'."[11].

A comunicação de "palavras" a que Mário alude na citação anterior é evidentemente a da oralidade, a das conversas aos serões, onde "todo o problema tende à futilidade" e as questões fundamentais não podem ser tratadas sem que se vença a "resistência do pudor". Assim, se para os serões o que "ficava disponível era só o que vivia à superfície", as questões essenciais, aquilo que em profundidade existe no mais secreto do homem, só é possível de tratar num outro registro de linguagem, pela palavra escrita, a cujo silêncio pode ele confessar as suas dúvidas, perplexidades e angústias, reinventar a alegria ou a amargura, recriar a vida e o mundo que a contém. Como em *Aparição*, onde Alberto Soares reconstitui a existência pela escrita, pela memória, pela imaginação e pela emoção. Onde a *palavra* adquire a força criadora de cosmos. Mas não é uma palavra *fácil*, esta, pelo contrário: é uma palavra que resiste, que não se entrega, que não se mostra facilmente a quem a procura, e Alberto Soares o sabe e o sofre intensamente:

> Estamos condenados a pensar com palavras, a sentir em palavras, se queremos pelo menos que os outros sintam conosco. Mas as palavras são pedras. Toda a manhã lutei não apenas com elas para me exprimir, mas ainda comigo mesmo para apanhar a minha *evidência*. A luz viva nas frestas das janelas, o rumor da casa e da rua, a minha instalação nas coisas imediatas mineralizavam-me, embruteciam-me. Tinha o meu cérebro estável como uma pedra esquadrada, estava *esquecido* de tudo e no entanto sabia tudo. Para recuperar a minha evidência necessitava de um *estado de graça*. Como os místicos em certas horas eu sentia-me em secura. (Ap, p. 44-45, itálicos da citação).

---

[10] Há ainda, em *Cântico final*, interessantes passagens alusivas ao tema da palavra (Cf. p. ex., as p. 67, 111, 159, 203 e 209). A recorrência temática indica o grau de importância que já neste romance a questão da *palavra* vai assumindo claramente. No que toca a este romance, encerro a pesquisa com esta afirmação da personagem Guida, escritora: "*– Os deuses não têm face nem nome, habitam-nos o sangue, são a nossa interrogação. Digo a palavra 'Deus' e a divindade começa a ser absurda. Os deuses não são* divinos..." (CF, p. 235 – itálico e destaque da última palavra do texto citado).

[11] CALVINO, Ítalo. Op. cit., p. 90.

Encontrar a palavra que seja não só a expressão, mas a própria *evidência* de si, que não tenha a aspereza das pedras, mas a plenitude de quanto se quer dizer por seu intermédio, a palavra-milagre que conduza a um "estado de graça", iluminação mística da secura espiritual, eis o que Alberto procura nas palavras com que se debate em luta contínua: "Eis-me aqui escrevendo pela noite fora, devastado de inverno. Eis-me procurando a verdade primitiva de mim, verdade não contaminada ainda da indiferença." (*ibid*., p. 49-50).

O que em *Aparição* evidencia a palavra como objeto de pesquisa, como ponto para reflexão que só se pode pensar no domínio do filosófico – e teria portanto toda a razão Fernanda Irene Fonseca quando associa esta e outras meditações de Vergílio Ferreira à Filosofia da Linguagem – é a "experiência" que Carolino confidencia a Alberto Soares, seu professor no Liceu, já ter realizado, a experiência de "*mastigar as palavras*": "– a gente diz, por exemplo, *pedra, madeira, estrelas* ou qualquer coisa assim. E repete: *pedra, pedra, pedra.* Muitas vezes. E depois, *pedra* já não quer dizer nada." (Ap, p. 79, itálicos da citação).

Obviamente a "experiência" de Carolino pode ser vista da perspectiva de variados desdobramentos da lingüística, mas é de um ângulo existencial que Alberto Soares (e certamente o próprio Vergílio Ferreira) a considera, e daí o espanto manifestado pelo narrador no silêncio do seu pensar: " Como, Carolino? Sabes então já a fragilidade das palavras, acaso o milagre de um encontro através delas conosco e com os outros? E saberás o que há em ti, o que te vive, e as palavras ignoram?" (*ibid.*). Carolino voltará a esta questão. Sabemo-lo fascinado pelo poder de destruição que o homem traz em si, desde quando, de forma mais ou menos acidental, matou uma ave com uma pedrada que destinara a um outro alvo. Fascínio que estarreceu Alberto Soares, que estremecerá, também, com o desdobramento das "experiências" do adolescente *Bexiguinha* (o outro "nome" de Carolino), que agora experimentava a "destruição da linguagem":

> – A gente quando fala não pensa nas palavras – dizia –, mas depois tornamos a dizer as mesmas palavras muitas vezes, muitas vezes, e já não são nada, é como que uma fala de doido. [...]. A gente diz por exemplo: "Esta cidade é bonita." E depois repete: "Esta, esta, esta, esta" assim muitas vezes. E no fim já não é nada, é só som. Mesmo que se repita a frase toda. Primeiro a gente fica com uma idéia na cabeça. Depois já não há nada. (Ap, p. 130-131).

Alberto Soares estremece à reconstituição disto na memória, cerca de vinte anos depois, e a sua perplexidade suscita uma observação: “As palavras são pedras, Carolino; o que nelas vive é o espírito que por elas passa.” (Ap, p. 131). Mas Alberto também virá a saber, pela observação da existência e da velhice da mãe, que o espírito que dá vida às palavras também morre, ou transfere-se para uma linguagem sem palavras: “talvez que por isso mesmo ela [a mãe] tivesse aprendido a linguagem do silêncio, essa em que as palavras são a névoa do alheamento, da meditação do nada, e em que as palavras em voz alta são da pessoa de fora como as de um intruso.” (p. 140).

Alberto Soares é no romance o portador da palavra da *aparição*, a experiência da presentificação do ser a si mesmo que ele já realizara com o espanto de um mergulho fulgurante no abismo do próprio ser e que desejava ensinar aos outros. É essa *palavra* – no sentido messiânico – que ele quer transmitir aos demais. Não é uma palavra de pacificação, sendo-o muito mais de inquietação e perplexidade. Ele o sabe e outros o sabiam também, Sofia, por exemplo: “eu estava feita, doutor. Só me faltava a palavra. Você sabia a palavra.” (Ap, p. 193).

Que palavra faltaria a Sofia e que era já do conhecimento de Alberto? Não seria uma qualquer palavra, mas a palavra essencial, a primeira e a última, a palavra do ser, a criadora, a palavra-síntese que tudo pudesse dizer em plenitude. Mas conheceria realmente Alberto essa palavra, ou estaria iniciando a demanda da sua procura como quem busca encontrar o mágico, divino e inatingível *graal*, começando ele o que em Paulo vai terminar, “o périplo de uma vida à procura da palavra”? Tudo leva a crer que assim é: Alberto conhece a *aparição*, mas não conhece ainda a palavra absoluta. Por isso escreve, depois de ter vivido: “para ser, [...] para segurar nas [suas] mãos inábeis o que fulgurou e morreu.” (Ap, p. 210). Para encontrar a palavra que não morre. Como uma herança, vai transmitir essa busca a outros homens, e é assim que a vemos chegar a Paulo, em *Para sempre*.

Mas nesse périplo, depois de Alberto Soares muitos outros vão ainda conduzir a tocha com esse fogo que é o da aspiração do homem ao eterno. Adalberto Nogueira, Jaime Faria, Jorge Andrade, Júlio Neves, todos fazem parte desse contingente humano que em desespero ou resignação aspiram ao encontro com o *absoluto*. Seja na comunhão com o outro, na continuidade num filho que reconstrua um mundo morto, na coerência entre a ação política e a essencial verdade do ser, na realização artística que é também o trabalho de construção de um mundo, ao fim do qual se possa regressar ao silêncio das origens.

É também pela escrita que Adalberto Nogueira tenta inutilmente ordenar o caos da existência, buscar a saída do labirinto sombrio onde sempre se perdeu em caminhadas que não o levavam a lugar algum, encontrar a palavra que o poderia ter salvado, mas que não pôde ouvir nunca:

> [...] escrevo aos tropeções, é verdade isto? [...] é impossível que não venha aquela palavra que espero, a palavra serena, úmida de ternura, verdadeira como a verdade da terra, a verdade de eu estar aqui, aquela palavra que de ti esperei, Ernestinho, ou que eu quis reconhecer, em que eu quis acreditar, desde longe, desde um outrora sem tempo, e que não veio ou não ouvi ou me foi inverossímil como será sempre inverossímil nesta solidão absoluta, neste vazio de eternidade: *meu filho*... (EP, p. 77-78, itálico da citação).

Mas essa palavra tão desejada é também uma palavra *difícil*, uma palavra que se furta, que se oculta, que se nega, recusando a plenitude a quem a procura, tudo reduzindo ao cansaço e ao vazio: "Quando tudo se esgotava, quando o cansaço alastrava sobre nós, era a altura de um sorriso se abrir, de renascermos através dele, de uma palavra nova se erguer por entre a nossa solidão. Mas pela primeira vez a palavra não vem." (EP, p. 85). E essa palavra que se recusa a estar presente, que se furta ao conhecimento e cuja ausência impede a comunicação, era também porventura a palavra essencial para a comunhão com o outro. Por isso Adalberto lamenta-se: "– Alda, tenho tanta coisa a dizer-lhe... E não sei uma palavra. Nem uma só." (p. 192). Entretanto, Alda parece não compreender essa recusa da palavra: "– Sim. Mas não será só essa palavra? Não será só uma a que você tem a dizer?" (*ibid.*).

Adalberto tem com relação à palavra o mesmo sentimento de desgaste que já havia levado Carolino, em *Aparição*, a fazer a experiência da "destruição da linguagem". Mas em Adalberto é mais grave esse sentimento, porque implica não só a "destruição da linguagem", mas também a impossibilidade de identificação do *outro*, e qualquer hipótese de comunhão:

> Nos primeiros dias, eu pensava sobretudo: "ela é minha mulher". Que sensação estranha pensar ou dizer [...]. Dizer que Alda era "minha mulher" transmigrava-a a mim de um modo flagrante e novo. [...]. Mas algum tempo depois, dizer "minha mulher" não me revelava nada. (EP, p. 228).

Tal como ocorre com outros temas recorrentes em Vergílio Ferreira, o da palavra repete-se como uma obsessão, o que seria um sinal mais ou menos evidente da importância que ele possui no universo imaginário, poético ou filosófico do escritor. Como na repetição dos outros, também este é ampliado sempre que é repetido, numa estratégia de repetir para aprofundar, para dizer mais e de outra forma. Como uma espiral que se alarga em círculos concêntricos. É uma imagem que se "vê" na estrutura dos romances, tal como se "vê" no tratamento dos vários temas, dos vários símbolos e no modo como eles se concretizam na linguagem.

Assim, passo a passo ou romance a romance, o tema da palavra se vai fixando cada vez mais enraizadamente, cada vez com significados mais amplos, profundos e complexos, partindo sempre de uma significação anterior para se lançar em direção a um mistério maior em romance futuro. Dando continuidade a essa estratégia, *Alegria breve* é provavelmente, à exceção de *Para sempre*, o romance que maior número de referências faz à questão da palavra. É impressionante – e por isso beira a obsessão – o volume de recorrências ao tema verificadas neste romance. O ponto de partida implica significativas metáforas já conhecidas de romances anteriores, particularmente de *Aparição*, com alguma relação possível também com *Estrela polar*. Por exemplo, que "as palavras são pedras" e "o que vive nelas é o seu espírito".

> A palavra é um mistério, Ema dizia; é um ruído estúpido e o espírito vive nele. Assim a palavra *ouvida* é o terror desse espírito, desse mistério. Por isso apenas se agüenta, se há mais alguém para agüentar. Acontece-me às vezes falar alto; mas *não me ouço*. As palavras são então como as pedras, quando me não pergunto "o que é uma pedra?" ou "porque é que há pedras?" Outras vezes acontece que dou conta das palavras, antes de morrerem de todo. Então fico apavorado ou surpreso, como se uma sombra passasse onde não havia razão de passar. (AB, p. 80, itálicos da citação).

Reiterando *Estrela Polar*, *Alegria breve* reafirma que um filho espera sempre ouvir do pai "a palavra serena, úmida de ternura, verdadeira como a verdade da terra" (EP, p. 77-78): "Terei de ter tudo pronto quando o meu filho vier. A terra, a casa, *as duas palavras* que hei-de transmitir-lhe, a mão pura para lhe sagrar a fronte." (AB, p. 102, itálicos meus).

Que "as palavras são pedras" – rijas, ásperas e impenetráveis como pedras –, carregadas de mistério e que o que vive nelas é o espírito que lhes dá significação, já desde *Aparição*, na conversa de Alberto Soares com Carolino, Vergílio Ferreira o havia dito. Também que "as palavras em voz alta são da pessoa de fora, como as de um intruso" e por isso

incomodam ou assustam. Soubera-o a mãe de Alberto (e ele próprio) na aprendizagem da linguagem do silêncio. Mas a interrogação de Jaime Faria é tão grande ou maior que a de Alberto – "o que é uma pedra?", "porque é que há pedras?" – e maiores também o seu medo e a sua surpresa, "quando se dá conta das palavras, antes de morrerem de todo. [...] como se uma sombra passasse onde não havia razão de passar." (AB, p. 80). Mas Jaime virá a saber, porque Ema lho ensinou, que as palavras não são apenas pedras, mas "a ponte para dois espíritos" (AB, p. 165) e portanto o elemento fundamental para a comunicação e mais ainda para a comunhão.

Alegria breve é o romance da destruição de um mundo velho e da esperança de Jaime que aguarda a chegada do filho que não conhece e que vem de longe para fundar um mundo novo sobre os escombros do velho. Jaime quer ter tudo pronto para quando esse filho chegar: "A terra, a casa, as duas palavras que hei-de transmitir-lhe, a mão pura para lhe sagrar a fronte." Quais seriam essas *duas palavras*? Provavelmente as que, em *Estrela polar*, Adalberto Nogueira desejou em vão ouvir do seu pai, "a palavra serena, úmida de ternura, verdadeira como a verdade da terra, [...] aquela palavra [...] que não veio [...]: *meu filho...*".

É evidente o sentido de continuidade no desenvolvimento do tema a partir dos romances anteriores. Mas Jaime já sabe (ou pelo menos intui) aparentemente mais do que os outros (Alberto e Adalberto) a importância da palavra para a construção do mundo: "Terei de recriar eu tudo. Terei de dar um nome às pedras e às estrelas. E só então elas serão a desgraça e a beleza." (AB, p. 84). Sabe que o espírito que passa pelas palavras, como o espírito do homem, também se renova: "Terei dito mesmo 'pão'? Terá o pão já outro nome que eu não sei? Como se dirá agora 'pão'? [...]. Que é uma palavra? A presença oblíqua de um espírito, dizia Ema, suponho. O meu espírito é novo." (*ibid*., 84-85). Jaime tem consciência de que só com um espírito novo, dotado de palavras novas purificadas dos seus velhos significados será possível construir um mundo novo. Mas ele terá de "reconstruir tudo desde as origens, desde a primeira palavra" (p. 138), encontrar ou fundar a palavra e o signo, salvando-os da névoa da imprecisão: "[...] a névoa sobe ainda. Revejo-a agora, afoga-me no espasmo da minha palavra divina. Lume dos meus dedos, a minha mão estende-se com o anúncio da vida. [...] tenho a palavra e o signo." (AB, p. 117). Outra vez aqui se poderia invocar o já citado texto de Calvino, numa outra passagem. Diz ele que "a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como

uma frágil passarela improvisada sobre o abismo."[12]. Afirmando possuir a palavra e o signo, Jaime afirma poder associar, pela palavra, o "traço visível à coisa invisível", o significante ao significado, transitando sobre o abismo desse mistério pela "frágil passarela" da bela metáfora de Calvino[13].

A partir de *Alegria breve* Vergílio Ferreira intensifica a importância do motivo temático das línguas estrangeiras na sua obra romanesca. Há um inglês entre as personagens, e somente Ema era capacitada a falar nessa língua. Surge então a metáfora da língua como *casa*, porque quando tentava falar em português, que conhecia muito mal, o inglês parecia muito frágil, mas falando em inglês fortalecia-se, porque estava "em sua casa":

> Mesmo que eu não conhecesse palavra alguma, ela *estaria falando*. Extraordinariamente, o Inglês recupera a sua força perdida. Está em sua casa, na sua língua, passa de si para Vanda, regressa dela para si. Estão construindo um mundo, são ambos poderosos. Extraordinariamente o Inglês deixa de ser frágil. (AB, p. 192 – itálicos da citação).[14]

---

[12] CALVINO, Ítalo. Exatidão. In: _____ . *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 90.

[13] Valeria a pena estender ainda um pouco mais a leitura deste texto de Calvino: "o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras." (Id., ibid., p. 90-91).

[14] Pensar sobre a rede de sons e de significados que constitui uma língua – seja a nossa, seja a de outros – e o estranhamento que isso pode causar em quem se detenha a pensá-lo, levando, desde o reconhecimento do extraordinário que uma língua é, até à impressão do ridículo, do divertido, do estúpido (dependendo, claro, de quem pense) acabou por se tornar numa das muitas recorrências em romances e ensaios de V. F. A questão das línguas estrangeiras pode ser perseguida pelo menos desde *Mudança*: Berta costumava ir ao francês "açucarar o nome de Carlos nos instantes de ternura" (M, p. 41), mas quando já o casamento se desgastara, chamá-lo de *Charles* era uma maneira de o torturar. Em *Manhã submersa* tem-se em destaque o ensino do latim aos seminaristas. Em *Apelo da noite* há uma profusão de títulos de livros citados nas línguas originais – sobretudo inglês e francês – algumas expressões nessas línguas, como o cumprimento de Adriano a Pires: "– Saúde, amigo. *How are you?* (AN, p. 204) e a citação do verso de Poe: "*Never more*" (ibid., p. 175). Em *Cântico final* Cipriano dirige-se a Paula, sua mulher, em inglês: " – *My dear* (CF, p. 123) e o Dr. Beirão, quisera, na juventude, que uma sua namorada aprendesse a mesma língua, proposta a que ela reagiu muito mal, porque "aprender inglês era absurdo" (ibid., p. 60) e deixou-o por isso. Em *Aparição* tem-se em destaque o latim: Alberto iria ensiná-lo a Sofia. Em *Estrela polar*, num momento de ternura Adalberto afaga uma das mãos de Aida e chama-a de querida: "(ou talvez dissesse: – *Darling*. // para esconder, numa língua estranha, o sutil ridículo do [seu] afeto." Ao longo do romance é possível encontrar algumas outras expressões estrangeiras e, particularmente interessante, a transcrição, em francês, de versos do *Cemitério marinho*, de Valéry (Cf. EP, p. 114 e 206). *Nítido nulo* expõe o conflito entre uma língua nova (a do filho) e uma língua velha, morta (a do pai), e nessa mesma linha – mas carregado de ironia – o discurso do chefe revolucionário em português arcaico (Cf. NN, p. 55-56 e 123-124, passim). Também se poderiam anotar inúmeras palavras e expressões em línguas estrangeiras (*dacha*, *bungalow*, *châtelaine*, *lamé*) e uma frase inteira em inglês – *We are such stuff as dreams are made on* – seguida desta observação: "Não sei inglês. Mas sei a tradução. Em inglês, todavia, é outro chique [...]" (NN, p. 176). Em *Rápida, a sombra*, Júlio Neves, no limiar da velhice e apaixonando-se por uma jovem, deseja recuperar a inocência da criança, e assim se dirige ou refere a Hélia: "– *tomber en enfance*, meu amor. Mon amour. My love. Não há línguas bastantes para te dizerem." (RS, p. 191). No mesmo romance haveria ainda que destacar o latim, que o escritor-protagonista ensina a quatro cegos e em que faz inúmeras citações, com destaque para um fragmento da *Ética* de Spinosa (p. 162) e para o *cursum peregi* (ibid., p. 78), quase uma divisa a assinalar o seu desejo de regresso à aldeia e a sua aproximação do fim da vida. Em *Signo sinal* não há muito o

Também o tema da busca da palavra, que seria o fundamental motivo temático de *Para sempre*, é em *Alegria breve* que começa a ser insinuado: "Há uma força prodigiosa entre nós, não temos ainda a palavra. Tê-la-emos amanhã?" (AB, p. 184). Na continuidade da meditação sobre a linguagem do silêncio, persiste a da continuidade da busca da *palavra certa*:

> É no silêncio que eu vivo, aprenderei outra linguagem? não há palavras ainda para inventar o mundo novo. [...]. Foi a voz que aprendi, essa, da grandeza e do silêncio, de um mundo primitivo. Depois a voz deu a volta pelo labirinto da vida – eis que regressa ao ponto original. Mas que significa ela hoje? (AB, p. 273).

> É uma palavra enorme, é a palavra final – não a sei ainda. Mas estou tão cansado. No meu cansaço se levanta a minha resignação. (*Ibid*., p. 275).

"Não temos *ainda* a palavra. Tê-la-emos amanhã?", "não há palavras *ainda* para inventar o mundo novo.", "É uma palavra enorme, é a palavra final – não a sei *ainda*." *Ainda* é a palavra que contém o signo dessa procura ou dessa espera. Jaime não tem *ainda* a palavra, mas poderá tê-la amanhã, *ainda* não tem as palavras para inventar o mundo novo, mas poderá vir a tê-las, e ele não sabe *ainda* essas palavras, ou uma única que tudo concentre em si, "uma palavra enorme", "a palavra final", mas espera vir a sabê-la, apesar da exaustão. Já aqui se está muito próximo da problemática da palavra tal como o escritor a expressa em *Para sempre*. A voz de Jaime, no seu *tom*, no seu cansaço e na sua resignação, já está muito próxima da voz de Paulo. Mas antes haverá ainda que conhecer a voz e a

---

que referir com relação a línguas estrangeiras, à parte o uso de um que outro vocábulo e ainda um pouco de latim. Neste romance o destaque na experiência com a linguagem vai para o processo de desgaste, de desagregação, de inarticulação absoluta representado pelo "discurso" tartamudeado da Muda. Finalmente, em *Para sempre*, há que referir novamente o latim, utilizado na transcrição de versos de Horácio (PS, p. 99) e na representação da prédica numa missa (ibid., p. 175-177). Na descrição do exorcismo de uma beata da aldeia o latim é referido como "língua para o sobrenatural" (ibid., p. 132). Para o francês, também o estranhamento da gente inculta da aldeia. Tendo ido a Lourdes, na França, a beata Patrocínia comentava as diferenças entre as línguas: "Dizem 'Ave-Maria' e coisas assim como nós. Mas a certa altura dizem *pru, pru*, que nem é coisa de gente // [...] e o prior explicou do alto do seu saber: // – O que eles dizem em francês é *priez pour nous*, que é o mesmo que dizer 'rogai por nós'." (ibid., p. 131). Repetindo Júlio Neves, Paulo, na sua recordação de Sandra, para lhe dizer mais amplamente o seu amor extrapola a sua língua: "Querida Sandra. Mon amour" (p. 64) – "Mas esta urgência de te ver, te conhecer. Mon amour" (p. 68). A recorrência a línguas estrangeiras para revelar o sentimento amoroso parece significar a insuficiência da linguagem para expressar tal sentimento. Impossível fazê-lo numa só língua, impossível fazê-lo em (ou com) todas as línguas. O significado simbólico da recorrência de V. F. a línguas estrangeiras foi estudado por Helder Godinho na obra já aqui várias vezes referida, *O universo imaginário de Vergílio Ferreira* (p. 173-175).

palavra de Jorge Andrade, de *Nítido nulo*, e as de Júlio Neves, de *Rápida a sombra*. *Signo sinal*, curiosamente e apesar do título, silencia sobre o tema da palavra.

"Terás tu a palavra necessária?" (NN, p. 16) – pergunta-se Jorge Andrade em *Nítido nulo*. Pergunta procedente, uma vez que se sabe o *Verbo* de uma revolução, portanto a sua palavra fundadora[15]. Mas, uma vez que está preso e condenado à morte pela mesma revolução que a sua palavra ajudou a levar à vitória, é natural que a sua pergunta tenha desdobramentos: "É curioso, preciso então ainda da palavra. Para que quero eu a palavra? Que palavra?" (*ibid.*). Mas Jorge também sabe (ou intui) que é na palavra – ou na linguagem – que está a própria essência do ser e por isso responde assim à sua objeção: "A palavra para ser, sem ela não sou. Não sou como? Não a saberei bem, talvez, vou pensar nisso daqui a pouco." (p.16-17). Que palavra não sabe ele bem, pouco lhe importa, talvez a da "resignação" ou a da "alegria", são hipóteses... Ele também sabe que "a alegria que se não explica para ser mesmo", é "uma palavra", e que "uma palavra [é um] pequeno núcleo de sons – que é que está lá dentro? como é possível que esteja?" (p. 17).

"O que está lá dentro", "o que nela[s] vive", "é o espírito que por ela[s] passa" (diria Alberto Soares). "A palavra é um mistério, [...]; é um ruído estúpido e o espírito vive nele" (disse Ema). E é com esses pequenos núcleos de sons a que a convenção da linguagem atribui significados, com o mistério que é uma palavra, estúpido ruído onde vive o espírito da significação, que a linguagem se constrói. Igualmente estúpida e até divertidíssima, segundo Jorge:

> Descobrimos de repente que uma língua é uma coisa divertidíssima e estúpida. [...]. Uma língua é uma coisa perfeitamente estúpida, a gente entende-se se aceita ser estúpido, que é o que eu estou aceitando, agora que palro e estou pensando na estupidez da língua e do pensar, que é a mesma coisa. (NN, p. 45).

[15] Como *Verbo* da revolução, Jorge sabe da sacralidade da Palavra. Como Jaime Faria também a soube e por isso pôde afirmar que possuía "a palavra e o signo", a "palavra divina" com que "batizaria" as pedras e as estrelas dando-lhes um nome, para que elas fossem "a desgraça e a beleza". Com a sua palavra carregada de espírito Jaime poderia "reconstruir tudo desde as origens, desde a primeira palavra." (AB, p. 138). Jaime anuncia-se em atitude de escrita e embora cansado escreve sempre, [...]. "As palavras trôpegas", as idéias embaralhadas... Jorge Andrade narra oralmente, relembra, imagina, mas não escreve, é pela imaginação e pela memória que reconstrói o mundo: "Criei um mundo inteiro na cabeça e não precisei de sete dias." (NN, 137). Jaime tem a palavra e o signo, o espírito e a força divinos que os habitam. Jorge tem (*é*) o *Verbo*, a memória e a imaginação. Ambos se conjugam na concepção agostiniana da criação do universo.

Uma língua é também, como todas as coisas, algo que envelhece até à morte. Jorge o sabe, principalmente pela voz do seu filho, que fala uma língua diferente da sua, a língua dos jovens, talvez carregada de gírias ou dos códigos de diferentes "tribos"[16]:

> – ... [...] Falo a minha língua, a tua é uma língua morta [...] // – ... a tua é uma língua morta, tive de a aprender como aprendeste o latim. [...]. // – Falo uma língua viva, a tua é feita de farrapos. [...]. // A mim divertia-me imenso, por exemplo, a simples troca da ordem das palavras. Dizia, suponhamos: // – Dias bons em vez de "bons dias". E era logo outra coisa, sendo todavia a mesma, eu sentia-me numa terra estrangeira. Divertia-me imenso. (NN, p. 55-57).

Algumas palavras causam estranheza pela sua sonoridade. Jorge o sente, por exemplo, em "tetrápode": "que palavra, estará certa?" (*ibid.*, p. 290), mas sabe que há a palavra "certa", não do ponto de vista da correção ortográfica, mas da adequação existencial (a palavra que diga a vida). Sabe que ela existe mesmo sem se saber qual é e que é necessário aprendê-la e ensiná-la a quem a não sabe. Essa é a palavra da busca, a que diga tudo, entre o princípio e o fim.

> – [...] só eu sei a palavra, só eu ouço a tua voz.
>
> [...].
>
> – E no entanto, vê tu, nem tu mesmo te sabes, é necessário aprenderes-te, é necessário que eu te ensine. Porque eu sei.
>
> [...].
>
> – Porque só o ilimitado é o LIMITE de todos os limites, só o silêncio é a voz. (NN, p. 311-312).

[16] A representação da linguagem dos jovens, caracterizada pelos desvios da norma, quase "codificada" em expressões de gíria, massificada ou beirando especificidades de "dialetos tribais" tem antecedentes nos romances de V. F. pelo menos desde *Apelo da noite* (p. 217-218). Enquanto experiência com a linguagem é talvez o ponto de partida para representações posteriores, como por exemplo, a da linguagem dos políticos (v. EP p. 158-161, NN p. 114-116, 122-126 e 254-256, RS p. 129-131, SS p. 84-85, 167-173, passim), a dos repórteres (AB, p. 161-166), a dos artistas – pintores, escritores e críticos de arte e de literatura, teóricos da lingüística (v. AN p. 152-154, 194-195, CF p. 33-34, 36-37, 100-102, 114-115, 145-146, passim; RS p. 51-54, 118-122, 201, passim), a dos muitos "profetas" e "pregadores" que percorrem os seus romances (AB, NN, RS, SS, PS). Em *Nítido nulo* é de destacar a linguagem criada para o discurso do chefe revolucionário, em português arcaico, calcada sobre um texto de Fernão Lopes, e também o discurso "velho" atribuído ao ditador deposto. Este fascínio pela linguagem teria desdobramentos também em *Para sempre* na ironia implícita no jargão político, nos discursos dos vários Carlos (Paixão, da Assunção, da Ascensão, da Salvação, da Encarnação...) e tem talvez o seu ponto culminante na representação de uma aula ministrada por um professor de Lingüística ou de Filosofia da Linguagem em que a personagem discorre exatamente sobre a essência e o sentido da palavra e da palavra transformada em linguagem (Cf. PS, p. 193-198).

Esta palavra *difícil* é a palavra do conhecimento. É necessário um longo percurso de vida, para a possibilidade do seu encontro. Júlio Neves, de *Rápida, a sombra*, o sabe, porque já se aproxima do término a sua trajetória pela existência. Ele sabe que "há palavras mais fáceis, insinuadas à outra que pesa muito e se não suporta senão depois de uma longa preparação" (RS, p. 38), depois do "périplo de uma vida" – como o que termina em Paulo, de *Para sempre* – à procura do conhecimento, da expressão, da resignação ou da alegria, "à procura da palavra". Dessa palavra absoluta, "palavra perfeita" de cuja existência também já Júlio Neves sabia e que era "a da grandeza em que se é mais homem do que o homem":

> Temos uma palavra a dizer, vertiginosa e absoluta, cheia da eternidade que transborda do nosso encontro. Tenho medo de a dizer, ela espera. Uma revoada de espuma branca. E o sol. Então vou dizendo, não a palavra perfeita [...] A palavra verdadeira que diz a força e a beleza e o mistério do impossível, a totalidade de ser. A palavra da grandeza em que se é mais homem do que o homem, em que a terra e o mar a luz total e o azul deixem o sinal do que não morre, o limite do que se imagina sem imaginado para lá, a transparência do que infinito mora em toda a finitude. (RS, p. 37).

Mas saber da existência dessa palavra não significa possuí-la ou dominá-la: significa sobretudo desejá-la, procurá-la até à obsessão e ao desespero, até à resignação ou à revolta por se chegar ao fim da existência sem a conhecer. É assim que Paulo ainda a procura, ao fim do périplo da sua vida, "essa palavra final. A oculta e breve por sobre o ruído e a fadiga. A última, a primeira." (PS, p. 16). Essa *palavra essencial*, "a que saldasse uma angústia. A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas quantas se disseram. A que mesmo dizendo não diz como um penso para o que não tem cura." (*ibid*., p. 25).

Essa palavra *difícil* é também, metaforicamente, a palavra que o próprio Vergílio Ferreira tanto procurou – como linguagem romanesca que num sentido mais amplo incluía a estrutura da narrativa – no longo tempo que antecedeu a escritura de *Para sempre* e de que nos deu testemunho no seu diário[17]. Entre esses testemunhos, datado de 4 de julho de 1977 (portanto dois anos e meio antes de dar início ao romance), um que não se expressa como tal, mas como poema em que a problemática da palavra já se manifesta como viria a ser desenvolvida no romance – a mesma tensão, o mesmo *tom*, a mesma obsessão:

[17] V. o início do primeiro capítulo da segunda parte deste trabalho: "No romance, todos os romances".

> *Se eu soubesse a palavra, / a que subjaz aos milhões das que já disse, / a que às vezes se me anuncia num súbito silêncio interior, / a que se inscreve entre as estrelas contempladas pela noite, / a que estremece no fundo de uma angústia sem razão, / a que sinto na presença oblíqua de alguém que não está, / a que assoma ao olhar de uma criança que pela primeira vez interrogou, / a que inaudível se entreouve numa praia deserta no começo do Outono, / a que está antes de uma grande lua nascer, / a que está atrás de uma porta entreaberta onde não há ninguém, / a que está no olhar de um cão que nos fita a compreender, [...], a que está num astro morto onde ninguém foi, / a que está numa pedra quando a olho a sós, [...] – se eu soubesse a palavra, a única, a última, e pudesse depois ficar em silêncio para sempre...* (CC2, p. 64-65 – em itálico no texto citado).

A "*única*", a "*última*", é decerto também (uma vez que é "*única*") a *primeira* palavra. A *única* (e *primeira*) palavra é a palavra fundadora de vida, a palavra genesíaca, o *Verbo* do qual toda a existência decorre e que a toda a existência dá sentido. Por isso será também a *última*, porque essa palavra não muda, é *princípio* e *fim* da existência, é uma "palavra *absoluta*", uma "palavra *essencial*". Se no poema fragmentariamente transcrito acima a *palavra* desejada pelo sujeito é sintetizada em apenas duas designações, a "*única*" e a "*última*", em *Para sempre* essas designações multiplicam-se, como que para sinalizar a infinitude dessa "palavra", que, sendo tudo, não cabe numa palavra que a resuma e nem mesmo em todas as palavras disponíveis na linguagem. Assim, está a palavra – como o tempo quando pensado por Santo Agostinho – carregada de mistério e de indizibilidade, e poder-se-ia mesmo parafrasear a meditação do santo pensador a respeito do tempo: "se ninguém me perguntar" o que é a palavra, "eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei."[18].

Analisando a problemática da palavra (ou o que chama de "função genésica da articulação discursiva") nas suas relações fundantes com o sujeito, José Antunes de Sousa localiza aí o que é, para ele, "porventura, a mais dramática aporia vergiliana:"

> tudo se nos dá na palavra e pela palavra (cf. *EI5*, 123), mas que nessa torrente se não dissipe o sujeito, que é onde mora a primeira e a última palavra (cf *EP*, 123 e *PS*, 198). Mas que palavra poderá ser essa se o tudo que somos se nos dá pelo nada que a palavra é? Tudo na palavra, menos aquele *algo* que dá sentido ao sentido que do enunciado brota, e que, no entanto, só existe quando acessível à palavra que o diga. Porque dizer o

[18] Esta famosa formulação de Santo Agostinho a propósito da dificuldade de conceituar o tempo está em *Confissões*, Livro XI, 14 ("O que é o tempo?"), p. 218 da edição citada.

> homem na desnudez miraculosa do seu ser só uma palavra inicial e iniciática o pode dizer – uma palavra "total" (*PS*, 213), uma palavra "fundamental" (*PS*, 198), uma palavra "primordial" (*AB*, 278), enfim uma palavra "essencial" (*PS*, 215) que as demais palavras dispensasse. Afinal estas, enquanto palavras que se dizem e por isso são sempre também palavras ditas, são, em rigor, póstumas à "Primeira Palavra" ("in principio erat Verbum") que se diz no inefável do mistério íntimo de nós.[19]

Antunes de Sousa lista algumas designações para a palavra buscadas na própria evolução do significado dela em diferentes etapas da obra romanesca de Vergílio: "a primeira e a última palavra" em *Estrela polar* (e depois também em *Para sempre*), a palavra "primordial" em *Alegria breve*, a palavra *total* e *fundamental* em *Para sempre* e, finalmente, a palavra *essencial* também em *Para sempre*.

Na "primeira palavra" vê este especialista aquela que "haveria de bastar – aí tudo dito no tudo por dizer". Mas não é bastante isso que na "primeira palavra" haveria de bastar, e logo se apresenta a necessidade de uma "palavra essencial" que "dissesse todo o homem que me sinto ser e não apenas as palavras presas à sua estrutura, feita de relação e de vazio, como acontece em Saussure." (*ibid.*, p. 394). Palavra que, "aquém de toda a articulação positiva da linguagem, se entreveja como o espaço da plena significação, a sede de toda a ontofania. Essa seria a palavra que conviria ao fundo pelágico donde, misterioso, irrompe o 'eu'." (*ibid.*). Entre a "primeira palavra" e a "palavra essencial", cabem todas as outras. Para a "palavra primordial" (sobretudo relacionada com *Alegria breve*) tem ainda este estudioso de Vergílio uma observação interessante: ela seria a palavra que nos "sossegasse na coincidência intelectiva com o ser que somos e aí todo o sentido do que somos. Essa palavra diria o absoluto de nós e colocar-nos-ia na posse do nosso próprio destino. Porque a palavra é posse, a ponto de nela se insinuar uma certa magicidade dos primórdios [...]." (*ibid.*). De uma nota de rodapé, importa ainda destacar esta observação de Antunes de Sousa:

> Essa palavra essencial como que condensa tudo a dizer dissolvendo o discurso que é o modo grosseiro de o dizer. Aliás outra coisa não é a união mística que visa a própria plenitude do verbo, dispensando a verbosidade que desagrega e desune. É como se na referência de Vergílio à "palavra primordial" se lhe intrometesse um ínvio lamento sau-

[19] SOUSA, José Antunes de. *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*. Lisboa: Aríon, 2004, p. 392-393.

> doso desse espaço pleno de significação em que se lhe fizesse evidente o sentido absoluto da própria vida. [...].
>
> É como se no absoluto do homem, nesse fulgurante momento aparicional, uma palavra absoluta o anunciasse desde o "silêncio das eras", ou seja, uma palavra não sujeita ao desgaste da própria temporalidade. Uma palavra que, dizendo tudo, dispensasse o sobressalto radical da pura interrogatividade.[20]

Essa palavra, que não se confunde com o discurso nem com a "positividade da articulação", talvez só no absoluto silêncio se possa encontrar. Ou numa outra expressão que a diga, fora e muito longe do falatar humano, da vozearia, da algaraviada, uma expressão superior, como as das forças cósmicas – uma montanha coberta de neve, a hora solene e primordial de "uma grande lua nascer", as cores de um crepúsculo que nenhum pintor consegue reproduzir, "uma praia deserta no começo do outono" –, ou como a de certas expressões da arte, a música, por exemplo, que apesar da sua aparente fragilidade e evanescência consegue "falar" à dimensão superior do homem, à transcendência do sentimento humano. Essa é a palavra que a obsessiva busca de Paulo, em *Para sempre*, intenta encontrar, desde o desespero até à resignação.

Em *Para sempre*, essa palavra cumpre também um "périplo" acompanhado por Paulo, desde a infância até à velhice, desde uma expressão primordial até à desejada revelação do mistério que está na sua essência. Paulo buscou a vida inteira encontrar essa palavra absoluta e essencial. Não o conseguiu. Continuaria ainda a sua busca durante os dias que lhe restassem de vida. Velho, viúvo, sozinho, recolhido à velha casa da aldeia, em frente à montanha, de regresso ao lugar da sua origem, à espera do fim. Para dar forma romanesca a essa procura – uma forma simbólica, como não poderia deixar de ser – Vergílio Ferreira situa o seu ponto inicial numa situação-limite do protagonista, a da morte da mãe, na infância de Paulo. Recolhida a um asilo por causa de repetidas cenas de aparente loucura, a mãe chama Paulo junto ao seu leito, puxa-o para si e diz-lhe ao ouvido alguma coisa que ele não conseguiu compreender e que tentará depois, a vida inteira, inutilmente decifrar. A cena é esta:

> A mãe estava na cama, chamou-me à cabeceira. Depois disse-me uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi?
>
> [...].

[20] SOUSA, José Antunes de. Op. cit. p. 392-393.

> Quando me reconheceu, os lábios começaram a encrespar-se-lhe num sorriso, as gengivas todas, num riso sem som. Depois fez-me sinal, eu aproximei-me, o ouvido encostado à boca.
>
> – Tu sabes o que foi que ela disse?
>
> [...]. E quando encostei o ouvido à boca de minha mãe, era um murmúrio de sons soprados. Olhei-lhe a boca, os lábios remexendo, encrespavam-se, tornei a encostar. Mas não entendi. Depois riu outra vez, tinha os olhos fechados. As gengivas todas à mostra num riso sem som. [...].
>
> – ... uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi?
>
> Tinha os olhos fechados, as gengivas num arreganho. Depois morreu." (PS, p. 19-20)[21].

A pergunta que Paulo, ao longo da vida, constantemente fará a si mesmo – "Tu sabes o que foi que ela disse?", "Tu sabes o que foi?", "Tu sabes o que a mãe disse?" "Tu sabes o que ela disse?" – repete-se como um refrão, substituindo indagações perplexas encontradas em livros anteriores, como por exemplo, a recorrente pergunta de *Alegria breve*, que depois se repete em *Nítido nulo*, em *Rápida, a sombra* e em *Para sempre*: "que é que isso quer dizer?", e a sua variante: "que é que tudo significa?" ou ainda: "Que horas são?" (*Nítido nulo, Rápida, a sombra, Signo sinal* e *Para sempre*). A palavra que ele não conseguiu decifrar, a última que a mãe lhe disse e a primeira grande perplexidade de Paulo, é a "palavra primordial, a da loucura, a palavra informulada anterior posterior a todo o vozear do mundo. A palavra do abismo." (PS, p. 108). No esforço inútil para entender a última palavra da mãe, Paulo acabaria por descobrir a existência de outras *palavras*, igualmente difíceis, distantes, difusas como um sonho que resiste ao esforço que o sonhador faz para o tornar realidade. "Passei a vida toda à procura de uma palavra que ma dissesse. Não a encontrei." (PS, p. 60). "Há uma palavra infinita que não sei" (p. 238). "[...] só uma palavra

---

[21] Cena em tudo idêntica a esta é encontrada em *Alegria breve*, a da morte de Águeda, relembrada por Jaime Faria:

> Queria dizer alguma coisa, inarticulada palavra na boca contorcida, abrindo e fechando, e a língua e a língua... Abrindo e fechando numa palavra, a última, a mais pura, todo o processo encerrado de uma vida, o último sinal, o signo, a revelação, a última, irremediável. E então eu quis ajudá-la – "diz, diz" – e repetia na minha boca os movimentos da sua, e aproximei o ouvido, e ela disse enfim, ela disse, ela disse:
>
> – Des... gra... ça... do... (p. 271).

A fundamental diferença entre as duas cenas é que Paulo, criança, não consegue entender a última palavra da mãe, enquanto Jaime, velho, ouve a palavra terrível de Águeda, que morre indignada com a traição contra ela praticada pelo marido com Ema e Vanda.

que ficasse em mim e eu me reconhecesse nela. [...]. Não a distingo." (p. 239). "Quero uma palavra." (p. 240). "Queria ter uma palavra, não a sei. Uma palavra de alegria, de ternura, de qualquer coisa estranha que me invade e tem o tom da compaixão. Não sei. Uma palavra de orgulho, talvez, uma palavra prática de solicitude. Não sei." (p. 245).

Nem mesmo nos milhares de livros que compunham a Biblioteca de que fora diretor Paulo encontraria essa "palavra essencial", perdida – ou ausente daquela babel do conhecimento –, a palavra desejada não estava lá. O que lá estava era todo um falatar de séculos, um alarido que "ressoa pelo espaço [...] como um grasnar de corvos", "uma sarrabulhada de vozes" de políticos, filósofos, moralistas, pregadores da religião, artistas, romancistas, arquitetos, urbanistas, pedagogos, cientistas, críticos...[22].

Ainda na infância Paulo descobriria – mesmo sem a consciência disso – que as palavras sofrem um processo de desgaste e que, numa espécie de rasura decorrente de mau ou repetitivo uso, acabam por nada significar ou por significar outra coisa. Como o *Bexiguinha* de *Aparição*, Paulo também fez a sua inconsciente experiência de "mastigar as palavras": certa vez a tia Luísa mandou-o à loja comprar uma chaminé de vidro, para o candeeiro, a que chamavam "manga", e para não se esquecer, foi repetindo para si "manga", "manga"... mas distraiu-se um instante no caminho a observar o trabalho de uns homens com um maquinismo a levantar umas pedras. Depois, "para compensar o atraso", lançou-se em corrida dizendo "manga", "manga", "manga", mas de súbito trocou a palavra e disse "manta" (PS, p. 130-131). E quando chegou à loja, ao invés de pedir uma "manga" pediu uma "manta". Na sua boca a palavra "fora-se alterando como é próprio das palavras segundo a sua evolução fonética. Vou dizendo manga, manga, mas quando chego à loja já levo outra palavra na boca. E digo // – Senhor Almas, as minhas tias disseram que lhes mandasse uma manta." (*ibid.*, p. 151-152). E levou uma manta azul para as tias.

Recordando com amargor o castigo que sofreu pela sua distração, Paulo compreendia, enfim, o que na infância lhe escapara à compreensão, porque ainda o não tinha vivido:

---

[22] Cf. *Para sempre*, p. 28-33. Esta é uma das passagens mais intensamente carregadas de ironia e de sarcasmo, em que Paulo, cansado de procurar inutilmente a palavra essencial e sentindo esgotado o halo de sabedoria representada pela Biblioteca, desmistifica aos impropérios esse saber acumulado de séculos em milhares de volumes perfilados nas prateleiras. Do ponto de vista da linguagem, esse discurso da ironia e do sarcasmo, longo e torrencial, carregado de *nonsense*, automatismos de linguagem, associação de idéias desconexas, alinharia no romance com outros da mesma natureza, como os dos políticos, o do pregador louco, o do educador religioso, o dos intelectuais, o do *gourmet*, uma série de personagens todos nivelados (ou massificados) pelo mesmo prenome – Carlos – e diferenciados por diferentes sobrenomes: Paixão, da Salvação, da Assunção, da Ascensão, da Encarnação, representando, este tipo de discurso, o desgaste da linguagem, a degeneração da palavra. Todo este capítulo (o IV) é destinado a ironizar a humanidade – ou os desacertos da humanidade –. Começa aqui um maior diálogo entre o tom trágico/dramático do romance e o seu tom irônico/sarcástico e será este um dos aspectos dominantes na obra.

que “nunca soube a palavra essencial”, que “sempre disse manta em vez de manga”, sempre errou os sons na sua boca, [...], “sempre disse o que não era de dizer” (p. 152). E sabe então, na velhice, que palavra procurara em vão a vida toda:

> [...] a única, a absoluta, a que te dissesse inteiro nos despojos de ti. A que atravessasse todas as camadas de sermos e as dissesse a todas no fim. A que reunisse a vida toda e não houvesse nenhum possível da vida por dizer. A que dissesse o espírito do nosso tempo e no-lo tornasse tão inteligível que nem afinal o entendêssemos, o víssemos, como se não vê a luz mas só o que ela ilumina. A que redimisse tudo o que enche um viver e nada deixasse de fora como inútil ou desperdício. A que tivesse em si um significado tão amplo que tudo nela significasse e não fosse coisa vã. A que reunisse em si um homem inteiro sem deixar mesmo de fora o animal que também tem de ir vivendo. A palavra final, a palavra total. A única. A absoluta. (PS, p. 152).

Não é essa palavra cujo significado tão facilmente se modifica, nem a da linguagem degradada de vazio e destituída de sentido do insuportável alarido de vozes, que Paulo busca encontrar. Ele quer a palavra fundadora, a palavra criadora, a palavra certa, a da plenitude, a infinita, a que sobrasse como o saldo de uma vida, a palavra que não há, a palavra final que a si mesma se dissesse. A palavra absoluta.

A palavra fundadora, criadora de vida num cosmos também por ela criado, Paulo a encontra em si mesmo, a partir da realidade, da imaginação e da memória, no instante de comoção em que reconstitui a existência e os seus momentos privilegiados. É com ela que ele cria a *sua* Sandra que não era bem a Sandra da realidade vivida, mas a que a saudade mitificara, transformara em arquétipo da mulher idealizada, a que a doença e a morte haviam tornado para sempre inacessível, para sempre indispensável, para sempre sagrada em poesia e perfeição. Porque pertence ao plano de uma realidade irreal, Paulo a pode criar como e quando quiser, porquanto passa a ser ele, pela sua palavra, como se tocado de um poder divino, o criador da vida que não se restringe aos limites do tempo nem da exata realidade do que foi. Daí que efetivamente se trate de uma criação.

> Sandra. Se soubesses como tenho pressa de falar de ti. De estar contigo longamente. De te recuperar desde o teu nome. [...]. Mas estou a falar de ti e ainda não é tempo – em que tempo é? Estás entretecida a todo o meu ser, podia lembrar-te agora. Podia figurar-te já em Penalva, que é para onde me apetece agora ir. Podia-te imaginar lá, neste modo de igualar o real e o imaginário, que tudo é real. (PS, p. 49). Tenho tanta necessidade de estar contigo. [...] estou tão cheio de pressa. Estou só neste casarão deserto, dei-

> xa-me falar já de ti. Deixa-me fazer-te existir antes de existires. (*Ibid.*, p. 59). Vou fazer-te existir na intensidade absoluta da beleza, na eternidade do teu sorriso. Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra. Da minha imaginação. Estou absolutamente decidido, como é que vou suportar tantos anos ainda sem ti? Estás alta, na memória, ao apelo do meu cansaço. Como vou suportar a vida toda e a terra e o universo sem ti no centro da minha cosmogonia? Tudo isto é absurdo – tu foste sempre tão difícil. Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser. (*Ibid*., p. 60).

Pela realidade da palavra e da imaginação, Paulo reinventa a realidade da memória, e nela, a reinvenção de Sandra. A necessidade e a urgência de que esta mulher exista à existência de Paulo elimina a dimensão temporal, situando-a num plano de eternidade. O mesmo plano em que está situada uma das cidades da sua juventude[23], onde Sandra nunca existira, mas onde agora a pressa de a fazer existir lhe permitia imaginá-la. E imaginá-la com verdade, porque real e imaginário, "tudo é real", tudo se iguala na memória. O halo de eternidade que imobiliza Penalva é o mesmo que eternizará a figura de Sandra ("alta na memória"): essa "eternidade" é a do tempo "cristalizado" na lembrança. A partir destes elementos – palavra, memória, imaginação e existência – é possível a Paulo realizar o "milagre" da criação, fundando uma existência *segunda*: "posso inventar-te agora como quiser", "Realizar a vida em torno de uma ilusão qualquer." (PS, p. 60).

Descobrindo que pela palavra e pela imaginação lhe é possível recriar o mundo e a vida, Paulo procura, a partir daí, outras palavras que *o* digam e que *lhe* digam. Imagina que deveria existir *uma palavra* que tudo resumisse, desde o nada até a todos os excessos. Seria essa a palavra *absoluta*, mas Paulo não a sabe. Descobrirá outras, na sua busca infindável. Descobrirá, por exemplo, a da alegria e da plenitude na palavra "amor", quando finalmente acumulou coragem para a dizer a Sandra:

> Uma palavra. Disse-a. Amo-te – uma palavra breve. Quantos milhões de palavras eu disse durante a vida. E ouvi. E pensei. Tudo se desfez. Palavras sem inteira significação em si, [...]. Palavras que remetiam umas para as outras e se encostavam umas às outras para se agüentarem na sua rede aérea de sons. Mas houve uma palavra – meu Deus. Uma palavra que eu disse e repercutiu em ti, palavra cheia, quente de sangue, palavra vinda das vísceras, da minha vida inteira, do universo que nela se conglomerava, palavra total. Todas as outras palavras estavam a mais e dispensavam-se [...]. Palavra abso-

[23] Cf. *Para sempre*, p. 57: "Penalva ficava no alto de um monte. [...] é uma cidade quase deserta, imóvel na eternidade". É flagrante que a memória que Paulo guarda de Penalva, e que é recorrente no romance, revela a mesma topografia e atmosfera já conhecidas desde *Estrela polar*.

> luta no entendimento profundo do meu olhar no teu, palavra infinita como o verbo divino. (PS, p. 213).

Mas esta não era ainda a palavra eterna e absoluta. Era apenas "a primeira que em toda a sua vida" (até ali) lhe esgotara o ser. Paulo o soube depois, na continuação da sua procura:

> Recordo-a agora – onde está? como se desfez? ou não desfez mas se alterou e resfriou e absorveu apenas a fração de mim onde estava a ternura triste, o conforto humilde, a compaixão. Não haverá então uma palavra que perdure e me exprima todo para a vida inteira? [...]. Uma palavra. Recupero-a agora na minha imaginação doente. Amo-te. [...]. Uma palavra. A primeira que em toda a minha vida me esgotou o ser. A que foi tão completa e absorvente, que tudo o mais foi um excesso na criação. Deus esgotou em mim, na minha boca, todo o prodígio do seu poder. Ao princípio era a palavra. Eu a soube. E nada mais houve depois dela. (PS, 213-214).

Da dificuldade ou verdadeira impossibilidade de encontrar essa palavra absoluta que tudo dissesse e resumisse, Paulo sabia desde a juventude, tendo guardado a lição de um professor de lingüística (ou de filosofia), em aula a que assistira com Sandra. Essa aula a começara o professor por uma primeira interrogação: "o que é uma palavra?", a que, depois de responder ("rede aérea de sons, a mais frágil produção do homem, ela resiste mais do que a pedra e o aço" – PS, p. 194), de ampliar a palavra em língua e de aludir à relação entre significado e significante, a palavra e a realidade por ela significada, sempre num raciocínio apertado por uma lógica severa, "de explicação em explicação, de palavra em palavra," acaba "por ter de dar a volta à língua toda, sem uma aberta para sair de lá." (p. 195). E conclui "que a língua constitui uma rede fechada sobre si, um tecido de malha que as leis da língua tecem, um quadriculado de palavras sobrepostas ao que chamamos 'mundo real'." (*ibid.*). E é quando outra interrogação se apresenta: "que quer dizer real?", e depois outras – "que quer dizer um 'raciocínio'?", "que é pensar?" (*ibid*., p. 196-197). E de questão em questão, até à conclusão da aula:

> Assim nós nos perguntamos no ruído deste linguajar frenético, nesta infernal feira de palavras, assim nós nos interrogamos se é possível existir uma palavra fundamental, a que inarticulada exprima o homem primeiro, o que subsiste por sob o montão de vocábulos e idéias e problemas, se acaso é concebível que ele exista antes disso. Diz-se às vezes que essa palavra a sabem os artistas, o poeta, o músico, o pintor, ou seja os que

> não dizem o que dizem, mas dizem apenas o silêncio primordial, ou seja o que não se diz. (PS, p. 198)[24].

Da leitura de todo o texto representativo da aula deste professor de lingüística ou filosofia duas coisas se depreendem conclusivamente: em primeiro lugar, que toda a realidade só existe dentro, em função, na e pela palavra, ou seja, pela linguagem, que vem a ser, portanto o elemento fundador de toda e qualquer coisa, o centro de tudo, o centro do universo, a partir do qual tudo se dá, inclusive o próprio universo; em segundo lugar, que a hipótese de existência de uma "palavra fundamental" que diga a totalidade, o absoluto, que mesmo "inarticulada exprima o homem primeiro" e o que é anterior a ele e à própria palavra, que seja capaz de dizer o indizível, mesmo o silêncio... essa palavra, se existe, só os artistas a sabem, porque eles não dizem o que dizem, mas dizem apenas o silêncio primordial, ou seja o que não se diz." Só os artistas sabem essa palavra, que só a eles é possível, porque afinal são eles que *falam* uma *outra* linguagem.

Como se vê na nota de rodapé, Fernanda Irene Fonseca defende, e com toda a razão, a seriedade do discurso do professor, concluindo que deveria ser ele um leitor de Wittgenstein. Direi um pouco mais: direi que o discurso do professor personagem de *Para*

---

[24] A seriedade do discurso deste professor motiva, num dos estudos de Fernanda Irene Fonseca, a seguinte reflexão:

> A reflexão filosófica sobre a linguagem está presente em todo o romance e explicita-se até como lição "de lingüística ou filosofia" (p. 193) posta na boca de um professor da Faculdade de Letras (p. 193-198). A importância fundamental que Vergílio Ferreira confere à reflexão sobre a linguagem evidencia-se no fato de este professor não ser submetido ao ridículo da massificação onomástica infligida a todas as personagens que, em *Para sempre*, dissertam sobre este ou aquele tema: *Carlos Paixão* (p. 58) fala sobre gastronomia; *Carlos da Salvação* (p. 140) sobre política; *Carlos da Ascensão* (p. 174) sobre religião e caridade; *Carlos da Assunção* (p. 230) sobre cultura; *Carlos da Encarnação* (p. 284) sobre educação e família. Só o professor que fala sobre filosofia da linguagem não é "Carlos [...]": depreende-se que, de todos estes temas, só o da *linguagem* é tomado a sério porque nele se dissolvem todos os outros. (FONSECA, Fernanda Irene. Para sempre: ritmo e eternidade. In: _____ . *Vergílio Ferreira*: *a celebração da palavra*, p. 83-84).

Numa nota de rodapé a ensaísta explicita, a partir de fragmentos da aula do professor, em que é que no tema da linguagem se dissolvem todos os outros:

> "Filosofia, política, religião, relações vulgares humanas, mesmo a arte quando mais discursiva, tudo é uma rede formal de ilusão e de vazio." ([PS] p. 198);
>
> "Ninguém pode sair das fronteiras da língua, a objetividade da razão está na rede que uma língua teceu. [...] a quase totalidade dos problemas filosóficos são problemas sem fundamento, problemas feitos de palavras a que nada corresponde." ([PS] p. 197).

E conclui:

> Fica-nos a sensação de que este professor de lingüística (ou de filosofia) era um leitor de Wittgenstein. (FONSECA, op. cit., p. 84).

sempre é um discurso do próprio Vergílio Ferreira, que, antes de figurar no romance, já poderia ser lido, em parte (ou como discurso em formação), em alguns dos ensaios que se encontram em *Do mundo original*, *Espaço do invisível* (I, II e III), *Invocação ao meu corpo*, em inúmeros registros de *Conta-Corrente*, e reapareceria, de futuro, em *Espaço do invisível* (IV e V, 1987 e 1998), em *Arte tempo* (1988), em *Pensar* (1992) e em *Escrever* (2001). Em grande parte dos textos que compõem essas obras a problemática da palavra, em todas as suas dimensões, pulsa constantemente. Direi ainda que, leitor de Wittgenstein, o próprio escritor o era[25].

Em *Invocação ao meu corpo* há uma longa seqüência de texto sobre o tema da palavra (Cf. p. 329-357) cujo *tom* é bastante semelhante ao da aula do professor de *Para sempre*. Daí se poderiam extrair inúmeras citações que servissem à exemplificação do "parentesco" entre a aula do romance e o ensaio do romancista. Na contingência de exercer a seleção, transcrevo estes dois fragmentos:

> É porque as palavras são sinais, morada de quem somos e que impregnamos de nós, é por isso que às vezes expulsamos violentamente quem lá estava para as habitar de outrem (às vezes do outrem de nós), se queremos dizer nelas o que não dizem. [...]. (IMC, p. 338).
>
> Furtiva correlação de referências que nos orientam do filósofo ao poeta, ao homem quotidiano, mágica e real, informe e rigorosa [...], estalagem de quem por ela passa e morada definitiva nesse passar, subentendido do que nela se diz e só o que nela se diz, mero pretexto para o espírito se dizer e presença concreta do que fora dele se diz, mutável imagem da vida mutável e flagrante realidade da vida definitiva, signo e sinal, irreal e realidade – a palavra espera-nos para nela sermos a totalidade do que somos com a a-

[25] Relacionada com a questão da palavra e da linguagem, e no diapasão da aula do professor de *Para sempre*, encontra-se em *Conta-Corrente* a seguinte anotação:

> *8-Novembro (quinta)* [1990]. Estou a (re)ler as *Investigações lógicas* de Wittgenstein. E isto porque, ao falar-se do *Tractatus* e do seu terrorismo, imediatamente nos respondem que as *Investigações* lhe corrigem o excesso. E o próprio autor o deixa entender na introdução. Ora bem, as *Investigações* não renegam o *Tractatus*, mas apenas de certo modo lhe fundamentam o "excesso", mostrando em variadíssimos exemplos como a linguagem é realmente problemática. Tem razão? Claro que tem e muitas das suas análises são comuns a quem se interroga sobre a comunicação. Nietzsche já dissera que tudo é um efeito "gramatical". Mas a questão não é essa. A questão é saber-se como é que é possível passarmos a outrem o que pensamos e haver uma permuta suficiente para um diálogo. Nós vivemos ou pensamos *em palavras*. Como é possível que elas teçam uma rede de intercomunicação? Muito do que dizemos, mormente em poesia, já um dia afirmei que passa não *pelas* palavras mas *entre* elas. O que todavia é indiscutível é que isso é um *fato*. Uma língua seleciona o mundo a comunicar. Ela demarca pois os limites do que podemos dizer. Mas adentro desses limites, a comunicação *existe*. Porquê e como? Esse o único problema verdadeiramente interessante. (CCnsII, p. 358, itálicos da citação).

> ventura do desconhecido e o apelo do mais que nunca é. Morada do Ser – Heidegger o disse – é a tua morada. Não podias prever que o teu limite fosse o teu sem-limite, e daí a tua luta constante com a morada em que não cabes. [...]. Que outros venham dizer em morte a vida que foi tua – que importa? A tua vida é *a* vida. A tua palavra é *a* palavra e o absoluto da sua evidência. E só há um absoluto, que é naturalmente o teu. Nenhum mais. (*Ibid*., p. 339-340)[26].

Quanto à exemplificação com outros textos, limito-me a esta passagem de *Conta-Corrente*:

> *27-Julho (sexta)* [1990]. A "palavra". Gostaria bem de refletir aqui um pouco sobre ela. Que coisa misteriosa. Ela pode ser uma pedra que se junta a outra para o trânsito social e mundano, como pode ser a abertura para o abismo do insondável. Pode estar toda na sua superfície, quando é um mero sinal frio e redutível, como pode ter à volta uma enorme extensão do indizível e misterioso. Pode ser a nitidez do pensamento nela, como pode ser o impossível de esse pensamento existir. Pode ser a condutora fácil do que pretendemos significar, como pode existir apenas como o sinal do que *não* passa por ela, mas pelo intervalo dela e das outras. Pode existir sozinha ou apenas num núcleo "sintagmático" com que forma a unidade de uma frase. Pode ser com outras a realização de um pensamento, como pode ser a impossibilidade dele. Pode trazer para a superfície o que subjaz no nosso interior, ou sinalizar apenas o que não pode vir até ela. Repetida indefinidamente, perde o seu significado e fica apenas um ruído de sons ridículos sem significação. Mas uma só palavra que se diga uma vez – como "morte", "amargura" e no geral qualquer sentimento – e nós não imaginamos a carga que suporta. Ela "cria" as coisas quando lhe damos um nome, como desde Adão o sabemos, e as "matamos" por lhes darmos esse nome e as submetemos ao nosso poder ou são confusamente "inexistentes" para quem perdeu o dom da fala. A palavra é enfim a convenção mais fictícia criada pelo homem e é a sua mais extraordinária maravilha. Porque é por ela que o *nosso* mundo existe, o que de mundo é mundo para nós e alguém escolheu por nós nos confins do tempo. (CCnsII, p. 196-197).

Uma aura de sagrado cerca a palavra onde quer que Vergílio Ferreira reflita sobre ela. Em inúmeras passagens de *Para sempre* Paulo repete o preceito evangélico "ao princí-

[26] Ainda de *Invocação ao meu corpo*, esta citação lapidar:

> E eis pois que a palavra surge na minha boca – alguém aí a pôs, a transmitiu, para que o mundo fosse de novo criado. [...]. Porque a palavra cria e liberta. Dar um nome é instaurar a independência de uma coisa com outra, e de nós com todas elas. Na confusão do caos o traço que delimita um objeto é a palavra que o fixa, para que o objeto salte do indeciso e se recorte contra a massa original. Mas a palavra és tu que a pronuncias, a vestes ao objeto, lha transfundes no que ele é, e assim o objeto é um objeto para ti, para a tua liberdade [...]. (IMC, p. 330-331).

pio era o Verbo" ou "ao princípio era a palavra" (Cf. PS, p. 192, 214, *passim*) que explícita ou implicitamente, *ipsis litteris* ou parafraseado, também está presente nos ensaios, mormente em *Invocação ao meu corpo*, e no diário. Elemento fundamental da criação, centro do universo criado, quer por Deus quer pelo homem, a força divina da palavra, em Vergílio, vai ao encontro da convicção agostiniana: "[...] falastes, e os seres foram criados. Vós os criastes pela vossa palavra!"[27].

Essa aura de sagrado que reveste a palavra a reconhece o Vergílio pensador, num dos aforismos do livro que a partir do título mais revela esta sua condição, *Pensar*: "O mais profundo duma palavra é o que há nela de sagrado. Deus tê-la-á dessacralizado quando com ela criou o mundo. Mas nós sacralizamo-la de novo quando o recriamos com ela." (P, frag. 432, p. 266). Mas o escritor está entre os pensadores que entendem que, uma vez criado o mundo e os seres viventes que estão nele, Deus daí se retirou, deixando o homem entregue a si mesmo e ao seu próprio desamparo. A palavra teria sido a "herança" que lhe deixou, ao mesmo tempo uma "herança" maravilhosa e terrível.[28] Essa "herança" passaria depois de pai para filho, entre os homens, e Vergílio Ferreira também disso dá conta nos seus romances[29].

Na anotação da *Conta-Corrente* transcrita na nota de rodapé nº 28 Vergílio Ferreira diz que "a morte de Deus esclarece a morte dos valores, [...] mas esclarece também, ane-

---

[27] Cf. nota nº 1 deste capítulo.

[28] Também isto se encontra disperso por diversas passagens de romances, nos ensaios (sobretudo em *Invocação*) e no diário. Em *Conta-Corrente* há, por exemplo, este registro de grande interesse para o assunto:

> O meu romance *Para sempre* tem como tema fundamental o problema da "palavra". A certa altura, sem que previamente o tivesse pensado (ou sabido) liguei ainda tal problemática à "morte de Deus". Reflito agora sobre isso e parece-me que está certo. A palavra, sem que o pensássemos, fundamentou-se sempre, inconscientemente, na existência de Deus. O "ao princípio era o Verbo" é isso que quer dizer. Nós tínhamos uma garantia para sabermos o que significava a "verdade", "bem", "justiça", "beleza", etc. Mas e por exemplo a significação de "pedra", água", etc.? Justamente estes elementos existiam, Deus criou-os e a palavra que nos deu foi para os designar, a sua existência em correlação com ela tinha a garantia dessa criação e de que, cartesianamente, quando referirmos a palavra à coisa, Deus não nos poderia enganar. Tenho de refletir ainda sobre isto. Por ora parece-me apenas que é uma questão importante. Assim: a morte de Deus esclarece a morte dos valores, o *désarroi* do nosso tempo, etc.; mas esclarece também, anexamente a isso, o esvaziamento da "palavra", as nossas dúvidas sobre ela, o artifício dela que não remete para mais nada do que para ela própria, etc. Alguém irá ver isto no meu romance? Será ele legível? (CC4, p. 282 – anotação de 22.9.1983).

[29] Em *Estrela polar* e *Alegria breve* os protagonistas Adalberto e Jaime preocupam-se com a transferência da palavra aos respectivos filhos. Mas o filho de Adalberto morre criança e Jaime não conhece o seu, que espera venha um dia do desconhecido para fundar um mundo novo. Em *Nítido nulo*, *Rápida, a sombra* e *Para sempre* os filhos recusam a palavra dos pais, sinalizando que eles pertencem a um mundo morto que é necessário enterrar para a criação de um outro, da responsabilidade dos próprios filhos. Metaforicamente isto pode ser tomado também como a "morte de Deus" e a recusa da sua "herança", na rejeição dos pais pelos filhos e na recusa da sua "palavra", da sua linguagem, da sua cultura e dos seus valores.

xamente a isso, o esvaziamento da ‘palavra’, as nossas dúvidas sobre ela, o artifício dela que não remete para mais nada do que para ela própria” e pergunta-se se “alguém irá ver isto” no seu romance, se será isto legível nele (CC4, p. 282). Há pelo menos duas passagens em *Para sempre* que claramente o refletem: no capítulo XXIX, num dos mais angustiados solilóquios de Paulo sobre a palavra – apresentado como reconstituição de um imaginário diálogo com Sandra –, e no capítulo XXXVI (o penúltimo), na sempre adiada “conversa” de Paulo com Deus, “conversa” tensa, dura, agressiva mesmo e em que, já ao final do romance, Paulo dá como que por encerrada a sua busca da palavra, ou, tendo encontrado para ela um sucedâneo – uma outra *palavra*, uma outra *linguagem*, um outro *absoluto*, uma outra forma de se reencontrar e comunicar consigo mesmo e com o cosmos – procura apenas aceitar a *palavra* da *resignação*. Do recordado ou inventado diálogo de Paulo com Sandra, no capítulo XXIX, interessa registrar o seguinte:

> [...]. Há uma barulheira infernal no mundo, queria entender uma palavra
>
> só uma palavra que ficasse em mim e eu me reconhecesse nela. Há tanta palavra bela, deve haver ainda. Não a distingo. O mundo concentrava-se nelas e elas diziam-no e ele era verdade. É um falatório ensurdecedor, não entendo nenhuma. Lembro-as ainda numa memória antiqüíssima. Apuro o ouvido, nesta tarde opressiva, lembro-as. Falavam de amor e justiça e Deus e paz, não tenho nenhuma aqui. [...]. As coisas agora não existem. Existe só uma grande barulheira e as coisas escondem-se cheias de terror. Eram coisas delicadas, a gente sorria-lhes e elas deixavam-se tocar. Então dávamos-lhes um nome e elas existiam. Quero uma palavra! Quero que floresça na minha boca, [...]. Quero ouvi-la quando me deitar e ela estar ali durante a noite. Quero deixá-la quando morrer e ela estar nova como se não tivesse servido.
>
> – Que palavras tens tu para teu uso?
>
> [...] – eu digo-te uma palavra. Justiça. Amor. Verdade. Sabedoria. Virtude – tu que dizes? Em que é que acreditas? Porquê? Em que é que podes encostar a cabeça? Como é que vais morrer sossegada. Quantas palavras vais deixar em testamento? Quais palavras? (PS, p. 240).

A angústia de Paulo está em que, das belas palavras guardadas por uma memória antiqüíssima, já nenhuma resta, soterradas todas pela “barulheira infernal”, o “falatório ensurdecedor”. De amor, justiça, Deus, paz, verdade, sabedoria, virtude, nenhuma palavra que os diga, desgastadas todas, nenhuma em que acreditar, na qual “encostar a cabeça”, para “deixar em testamento”. É isto o esvaziamento do que de divino tinha a palavra. Com a “morte de Deus” ou a sua deserção de entre os homens, também os valores morreram e,

conseqüentemente, as palavras que os diziam. É esse o tema da "conversa" de Paulo com Deus no capítulo XXXVI, muito mais uma interpelação – até porque Deus não lhe responde – do que uma "conversa":

> A gente era mudo ou não sabia que dizer e tu tinhas a palavra. Esta coisa, não sei se sabes, era talvez a mais importante. Porque uma palavra é um absoluto. A gente diz justiça e é logo infinito o mundo das coisas justas. Não sei se fazes bem a idéia no teu ser essa idéia, mas era assim. [...]. Tu tinhas o estalão da palavra e a gente ia usando as palavras que quisesse. Tu eras o Verbo, tem piada, nunca tinha pensado nisso. Mas o que tem mais piada é que a gente disse-te acabou e tu tomaste a coisa a sério ou como ofensa e acabaste mesmo. Apetecia-me mandar-te onde tu não imaginas. Mas o curioso é que não acabaste de uma vez depois de ter acabado de uma vez. Porque ficou o teu fantasma como nos castelos do Norte – Acabaste!
>
> – Acabaste! Vai para o raio que te parta! (PS, p. 296).

Com esse grito Paulo procuraria talvez lutar contra o silêncio, contra a ausência da palavra que a morte de Deus emudecera, contra a loucura ou entregando-se a ela, para em seguida tentar recuperar a calma e buscar a única palavra possível, a da aceitação, a do silêncio, a da solidão absoluta e cósmica, a partir da qual vai, como homem, recriar tudo a partir da invenção da *sua* palavra e assim assumir na sua humanidade um poder que à divindade pertencera:

> largo um berro ao tamanho da montanha – espera. Estás louco, como é que te deixas enlouquecer? Sê calmo. Há o universo vazio e tu nele. Recupera em ti a grandeza no que de grande inventaste fora de ti. Sou eu! Vou inventar a palavra! Vou criá-la articulada na minha boca, na dureza dos meus ossos – ó ficção da minha grandeza para a minha miséria excessiva! Para o raio que te parta! Estou só, sou eu, não há nada que possa ser em vez de mim – espírito da montanha, dos astros, do universo. Porque afinal, ó tu, deixa-me pensar bem, há uma lei acima de ti, que é que eras tu afinal? Há uma ordem universal, tu eras apenas a expressão imediata dessa ordem, tu eras um funcionário, um regente, um delegado
>
> – Espírito do mundo! (PS, p. 297).

Destituído Deus da sua divindade, destituída a palavra da sua força criadora e ordenadora, transfere-se o espírito divino para uma ordem cósmica que Paulo invoca ou contra a qual também vocifera: "– Espírito do mundo!", "– Espírito da montanha!", "– Espírito do universo!"... À varanda da velha casa da aldeia Paulo grita "para o universo", sente-se con-

fundido. Está só. “Estás só [...] e em silêncio, agüenta em ti o tudo que é de ti – berro desvairado, calo-me no grande silêncio que alastra pela tarde, os olhos doridos, o queixo tremente. Estou só comigo, que destino dar a isto?” (PS, p. 297).

O “destino a dar a isso” que é o homem só consigo, é integrá-lo na Grande Ordem do Universo, uma “ordem da vida mais alta do que os deuses,” onde “há um Deus mais alto que todos eles, mais alto do que o que o homem pensa “para os deuses e para essa ordem”, e de onde se estendem mãos “para o repouso” do cansaço humano (Cf. PS, p. 297-298).

> Dorme. Há uma harmonia do universo, repousa nela o teu excesso. Há uma harmonia de ser – sê. Com o coração puro e tranqüilo – meu coração. A noite vem aí e o seu silêncio definitivo. Haverá estrelas no céu e o seu sorriso de piedade para ti. [...] não grites. [...] – não penses. Toda a vida se cumpre por si, facilmente, espontaneamente – não penses. [...]. Olha apenas à tua volta, distraidamente olha. Morte e vida e paixões e sonhos e vitórias e desilusões, como um ferro-velho das valetas, a vida cumpre-se indiferente pela sua estrada real – esquece. Então terás inscrito o teu ser na Grande Ordem do Universo, a Grande Lei será a tua lei sem que procures saber qual é a tua lei. (PS, 298-299).

Paulo tem então já aqui aprendido a palavra que não há: a do silêncio. Essa é também a palavra da harmonia, a do repouso, a da aceitação resignada, a da tranqüilidade do fim da tarde que desceu sobre o mundo e abre para a noite. É a palavra de uma outra linguagem, uma linguagem essencial, que dispensa as palavras. Gritos e silêncio se confrontaram na emoção de Paulo com a vitória do silêncio[30]. Dele emergirá o conhecimento de duas palavras que em Paulo sobraram como “o saldo de uma vida”: *Sandra* e *música*. Sandra é a palavra da plenitude amorosa da vida, é a palavra “amor”, é a da juventude ligada a uma cidade do sol (Solária ou Soeira, a cidade universitária), a da plenitude do corpo e dos sentidos vivida com a intensidade do sal, o sal da vida, o sal da alegria marítima da mais vigorosa vivência amorosa havida de Paulo para Sandra. Na música Paulo encontrou a palavra primordial e absoluta, a que, afinal, conseguia resumir o sentido de uma vida, a pala-

[30] A alternância entre os gritos de Paulo e os sucessivos silêncios que sobre eles se fazem durante o que se poderia chamar de a agonia final do protagonista, o seu momento de imensa angústia até à aceitação da sua finitude, conotam uma sugestão cinematográfica: os gritos e silêncios de Paulo sugerem os “gritos e sussurros” de Bergman. Provavelmente não por acaso, considerando-se a presença do cinema na obra de Vergílio e uma vez que Bergman era um dos cineastas que mais admirava, encontrando-se sobre ele vários registros na *Conta-Corrente* (Cf., p. ex., CC1, p. 175) e referências ao seu nome em ensaios. E não se pode negar que a atmosfera de *Para sempre* é não só grandemente cinematográfica, mas de algum modo uma atmosfera Bergmaniana.

vra final que a si mesma se diz, a que sem nada dizer dizia tudo. A que era capaz de, sem palavras, dizer o indizível. Essa palavra Paulo a encontrou no achado do violino da infância largado entre os trastes abandonados na velha casa. Encontrou-a na memória maravilhada da descoberta da música que a partir daí se levantou e que por toda a vida o havia acompanhado com o encantamento que uma única frase musical pode guardar como tesouro precioso ou inexcedível emoção.

> E encostada a um ângulo, a caixa do violino. [...]. Tem ainda as cordas todas, deixei-o definitivamente quando concluí os estudos. Tem resina ainda no sítio do cavalete, as cordas estão ainda afinadas desde há pouco. E de novo tento nele ainda uma melodia. Só me lembro de uma, é na quarta corda, a corda de *sol*. Ou lembro ainda mais alguma mas só esta sobe da minha memória obscurecida. [...]. A melodia enche o silêncio da casa, enche todo o meu passado que a procura. Toda a terra vibra nela, todo o universo se explica numa palavra final. A mais alta, a mais profunda. Mas não sou eu que a faço vibrar, é ela só que a si mesma se diz. Música áspera a minha, na dificuldade dos dedos, da arcada certa e nítida, outra música para lá dela se sutiliza ao meu ouvido até ao silêncio final onde se perde a aspereza da minha execução. Que palavra se diz neste dizer? não a sei . Sei apenas que esse silêncio se preenche de tudo o que não sei dizer nem sobretudo me apetece dizer. [...]. Estou só – estás só. Não penses. Não fales. És em ti apenas o máximo de ti. Qualquer coisa mais alto do que tu te assumiu e rejeitou como a árvore que se poda para crescer. [...]. O que te distingue e oprime é o pensamento que a pedra não tem para se executar como pedra. E as estrelas, e os animais. [...]. Há uma palavra qualquer que deve poder dizer isso, não a sabes – e porque queres sabê-la? É a palavra que conhece o mistério e que o mistério conhece – não é tua. De ti é apenas o silêncio sem mais e o eco de uma música em que ele se reabsorva. [...]. É a palavra final, a da aceitação. (PS, p. 304-306).

Paulo reconhece finalmente, na música, tudo quanto inutilmente procurou a vida inteira: a palavra absoluta, a palavra final, “a mais alta, a mais profunda”. É na linguagem sem palavras que ela está. No silêncio que preenche tudo e que de tudo se preenche, no eco de uma melodia que sobe de uma “memória obscurecida”, enche o silêncio da casa, todo o passado de quem a procura e faz vibrar nela toda a terra e nela “todo o universo se explica numa palavra final”. Essa palavra pertence à Arte e ao seu indecifrável mistério, e a confirmar a sacralidade da palavra, essa música que sobe da “memória obscurecida” e emocionada de Paulo pertence, também, à esfera do sagrado: é a *Ave-Maria*, de Schubert.

CAPÍTULO VII

NA MÚSICA, TODAS AS ARTES E A PALAVRA FINAL

Diz Vergílio Ferreira em *Arte tempo* que a "memória da infância" é a "memória de uma música sem palavras"[1]. Afirma-o depois de ter lembrado que à linguagem precede uma "voz primordial" que fala no homem como se "não fosse a sua voz mas uma outra que lhe é anterior e passou também por ele", e que essa voz, que tem a "tonalidade da adesão ou da recusa [...] perdura para a vida inteira" (AT, p. 15-16). A palavra que nos consiga dar alguma coisa, ainda que apenas aquilo que se busca, é uma palavra "póstuma na verdade do dizê-lo. Porque primeiro é-se e só depois se explica a razão do que se é." (*ibid.*, p. 16). É aí que radica essa "memória da infância", "memória de uma música sem palavras. Uma fixação em eternidade vem daí" – continua Vergílio – "e o eterno é imóvel como a contemplação." (*ibid.*). Mais adiante, no mesmo ensaio, Vergílio afirma que a literatura é

> uma forma de arte ambígua, em face de outras formas de arte, porque a palavra lhe introduz um equívoco e portanto um risco. As cordas da lira não são as palavras dela, porque o são sem o serem na materialidade inerte de serem. Mas as palavras não são de um ser material na nossa língua ou na língua que entendermos, porque são já a música em si e o dizer dela até onde puder ser. A palavra é o que diz e a ressonância do que não diz e é inexoravelmente esse dizer. (AT, p. 23-24).

Valho-me desta reflexão ensaística de Vergílio Ferreira para relembrar como no escritor memória, tempo, palavra e música são elementos absolutamente indissociáveis entre si. Já num outro lugar deste trabalho o disse, mas creio não haver mal algum nesta repetição. Esta indissociabilidade entre os quatro elementos é mais ou menos óbvia e facilmente se pode demonstrar: *tempo* e *memória* formam um binômio irredutível, porque a memória necessita do tempo para ser. *Palavra* e *música* são elementos cujos sentidos se intercomunicam, ao menos metaforicamente, porque as palavras têm musicalidade que se expressa em ritmo (das divisões silábicas, por exemplo) e em sonoridade que nos permite pensar em camadas ou mesmo em ondas sonoras. Mas o mais importante, embora também o mais evidente, é que, sendo a *palavra* música, a *música* é também palavra. Ampliada em lingua-

[1] FERREIRA, Vergílio. *Arte tempo*. Lisboa: Rolim, s. d. [1988], p. 16.

gem – a linguagem musical, uma "voz", uma "fala" – uma certa forma de expressão artística, de comunicação, de manifestação do sentir e do criar. Mas como tudo, desde uma tradição religiosa de origens, radica na *Palavra* ("ao princípio era o *Verbo*") é a partir dela que tudo foi criado e se cria e é nela que toda a criação e imaginação se concentram. Assim na *Palavra* estão também o tempo, a imaginação, a memória, a música. Mas se em Vergílio Ferreira *palavra* e *música* fundem-se de tal modo – num plano muito mais poético-simbólico do que propriamente no lingüístico – a ponto de vir a música a ser a "palavra absoluta", a "final", a que é capaz de "dizer o indizível", há também, para esta linguagem que é capaz de exprimir o inexprimível, um lugar específico, um lugar onde a música é música e a partir daí tudo o que a transcenda. É esse lugar da música no romance de Vergílio Ferreira (e muito especialmente em *Para sempre*) que a partir de agora se tenta descortinar.

Não só nos ensaios – já o sabemos – mas também nos seus romances, Vergílio Ferreira desenvolveu continuadamente, e de forma cada vez mais verticalizada, uma ampla reflexão sobre todas as artes. Sem dúvida que a literatura está em primeiro lugar nessa reflexão, mas logo seguida pela música, pela pintura, pela dança, pela escultura... Literatura em primeiro lugar, o segundo é disputado ou dividido entre a pintura e a música, merecendo a pintura o lugar de privilégio em *Cântico final* e inúmeras referências e reflexões em diversos ensaios e no diário[2], e encontrando-se a música continuadamente pontuando todo o seu percurso romanesco, num *crescendo* que parte de uma modulação discreta em *Vagão "J"* (1946) e nos dois outros romances da fase inaugural do ficcionista[3] e que atinge o seu ápice em *Para sempre*. Nesse percurso, *Aparição* e *Alegria breve* constituem referências especiais, pelo que representam em termos de valorização da música como motivo temático numa obra literária e como simbolização de um significado que ultrapassa o da própria arte musical.

A música é portanto um dos temas de sempre (primordial como uma voz das origens) nos romances de Vergílio Ferreira. Tal como se viu o que nele ocorreu relativamente à evolução da palavra, que ascende da condição da *palavra-estilo*, componente da estética da linguagem (a arte da palavra) à de um absoluto que é o dos limites do homem: a primeira palavra, a última palavra, a que é capaz de resumir toda uma vida, de dizer o indizível,

[2] Desde *Do mundo original* a *Carta ao futuro*, *Invocação ao meu corpo*, toda a série de *Espaço do invisível*, *Arte tempo*, mesmo em "Da fenomenologia a Sartre" e em *André Malraux: interrogação ao destino*, além de inúmeros registros nas duas séries de *Conta-Corrente*.

[3] *O caminho fica longe* (1943) e *Onde tudo foi morrendo* (1944).

mesmo que aí se trans-substancie numa outra *palavra* que ultrapassa a das origens para se inscrever numa outra dimensão do sagrado, a dimensão da música. Assim como para se chegar à palavra absoluta – a que diga tudo e tudo resuma em si mesma – é necessário haver antes uma voz primordial, anterior ao próprio homem e à sua palavra, também com relação à música, antes de se chegar a essa que, situada num plano superior, substitui a própria palavra e vem a dizer o que tão só por intermédio desta seria indizível, é necessário haver uma música primordial, sobretudo uma voz, um canto de origens capaz de dizer a terra e a água, mesmo antes de dizer o fogo e o ar, dos primórdios da constituição do universo. Esse canto primordial representa-o, por exemplo, a voz de Maria do Termo, principal figura feminina de *Vagão "J"*, quando, "erguendo o rosto jovial", "fazia rolar a sua voz plena e sã" "pela regueira cavada entre as montanhas". "Fazia rolar a sua voz pelos milheirais verdes e o canto alastrava pelo vale, alagava o céu." Àquele canto "os homens sonhavam e os veraneantes ficavam-se pasmados no alto do penedo repassados daquela alegria poderosa que inundava o ar." E aquela alegria e aquela força que vinham dela como se viessem da terra despertava em todos o desejo de ouvir mais e mais: "Canta, Maria! Canta!"[4] Esse cantar de Maria do Termo repete-se pelo menos mais duas vezes no decorrer do romance, exatamente como se repetem, numa composição musical, as suas frases recorrentes, os seus *leitmotiven*. Mas nas repetições, o canto reflete já uma outra Maria: sofrida, envelhecida, perdidas as ilusões, a mocidade e a alegria:

> – Canta!
>
> Sim, ela cantava. Porém o seu canto não trazia já aquela frescura de água do monte, clara e sonora, bem aberta como o céu. Sim, ela cantava. Mas o canto rebentava de outras horas lá bem para trás [...]. (VJ, p. 158).

> – Canta!
>
> Pela noite sossegada, lá bem do fundo do tempo, a sua voz elevou-se. E as estrelas abriram olhos de rebrilhos novos, correram pelo ar rios de sangue, músculos retorceram a vida em golpes ágeis, ficou vibrando a canção enchendo a regueira cavada nas montanhas.
>
> Tudo em volta envelheceu nestes anos tão longos [...]. (*Ibid.*, p. 229).

O canto emanado de uma voz primordial que antecede a música intelectualmente elaborada, dita "superior", desdobra-se, depois de *Vagão "J"*, por alguns momentos de

[4] FERREIRA, Vergílio. *Vagão "J"*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1974, p. 95-96.

Mudança. Aí está, numa voz anônima que vem da terra, do fundo dos vales, das encostas da serra beirã e adquire identidade no cantar do Gaviarra, que é muito menos um canto para ser muito mais um grito de angústia lançado contra a hostilidade e a injustiça do universo. Da primordial e anônima voz da terra colhe-se o exemplo em "Alguém [que] cantava, ao longe, uma canção dura e negra como a desgraça da terra beirã", numa voz que "crescia lá de baixo, ondulava pelo vale, trepava a encosta, pairava no ar, anônima, como voz da própria terra." (M, p. 45). E em Gaviarra, Sísifo rústico que parece ter sido arrancado da mitologia para o castigo num outro inferno, o anonimato do canto adquire, na sua voz "feia" – "berrada, sincera, animal" (p. 61), "detestável", "pior que a de um cavalo" (p. 95) –, esta identidade trágica:

> Da garganta áspera, arrancou [...] um canto de bárbara amargura que arremetia contra a serra, ecoava na distância. [...] Um momento, Carlos sentiu, alucinado, um ímpeto de estrangular aquela desgraça lôbrega, na garganta velha do Gaviarra. Mas a força de tamanha dor acabou por aniquilá-lo. Sentado numa pedra, a voz rouca do desgraçado entrava-lhe pela alma, cravava-o como um ferro de maldição. (M, p. 94).

Carlos Bruno não suporta esse canto de desesperada amargura e por isso grita ao Gaviarra que se cale ("– Cala-te, maldito – urrou." – p. 95).

> Mas Gaviarra ia largado pelo seu caminho de condenado. Escancarava a goela hiante, abalava os montes com berros medonhos. Morto para o mundo em redor, erguia-se no seu canto, bruto e heróico, [...]. Gaviarra urrava sempre e sempre, sinistro e possante, contra o mistério negro de qualquer gênio mau. De repente, porém, sem um aviso, calou-se. [...]. (M, p. 95).

Carlos quis então saber por que razão cantava aquele "homem medonho" e a resposta veio seca, pronta e limpa: "– Alivia, Sr. Carlinhos." (*ibid*.).

Na resposta ingênua e simples do Gaviarra está contida a função catártica da arte, a de expulsar demônios, aliviar angústias e tensões, gritar contra a injustiça da vida. "– Alivia, Sr. Carlinhos." Gaviarra pode *sentir* essa função do canto, embora não a possa *explicar*. Poderia fazê-lo Carlos Bruno: *sentindo*, *racionalizar* esse sentir. Segundo a lógica da *arquipersonagem* teorizada por Helder Godinho, Gaviarra é o homem primordial, representativo das origens, enquanto Carlos Bruno é o herdeiro dessas origens sobre as quais se acumulou e continuará acumulando toda uma tradição de cultura, de aprendizagem intelec-

tual, de descoberta do ser e do universo onde ele habita. Com a evolução da *arquipersonagem* evoluem todas as constantes existenciais e culturais de que ela está cercada. Uma consciência do ser, uma consciência do mundo e aí a das relações do homem com o conhecimento, com a sensibilidade estética, com as artes e entre elas a música. Por isso, quando os protagonistas dos romances de Vergílio Ferreira vierem a ser representações humanas tão complexas quanto o são Alberto Soares, Jaime Faria, Jorge Andrade ou Paulo, as relações destes com a música serão profundamente diferentes das de Gaviarra, ou mesmo das de Carlos Bruno. Com eles, uma outra dimensão e significado se vai instalar entre o homem e a arte. Dimensão em que se assistirá ao evoluir da música desde o seu estágio primordial para o erudito, o superior, o transcendente, o "sagrado". A dimensão de um absoluto, a da palavra *total*.

Na seqüência da produção romanesca de Vergílio Ferreira, *Apelo da noite* é um romance em que a reflexão ensaística está predominantemente voltada para o enquadramento político que constitui o cerne temático da narrativa. A arte é aí pensada nas suas relações com a política e o conflito idéia/ação desdobra-se no conflito ou na harmonização que possa haver entre política e arte, se deve ou não estar a arte politicamente comprometida com uma causa ideológica, uma razão não estética. Nesse romance a arte é sobretudo a literária, representada por um contingente de jovens romancistas, poetas e críticos, vindo num segundo plano a pintura, com alguns personagens que a representam e só depois, e quase nada, se vão anotar algumas referências à música. Em *Apelo da noite* a música é sobretudo a reminiscência de uma memória que, sendo de um passado recente, parece também pertencer a uma ancestralidade remota, uma saudade de sempre, talvez de nunca, uma "memória de nada" que se ergue a partir de uma certa música[5].

O mesmo ocorre em *Manhã submersa*, onde a música está sobretudo na memória que Antônio Santos Lopes guardou da sua experiência no Seminário[6]. Memória que ora se

---

[5] Parece ser esse o sentimento de Adriano, *despertado* pelo timbre de uma guitarra, quando passa por Coimbra demandando numa ação política o interior montanhoso do país:

> [...] de um rádio anunciaram a "Meia hora de Coimbra", ó Coimbra morta, da saudade horrível, porquê ainda, porquê? E logo uma corda de guitarra retiniu, foi ficando para trás, num rasto de memória. Como te ouço tão bem? Até onde de mim? Outras cordas, porém, se erguiam sobre a primeira, se afastavam para o sem-fim. Timbre de cordas no tempo, memória de nada e tão funda, memória da vida. Obtusa emoção quase humilhante, estranha mão de amargura, sinal imóvel para nunca mais. (AN, p. 78-79).

[6] Na memória, por exemplo, dos cantos de Reis, em janeiro: "Veio o dia de janeiro, fresco de origens, vieram os Reis Magos e a magia dos seus cantos. Aqui, neste quarto nu em que escrevo, relembro agora tudo com emoção. [...]. Eis porque me perturbo à memória da noite de Natal." (MS, p. 82). Ou na lembrança a-

manifesta comovidamente saudosa, ora angustiadamente amarga, como a que guardou da morte do seu amigo Gaudêncio:

> Os padres dos Ofícios já lá estavam em duas filas, aziagos, prontos para os cânticos da noite. E logo que o meu amigo foi acomodado na essa, o tenebroso clamor começou. De um lado para outro, os dois coros iam lançando alternadamente, por sobre o morto, as escuras vozes dos salmos. Lentamente, na cadência do choro, parecia-me que caminhávamos por um deserto sem fim a uma imóvel hora de cinza com uma fúria de majestade por cima. Atrás de mim, como um arrastar de correntes, o canto pesado não cessava. Uma nuvem de abutres, remando devagar, longo tempo nos seguiu, deslizando no céu... De vez em quando, porém, e subitamente, eu olhava em roda e via-me sozinho, desacompanhado dos padres e das aves da morte. Mas, pelo ermo escuro, na amplidão cinzenta, o pranto lúgubre ondulava sempre ao vento. [...]. Uma fadiga profunda entumescia-me os pés, um suor vencido escorria-me pela face. Mas sempre e sempre, hierática e imensa, se erguia atrás de mim, tocando o céu, a sombra do canto lúgubre. (MS, p. 196).

Cântico final inverte, com relação a *Apelo da noite*, a escala de interesses entre a política e a arte. Como já anteriormente demonstrei quando fiz a análise dos dois romances, *Apelo da noite* é um romance político em que se discute a função ideológica da arte, sendo *Cântico final* fundamentalmente um romance sobre a arte apenas tangenciado por algum referencial político. O grupo de personagens do romance de Mário e de Elsa é um grupo de intelectuais – artistas, criadores, fruidores da arte – que entre si discutem, em reuniões freqüentes, os mistérios da criação artística. Sempre ou quase sempre ouvindo música. Assim, neste romance a música tem já ultrapassado o seu estágio de "voz primordial" que entoa um "canto da terra" assumindo o seu grau "superior" (do ponto de vista estético) de arte erudita que exige iniciação intelectual para a compreensão e posse em plenitude, para o entendimento do mistério que, não sendo explicável, só por iniciados pode ser melhor *sentido* na sua profundeza. É a procura dessa *compreensão* ou do *sentimento* do inexplicável mistério da Arte que em *Cântico final* move as conversas entre os amigos[7]. É o impacto dessa fulgurante maravilha que é a Arte, do milagre desse absoluto que tanto pode

---

inda comovida da infância, da pureza das festas de maio: "À noite fazia-se a devoção do mês de Maria com flores, luzes e cânticos. Era uma devoção bonita, literária como o Natal [...] lembro-me bem de que ficávamos tristes quando chegávamos ao último dia e cantávamos o *Adeus*." (ibid., p. 155).

[7] "Tomou-se o chá, falou-se de música (a propósito do próximo concerto de Paula), novamente do dodecafonismo, de Pierre Boulez, esse menino prodígio que já influenciara o próprio Stravinsky (dizia-se), ouviu-se a *Sinfonia op. 21* de Webern, disseram-se duas palavras sobre Sartre e a sua nova e inesperada posição a propósito da 'Paz', houve uma pergunta sobre a vinda do *Ballet* 'Seadler's Wells'." (CF, p. 204).

estar na perenidade da escrita de uma obra literária, de uma partitura musical, nas tintas com que um pintor fixou as imagens ou os volumes e os tons do seu quadro, quanto na efemeridade dos movimentos de um número de dança que faz calar todas as conversas entre os amigos, como quando, por exemplo, Paula tocava piano:

> [...] tocar era uma razão profunda da sua vida, [...]. Por isso tinha os seus pequenos números de mais fácil estudo (prelúdios e fugas de Bach, noturnos de Chopin, alguns trechos de Debussy) e era bom que os seus amigos se reconhecessem ali um pouco através deles... Sentava-se ao piano – um pouco afastado –, esperava ainda, em silêncio que todos se aquietassem, e finalmente tocava. Então os gênios do silêncio recuperavam, para cada um, esse mundo submerso da plenitude, – verdade sem margens de uma comoção de origens, onde, como num oceano, vogavam os destroços das palavras, das razões, de tudo o que falha e é efêmero e se gasta na mecânica da vida e da grande loucura. Quem cantava entre os dedos de Paula? Nem todos o sabiam, – e Mário quase sempre preferia não sabê-lo. Havia apenas a aparição do mistério, e um desejo sufocante de tocar o halo do seu nada; – e a presença, sim, de um corpo de mulher que o *situava* na terra dos homens através do lineamento do seu pescoço nu, da sagração do seu olhar, do impulso invencível do seu busto solene até a uma memória de estrelas imóveis na noite... (CF, p. 49, itálico da citação).

Em *Cântico final* a música já não é só a da ancestralidade saudosa da "voz da terra", não só a da reminiscência de uma "memória de nada", nem a dos cânticos sagrados que emocionam as lembranças da infância, mas sendo tudo isso, é também o remédio que alivia, como no sofrimento do Gaviarra, as angústias geradas pelas perdas definitivas que desgastam a existência. É assim que a procura, a recebe e a sente o médico Cipriano, quando depois de ter perdido um amigo gravemente ferido num acidente de carro e que ele mesmo havia operado num esforço inútil ao longo da noite, regressado do hospital pede a Paula que toque para ele. Paula não tocaria porque era madrugada e os filhos dormiam, mas pôs na radiola um disco em volume compatível com o horário e os dois ouviram em silêncio:

> Bach cantava. Cantava nos limites do universo para a luz fria dos astros, para o silêncio dos espaços, fechado de recolhimento, de melancolia grave. E Cipriano, segurando a mão de Paula, sentia comovidamente que o mistério do mundo, da vida e da morte, se revelava a seus olhos, apaziguado, como uma simples flor aberta... (CF, p. 124).

Aqui temos, como no canto do Gaviarra, a função catártica da música. Cipriano buscava este alívio para apaziguar a perda do amigo que não pudera salvar. Mas o elevado estágio de empatia revelado entre cada um dos integrantes do grupo de intelectuais e a arte da música, não anula nem prescinde de um misterioso sentimento da ancestralidade das eras em que essa relação se estabelecera e que era mesmo anterior ao próprio início da vida. Esse sentimento o têm os mais sensíveis. Tem-no principalmente Mário que descobre uma música primordial não exatamente numa voz que venha da terra ou que cante a terra, mas na sonoridade dos sinos que ouve revoar pelas encostas nevadas da montanha, quando, já doente, regressa à aldeia das suas origens e pressente quão próximo se encontra do fim:

> *Ele o soube particularmente quando essa tarde a neve enfim cessou e um vento solene se ergueu de longe, do lado de lá da vida, e trouxe consigo de novo as vozes de uns sinos antigos, as levou consigo, as trouxe ainda uma vez, enchendo delas o espaço, entrecruzando-as em correntes misteriosas como as dos ecos de um labirinto. Sinos do Freixo, memória profunda – Natal.* (CF, p. 239, em itálico no texto citado).

A esse toque primordial, que é de sempre, anterior à infância, anterior à própria existência, Mário sente-se chamado, concluída que está a obra em que empenhou os seus últimos dias, como quem conclui um dia de trabalho, concluindo com ele a própria vida: *Música que me chamas, horas do recolhimento e do abismo. [...] sinos do Freixo, memória boa, [...]* (*idem*). Mesmo depois de ter ouvido tanta música e de a trazer na memória para sempre, como uma certa frase do *Lago dos cisnes*[8], é entre os ecos da montanha, sob o signo branco da neve e ao ouvir o chamamento deste cântico final dos sinos primordiais, que a sua memória mais se comove no limiar da perfeição e da plenitude de uma integração de si ao cosmos a que pertence a sua humildade humana:

> *[...] sobre a memória submersa do mundo, sobre esse instante infinito de uma fugaz harmonia, sobre a imperceptível certeza de que tudo estava bem, ele desejou que se erguesse ainda a lembrança desses coros que traziam consigo o mistério da união do homem ao cosmos, da comunicação absoluta, os obscuros sinais com que a terra e a vida se reconhecem desde sempre em face dessa força que as arrasta e consome e renova e as integra na silenciosa harmonia de tudo. Ouvi-los uma vez ainda, recordá-los ainda – coros de um Natal imperecível, de um convívio imperecível, de uma memória*

[8] "[...] *Lago dos Cisnes*. (Jamais esqueceria uma certa pequena frase, no começo do 2º ato, eco do início da *Sinfonia Incompleta*, de Schubert, que lhe regressaria até à morte com persistência opressiva, longínqua, como um aceno na eternidade.)" (CF, p. 148).

> *perene de transfiguração e pureza. Ele os escuta enfim. [...]*. (CF, p. 240, em itálico no texto citado).

Esses coros ancestrais de um "Natal imperecível", de uma "memória perene de transfiguração e pureza" os ouviria também Alberto Soares, como uma música cósmica, no seu primeiro regresso de Évora à montanha onde está a casa familiar[9].

Alberto Soares é um ser "habitado" pela música[10]. Quando a certa altura ele diz na sua solidão que está apenas ele e aquilo que o povoa (Ap, p. 137), também a música está no que o preenche, "a música irredutível que às vezes [o] visita" (*ibid*.). Habita-o a música

[9] Cf. *Aparição*, p. 138-139:

> Pela estrada fora, aberta entre a neve, os guizos do cavalo retinem alegremente. [...]. E para um olival distante gente escura canta. Fecho os olhos ainda, e escuto. É uma música antiga, da idade da terra, da idade do destino dos homens. Da amargura funda como os séculos, dos biliões de sonhos consumidos pelas eras, ela vem até mim, essa canção de nada, abrindo no ar sobre a solidão do inverno, com a mensagem de uma noite perene. Passam [...] camponeses escuros, um ou outro pedinte de viagem com a face das misérias bíblicas. Ao fundo ergue-se a montanha [...]. E, suspenso sobre ela, unido ao cântico dos homens, que já não ouço, eis que se me abre um coral longínquo, eco de que paz triunfal numa manhã solene, esperança sem fim, esperança eterna? *Messias.* Haendel. (Ap, p. 138).

É importante observar como se processa, na memória musical e no sentir comovido de Alberto Soares, uma passagem harmoniosa da música primordial àquela que só um indivíduo intelectualmente iniciado, um erudito como ele, poderia associar à grandiosidade trágica da montanha e à tragédia dos que a habitam. Primeiro Alberto ouve "os guizos do cavalo", depois, "gente escura" que canta "uma música antiga, da idade da terra, da idade do destino dos homens". Em seguida, essa "canção de nada" transfunde-se num "coral longínquo" que parece "unido ao cântico dos homens" que Alberto já não ouve, e eis que então se lhe abre o eco de uma "paz triunfal numa manhã solene, esperança sem fim, esperança eterna? *Messias.* Haendel." O sentimento de Alberto dá continuidade a essa fusão entre o humano e o sagrado, o temporal e o intemporal, o finito do homem e a infinitude do cosmos:

> E é como se através da multidão dos séculos eu ouvisse o tropear de todos os povos da terra caminhando comigo, cantando o sonho da sua amargura milenária. [...]. A montanha vibra na sua massa branca ao apelo da ansiedade. Vozes de longe, cantando, cantando. Marcha sem fim, ó coro da desgraça de sempre! Que força absurda vos ergue na esperança do que não há?
>
> [...]. Eis-vos cantando como doidos para a distância do céu nublado. Mas vós acreditais que uma estrela nascerá por detrás das nuvens... (Ap, p. 139).

E depois desse "transporte imenso" (Baudelaire) a que foi levado pelos ventos da emoção, Alberto regressa à terrena realidade física que por toda a volta o circunda:

> O coro morre ao longe entre o silêncio das fragas. E quem avança para a montanha e para a mão que dela se ergue sou eu só. Esperança de nada, só a relembra agora a névoa da música irreal, onde de mim?, em que encontro impossível com a paz e a plenitude? (Ap, p. 139).

[10] Num dos seus muitos devaneios, diz Alberto Soares: "Um sol matinal, a opressão das sestas do verão, o silêncio lunar, os ventos áridos de março, os ocos nevoeiros, as massas pluviosas, os frios cristalizados são o acorde longínquo da *música que me povoa*, [...]". (Ap, p. 83 – itálicos meus).

primordial, a das origens, a que é anterior a ele mesmo[11], e uma música que lhe viria a ser *essencial* e que conhecera e adquirira pela via da iniciação erudita. Alberto Soares é um intelectual (ou, mais do que isso, um humanista, como a si mesmo considera). Poeta, professor de português e de latim, abre nas suas aulas espaço para reflexões sobre estética e filosofia a que não falta, obviamente, um lugar para a música, quer a dos grandes compositores da tradição musical, quer a de uma *certa espécie* de música que é a que a palavra poética produz. Por isso é tão grande a sua emoção quando ouve, sob violento encantamento, o *Noturno nº 20* de Chopin, erguendo-se do piano de Cristina como um milagre nascendo das mãos infantis da pianista, quanto a que sente ao dizer ou lembrar as redondilhas camonianas de *Sôbolos rios que vão*, este poema que, a propósito de uma Jerusalém celeste, fala de uma memória ancestral, reminiscência ou "memória de nada", anterior ao poeta, a uma idêntica e ancestral memória que Alberto Soares traz em si e que também lhe é anterior, de sempre ou de nunca, e que ele reconhece como sua desde os "avisos surdos" que o abalam nas raízes do seu ser (Ap. p. 127). Essa emoção, só comparável à produzida pela música (porque a própria música lhe vinha nela), levantava-se à sensibilidade de Alberto de um "alarme de nada quando certas horas" o visitavam e lhe traziam a lembrança da música de Cristina, de Chopin, do *Noturno nº 20*, ou a emoção nova de "uma música que se ouve pela primeira vez" (*ibid*.) e que é capaz de acordar "o eco dessa memória, que ia para além da vida, ressoava pelos espaços desertos" desde antes do nascimento até "para lá da morte" (p. 128).

Cristina é a grande referência musical de *Aparição*, embora não seja a única. É para ela que vão as lembranças comovidas de Alberto que para sempre e indissoluvelmente a relacionará com a música. Tal como ocorre com as palavras, entre as quais há as que apaziguam e as que inquietam, em *Aparição* há uma música que comove e que pacifica o espírito e uma outra que inquieta até à angústia, ao terror, ao desespero. Vem de Cristina e do seu piano essa música da pacificação, vem da voz de Sofia o canto da inquietação profunda. Dos graves e dramáticos corais dos ceifeiros alentejanos vem a voz de uma resignação sofrida, "essa voz para o deserto donde nunca se responde." (Ap. p. 205).

[11] Essa música primordial "habita" em Alberto Soares como a "música de esferas" que ressoa sobre os pontos de referência que assinalam a sua vida (Ap, p. 83); como os coros do Natal que ouvirá sempre e cujo eco sempre o perseguirá pelos caminhos de neve, vindos "de longe, dos espaços da vertigem, iluminados da sua branca fascinação [...], belos e tristes como aceno de uma criança que ficou na estação..." (p. 155-57); cânticos de galos ouvidos entre vozes anônimas de gente (p. 205); corais alentejanos (p. 206 e 271); o lúgubre cantar da Beira Baixa entoado por Sofia no local do acidente que vitimou Cristina (p. 272).

Cristina impõe-se à vida de Alberto e à sua memória até o fim dos seus dias, como uma fulgurante e encantatória aparição. E assim ficará, para sempre, aureolada por um halo de mistério e de milagre, desde o instante inicial em que surgiu, como um prodígio, à sensibilidade maravilhada do professor:

> E então eu vi, eu *vi* abrir-se à nossa face o dom da revelação. [...]. Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos indefesas de uma criança. Mas tão forte era o peso disso tudo, tão necessário que nada disso se perdesse, que as mãos de Cristina se estorciam na distância das teclas, as pernas na distância dos pedais e toda a sua face gentil, até agora impessoal e só de infância, se gravava de arrepio à passagem do mistério. Toca, Cristina. Eu ouço. Bach, Beethoven, Mozart, Chopin. Estou de lado, ao pé de ti, sigo-te no rosto a minha própria emoção. Apertas ligeiramente a boca, pões uma rugazinha na testa, estremeces brevemente a cabeleira loura com o teu laço vermelho. E de ver assim presente a uma inocência o mundo do prodígio e da grandeza, de ver que uma criança era bastante para erguer o mundo nas mãos e que alguma coisa, no entanto, a transcendia, *abusava* dela como de uma vítima, angustiava-me quase até às lágrimas. Toca uma vez ainda, Cristina. Agora, só para mim. Eu te escuto, aqui, entre os brados deste vento de inverno. Chopin, *Noturno nº 20*. Ouço, ouço. (Ap, p. 41-42).

E para sempre, na memória de Alberto que tudo recorda e escreve à distância de vinte anos, Cristina, trágica e prematuramente morta na infância, permanecerá como essa inefável e misteriosa maravilha, sagrada de paz e pelo encantamento da música que se identificava com ela desde a sonoridade do seu nome. Música que lhe conferia um halo de eternidade, integrando-a na permanência e na grandeza do mistério do próprio cosmos, nessa "música de esferas" que assinalavam alguns pontos cardeais da existência de Alberto:

> Entro também na sala, instalo-me num sofá, de modo a ver a face de Cristina. Do alto de uma janela, à esquerda do piano, desce a última claridade da tarde. E é para mim uma aparição essa alegria que me ignora e sorri da luz para Cristina, para os objetos na sala. Toca ainda, Cristina E que estarás tu tocando? Bach? Mozart? Não sei. Sei apenas que é belo ouvir-te tocar nesta hora breve do inverno, neste silêncio fechado como uma pérola. Um halo vaporoso estremece à tua volta e eu tenho vontade de chorar. Que tu sejas grande, Cristina. E bela. E invencível. Que te cubra, te envolva o dom divino que não sei e evoco ainda à memória de um coral majestoso no centro do qual te vejo como no

> milagre de uma aparição. Escrevo pela noite e sofro. Onde estás tu e a tua música? Cristina... Se tu viesses! Até à minha fadiga... [...]. Sê viva sempre, Cristina. Sê grande e bela. (Ap, p. 187-188)[12] .

Quanto a Sofia, será sempre, do início ao fim da aventura existencial de Alberto Soares, um ser do qual emanavam inquietação e angústia, como uma ameaça permanente, um constante prenúncio de desgraça. E era sobretudo do seu canto que essa ameaça se erguia, como uma sombra na qual a tragédia se ocultasse:

> Ouço nas vísceras o teu canto ardente, iluminado de loucura. Os céus estremeciam à anunciação da tua divindade. Os teus olhos vivos, Sofia, a tua face tão jovem tinham o mistério da vitória e do desastre, da violência do sangue. Canta! Que mais há na tua vida que o teu canto, a angústia do teu grito contra os céus desabitados?... (Ap, p. 34)[13].

Convém assinalar que, em Vergílio Ferreira e particularmente em *Aparição*, a música não é apenas um tema, nem mesmo só um fortíssimo *leitmotiv*, destacável entre os principais. Na verdade a música é um elemento estruturante nos romances vergilianos, ou, dizendo de outro modo, a estrutura dos romances de Vergílio guarda uma intensa relação com a arte da música. Sobretudo com a *grande* Arte da Música. Isto é visível pelo menos desde *Mudança*, cujo *introito* impõe uma atmosfera de *abertura* dramática. Essa relação

---

[12] Cristina retorna com extrema freqüência à memória emocionada de Alberto. No "epílogo", ao instante em que, do presente da sua escrita o protagonista-narrador encerra a revisitação ao seu passado, ainda esta lembrança comovida da malograda e infantil pianista:

> *[...] neste instante fugidio e apaziguado eu me esqueço à quietude desta lua irreal sobre a terra realizada em dádiva e fertilidade, à memória de uma inocência de outrora e para sempre reinventada em música a uma hora gravada de cansaço entre uns dedos indefesos e uns cabelos louros e a luz derradeira de um dia de inverno [...]*. (Ap, p. 291-292, em itálico no texto citado).

[13] O cantar de Sofia, sempre ameaçador e lúgubre, desempenha em *Aparição* uma função que se poderia considerar análoga à dos coros da tragédia clássica (como, aliás, de resto, também os coros do Natal guardados na memória de Alberto, os de Haendel que a sua emoção lhe faz recordar à visão da montanha nevada e os dos ceifeiros do Alentejo). O canto de Sofia aparece sempre a pontuar instantes em que já o trágico ocorreu ou pode vir a ocorrer, como por exemplo, o cantar beirão que ela faz ouvir da sua voz no local em que se deu o acidente de que Cristina seria a vítima fatal: "[...] Sofia irrompeu a cantar. Era um cantar da Beira Baixa [...] escuro, antiqüíssimo, ou com um sabor a isso, ali, na grande noite lunar. Aguardei que Sofia terminasse, inteiriçado de surpresa e de terror." (Ap, p. 272). Noutra circunstância, diante da harmonia cósmica representada pela organização dos astros no espaço, Sofia ergueu para a noite e à perplexidade de Alberto, "um canto desconhecido que a exprimia com ardor. Voz bela, enchendo os espaços. E, agora que tudo findou, eu a ouço ainda aqui, nesta noite de Verão, com um insidioso arrepio... Mas apesar de bela, a sua voz soava-me como um insulto, era ácida como todo o desespero de Sofia. E eu disse: // – Não se fica em paz quando se te ouve. Não se fica." (ibid., p. 274). E é tão violenta a lembrança desse cantar de Sofia, que é capaz de apagar a melhor recordação: "Que pena não poder agora ouvir Cristina sequer na memória..." (ibid.).

entre a estrutura de uma obra musical (um concerto, uma sinfonia, uma abertura, uma sonata) ou determinadas técnicas e recursos da música (o contraponto, a fuga, as variações, as repetições, as pausas, os diferentes andamentos, uma certa "orquestração") e alguns romances de Vergílio, pode ser detectada, por exemplo, em *Apelo da noite*, *Manhã submersa*, *Cântico final* e notadamente em *Aparição*. Quanto a este, o que de imediato se apresenta à percepção do leitor como a sua macro-estrutura e é "visualizável" na utilização dos diferentes tipos gráficos, o *itálico* em que aparecem a introdução e o epílogo e o romano em que se apresentam os vinte e cinco capítulos que constituem a narração propriamente dita, têm esta evidente "leitura" musical: a introdução funciona como uma *abertura* ou um *prelúdio* – em que se expõem alguns temas e motivos a desenvolver em seguida –, sendo o epílogo o equivalente ao *finale*, uma *coda* que retoma o motivo inicial, o da *abertura*. Entre uma e outra decorrem os vinte e cinco capítulos do romance, que representam o desenvolvimento ficcional, ou, metaforicamente, o desenvolvimento melódico, devidamente "orquestrado", com as suas *variações*, as suas pausas, repetições de frases musicais (*leitmotiven*), diferentes andamentos, representações de instantes de maior dramaticidade ou pacificação, de momentos em que o ritmo seja mais agitado ou mais lentamente tranqüilo, espelhando assim o estado de espírito do narrador. Isso que em música seria representado por *adágios*, *andantes*, *allegros*, *cantabiles*, *largos*, *moderatos*, *pianos*, *pianíssimos*, *prestos*, *staccatos*, *tenutos*...

Aparição caracteriza-se por uma escrita noturna. É à noite que o personagem-narrador se apresenta no ato da escrita e é um *Noturno* de Chopin (o póstumo, que seria o de nº 20) a música que permanentemente tem na memória e que de certo modo contrapontua a sua narrativa ou com ela se envolve de tal modo que é como se a escrita emanasse dessa memória da música. A relação da escrita do romance com a noite e com a música de Chopin, particularmente com a peça acabada de mencionar, foi objeto de análise feita por Isabel Allegro de Magalhães que sobre o tema publicou o ensaio "Uma leitura musical de *Aparição*"[14]. São inúmeras, e todas de grande interesse, as passagens que do ensaio referido poderiam ser tomadas para apoiar esta breve aproximação entre o romance de Vergílio e a música de Chopin. Por exemplo, esta, a propósito da ocorrência temática da noite na música e no romance:

[14] Cf. FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária.* Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 369-378.

> A forma "noturno", como se sabe, é uma composição musical dedicada à noite, quase sempre resultante de um improviso, não apresentando por isso uma estrutura fixa. Tem, em geral, um clima melancólico e de interioridade, e neste *opus* de Chopin, escrito em tonalidade menor, é acentuado o tom nostálgico, escuro, característico desta composição. No romance, imediatamente a seguir à audição da peça, o narrador comenta:
>
> > ' "Donde este *lamento*, esta *súplica*? *Amargura* de sempre, Cristina, tu sabela. Biliões e biliões de homens pelo espaço dos milénios e *tu só*, pre*sente*, a *memória* disso tudo e a *dizê-la...*" (Ap, p. 36 – os destaques são meus).'[15].

Depois de estabelecer com este breve trecho de *Aparição* a semelhança de atmosferas existente entre a forma "noturno" e o romance vergiliano, a ensaísta prossegue na sua argumentação para mostrar que a obra em questão tem, efetivamente, uma relação profunda com a música de Chopin:

> Contida nesta passagem está a tonalidade dominante de *Aparição*: um texto efetivamente *noturno*, onde a noite literalmente ocupa a maioria dos espaços temporais da narrativa. Ou seja, de entre os vinte e sete momentos em que o romance se encontra dividido, doze passam-se à noite e diversas vezes encontramos o narrador que sai para a noite ou que, da sua janela, para ela se debruça (9, 20, 37, 40). Em doze desses momentos (e não necessariamente os mesmos) existem referências à noite das noites: a morte. Há que ter ainda em conta as reflexões do narrador sobre a morte [...] assim como os cantos de Sofia, que são "Cânticos para a noite" (236) e a peça tocada por Cristina, que é um noturno. Além disto, o romance abre e fecha de noite, nos textos em itálico, não incluídos nos vinte e cinco capítulos numerados do livro, que debruam a narrativa. Digamos que só por estes elementos, o ambiente do texto é sombrio e de amargura.[16]

---

[15] MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Uma leitura musical de Aparição. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). Op. cit., p. 373.

[16] Idem, ibidem, p. 373-374. Quase ao final do ensaio, Isabel Allegro de Magalhães faz uma análise técnica da partitura do Noturno *Posthumus* de Chopin (o que teria o nº 20, se tivesse sido numerado), considerando-o passo a passo, em cada uma das suas três partes, conseguindo colocar sobre ela aspectos do texto de *Aparição* e assim demonstrando extraordinárias coincidências estruturais. A concluir essa análise formal, remata a ensaísta:

> O Noturno de Chopin toca de fato ao longo de *Aparição*: primeiro sob as mãos de Cristina ao piano, depois na evocação que dele faz o narrador, *ouvindo-o* ao piano e na memória, e, sobretudo, nesse fluir unânime de música e escrita. No epílogo do texto, diz-se o impacto dessa vibração tão interiorizada no narrador:
>
> > ' "Talvez a tua música ajude a mover as pedras; como certa lira de outrora... Eu a sonho, pelo menos, como o ar respirável de um dia, aberto às alturas de um triunfo apaziguado, como a alegria dominadora e sem tumulto de quem chega ao alto de uma montanha..." (248).' (ibid., p. 375).

Estrela polar é igualmente um romance cuja estruturação apresenta estreitas relações com aspectos estruturais da composição musical. Maria Alzira Seixo, num ensaio de 1966[17] já apontava para isso, mostrando no romance passagens que seriam equivalentes a *variações*. Diz Alzira Seixo que

> O desenvolvimento de um romance como *Estrela polar* aproxima-se muito mais de uma expressão musical, de um estilo, por exemplo, de *variação*. Decerto que se não pretende aqui uma desmontagem completa da obra que seria possível fazer quase indefinidamente, aliás, e que nos revelaria múltiplos processos. Interessa verificar, porém que técnicas de construção de uma outra arte podem sugerir-nos caminhos perfeitamente viáveis na interpretação literária e que em certas alturas se podem considerar pertinentes, adquirindo um matiz próprio e de perfeita autonomia dentro da literatura.[18]

Utilizando-se de um esquema demonstrativo extremamente objetivo a que nem mesmo falta o raciocínio matemático, Alzira Seixo claramente demonstra o que afirmara: o parentesco de aspectos estruturais do romance com as variações musicais decorrentes de um tema anteriormente exposto. Este aspecto, que se poderia relacionar com uma estrutura *profunda* da obra romanesca, sobrepõe-se, segundo a ensaísta, a eventuais relações mais perceptíveis do texto literário com a música enquanto melodia:

> *Estrela polar* [...] não apresenta uma continuidade; nunca se poderia comparar a uma melodia. O seu desenvolvimento processa-se por degraus dispostos de maneira di-

---

Uma outra anotação importante feita por Isabel Allegro de Magalhães:

> Descobrimos facilmente no romance o processo wagneriano de utilização de *Leitmotive* [*sic*], ou seja, de temas e motivos reiterados ao longo do discurso. Além da noite, o mais óbvio é o que tem a ver com a experiência da *aparição*: aparição do mundo passado e presente, aparição de si a si mesmo através da realidade exterior e sobretudo de uma escuta interior. Encontramos assim a palavra *aparição*, em modalidades diversas, repetida inúmeras vezes: [...]. Também a música tocada por Cristina e o canto entoado por Sofia – ambos continuamente ouvidos pelo narrador – se tornam *Leitmotive* [*sic*] ao longo do texto. (Ibid., p. 373).

E finalmente, numa nota de rodapé, a ensaísta acentua e relaciona o que há de póstumo no *Noturno* de Chopin, com o que o há na sua execução por Cristina:

> Mesmo na cama do hospital onde dentro em pouco irá morrer, Cristina mexe os dedos, tocando ainda, quase postumamente, o Noturno de Chopin: ‘ “Na dobra do lençol tu sentias o teu piano, tu tocavas, Cristina [...]. Música do fim, a alegria sutil desde o fundo da noite, desde o silêncio da morte” (p. 190).’ (Ibid., p. 374).

[17] Trata-se de *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, originariamente “um trabalho universitário (tese de licenciatura orientada por Jacinto do Prado Coelho e defendida em 1966)”. A edição que aqui utilizo é a segunda (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987).

[18] SEIXO, Maria Alzira. Op. cit., p. 152.

> versa e por vezes de configuração diferenciada. Assim, em vez da progressão matemática que conduziria a uma linearidade e que, em rigor, não é verificável em nenhuma obra romanesca, aparece-nos, por vezes o que poderemos chamar o desenvolvimento por *variação* que, se refletirmos, está ainda relacionado com a temática do romance que se constrói à base de uma obsessão (que, numa perspectiva genérica, poderia bem servir de tema)[19].

Tal como Isabel Allegro de Magalhães, finalizando o seu ensaio sobre as relações de *Aparição* com a música lembra "o impacto em Baudelaire, Bernard Shaw, Oscar Wilde, Verlaine, Proust e sobretudo Thomas Mann da música de Wagner; e ainda em Thomas Mann da música de Mahler", e que certas obras literárias "se modelaram a partir de uma peça musical"(referindo, por exemplo, *A insustentável leveza do ser*, de Kundera, baseado numa sonata de Mozart) e citando ainda outras obras que "comentam processos de composição ou que 'descrevem' o fluir da música (*Doktor Faustus*, de Thomas Mann ou os poemas da *Arte da música*, de Jorge de Sena)"[20], assim também, já Alzira Seixo dizia no seu ensaio que era importante recordar "a aspiração de Huxley que pretendia musicalizar o romance sob o ponto de vista da construção apontando, como um dos processos de desenvolvimento, precisamente o da variação." E continua a desenvolver assim os seus argumentos:

> O estilo de variação aparece-nos, em *Estrela polar*, essencialmente ligado a um aspecto da comunicação do acontecimento que se manifesta através da repetição de determinadas cenas.
>
> Estas repetições podem apresentar-se de duas maneiras: aparecem, ao longo da obra, cenas de existência autônoma mas que têm características idênticas a outras já apresentadas; ou então a mesma cena é por várias vezes recordada, aparecendo na mente do narrador vista sob ângulos diversos, normalmente truncada, e sob pressão de estímulos que surgem ao longo do fio narrativo. Estas últimas representam o papel de um *leitmotiv* [*sic*] que percorre a obra podendo denunciar uma obsessão por parte da personagem.[21]

Desta anterior transcrição do texto de Alzira Seixo importa anotar a questão das repetições de determinadas cenas do romance. Também Isabel Allegro de Magalhães chama

[19] Idem, ibidem.
[20] MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Op. cit., p. 377.
[21] SEIXO, Maria Alzira. Op. cit., p. 152-153.

a atenção para os "temas e motivos reiterados ao longo do discurso", como apropriação de um "processo wagneriano de utilização de *Leitmotive* [*sic*]."[22]. Sabe-se que em música as *variações* são construídas a partir da repetição de um mesmo tema que vai sofrendo sucessivas modificações. Mas se por um lado esta questão da repetição aponta para o parentesco existente entre a estrutura do romance vergiliano e a música, uma vez que a repetição integra o elenco de recursos técnicos da estruturação ou da comunicação musical, por outro aponta para uma das restrições mais severas que alguns críticos fazem às narrativas de Vergílio Ferreira: serem elas demasiadamente repetitivas[23].

A propósito da crítica de Prado Coelho, em parte transcrita na nota de rodapé (nº 23), Vergílio Ferreira defendeu-se assim (e aqui o estou repetindo, já o tendo dito no início do primeiro capítulo da segunda parte deste estudo): "[...] gosto de me repetir para retomar alguns temas e dar-lhes ainda uma volta. É assim uma quase obsessão que é como uma forma de não esgotar em mim o interesse pelo que me obceca." (CC5, p. 85-86 – 6.4.1984). Atentando para esta resposta de Vergílio, verificamos, que ainda que o escritor não o tivesse mencionado, ela está perfeitamente de acordo com a funcionalidade da repetição em música e revela exatamente o caráter das *variações*: "*retomar alguns temas e dar-lhes ainda uma volta*". O repetitivo das *variações* não deixa de espelhar a manifestação do que no compositor fosse *obsessivo*: a sua fixação num tema. E voltar constantemente a esse tema pode ser também, como diz Vergílio Ferreira, uma forma de não esgotar em si o interesse pelo que o obceque.

Numa tese de doutorado ainda inédita em livro, Jorge Vicente Valentim, estudando as relações do romance *Em nome da terra* (1990) com a música – o *Concerto para oboé e orquestra K. 314*, de Mozart, constantemente referido ao longo dessa obra de Vergílio – mostra-se também atento às constantes temáticas do escritor, que podem parecer mera repetição. Mas o ato de repetir, diz ele, "revela uma sistematização textual muito próxima do efeito musical de desenvolvimento temático, como ocorre na forma sonata. Até porque

[22] MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Op. cit., p. 373.

[23] Relembro aqui a crítica que neste sentido Eduardo Prado Coelho faz ao autor de *Para sempre* e exatamente a propósito deste romance:

> qualquer leitor que não seja demasiadamente distraído pode verificar que *Para sempre* se caracteriza precisamente pelo fato de não trazer nada de novo em relação aos livros anteriores do autor [...] e há páginas inteiras que repetem numa impressionante amnésia, passos de romances ou da famosa *Conta-Corrente*. Os que ficarem neste ponto de vista podem ter argumentos para justificarem a sua decepção. [A propósito de prêmios (fragmentos de um discurso mundano). *JL. Jornal de Letras, Artes e Idéias*, ano 4, n. 91, Lisboa, 3 a 9 de abril de 1984, p. 3].

repetir não implica necessariamente dizer as mesmas coisas da mesma forma."[24]. E cita Vergílio Ferreira: "Acusam-te de te repetires nos teus livros? Mas nunca ninguém repara que até mesmo *uma repetição exata é diferente por se repetir*."[25]. Analisando a cena final de *Em nome da terra*, que retoma os elementos da cena inicial, Jorge Valentim afirma que isto "representa a grande reexposição musical do romance", e, depois de transcrever o trecho da narrativa que naquele momento interessa à sua análise, diz que à confrontação dos momentos final e inicial do romance, não se pode deixar de "perceber, mesmo sem o citar, aquele mesmo recurso mozartiano do dizer a mesma coisa, [e cita Erich Romer:] dando 'a impressão de estar fazendo outra'."[26].

As recorrências temáticas vergilianas, essas constantes que se transmitem de livro para livro num certo *crescendo* de intensidade e que não são apenas recorrências temáticas, mas são também simbólicas e mesmo filosóficas e textuais, acabam por reforçar a velha afirmação algo retórica do escritor que dizia escrever sempre o mesmo livro. Só que, segundo o próprio argumento do romancista a propósito das suas repetições, esse "mesmo livro", quando se repetia num livro seguinte já não era o mesmo, seria a conseqüência da retomada de alguns temas "para dar-lhes ainda uma volta". A manifestação de alguma coisa que o obceca mas que ele não quer esgotar, e a consciência de repetir sabendo que "mesmo uma repetição exata é diferente por se repetir." Assim, ainda a metáfora da música preside à própria organização "cósmica" da obra de Vergílio Ferreira: o escritor tem como interesse fundamental o Grande Tema da *existência*, um Livro-núcleo, e gravitando ao seu redor todo um sistema "cosmogônico" que com ele se comunica e de que, cada romance (ou tomo desse livro único) é uma peça, uma conseqüência ou uma *variação* decorrente desse grande tema central que enseja desenvolvimentos vários.

Estrela polar integra-se perfeitamente na "lógica" dessa metáfora, até por ser claramente um desdobramento dos problemas levantados em *Aparição*. Entre as suas questões, o tema da música, ou mais amplamente o da Arte, porque em *Estrela polar* a música ocupa um lugar menos destacado do que o que ocupou no romance anterior, e, entre as artes, a pintura é aí mais valorizada, graças à personagem Garcia, o pintor que discute estética e existência com Adalberto, e que, de certo modo, retoma velhos problemas levantados por Mário, em *Cântico final*.

---

[24] VALENTIM, Jorge Vicente. *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. 2004, 249 f. Tese (doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, p. 156.
[25] FERREIRA, Vergílio. *Pensar*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1992, p. 212 (destaques meus).
[26] VALENTIM, Jorge Vicente. Op. cit., p. 185.

Mas a música também marca presença em *Estrela polar*, ainda que em grau menor. E não só como elemento estruturante, pela utilização da técnica das *variações* exemplarmente demonstrada por Maria Alzira Seixo, mas também como motivo temático essencialmente associado a uma das mais misteriosas personagens do romance, que é Irene – a amante cega de Garcia –, cuja "voz ignorada", que era "a voz da evidência" (EP, p. 97), erguia um "canto na manhã original [...] sobre uma cidade desértica como a aparição do espírito da terra." (p. 96).

Irene impôs-se subitamente à sensibilidade e à emoção de Adalberto como uma presença inarredável ou "uma evidência", numa certa hora em que ele se encontrava só, numa praça vazia de Penalva, uma presença incógnita, etérea, musical, trazida a voz ondeante que cantava, pelo vento, aos seus ouvidos cheios de silêncio[27]. Enquanto ouvia o canto dessa mulher desconhecida, Adalberto foi surpreendido pela voz de Garcia, acompanhada por um "calor de fraternidade" vindo de uma mão que se demorava sobre o seu ombro, "como um olhar que nos não fita e está ao pé de nós". Mão e voz que lhe propunham um diálogo:

> – É belo ouvi-la, não é?
>
> – Quem "ela"?
>
> – A Irene – diz-me Garcia em voz baixa e olhos incendidos. – Um nome bonito, não é?
>
> Eu não sabia quem era Irene, mas também não perguntei. Era a voz da evidência e a evidência não se interroga.
>
> [...].
>
> A voz calou-se por fim, o seu eco desvaneceu-se no silêncio da Praça, na cidade aérea, no obscuro horizonte da minha memória obscura. Algum tempo ficamos ainda suspensos sobre nós, sobre a última vibração daquela voz matinal. Como se esperássemos que ela se erguesse de novo ou que o seu sentido se nos esclarecesse enfim, desde a sua fascinação e o seu absurdo. (EP, p. 97-98).

[27] "Inesperadamente, porém, alguém cantou no ar imóvel. É a voz que já ouvi e mal ouvi, porque só agora a ouço desde o sem-fim. Vem ali de uma rua ao lado que passa ao fundo por baixo de uma torre. É bela e triste. Os dentes cerram-se-me de angústia, os olhos velam-se-me de ternura. [...]. Acaso a morte existe assim, à face da vida, para quem à vida reconhece neste instante infinito, nesta presença absoluta à beleza que me transcende? Canto na manhã original com esta voz ignorada sobre uma cidade desértica como a aparição do espírito da terra." (EP, p. 96).

Adalberto virá então a saber que Irene é cega e que é amante de Garcia. O pintor costuma falar-lhe de espaço e de som a propósito de seus quadros e Irene diz se gosta ou se não gosta[28]. Adalberto nunca chegará a *ver* a cantora cega, cuja voz exerce sobre ele um fascínio de mistério, de deslumbramento e de um certo terror. Ela (ou a sua voz) e a menina Clarinda representam o belo incrustado num mundo feio, e quando por muito tempo se deixa de ouvir o canto de Irene, porque ela havia desaparecido da cidade, Adalberto e Garcia mergulham em grande inquietação. Porque ela era a harmonia primordial anterior a tudo – "uma voz que canta na pura alegria de ser. Vem de mais longe que a vida. Aí estamos. Aí a ouvimos" (EP, p. 145) – e o seu canto talvez "fosse bastante, no seu halo de transfiguração, para dois homens se encontrarem sem palavras." (*ibid.*, p. 104).

Talvez fosse a música, essa forma superior de comunicação entre os homens, porque não necessita de palavras, o meio mais eficaz e mais profundo de estabelecer a comunhão. Adalberto o pressente. E essa música primordial, ancestral a toda a vida, também Jaime Faria a ouve em *Alegria breve*. Ouve-a numa memória antiga, anterior a tudo, através do silêncio da aldeia: "de vez em quando, o cântico da capela subindo alto, dando a volta pelos montes" (AB, p. 24). Ouve-a como uma "voz da terra", semelhante à de Maria do Termo, à voz anônima que em *Mudança* se ouve a cantar a "desgraça da terra beirã" ou à voz "animal" do Gaviarra, a aliviar em berros o seu pesar, ou suavizada, mas também pertencendo à terra, a voz de Irene, que talvez subisse às altas esferas para apaziguar os homens que ali não podiam ascender. Jaime Faria também ouve essa voz: "Alguém cantou longe, para lá do tempo e da vida. Ouço. A voz morreu." (*ibid.* p. 27).

---

[28] Vergílio Ferreira utiliza a personagem cega e o pintor para teorizar sobre Arte pela voz de Garcia em diálogo com Adalberto. Uma teorização que passa pela idéia baudelairiana das "correspondências":

> – [...] não há arte só para os olhos. Ou para os ouvidos. Imagina que tinhas só ouvidos, hem? Ouvias uma música, e que é do verde dos prados, do pôr-do-sol e do mais? Mas a música existia e tu apreciava-la. Os cegos apreciam-na. Ouvias uma música e o verde dos prados podia ir ter contigo de outra maneira. Uma cor não são só os olhos que a vêem. (EP, p. 121).

A teorização desenvolve-se no desenrolar da conversa, e sempre pela voz de Garcia:

> – Hás-de conhecê-la. Extraordinária. Prefere Hartung a Rafael. Ela diz: "um choque elétrico na coluna até aos dedos". É Hartung. Ou diz: "Debussy mais infinitesimal, às revoadas" – o que é um bocado chato. Mas acabou-se: é Monet, um certo Monet. Ou diz ainda: um sabor ácido e doce". E é... Já me não lembra quem é. Talvez Gauguin. [...]. Tenho a certeza que se pudesse um dia ver, reconhecia um azul, um vermelho. Imaginas tu a beleza que ela descobre nos rumores noturnos? [...]. Ando a tentá-la a escrever um romance. Estás a ver: um romance apanhado pelos quatro sentidos que lhe restam. Mas nela o tato é fantástico. Mesmo o cheiro. O cheiro é um sentido nobre. Nós é que não sabemos, hem? O cheiro. Estupendo. (Ibidem).

Mas Jaime Faria é um iniciado nos segredos da cultura, e conhece uma *outra* música, a que pertence a uma outra dimensão, a da *grande* Arte, uma música "alta" que é capaz de ligar o humano ao divino e de encher de plenitude o silêncio e o vazio da mais completa solidão:

> [...] agora, nenhum rumor. Só a música. Vem pela janela, multiplica-se nos ocos da serra avoluma-se no espaço. Mas é uma música suave, direi mesmo delicada. Lembra-me os veios de água pela primavera, as flores alegres dos campos. [...]. Música triste como uma alegria desesperada. (AB, p. 12)[29].

Mas há uma ameaça contra a limpidez dessa música *superior*. Há uma turbulência que a ronda, o risco de que a sua harmonia se quebre, um perigo que vem das sombras de mundos inferiores:

> Subitamente, um uivo subiu longo, angustiado. Vem dos fundos da serra, serpeia à sua volta, sobe ainda por sobre mim, em espiral. Outro uivo respondeu de longe, torneando pelo ar. Os cães, os cães. [...]. Agora os uivos multiplicam-se, enovelando-se na música. Em giros lentos sobem da fundura dos córregos, circulam em torno da montanha, erguem o desespero até às estrelas. É uma noite sem lua, plácida e nítida, verdade simples. Estrelas, uivos e música. Que é que isto quer dizer? (*Ibid.*, p. 12-13).

Jaime ouvirá continuamente, ao longo da narrativa, os acordes e fios melódicos de *Os quatro elementos* (ou, quem sabe, dos quatro movimentos das *Estações* de Vivaldi), mas eles estarão sempre sob ameaça. Por sobre ela, a esperança de Jaime: "Um dia os cães desaparecerão de todo. Um dia a música será pura." (p. 94). Mas é uma certeza frágil, uma certeza que não é: "Pura como? Ainda haverá música um dia?" (*ibid.*).

Quando, pela voz de Jaime, Vergílio Ferreira levanta essa questão da "música pura", poderá estar querendo teorizar sobre a música, pensando numa certa expressão musical análoga à da "poesia pura" proposta por Valéry. É uma hipótese. Mas uma outra possibilidade seria a da busca de um processo de repurificação da música, que o escritor considera "contaminada" até à degradação por certas experiências da arte contemporânea que põem

[29] Esta música, que tem no romance o título de *Os quatro elementos*, é possível que seja o concerto de Vivaldi denominado *As quatro estações*. A narrativa oferece algumas "pistas" que permitem a suposição. Entre elas, o diálogo de Jaime Faria com Ema, de quem o professor recebeu o disco em que essa música está gravada. É Ema quem diz: " – Prefiro-o a Bach. Oh, sim, é menor, é infinitamente menor. Quando você o descobrir estará reconciliado com a vida. Um ateu superior devia fazer dele o seu hino." (AB, p. 90).

em risco a sobrevivência da própria Arte[30]. Por diversas ocasiões e em diferentes circunstâncias ou "locais" de escrita Vergílio Ferreira manifestou o seu grande interesse pelas obras dos compositores de música erudita genericamente denominada "clássica" e o seu desgosto, aversão ou indiferença pela música moderna. Isso pode ser comprovado nas suas entrevistas à imprensa e periódicos especializados, nas muitas dezenas de registros de *Conta-Corrente* em que se refere à música, em passagens de alguns dos seus ensaios e nos próprios romances, com a transferência da sua opinião para as personagens que a assumem[31].

Daí a preocupação de Jaime com a *pureza* da música que ele ouve enovelada em uivos de lobos e de cães, que se enrolam nela e que a atravessam de desespero. A sua ironia com relação à música "nova":

> Havia discos incríveis, mas com teorias refinadas nas capas. Ouvi alguns. Guinchos, ruídos suspeitos. Às vezes, longos silêncios. De súbito, um ruído suspeito e logo o silêncio outra vez. Havia outros mais aceitáveis. Mas onde a "música"?, que era enfim a

[30] É esse temor que ressalta do mesmo diálogo entre Jaime e Ema:

> [...]. Subitamente às vezes penso, num terror absurdo, que é da nossa menoridade, a música, a arte, tudo aquilo em que precisamos de reclinar um pouco a cabeça. Mas como irá o homem agüentar? Mesmo os deuses precisam de liras e alaúdes... Ema diz-me:
>
> – Seria absurdo. Um mundo sem arte seria um mundo estúpido de *robots*.
>
> – Mas Ema, você disse-me. Você contou-me desse concerto a que assistiu. Já não havia música; havia só guinchos, estrondos, e uma fulana, a solista, a ler anúncios de um jornal. Você não quer ver. Você não entende que tudo isso é o sinal de uma liquidação.
>
> – Que liquidação? Estamos só desorientados. Há-de vir aí um artista, a Vanda convidou-o. Você vai ver o entusiasmo dele. A Grande Voz fala ainda e sempre ao homem, mas o homem perdeu o caminho para lá.
>
> Um dia a música será pura. Os uivos enrolam-se nela, atravessam-na ainda de desespero, sobem até às estrelas e para lá. (AB, p. 94).

[31] Numa das entrevistas reunidas por Maria da Glória Padrão em *Um escritor apresenta-se*, V. F. assegura que a música participa intensamente no seu pensar, sendo "naturalmente importante numa vida cultural. O velho Bach, Mozart, Albinoni, um certo Beethoven... Atuam em mim. A música moderna, não. // Música? Só um: Bach." Dos inúmeros registros do seu diário possíveis de selecionar para esta exemplificação, transcrevo apenas dois. O primeiro sobre a música de Bach e a propósito da *Arte da fuga*:

> É uma música do tamanho do universo, que vai além de todas as músicas jamais criadas pelo homem ou por Deus e atinge os limites do cosmos, os força até ao incompreensível. Ouço. E de mim próprio se levanta uma grandeza que não é minha nem eu merecia que o fosse... (CCnsI, p. 256 – anotação de 19.11.1989).

O segundo registro é também alusivo a Bach, mas estende-se a outros compositores:

> [...] música de grandes espaços cósmicos, de grandes abismos de vertigem. Bach. O compositor absoluto. Grande. Imenso. Sagrado. Sem um certo miniaturismo que – perdoai-me – sinto quase sempre no Mozart. Bach e Haendel, sem contemporâneo rival e inferior. Ainda assim vasto como um horizonte de altura. (CCnsIII, p. 32-33 – anotação de 29.1.1991).

> "música" mesmo a aceitável? Sons estéreis, *desidratados* de toda a emoção. Como um esquema de fios de aço – [...]. (AB, p. 197).

Daí a sua nostalgia da música do passado:

> [...] ó música que me chamas, música antiga, subitamente aberta como um abismo para cima, subitamente longe como inesperada memória inoportuna e suave e côncava como um regaço [...] // música de outrora, da minha miséria invencível, música morta. (*Ibid.*).

Mas Jaime também sabe que o seu tempo é outro, que é outra a sua hora, uma hora adversa, de uma materialidade fria e hostil e que a arte reflete essa frieza e hostilidade:

> [...] a arte não se ilude: sei assim que é essa a música do meu tempo, a arte da minha hora – essa, a música do horror, idade do ferro, a minha idade – liquidação geral. [...] (AB, p. 197).
>
> Sepultareis num sótão as escórias das esculturas, os destroços da pintura. Ouvireis em risos os guinchos das nossas melodias. E tudo isso, vede vós, foi criado no desespero e no amor. (*Ibid*., p. 198).

Por isso a sua saudade de uma arte – e nela principalmente a música – que mantinha um pacto com o sagrado, mesmo que nesse sagrado não houvesse a presença de Deus. Era a isso que Ema se referia quando disse a Jaime, a propósito de *Os quatro elementos* que "um ateu superior devia fazer o seu hino" (AB, p. 90). "Se for capaz de o ouvir em plenitude..." (p. 206). Será também por isso e em busca desse pacto com o sagrado que Jaime tenta ouvir no interior da igreja a música gravada no seu disco, essa música da qual procura a verdade e "a paz que a habite, lúcida e jovem, música da alegria finita, sem acenos para antes ou depois." (p. 208). Mas não consegue, porque um grito "agudo e estrídulo" que ele reconhece e que lhe queima "as pupilas na estridência da luz" o impede de entrar no templo. "Depois cessa. A toda a roda, o silêncio, nas vagas de neve que alastram pela aldeia, pela massa da montanha". Jaime entra finalmente na igreja, mas "ouve um clamor [de oração que] irrompe pela nave" que o impede de ouvir a música. Finalmente o consegue: liga o gira-discos "E imediatamente a música transborda do espaço da igreja. Ergue-se de uma distância infinita, avança pelas arcadas, sobe em espiral pelas colunas." (p. 210). Mas Jaime não encontra nessa música a paz que procurava:

> Na oscilação indecisa da alegria à amargura, a memória volta, memória de nada. A terra chora de quê? Incerto apelo, ouço-o. Qualquer coisa falta, obscura, longínqua – onde? E a alegria é absurda, confrange. Como um riso de loucura. Um arrepio de frio, vem do deserto da neve, trespassa-me. Pelas arcadas em altas vagas, a música. Um homem sofre. Está só. Porquê a paz? Memória de um refúgio final. (AB, p. 210-211).

E porque a sua procura resulta inútil, Jaime quebra o disco estilhaçando-o em fúria contra as pedras do chão. Ocorre-lhe depois ouvir ainda um outro, também na igreja, um segundo e último disco que possui e que igualmente lhe fora dado por Ema:

> Tem o título geometrizado de *Esquemas*, são quatro peças para dois pianos. Frígida linearidade. Música estéril e cerrada. Ouço-a fora dela, não há nela entrada para um homem. Os sons estacam sólidos numa precisão de metal, polida, desinfetada, com um brilho limpo e instantâneo. Afinal entro nela, mas saio livremente, pelo espaçado das grades. Rede aérea e vazia, tênues filamentos vividos, num ápice acesos, desaparecem. Às vezes um acorde – e digo: é agora. Não é. Vou no seu apelo, furta-se-me, [...]. De repente reparo que a música findou. Findou antes de findar, imprevista, num corte abrupto.Tudo em mim ficou disponível, intacto, eu, a música, o espaço obscuro da igreja. (AB, p. 212).

E como também aquela música nada lhe diz, Jaime destrói o disco como fizera com o anterior: "Neutro o meu gesto, parto o disco, vergo-o até ele estalar com um estampido breve e seco. Possivelmente exata [*sic*]. Tudo está pois por inventar." (AB, p. 213). Jaime sabe que, tal como ocorre com as palavras, também a arte está sujeita ao desgaste, à corrosão, à perda de sentido[32]: "Olho um quadro, ouço uma música, são belos, vivos. E um dia arrefecem estupidamente em matéria morta, em ruídos comuns. Porquê? Não sei porquê." (AB, p. 224). Mas também sabe – e sobretudo o sente – que há uma arte que não morre, porque é de sempre, ancestral, originária e anterior a tudo. Manifestação primordial que reside numa memória atávica – que pode ser a memória de tudo ou de nada, a de nunca ou a de sempre – e que ele reconhece nuns cânticos de igreja guardados na emoção, em qualquer voz anônima que "canta longe, para lá do tempo e da vida" (*ibid*., p. 27), nuns sinos

[32] Lembremo-nos que, a propósito da *palavra*, Jaime recorda uma sua conversa com Ema que lhe diz que "a palavra é um mistério [...] é um ruído estúpido e o espírito vive nele." A que o próprio Jaime acrescenta que "a palavra *ouvida* é o terror desse espírito, desse mistério. Por isso apenas se agüenta se há mais alguém para agüentar. Acontece-me às vezes falar alto mas *não me ouço*. As palavras são então como pedras quando me não pergunto 'o que é uma pedra?' ou 'porque é que há pedras?' Outras vezes acontece que dou conta das palavras antes de morrerem de todo. Então fico apavorado ou surpreso, como se uma sombra passasse onde não havia razão de passar. // Eis porque muitas vezes falo deliberadamente para me ouvir. É uma experiência dura." (AB, p. 80).

de domingo que se multiplicam pelos montes enchendo todo o espaço (p. 113), num timbre de guitarra que "treme na água lunar", "como uma pedra numa laguna" (p. 155), "estremece no ar" como a "voz da noite" (p. 156), "timbre de prata [que] flutua" (p. 172). Esta é a música que não envelhece nunca e que não morre. Para sempre Jaime a ouvirá desde a sua ancestralidade, e talvez ela se projete para o futuro nuns outros sinos, carregados de mistério como o nascimento e a vinda do filho que ele espera e não sabe se nasceu e onde nasceu, mas que talvez esses sinos, como sinos de um Natal, anunciassem: "Dobram os sinos pela minha solidão. [...]. São sinos de festa, sinos brancos." (p. 227). "[...] quando foi o Natal? Quando nasceste? Dobram os sinos na minha esperança e nada mais aconteceu desde então. Dobram os sinos. Pelo céu frio e escuro. Dobram." (p. 231).

Nítido nulo reserva também um lugar privilegiado para a presença da música e a reflexão sobre os caminhos traçados para essa arte no mundo contemporâneo. Logo ao terceiro capítulo do romance, Jorge Andrade ouve, dentro da noite e da reclusão da sua cela em frente ao mar, onde aguarda a sua execução, um toque de clarim:

> Vibra no ar de súbito, estala em nitidez metálica, toque a silêncio – virá da cadeia? talvez de algum quartel, silêncio. [...] possivelmente é um toque de mortos, deve ser parecido ou mesmo igual, porque a morte, silêncio definitivo. Em todo o caso, suponho, um toque a enterro. [...] (NN, p. 47).

Jorge não sabe de onde vem a música. Ouve-a, faz suposições sobre a sua origem que não consegue localizar e acaba por situá-la em si mesmo, na sua "memória cansada":

> O clarim, grave, trespassa a noite a grandes lançadas, ouço-o na profundidade do meu ser. No meio da praia há um restaurante, deve ter um gira-discos automático, ouvia-se às vezes com o vento, mas agora está fechado, não deve ser dali. Vem a música de algures, ouço-a na memória cansada. É uma música de dança, chama-se *O silêncio*. (*Ibid.*).

Este clarim que toca na memória de Jorge uma música que pode ser de enterro como pode ser de dança é um "meio" estrutural para introduzir no romance não só o tema da música, mas o de uma "certa" música neste livro bastante diferenciada da que se ouvia nos anteriores. Há música na memória de Jorge como a há na dos protagonistas dos outros romances, inclusive uma música *primordial* que o som áspero e forte deste instrumento que "estala em nitidez metálica" virá acordar.

Na seqüência da cena vai ocorrer uma variação instrumental que substitui o clarim por um outro instrumento também pertencente (em termos de orquestração) ao naipe de metais:

> suspensa na eternidade do céu, uma trompete [*sic*] vem do lado de lá da falésia, silêncio, como um gládio e o seu anjo das ruínas – não é má a comparação. Lembro-me bem de ao som dessa música, com quem a dancei? Com Vera, talvez – [...] ou com Marta [...] (NN, p. 47-48).

É possível que a memória musical de Jorge não distinga entre clarim e trompete, o que afinal não tem importância nenhuma. São ambos instrumentos de sopro caracterizados pela estridência dos metais, que podem tocar – com o seu som "áspero e triste" abrindo "um rastro largo a todo o espaço da luz" (NN, p. 51) – para a morte ou para a dança, para impor o silêncio ou para anunciar o apocalipse, como a "tuba dos anjos do fim". Tocar para um claro prenúncio de tragédia a que se não pode fugir e que entristece – "[...] talvez esteja triste porque a trompete [*sic*] há-de tocar sobre a cidade morta, imensa, como a tuba dos anjos do fim [...]" (p. 61) – e que, na memória, acorda outras músicas e outros instantes da vida:

> [...] há um filme no cinema em frente, chama-se "A cidade morta". O filme já me não lembra. Mas lembra-me a música de fundo que se chamava "A cidade morta". Era de um compositor americano – Fokland? Suponhamos. Havia uma orquestra e uma trompete [*sic*] cortava-a de alto a baixo, cortava a platéia, dividia o mundo. [...] E decerto por isso, ao anúncio de uma trombeta final, toque a silêncio, coalhado de angústia ouço-o na solidão da noite, aberto ao mar plácido de uma praia abandonada. (NN, p. 74).

O trompete será quase o único instrumento referido ao longo do romance e sempre a sua música será uma "música do fim". Também por causa do filme que está na memória de Jorge (e não pelo próprio filme, mas por causa da sua música) o instrumento estará associado à morte. Morte ampla, não só de um indivíduo, mas de uma cidade inteira (ou de

toda a humanidade), como num apocalipse[33]. E é esse som de um instrumento ouvido na memória, que, numa espécie de associação proustiana faz acordar a memória de uma outra música. Ou não bem de uma música, mas de um antigo cântico da aldeia de quando Jorge era criança e ouvia, "pelas noites de Inverno, aterrado, no fundo dos cobertores", o David, espécie de "profeta" ou de louco da aldeia, a cantar para as almas:

> Passa nas ondas do vento, ouço-o no silêncio sideral. Cantava na Praça, no meio da aldeia, a sua voz atroava a montanha. Ou cantava ao longo das ruas, parando em certos sítios, ao portão da nossa – *Ó almas que estais penando* – a nossa casa tremia, era o David. Pelas noites de inverno, à meia-noite. Ia de aldeia em aldeia, "aumentar as almas" – "ementar as almas"? "lamentar as almas" [...]. Começava a rezar alto, ao impulso do seu canto, ia baixando até ao silêncio como a voz de um sino.
>
> – *Ó almas que estais penando*... (NN, p. 76).

Na memória de Jorge vão então se alternar estas duas músicas: a do cântico aos mortos, de David, cantar *primordial* que o leva pelas lembranças de volta à infância e à aldeia da sua origem, e o som do trompete, que, como a "trombeta do juízo final" (NN, p. 77) ou a "tuba dos anjos do fim" (p. 66), toca *O silêncio*. Numa espécie de contraponto, sistematicamente aquele cantar primordial e este som metálico do instrumento de sopro que toca sozinho na memória de Jorge vão estabelecer uma espécie de "diálogo", como é comum acontecer em certas obras musicais, em que o instrumento solista "dialoga" com a

---

[33] Cf. NN, p. 75:

> Talvez da música, silêncio, vem nas ondas do vento ou da memória. E foi só o que me restou do filme, para a cidade morta, música do fim. Para o cansaço da trepidação cega, cidade que adormece, para as pálpebras que se fecham sobre o ódio, sobre o amor depois da fornicação sedativa, para a corrupção ininterrupta, interrompida na consciência dela, para a fermentação surda dos cadáveres já estendidos na posição que há-de ser definitiva, para o regresso da terra à verdade que se suspendeu.

Essa música vai acompanhar Jorge depois do filme e por toda a vida na memória:

> Então a orquestra saiu comigo do *écran*, eram sete, grandes como estavam no *écran*, talvez maiores, saíram comigo. Mas não sei com que instrumento. Exceto o do meio, que era o da trompete [*sic*], com as bochechas túmidas de soprar nela. Eu esperava-os à porta, enormes, entre a proliferação miserável das gentes distraídas em cigarros e agasalhos. À altura deles, eu, olhámo-nos de frente no entendimento profundo do silêncio e da morte. Alinhados os sete, subiram a Avenida, o resto do tráfego parou. Ou não havia. Cresciam, mas agora, no espaço livre, ao tamanho do aviso que vinha neles, eu baixava à humildade de o ouvir (NN, p. 75).

orquestra[34]. Mas esse "diálogo" pode vir a ser perturbado ou interrompido por outras "vozes", como ocorre, por exemplo, a certa altura da narrativa, com a intromissão do tema da viola tocada por Vera, nua, numa cena algo surrealista:

> Ergueu-se bruscamente, creio que para as abluções, ia nua. Mas a meio da viagem suspendeu-se. Tomou uma viola que estava a um canto, começou a dedilhá-la. Plantou o pé sobre uma cadeira para instalar o instrumento na coxa. Tirava harpejos prévios das cordas em suavidade, talvez para não acordar os vizinhos – que horas seriam? Eu olhava-a. Na vertical, a perna esquerda, o giro preciso das linhas. A curva da nádega, volumes ternos. O busto fletido, o seio esquerdo pendente, trêmulo, o braço delicado, o pulso, os dedos finos ágeis. Mas o que eu olhava não era bem isso mas a sua presença nua que estava no centro disso. Porque a nudez de uma mulher não é localizável em parte alguma, exceto no nosso ranger de dentes. Depois Vera teve frio [...]. E vestiu o roupão. [...]. Agora, só a perna nua saía da abertura do roupão, plantada na cadeira, toda a nudez de Vera está aí. Vejo-lhe a face interior da perna, a pele macia cetim [*sic*], [...]. Agora canta – [...] canta a meia voz no secreto pudor de mim ou de si. A própria nudez de Vera se dissolve agora, irrealizada agora na irrealidade de tudo. (NN, p. 87-88).

Mas também aqui, na reconstituição pela memória de Jorge de uma Vera nua que toca viola depois de um momento de amor, a intromissão de uma outra música no exato momento em que Vera canta: "Vem a música do lado de lá das arribas, passa incerta ao meu olhar de horizontes. Vida finda. Encerrada, selada, [...]." (NN, p. 88).

Jorge deixa de ouvir a viola e a voz de Vera para ouvir novamente o som do trompete que vem "do lado de lá das arribas" e que toca a silêncio por uma "vida finda". É o

---

[34] Como neste trecho, por exemplo:

> [...] afastando-se, por cima do vasto céu, lento, hierático, um toque a silêncio. É um céu escuro raiado de nuvens, raiado de tempestade. Pelos mortos do passado, no plaino raso do mar, vem do lado de lá da vida, pelos mortos do futuro, vem da sombra das profecias. [...]. Pelos mortos que apodrecem ao abandono dos séculos, pelos que os hão-de render, um instante erguido na agitação convicta, pelos sonhos que ainda hão-de nascer, meu coração. Uma ternura úmida. Vibrante o aviso, tremendo. Mortos do meu sofrimento, dormi. Ao balancear das eras, na eternidade vã. *Ó almas que estais penando* – a nossa casa vibrava, vibrava toda a montanha, era o David. Uma saudação passa na dispersão do vento. (NN, p. 234-235).

Repare-se que, como numa música, o tema inicial (o do trompete que toca a silêncio) "desliza", insinuando várias outras possibilidades temáticas até se situar definidamente num outro tema, no caso, o do cântico *primordial* de David, fazendo a sua saudação às almas. No "deslizar" do primeiro para o segundo tema, em que o texto vai "à procura" de David, a escrita assume um certo *tom* de litania acentuado pelas repetições "pelos mortos do passado", "pelos mortos do futuro", "pelos mortos que apodrecem", "pelos que os hão-de render", "pelos sonhos que ainda hão-de nascer". Esta estruturação textual apresenta claro parentesco com uma estrutura musical, se mais não fosse, pelas repetições, recurso sabidamente musical largamente utilizado em textos literários, sejam narrativos ou poéticos em que se queira *sugerir* a presença da música.

desdobramento do "diálogo" musical entre diferentes vozes. Mas Jorge ouvirá ainda uma outra *variação* deste diálogo entre a viola e a voz de Vera:

> [...] a música perdura ainda, breves harpejos, uma melodia fina. Certo dia, numa recepção de uma Embaixada. Vera fazia às vezes o seu número, tocava, cantava. Talvez por isso, falávamos um pouco longe dali, na distância aérea da melodia. Ou talvez de ser escuro. Não nos víamos. Sem a presença mútua a travar a expansão, monólogo incerto, uma voz estranha na noite, *ó almas que estais penando*. (NN, p. 88, itálico da citação).

Ao contrário dos anteriores romances de Vergílio Ferreira, *Nítido nulo* não refere os grandes compositores dos períodos áureos da música erudita. Não são aqui mencionados os Bach, os Haendel, os Mozart, os Beethoven, os Chopin... Só um único compositor é mencionado: Fokland, supostamente um compositor americano. Talvez autor de música moderna, algo próximo do *jazz* (por suposição), ou de música de cinema. É com ela que a narrativa o relaciona[35]. Mas havia ainda com a música do trompete, com o cantar aos mortos, do David, e com a viola de Vera, um último "diálogo musical" a estabelecer. Ou seria a ruptura com qualquer diálogo possível, a definitiva ruptura com o mundo sagrado da Arte, a sua definitiva degradação. É a isso que Jorge assiste, estarrecido, numa estranha reunião em casa de Marta, onde homens e mulheres jovens e inteiramente despidos *fazem* "arte"

---

[35] Cf. NN, p. 74:

> [...] há um filme no cinema em frente, chama-se "A cidade morta". O filme já me não lembra. Mas lembra-me a música de fundo que se chamava "A cidade morta". Era de um compositor americano – Fokland? Suponhamos. Havia uma orquestra e uma trompete [*sic*] cortava-a de alto a baixo, cortava a platéia, dividia o mundo.

Certamente era Copland que V. F. desejava referir, ou refere "disfarçadamente", quer por eventual falha de memória que assim o leva a grafar o nome do compositor norte-americano, quer por um impulso de ironia, associando a corruptela onomástica (Fokland) aos elementos folclóricos que caracterizam parte da obra do músico. Como quer que seja, a vaga descrição que o romancista faz da música do filme, associada ao seu título – *A cidade morta* –, sugerem fortemente que se trata de Aaron Copland (Brooklin NY 1900 – Nova York NY1990) que, depois de ter estudado durante alguns anos em Paris (de 1921 a 1924), onde descobriu o jazz e a "música de teatro", "desenvolveu um estilo lírico e exuberante, incorporando influências do jazz e do folclore. Entre as suas obras destacam-se os balés *Billy the Kid* (1938) e *Appalachian Spring* (1944), o ciclo de canções *Twelve Poems of Emily Dickinson* (1950), a ópera *The Tender Land*, além de sinfonias, peças de câmara e para piano, trilhas sonoras de filmes. Em *Music for a Great City* (1964), experimentou o serialismo." (*Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1998, p. 1611, v. 7). Deve ser esta *Música para a cidade grande* que V. F. associa ao filme *A cidade morta*. "Experimentando" o serialismo, Copland envereda pelos caminhos de uma arte musical a que ele próprio chamou de *New music* caracterizada pelo experimentalismo vanguardista de compositores como Webern e Schoenberg, por exemplo, e de técnicas ou estilos de composição como o dodecafonismo, a música atonal e o serialismo. É esta música de vanguarda, a "música nova", que nada diz à sensibilidade de V. F. e que ele tanto – e tão ironicamente – critica nos seus romances, porque nela o escritor já não encontra a música, mas apenas ruídos.

com os corpos: pintam com o corpo, fazem "música" com os sons emitidos pelo corpo... É uma cena de um grotesco violento com a qual o autor decerto quer representar a morte da arte, a perda do que nela havia de transcendente e de sagrado. Marta era uma pintora que abandonara a sua arte por ter deixado de acreditar nela. Como Jaime Faria quebrara os discos que não conseguira ouvir na igreja porque nele se havia rompido o elo que ligava a música ao sagrado, Marta quebrara os seus pincéis e jogara fora todos os seus tubos de tinta porque não mais acreditava na pintura. *Nítido nulo* representa um absurdo mundo sem arte, que Ema, em *Alegria breve*, dizia ser um "estúpido mundo de *robots*". É o que parecem ser os participantes da "festa" de Marta. Uma leitura realista da cena poderia ver nela uma sessão coletiva de consumo de droga, de sexo grupal, de deturpações e degradações de toda a ordem. Mas é sobretudo a Arte que aí é submetida à extrema degradação, indicando que o mundo moderno já não a concebe com a grandeza que é dela.

Como Jaime Faria, também Jorge Andrade tem a nostalgia da música anterior. Não o sensibilizam os grandes compositores, as grandes obras sinfônicas, os grandes concertos, mas a solidão metálica do trompete consegue falar à sua emoção: "Como uma aragem suave, uma música que passa, vem do lado de lá da memória, uma trompete [*sic*] no ar." (NN, p. 141). É sob o impulso dessa música que consegue regressar em imaginação à casa da sua origem:

> Como um espaço sagrado de luz e de silêncio, coada luz pálida através das folhas largas da figueira na janela do meu quarto. O sol embate nas coisas, mas a luz vem de trás delas, de dentro, transcenderás a um absoluto luminoso – porque estás tu a pensar? Frágil encantamento, diáfana aparição. (NN, p. 141).

É por intermédio dela ou sob o seu impulso, que consegue ouvir as vozes primordiais:

> Uma voz fala inaudível – donde vem? Anterior ao vasto rumor do mar, da aragem que passa – que é que diz? [...]. Uma voz fala breve, intrínseca voz, não a ouço [...] é uma voz mais antiga do que elas [...]. Um eco embate em paredes invisíveis, ressoa incerto no oco de mim – quem fala? Subitamente, um vazio de vertigem. (*Ibid*., p. 141-142).

"Do lado de lá das arribas" ou "do lado de lá da vida", longa, enorme, estende-se pelo céu a música do trompete. Ele a ouve, "nítida, metálica, [...] pelo azul do céu já frio.

Na esteira de luz do sol", sob o tremor dos seus olhos, "estende-se. Aos confins da infinitude, ao vazio do horizonte, *Silêncio*, toque a silêncio." (NN, p. 189).

Até ao fim Jorge ouvirá essa música – "por cima do vasto céu, lento hierático, um toque a silêncio" (*ibid*., p. 234) –, sempre a alternar com o canto de David: *ó almas que estais penando*... (p. 235). Sempre, até à "paz final", ele a ouvirá: "Uma trompete [*sic*]. Pelos mortos que espalhados apodrecem na memória, pelos mortos, por mim." (p. 284).

Em *Rápida, a sombra* o trompete de *Nítido nulo* suaviza-se em flauta. É o som de uma flauta que Júlio Neves ouve continuadamente ao longo da tarde, no seu escritório, enquanto imagina o novo romance que vai começar a escrever. O tempo da diegese é o da duração de uma tarde cujo avançar é medido pelo raio de sol que se filtra pelo estore e projeta-se sobre as prateleiras da estante, "do chão ao teto, toda a parede, uma muralha de livros." (RS, p. 12). Como a sinalizar a constante presença da música no romance, Júlio Neves observa que o raio de sol que ilumina uma parte da estante "toca ao alto a primeira prateleira, o primeiro livro à esquerda, 'História da Música'" (p. 11) o que talvez o impulsione a pôr um disco no aparelho de som. Chama-se "Amanhecer", a música, e o escritor a vai ouvir repetidamente, acionando um mecanismo do toca-discos que a faz repetir indefinidamente. *Amanhecer* "é um título de ironia" – pensa ele –, porque "as manhãs trazem uma voz de triunfo, mesmo para os que não vencerem. É um amanhecer calmo. Este. Sem vitórias nem derrotas para depois. Nem triste nem alegre, música apenas, com a evidência da vida no meio" (*ibid*.).

Enquanto Júlio Neves pensa o seu romance, ao mesmo tempo em que pensa também a sua vida, avança a música que toca no disco. É uma música "terna". Ele a ouve, "é o terceiro andamento. Lenta, a terra amanhece na luz fria de orvalhos" (RS, p. 18), mas há aí um trecho que particularmente o comove:

> é um trecho breve – como me dói – Uma flauta passa entre a floresta de cordas. Ressoa solitária, onde? pelos montes, pelos vales, responde em amargura à alegria que vai ouvindo. Suave melancolia tão cheia de horizontes. Voz da noite no claro amanhecer. Um momento escuto-a na garganta difícil, nos meus olhos vencidos. Toca. De monte a monte, no mais secreto da aflição. (RS, p. 24).

O som dessa flauta que "passa entre a floresta de cordas" da orquestra ouvindo-se "de monte a monte", acorda em Júlio Neves o desejo de afastamento da cidade grande, o impulso de regressar às origens, ao silêncio da sua aldeia:

> Regressar às origens – regressa à tua origem. Afastado dos humanos, entre o silêncio dos mortos, fundido à germinação escura da terra, no revolver interno da seiva e do estrume. Uma flauta ressoa aos confins da vida. Intensa, profunda. Excessiva. (*Ibid.*).

Como numa frase musical que se repete, torna constantemente aos ouvidos de Júlio o som dessa flauta, "de monte a monte" (p. 39) e com ele certos momentos do passado, que também lembra a partir da visão de alguns retratos incrustados entre os livros nas estantes (*ibid*.), e o desejo cada vez mais forte e mais freqüente de regressar às origens:

> "Música do espaço, do infinito do horizonte, procuro-a pelo céu, no azul, carbonizado, no eco rumoroso da vertigem das ruas, no cansaço da tarde." (RS, p. 48-49). "Uma flauta, ainda na linha fina dos montes, ao espaço aberto da minha sufocação." (*ibid*., p. 76). "Uma flauta ecoa no horizonte da vida." (*ibid*., p. 154).

Essa clara e pura música da flauta, que se percebe ser a do instrumento solista das suítes números 1 (*opus* 46) e 2 (*opus* 55) de *Peer Gynt*, de Edvard Grieg[36], é representação de uma pureza de origens, de uma ancestralidade que se identifica no amanhecer da terra "na luz fria de orvalhos", no ressoar da flauta pelos montes e pelos vales, "de monte a monte", ecoando até "aos confins da vida" ou no horizonte dela. Tudo isso reflete uma primordial limpidez de origens que se identifica com a memória saudosa que Júlio Neves tem da sua própria ancestralidade. Mas essa harmonia que une a música a uma dimensão cósmica encontra-se ameaçada pelo desgaste a que o mundo moderno submeteu a Arte. Esse desgaste, capaz de progredir até à própria morte do fenômeno artístico e que nos romances de Vergílio Ferreira já foi representado em *Alegria breve* e em *Nítido nulo*, também em *Rápida, a sombra* tem a sua representação: está no episódio alegórico do "Palácio da Cultura" e na micro-narrativa, também de feição alegórica do tio Ângelo, o último músico da filarmônica da aldeia. Percorrendo o "Palácio da Cultura" Júlio Neves tem oportunidade de testemunhar o desgaste a que estão submetidos a crítica de arte, a pintura, o teatro e a música. Tudo é massificado, estereotipado, destituído de sentido, de espírito e de criatividade. No concerto a que Júlio assistiu, "o pianista arrancou horríssono" (e "um grito

[36] Já no terceiro capítulo da primeira parte deste estudo identifiquei nesta obra de Grieg a música de flauta que Júlio Neves ouve constantemente. "Amanhecer" é exatamente o título do movimento de abertura da primeira suíte. O terceiro movimento, expressamente referido por Júlio Neves como uma música de que gosta muito e que em dado momento ele "ouve" na memória "vendo" uma cena de crianças que dançam de roda (RS, p. 149), é facilmente identificável como a "Dança de Anitra" (terceiro movimento da *suíte* nº 1).

estrídulo" frigiu-lhe os ouvidos). Depois parou, as mãos imóveis no teclado, imóvel um rictus ferino nos dentes carnívoros à mostra." (RS, p. 199).

> [Os violinos] vítreos riscaram o ar, como uma unha num vidro vibram ácidos raspando-se nas cordas nítidas uns dos outros, um grito lívido prolongado, vários gritos lívidos. [Os violoncelos,] horríveis [...] ríspidos em arcadas chiam. [...] uma granizada de sibilos, silvam-me aos ouvidos, desencontrados sibilam, um rabecão roncou. Ficou mesmo sozinho, grosseirão, longo tempo enchia o palco espaçado de roncos. Depois armou-se um arraial generalizado aos guinchos, sapatadas no piano e o rabecão bronco, sempre. Até que por sobre toda a gritaria, uma flauta branca, pura
>
> ouço-a. De horizonte a horizonte, voz do meu apaziguamento, ó voz terna como uma face. Ergue-se à altura do meu sofrimento, ondeia ao espaço da minha solidão. Pelos mortos que alinhados na minha memória aflita, me fitam imóveis, me fitam [...] – uma flauta ecoa na origem de mim
>
> ecoa solitária no silêncio da sala. Mas logo uma saraivada de gritos, relinchos ósseos nos nervos rilham-me todo por dentro e depois o piano, uma patada mais forte, estacou. (RS, p. 199-201).

Percebe-se claramente que, com a representação deste concerto em que um pianista arranca "horríssono", exibindo "um rictus ferino nos dentes carnívoros à mostra" e toca piano às "patadas"; em que os violinos, ácidos, riscam o ar "como uma unha num vidro" e emitem "gritos lívidos"; os violoncelos, horríveis "chiam"; o rabecão "ronca" e tudo degenera num "arraial generalizado" de "guinchos [e] sapatadas no piano", a intenção do romancista é a de caricaturar a dissonância da música moderna, muito acima da qual e "por sobre toda a gritaria," paira "uma flauta branca, pura" que Júlio Neves ouve na memória como a "voz do [seu] apaziguamento, [...] terna como uma face." Mas essa voz, solitária e frágil que é a voz da harmonia que deve haver entre o homem, a vida e a Arte, logo é calada por "uma saraivada de gritos, relinchos ósseos" e pela "patada" final no piano. Assim, a música pura, a *essencial* e harmoniosa, só pode ser ouvida por Júlio Neves na sua casa, no disco que toca indefinidamente, ou na sua memória, a que o som da flauta associa a terra da origem. Entretanto, porque o disco toca *indefinidamente*, Júlio Neves acabará por não mais ouvir a música que ainda está nele, mas *apagada* no seu sentido pelo desgaste da *repetição* (v. RS, p. 253), tal como se apagava o significado das palavras na experiência de as

"mastigar", feita pelo *Bexiguinha* de *Aparição*, ou de as repetir indefinidamente Jaime Faria, em *Alegria breve*[37].

A micro-narrativa protagonizada por tio Ângelo, derradeiro sobrevivente de uma filarmônica de aldeia, é uma outra forma de tratar o tema do desgaste e da morte da arte. O fim da filarmônica foi determinado por vários fatores, desde a escassez de vocações à diminuição demográfica, mas sobretudo às mudanças de costumes, de cultura, de hábitos e de opções de entretenimento, "à praga de rádios com a sua música estúpida," à "redução dos arraiais." A esta conclusão chegou o tio Ângelo, depois de analisar detidamente as razões que levaram à gradual extinção da banda até ser ele o último filarmônico, saindo sozinho em desfile pela aldeia tocando o bombardino.

O nascimento da arte, o seu desgaste e a hipótese da sua morte, sendo temas tratados em alguns dos ensaios de Vergílio Ferreira[38] – e em diversas anotações do seu diário – também o são em conversas do grupo de escritores que costumam reunir-se em casa de Júlio Neves, e está, por exemplo, em algumas falas de Sabino: "[...] a arte nasce aí nessa fratura entre o puro presente e a impureza do passado ou do futuro. No nosso tempo, o tempo morreu." (RS, p. 148). " – ... mas na discussão do maior e menor, do que deve ser a arte ou não, ninguém se pergunta o que é que ela vai ser. *Se ela pode ainda ser*." (RS, p. 144, itálicos da citação).

> – Ora bem, o desgaste.
>
> [...].

[37] Em *Arte tempo* V. F. refere os riscos de destruição da arte e a perda de sentido e o desgaste sofrido por um poema ou por uma música que se ouça repetidamente vezes a fio:

> A arte é inacessível nos seus fundamentos e pretender tocá-la aí é um modo de ser sacrílego. Sobretudo é destruí-la. Porque o que está por detrás de um quadro é uma tela e por detrás de uma música é uma seqüência de sons ou ruídos e por detrás de uma poesia um articulado de fonemas. Ouvir uma música indefinidamente é reduzi-la a uma mecânica de sons, porque é isso que está nos seus fundamentos, ou seja a sua destruição. A arte moderna cometeu normalmente o ato sacrílego de entender-se na raiz do seu ser e foi a sua destruição que castigou o seu crime, a sua blasfêmia. O sagrado dela é inviolável como o dos deuses. (AT, p. 27).

[38] O tema do *desgaste* e da *morte* da arte, além de ser (como já se viu) motivo temático presente em diversos romances, está disseminado por vários dos ensaios de V. F., sobretudo os que integram a série *Espaço do invisível*. Por exemplo, no primeiro volume desta série, no artigo "Do que uma obra de arte não diz" (EI-I, p. 77-83), no terceiro, os ensaios "Arte ainda" (Ibid., p. 35-41) e "O livro, o filme, o tempo" (p. 43-54), no quarto, "Um escritor apresenta-se" (p. 15-36, sobretudo a conclusão). Em *Conta-Corrente 1* o escritor anuncia a intenção de escrever um "grande ensaio sobre o 'desgaste' "(p. 163) e no quinto volume dedica uma longa anotação ao tema (CC5, p. 151-152). Em *Arte tempo* o pensador dedica à questão várias páginas do ensaio. Finalmente (e sem esgotar os exemplos), em *Escrever* há dois fragmentos, o 116 e o 344 sobre o *desgaste* e a *morte* da arte que retomam – sobretudo o primeiro – e alargam algumas idéias já presentes em *Arte tempo* e em textos anteriores.

> – É uma idéia para um ensaio. A questão é esta: a História tem sido explicada de mil formas – a economia, os grandes homens etc. Ora há um fator que eu julgo que se não teve ainda em conta e é precisamente o *desgaste*. Não há doutrina nenhuma que se agüente indefinidamente. A certa altura deita-se fora e monta-se outra. [...]. Na arte, então. Ora bem, no nosso tempo, o desgaste é rapidíssimo. Mas isso é outra questão. É já corrente admitir-se a morte da Arte. Pois. Já há muito tempo. Mas não como hoje, não pelas razões de hoje. Eu digo: sem Arte o homem não é homem. Enquanto se admitir que há homens, tem de se admitir que há Arte. Quero dizer, a sua necessidade. Mas já vimos que pode fabricar-se outro homem. De qualquer modo, mesmo que se não fabrique: a Arte um dia há-de ser como o Cristianismo, uma questão de catacumbas, uma clandestinidade de "tarados". (RS, p. 149-150, itálico da citação).

Talvez contra essa possibilidade do *desgaste* seja sobretudo a memória e nela a recordação de um tempo de harmonia entre a vida e a Arte o valor a prevalecer contra a hipótese absurda de um mundo destituído da criação humana do belo, um "estúpido mundo de *robots* (AB, p. 94), ou no prenúncio desse mundo, num momento de "liquidação geral", na "idade do ferro" que são os tempos modernos, uma "música do horror" (*ibid*., p. 197) em que se ouvirão os "guinchos das nossas melodias" (p. 198), "sons estéreis, *desidratados* de toda a emoção. Como um esquema de fios de aço" (p. 197). Será "por sobre toda a gritaria", que se ouvirá pairando, ondeando no ar, "uma flauta branca, pura / ouço-a. De horizonte a horizonte, voz do meu apaziguamento, ó voz terna como uma face. Ergue-se à altura do meu sofrimento, ondeia ao espaço da minha solidão. [...] – uma flauta ecoa na vertigem de mim" (RS, p. 200), "uma flauta ressoa aos confins da vida." (*ibid*., p. 24).

Em *Signo sinal* são significativamente menores as referências à música, como o são quanto à arte em geral. Talvez porque, com a destruição da aldeia, que figura a destruição do mundo, também a arte tenha sido destruída. Assim a música que neste romance é referida é sobretudo a *primordial*, a música das origens da terra, semelhante ao cantar de Maria do Termo em *Vagão "J"* ou à da voz anônima que em *Mudança* sobe do fundo dos vales entoando a "dura e negra" canção beirã. Era, antes de morrer no terremoto, o cantar do Cantarola, que "tinha um melro na garganta" (SS, p. 15). O cantar insano do velho pai caquético de Luís Cunha, a entoar o *Avé* (p. 162), também cantado por toda uma procissão de mortos que transitam por uma visão fantástica do protagonista-narrador – visão alucinada e um tanto surrealista ou expressionista –, séquito formado por inúmeros tipos populares da aldeia, mortos com o sismo e outros mesmo muito antes dele, que passam a cantar e desa-

parecem no nevoeiro, para o horizonte e que Luís Cunha fica a ouvir longamente (p. 123-124).

Em consonância com a temática política do romance e o tratamento extremante irônico que o romancista lhe deu, há a destacar a música dos "baladeiros", a entoar canções de protesto na noite fria, aquecendo-se os cantores "na fornalha da revolução que lhes borbulha no sangue." [...]. A descrição dos "baladeiros" é quase sarcástica: "dedilham delicadamente a revolução na viola, a unha fina nos arames das cordas, clamam-na de garganta escancarada sonora para a noite, confidenciam-na brincada em trêmulos de carícia," (SS, p. 151). Luís Cunha quer ouvir:

> É bela a revolução à viola, escorridos de desgraça os baladeiros, chupados, é bela a revolução. Mas nem todos, alguns trazem a força coletiva do povo nas bochechas selváticas de barbas, o povo está a ouvir. Diziam se o punho tu levantares, nada há que te resista, baixa-o só para arreares no pilha capitalista, ou então diziam o explorador comilão engordou mais que o bastante, reduz-lhe agora a ração pra ficar mais elegante, e diziam ainda outras coisas engraçadas cheias de exaltação revolucionária. (SS, p. 151).

Luís Cunha quer continuar a ouvir:

> É belo ouvi-los. Têm a voz do absoluto da justiça e da paz e do amor, cantar para o infinito das estrelas que é a sua morada plausível. Têm os sonhos todos resolvidos na viola, desde os mais delicados aos mais grossos, desde os que se dedilham nas cordas finas como uma carícia íntima, até aos mais ordinários como o comer à tripa-forra. (*Ibid*., p. 156).

Mas o romance rende também a sua homenagem à emoção comovida guardada numa memória ancestral, memória longínqua que traz ao presente os ecos de uma música de infância, música dos primórdios: Luís Cunha relembra um cantar de crianças de escola, "é um canto em filigrana na pureza da tarde. Cantai. Ouço o canto nas sombras da memória, na ternura do coração entristecido." (SS, p. 162).

> Cantam na tarde fria, deve ser Primavera. Os olhos sorriem-me em pássaros e flores que não vejo, ou vejo? deve ser. A árvore veste-se de folhas, é a hora da ressurreição do mundo. [...] – cantam. [...] ó infância do mundo. Cantai na tarde que esmorece, linda, há ainda um círculo já frio no horizonte, da minha janela para o sem-fim. É uma tarde pura, erguida em cânticos para a noite que se anuncia. (*Ibid.*, p. 162-163).

E ainda acenando a uma memória de sentimento estético talvez aberta pela música em direção a todas as artes, Luís Cunha, dizendo-se "da raça dos inúteis" por ser da "raça" dos que pensam, ou mais que isso dos que *sentem pensando*, reflete: "Música que me lembras, por onde passa a sua verdade? ou um verso que em certas horas de chuva e de vento, sinto-o esboçar-se na minha comoção clandestina, como é que se contabiliza no grande livro do Deve e Haver?" (SS, p. 70-71). Em *signo sinal*, sobre os escombros de um mundo destruído, a memória do homem guarda um passado de arte ou uma primordial e essencial tendência para a sua realização. Qualquer sobrevivente teria, como Luís Cunha, a verdade da música e da poesia a procurar ou perquirir e na sua "comoção clandestina" um verso a insinuar-se por entre o cinza de "certas horas de chuva e de vento". Assim a Arte não morrerá nunca, enquanto o homem sobreviver sobre a face da terra.

Tal como Luís Cunha, que se encontra solitário caminhando sobre os escombros que são o velho labirinto de um mundo destruído e o labirinto novo do mundo cuja reconstrução ficou interrompida, Paulo, de *Para sempre*, é também um "sobrevivente a si mesmo", como diria Pessoa[39], sobrevivente do mundo cuja existência é o que lhe restou na memória e na casa, ela mesma quase um escombro, também, assim deixada pela ação do tempo e dos bichos que incansavelmente roem a madeira das escadas, das portas, das vigas, do assoalho. Tal como Luís Cunha, Paulo também sentiria – e com que emoção – esse apelo final, esse cântico breve, fugaz, embora eterno, que é a voz da terra a subir, desde sempre e para sempre, desde o fundo dos vales à montanha e que se espraia, ondeando, como um cântico das eras. Desde a voz primordial da camponesa cantando na apanha do milho ou das batatas até ao violino da infância, à música de Schubert ou à *Canção de Solvejg*, Paulo lembrar-se-á dessa música cuja verdade desejou e conseguiu alcançar, guardando-a para si na sua memória, e embora não o diga, talvez também desse secreto verso que "em certas horas de chuva e de vento," (ou pelo calor de um verão intenso) deve ter sentido "esboçar-se" na sua emoção.

Paulo ouve a música primordial da sua ancestralidade tão logo chega à casa da aldeia: "uma voz canta ao longe, na dispersão do entardecer. Vem do fundo da terra, sobe em círculos pelo ar, evola-se na distância". Ele fica "a ouvi-la no silêncio em redor." (PS, p. 10). Ele a ouvirá sempre, quer na realidade da tarde quente de agosto, quer na memória que traz de volta o passado ao presente do seu reencontro com a casa, com a aldeia, a monta-

[39] No poema "Aniversário", de Álvaro de Campos.

nha, os horizontes do sem-fim. Mas a narrativa não revela de imediato o que canta essa voz que "vem do fundo da terra": "vem de longe, dá a volta pelos montes, uma voz canta pelo ermo das quintas. Ouço-a na minha alegria morta, na revoada da memória longínqua, escuto-a. [...] é a voz da terra, da divindade do homem." (*ibid*., p. 16). Só lentamente essa música se irá mostrando, reconhecida, mas com resistência, pela memória de Paulo: "É um canto claro, ouço-o no fundo da terra, da água das origens. [...]. A voz ondeia pelo espaço, aproxima-se, afasta-se às revoadas como um sino. Não reconheço a cantiga – virá já da minha infância?" (p. 21). A voz e a canção, de início não reconhecida, vão pontuando o presente e o passado de Paulo, a sua memória, o seu reencontro com a terra, até que, enfim:

> "Ó minha amora madura, quem foi que te amadurou?" – sei a canção, canta! Pelo infinito dos milênios, a tua voz pura. "Foi o sol e mais a lua" – na tarde imensa da minha solidão. Oh, não sofras. Arrasta-se o canto como através de um templo. Anúncio da alegria que não morre, vem do lado de lá da vida, que trabalho agora no campo? Canta. A apanha do milho, talvez, a *tira* das batatas. É um canto com um ritmo de igreja, Deus mora ainda na sua infinitude, "foi o sol e mais a lua e o calor que ela apanhou" – com um ritmo de eternidade. (PS, p. 37, itálico da citação).

Esta canção de sempre, antiqüíssima cantiga da terra, Paulo a ouvirá constantemente ao longo da sua recordação pela tarde de calor do alto verão de agosto. Ela estabelecerá diálogo com outras espécies de música, mas regressará sempre, etérea, ondeando pelo espaço, como de monte a monte, de horizonte a horizonte, e quando se cala, ele exaspera-se e grita para a distância e contra a solidão do silêncio: " – Can...an...ta!".

> E foi como se o meu berro embatesse de monte a monte desorientado louco, foi como se. [...] – se tu cantasses, voz anônima da terra. Vem-me de novo o apelo à garganta, tenho medo de mim. [...]. Canta, voz ignorada e tão pura. Tão alta como a distância até aos astros mais altos. E então, como se ouvisse o meu apelo, de súbito no espaço infinito da minha solidão. Vem lá do fundo do vale, estremece com o ar trêmulo do calor. Vem dos abismos de mim, da minha desolação, abre no ar como dois braços de triunfo. "Ó minha amora madura" – não entendo a letra mas adivinho-a pela música. É uma música de bailado mas agora espacejada num ritmo religioso, longo, espraiado como um dobre de sinos. Reboa pelo espaço, os montes estremecem como a uma palavra divina. (PS, p. 160-161).

A novos apelos de Paulo, e como se lhes respondesse, a voz anônima que intermitentemente ora se cala ora se ergue, ressurge com a mesma ou com outras cantigas: "o meu amor quer que eu use / as chaves ao coração" (*ibid*., p. 177), mas "na solidão astral de uma tarde abandonada, na vertigem do fim, na esperança impossível de quem a esgotou" (*ibid.*), tanta coisa se interpõe entre o canto ouvido ou sonhado por Paulo e o passado que a sua memória incansável busca recuperar, que só muito mais tarde a cantiga se completa:

> "O meu amor quer que eu use / as chaves ao coração" – canta. Mas não a tinhas cantado já? repete-se talvez. Porque o que se repete cria o sem-fim e a eternidade. [...] o canto é lento como o da igreja, como a sua voz de infinitude. "Dá-me um abraço que eu morro / dá-me um aperto de mão", repete ainda a música, depois cala-se. É uma voz de mulher, deve estar agora aplicada exclusivamente ao trabalho [...]. "O meu amor quer que eu use" [...]. (PS, p. 250).

> "Dá-me um abraço que eu morro / dá-me um aperto de mão" – voz longa, ampla. Sob o teto do céu, expande-se, pela montanha. É a voz grave da Terra, traz em si todo o peso da germinação. Escorre nela o suor do esforço e do triunfo, da fatalidade e da resignação. É a voz da escuridão e das raízes. (*Ibid.*, p. 252).

É a voz primordial que antecede a tudo, a toda a palavra e a toda a música. *Intróito* da existência, é o contraponto constante que numa espécie de *fuga* vai "dialogar" com as outras músicas da vida de Paulo: o poema-tango da sua adolescência em Penalva, a música de guitarra da sua juventude em Coimbra, o violino da infância reencontrado na velhice, que é quando Paulo descobre que a sua música esteve presente nele a vida inteira. Como numa obra cinematográfica, em *Para sempre* cada fase da vida do protagonista, cada situação ou ambiente, tem o seu motivo musical, a sua "trilha" a sublinhar uma atmosfera ou uma memória. Assim a passagem de Paulo por Penalva, a cidade que "ficava no alto de um monte [...], quase deserta, imóvel na eternidade" (PS, p. 57), é associada a uma certa música que até ele chega, depois, na velhice, pelas ondas da memória:

> E de repente, na minha memória longínqua – donde virá a música? ergue-se ao alto, embate com a luz nas janelas dos prédios, encobre com a claridade todo o espaço da Sé. "Poema-tango" – deixem-me ouvir. Vem a música não sei donde, é uma música pobre. Mas está cheia de memória, que é onde está tudo o que sou. Passeio ao longo do largo, a música ondeia pelo ar. É uma tarde quente de Verão, a claridade difusa, as casas à volta iluminam-se de uma luz irreal. Vêm em revoadas as vagas da música abatem-se no lar-

> go, elevam-se numa coluna, dispersam-se, regressam, como um bando de aves multiplicadas em ecos, numa desorientação labiríntica. Hora imóvel da minha evocação – que vem fazer aqui o que se passou? o que nunca existiu? "Poema-tango, mágica harmonia de passional sentimento". (PS, p. 75).

É à memória dessa música que Paulo relembra os seus companheiros de Penalva, com os quais tinha longas conversas "filosóficas": o Pacheco – um "tarado" –, o Miranda – que andava "a escrever um romance, *O Cristo Falhado* e que era muito contra os padres" –, o Manaças – fumador de cachimbo e "muito reaça" (PS, p. 92). Mas a memória, frágil e intermitente como "fogachos na noite", tudo vai misturar, e as conversas de Penalva podem depois estar noutra cidade e o *Poema-tango* misturar-se com a música primordial que "sobe do fundo da terra", com um "hino" ingênuo da despedida juvenil de uma cidade universitária, ou com uma balada ou um timbre de guitarra evocador da mesma cidade e do mesmo tempo: "Adeus cidade com que saudade vamos partir" [...] "De ti levamos nos corações as mais sentidas recordações para o porvir". E logo a força da música, ainda que assim ingênua e "rasteira", despojada de altura e transcendência, lhe presentifica a cidade e as "memórias de alegria" e do amor: "– Tens visto a Sandra?" (p. 91). Mas as "engrenagens" da memória continuam a funcionar incansavelmente:

> E de novo, vindo do campo – meu Deus. Era um canto grande como o mundo. E triste. Torrentes de gerações, passam, o canto fica. Como uma ondulação pelas águas. Fica e o meu peito a soerguer-se de uma emoção oculta e absurda. [...]. É um canto alegre, de triunfo. Sobre a miséria a fome a escravidão. É um canto ingênuo e puro – "ó minha amora madura, quem foi que te amadurou". (PS, p. 92).

Repare-se que acompanhando a idéia de um tempo único ou que na memória se funde na indefinição havida entre todos os níveis de passado, o presente e o futuro (representado por um desejo que se tenha no presente), na evocação emocionada de Paulo tudo se mistura. A partir do *Poema-tango* da adolescência insinua-se o "hino" de despedida da Universidade, o que opera a fusão de tempos muito próximos – na verdade um único tempo, o da fase estudantil nas suas duas últimas etapas –, operando também a fusão de espaços nas cidades de Penalva e da Soeira (Guarda e Coimbra, numa realidade toponímica e biográfica). Regressado da breve evocação à realidade em que narra ou relembra, Paulo ouve outra vez, vinda do campo, a "música da terra". Mas ao dizer que "*torrentes de gerações passam* [e] *o canto fica*", "*como ondulações pelas águas*", ele tanto poderá ter deseja-

do significar "torrentes de gerações" de camponeses, herdeiros desse "canto da terra", quanto de gerações de estudantes, herdeiros da música da Soeira (ou Solária) – a música de Coimbra –, herdeiros desse canto que fica "*como ondulações pelas águas*", imagem que muito bem pode ser associada às águas do Mondego, o rio de tão forte presença e significado na "mitologia" estudantil coimbrã e tantas vezes evocado por Vergílio Ferreira, nos romances e sobretudo no seu diário. A reforçar esta hipótese, tem-se mais adiante, na evocação mais que emocionada da "Solária, a Cidade do Sol", ou "Soeira, Cidade da Luz", ("da ilusão, legenda da juventude, terra natal do excesso" de Paulo – p. 119) a visão que o protagonista tem, "projetada contra o céu azul", de "uma guitarra enorme [que] preenche todo o espaço do céu":

> Não quero ouvir, não quero ouvir – não ouças. Um arrepio no ventre, como oblíqua, uma vertigem. Tremem as cordas a todo o espaço, tremem os meus olhos. Vibram as cordas no tempo, ressoam à eternidade. E à ondulação da balada – quem eu? Em que ponto do universo sou verdade? Em que ponto posso outro conhecer-me? Mas nada adianta interrogares-te. Vem a balada atrás de mim como tanta memória morta – é da inutilidade da vida. [...]. Cordas plangentes de uma profunda amargura como uma grande alegria. Dobram no tempo e na morte, são as vozes do augúrio. (PS, p. 119-120).

Como uma inevitável associação temática, esta visão de Paulo introduz a micronarrativa do filho do "Kalifa", professor de Paulo e de Sandra, no curso universitário, que, desejando dar uma resposta pública à reprovação do filho num exame do curso de música, promoveu um concerto de piano em que o reprovado aluno se apresentaria como concertista. Paulo e Sandra vão. São os únicos convidados que comparecem. Paulo recorda:

> [...] lembro-me bem. [...] Mas havia uma música, recordo-me muito bem, era uma tarde obscura de névoa. [...]. Era uma música saltitada e no fim eu disse:
>
> – Campanela de Liszt
>
> [...]. Cerro os olhos à incandescência da tarde, ouço de novo a música do nosso encontro no eterno. É uma música vivaz, cheia da energia da minha excitação interior. Toca ainda uma vez, filho mortal do Kalifa. Toca por sobre o tempo e a morte, por sobre a solidão. A alegria floresce nesta tarde de incêndio, como um sorriso primordial. E no limite da montanha, uma dança pesponta a união da terra e do céu. Toca ainda e sempre, que mais quero para a vida, para o cansaço e a ruína, que o instantâneo florir da graça, na imóvel evocação? (PS, p. 122-123).

Analisando esta cena, Carlos Francisco de Morais[40] assinala a semelhança entre o seu resultado na emoção de Paulo ao relembrá-la, tantos anos depois da sua ocorrência, com o resultado idêntico, sentido por Alberto Soares, quando, à distância de vinte anos, relembra a música de Cristina. Diz Francisco de Morais que o que Paulo *vê* ou *sente* é

> o rompimento das barreiras da solidão e da transitoriedade, delimitadoras do humano, que a música oferece, pois tanto Paulo quanto o filho do Kalifa são mortais, o que é reafirmado na própria passagem citada [...], mas o poder da música não é constrangido, atravessa tempo e espaço, supera a solidão e a morte, como se percebe ao reconhecer, nas palavras de Paulo já velho dirigidas ao pianista, as palavras de Alberto, que, solitário e efêmero, na noite de inverno, evoca a música de Cristina para experimentar o que há na vida de superior a suas circunstâncias".[41]

Com efeito, as semelhanças entre uma cena e outra, a força da evocação emocionada e a linguagem que a exprime nos dois romances, *Para sempre* e *Aparição*, têm muito em comum: o trecho final da evocação de Paulo –

> Toca ainda uma vez, filho mortal do Kalifa. Toca por sobre o tempo e a morte, por sobre a solidão. A alegria floresce nesta tarde de incêndio, como um sorriso primordial. E no limite da montanha, uma dança pesponta a união da terra e do céu. Toca ainda e sempre, que mais quero para a vida, para o cansaço e a ruína, que o instantâneo florir da graça, na imóvel evocação? (PS, p. 122-123) –

é praticamente um eco, uma repetição da voz de Alberto Soares que Paulo rediz, à distância de outros vinte anos, que é o tempo decorrido entre um romance e outro[42]. Eis a evocação de Alberto:

> Toca uma vez ainda, Cristina. Agora, só para mim. Eu te escuto, aqui, entre os brados deste vento de inverno. Chopin, *Noturno nº 20*. Ouço, ouço. (Ap, p. 41-42).

> Toca ainda, Cristina. E que estarás tu tocando? Bach? Mozart? Não sei. Sei apenas que é belo ouvir-te tocar nesta hora breve de inverno, neste silêncio fechado como uma pérola. Um halo vaporoso estremece à tua volta e eu tenho vontade de chorar. Que tu sejas

[40] MORAIS, Carlos Francisco. *A música essencial: arte e condição humana em Aparição, Cântico final e Para sempre, de Vergílio Ferreira.* São Paulo: Antiqua, 2003.
[41] MORAIS, Carlos Francisco. Op. cit., p. 149.
[42] Precisamente 24 anos.

> grande, Cristina. E bela. E invencível. Que te cubra, te envolva o dom divino que não sei e evoco ainda à memória de um coral majestoso no centro do qual te vejo como no milagre de uma aparição. (*Ibid.*, p. 187-188)[43].

Ainda como inevitável associação pela qual é responsável o próprio poder de evocação da música, a sua magia na impregnação do passado ao presente, na capacidade que tem de presentificar o outrora, a cena do filho pianista do Kalifa reintroduz, como conseqüência inarredável, o principal motivo musical de *Para sempre*, que é o do violino da infância de Paulo:

> Era uma música alegre, trilada, lembrava-me não sei que sapateado de dança. Tinha-a ouvido não sei onde, tentara reproduzi-la no violino – eu disse que nunca mais tocara violino? Não é verdade. O Padre Parente ensinou-me, hei-de contar. Fora um violino de três quartos, por causa da incompatibilidade do meu tamanho. Mas depois que vim para a Soeira, havia uma tuna estudantil, tia Luísa consentiu-me que o trocasse por um normal [...]. (PS, p. 122).

---

[43] Outro importante ponto em comum entre *Para sempre* e *Aparição*, são as cenas que, respectivamente, dizem respeito a Paulo (criança) e doente, e Cristina, agonizante no hospital, depois do acidente que a vitimou. Estando Paulo doente e impossibilitado de tocar violino, pede à tia Joana que coloque o instrumento sobre uma mesa onde o possa ver da cama, sendo de tal forma intensa a sua visualização do instrumento, que se pode imaginar, ver e sentir, tocando-o, manuseando os seus recursos técnicos, executando-o. Em *Aparição*, no seu momento final, Cristina, num gesto que só Alberto percebe, põe as duas mãos sobre as dobras do lençol, como se nelas "sentisse" o seu piano, como se tocasse imaginariamente. São duas belas cenas de que vale a pena transcrever excertos:

> As coisas à minha volta fechavam os olhos para ouvirem a melodia inaudível. [...]. Olhava o violino anichado na sua caixa e sentia-o fisicamente no meu queixo e nas mãos. Calcava as cordas com os dedos imagináveis, apertava o tampo com o queixo contra o ombro. E os dedos gravavam-se dos sulcos das cordas, a articulação movia-se com o tempo das notas. Mas sobretudo havia em todo o meu corpo o arrepio da passagem da melodia, a suspensão sutil da sua maravilha. Era um prazer intenso e inexplicável. [...]. Era [...] a execução de todo o meu corpo e a criação de qualquer coisa que perdurava em mim como um bom sabor que não era sabor e enchia o ar como o esplendor de uma festa. Todo eu participava assim na criação desse mundo e na privação dele parecia-me que alguma coisa muito importante se não cumpria no meu destino, na minha apetência natural. Por isso a vista do violino criava-me na imaginação a satisfação dessa urgência, preenchia o espaço que ia de mim até ele, recriava-me organicamente a minha totalidade. Um pouco me esquecia assim a febre que me queimava ou era uma febre que a música me vibrava como se tudo fosse a transcendência de mim, o frêmito em que eu me transfundia como se a música e o instrumento e eu próprio fôssemos a mesma forma de ser. (PS, p. 186-187).
>
> [...] a certa altura, sem que ninguém mais tivesse visto, só eu vi, só eu vi, Cristina, as tuas mãos pousadas sobre a dobra do lençol moveram os dedos brevemente. Era um movimento concertado das duas mãos, mas num ritmo de cansaço final. Na dobra do lençol tu sentias o teu piano, tu tocavas, Cristina, tu tocavas para mim. Música do fim, a alegria sutil desde o fundo da noite, desde o silêncio da morte. (Ap. p. 221-222).

E depois de ter ouvido a *Campanela* na execução do filho do Kalifa, Paulo repentinamente lembrou-se: "Pedir-te que toques a *Ave-Maria* de Schubert – não fui capaz: *Dó...ó...si, dó, mi...* Não tive altura até à coragem de pedir. Música longínqua, no traçado remoto da minha vida inteira." (*ibid.*, p. 123). E nessa seqüência de associações musicais, novamente o cântico da terra:

> Uma harmonia invisível na coordenação dos astros – que é que significa na minha solidão? Vem na aragem leve, é a voz de uma mulher. Vem da desgraça, da ruína, da fadiga, passa. Depois regressa. Sobe alto até aos astros, abre como uma flor, embate no silêncio do mundo. Nada mais há a dizer. [...]. Uma voz canta no impossível. E é preciso uma vontade bruta animal para me não matar. (PS, p. 124).

Se com relação a determinado aspecto de estruturação dos romances de Vergílio Ferreira efetivamente se pode falar de *interseccionismo* ou do que o próprio romancista prefere chamar de "embrechamentos", *Para sempre* será sem dúvida o ponto alto na utilização desse recurso, aqui aplicado com extrema competência vindo a constituir um traço de elevado refinamento da sua arte. Pela *intersecccção* o romancista operacionaliza a fusão de tempos, de espaços, de tempo/espaços, de temas, e, dentre tudo isto, o *interseccionismo musical*.

Relacionado com a pintura, sobretudo a cubista, desde quando Fernando Pessoa o "inventou" em poesia e o praticou com maior rigor no poema "Chuva oblíqua", o interseccionismo, essa técnica de compor a estrutura de uma criação artística por volumes superpostos através dos quais se pode ver em profundidade, como na pintura, ou por "camadas" temáticas que se interseccionam podendo alternar-se numa espécie de ir-e-vir na composição do texto, como na poesia, pode ser pensado também na música, obedecendo à mesma formulação técnica. Estaria, sem dúvida, próximo da idéia do *leitmotiv* musical, porque esse ir-e-vir alternativo de frases, imagens ou "camadas" que se movimentam numa espécie de espiral posta em movimento durante o qual vão girando os elementos que se repetem em rodízio, acabam não só por marcar a sua presença, mas vêm a ser motivos condutores para uma etapa seguinte no desenrolar da obra. É exatamente assim que ocorre o *interseccionismo musical* de *Para sempre*. O "canto da terra" entoado por uma mulher anônima traz de volta a infância de Paulo à sua memória de velho. Por conseqüência, impõe-se-lhe a adolescência em Penalva, e nela a música que o marcou nesse período, o *Poema-tango*. Adolescência e juventude universitária misturam-se na sua memória e nela a música do

piano do filho do Kalifa, a da guitarra cujas cordas “vibram no tempo, ressoam à eternidade”, a das baladas juvenis que acalentaram tantas gerações de estudantes... O piano do filho do Kalifa sugere-lhe a música tocada no violino da infância, a *Ave-Maria* de Schubert. Mas como tudo isto está disperso ao longo de um passado que o velho Paulo rememora sozinho no presente solitário da casa da aldeia, a fazer contraponto com todas estas lembranças musicais, sempre a voz anônima canta, repete ou renova a sua canção *da terra*.

Mas sem dúvida a mais importante cena musical de *Para sempre* é o da descoberta que Paulo faz da música, na infância, aprendendo a tocar violino, e o da sua redescoberta na velhice, quando reencontra o mesmo instrumento entre os velhos trastes largados ao acaso pelos vários cômodos da casa abandonada. É ao súbito reencontro do violino que o remoto passado da infância se lhe presentifica com a música que era dela:

> [...] encostada a um canto, a caixa preta do violino. [...]. É um violino pequeno, um violino de três quartos, padre Parente disse que um grande não dava para mim. [...]. Tomo a caixa devagar [...]. Está ali, inteiro, espera-me desde antes de mim. Tem ainda as cordas todas, mas devem estar podres. Na tampa erguida, o arco do violino instalado no seu lugar. Tem as sedas frouxas, lassas do tempo, ou alguém as terá afrouxado? [...]. E então, devagar. Tomo o braço do violino, ergo-o do seu cofre. E um instante, como se um objeto frágil, misterioso, terrível no seu mistério. [...]. E neste ter o instrumento na mão, não sei que estrita ligação orgânica com ele, sinto a aderência corpórea dos meus dedos com as cordas, o prolongamento necessário da minha mão com o braço do violino. Na conformação do meu corpo, o instrumento integrado na minha estrutura total, como se ele a prolongasse, fosse uma sua parte necessária. Os meus pés, o meu estômago, o meu sexo, as minhas unhas, tudo era com o violino a totalidade do meu ser. Não era assim um acrescento, nem bem um prolongamento, qualquer coisa que se estendesse para além de si. Era uma sua parte integrante, a estrutura completa de mim, e era assim como se mutilado eu recuperasse o que em mim reinstaurava uma harmonia perdida, na inteira vitalidade de um corpo humano que se cumpre. E irreprimivelmente, as cordas frouxas distendo-as. As cravelhas rangem aos estalos, com os dedos em pizicatos, afinar as cordas nos intervalos de quinta. Melhor com o arco, as sedas do arco estão frouxas. Na cabeça dos meus dedos o parafuso que as retesa, [...]. E só, na casa deserta, a vibração áspera das cordas do violino, as cabeças dos meus dedos doridos da pressão. Sei ainda a *Canção de Solfeje* (de Grieg?), o *Momento Musical* de Schubert, a *Dança Húngara* – de quem é? O braço do violino na minha mão esquerda, a pressão dos dedos da direita no arco, o violino entalado no queixo, a restituição do meu todo perdido – toco mal [...]. Melodia antiga, na perfeição da memória. Na distância aérea da minha imaginação. Ca-

> sa deserta, o silêncio de uma tarde quente. E através das camadas sobrepostas do tempo e da amargura. Minha melodia antiga. (PS, p. 54-56).

Será a partir deste "achado" do violino que Paulo se vai reencontrar com a infância. Mais do que isso: vai mesmo "ver-se" numa certa cena da infância, aquela em que a tia Luísa, depois de o preparar com roupa limpa, o manda sozinho a casa do padre Parente. Paulo criança diz que não vai, e Paulo velho, revendo a cena na memória, diz-lhe: "– Vai! [...]. Vais ter uma revelação" (PS, p.129). Paulinho foi e ouviu a proposta do padre: "– Tu queres ir para a tuna? / Padre Parente tocava violino, sabia outros instrumentos, tinha organizado uma tuna na aldeia."(p. 132). O padre propõe-lhe o violino. "Era uma tarde doce, começo de outono, eu ia aprender violino. Não sabia bem o que era isso, mas já tinha ouvido, um som magoado de um choro terno." (p. 132-133). O padre mostra-lhe, então, o instrumento:

> Belo, de verniz, o interior da caixa forrado de pano verde, sobre as cordas um pano de seda – o violino. Imediatamente começou a explicar-me o instrumento, eram quatro as cordas, *mi lá ré sol*, o braço, as cravelhas, o estandarte, que era um triângulo de madeira preta que segurava as cordas em baixo, o nervo que o prendia, os SS, o cavalete. Depois ergueu o instrumento da caixa, manipulava-o leve, fez-me espreitar pelos SS ao lado do cavalete e entre os tampos, vi lá dentro, era um pauzinho que agüentava os dois tampos e se chamava alma [...]
>
> e tomou depois da tampa aberta da caixa um pau que era o arco e tinha fios como crinas de cavalo que eram as sedas. Passou-o longamente pela resina, dedilhou brevemente [...] as cordas, deu um aperto às cravelhas para a afinação, meteu o violino ao queixo e tocou as cordas duas a duas, rangendo ainda as cravelhas numa afinação suplementar. Primeiro rodava-as para trás, puxava-as de novo ao seu lugar e o som das duas cordas era bom. (PS, p. 132-134).

E é então que se dá a "revelação":

> – Senta-te [diz o padre.] Vou-te tocar a *Ave-Maria* de Schubert.
>
> A mão corria-lhe tremente abaixo e acima no braço do violino e na tarde que se evolava, uma música suave e longa e misteriosa como não sabia o quê. Evoco agora essa música e também não sei. Qualquer coisa me arrepia e suspende, sobe em mim até um limite e desce de novo e alastra como a imensidade de um mar. Depois ergue-se de novo, arranca ainda até ao impossível, quebra de novo num repouso espraiado. Música do meu abismo, ó mistério inacessível e tão perto da minha comoção. Ardem-me os o-

> lhos agora que a evoco, ao anúncio indistinto da amargura e da paz. Deve ser isso a oração, mas nunca rezei assim. Uma ascensão de nós, um esvaimento de nós e uma força humana, todavia, numa irmanação divina. Sol que se levanta ou uma lua enorme e clara num céu imenso e intensamente escuro, ou um mar aberto até ao infinito de nós, qualquer coisa de plácido e majestoso, padre Parente tocava, eu ouvia abismado no incognoscível, no excesso que me estriava de frio. Era uma tarde de outono, havia silêncio no mundo. E eu sentia-me confrontado com o secreto e terrível e todavia doce e fascinante como o mistério de uma lenda da montanha. E terno um tremor estremece-me o olhar e lembrei-me, não sei porquê, da palavra inaudível de minha mãe. (PS, p. 134-135).

A "revelação" não se encerra com a demonstração que o padre Parente faz do instrumento nas partes que o compõem, nem tão pouco com a execução da *Ave-Maria*. A "revelação" perdura e prossegue como uma "aparição" que lentamente se mostra, se revela, se amplia e se vai completando na progressiva aprendizagem do violino e dos mistérios da música como a própria "invenção da beleza". Paulo vai aprender a solfejar e a tocar, integrado aos componentes da tuna e participando dos ensaios que o padre realizava regularmente. Era à noite e pelo inverno, e o Paulo velho que recorda tem "a memória toda branca de neve" (PS, p. 179). Recorda-se que depois da infância, já no liceu e depois mesmo na universidade, ainda tocou violino, então um instrumento maior "de tamanho de um homem." (*ibid.*). Era à noite e tia Luísa suspendia uma lanterna de um braço, com o outro levava a caixa ao colo (p. 181). "[...] o que me lembra é o tempo da infância, como é próprio da senectude, que avança para o futuro de costas. E a música foi-me então a invenção da beleza foi assim. [...] música que me chamas e eu estou tão cansado. Como se sobre os destroços de uma ruína, e um halo luminoso como de uma estrela, vejo-o." (p. 179-180). Paulo tem "a memória cheia de noite e de neve que fosforesce no escuro" (p.181):

> Memória escura da infância, mas é necessário que o violino vibre no tempo e a sua música chegue até mim. Lembro as tardes, eu estudava solfejo à luz indecisa do entardecer. Semibreves, mínimas, semínimas, colcheias e o mais, e os tempos de cada uma, e os compassos desde o quaternário. Cai neve pelo horizonte, estou só no meu quarto ao alto da casa onde agora o violino, teias de aranha velam o seu abandono. Todo o espaço em redor se conglomera de flocos de neve eu ensaio no violino a *Ave-Maria* de Schubert para tocar na igreja. [...] música eterna do meu silêncio final, a palavra última, a fundamental por sob todo o linguajar do mundo. (PS, p. 181).

Paulo reconhece então, nesse recordar da infância e da "invenção da beleza" que estava na elevada limpidez da música e na sua capacidade de dizer o indizível, essa palavra absoluta que ele tanto buscou, a que fosse capaz de resumir tudo, a palavra fundamental, a primeira e a última, que, intocada, pairasse em originária pureza, por sobre "todo o linguajar do mundo". Paulo tem a memória cheia de música, de neve e de noite:

> É uma música difícil, com a terceira e quarta ou quinta posição, tudo na quarta corda, ó música terna. Cai neve, é necessário que ela caia para a minha memória existir. Há o vasto céu de cinza, a revoada da neve a toda a roda do horizonte, há o silêncio intrínseco do mundo ao abismo de um olhar maravilhado. Tenho o violino na mão, suspendo-me eu também, olho pela janela o suave encantamento. (*Ibidem*).

Paulo está deslumbrado pela emoção desse reencontro com a beleza e por haver descoberto que era aí que se ocultava esse *Graal* da palavra. A música é afinal a ampla metáfora da Arte, do belo e da plenitude, capaz de resumir em si todas as artes e de falar mais proximamente ao coração do homem. Capaz de ultrapassar os limites impostos à linguagem humana. É o que, por outras palavras, diz também Rosa Maria Goulart: que é na música que Vergílio Ferreira "encontra a forma mais adequada de sugerir a inefabilidade da emoção artística; mas ela é também uma espécie de rendição à vida no que esta tem de mais deslumbrante."[44]. É o que disse, na aula de antigamente ouvida por Paulo e por Sandra, o professor de lingüística ou de filosofia: "Diz-se às vezes que essa palavra a sabem os artistas, o poeta, o músico, o pintor, ou seja os que não dizem o que dizem, mas dizem apenas o silêncio primordial, ou seja o que não se diz." (PS, p. 198).

Paulo está deslumbrado pelo poder transfigurador da música – tão frágil, tão etérea, tão abstrata, tão volátil, mas tão poderosa na sua capacidade de ultrapassar limites, e não só os da palavra, mas os da própria natureza e os das circunstâncias culturais e sociais do homem. É o que demonstra a cena da tuna ensaiada pelo padre Parente, em que homens de tão humilde condição se transfiguram, como num milagre, ao halo de magia e encantamento só possível de alcançar na transcendência artística:

> Éramos quantas figuras? aí umas quinze ou vinte, representavam as artes e ofícios, alguns dos tunos vinham pela noite de quintas longínquas à procura do mistério com as suas violas e bandolins. E durante uma hora ou duas as enxadas de cavar, as plainas e as

[44] GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990, p. 263.

> enxós, os instrumentos de barbearia esqueciam entre os dedos nodosos do trabalho e o que existia era a delicadeza finura da irrealidade da música em que a bruteza se transcendia ao intocável da beleza. Mãos grossas, desajeitadas, mãos humildes, ó mãos gravadas de uma condenação milenária, mãos brutas trabalhadas a rudeza, mãos elementares ao nível duro da terra, tanadas a calos e Invernos seculares. Tenteiam agora incertas tímidas no deslumbramento da delicadeza, como desamparadas no meio de um palácio, tenteiam com finura as cordas finas de arame, desenham para a noite, no terror do deslumbramento, a arquitetura do impossível. (PS, p. 182-183).

Essa transcendência, a sentem os próprios rústicos elevados a artistas, quando, já dispensados do ensaio geral, se postam, quase em veneração, a ver o ensaio *solo* de Paulo, colocado o menino, em pé, sobre um estrado "como um pedestal" (p. 183), tocando no violino a *Ave-Maria* de Schubert, acompanhado ao órgão por padre Parente. Era quase com veneração que todos o olhavam e ouviam a música do seu instrumento. Tia Luísa também. "Os homens formavam círculo" e "embevecidos [...], assistiam." (*ibid.*).

> Na aspereza da corda, deslizando a mão pelo braço do violino, por entre as imperfeições da minha imperfeição, a melodia erguia-se na confusão da noite ao espanto primitivo dos homens rudes que escutavam. E havia um mistério absurdo de uma perfeição adivinhada e que estava para lá do desastre dos meus dedos, da miséria cansada de um dia de trabalho, para lá da fome, da necessidade, das trevas e da maldição. [...]. E havia por sobre tudo isso, irmanada ao indizível que perdura, para lá do império milenário de uma grande noite de inverno, uma estranha melodia feita de todos os sonhos, inventada pelos deuses desde que um homem sofreu e exigiu um algo mais que o acolhesse e defendesse e inventasse a imagem de um abrigo contra a dor e a miséria. Erguido ao alto do estrado, criança mítica no mundo da sordidez e da degradação, estranha vítima imolada à grandeza e ao assombro, a mão procurando no segredo do violino a voz oculta do deslumbramento, sozinho como a majestade e o império, longamente eu tracei na órbita de um astro o diagrama da beleza que encandeia e entontece. [...]. Por fim a música acabou. Ficamos todos ainda em silêncio, até que a aparição se dissipasse. Tia Luísa foi beijar a mão do padre Parente, tomou a caixa do violino ao colo e saiu à minha frente, suspendendo o lampião. (PS, p. 183-184).

O caráter sagrado da música, o seu poder de dizer o indizível, a sua transcendência para além das misérias e fraquezas do transitório, o sinal da sua perfeição, apesar das imperfeições da humana aprendizagem, ressaltam do trecho transcrito. Também o mistério, o milagre, o espanto da aparição da beleza nessa "estranha melodia [...] inventada pelos deu-

ses desde que um homem sofreu" e necessitou dessa proteção superior, lenitivo para o sofrimento que reside na Arte que ele encontrasse e "o acolhesse e defendesse e inventasse a imagem de um abrigo contra a dor e a miséria." Paulo o *sabe* e o *compreende* – a esse mistério – a partir da sensibilidade que tem mas auxiliado pela aprendizagem intelectual que adquiriu. Tia Luísa e os músicos rústicos da tuna o *sentem* por intuição e pelo espanto da descoberta da beleza[45].

É lenta a aprendizagem da beleza, do fulgor do milagre, do espanto e do sagrado da música. Paulo evoluirá no caminho para a perfeição, como quem lentamente sobe uma montanha, até ao dia da sua apresentação pública, numa festa religiosa, a do encerramento do mês de maio, festa do *Adeus* à Virgem – em que se executará a *Ave-Maria* de Schubert. Na velhice, Paulo reconhecerá ter sido aquela a festa da sua plenitude – a plenitude da beleza e da linguagem absoluta representadas pela música – e vai recordá-la em contraponto com um momento em que agudamente sentiu o esvaziamento da linguagem, o vazio e inútil vozear do mundo no meio "dos atropelos e [d]a corrupção dos dias e [d]a barafunda infernal de um falatar desvairado" (PS, p. 232). A esse vazio, representa-o o discurso inócuo de um conferencista, "um Carlos da Assunção [que falava] sobre a 'Função Moderna da Cultura'". Paulo não o ouve, porque a linguagem da música e da emoção de que a sua memória está repleta predominam sobre o vazio, o desinteresse, o lugar-comum e o sem-sentido da fala do conferencista.

Do ponto de vista da técnica narrativa, esta passagem de *Para sempre*, situada no capítulo XXVIII é um dos altos momentos em que o escritor operacionaliza o recurso da fusão de diferentes tempos e espaços e também onde se dá a realização do *interseccionismo* narrativo trabalhado a filigranas de perfeição. De regresso à casa da aldeia onde rememora a sua vida, Paulo, na velhice que é o seu presente, revê na memória, numa espécie de vertigem em que todos os tempos se misturam, os momentos marcantes da sua existência.

[45] Carlos Francisco de Morais oferece desta cena uma interpretação exemplar:

> Nessa cena musical, semelhante, pelos fatos que a compõem e pela linguagem em que eles são fixados, mais à criação de um mito do que a uma recordação de infância, temos na rudeza dos homens que circundam o menino como, no mito cristão, os pastores ao Menino, [*sic*] ... portador de uma verdade suprema, [...]. Já na música do menino [...] se encontra a afirmação da possibilidade da superação dessa rudeza metafórica, [...]. // Outro registro do valor redentor da música para a condição humana aparece na sutil submissão de tia Luísa, [...]. Por ocasião da cena musical, tia Luísa é mostrada como a pessoa que porta e guarda a luz física, material, pois está em suas mãos o lampião que iluminará o caminho de retorno para casa, mas, durante a música, ela se submete, demonstrando timidez, humildade e atenção, diante da luz que o menino irradia, nessa música que, sinestesicamente, pode ser vista girando entre os astros e brilhando como candeia posta num pedestal, [...]. (MORAIS, Carlos Francisco de. *A música essencial: arte e condição humana em Aparição, Cântico final e Para sempre, de Vergílio Ferreira.* São Paulo: Antiqua, 2003, p. 154-156).

No episódio em questão, Paulo revê-se na infância, ao tempo em que aprendeu a tocar violino, e na idade adulta, logo após o casamento com Sandra, quando viviam ainda na cidade da Vigia, "uma terra de cubos brancos ao pé do mar." (PS, p. 229). É nessa cidade, no Círculo Cultural do Sul, que ele vai com Sandra ouvir a conferência de Carlos da Assunção, pela qual não tem grande interesse. O desinteresse de Paulo aumenta à proporção em que descobre a mediocridade do conferencista. Ao mesmo tempo em que rememora este momento, Paulo, na velhice, relembra o episódio musical da sua infância, um instante de intensa plenitude existencial e estética, mas que só ao término da vida consegue ver assim. No momento em que relembra, alternam-se as duas cenas na sua memória que as presentifica simultaneamente, e de tal forma elas se interligam que é como se de fato se fundissem numa única, tudo se operacionalizando numa espécie de movimento de vaivém.

Sendo esta cena musical o ponto alto da aprendizagem de violino por Paulo, na infância (o momento em que se vai apresentar em público e tocar a *Ave-Maria* com padre Parente a acompanhá-lo ao órgão), o excepcional dessa ocasião é simbolizado por um certo aparato de palco e já desde a entrada de Paulo na igreja onde se daria o concerto:

> Tia Luísa abandonara-me à minha própria sorte, dá-me a caixa do violino e eu que vá sozinho até ao estrado do órgão. [...]. O órgão estava em cima de um estrado mas pusera-se uma peanha sobre ele para toda a gente me ver elevado ao prodígio que era eu. [...]. (PS, p. 230).

Portanto, porque a ocasião era especial e o violinista também (um "prodígio"), era necessário que o artista fosse bem visto por todos e por isso o seu lugar era uma peanha (espécie de pedestal) colocada sobre o estrado: o lugar de destaque. Sobre ele o menino, e neste, a angústia que o toma todo:

> [...] padre Parente cantava. Cantava no intervalo dos mistérios do terço e as arcadas da igreja tremiam. [...]. Eu tremia todo na idéia de falhar na minha exibição. Tão difícil a *Ave-Maria* de Schubert com as várias posições desde a primeira creio que até à quinta. Havia uma subida do *lá* até ao *mi* e o padre Parente não queria aquele crescendo pela corda acima e havia o *sol*. Era a corda sem o dedo a corrigir a desafinação. O *sol* caía em bruto no meio da melodia como um calhau. Tudo isto eu o pensava enquanto o terço, eu ia contando os mistérios que faltavam até que chegaram ao fim – era agora. Padre Parente veio para o órgão, afinei o *lá*, ele tocava-o na tecla. Tomou-me ele o instrumento para o afinar todo, havia um silêncio subitamente arrefecido nas arcadas de pedra.

> Subi para um pequeno estrado posto sobre o outro e à minha volta cresceu um enorme vazio. Só eu e o infinito da grandeza que eu havia de preencher. Então padre Parente deu a entrada e eu ataquei. Sou agora lá a misteriosa beleza de uma paz solene que alastra pela igreja. *Dó...ó...o.., si, dó, mi... i...i.* (PS, p. 232).

Vencida na criança a angústia que antecedia a execução, o velho que sucedeu ao infantil violinista pondera, então, sobre a estreiteza e a mediocridade da vida a que só a transcendência da arte pode dar grandeza:

> Que é uma vida inteira com os atropelos e a corrupção dos dias e a barafunda infernal de um falatar desvairado? Que me é a vida cumprida até à hora da desagregação? Uma criança algures que eu não mereço, ó infância absoluta como diadema da decrepitude, uma criança e a melodia que sobe como coluna de incenso, uma comoção estremece ao meu olhar apodrecido. Todas as religiões da história do homem, todas as alegrias como um lago calmo, e as esperanças erguidas como uma vaga pelas eras, e todo o sofrimento e tudo o que é eterno no modo de se ser humano conglomerados no instante único de uma música serena e simples e enorme como um amanhecer. Estou lá, aqui, neste abandono frio. [...]. (*Ibid.*, p. 232-233).

O simultâneo *ver* e *sentir* de Paulo, na infância e na velhice que a memória nivela num só tempo e num só espaço, no cansaço e na arrefecida indiferença "para o passado e para o futuro" permite-lhe, além de *ver*, também *ouvir*: não só o violino da infância com a música que lhe pode justificar a vida e transmitir-lhe com profundidade e em essência o sinal do absoluto na linguagem sem palavras que ultrapassa a do mero falar, mas também a voz primordial, o canto da terra que no fundo do vale silenciara, mas que Paulo quer ainda ouvir como "voz de inocência primitiva [...], voz da força da terra":

> Estou lá com o violino, estou aqui e mal o ouço na solenidade de uma paz que não tenho porque o que tenho é a nulidade que está depois, e o cansaço e a indiferença arrefecida para o passado e o futuro. De vez em quando escuto com mais atenção e ela fala-me ainda essa magnitude em que o meu desastre se absorva. Como quando, vinda do fundo do vale, não a ouço agora, calada enfim decerto como tudo na tarde que se estende, voz de inocência primitiva estúpida, voz da força da terra, [...]. (*Ibid.*, p. 233).

E por fim, na memória envelhecida de Paulo, a lembrança da apoteose desse encontro com a beleza e o profundo mistério da música:

> E finalmente, na terceira posição, creio, dou a arcada suavemente, uma paz solene na tarde que esmorece, a Virgem tinha os olhos no alto, a cabeça levemente inclinada, padre Parente, no acorde final, como se esvaído de esforço e comoção, vergou a cabeça toda para o teclado do órgão. (*Ibid.*, p. 235).

Deve ter-se seguido, a esse acorde final cheio de paz e de sagrada solenidade, o silêncio profundo que a isso corresponde e que a própria grandeza da música impõe depois de si. Mas Paulo, velho e sozinho na casa, quer ouvir ainda. Quer ouvir o violino e a voz da terra que silenciara também, calada desde o fundo do vale e na montanha: "Terão acabado os trabalhos no campo? não ouço a mulher cantar, mas não é possível que acabassem. Trabalha-se o dia inteiro para a Bíblia ter razão, [...]. Ah, cantares uma só vez ainda na vasta melancolia desta tarde sufocante. Estou só, era bom que soubesses. Mais só do que tu, que tens o canto por companhia." (PS, p. 243)[46]. O silêncio da solidão leva-o ao desespero do grito contra o vazio: " – Can... an... ta! [...] Can... an... ta!" (p. 243 e 248).

> E foi quando de novo, na realidade já a não esperava, vem pelo grande espaço triste da tarde, entra por todas as janelas, sai pelas outras da frente à procura do cosmos. "O meu amor quer que eu use / as chaves ao coração" – canta. [...] o canto é lento como o da igreja, como a sua voz de infinitude. "Dá-me um abraço que eu morro / dá-me um aperto de mão". (PS, p. 250).

Paulo continua a ouvir, reconfortado, pela tarde que finda, essa "voz longa, ampla", que "sob o teto do céu, expande-se, pela montanha. É a voz grave da terra, traz em si todo o peso da germinação. Escorre nela o suor do esforço e do triunfo, da fatalidade e da resignação. É a voz da escuridão e das raízes." (p.252). Paulo quer ouvi-la sempre e chama-a de

[46] Muito mais do que o canto de Irene, em *Estrela polar*, a voz desta mulher anônima cujo canto se ouve reiteradamente ao longo de *Para sempre*, como uma "voz da terra", sugere sutilmente o poema de Fernando Pessoa "Ela canta, pobre ceifeira", graças a determinados elementos que do poema pessoano convergem para a anônima e simbólica personagem do romance de V. F. Elementos como a relação entre o canto e o trabalho, o canto que "ondula" ou "ondeia" no ar, a sensação simultânea de alegria e de tristeza, que ele transmite, o poder de arrebatamento que tem, ao passar. Transcrevo o poema de Pessoa: "Ela canta, pobre ceifeira, / Julgando-se feliz talvez; / Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia / De alegre e anônima viuvez, // Ondula como um canto de ave / No ar limpo como um limiar, / E há curvas no enredo suave / Do som que ela tem a cantar. // Ouvi-la alegra e entristece, / Na sua voz há o campo e a lida, / E canta como se tivesse / Mais razões p'ra cantar que a vida. // Ah, canta, canta sem razão! / O que em mim sente 'stá pensando. / Derrama no meu coração / A tua incerta voz ondeando! // Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência / e a consciência disso! Ó céu! / Ó campo! Ó canção! A ciência // Pesa tanto e a vida é tão breve! / Entrai por mim dentro! Tornai / Minha alma a vossa sombra leve! / Depois, levando-me, passai!" (PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Nova Aguilar. Rio de Janeiro: 1983, p. 78).

volta quando ela silencia, chama também de volta a si mesmo, na infância, com o violino, e a Sandra morta, mas, subitamente, "quem entrou foi o *Matraca*, o cão" (p. 253), um cão também do passado, que "vinha ainda mais velho", tão velho ou ainda mais que o próprio Paulo[47].

Ele ouvirá ainda a voz da mulher, a voz da terra que "canta como o braço de um náufrago" (PS, p. 261), até que ela se cale definitivamente. "O seu trabalho cumpriu-se e houve música ainda como um enfeite desnecessário." (p. 299). "Vê as aves [que] riscam o céu na satisfação do fim." Lembra-se que se conta "de algumas que cantam ao morrer" (*ibid.*). Vê a tarde que finda e sabe que "os campos recolhem-se para a noite que vem" (*ibid.*). Na tarefa de fechar todas as janelas que abrira, reencontra ainda a caixa do violino, o instrumento com "as cordas todas" e tenta nele uma melodia, a única de que se lembra, "na quarta corda, a corda de *sol*", a que sobe da sua "memória obscurecida" (p. 305). "A melodia enche o silêncio da casa, enche todo o [seu] passado que a procura. Toda a terra vibra nela, todo o universo se explica numa palavra final. A mais alta, a mais profunda. Mas não [é ele] que a [faz] vibrar, é ela só que a si mesma se diz." (*ibid.*). Sente que "para lá dela se sutiliza ao [seu] ouvido até ao silêncio final onde se perde a aspereza da [sua] execução. Que palavra se diz neste dizer? não a sei. Sei apenas que esse silêncio se preenche de tudo o que não sei dizer nem sobretudo me apetece dizer. Como uma rede que sustivesse todas as impurezas, o fio da água passa e a sua pureza me comove e só ela me existe. Fecho a caixa do violino, fecho a janela." (*ibid.*).

Paulo encontrara finalmente a palavra que procurara a vida inteira e que estava nessa música da infância que lhe enchera a vida toda, embora ele nem sempre o tenha sabido e só muito tarde o viesse a descobrir. A palavra absoluta, a primeira e a última, a mais alta, a mais profunda, a que era capaz de resumir em si a vida toda, capaz de dizer o indizível, que é o que só a Arte diz, e que, mesmo depois de todo o fim, ainda haveria de pairar por sobre todo o inútil vozear das eras, todo o inútil tagarelar humano. Essa palavra pertence à Arte e

[47] É importante lembrar aqui o simbolismo do nome do cão: *Matraca* é um "instrumento de madeira formado por tabuinhas movediças que se agitam para fazer barulho e que substituem a campainha nas festas da Semana Santa de alguns países." (*Dicionário Lello Universal*). Portanto um instrumento relacionado com o recolhimento ou o sofrimento da Paixão. O próprio romance decifra esse significado simbólico, pela voz de Paulo, que considera mal escolhido o nome do cão: "[...] foi um erro teres-lhe chamado *Matraca*. A matraca é aquela tábua de argolas que se batem pelas ruas quando está o Senhor morto e se não podem tocar os sinos. É um nome fúnebre. Mais fúnebre que qualquer outro porque lembra a morte da divindade. Lembra sexta-feira santa da Paixão, no sábado de Aleluia já não se toca." E continua com ironia: "Era nome para um cão do prior ou do cangalheiro. Não para ti, que tens todo o passado de um homem e um futuro para o encheres dele." (PS, p. 191). O cão representa também em *Para sempre*, como em romances anteriores, a última companhia do homem.

ao seu indecifrável mistério, porque do homem “é apenas o silêncio sem mais e o eco de uma música em que ele se reabsorva.” (PS, p. 306).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPÍTULO I

BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

COELHO, Eduardo Prado. A propósito de prêmios (fragmentos de um discurso mundano). *JL. Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 4, n. 91, p. 3-4, 3-9 abr.1984.

FERREIRA, Vergílio. *Conta-Corrente 2*. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 4*. Amadora: Bertrand, 1986.

_____ . *Conta-Corrente – nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.

_____ . *Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979.

_____ . *Um escritor apresenta-se*. Apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

GODINHO, Helder. Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira. In: MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). *Afeto às letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 230-236.

LISBOA, Eugénio. Para sempre: a verdade de um merecido excesso. *JL. Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 4, n. 89, p. 5, 20-26 mar.1984.

MAURON, Charles: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, José Corti, 1962.

CAPÍTULO II

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988, vol. I.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. e introd. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

CARMO, Carina Infante do. *Adolescer em clausura: olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*. Faro: Universidade do Algarve; Viseu: Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, 1998.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971.

_____ . *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . *Conta-Corrente 2*. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 3*. Amadora: Bertrand, 1983.

_____ . *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

_____ . *Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979.

GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação, 1985.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s.d.

CAPÍTULO III

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 339-512. Coleção Os Pensadores, v.38.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971.

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

_____ . *Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979.

RÉGIO, José. Toada de Portalegre. In: _____ . *Fado*. 4. ed. Porto: Brasília Editora, 1971, p. 97-107.

CAPÍTULO IV

BACHELARD. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 339-512. Coleção Os Pensadores, v.38.

BERRINI, Beatriz. Presença e significação do pronome de primeira pessoa na ficção de Vergílio Ferreira. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 93-105. Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto e realizado de 28 a 30 de janeiro de 1993.

BUTOR, MICHEL. O uso dos pronomes pessoais no romance. In: _____ . *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 47-57.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.

FERREIRA, Vergílio. *Apelo da noite*. Lisboa: Portugália, 1963.

_____ . *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . Carta. In: _____. *Contos*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 253-257.

_____ . *Conta-Corrente 4*. Amadora: Bertrand, 1986.

_____ . *Conta-Corrente 5*. Amadora: Bertrand, 1987.

_____ . *Conta-Corrente – nova série I*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Conta-Corrente – nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

GARCIA, Mariberta Carvalhal. Vergílio Ferreira: o real e o mito. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 257-268.

GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico*: *o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

PAIVA, José Rodrigues de. Diversidade discursiva em *Para sempre*: do trágico ao paródico, as múltiplas linguagens de Vergílio Ferreira. *Vária Escrita*. Sintra, n. 9, p. 125-142, 2002.

RUAS, Luci. Na casa, entre montanhas, a voz genesíaca de Para sempre. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 327-347.

CAPÍTULO V

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos, S.J. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Os Pensadores.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 339-512. Coleção Os Pensadores, v.38.

_____ . *A poética do devaneio*. Trad. Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Tópicos.

BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978. Apud FONSECA, Fernanda Irene. Um percurso de pesquisa teórico-poética sobre o Tempo e a Narração. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 45-78.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 7ª impressão, 2002.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve*. Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971.

_____ . *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . *Carta ao futuro*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . *Conta-Corrente 1*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 2*. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 3.* Amadora: Bertrand, 1983.

_____ . *Conta-Corrente 4.* Amadora: Bertrand, 1986.

_____ . *Conta-Corrente 5*. Amadora: Bertrand, 1987

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

_____ . Da fenomenologia a Sartre [introdução à tradução portuguesa de *O existencialismo é um humanismo*, de Jean-Paul Sartre]. In: SARTRE, Jean-Paul; FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. 3. ed. Lisboa: Presença, s.d. Coleção Síntese.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Mudança*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

_____ . *Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979.

FONSECA, Fernanda Irene. Para sempre: ritmo e eternidade. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 79-119.

_____ . Um percurso de pesquisa teórico-poética sobre o Tempo e a Narração. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 45-78.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

RICARDOU, Jean. *Problémes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967. Apud FONSECA, Fernanda Irene. Um percurso de pesquisa teórico-poética sobre o Tempo e a Narração. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 45-78.

RICOEUR, PAUL. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. São Paulo: Papirus, 1994, tomo 1.

CAPÍTULO VI

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos, S.J. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Os Pensadores.

BENVENISTE, E. *Problèmes de Linguistique Générale I*. Paris, Galimard, 1966. Apud FONSECA, Fernanda Irene. Vergílio Ferreira: a Palavra, sempre e para sempre. Conhecer poético e teoria da linguagem. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 15-44.

CALVINO, Ítalo. Exatidão. In: _____ . *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 69-94.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria Breve*. Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971.

_____ . *Apelo da noite*. Lisboa: Portugália, 1963.

_____ . *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . *Conta-Corrente 1*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . *Conta-Corrente 4*. Amadora: Bertrand, 1986.

_____ . *Conta-Corrente 5*. Amadora: Bertrand, 1987.

_____ . *Conta-Corrente – nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Espaço do invisível* [I]. Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

_____ . *Mudança*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Nítido nulo*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1972.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

_____ . *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.

_____ . Um escritor apresenta-se. In: _____ . *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 15-36.

FONSECA, Fernanda Irene. Vergílio Ferreira: A Palavra, sempre e para sempre. Conhecer poético e teoria da linguagem. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 15-44.

_____ . FONSECA, Fernanda Irene. Para sempre: ritmo e eternidade. In: _____ . *Vergílio Ferreira*: *a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, p. 79-119.

GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

SOUSA, José Antunes de. *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*. Lisboa: Aríon, 2004.

VALÉRY, Paul. *Cemitério marinho*. Trad. e ensaio de interpretação do *Cimitière Marin* de Paul Valéry de Edmundo Vasconcelos. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempfs, s. d.

CAPÍTULO VII

BAUDELAIRE, Charles. Correspondências. In: _____ . *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, p. 92.

COELHO, Eduardo Prado. A propósito de prêmios (fragmentos de um discurso mundano). *JL. Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 4, n. 91, p. 3-4, 3-9 abr.1984.

DICIONÁRIO Lello universal. Porto: Lello, 1979.

FERREIRA, Vergílio. *Arte tempo*. Lisboa: Rolim, s. d. [1988].

_____ . *Alegria breve*. Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Interrogação ao destino, Malraux*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1998.

_____ . *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971.

_____ . *Apelo da noite*. Lisboa: Portugália, 1963.

_____ . Arte ainda. In: _____ . *Espaço do invisível III*. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 35-41.

_____ . *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . *Carta ao futuro*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . C*onta-Corrente 1*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981.

_____ . Conta-Corrente 5. Amadora: Bertrand, 1987

_____ . *Conta-Corrente – nova série I*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Conta-Corrente – nova série III*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . Da fenomenologia a Sartre [introdução à tradução portuguesa de *O existencialismo é um humanismo*, de Jean-Paul Sartre]. In: SARTRE, Jean-Paul; FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. 3. ed. Lisboa: Presença, s.d. Coleção Síntese.

_____ . *Do mundo original*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1979.

_____ . *Escrever*. Lisboa: Bertrand, 2001.

_____ . *Espaço do invisível I* . Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . O livro, o filme, o tempo. In: _____ . *Espaço do invisível III*. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 43-54.

_____ . *Manhã submersa*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1968.

_____ . *Nítido nulo*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1972.

_____ . *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.

_____ . *Pensar*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1992.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

_____ . Um escritor apresenta-se. In: _____ . *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 15-36.

_____ . *Vagão "J"*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1974.

FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990, p. 263.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. Uma leitura musical de *Aparição*. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 369-378.

MORAIS, Carlos Francisco. *A música essencial. Arte e condição humana em Aparição, Cântico final e Para sempre, de Vergílio Ferreira.* São Paulo: Antiqua, 2003.

PESSOA, Fernando. Aniversário. Poesias de Álvaro de Campos. In: _____ . *Obra poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 313-314.

_____ . Ela canta, pobre ceifeira. *Obra poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 78.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

VOLUME III

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

RECIFE
2006

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

TERCEIRA PARTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.
Orientador: Prof. Doutor Lourival Holanda.

RECIFE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
2006

VERGÍLIO FERREIRA:

PARA SEMPRE,
ROMANCE-SÍNTESE E ÚLTIMA FRONTEIRA
DE UM TERRITÓRIO FICCIONAL

VOLUME III

TERCEIRA PARTE:
DA FRONTEIRA, UM "MAIS-ALÉM"

SUMÁRIO

TERCEIRA PARTE

DA FRONTEIRA, UM "MAIS-ALÉM"

Capítulo I
Até ao fim: na luta com as trevas, o triunfo da luz 5

Capítulo II
Em nome da terra: na fugacidade da vida, o triunfo da velhice 44

Capítulo III
Na tua face: entre o belo e o feio, o triunfo do grotesco 78

Capítulo IV
Cartas a Sandra: o triunfo do amor, da beleza e da escrita 129

Conclusão 150

Referências bibliográficas 160
Bibliografia 166
1. Obras de Vergílio Ferreira 167
2. Estudos sobre Vergílio Ferreira 168
3. Obras de teoria literária, crítica e história da literatura 183
4. Obras gerais 192
5. Dicionários, enciclopédias e outras obras de consulta 193

Índice geral 195

TERCEIRA PARTE

DA FRONTEIRA, UM “MAIS-ALÉM”

CAPÍTULO I

ATÉ AO FIM:
NA LUTA COM AS TREVAS, O TRIUNFO DA LUZ

Quando Vergílio Ferreira concluiu a escrita de *Signo sinal*, anunciou, no registro de *Conta-Corrente* em que deu conta do término do romance, a próxima escritura de um outro, que, "como as encíclicas dos papas", teria "por título as suas primeiras palavras": *Para sempre* (CC2, p. 242). E afirmou: "Será o meu último romance, já o disse e repito." (*ibid*.). A decisão de vir a ser este o seu derradeiro romance seria reafirmada no diário ao longo de toda a elaboração da obra e o próprio título, segundo o escritor, seria premonitório (*ibid.*, p. 243) de que esse novo romance era "um adeus à literatura" (*ibid.*, p. 245), sendo também significativo que "o seu grande tema" fosse "o silêncio" (*ibidem*).

Ao terminar a escritura de *Para sempre*, Vergílio registrou no seu diário a seguinte nota:

> *5-Maio (quarta)* [1982]. São dezesseis horas e quinze minutos. Acabei neste momento de escrever *Para sempre*. Já de várias vezes – desde *Alegria breve* – eu me prometi dar por finda a aventura romanesca. E sempre prevariquei. Não o prometo agora para não mentir outra vez. Mas jamais, como hoje, eu senti a *necessidade* de não tornar. [...]. Um escritor ou filósofo – já foi dito – escreve sempre o mesmo livro. Para quê repeti-lo? Inútil, porém, pensá-lo, inútil fazer bons propósitos. Um dia vem que se esquecem e se volta a prevaricar. Por isso nada prometo. Mas sinto profundamente que vou cumprir. (CC4, p. 54, itálicos do texto citado).

As cautelas com que o romancista escreve esta nota são significativas de uma prévia consciência de futura *prevaricação*. Sempre a "aventura romanesca" dada por finda foi retomada, e por isso o escritor "nada promete" para "não mentir outra vez", embora jamais tenha sentido, como então, "a *necessidade* de não tornar". Mas, apesar da afirmativa "sinto profundamente que vou cumprir", não cumpriu, e logo adiante, no diário, poucos dias depois, este registro:

> [...]. Os tempos livres passo-os em leituras e na ideação de um novo romance que deve ter o título que pensei primeiro para o romance que há dias acabei. Chamar-se-á talvez *Plácida, a noite*. Sei já o que penso dizer, mas não como desenvolvê-lo ou abri-lo para

> ser isso que quero. Mas sobretudo hesito no processo de realizá-lo. Pouco a pouco, no entanto, vai-se-me fixando esse processo. [...]. Vou portanto dentro em breve investir, com o novo romance. E seja o que os fados quiserem. (CC4, p. 71 – anotação de 3.7.1982)[1].

A partir daqui, Vergílio Ferreira tem como certo que virá a escrever um novo romance, e, tal como Júlio Neves (em *Rápida, a sombra*), sozinho no seu apartamento e ao longo de uma tarde quente de verão começava a planejar mentalmente o romance que haveria de escrever, o autor de *Para sempre* começa a elaborar mentalmente a narrativa que a este romance (que não seria o último) se seguiria: "Revolve-me por dentro o projeto do novo romance. Horas e horas à espera que o poço encha. Hoje ressumou bastante água. Se tenho mais uns dias assim hídricos, dentro em breve começo a despejar." (CC4, p. 78 – 23.7.1982). Mas o processo é lento, algo tortuoso e impõe hesitações ao escritor: escrever ou não mais um romance, utilizar ou não a idéia já antiga que pré-existe à escrita ainda não iniciada... Talvez nada mais tendo a acrescentar ao que já escreveu, o romancista debate-se nessas hesitações ("Continuar a escrever para quê?") e põe em dúvida os resultados e a própria "satisfação" que lhe dará ou não a estrutura epistolar imaginada:

> Aqui estou agora com um novo romance, sem saber como pegar-lhe. Pensara num esquema, comecei a realizá-lo, não me satisfaz como ter sede e molhar a boca. A coisa era assim: um escritor morre e deixa um romance inédito. Tal romance, porém, não aparece. Mas uma amiga com quem ele se correspondia tem um conjunto de cartas em que ele discute o livro com ela. Assim, apenas com as cartas dele (não as dela, que desaparece-

[1] Nesta nota de *Conta-Corrente* V. F., a propósito do "processo" de realização do romance, refere a hipótese de "uma série de cartas do seu fictício autor a uma fictícia leitora ao longo das quais se vai fixando o entrecho. Fala-se aí do livro, transcrevem-se passos, discute-se o seu significado e assim o livro emerge de toda essa conversa." Não é este o "processo" de realização de *Até ao fim*, o romance que se seguiu a *Para sempre*, mas o romancista tinha uma "fixação" na escrita epistolar, e é possível que este fosse um projeto romanesco depois substituído. Na mesma nota o escritor desenvolve a questão da *extensão* (de natureza estrutural ou de técnica compositiva) de um romance e com ela alguns aspectos da estruturação romanesca que importa ter em conta no estudo da obra do escritor. Segundo ele, a *extensão* "parece um problema menor, mas não é. Hoje um livro é normalmente curto; e todavia a 'grandeza' de uma obra tem também que ver com o ritmo da escrita. O meu ritmo apela para um livro pouco extenso. Mas era-me fácil abri-lo para uma amplitude maior. Não vale a pena inquietar-me: a extensão de um livro nasce ou esclarece-se-me no próprio ato de o realizar. [...]. Arranco para um romance com a sua ideação geral e o resto gera-se com cada pormenor que se avança. Se estabelecesse um plano prévio, esse plano alterar-se-ia. [...] As 'histórias' dos meus livros são desde há muito dadas por manchas como uma pintura." (CC4, p. 71). Já vimos, com relação a romances anteriores – particularmente com relação a *Para sempre*, *Rápida, a sombra*, *Alegria breve*, *Estrela polar* e *Aparição* –, as ligações da arte romanesca vergiliana com a música, quer num plano meramente temático e simbólico, quer no da própria estruturação do romance. A partir daqui o romancista passa a "reconhecer" (se já não o reconheceria anteriormente) nos seus livros as marcas de uma técnica da pintura, a das "manchas", identificadora tanto de um certo impressionismo quanto do expressionismo pictórico.

> ram) reconstituir-se-ia o seu romance. O *meu* romance seria o conjunto de cartas em que o dele se reconstituía. Espantoso, curioso, novo. Mas o sabor da escrita, que é o que me seduz, perder-se-ia. Porque tal sabor não se realiza com apenas escrever cartas. (CC4, p. 110-111 – 13.9.1982, itálico da citação).

A dificuldade do "processo" é atestada por uma série de anotações que por longo tempo se espraiam pelas páginas do diário, até que um dia, a revelação:

> [...] escrevi as primeiras linhas do romance, [...]. Não sei o que irei dizer, não sei para onde o destino me leva, não sei sobretudo em que *tom* irei escrevê-lo. Tinha combinado comigo uma escrita linear e fria, dei já conta de que não vai ser assim. Queria escrever um romance abstrato, de coisas e situações irrealizadas, mas fui empurrado logo de início para uma certa concretização. [...]. É o que há de surpresa no que se escreve, a gente a querer ser uma coisa e essa coisa a querer ser outra. Não me queixo nem vale a pena lutar. Comecei um novo livro. E isso é maior do que um deus criar o mundo. (CC4, p. 336 – 5.9.1983, itálico da citação)[2].

Vergílio está escrevendo um novo romance, mas o diário não revela ainda qual. *Plácida, a noite* – o da escrita epistolar? As notas não indicam, de início, qualquer título a confirmar a hipótese ou a infirmá-la, e prosseguem numa certa abstração[3]. Mas algumas

---

[2] Até à "revelação", é lenta a "gestação" da idéia:

> E se eu voltasse ao romance que comecei? Se voltasse ao mesmo projeto? Porque o abandonei na idéia de recomeçá-lo, mas nos moldes meus habituais. Trago o título engatilhado já desde antes de este ser – chamei-lhe *Plácida, a noite*. Fico com ele até ver. [O que me atraiu] foi talvez uma certa facilidade ou liberdade no realizá-lo. E uma possibilidade de misturar ensaio com romance. E um certo estímulo na mistura da realidade com a ficção. E a sobreposição de dois romances: aquele de que se trata e o que se desenha entre o romancista e a sua correspondente. E um certo enfado do já feito e paralelo desejo de renovação. (CC4, p. 242 – 12.4.1983).

> Há precisamente um ano que comecei um novo romance a que dei o título de *Plácida, a noite*. Foram uns quatro dias de escrita. Mas depois parei. Não é isso coisa rara em mim, e é pelo contrário normal. Um romance começo-o várias vezes até lhe achar o bom caminho. [...]. O que é agora excepcional é não o ter recomeçado logo. Um ano já a refletir. E pouco ainda concluí. O esquema formal do livro mantém-se. Mas há o que é de dentro e ainda não solucionei. (Ibid., p. 295 – 31.7.1983).

> E agora é assim. Tenho um novo romance a escrever. [...]. Agora vou ser. E para aqui ando a remoer o meu projeto e me deito com ele, e tenho insônias com ele, e divago com ele pela manhã quando não tenho. E isto é tão intenso e profundo e absorvente, que, se não escrever o livro, já o escrevi. (Ibid., p. 303 – 8.8.1983).

[3] Cf. CC4:

> Terminei hoje o capítulo I do romance. [...] experimentando uma escrita rápida e não atormentada, que imprima depois à leitura uma leveza próxima da deste diário. Não será tão rápida,

"pistas" vão sendo dadas, como a da figura "do diretor do jornal em que o narrador irá trabalhar" (CC4, p. 362) ou mais adiante a referência a uma cena de tiros, localizada no capítulo IV (*ibid*., p. 431), ou ainda (e agora uma "pista" mais palpável) a referência a uma importante personagem feminina e a um fragmento do entrecho ficcional:

> Todo o tempo disponível, e que emprego em devaneio, dedico-o ao romance que não há modo de começar. Tanta coisa me embaraça, me confunde de hesitação. Por exemplo, ainda não resolvi o problema dos nomes. Porque um nome não é coisa de somenos. Ele tem um valor eufônico apropriado à personagem. Há uma figura feminina inteligente, branca, redonda, talvez loura que o narrador amou na juventude, que há-de morrer e que ele recuperará em paixão quando lhe revê uma fotografia. E pensei primeiro no nome "Joana". A terminação em "ana" é fundamental. Mas Joana é um nome que já utilizei. [...]. Então ocorreu-me o nome maravilhoso de Oriana. [...] é sobretudo um nome que vem do *Amadis*. (CC5, p. 170-171 – 5.8.1984).

Estas "pistas" são significativas para a identificação do romance em início de elaboração quando já se leu *Até ao fim* antes destas notas do diário e se sabe que o personagem-narrador é jornalista e que o seu sogro é o diretor do jornal em que trabalha, que há no romance uma cena de tiros e que a mulher mitificada pelo amor de juventude do narrador é Oriana, *a sem par*. Mas para o caso de não se ter lido o romance antes do diário, este registro é de indubitável e extraordinária eloqüência:

---

obviamente, há que pensar muito mais, valorizando, se possível cada palavra como um pintor deve valorizar num quadro cada centímetro quadrado. Mas não me obcecar com a idéia disso. (p. 359 – 19.9.1983).

Ia começar hoje o capítulo II do romance. Mas há que ir firmando os elementos estruturais e enquanto isso se não estabelece, o resto não anda. São muitas vezes coisas minúsculas de que o leitor nem mesmo o sabichão do crítico não faz a mínima idéia. Por exemplo, eu hoje emperrei porque não sei se o diretor do jornal em que o narrador irá trabalhar há-de ser gordo ou magro. Dir-se-á: que minhoquice. Não é. [...]. (p. 362 – 20.9.1983).

*

Feliz. Porque não dizê-lo? Comecei um novo romance. E é tudo como se começasse o primeiro romance da minha vida. De nada mais preciso do que escrever um romance. Estar *dentro* da sua possível fascinação. Estar com o melhor de mim. Viver no encantamento por alguns meses. [...]. Vou ser feliz durante muitos meses. Vou ser vivo da única maneira por que entendo a vida. Que o mais colabore para que eu realize o que é nela o mais. Feliz. Banhado de beatitude. É o que queria dizer e não sei, deste sentir-me em abundância e pacificação e quase êxtase, apenas porque longo tempo me entretive a imaginar o meu romance. O *tom*. É o filtro por onde tudo passa e é o que o livro definitivamente é. (Ibidem – itálicos da citação).

> E de súbito, como se não o determinasse, recomecei o romance. São quatro e meia da tarde. De repente pensei: porque não começar? Foram só cinco linhas, parei logo, como se estivesse a cometer um crime. E parei antes que se consumasse. Mas agora tenho já um precedente e é assim como se já tivesse pecado em intenção. De todo o modo, vou para o inferno e posso levar o pecado até ao fim, que já não peco mais. Estou cheio de terror no fundo da consciência. *Até ao fim* é justamente o título que escolhi, de um verso do Ramos Rosa. A ver se fica. Que coisa terrível começar uma obra de arte. Violação do sagrado, atentado contra o mistério, penetro na arte como se praticasse um ato sacrílego. Há uma presença de sagrado à minha volta e eu vou blasfemar tentando desvendar-lhe o seu domínio. Vale-me a certeza de que jamais o conseguirei. (CC5, p. 239 – 15.10.1984).

Daqui em diante, e até ao final do quinto volume de *Conta-Corrente*, multiplicam-se as anotações alusivas ao romance. Algumas revelando o estado de espírito do escritor frente ao trabalho de produzir o livro, outras, a sua mal contida emoção resultante da entrega aos mistérios da criação estética, ou – e ainda com maior vigor e evidência –, a sua comoção na construção de certas cenas para si mais expressivas do tecido ficcional[4]. Tais

[4] Tanto um aspecto quanto o outro ou o entrelaçamento dos dois pode ser representado por passagens como estas:

> Há momentos excepcionais em que me sinto tão possuído do romance a escrever, tão vibrante de emoção, que só desejava escrevê-lo logo todo, realizá-lo imediatamente nesse instante de milagre em que tudo me é evidente, num delírio de emoção íntima, em que quase derretido e transfigurado me chegam as lágrimas aos olhos. Há sobretudo uma cena que não sei quando escreverei, em que o narrador Cláudio se encontra com Oriana ao pé das escadas de Minerva em Coimbra, ela, bela, branca com um riso imóvel de saúde iluminada, quando se despedem para nunca mais se verem e se ouve em baixo, de um quarto de estudantes, a mais bela balada de Coimbra que conheço "Santa Clara, Santa Clara / a teus pés corre o Mondego". Que pena não poder dar isto com a música ouvida. Porque é a toada alta e saudosa que me empolga e impele ao desdobramento em palavras. "Vem namorar-te em segredo / minha linda Santa Clara." Oriana. Ficará definitivamente Oriana, a "sem par". Ela não gosta do nome que o pai lhe pôs, entusiasmado com o *Amadis*. Mas Cláudio adora. Oriana. Nome quase místico, de um sabor pálido e que se expande até a um eco longínquo.
>
> Mas tudo isto é um acesso momentâneo e miraculoso em que decerto é a própria emoção que me ilude sobre a sua tradução em palavras e a sua inutilidade ou ridículo nelas. Somente um romance não é um instante, mas uma paciência de longos meses ou anos em que dificilmente se recupera o estado de graça e o transe místico. [...]. (CC5, p. 291 – 19.12.1984).

> Escrevi há pouco e de uma só vez toda a cena ou imagem ou quadro de despedida do narrador e Oriana de *Até ao fim*. E de novo me vi aflito para sofrear a emotividade, que eu queria *lá*, mas sem violentar a liberdade do leitor. Podia consegui-lo talvez, ladeando a coisa, indo por largo, dar o indício indireto ou então cortar o doce com um travo amargo de ironia. Talvez um pouco o tenha feito com a ironia. Mas eu queria submeter o leitor sem lhe fazer concessões, *comover-me mesmo* e tornar-me no entanto plausível. Difícil. [...]. A verdade da vida é tão mentira em arte. E a mentira nesta é tão verdade naquela. Mas ser a de uma a verdade na outra? Ser verdade a minha comoção sentida e continuar a sê-lo quando a passasse à arte? Porque é que há-de por força ser necessário o *fingimento*? [...]. (Ibid., p. 342 – 9.2.1985, itálicos do texto citado).

anotações, reveladoras do processo de criação do romancista, vão antecipando elementos que possibilitam ao leitor do diário o reconhecimento de algumas constantes da ficção vergiliana que neste novo romance comparecerão a integrar a técnica compositiva. Aí a importância da memória a restaurar ou inventar o passado do narrador – matéria fundamental da diegese – sempre posto em contraponto com o presente em que o rememora; o poder evocativo da música a auxiliar a emergência desse passado desde o remoto da infância e que, sobretudo se fixa na juventude mitificada na descoberta do amor numa cidade legendária e que a todos sagra na saudade de ser jovem; a fotografia, como elemento capaz de reter o tempo na imobilidade do eterno e assegurar a presença do que se amou e para sempre se perdeu... E aglutinando tudo isto, como um fundamental elemento estruturante, um *tom* com o qual o escritor possa *dizer* de forma adequada, transmitindo nuanças de emoções que a simples palavra ou o estilo mais trabalhado não conseguem, por insuficientes.

> [...]. Ainda há pouco retomei o romance em que não pegava há semanas. Era o episódio da fotografia de Oriana e tinha para ele uma íntima emoção, delicada e viva. Mas tive de pôr de parte. Porque ou saía coisa piegas ou de pau. E eu quero uma forte emoção como a invento em mim, mas em termos frios ou equilibrados, para que o leitor *acredite*. Tão difícil achar a linha exata, a força precisa sem excessos para nenhum lado. Porque eu não posso na minha arte deixar de me comover. Mas isso é o que mais dificilmente o leitor me pode tolerar [...]. Ele tem um desprezo absoluto pela comoção alheia e é assim necessário minar-lhe a soberania, [...]. Às vezes consigo-o [...]. Hoje não fui capaz. A emoção subia até onde eu devia manipulá-la e não ela a mim. Mas vou tentar de novo. É absolutamente necessário que o episódio da fotografia ressalte em relevo para um significado final do livro. (CC5, p. 520 – 8.9.1985, destaque da citação)[5].

Dos "devaneios" que o escritor vai registrando no diário para a concepção do seu novo romance ou na sua "ideação", para reagir contra "um certo enfado do já feito" e pelo "desejo de renovação" (CC4, p. 242), ressalta a necessidade de encontrar um *tom* (esse "filtro por onde tudo passa e o que o livro definitivamente é" – *ibid*., p. 362) diferente do

[5] Ainda sobre a adequação do *tom* à escrita do romance, esta nota com interesse:

> Escrevi quase toda a cena do primeiro encontro de Cláudio e Flora para o romance *Até ao fim*. Todo o esforço de sublimação se me perverteu ou esqueceu. Vai entrar o primeiro anúncio erótico, Flora é intensa de perfeição física. Mas suspendi-me porque estou murcho. Todo o romance, aliás, me está a sair frio. E o jogo é na intensidade que incide. Porque não escolhi eu desde sempre a "psicologia" que é brilhante e tão fácil? Não, escolhi a verdade emotiva, a "idéia", o problema, coisas assim. E tramei-me. (CC5, p. 489 – 31.7.1985).

conseguido nos romances anteriores; a intenção (que o romancista logo percebe frustrada) de o realizar numa escrita "linear e fria" (*ibid*., p. 336); o desejo de produzir um romance "abstrato" que mesmo contra a sua vontade vai sendo "empurrado para uma certa concretização" (*ibid*.); a decisão de "cortar o doce [da emoção] com um travo amargo de ironia" (*ibid*., p. 342).

Claramente se percebe a intenção renovadora na composição romanesca alimentada pelo escritor com relação a este seu novo romance. É possível que tal intenção apontasse para o desejo de abrir com ele um novo ciclo ficcional ou uma nova fase no seu conjunto de romances, o que decerto se lhe impunha depois da síntese ou súmula alcançada com alto grau de perfeição em *Para sempre*. Mas a leitura da nova obra indicará que, não obstante a introdução de alguns elementos novos, persistem no livro – sobretudo na sua estruturação – os traços já conhecidos como "constantes" no seu processo de construção romanesca. Assim, *Até ao fim* continuará, ainda, o "método" de renovar repetindo, a "dialética" da modificação na permanência.

Alguns dos elementos "constantes" foram há pouco enumerados, particularmente os que se relacionam com a evocação da aldeia da infância e da juventude universitária pelo narrador-protagonista, a carga emotiva presentificada na música, a valorização da fotografia, podendo ainda acrescentar-se a estes, a recorrência a uma situação-limite que desencadeia ou centraliza a diegese, a retomada da "construção" de micronarrativas como recurso estruturador do romance (tal como o romancista já fizera em *Signo sinal*), a circularidade estrutural, as alternâncias entre tempo e espaço que possibilitam os "embrechamentos" na montagem do corpo narrativo, a intensificação dos recursos ao dialogismo e à *mise-en-abyme* agora elevados a um grau extremo, a significação simbólica dos nomes das personagens, as figurações do feminino (centradas nas três mulheres fundamentais na vida de Cláudio: Oriana, Flora e Clara), um certo pensar sobre as relações possíveis entre literatura e pintura, a decadência da arte manifestada como processo de degradação na arte moderna caricaturalmente representado no romance. Como já tivemos oportunidade de ver, este último tema já emerge vigorosamente na ficção vergiliana pelo menos desde *Alegria breve*, atravessando vários romances até *Rápida, a sombra*, onde é tratado com destaque. Em *Até ao fim* a sua relevância é ainda maior e por isso constitui um ponto obrigatório na análise da obra.

Quanto aos elementos novos (embora nem todos absolutamente novos) é de notar, inicialmente, a intensificação da ironia, associada a uma mudança de *tom* agora mais seco,

marcado por uma certa aspereza de frases curtas, incisivas, num discurso "coloquial, pretensamente espontâneo" – como muito bem observou Fernanda Botelho –, caracterizado por "frases freqüentemente incompletas, entrecortadas, com retrocessos, repetições, interrupções estratégicas [...] em que a sintaxe é, por vezes, (deliberadamente), pouco respeitada"[6]. Também o aprofundamento da temática da droga (já levantada em *Para sempre* a propósito dos hábitos da filha de Paulo). Em *Até ao fim*, este constituirá mesmo um tema nuclear (ou importante subtema), tal como o da violência urbana elevada a ação terrorista e que vem a ser responsável pela morte de Miguel, único filho de Cláudio, o protagonista, morte que se constitui na situação-limite centralizadora da diegese.

A propósito da temática do romance, Fernanda Botelho, na já citada recensão a este livro de Vergílio, destaca o "conflito de gerações" como o seu subtema, apontando, como "tema fulcral", "a inquietante liquidação de um tempo, a que, inermes, assistimos, mal resignados mas fatalistas"[7]. É evidente que no romance há muitos mais motivos temáticos "constantes" e como tal reconhecidos no conjunto da obra vergiliana do que a introdução de elementos novos. Uns e outros são, entretanto, tratados diferentemente do que o terão sido em momentos anteriores: repetidos, mas de outro modo, como fez notar o próprio Vergílio Ferreira, defendendo-se da acusação de ser repetitivo[8]. Mesmo os elementos que Fernanda Botelho foi buscar ao romance em questão para lhe estabelecer o tema fundamental, são já debatidos em obras (romances e ensaios) anteriores: qual o sentido dos seus livros?, "o absoluto e a inquietação e a redenção da vida e a liquidação difícil dos deuses e o fim de uma cultura de milénios e o salto mortal do cristianismo para não se sabe o quê"[9].

Em *Até ao fim* a diegese organiza-se em torno do velório que o protagonista-narrador, Cláudio, faz, solitariamente, ao corpo do seu único filho, Miguel, numa capela elevada sobre uma escarpa à beira-mar. Na circunstância, o pai, diante do filho morto, imagina com este um "diálogo" tão difícil (até à impossibilidade) quanto o haviam sido os que, durante a vida do jovem, tentara estabelecer com ele. É um "diálogo" duro, sempre entrecortado, sempre interrompido, em que o filho refuta sistematicamente – e quase sempre com violência verbal –, todas as razões, justificativas e tentativas de reconciliação pa-

---

[6] BOTELHO, Fernanda. Vergílio Ferreira: Até ao fim. *Colóquio/Letras*. Lisboa. n. 99, p. 97, set./out. 1987. Resenha.

[7] Idem, ibidem.

[8] "[...] gosto de me repetir para retomar alguns temas e dar-lhes ainda uma volta. É assim uma quase obsessão que é como uma forma de não esgotar em mim o interesse pelo que me obceca." (CC5, p. 85-86 – 6.4.1984).

[9] FERREIRA, Vergílio. *Até ao fim*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1987, p. 271.

ternas. Não obstante, Cláudio vai dizendo ao filho (ou imagina dizer-lhe) tudo o que, quando este vivia, inutilmente dissera, tentara dizer-lhe ou deveria ter dito. A impossibilidade do diálogo com um cadáver institui no discurso romanesco a fala dialógica do narrador, um monólogo quebrado pelas respostas que ele imagina ouvir do filho ou que relembra das antigas tentativas de aplainar as permanentes discrepâncias entre os dois.

Situado sobretudo no plano da estruturação ficcional, o apelo a esta que talvez seja a mais radical modalidade de dialogismo – a de falar a um morto, atribuindo a este, imaginariamente, as possíveis respostas e assim questionar e responder a si próprio –, instaura, existencialmente, a mais absoluta solidão em que um homem se possa imaginar: a de se encontrar sozinho, atravessando uma longa noite de vigília diante de um filho morto prestes a ser sepultado, tentando dizer-lhe, na morte, o que em vida não lhe conseguira comunicar. Daí resulta um discurso absolutamente solipsista, espécie de solilóquio ou de monólogo interior que flui desordenadamente na correnteza de lembranças que no decorrer da noite vão fragmentariamente reconstruindo o passado de Cláudio. Nesse passado, o protagonista busca encontrar as razões do seu desencontro com o filho. Mas para além disso, e mesmo contra a sua vontade, outros aspectos da vida até ali se lhe vão apresentando, como "encruzilhadas" ou opções de caminhos, que, se escolhidos diferentemente daqueles que o foram, lhe teriam proporcionado uma vida com diferentes resultados.

O confronto dialógico entre o pai e o filho morto é a situação-limite a partir da qual se desencadeia toda a diegese, o grande motivo para a reconstituição de uma vida, a de Cláudio. Vida que parecerá ter, ao fim da noite e com o despontar de um novo dia brilhante de luz e tépido de calor (de que a certeza do sol é garantia), e com a satisfação do permanente desejo de um banho, o encerramento de uma fase noturna e a descoberta ou conquista, ainda que aparentemente tardia (porque já próxima da velhice), de uma nova etapa da existência. Uma fase diurna, solar e marítima em que, finalmente, parecem possíveis a comunhão com o outro, o amor, a harmonia interior, a plenitude e o rejuvenescimento físico e espiritual. Destas conquistas do homem são símbolos, no romance, o dia visto a nascer por Cláudio desde os primeiros sinais de claridade que espantam o negror da noite fúnebre, o nascimento do sol a subir esplendoroso e fulgurante por trás da Serra de Sintra e fazendo subir um azul original à superfície do mar, o banho (lustral) purificador como o de um ritual de batismo que apaga um passado de faltas e aponta para um futuro de possibilidades e o encontro amoroso com uma mulher serena, clara, desde o próprio nome, como o dia acabado de nascer e que será, visivelmente, um ponto de harmonia e de equilíbrio para este

homem novo, porto seguro contra as intempéries que o homem anterior a este que ali acaba de chegar enfrentou na viagem até ao fim da noite.

No que diz respeito à questão temática de *Até ao fim*, o constante e essencial desencontro entre Cláudio e Miguel, representativo do chamado "conflito de gerações", poderá porventura ser confundido com o principal tema do romance. Assim o considera Maria Joaquina Nobre Júlio, para quem "a questão do filho constitui o tema central desta narrativa"[10], o que é absolutamente verdadeiro. Mas esta ensaísta analisa o problema a partir da significação simbólico-metafísica dos nomes das personagens, o que particulariza a sua visão para um detalhe, que, nesse aspecto, é de fundamental importância na obra: a "dimensão trágica [que] se configura no fundo de uma atribuição de nome."[11]. A partir de um pressuposto de ordem religiosa, efetivamente presente no romance, Maria Joaquina justifica assim o seu ponto de vista:

> A propósito do nome (e do destino que parece determinado por ele) do filho, temos em *Até ao fim* uma curiosa incursão no domínio da demonologia. Quando o filho, que não desejava, nasce, é Flora [a mãe] que lhe põe o nome: Miguel. Diz ela: "Mas Miguel é também o nome de um anjo. Um anjo é terrível. Gostava que fosse um anjo da noite. Gostava de lhe pôr o nome de Lúcifer" [AF, p. 46]. Flora não mede o alcance terrível das suas palavras e da sua escolha. Não é em vão nem gratuitamente que se invoca o nome do anjo das trevas. Pelo menos desde Fausto sabemos que o preço a pagar por ela é a morte, ainda que para Fausto tenha havido uma redenção que em *Até ao fim* é, como não podia deixar de ser, extremamente problematizada, ou mesmo totalmente ignorada.[12]

Abstraindo-se a hipótese de "incursão pela demonologia" e situando-se o problema no puro domínio do "conflito de gerações" de ordem sociológico-educacional, a que, aliás, também Fernanda Botelho se refere logo na abertura do seu texto sobre o romance[13], ainda assim parece predominar a idéia de que a temática fundamental de *Até ao fim* vem a ser,

---

[10] JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. A metafísica do nome em Até ao fim. *Anthropos*: *Revista de Documentación Científica de la Cultura*. Barcelona, n. 101, p. x, 1989.
[11] Idem, ibidem.
[12] Idem, ibidem.
[13] Cf. BOTELHO, Fernanda: "O chamado conflito de gerações é vertente de uma mais extensa e babélica incomunicabilidade, geradora de agressões por vezes irremissíveis. Não interessando aqui fundamentar e justificar sociologicamente a freqüência e densidade atuais deste conflito, limitemo-nos a dizer que, em *Até ao fim* [...] o desajuste entre pai e filho jorra quase espontâneo, como se exigido por ambíguas tensões preexistentes." (op. cit., p. 96).

como esta quer, a da "liquidação de um tempo" que, no contexto do romance, coincide com o do fim do século XX e com o do final do milênio[14].

Se a "incursão pela demonologia" de que falou Nobre Júlio se encontra patente no próprio texto do romance, também lá estão os problemas sociológico-educacionais que se encontram na base dos conflitos entre gerações. Foi este assunto, transformado em tema de pesquisa a publicar no jornal em que trabalhava, que aproximou Cláudio, que era jornalista, de Flora, professora no Liceu de Camões e filha do diretor do jornal. A entrevista que Flora dá a Cláudio destaca exatamente os novos hábitos da juventude adolescente, situando-os como o finalizar de um tempo e os sinais de um outro que se instaurava[15]. As mudanças detectadas no comportamento da juventude representam o fim de um certo modo de ser e de estar ou de uma certa formação educacional e por isso estão de acordo com a idéia de "liquidação de um tempo". Esta idéia vai consolidar-se na realização de um segundo inquérito, também realizado por Cláudio, intitulado "Século XXI à vista" e em que importam, sobretudo, as relações das artes com o início de um novo milênio. Vergílio Ferreira tratará este assunto com extrema ironia, alargando no romance a reflexão já iniciada em *Alegria breve* e continuada em *Rápida, a sombra* e em *Arte Tempo* sobre o desgaste (e o que para ele é mesmo a degradação) sofrida por alguma Arte contemporânea.

No contexto ideológico de *Até ao fim*, Miguel será a grande vítima da radical mudança de hábitos e de educação da juventude. Sentimentalmente abandonado pela mãe e rebelando-se contra o pai com quem não consegue estabelecer satisfatória comunicação, Miguel rolará de problema em problema, entregando-se ao sexo irresponsável, ao consumo de droga, e, finalmente, à violência urbana com foros de terrorismo, participando de uma tentativa de assalto à Embaixada da França, episódio no qual vem a perder a vida em confronto com a polícia. Personalidade sombria, Miguel é um "pobre arcanjo derrotado" (AF, p. 79). Assim Cláudio se lhe refere repetidas vezes, criando, na repetição, um melancólico e angustiado *leitmotiv*. A morte do filho (que na verdade já em vida estava perdido para Cláudio) ocorrida depois da perda dos pais, da separação de Flora e da morte de Tina, a velha, fiel e devotada mulher da aldeia que dedicara a vida a serviço da família desde a

[14] A idéia da "liquidação de um tempo" não se instala apenas nesse macro-sentido da finalização de um século e de um milênio, mas também no micro-universo de um tempo individual que é o da existência de Cláudio, cujo tempo decorrido até à morte do filho é "liquidado" em função de uma nova etapa que se abre para o futuro.

[15] É a partir desse encontro entre Cláudio e Flora que Miguel se originará, mesmo contra a vontade dela, que não desejava o filho de quem sempre manterá uma distância severa e fria, praticamente relegando-o ao abandono.

infância de Cláudio, lançara-o na mais completa solidão. É nessa situação extrema, representada pela vigília fúnebre em que o pai, sozinho, vela o corpo do seu filho morto, que Cláudio, frente a Miguel, se coloca frente a si próprio. É essa a ocasião de repassar na memória toda a vida, de reavaliar a existência e de tentar, ainda, a esperança de uma vida nova, feita a liquidação da anterior com o sepultamento do filho.

Da vida anterior, Cláudio tem a registrar mais desencontros do que encontros. Desde a juventude, com os sucessivos insucessos na tentativa de realizar em Coimbra um curso de Direito que acabou por trocar pela profissão de jornalista. A loucura da mãe, a doença do pai, a morte de ambos, são mais razões de sofrimento e desencontro. E também no amor, com a perda precoce de Oriana, "a sem par", paixão mitificada numa aura de lenda e sonho para sempre inscrita no imaginário, na saudade e na emoção de Cláudio. O encontro com Flora (essa "deusa da juventude, Flora pagã" que ele sente nos "dentes, na sua realidade intacta de ser. E quente, da substância infernal" – AF, p. 42 – bela "como uma blasfêmia" – p. 191) com quem viria a ter o filho, resultaria em novas frustrações. E o descaminho de Miguel para a droga, para o crime e para a morte, culminaria todo esse percurso de esvaziamento existencial. Clara, também jornalista como Cláudio, virá a ser para ele a esperança de preenchimento desse vazio.

Já em vários momentos deste estudo tivemos oportunidade de constatar que os nomes dados por Vergílio Ferreira às personagens dos seus romances não são aleatórios, mas, ao contrário disso, resultantes de rigorosa e demorada escolha e carregados de significações simbólicas ou destinados à sugestão de qualidades ou características de caráter ou de temperamento, ou à revelação (discreta ou explícita) de ironia ou até de sarcasmo[16].

---

[16] Sobre a questão da atribuição de nomes a personagens, Cf. V. F., CC5, p. 170-171. Desta nota do diário, já parcialmente transcrita no início deste capítulo, destaco agora os seguintes trechos:

> [...] um nome não é coisa de somenos. Ele tem um valor eufônico apropriado à personagem. Há uma figura feminina inteligente, branca, redonda, talvez loura que o narrador amou na juventude, que há-de morrer e que ele recuperará em paixão quando lhe revê uma fotografia. E pensei primeiro no nome "Joana". A terminação em "ana" é fundamental. Mas Joana é um nome que já utilizei. Lembrei Juliana, Ana, Mariana, etc. Tudo impróprio por várias razões: [...]. Então ocorreu-me o nome maravilhoso de Oriana. [...] é sobretudo um nome que vem do *Amadis*. E será inevitável a associação, que decerto não será coincidente. Mas eu gosto tanto. Poderia recorrer ao artifício de ela ser por exemplo Leonor e o narrador, lembrado de *Amadis*, chamar-lhe Oriana. Mas é um artifício evidente. De modo que, se me não ocorrer outro nome, vai mesmo Oriana sem artifício nenhum. Porque diabo hei-de eu perder este nome, se um livro célebre já o utilizou? Gosto imenso dele, é meu. [...]. Porque falo eu disto? Apenas para se saber que um escritor é um desgraçado a quem nem a escolha de um nome é coisa fácil. Imagine-se o resto. Tenho nomes de mulheres que foram nomes felizes: Elsa, Ema, Vanda, Sandra... Julgam que os achei nalgum mercado de nomes? Custaram-me muitas horas de penitência. (CC5, p. 170-171 – 5.8.1984).

Até ao fim não foge a esse que é também um dos traços "constantes" na narrativa vergiliana. A começar pelo nome do narrador-protagonista: Cláudio é um nome cheio de reverberações clássicas. Pode lembrar, por exemplo, o do imperador romano Cláudio I[17], e nesse caso, se é verdadeira a tradição que o aponta submetido a suas mulheres, o "herói" vergiliano de *Até ao fim* estaria de acordo com a personalidade histórica que o inspirou, porque uma das suas paixões vem a ser Flora – "um nome pagão" (AF, p. 67), "deusa pagã do [...] cristianismo doença" de Cláudio que com ela se "maravilhava" (*ibid.*, p. 44) – que sempre o submeteu às suas vontades ou que nunca esteve de acordo com as dele[18]. A pujança física e temperamental de Flora, sempre com o corpo a "estalar" de vigor luxuriante, está associada à força da primavera que o seu nome conota e com o seu inerente paganismo, reforçado pela decisão de trocar Cláudio e o filho (a quem nunca dera atenção e que na prática já havia abandonado) por uma temporada de alguns anos na Grécia, onde foi desempenhar as funções culturais de leitora.

Flora é uma dessas mulheres dominadoras que na obra de Vergílio Ferreira têm origem em Berta (de *Mudança*) e cujo temperamento se prolonga e acentua, cada vez de forma mais complexa, em Sofia (de *Aparição*), Elsa (de *Cântico final*), Aida-Alda (de *Estrela polar*), Ema (de *Alegria breve*) e de certo modo também em Sandra (de *Para sempre*). Embora seja Oriana que o próprio romancista aponte como um "desdobramento" de Sandra[19], Flora e a heroína de *Para sempre* têm em comum uma forte determinação de espírito, um voluntarismo que não se dobra aos queixumes, pretensões ou solicitações do homem e que vez por outra se transforma em rispidez, além de uma extrema beleza física que a recordação saudosa do protagonista mitifica. Seria também esse paganismo de Flora, um

---

É uma questão permanente, em V. F., a dos nomes das personagens. Regressa em vários momentos das suas auto-reflexões (como já houve oportunidade de ver), mormente nas páginas de *Conta-Corrente*. No volume III da "nova série", repete-se:

> Voltei-me [...] para o romance. Mas é agora extremamente difícil como romper o que foi mole a princípio e resiste agora como uma massa de lã. Logo a escolha dos nomes é um inferno. Porque há que não repetir os já usados e já não lembro, e há que dar neles logo de algum modo as personagens que nomeiam. (CCnsIII, p. 27-28 – 27.1.1991).

[17] Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus (Lyon 10 a.C. – Roma 54 d.C). Reconhecido como um erudito notável e nesse campo autor de obra importante, Cláudio I é "apresentado tradicionalmente como homem de pouco préstimo, gago e sujeito a crises de tremores, submetido à influência de suas esposas, Messalina e depois Agripina [...]". (Cf. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, v. 6, p. 1447).

[18] Flora é na mitologia latina a deusa das flores e da primavera, "deusa itálica da vegetação, que presidia ao desabrochar das flores na primavera." (Cf. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, v. 10, p. 2463 e 2464).

[19] Cf. CCnsI, p. 86: "[...] Oriana, ao que suponho e me dizem, é já um desdobramento da Sandra e [...] para esta tive o apoio de uma colega de curso (da Faculdade) que morreu antes de o acabar." Nos romances de V. F. é Oriana, e não Sandra, quem morre logo após o término do curso.

seu lado obscuro, apesar da primavera que está nela, que a leva a dizer, justificando a escolha do nome Miguel, para o filho, "porque é bonito. E é o nome de um anjo ou arcanjo. Anjo guerreiro, suponho", para logo acrescentar que "um anjo é terrível" e que "gostava que fosse um anjo da noite" e de lhe pôr o nome de Lúcifer. (AF, p. 45-46).

Miguel vai herdar o paganismo da mãe, o seu lado obscuro, e desprezará por completo o "cristianismo doença" do pai. Cláudio tentará inutilmente ensinar-lhe o sol, mas ele só aprenderá a noite. Tentará ensinar-lhe a vida, mas ele só quererá aprender a morte. Desprezado por Flora desde o nascimento e sempre criado e educado por Cláudio, que procura transmitir-lhe os seus valores – que são os da civilização –, Miguel insiste até à exaustão em conquistar a atenção da mãe, votando à ignorância e ao descaso o amor do pai e a formação que ele lhe tenta transmitir. Recusando a luz, esse ser da noite será destruído pela escuridão, um "arcanjo vencido" (AF, p. 47), "pobre arcanjo derrotado" (p. 79). Apesar do abandono, é da mãe que Miguel afirma gostar ("gostei sempre mais de Flora do que de ti" – p. 27), é a ela que admira, por causa da sua força e determinação.

Flora, a primeira mulher da "efetiva posse" de Cláudio ("posse" apenas aparente ou formal) vai ser inevitavelmente contraposta a outras duas – porque o próprio narrador-protagonista se encarregará de estabelecer o contraponto – que entre si formarão a trindade Flora/Oriana/Clara. À realidade violenta (e algo obscura) de Flora contrapõe-se uma Oriana (da Luz, era o seu nome) diáfana, etérea e mitificada na sua beleza de juventude, beleza suave e cortês, como sugeria o seu nome, vindo de uma novela da tradição da cortesia amorosa. A lembrança de Oriana, ou a sua ficção, impõe-se à realidade em que se encontra Cláudio, rememorando a vida em fracassado "diálogo" com o filho morto:

> E de súbito, Oriana. A sem par.
>
> – Não me diga! Não me diga que também gosta do nome.
>
> – É lindo.
>
> – É horrível! Meu pai é professor, apaixonou-se pelo nome, andava a dar o *Amadis* quando nasci. Não me pediram a minha opinião. Devia dá-la aos gritos. Mas não ma pediram. E fiquei assim. (AF, p. 30).

Esta Oriana, agora lembrada à distância de muitos anos, tem a sua antiga possível realidade diluída na memória precária de Cláudio, que, na sua saudade da juventude e de um amor apenas idealizado que para sempre se sagraria jovem mesmo na sua irrealização, não sabe, com certeza, se evoca uma mulher real ou um sonho de mulher, talvez uma figu-

ração feminina elevada à mais absoluta poesia: “Oriana – quando foi que te conheci? Em que ponto do meu destino começaste a existir? Nunca mais. Deixa-me afundar na minha melancolia. Deixa-me ser ridículo até ao aniquilamento de mim. Nunca mais.” (AF, p. 31).

Alternando diferentes tempos e espaços que se fundem na narrativa numa só categoria, uma inteira e única unidade, Cláudio vai amalgamando, ao presente que flui em minutos e horas que passam enquanto ele está em frente ao filho morto, dentro da capela e da noite à espera da manhã, o passado, ora remoto ora recente, de que a memória recupera episódios efetivamente vividos na sua realidade fática. Mas nesse processo comandado por um fluir involuntário e desordenado de lembranças, uma imaginação comovida interfere na pura recuperação dos fatos transformando realidade em ficção e ficção em realidade, numa tal simbiose e com tal sinceridade de sentimento que faz com que uma e outra sejam o mesmo, uma única e só coisa, fenômeno elevado a uma espécie de abstrato espaço de vivências em que se fundem os acontecimentos realmente vividos com os que o tempo e o imaginário foram criando e impondo à emoção do protagonista. No momento presente em que se encontra velando o corpo de Miguel, Cláudio rememora a realidade e o sonho (a ficção que transforma em realidade) e mesmo tendo a consciência disso, é com o mesmo espírito de verdade que o faz. Assim, alguma coisa da realidade de Oriana lhe escapa no momento da rememoração, mas a sua verdade impõe-se-lhe pela força que emana desse símbolo da beleza, mito da sua juventude.

> Oriana – quando foi que te conheci? Em que ponto do meu destino começaste a existir? Nunca mais. Deixa-me afundar na minha melancolia. Deixa-me ser ridículo até ao aniquilamento de mim. Nunca mais. Há o dia que se anuncia, [...]. Há o filho morto ali, há o turbilhão da memória que me submerge. Tu ergues-te imprevista como imagem lúcida perene para eu agora não saber de mais nada. Ouço o mar, é tudo grande e terrível. Never more – quando foi? Sabê-lo-ei daqui a pouco, agora não. Agora estás sentada comigo no pátio da Universidade. É de tarde, talvez, porque só uma tarde serena, devia ser em Maio ou Junho, só a tarde é que está certa com o nosso encontro. Era o dia da tua festa de despedida, [...]. Sento-me de lado, vejo-te de lado e tudo é difícil agora até ao meu vexame. E no teu perfil branco [...]. E no teu perfil macio suave, face tão viva de juventude, face pura. E os cabelos. Deixa-me dizer. Dourados. Como legenda. Vestias de estudante com as fitas, era a tua festa de despedida. Estou sucumbido mas já não sei onde começa o estar. [...]. Olho-te de lado, tu olhas no infinito a memória imperceptível de estarmos ali. E é horrível rever-te na dissolução do passado. Porque é a transcendência de ti, o inverossímil de ti que agora permanece. Dizer-te qualquer coisa agora, que é o então de quando estou a ver-te. Oriana. Mesmo que fosse um nome horrível como

> quando vivias nele. Toda tu inteira o trespassas. E é só luminosidade no ar. (AF, p. 30-31).

Para uma maior realidade da evocação, há, a emoldurá-la, uma paisagem com rio e oliveiras, "a pequena colina em frente e a fração da cidade que sobe até lá" (AF, p. 31) e a intensificá-la, a letra de uma balada que alguém canta numa casa, perto, e que se ouve "na dissipação aérea do entardecer." (p. 32)[20]. O cenário e a atmosfera são perfeitos para a eternização da imagem de Oriana:

> Fica-te assim imóvel para a eternidade da minha fadiga. E Oriana ouviu-me o meu pedido futuro. Apenas um vislumbre de sorriso – não rias. Fora sempre tão alegre. Era o seu modo de apenas ser. Mas não agora. [...]. Fica-te assim na claridade grande da tarde. [...]. E tu sorriste como é próprio do amanhecer. Mas neste instante em que te lembro. Fica-te assim. Como tudo é belo e terrível no intocável do lembrar. [...] fica-te assim. A tua face inaugural e nela um apelo à destruição – não sei. Uma perfeição excessiva que se tem vontade de destruir. De enxovalhar arruinar – tão bela. É assim. Preciso de encher-me da tua imagem para a vida inteira que eu hei-de saber que é inteira. [...]. E a tua imagem aí – é bom. Eu sei. O teu perfil contra o longe das oliveiras. Contra a tarde clara do ar. E os teus olhos na distância em que estou e tu já não. Never more. É uma tarde de Maio talvez. Alguém canta numa casa da rua de baixo. Nunca mais.
>
> – Não me diga que também gosta do nome!
>
> Quando foi que te conheci? Nunca mais. (AF, p. 32-33).

Nítida como uma fotografia (para lembrar uma imagem de Alberto Caeiro), é esta evocação de Oriana feita pela memória emocionada de Cláudio. Reconhece-se aqui a mesma emoção de Paulo, evocando, em *Para sempre,* a imagem de juventude e beleza de Sandra, para recuperá-la aí, depois da sua morte. Numa e noutra a riqueza de detalhes na fixação da imagem é fotográfica: O perfil branco, macio, suave de Oriana, que vestia de estudante com as suas fitas, a face pura e viva de juventude, os cabelos dourados... O re-

[20] A evocação de Oriana por Cláudio vem sempre acompanhada pela música de Coimbra: "Santa Clara, Santa Clara, a teus pés corre o Mondego, [...] Vem namorar-te em segredo, minha linda Santa Clara" (AF, p. 31-32; "És linda, se fosses feia / mesmo assim eu te queria / [...] Porque Deus te fez tão linda / não olhes dessa maneira" (p. 81); "Não digas não, dize sim / muito embora amor não sintas" (p. 82); "Meu amor vem sobre as ondas / meu amor vem sobre o mar" (p. 132). São inúmeras, as evocações musicais que contribuem para a reconstituição de um tempo e de uma mulher nele mitificada e eternizada para sempre e que parece pairar sobre o diáfano das baladas: "Oriana reconstitui-se-me invisível no ondeado da música. Música da memória, toada escura. 'De tantos beijos que demos / que tu me deste e eu te dei / tanto trocamos as bocas / que eu nem da minha já sei' – mas não é a letra que eu ouço, o que ouço é o que passa por ela. Luz de um vitral. É só a luz com a memória de por onde passou." (AF, p. 251).

curso para a eternização de Oriana é o da imobilidade (fotográfica) da sua imagem[21]: "Fica-te assim imóvel para a eternidade da minha fadiga. E Oriana ouviu-me o meu pedido futuro. [...]. Fica-te assim na claridade grande da tarde. [...]. Preciso de encher-me da tua imagem para a vida inteira que eu hei-de saber que é inteira. [...]. E a tua imagem aí – é bom. Eu sei. O teu perfil contra o longe das oliveiras. Contra a tarde clara do ar." (AF, p. 32-33).

É esta imagem cristalizada de Oriana que a vida inteira a mantém viva e presente para Cláudio. A vida inteira ou apenas no exato momento em que ele a relembra com emoção, não importa, porque esse é o momento em que a vida toda se presentifica e resume, na sua realidade e na sua ficção, e Cláudio tem disso a exata consciência: "é horrível rever-te na dissolução do passado. Porque é a transcendência de ti, o inverossímil de ti que agora permanece." (*ibid*., p. 31). Cláudio sabe, portanto, que o que de Oriana permanece nele é uma sua ficção, mas, ao criá-la, ele a transforma em realidade. Tal como no passado procurara transformar em realidade permanente, para o presente e o futuro, a presença de Oriana pela fotografia que dela mandou fazer logo após a sua morte. Era uma fotografia de um grupo de estudantes em que ela figurava. Cláudio a obteve de uma irmã de Oriana e um fotógrafo lhe isolou e ampliou a imagem, relutante, mas acabando por atender ao tom dramático do pedido.

Oriana, "a sem par", Oriana da Luz, esse amor perdido da perdida juventude de Cláudio, tão cedo e para sempre cortado, tornado impossível pela rudeza da morte que precocemente a levou de súbito, mal ela havia concluído o curso de medicina, vem ser revivido com extrema saudade no momento da mais completa solidão deste homem. Mortos todos aqueles a quem amou e que o amaram, velando o corpo do filho, abandonado por Flora que sequer comparece ao velório ou ao enterro. É a lembrança da mulher sem igual, a única, a cortês e delicada Oriana, que lhe preenche ou ainda mais alarga o extremo vazio.

Oriana é então para Cláudio uma presença/ausência, uma realidade irreal, um sonho, uma distante ficção e é nessa espécie de aura legendária que ela se lhe impõe, contrapondo-se à realidade mais ou menos dura, mais ou menos pesada de Flora. Flora impõe-se pelo corpo que tem e pela sua arrogante independência, Oriana sobrevive na realidade da poesia que emana da sua lembrança. De início materializada numa fotografia, depois no etéreo, no difuso e diáfano da sua ficção. Cláudio sabe que no aqui/agora em que relembra

[21] Tal como V. F. já fizera em romances anteriores, principalmente em *Para sempre*, mas também em *Signo sinal* e *Rápida, a sombra*.

tudo é invenção, Oriana, Flora (quando esta ainda não existia na sua vida e mesmo depois), a própria vida, tudo é ficção. Sabe que, de um elemento real, material, concreto, a ficção escorre como a própria existência:

> Um dia eu remexia papéis velhos, onde estava Flora então? Sei que o retrato surgiu num vazio de mim e ocupou logo todo o espaço disponível. Era uma fotografia antiga e eu também estava lá. Era um grupo, talvez no Jardim Botânico – foi aí que a conheci? Mas eu conheci-te no espaço do imaginário, sem realidade plausível para poderes ser real. Mas no imaginário é que é tudo e o real é uma procura para se encontrar com ele. E quando o não encontra há só que desistir – Flora. Onde estás estavas? (AF, p. 48-49).

Quando, embalado de emoção, Cláudio relembra Oriana a partir do relembrado encontro da fotografia entre papéis velhos, Flora poderia já existir ou não na sua vida (onde estava ela então?), o que não tem importância nenhuma, porque mesmo com ela havia em Cláudio um vazio de si, um "espaço disponível" a preencher, e é aí que a fotografia lhe instaura uma realidade criada a partir do imaginário. Nesse universo fundado sobre a imaginação e a memória tempo e espaço perdem a sua exatidão e os seus limites, confunde-se (ou funde-se) o aqui/agora com o lá/outrora, e tudo é o mesmo nesse "espaço do imaginário" onde "é que é tudo". É essa fusão de um espaço temporalizado com um tempo espacializado que induz à pergunta onde os tempos verbais são contraditórios: "Flora. Onde *estás estavas*?"[22] (p. 49, destaquei). Cláudio continua na sua evocação:

---

[22] Analisando este aspecto do tratamento do tempo e do espaço nos romances de V. F. – que vem a ser uma constante pelo menos desde *Rápida, a sombra*, mas com antecedentes já em *Aparição* –, António da Silva Gordo, identificando tal recurso narrativo com o cronótopo bakhtiniano diz o seguinte:

> [...] a partir de um objeto humanizado (pela experiência humana que evoca), situado no espaço ideal (da escrita e da história), e no presente (igualmente da escrita ou da história), o sujeito abre passagem para outros lugares e tempos. Neste "movimento" de vaivém entre o "aqui-agora" e o "lá-outrora" chega a estabelecer-se uma espécie de curto-circuito, provocando no sujeito uma verdadeira confusão do espaço-tempo da rememoração com o espaço-tempo do rememorado. O sujeito (nele subentendidas todas as pessoas identificáveis no "eu") entra num estado de **imponderabilidade** espácio-temporal que tem consciência e que chega a explicitar discursivamente [...]. (GORDO, António da Silva. *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*. Coimbra: Luz da Vida, 2004, p. 162 – destaque do texto citado).

Continuando o raciocínio, depois de demonstração textual exemplificativa, o ensaísta afirma que no romance vergiliano

> [...] convivem e se confundem as duas dimensões da espácio-temporalidade: a da situação dos eventos num espaço-tempo concreto da existência individual e a da projeção dos mesmos num universo modelar criado para libertar o Homem do efêmero e do imperfeito. Parece-nos, portanto, legítimo, confirmando a inseparabilidade do espaço e do tempo, apontar como traço permanente do romance de Vergílio Ferreira a coexistência de duas dimensões semióticas: a da espacialidade / a-

> Oriana estava um pouco de lado e ria. Sempre a conheci a rir, não deve ter chorado ao nascer. Olhei a foto e todo eu estremeci de uma ternura breve. Tinha um vestido claro, lembro-me, devia talvez já ser Verão. Então tomou-me o desejo de a isolar, suprimir o excesso à sua volta, mesmo o de mim que também lá estava. Porque tudo era demais para ela só existir num recanto de mim, no absurdo de retornar à vida o que os anos submergiram – quantos anos? Mas isso mesmo – como é fascinante. Quarenta anos talvez? Oriana. Ficção mítica da minha fadiga. Retornar à vida o que ninguém sabe, o que ninguém recorda. De mim no extremo da memória. À eternidade que lá mora. (AF, p. 49).

Era natural que, à distância de quarenta anos, Oriana, mitificada na vertigem do tempo, fosse para Cláudio uma sua ficção, a da sua fadiga de existir. "Tudo é fictício na minha memória" (AF, p. 83), diz ele. *Ficção* é um vocábulo a que o protagonista de *Até ao fim* recorre com freqüência. Por exemplo: revendo, na fotografia, "Oriana. A sem par. E o seu riso ao alto como a manhã. [...] tudo isso florescia absurdamente por sobre a amargura e a morte. Há trinta anos, talvez, Oriana, o puro vazio da minha excitação. Desfeita já no seu túmulo [...], o nada absoluto da minha *ficção*." (*ibid*., p. 82 – destaquei, nesta e nas transcrições a seguir). "Recua-se à origem [da vida] e ela está lá – o que é que está? Memória *ficção*" (p. 118). Mesmo Miguel sabe do fascínio de Cláudio pela invenção da vida: "– Extraordinário como para ti a *ficção* é que é." (p. 104), observação a que ele responde em pensamento: "Mas todo o real da realidade é a sua *ficção*, qual foi o teu real? Todo o real é só o que sobra dele." (*ibid*.).

Uma terceira mulher, cujo nome é também obviamente significativo de conotações simbólicas, vai aparecer na vida de Cláudio (e nas representações do feminino vergiliano neste romance): "Clara. Teu nome que amanhece." (AF, p. 215), "um nome esplendoroso" (p. 195). Clara surge como uma esperança de plenitude para o vazio amoroso e existencial de Cláudio. Inicialmente face ao desprezo de Flora, à sua ausência, na Grécia, e ao "espaço disponível" para o amor que aí se gera. Depois, frente ao vazio completo, deixado pelas mortes de Tina e de Miguel. Cláudio faz a vigília ao corpo do filho morto. Está dentro da

---

> espacialidade – a par da outra, equivalente e simultânea, mais freqüentemente assinalada – a da temporalidade / intemporalidade. (Ibid. p. 163).

E mais adiante: "Voltamos, naturalmente, à idéia da inseparabilidade do espaço e do tempo, tanto na realidade como na ficção, tanto na experiência individual como na condição universal do ser humano." (ibid.).

noite e face ao seu mistério, em frente ao mar, que "tem a grandeza cósmica dos milénios" (p. 110). Está sozinho e "à espera que o dia nasça e que o destino de Miguel se encerre de uma vez. Talvez então [ele] diga a Clara

– Vem!

e ela virá talvez – Não falei ainda de Clara? e mergulharemos nas águas e renascerei de dentro delas como um deus." (*ibid.*).

Clara é para Cláudio essa esperança de renascimento. Por isso ela só poderá "vir" com o novo dia que amanhece. Está associada ao banho que ele anseia por tomar para se limpar das impurezas da vida anterior. Um banho lustral, purificador, batismo para a iniciação de uma vida nova. À sua exposição ao sol, ao seu calor de vida e luminosidade. Será também uma espécie de humanização do mito em que Oriana se transformara, da sua distante ficção, criada pelo decorrer de quarenta anos e agora tornada realidade na mulher que é para Cláudio certeza de serenidade e plenitude. Talvez se possa considerá-la uma figuração feminina intermediária entre Oriana e Flora, uma espécie de síntese das duas. Tem a materialidade feminina de Flora num corpo de mulher, mas sem o peso, a arrogância, a superioridade e a violência desta, e guarda, de Oriana, a fulguração de uma presença bela, uma promessa de plenitude e a capacidade, ainda maior que a da mulher "sem par", de inspirar serenidade ao homem a seu lado. Cláudio as relaciona com três dos elementos fundamentais do universo – fogo, terra e ar – numa comparação sugerida pela observação de um desenho de Lima de Freitas. "São três figuras de mulheres" que ele se detém a olhar e que um dia pensou quem seriam, advindo daí a "descoberta":

> É o instantâneo de uma rapariga no enquadramento de uma porta, bate-lhe a luz de frente, a sombra rápida das pernas no chão. Súbita presença, está de costas, a cabeleira derrama-se-lhe pelas costas. Tive sorte em apanhá-la ainda na quadratura da porta, um instante apenas, vai em breve desaparecer, ficará apenas o vazio da porta. A do meio, alta estável. Cai-lhe para os ombros pelo pescoço longo, escorre-lhe pela face pelos seios e ancas, é uma luz pesada de cal. É sólida de barro. E a trança o cabelo enrolado num como se diz? um totó, não sei. Maçudo denso grosso. O vestido descai-lhe num ombro escorrega um pouco para o braço. É sólida, uma mulher. E há a outra, toda desfraldada de vento. Oriana Flora Clara, queria que fossem mas não sei se cabem na vontade de que sejam. Fogo terra e ar, por exemplo, não sei. Detenho-me ainda na primeira, mas não tenho muito tempo (AF, p. 130).

É evidente que a primeira figura de mulher está relacionada com Oriana. É um vulto fugaz, está de passagem, "vai em breve desaparecer" pela "quadratura da porta" onde o observador a apanha por "um instante apenas". "Ficará apenas o vazio da porta". Morta em pleno fulgor da juventude, Oriana é o fogo que rapidamente se consome a si mesmo. A segunda mulher, "a do meio", é "sólida de barro", e "uma luz pesada de cal" escorre-lhe para os ombros pelo pescoço longo, [...] pela face pelos seios e ancas [...]. Maçudo denso grosso. É sólida, uma mulher." É Flora, é a terra de onde germina em força uma primavera selvagem. A terceira figura de mulher é "toda desfraldada de vento". Apenas isso, ainda sem elementos de caracterização, o amanhecer aéreo de uma mulher. É Clara, o ar do dia que amanhece. Como no tríptico de Lima de Freitas – em que três figuras de mulheres constituíam a unidade de uma obra –, Oriana, Flora e Clara talvez formassem, na sensibilidade de Cláudio, a plenitude da mulher ideal: fogo, terra e ar[23].

Ainda no que diz respeito a nomes de personagens, claramente se observa, em *Até ao fim* dois elencos de nomes que se destacam do que seria o plano da generalidade dos nomes e que podem ser classificados, de acordo com a "personalidade" que designam, em nomes positivos e negativos. São positivos e de extrema importância simbólica pelo que para Cláudio representam de grandeza humana, fulgurante beleza e promessa de serenidade e plenitude, os nomes de Oriana, Clara e Celestina. Quanto aos dois primeiros, já se viu porquê. Quanto a Celestina, ou simplesmente Tina, como era chamada a velha empregada da família de Cláudio – à qual serviu pelo menos por três gerações –, a raiz de seu nome a apontar para a amplidão celeste, tornava-o, como diz Maria Joaquina Nobre Júlio, "demasiado grande para a sua humildade, 'ela não o enchia todo'. E então ela é simplesmente a Tina."[24]. Mas não é só isso: Tina é um ser verdadeiramente celestial na sua bondade, na sua humanidade singela, na sua capacidade de dedicação. "Quase mais ama, mãe, do que criada," é nela – como diz ainda Nobre Júlio –, "que o protagonista-narrador investe toda a

[23] Este recurso narrativo, em que o romancista refere um artista plástico de existência real (José Maria Lima de Freitas – 1927-1998) é também uma forma que o escritor encontra para dar continuidade às relações já estabelecidas entre a literatura e as outras artes. Tal como em obras anteriores, *Até ao fim* continua a privilegiar a reflexão sobre pintura, desenho, escultura, arte sacra, arquitetura e música. Neste livro seriam de destacar, como elementos intersemióticos de importância, além do que se acabou de referir, as constantes alusões (e interpretações atribuídas a Cláudio) do retábulo da Virgem da Anunciação, da capela onde se dá o velório de Miguel, com as figuras do anjo, de São João Batista e de um Menino Jesus trajando uma farda napoleônica. Também a música (Bach, Beethoven, baladas de Coimbra), repetidamente ouvida ou lembrada por Cláudio, é de uma presença constante.

[24] JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. A metafísica do nome em Até ao fim. *Anthropos*. Barcelona, n. 101, p. VIII, 1989. Cf. *Até ao fim*: Miguel pergunta a Cláudio: "– Porque é que lhe chamas Tina?" E ele responde: "– Não sei. Creio que o nome dela era Celestina. Mas se eu o dissesse inteiro, ela não o enchia todo." (p. 121).

sua força de ternura e de criação poética."[25]. Efetivamente vão para ela, por ocasião da sua morte, algumas das páginas mais comoventes do romance. Por elas, Cláudio demonstraria muito mais amor a Tina do que à própria mãe, ou, pelo menos, que a morte desta o abalou menos do que a de Tina. Decerto, por ter sido criado e acompanhado, mesmo quando adulto, muito mais pelo carinho da velha criada do que pelos silêncios e excentricidades da mãe.

Flora e Miguel são nomes carregados de negatividade para Cláudio. Flora, "mais personalidade do que mulher" (AF, p. 74), pela força pagã da sua soberba arrogância. Miguel, herdeiro do paganismo da mãe, pela tragédia que carrega, a do anjo das trevas que seria destruído pela noite. Um "pobre arcanjo derrotado" (p. 79). Negativos também, mas sobretudo pela carga irônico-sarcástica que o narrador lhes transmite, os nomes do padre Caporra[26], o padre Lulu, o maestro Lili, a escultora Lalá, os apenas referidos (como exemplos de ridículo) Tibúrcio ou Pancrácio e mesmo o cão de Dona Mercedes, que se chamava *Policarpo*. Os padres Caporra e Lúcio, o "Lulu", também chamado pelos rapazes o "Girafa" ("porque tinha o pescoço fora da medida humana" – p. 167), instrumentalizam a crítica do narrador-protagonista (ou de Vergílio Ferreira por seu intermédio) às representações humanas da religião, quer as da natural rusticidade da aldeia, quer as do refinamento da cidade[27].

Lili e Lalá são respectivamente o maestro Ilídio e a escultora Eulália. Com eles o romancista põe em causa as excentricidades medíocres que pululam na arte contemporânea fazendo o contraponto "arte de concepção clássica" / "arte experimental ou de vanguarda". No contexto ficcional, Cláudio vai, na condição de jornalista, ao "*atelier*" da escultora Eulália entrevistá-la para o inquérito sobre o fim de um milênio e o futuro da arte. Miguel era ainda criança e Cláudio levou-o consigo. Ao entrar no ambiente Cláudio viu que "todo o chão era um estendal de ferragens velhas, um monte de pedras, pedaços de cadeias nas

[25] Idem, ibidem.

[26] Rememorado na infância de Cláudio, o padre Caporra, pároco da aldeia de Nabainhos, caçador de perdizes, instalado em casa com mulher e filha, é protagonista da principal micronarrativa dentre as que integram (coadjuvando) a estrutura de *Até ao fim*. Desejando uma espingarda nova e moderna, como a de Cláudio, o padre Caporra comprou um bilhete de loteria para tentar a sorte e, quem sabe, adquirir a arma. Premiado, não resistiu à feroz alegria que dele se apossou e numa espécie de delírio ou de transe, depois de haver disparado, com a sua velha espingarda alguns tiros a esmo, na rua, acabou se suicidando com o último tiro, disparado na boca, o gatilho acionado por um dos dedos de um pé.

[27] A propósito da atribuição da alcunha ao padre Lulu, diz Cláudio que os rapazes "sabiam já, desde Adão [...] que dar um nome é ter na mão aquilo a que se dê. Mas davam-lhe uma alcunha, que é um nome sobre outro nome. E esse é que é. Porque o outro era dele ou quando muito dos pais. Garantiam assim uma propriedade privada, era o Lulu ou o Girafa." (AF, p. 167). Este trecho do romance retoma claramente as reflexões sobre a palavra e o nome que se encontram em *Invocação ao meu corpo*. Por exemplo: "Dar um nome é instaurar a independência de uma coisa com outra, e de nós com todas elas." (IMC, p. 330).

paredes, elos encadeados suspensos de cordéis de lado a lado. [...] o atelier parecia uma loja de ferro-velho ou uma lixeira da Câmara." (AF, p. 126). Cláudio espanta-se com o que vê, e não reprime o seu espanto: "– O menos que disto se pode dizer – disse eu olhando a lixaria do atelier – é que tudo, não sei. Tinham-me dito. Não sei. É tudo isto a sua obra mais recente? A sua escultura, enfim, digamos, a sua obra é isto?" (*ibid*.). Eulália, que faz questão de ser chamada de Lalá, "falava devagar, sorria mais devagar", e como que embevecida, responde: "– A minha obra é bonita. [...]. É a minha escultura." Cláudio continua, na sua perplexidade: "– Mas diga-me. Qualquer pessoa, enfim, pode, como dizer? enfim simplesmente dizer que isto é uma lixeira." (*ibid.*). Eulália tenta, sem conseguir dizer nada, falar do caráter revolucionário da sua obra "demasiado radical". Que os seus amigos achavam-na "explosiva", "demasiado ambiciosa", mas ela "havia nascido para convulsionar o mundo", era "implacável", mas tinha "'um lado frágil' / e quando o disse, um rosto ósseo e logo depois doce, ficou assim calada embevecida, a cabeça de lado." (*ibid*., p. 127). Depois apontou a Cláudio um grande bloco de mármore e o jornalista espantou-se: como poderia ela, tão frágil, trabalhar aquela pedra... e ela riu-se, vergando-se "mesmo sobre o colo, quanto ela se riu."

> Não, não o vou trabalhar, como ela riu. Foi o erro de milénios, está a ver? Não estou – disse eu. De milénios, disse ela. Já pensou quantas obras podem estar num bloco de mármore? Todas as épocas, todos os estilos, meu Deus. A estupidez humana, pense bem. Um bloco intocável e toda a história da arte ali. Os meus amigos acham-me ambiciosa. Sou assim. Muito perigosa. (AF, p. 127).

Cláudio faz por fim a pergunta que o trouxera ao "*atelier*" de Lalá: "– Estamos no fim de um milênio, Lalá. Como encara o futuro da arte? / E ela voltou a rir, a rir." (AF, p. 128). Enquanto decorria a visita Miguel perambulava pelo "*atelier*" mexendo numa coisa ou noutra. "Lalá começou então a explicar – o futuro da arte, disse." (*ibid.*). Terminada a "entrevista", foi com Miguel a um monte de pedras, "pôs-se a escolher uma. Experimentou várias, escolha difícil. Punha-as outra vez com cuidado no seu lugar, [...]. E de súbito, Lalá ergueu-se triunfante, uma pequena pedra na mão. Sorria em triunfo orgulho – para ti. [...]. / Sorria. Tinha alegria generosidade no olhar. Miguel olhou a pedra, meteu-a no bolso." (*ibid.*).

A cena é de uma ironia de tal forma explícita que dispensa comentários. Na essência, vai repetir-se noutra entrevista, destinada ao mesmo inquérito, que Cláudio haverá de

fazer ao maestro Lili. “A entrevista estava combinada há anos, Ilídio ou Lili, como ele próprio consente, andou pelo estrangeiro a acumular nome para depois o gastar cá.” (AF, p. 258). Cláudio já assistira a um concerto seu, há muito tempo, ainda Miguel era criança e também assistira. Na verdade um estranho concerto, algo “surrealista”:

> O maestro entrou no palco com os pés ao alto e as mãos pelo chão. [...]. Caminhou de mãos no chão pelo tablado e subiu para o estrado que não ficava muito alto. Não tinha diante a partitura, que teria de estar ao contrário, decerto porque a sabia de cor. E era natural que a soubesse porque era o seu autor. A sala estava cheia porque era a estréia absoluta e a música chamava-se “Réquiem por um milénio”. No programa que distribuíram li a razão do título, [...]. Dizia entre outras coisas que a melancolia, uma forma reacionária de se estar triste e que o desconforto. Uma homenagem à grandeza, mesmo nunca ninguém provou que um ruído não é um som e vice-versa que é a forma convicta da música distraída. E no fim dizia-se que pum pum. (AF, p. 93-94).

Já pelo início da cena se pode perceber que, ainda mais do que com relação à escultura de Lalá, a música de Lili é representada com uma ironia feroz, sendo evidente, neste ponto do romance, a retomada do tema do desgaste e da liquidação da Arte, de que Vergílio Ferreira já se ocupara em romances anteriores (em *Alegria breve*, *Nítido nulo* e *Rápida, a sombra*, por exemplo) e em vários ensaios (particularmente em *Arte tempo*), como já se teve oportunidade de ver[28]. A extensão da seqüência dedicada ao concerto evidencia a importância que o romancista dá a este tema. No seguimento, vão surgindo aspectos de verdadeiro grotesco:

> Havia instrumentos insólitos na orquestra que também colaboravam. Alguidares apitos relas e vasos parecidos com penicos. Estavam todos os músicos com os instrumentos preparados prontos a entrar em ação. O maestro perfilado hirto a fazer o pino agitou brevemente o pé direito a pedir atenção. A assistência suspendeu-se, um ou outro retardatário entrava discreto e o concerto começou. Os pés do maestro distribuíam os comandos para a direita e a esquerda. Mas durante largo tempo só se ouviam dois naipes nos cantos opostos do palco. Eram uns apitos estrídulos de árbitro de futebol acompanhados de um som grosso e monocórdico de todos os rabecões que eram muitos. Estiveram assim longo tempo, o grito e o ronco, os outros assistiam, depois ficaram só os api-

[28] O tema do desgaste, liquidação ou degradação da arte é recorrente em vários romances de V. F. Neste estudo, está tratado com detalhes no segundo capítulo da primeira parte, subcapítulo referente a *Alegria breve* e no terceiro capítulo, subcapítulos referentes a *Nítido nulo* e *Rápida, a sombra*. Na segunda parte o tema é também estudado no sétimo capítulo, “Na música, todas as artes e a palavra final”.

> tos. Era uma gritaria aflitiva, o pé esquerdo do maestro estremecia no ar com os trilos dos gritos, depois o silêncio. O maestro marcava os compassos silenciosos com a ponta do pé esquerdo, via-se que era mais destro com esse pé, devia ser canhoto e os músicos todos descansavam. Foi quando a lataria e os violinos. Chiavam e havia uma grande algazarra de latas. Depois só os penicos em pancadas isócronas ocas, os violinos chiavam outra vez, memória obsoleta da aldeia e de carros de bois. (AF, p. 94-95).

A descrição do "concerto" prossegue ainda longamente, mas, já a esta altura, se encontra o sentido da frase de abertura do capítulo (o XII): "– Às vezes pergunto-me, quero dizer, perguntava-me: como é que chegou tudo aqui?" (p. 93), pergunta atribuída a Miguel morto e que se repete adiante, com ligeira variação: "– Às vezes perguntava-me como é que tudo veio dar aqui." (p. 99). Esta é a questão que o próprio Vergílio Ferreira coloca a si e aos outros quando reflete sobre a arte contemporânea e particularmente sobre a música e a pintura. Como seria possível que tudo tivesse vindo dar *aqui*? Mas o "concerto" continua:

> Era uma gritaria doida, o maestro agitava as duas pernas em movimentos de delírio, via-se que estava possesso de entusiasmo. Depois subitamente estacando, o silêncio. Poderia julgar-se que a peça tinha terminado. Mas prevendo isso, ao alto as duas pernas, a orquestra em peso atroou a sala de um estridor colossal e o maestro sustentava-o com um frêmito na ponta dos dois pés. Depois recolheu as pernas e em três pontos da orquestra, três penicos ressoavam em ritmo acelerado e constante, o maestro desfez o pino e sentou-se de caras para o público. Perto de nós um tipo meditativo
>
> – Divino
>
> dizia e tornava a dizer, a beiça estendida, e o maestro, de costas para a orquestra, descansava. (AF, p. 95-96).

O maestro voltaria ainda a uma nova "performance" com a orquestra, depois deixada a tocar sozinha. "Foi quando uma trompete [*sic*]. Ressoava até aos limites do mundo, toque de mortos talvez, uma trombeta, tocava uma só nota, [...]." (p. 96)[29].

[29] A música do trompete que "ressoava até aos limites do mundo, toque de mortos talvez", é uma visível evocação da música de *Nítido nulo*, evocação da qual o romancista faz, em parte, a literal transcrição textual. (Cf. *Nítido nulo*, p. 78: "A trompete [*sic*] ressoa até ao cabo do mundo."; p. 47: "Vibra no ar de súbito, estala em nitidez metálica, toque a silêncio [...]. Ou possivelmente é um toque de mortos" e p. 189: "[...] vem do lado de lá das arribas, vem do lado de lá da vida. [...]. Aos confins da infinitude, ao vazio do horizonte, *Silêncio*, toque a silêncio. Pelos mortos do passado, pela multidão de mortos do passado e do futuro").

Quase ao final do romance e decorridos anos no tempo diegético sobre a realização deste estranho concerto, o maestro Lili haveria de teorizar sobre esta "música" na entrevista que daria a Cláudio e cuja pergunta fundamental é "como vê o futuro da sua arte?". O maestro começa por defender a importância do ruído para a música, e, quando perguntado sobre aquela sua estranha forma de reger, indaga a Cláudio se ele conhece a história do Kandinski: "um dia entrou no atelier e viu um quadro fantástico, de quem seria? Era dele, mas não o reconheceu. Estava virado de pernas para o ar. Nesse dia ele descobriu a pintura abstrata. A orquestra é outra se a virmos ao contrário." Cláudio não entende: "– Outra como? / – Outra. Só assim a música pode ser outra também." (AF, p. 261).

Cláudio insiste na sua pergunta fundamental: "– Maestro. Como vê o futuro da arte, digamos da música?". Mas nesse "instante houve lá fora uma correria de carros," [...] eram da polícia, instalaram-se logo em cerco a uma moradia em frente." (*ibid.*). Enquanto a entrevista prossegue, a movimentação na rua aumenta em tensão armada, "o trânsito interrompido, vários polícias saem do carro por todas as portas abertas, tomam posição com metralhadoras, havia um silêncio tenso, e súbito um tiro [...], brusca uma estalaria de tiros tac tac ou rápidos em rajadas." (*ibid*., p. 262). O maestro começa então a responder à pergunta: menciona os "senhores muito respeitáveis o Bach etc. mesmo os dodecafonistas." É o que ele chama "música astral. Música de museu. Mas nós queremos uma música viva para homens." (*ibid.*).

A atenção de Cláudio divide-se entre a ação policial lá fora e as respostas do maestro que já informara tratar-se de uma nova tentativa de assalto à embaixada da França. Lili continua prelecionando:

> – Ora o que é que há de mais humano e terrestre do que o ruído. Estes tiros, por exemplo, que beleza. Embora, digamos, já um pouco banal. Não queremos uma música artificial! Todos os ruídos, sobretudo humanos, são uma matéria plástica desconhecida, quero dizer menosprezada. E como distinguir um som de um ruído? – e sorria cheio de triunfo condescendente. – Ponhamos corajosamente um exemplo concreto: o meu amigo larga um traque. Pergunto: é um som ou um ruído? Aí está. (AF, p. 262).

Simultaneamente prosseguem a entrevista e a ação externa que recrudesce em tensão e violência, com os policiais em movimentos estratégicos e mais disparos. Vergílio Ferreira faz deste episódio um dos mais conseguidos exercícios de interseccionismo narrativo de todos os seus livros. É um momento de grande tensão em todo o desenrolar do ro-

mance, uma cena que deveria ser privilegiada com extremo cuidado técnico, e logo se saberá porquê. O maestro Lili continua desenvolvendo as suas respostas: "– Agora perguntaria o meu amigo que ruídos humanos? E eu respondo: todos. Absolutamente todos." (p. 263). Mas Cláudio mal o ouve, atento à tensão lá fora.

> Fala agora do seu trabalho criador. Fala agora da sua última composição, uma composição curta, "Pavana para uma mosca morta". Que espantosa a riqueza do seu zumbido, composição trágica talvez, uma mosca morta, enquanto tento entender a manobra do polícia. [...]. Houve uma janela que se abriu, alguém a espreitar? um tiro. Foi uma explosão seca, talvez dentro de casa, depois vários tiros fora e dentro, Lili disse
>
> – Mas estamos só no começo. Nós reinventamos tudo. Inventamos sobretudo um mundo concreto, material. Descobrimos o nojo do sentimento
>
> [...].
>
> – É o mais difícil de extirpar. Essa coisa abjeta baixíssima. Essa semente de toda a tragédia humana. Mas já alguém viu isso? Imagine o meu amigo que se erradicava toda a emotividade. Paixões, ciumeira, a ambição dos políticos, de um simples funcionário de finanças." (AF, p. 263-264).

Lá fora uma ambulância vinha do lado do rio, com o seu "grito de alarme, desarvorado em pânico". "– Creio que dissemos tudo, disse o maestro" (p. 265) e a entrevista terminou. "Dois maqueiros com uma maca entraram pela casa a correr. Depois eu saí, eles saíram. Vinha um morto estendido, tapado com um oleado, um braço suspenso." Os policiais trouxeram um outro, um ferido, mesmo assim, a face altiva, [...] toda banhada de sangue. Disse qualquer coisa em voz alta," Cláudio não entendeu. O morto era Miguel. Cláudio o saberia no dia seguinte, no Instituto de Medicina Legal.

O acaso havia colocado pai e filho, sem que o soubessem, a pouca distância um do outro. Enquanto Cláudio trabalhava na entrevista ao maestro, Miguel participava da tentativa de seqüestro do embaixador francês. O resultado é trágico. O espírito de tragédia acentua-se, no episódio romanesco, pela proximidade em que pai e filho estiveram, pela visão que Cláudio tem, do filho morto, sem saber quem era. Esta era de fato uma seqüência que o romancista teria de trabalhar com mão de mestre, como realmente o fez, para conseguir interseccionar a ironia introduzida nas respostas do maestro entrevistado com a tragédia de Miguel, que é também a de Cláudio. Vergílio consegue aqui um feito raro: fundir na cena o trágico com o irônico.

Uma terceira entrevista é ainda o suporte para um outro momento alto de *Até ao fim*. Como já se sabe, Clara era também jornalista, como Cláudio, e foi a profissão em comum que os aproximou. Trabalhando no mesmo jornal, Clara e Cláudio tornam-se mais "visíveis" um ao outro quando Flora, regressada da Grécia, o abandona definitivamente. Clara percebe a solidão de Cláudio, e tudo começa com um convite para um almoço e segue com uma sessão de cinema, um encontro íntimo e Cláudio ouvindo-a falar "com a serenidade" que ignorava e que estava "depois da fadiga" (AF, p. 183). Esse verão Clara o passaria em casa de Cláudio, nas Azenhas do Mar[30].

"Clara fazia as maquetas no jornal mas a sua ambição era fazer entrevistas" (p. 195). Manifestou a Cláudio o desejo de ir a Fontanelas para combinar com um escritor, que na diegese é designado apenas como V. F., a realização de uma entrevista e quer que Cláudio a acompanhe. Cláudio resiste, não quer ir, não lhe apetece "mais nada do que ser em sol matinal" (p. 195)[31], nada mais quer do que ali permanecer, "No foco intenso de ser em vida. Na concentração total do que" é (p. 196). Além disso, Flora o havia indisposto contra o sujeito, repassando "de vinagre" os livros que Cláudio lera dele.

Começa aqui, o que, do ponto de vista ensaístico, é porventura o aspecto de maior interesse do romance: o traço mais evidente da metanarratividade (que também é uma constante nos romances de Vergílio Ferreira) presente na obra, uma reflexão sobre a escrita literária, os estatutos do autor e do leitor, a "presença" do escritor nos livros que escreve, a sinceridade e o fingimento que pode haver nessa "presença", a recepção do autor pelo leitor pela "ponte" da escrita e a verdade ou o equívoco que pode haver nisso... Cláudio não

[30] Cláudio rememora várias vezes a sua aproximação de Clara, mas sempre a rememoração é interrompida, porque não era ainda o tempo de acontecer o encontro entre os dois: "Clara chama-me do alto da janela da nossa casa das Azenhas. [...] – não. Não é a altura ainda de me chamar." (p. 156) – "Clara. Mas não é ainda tempo de haver sol. Não é ainda tempo de tu vires." (p. 183). Finalmente, o tempo de Clara: era maquetista no *Informações*. "E foi daí que veio a aproximação, eu tinha um artigo a montar e fui ver. Depois fomos almoçar. Depois houve todos os depois. Mas sobretudo Clara tinha um nome esplendoroso" (p. 195).

[31] A partir daqui, decorre uma seqüência de texto de grande beleza, intensamente poético e significativo de uma importante viragem existencial no espírito de Cláudio: um (re)amanhecer para a vida, um (re)encontro com a esperança que coincidem com a possibilidade de comunhão com Clara e a sua promessa de plenitude e o despontar de um dia novo:

> Uma gaivota passa-me por cima no seu vôo planado. Deve ser a primeira a erguer-se, deve ir olhar o sol lá do alto. Sigo-a um instante, passa breve com a urgência de um anúncio. E alguma coisa em mim abriu súbito em revelação e fulgor. Alguma coisa foi em mim uma inesperada ascensão, aparição de harmonia, esperança. Esperança de nada que é o mais profundo dela. Fico a olhar o longe obscuro em que se perdeu, o vazio da minha breve inquietação. O farol ainda varre a extensão das águas, devem apagá-lo apenas quando o dia for indubitável. Cresce sobre mim num rápido relâmpago, escurece depois numa luzinha mortiça. (AF, p. 196).

quer ir com Clara a casa de V. F. porque Flora o indispusera contra a obra do escritor e assim contra o próprio:

> Curiosa coisa, é assim. Um livro é uma convenção ou um faz-de-conta. E só entrando no jogo se pode pôr o problema de avaliarmos dele. O mundo que ele esconde e as figuras e as situações e o tom de tudo isso e a pessoa que está atrás disso. O grande problema de um autor é o da sintonização do leitor. É assim. Entrar no jogo é difícil. Abdicarmos de nós é dificílimo porque nós somos mais do que o universo, que é só uma fração de nós porque nós somos nós e ele. (AF, p. 196-197).

Se um analista do discurso se detivesse atentamente a estudar esta "fala" de Cláudio, haveria de encontrar aqui, certamente, consideráveis diferenças ao que, no romance, poderíamos chamar de a sua "constância". Há uma evidente mudança de *tom*, a assunção (quase professoral) de uma temática que não é a da especialidade de Cláudio – a da literatura como um "jogo" e centrada nas relações entre autor e leitor – e isto vazado num "dizer" idêntico a uma certa escrita, que Vergílio Ferreira chamava "de torneira aberta"[32], contrastante com o discurso sincopado, de frases curtas e freqüentemente interrompidas, que, amplamente, é a característica da escrita deste romance. A voz que aqui "fala" parece menos a de Cláudio e muito mais a do próprio Vergílio Ferreira em alguns dos seus ensaios e sobretudo nas anotações da *Conta-Corrente*. Mas a sua continuação vai-nos elucidar a razão disso:

> Que é que Flora me instilou de irritação nos livros de V. F.? Acima da tragédia da vida há o riso e a alegria que o submetem. E ele não sabe. Ou o esquece. Mesmo que o riso seja o de uma caveira que é já tragédia pura antes do riso. Mesmo que a alegria seja uma flor numa estrumeira. O homem é que criou tudo o que o criou, ao princípio era ele. O homem só não é o principio quando é o fim, estendido para a arrumação. Mas então já não é dele que falamos mas do lixo municipal. Mesmo que se sofra não se pode sofrer em aparência higiênica e de bom relacionamento social. O V. F. parece ignorá-lo. Ah, e

[32] V. F. utiliza com freqüência essa expressão para designar uma escrita ágil, fluente e aparentemente "fácil". Curiosamente, a propósito do próprio *Até ao fim*, encontra-se na *Conta-Corrente* esta anotação:

> Ontem escrevi algumas linhas do romance e quando me pareceu que já ia embalado, travei. Não sei se o processo é conveniente. Mas a verdade é que não quero escrevê-lo a todo o gás. Escrita desabalada, e além desta, do diário, só a de *Invocação ao meu corpo*, que foi *de torneira aberta*. No romance não quero bem "informar" mas apresentar estados, situações mais ou menos estáticas. Queria assim que cada frase, mesmo em cada palavra, se passasse alguma coisa. (CC5, p. 254 – 28.10.1984; destaquei a expressão que interessa).

> onde é que o sabes tu? Depois detesto-o também pela mania do "problema", pela mania de entender, pela obsessão de ser histórico, sentado na História como se ela fosse um carro elétrico. E detesto-o ainda por trabalhar a um número alto de pulsações por segundo. Mas sobretudo detesto-o por se parecer comigo, pelo que detesto também em mim, a emoção fácil, o vício reflexivo". (AF, p. 197).

E aí estão as razões de Cláudio não gostar de V. F.: ambos são demasiadamente parecidos. Pelo menos a julgar pela imagem que Cláudio faz de V. F. a partir dos seus livros: a tragédia da vida, a ignorada alegria, a consciência de que "o homem é que criou tudo" e só não é o princípio de tudo quando já está "estendido para a arrumação"... Cláudio detesta-o pela mania do "problema", de "entender", "pela obsessão do histórico" e por "trabalhar a um número alto de pulsações por segundo", pela "emoção fácil, o vício reflexivo". Cláudio materializou esta idéia de V. F. a partir da leitura de obras deste e não quer ir conferir se a verdade do homem é a mesma do escritor. Curiosamente o perfil que Cláudio traça de V. F. é muito semelhante ao perfil que Vergílio Ferreira faz de si próprio, sobretudo no diário e mesmo em alguns romances[33]. Mas o que também é curioso é que o próprio Cláudio se reconhece muito parecido com V. F., e daí que o "detestasse", já o tinha dito, detestando no escritor o que em si próprio detesta: "a emoção fácil, o vício reflexivo" (AF, p. 197) e porque ele mesmo se reconhece, concluída a entrevista, também – tal qual V. F. – , um "tipo falsificado": "[...] tudo é falsificação. Que outra definição para o homem? também gosto de definir. Gênio no desemprego, também. [...]. Ser falsificado. É a definição do homem." (p. 215). É lícito inferir que V. F. é um *alter ego* de Vergílio Ferreira, assim como Cláudio também o é, carregando este – e daí que se compreenda melhor a relação – as marcas da *arquipersonagem* vergiliana.

---

[33] Não há dúvida que o escritor V. F. que Clara e Cláudio irão entrevistar é o próprio Vergílio Ferreira aqui transformado em personagem de si mesmo. Lembremo-nos, entretanto, que não é esta a primeira vez que isso ocorre e que *Nítido nulo* é o romance precursor dessa estratégia de ironia e de modernidade. Vários outros protagonistas, praticamente todos, apresentam traços (de personalidade e de biografia) que seriam identificadores do próprio romancista. Júlio Neves (de *Rápida, a sombra*), por exemplo, manifesta, na sua técnica de criação romanesca, inúmeros traços que são os mesmos do seu criador. A idéia da *arquipersonagem* (teorizada por Helder Godinho) implica claramente a de ser, esse protagonista único e em evolução, um *alter ego* do próprio romancista. Por outro lado e ratificando estas reflexões, como já em momentos anteriores deste estudo tive oportunidade de demonstrar, são estreitas as relações entre os textos do Vergílio Ferreira romancista e os do Vergílio Ferreira ensaísta, tal, como também resultou demonstrado que todos os seus romances possuem uma forte componente ensaística e que alguns ensaios – sobretudo *Carta ao futuro* e *Invocação ao meu corpo* – apresentam evidente dimensão poética, sendo ensaios "criativos" ou até "ficcionais" (como IMC), havendo igualmente, entre romances, ensaios e o diário, estreitíssimas relações. O que tudo isto quer dizer é que tanto o homem quanto o escritor Vergílio Ferreira estão presentes e intencionalmente identificados em todas as manifestações da sua obra.

Cláudio acabará por ceder à insistência de Clara e a acompanhará na visita a V. F. Ocorrem, no episódio, uma série de biografemas e de pistas várias que vão identificar, sem sombra de dúvida, a personagem V. F. com o romancista Vergílio Ferreira, desde a "casa entre pinheiros" (p. 195) que ambos tinham em Fontanelas. Flora fora sua colega no Liceu de Camões e detesta-o, segundo ela, "por tudo": por ser "um conversador didático" com "uma certa convicção no seu ar acanhado de antigo seminarista." (*ibid.*)[34]. Cláudio vai. "A casa fica à direita, no extremo da rua, "metida num pinhal" (p. 196). Às batidas da aldraba veio a mulher, que lhe anuncia as "visitas", e "ele veio logo com um sorriso a meia dose, aparelhado para a circunstância, vestido de Verão com uma juventude que já não havia." (p. 197).

Há uma conversa introdutória em que os pinheiros, entre a beleza que têm e os estragos que causam à casa, são o tema. Depois, quando Clara diz quem é e a que vai, a conversa evolui para a "técnica" e a "arte" da entrevista e novamente se ouve o *tom* discursivo de Vergílio Ferreira: "Uma entrevista depende do entrevistado, obviamente. Mas também do entrevistador. Sobretudo dele, e imediatamente expôs o seu ponto de vista. Toda a pergunta inclui já uma resposta." (AF, p. 211). A conversa segue numa espécie de jogo dialético que tensiona os interlocutores e que provoca alguma impaciência no entrevistado. Cláudio observa: "Percebi logo que uma objeção [a V. F.] lhe escangalhava o funcionamento da máquina argumentativa. Percebi logo que uma areia o desmanchava como a todo o sistema." (p. 212).

> – De todo o modo tem de haver criatividade na pergunta. E as perguntas são quase sempre as mesmas – porque escreve, qual o seu livro ou dos outros de que gosta mais, que livro está a escrever, qual a utilidade da crítica, que pensa da literatura atual e assim. (*Ibid.*).

A entrevista segue numa conversa a três. A certa altura, reconhecendo-se a voz, o *tom*, a escrita de Vergílio Ferreira e os temas e problemas de que ele sempre se ocupou, não é difícil perceber que esta conversa, com todos os argumentos aparentemente contraditórios é na verdade uma conversa do romancista consigo mesmo, colocando-se ele as objeções que no romance são atribuídas a Clara e a Cláudio, mas que na verdade são as suas

[34] Vergílio Ferreira era "antigo seminarista" (na infância estudou no Seminário do Fundão), exerceu o magistério secundário no Liceu de Camões, em Lisboa, e tinha casa na praia de Fontanelas, município de Sintra.

próprias objeções, para as quais ele procura respostas. O primeiro ponto da entrevista levantou a indefectível questão das razões da escrita, o "porque é que se escreve".

> V. F. deve ter-se imaginado logo diante dos alunos e disparou. E disse que sempre disse que escrevia para estar vivo. Mas já outros vieram a dizer o mesmo e portanto já não é verdade.
>
> – Por que já não? – disse eu.
>
> – Ora bem, tenho de pensar. Sei que é assim, mas tenho de pensar. Como é que pode ser exato o que vou dizer, se tenho de pensar? (AF, p. 212).

Instalou-se então um questionamento tenso com os entrevistadores a levantarem objeções quanto a um saber prévio que, mesmo assim, para o ser, exigia o pensar ("Se sabe que é assim, só tem de pensar o que é que o levou a saber que é assim e portanto o que pensar está certo" – p. 212). "Escreve porque gosta, V. F." – disse Cláudio "a arrasar" (*ibid.*) e o escritor falou do "gostar" de escrever (que apesar do gosto "pode ser extremamente penoso" – *ibid.*) mas também de escrever "para cumprir um 'dever'". Cláudio objetou: "– Mas se mesmo assim o cumpriu, gostou." (p. 213) e à sua objeção, V. F. pareceu-lhe "entalado".

> Dava-me gozo encravar-lhe o maquinismo, ficou calado. Mas logo pôs a máquina a trabalhar. Porque há prazeres que não têm margem de sacrifício, disse ele, e por isso é que é gostar. Estar à mesa com apetite. Fazer amor com uma mulher que se ama. Ganhar no totobola. E assim. Mas a arte é diferente. Porque escrevo? Porque gosto de o fazer, de me realizar numa obra, de haver futuro para mim, de visitar o encantamento, de descobrir o mistério do real. (AF, p. 213).

É uma resposta característica de Vergílio Ferreira. É ele quem aqui fala por intermédio de V. F., sua personagem. São dele o *tom* e os argumentos, podemos encontrá-los em várias entrevistas suas, em vários depoimentos[35]. A entrevista segue até à pergunta "fatal", que, tanto V. F. quanto Vergílio Ferreira, mais do que "fatal" consideram "banal", e mesmo inconveniente, porque é uma invasão de privacidade, tentativa de devassar a inti-

[35] Pode-se cotejar, com proveito, esta resposta e outros pontos da entrevista dada por V. F., em *Até ao fim*, com as entrevistas concedidas por Vergílio Ferreira em várias fases do seu longo percurso de escritor e que Maria da Glória Padrão organizou no volume *Vergílio Ferreira: um escritor apresenta-se* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981).

midade do escritor: “o que é que está a escrever?” (AF, p. 214). Segue-se a seguinte interlocução:

> [...] escrevia um romance, naturalmente. Um romance ainda? E que é que hei-de fazer? De que trata? Não sei. E se soubesse não dizia. Não, não. Não é um problema de “segredo”. Mais simples. Dizer seria gastá-lo. Mas quem é que consegue dizer de que trata um romance, mesmo depois de o conhecer? Experimente. Imagine que eu nunca li os *Karamazov*. Conte, a ver se é capaz. Ou mesmo *A Cidade e as Serras*. O mais que consegue é dizer (AF, p. 214-215).

V. F. é interrompido pelos entrevistadores para o desdobramento da pergunta “fatal”: “– E já tem título?” O entrevistado (contrafeito) diz alguma coisa sobre a importância ou desimportância dos títulos e depois responde que sim, o romance já tem título, “chama-se ‘Até ao Fim’.” E então Clara quer saber se já vai adiantado:

> Bastante, disse ele. Suponho. Depende de – não sei. [...]. Agora estou num ponto em que duas personagens vêm ter comigo e me perguntam o que estou a escrever. E eu disse: um romance, naturalmente. Depois perguntam-me o título. E eu disse que um título é como um rótulo da aspirina ou um nome de terra como Freixo de Espada à Cinta. Elas insistem qual o título e eu disse “Até ao Fim”. E que vai numa altura em que duas personagens lhe perguntam o título e se vai adiantado. E em que o autor lhes responde que se chama “Até ao fim” e que vai na altura em que duas personagens lhe perguntam o título e se vai adiantado. E em que o autor responde que. Mas não sou eu que digo nem é a mim que perguntam. Elas é que julgam. Não sou. (AF, p. 215).

O episódio da entrevista a V. F. radicaliza, nos romances de Vergílio Ferreira, a utilização recorrente do recurso narrativo da *mise-en-abyme*. A princípio relacionado com a circularidade estrutural comum a praticamente todos os seus romances[36] e dentro da qual se insere, a *mise-en-abyme* alcança em *Até ao fim* a sua expressão mais ousada, podendo observar-se um crescendo na eficiência e “ousadia” da sua aplicação pelo escritor. Para ficarmos apenas com alguns poucos exemplos, vale lembrar que, em *Estrela polar* o recurso se identifica tanto com a circularidade da narrativa (que aponta, tematicamente, para um

[36] António da Silva Gordo estuda longamente a feição circular dos romances vergilianos apontando a circularidade como um dos seus principais elementos macroestruturais e chama a atenção para “a regularidade e a intencionalidade” da utilização desta forma recorrente no escritor e da sua abrangência ou significações discursiva, temática, temporal ou espacial e para os “múltiplos efeitos semânticos e pragmáticos” que ela produz. (Cf. GORDO, António da Silva. *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, p. 220-230).

recomeço de tudo na existência do protagonista) quanto com a sua propensão ensaística, nos aspectos em que esta obra (um romance) serve de suporte para o pensar teórico sobre o gênero romance e mais abrangentemente sobre várias questões da Arte, particularmente da pintura, sendo de recordar alguns diálogos entre o pintor Garcia e Adalberto ou entre o pintor e o médico Emílio, estes testemunhados por Adalberto.

Em *Nítido nulo* Vergílio Ferreira recria-se como personagem de si mesmo e é por várias vezes chamado à interlocução com Jorge Andrade a propósito de questões de estilo, de *tom*, de emoção ou de visão de mundo. Em *Rápida, a sombra* ocorre a *mise-en-abyme* que prepara o "salto" para a radicalização do recurso em *Até ao fim*. Ali, o protagonista, escritor Júlio Neves, revelará, ao final da narrativa, que toda a diegese é a mentalização da escrita do próximo romance que se prepara para escrever movido ainda a "reinventar a necessidade de estar vivo" (RS, p. 270) e de que, ao final, começa a redigir as primeiras linhas, sem saber ainda exatamente o que vai contar, consciente de que "inventará" a história ao contá-la e sabendo apenas que toda ela haveria de ser inventada pelo narrador e que no fim se veria que era imaginada, e que o narrador acabará a invenção da história começando a escrevê-la como a imaginou (Cf. RS, p. 273). António da Silva Gordo identifica este passo conclusivo do romance como uma "modalidade de *mise-en-abyme* de gosto proustiano que consiste em o narrador assumir-se como escritor e projetar escrever precisamente a narrativa de que faz parte"[37]. Esta "modalidade", no caso específico, permite a identificação de determinados aspectos de técnica de composição narrativa, processos de criação, mesmo de suportes materiais para ele (como o das largas folhas de papel sobre as quais Júlio Neves escreve) que são extremamente idênticos aos do próprio autor implícito, o romancista Vergílio Ferreira, e que qualquer leitor poderá conhecer dedicando-se à leitura do seu diário e das suas entrevistas.

A "confissão" de Júlio Neves claramente prepara o caminho para a entrevista de V. F. a Clara e a Cláudio e as suas revelações sobre o romance que na altura está escrevendo, que se chama "Até ao Fim" e que se encontra, ao momento da entrevista, exatamente no ponto em que duas personagens vão entrevistar o autor e lhe perguntam o título e se já vai adiantado... A este "caso" Fernanda Irene Fonseca chama de "verdadeiro processo em 'abismo', infindável", tendo dito antes que com esta *mise-en-abyme* "devastadora", Vergílio

[37] Idem, ibidem, p. 224.

Ferreira joga "implícita e ironicamente com a própria metalinguagem crítica"[38]. Joga, inclusive, entre sinceridade e fingimento – podemos acrescentar –, com as questões conceituais que diferenciam, no escritor, a personalidade civil da personalidade autoral (entidade literária) e a estas, do narrador ficcional, protagonista ou não da ação narrada. Para espanto dos entrevistadores V. F., depois de declarar em que ponto exatamente se encontra a escrita de "Até ao Fim", afirma: "Mas não sou eu que digo nem é a mim que perguntam. Elas é que julgam. Não sou." E a perplexidade de quem entrevista, indaga: "Não é?" (AF, p. 215). Não se extingue aí o espanto deles, e quando regressavam às Azenhas, Cláudio comenta com Clara: "Que tipo, [...]. Tipo falsificado, disse ainda. Disse, hei-de dizer. [...]." E logo isto lhe sugere outra reflexão: "Olho as últimas estrelas, mas tudo é falsificação. Que outra definição para o homem? também gosto de definir. Gênio no desemprego, também. Construção aérea de si, imaginário de si. Também. Ser falsificado. É a definição do homem." (*ibid.*).

É olhando as últimas estrelas dessa noite de trevas que foi a do velório do filho, e à lembrança de Clara regressando com ele da entrevista a V. F. para a casa das Azenhas, que Cláudio faz esta invocação: "Que a paz me adormente, que tu venhas enfim. Clara. Teu nome que amanhece." (*ibid.*). Clara virá, finalmente, para a vida de Cláudio. A lembrança de Oriana virá também, ainda, uma última vez à sua emoção, numa busca obsessiva e delirante pelas ruas e parques de Coimbra[39]. Cláudio não encontra Oriana nos lugares de antigamente, encontra apenas a lembrança da sua voz que lhe diz "– Não venhas mais, não venhas" (p. 220), e porque ele insiste ("Ver-te só. Pela última vez"): "– Nunca mais. Tudo isto é estúpido. Vê se entendes de uma vez para sempre. Não venhas mais." (*ibid*). Depois disto Oriana desaparece da memória de Cláudio.

Flora já muito antes havia desaparecido também, da sua vida e das suas lembranças. Muito antes da morte de Miguel. Terminada a noite de vigília, Cláudio desperta para a realidade. Já não ouve a voz de Miguel, que não responde mais ao seu chamado, "regressado

---

[38] FONSECA, Fernanda Irene. Um percurso de pesquisa teórico-poética sobre o Tempo e a Narração. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, p. 62.

[39] Todo o capítulo XXIX é dedicado a recordar Oriana pela última vez. Cláudio a vai procurar, pela imaginação, a Coimbra. Percorre, na cidade, todos os lugares por onde na juventude andou com Oriana, todos os lugares onde a poderia encontrar se ela estivesse viva e se ambos estivessem no tempo em que se encontraram. Procura-a pelo labirinto das ruas estreitas da "Baixa" (recurso encontrado pelo romancista para introduzir no romance o recorrente símbolo do "labirinto", extremamente expressivo em vários romances, desde *Aparição* e *Estrela polar* até *Signo sinal*), Portagem, Calhabé, Arcos do Jardim, ladeira do Seminário, Universidade, pelas pastelarias e cafés – o Jesuíta, o Café Roxo –, na Sé, Ferreira Borges, Santa Cruz, Quebra-Costas, Sub-Ripas, Palácios Confusos, no Botânico... O capítulo XXXIII dá ainda continuidade a esta inútil busca em delírio.

definitivamente ao seu limite." (p. 268). Ao invés da voz do morto, Cláudio ouve apenas o "estrondo rouco do mar", ouve-o "sempre, um rumor a espaço infinitude." (*ibid.*). Vão em instantes levar o corpo para a conclusão do ofício fúnebre, e Cláudio irá enfim ao encontro do dia novo, cheio de sol e de mar, de onde emergirá um homem novo, depois do banho purificador. É o que lhe diz o retábulo da Anunciação, no interior da capela:

> [...] – ser eu o deus que vai nascer. Eu, Cláudio. Eu, homem corruptível de miséria e loucura. De insensatez. Eu à beira do mar. Não há morte, não há morte. Não há deuses. Não há humilhação. Nem sonhos de megalomania. Nem correntes a rasto de tudo o que já foi. Sou novo, vou nascer da espuma das ondas. Sou eu. (AF, p. 270)[40].

Esse dia novo cumpriu-se, e nele, também o homem renascido. Fora um dia de mar, desde o amanhecer ao crepúsculo. Depois de "um dia ardente", fulgurante de luz, "depois da iniciação das águas, da abundância da sua fertilidade" (AF, p. 271), Cláudio quer apenas estar ali, na companhia de Clara, vendo o sol que já desceu deixando "ainda o rastro do seu turbilhão" (p. 272), um "incêndio sobre as águas" que se abre "ao imenso de o olharmos. O mar escurece, uma cor fria desce-lhe para a profundidade. Plácidas as águas adormecem ao [...] olhar fatigado" de Cláudio (*ibid.*). "Que horas são?" – pergunta-se ele, tal como no início do primeiro capítulo – "a noite vem aí. No terraço para a praia das Azenhas, debruçamo-nos eu e Clara para as sombras do entardecer. Há paz nas coisas, o mar adormece." (p. 271). Cláudio está agora debruçado sobre a vida. No início da diegese encontramo-lo debruçado sobre a morte:

> Que horas são? a manhã vem já aí. Ardem-me os olhos de vigília, o corpo cansado. À porta da capela, olho à volta o horizonte noturno, olho o céu cheio de estrelas. Está

[40] Há aqui ressonâncias de evidente paganismo e de teor clássico e mitológico a que estão associados os nomes de Flora e de Cláudio no sentido já anteriormente tratado neste capítulo. A imagem cristã da Virgem da Anunciação é interpretada por Cláudio a anunciar o nascimento do homem novo, que é ele, o novo deus que "vai nascer da espuma das ondas", imagem associável tanto à do nascimento de Vênus (já utilizada em *Rápida, a sombra*) quanto à presença da representação imagética de São João Batista, no altar da capela. O deus novo que vai "nascer da espuma das ondas" é também o homem rebatizado para a iniciação de uma vida nova. Este homem assim se proclama: "Eu, Cláudio. [...]. Eu à beira do mar", e esta proclamação de certo modo lembra um título literário: *Eu, Claudius imperador*, de Robert Graves (aqui a ressonância clássica), e lembra, também, o título de um artigo de grande interesse para o estudo do romance de Vergílio que aqui está sendo tratado, o texto de Leonor Buescu "Eu, Cláudio, à beira-mar", (Cf. FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*, p. 139-144), habilmente montado a partir da citada passagem do romance de Vergílio mas emitindo o eco do título de Graves.

> uma noite tranqüila de inocência, como a paz que me invade. Poderia achar razões que me turbassem a paz. Não encontro. (AF, p. 11).

Aqui, mais uma vez, a circularidade estrutural é evidente, com a retomada paralelística e cronologicamente atualizada que no final do romance se faz do seu início. Mas o que aqui mais importa é o sentido simbólico dessa circularidade que Leonor Buescu interpreta assim:

> Entre as duas interrogações, a do primeiro capítulo e a do último, o tempo estivera suspenso, mais ainda, revoluto. Espaço e tempo marcados pela sacralidade de uma experiência profunda que, na intimidade da consciência, assume uma qualidade soteriológica. [...]. Cláudio já não se debruça sobre o murete que limita o espaço funerário da capela: encontra-se agora no terraço sobre a praia das Azenhas. Não é noite, "na hesitação do amanhecer". É dia, na aproximação de uma noite depois de um dia ardente, não já cortada pelo julgamento terrível de Miguel: é Clara, a companheira de Cláudio [...]. Cláudio saíra do "labirinto infernal" e reentrara triunfante no mundo dos vivos, sem o ressentimento dos Mortos.[41]

Curiosamente, este romance, que pela situação-limite que centraliza e ordena a diegese (a vigília solitária de Cláudio ao filho morto e o balanço difícil de quantos desencontros os dois tiveram na vida) parece o mais tétrico, o mais pessimista, o mais angustiante dos seus romances é, paradoxalmente, um dos mais otimistas em termos da mensagem existencial que o conclui. Com o enterro do filho, Cláudio salda um passado e credita-se para um futuro de plenitude ao lado de Clara. Vence a morte e renasce para a vida. Pela purgação (simbolizada pelo banho de mar), pela ascese, mas também pelo equilíbrio e pelo vigor de Clara, que "tem uma energia que se não esgota". "Que não a recebe do mar", sendo ela "que lha transmite." (AF, p. 271). "Clara é bela e perfeita. Tem a vida toda circunscrita ao seu limite como a própria perfeição. [...]. Clara sabe a palavra exata para todo o presente ser meu." (p. 272), reconhece Cláudio. Neste presente já não há a lembrança de Oriana, e "Miguel, Tina, mesmo Flora, o olhar mais longínquo dos pais de outrora", são apenas fugidias sombras que se retiram da memória de Cláudio.

Um dos elementos novos na construção deste romance e de que ainda aqui não falei, é que em *Até ao fim* não se dá o regresso do protagonista à aldeia da sua origem. Na

---

[41] BUESCU, Leonor. Eu, Cláudio, à beira-mar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*, p. 144.

juventude e depois dela, enquanto os pais viveram, ele lá foi freqüentes vezes. Depois disso, não encontra sentido num possível regresso, e a última hipótese, é assim que a coloca: “Ir à aldeia talvez, cortar com o que resta de eu lá ter sido.” (AF, p. 269). A aldeia e a montanha, onde residem o inverno e “a solidão sem fundo da memória” (*ibid*.) são definitivamente substituídas, depois da noite de trevas passada em vigília, pela ardência fulgurante e gloriosa do sol e pela magnitude do mar infinito, “o mar deserto até ao limite do poente” (*ibid*.). Cláudio reconhece então, integrado a esse espaço cósmico e em comunhão amorosa com Clara, a que “sabe a palavra exata” para todo o presente ser seu, que tem a vida inteira dentro de si.

CAPÍTULO II

EM NOME DA TERRA:
NA FUGACIDADE DA VIDA, O TRIUNFO DA VELHICE

Se a mensagem final de *Até ao fim* é de otimismo, com a abertura de Cláudio à plenitude existencial encontrada na companhia de Clara e na certeza de que tem dentro de si a vida inteira, o sal da vida nas águas do mar e a força da mulher e do amor que parece animar o movimento dessas águas – e não o inverso disso – e a luminosidade solar que lhe dá a certeza da vitória do dia sobre a noite, da vida sobre a morte, *Em nome da terra*, o romance escrito e publicado logo a seguir, apresenta uma mensagem de sinal inverso apontando para um pessimismo profundo, para o mais completo desamparo do homem diante de si mesmo.

Como vimos, em *Até ao fim* a diegese concentra-se no velório solitário de Cláudio ao filho morto e na impossível (e dialógica) "conversa" sobre a qual se apóia todo o rememorar do protagonista, toda uma "construção" de fatos e não-fatos dos quais ele tem consciência que oscilam entre a realidade real e a ficção que se transforma em realidade pela força da imaginação. *Em nome da terra* repete a experiência dialógica aprofundando-a e perenizando-a pelo registro escrito que o protagonista-narrador lhe confere decidindo escrever a Mônica, sua mulher há vários anos morta, uma longa carta de amor. Uma carta em tudo *sui-generis*, porque para além de ser dirigida a uma destinatária morta, não possui estrutura textual de carta nem extensão (ou concisão) adequada à natureza do gênero. Na verdade, o longo texto produzido por João Vieira (e que é o texto do próprio romance), juiz de Direito aposentado e internado num "lar" de idosos, é o resultado de uma escrita memorialística desconexa, caótica, à margem de quaisquer mínimos princípios de coesão e coerência e portanto aparentemente destituída de qualquer lógica possível. Na verdade, a "carta" de João representa a fiel transposição para o papel de quantas lembranças recordadas e inventadas lhe vêm à mente, mais ou menos em turbilhão, mais ou menos em delírio. Ele sabe (como o souberam protagonistas de romances anteriores) que a memória não conhece a seqüência dos fatos nem dos tempos. E por experiência própria sabe que a memória dos velhos é ainda mais frágil, mais sujeita a falhas, equívocos e "falsificações". E assim é o seu rememorar, a partir do qual escreve.

João chama de "carta" à sua escrita porque este é o gênero adequado para comunicar e para aproximar duas pessoas que se encontram distantes uma da outra. Mas o que ele quer dizer, já não é a Mônica que o diz, mas a si mesmo, porque se encontra só, diante de si, e é a si que deseja "falar" escrevendo. Não para comunicar (de modo algum, porque não tem o quê e se tivesse seria a outrem e não si mesmo), mas exatamente para *aproximar* de si a mulher definitivamente ausente, para a *presentificar* na sua escrita pelo poder da *evocação* e da *invocação*. Transformar a escrita num corpo, o corpo da mulher amada, pela irrealidade real da ficção, da emoção e do imaginário, e criar esse corpo, pela palavra, no mais absoluto e inimaginável grau de perfeição. É para isso a carta que João escreve: mais do que para dar testemunho da sua própria experiência existencial – que não pode separar da sua relação com Mônica –, valer-se dela para tentar vencer o tempo, a velhice, a degradação e a morte, alcançando um passado ancestral inatingível, onde todas as coisas foram perfeitas, reinando, sobre toda a perfeição, a da mulher. É esse desejo de ultrapassagem dos limites humanos que move a escrita de João. Motiva-a uma súbita saudade amorosa da mulher morta, a necessidade de a trazer de volta à vida, mas dotada de um fulgor, de um vigor de beleza e perfeição muito acima do que a própria vida lhe dera. Perfeição, beleza, vigor, fulgor talvez só dados aos deuses e nunca à frágil e precária natureza humana. E por isso João escreve:

> Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever. Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes. É quando o que é grande acontece. E não me digas diz lá porquê. Não sei. O que é grande acontece no eterno e o amor é assim, devias saber.[1]

Movido pela enorme vontade de amar a mulher morta, João vai-*lhe* escrever. Mas poderá também ter decidido escrevê-*la*. Como efetivamente se constata na leitura do romance, ao mesmo tempo em que escreve *à* mulher, João *escreve a* mulher, (re)criando-a pelo poder da palavra. Esta ambigüidade, de uma sutileza extraordinária e carregada de sentido, encontrada logo à segunda linha da abertura do romance, sinaliza para quanto de significação se pode encontrar (e deve procurar) nas suas entrelinhas e no visível caos de uma diegese aparentemente impossível, tal a desestruturação narrativa[2].

---

[1] FERREIRA, Vergílio. *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990, p. 9.
[2] A ambigüidade centrada na expressão "vou-te escrever", foi assim analisada por Fernanda Irene Fonseca:

Ainda, deste breve trecho inicial da enunciação do romance, merece destaque e análise isto que diz respeito a uma concepção temporal – "Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes" – e que indica que João persegue um tempo anterior à própria vida em comum dos dois (a partir de quando lhe seria possível qualquer lembrança de Mônica, mesmo a mais remota), um tempo mesmo anterior à vida de cada um, um tempo mítico, originário, adâmico, preservado na imutabilidade do eterno, que é onde se pode encontrar a perfeição. "É quando [e é aí que] o que é grande acontece", porque "o que é grande acontece no eterno".

Será pela escrita que João vai empreender essa viagem de regresso a um tempo anterior ao próprio tempo em que o homem possuía a perfeição e a perenidade dos deuses e a degradação e a morte não prevaleciam sobre a juventude e a vida. É nesse tempo anterior que João quer ainda amar sua mulher, ali reinventada. Não lhe interessa amá-la apenas na "memória difícil", na "memória estúpida", quando a vida de quem se ama "não é só a que lá está mas a que nós lá pusemos para depois irmos gastando." (ENT, p. 13). O que a mulher fora, aí, "tinha um proprietário" que era ela própria, e mesmo ele, João, "que também tinha direito." (*ibid.*). Não é essa mulher nem esse tempo que lhe interessam:

> O que vem à memória creio que está antes, muito antes. E aí não eras de ti nem de ninguém, é assim. [...]. Recuperar o impossível de quando te amei e não de quando o amor se possibilitou. Porque o inacreditável é que se ama, querida, e não o que é real, que diabo me importa agora o real? O real é estares morta, mesmo o real não o sei pensar. [...]. Penso o real de então e ele é logo outra coisa – que coisa? Não sei. O real que sobra de todo o real e é o único que realmente é. (ENT, p. 13-14).

Escrever-lhe uma carta ou também "escrevê-la" a ela [a Mônica], criá-la na escrita? O *tu* e o diálogo não passam de uma ficção da linguagem que tem uma vocação dialógica inerente ao fato de ter nascido na e para a interação face a face, de ter sido criada pelo Homem para vencer a sua irremediável solidão, chegando até ao Outro e até ao Real. Vocação tão forte que dela lhe advém mesmo o poder de criar esse Outro e esse Real que, afinal, não existem senão com a realidade que a linguagem lhe dá. (FONSECA, Fernanda Irene. Em nome da terra, uma última invocação ao meu corpo. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 145).

Sobre a mesma expressão, tive também oportunidade de assim me manifestar:

> "Vou-te escrever". Vou-te invocar, vou-te evocar, vou-te inventar, vou-te criar: na palavra, pela palavra, na escrita, pela escrita... eis o que se pode ler neste momento inicial da enunciação do romance. Porque em Vergílio Ferreira *escrever* é *inscrever* em existência, na busca obsessiva da perfeição que só há para além da própria realidade do existir. (PAIVA, José Rodrigues de. Vergílio Ferreira: vida, morte e ressurreição pela escrita. In: CORRÊA, Alamir Aquino [Org.]. *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: UEL, 1997, p. 45).

O "real que sobra de todo o real" é o real do excesso, o real da ficção, e é esse que importa ao protagonista-narrador. É nesse plano da realidade intangível que João quer amar sua mulher, tão etérea que era capaz de se dissipar "quando soprava uma aragem leve", mas depois regressava e ele tocava-a:

> De alto abaixo tocava-te. A face, os seios o curveado do teu corpo, e eras perfeitamente plausível. E a certa altura houve uma descarga de todo o universo em mim e gritei o teu nome e a terra tremeu e tu disseste estou aqui, mas não estavas. Nunca estavas. Quando eu te procurava assim, era certo e sabido que não estavas. Havia sempre do meu lado muita coisa que não tinha aplicação do teu, sobrava sempre alguma coisa. (ENT, p. 14).

Tocar o corpo da mulher é fundamental para João, porque é pelo tato que ele "pensa" esse corpo: "O tato, querida, é o sentido mais nobre. Porque tem o real que está lá, mais as idéias que se quiserem, e que não estão." (ENT, p. 15). Com o tato, "mesmo os outros sentidos colaboram", e João guarda nas suas mãos a lembrança viva de um corpo decerto muito mais imaginado do que visitado, mas quente, na imaginação erótica que dele se ergue: "Tenho nas mãos a memória do teu corpo, do boleado doce do teu corpo. As pernas, os seios, deixa-me encher as mãos outra vez. O fio ardente da tua pele. A face. Mal te revejo os olhos mas o teu olhar cai sobre mim em torrente." (*ibid.*)[3].

João persegue obsessivamente esse absoluto da perfeição e da juventude indo situá-la na inexistência de um tempo e de um espaço antegenesíacos, o tempo do sem-tempo – do sem-fim nem princípio –, que é o tempo da eternidade, e um lugar *ideal*, um *locus amoenus* dos antigos mitos pagãos, quando os homens, os deuses e as ninfas dos bosques se fundiam na mesma e eterna essencialidade poética. É este o cenário que João cria, na invenção da sua escrita, para a sagração da juventude, da beleza e da perfeição de Mônica:

> Descemos então ao rio antes de termos pensado descer ao rio. Havia a frescura da água, o seu brilho trêmulo e um desejo súbito de sermos deuses. Descemos as escadas de pedra da margem e tu logo te descalçaste, os pés livres na areia. Descalcei-me também e

[3] *Em nome da terra* é um romance sobre a velhice (como também o são *Alegria breve* e *Para sempre*) e os seus efeitos devastadores num corpo. E de tal modo estes são evidenciados, que se pode dizer que é um romance sobre o corpo e sobre os sentidos pelos quais o corpo (abrigo do Ser) se comunica com o mundo. Daí a referência ao tato, afirmado como "o sentido mais nobre" e com o qual os outros "colaboram". A matéria é também tratada em *Invocação ao meu corpo* (Cf. p. 310-311) e está no centro do estreito "diálogo" que existe entre o romance e este ensaio, particularmente nos capítulos XV e XVI ("Subjetividade do corpo" e "Ode ao meu corpo" – p. 281-340). Mas não se limita aí a temática de *Em nome da terra*, que também é, tal como *Para sempre*, o romance do poder criador da palavra, pela qual se pode recuperar o corpo num tempo anterior ao da sua degradação.

> imediatamente devagar começaste a despir-te devagar. Despes-te agora de novo quando o penso, não te apresses. [...]. Havia a noite e o teu corpo branco e tudo era longe para não perturbar e não levar nada do que me pertencia. Era belo o teu corpo, terrível. (ENT, p. 14-15).

Tudo se passa no plano da pura invenção ficcional a que João se entrega na recriação/rememoração da amada mulher morta. Ele sabe que o lugar e o tempo são construções da sua imaginação, mas tamanha é a força desse construir imaginando, que a emoção que sente ao fazê-lo é real e é presente, como o tempo sem-tempo em que isso se passou e que também se presentifica e que se anula quanto à seqüência de fatos: "Descemos [...] ao rio *antes de termos pensado* descer ao rio. [...]. Despes-te *agora de novo quando o penso* [...]. Era belo o teu corpo, terrível. Tanto que *sinto ainda agora* o dente rangido, podes crer" (sublinhados meus). É graças a essa mesma "ilusão" que a escrita emocionada permite, ao "transporte imenso" que possibilita ao "escritor"/protagonista-narrador a transposição de si para uma realidade-outra, que ele pode ainda sentir nas mãos o corpo da mulher ("tenho nas mãos a memória do teu corpo") e mais do que isso, repetir a emoção profunda do ato amoroso:

> Despi-me brusco, deitados os dois na areia, e a fúria, e o limite. E uma só verdade para nós e o universo. Deitados de costas, lemos as estrelas. A paz enorme de horizonte a horizonte. A eternidade. E a necessidade de estarmos lá, para não haver mais nada para fora de nós. (ENT, p. 15).

A esse momento *grande* do encontro erótico dos corpos que se dá num *então* e num *lá* que vêm a ser o de uma sonhada *eternidade* em que não houvesse "mais nada para fora" dos dois, dá-se, finalmente, o rito da sagração que deverá garantir ao homem a perenidade da juventude, da beleza e da perfeição da mulher:

> Depois erguemo-nos, mergulhamos nas águas. Quase estagnadas, só uma leve corrente as modulava. [...]. Agora tenho apenas a imagem fresca de um bosque, ninfas talvez, qualquer coisa em que a morte não esteja à porta do imaginar. [...]. Por fim saímos da água e os deuses olharam-nos, humilhados na sua inutilidade. Uma nova raça divina erguia-se em nós. Poderosos imensos. Trazíamos uma mensagem dos confins das eras, a Terra esperava-nos. Trazíamos a notícia de um corpo incorruptível e perfeito.
>
> – Jura-me que nunca hás-de envelhecer – disse-te.
>
> – Juro.

> – E que nunca hás-de morrer.
>
> – Sim.
>
> – E que a beleza estará sempre contigo. E a glória. E a paz.
>
> – Juro.
>
> Então baixei-me ao rio e trouxe água nas mãos em concha. E derramei-ta na cabeça imensamente. E disse, e disse
>
> – Eu te batizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição.
>
> – E tu disseste João sacrílego. E eu disse agora podemo-nos vestir. (ENT, p. 15-16).

Quando João escreve a sua "carta" a Mônica e aí a evoca e invoca em força, já (como sabemos) se encontra viúvo, aposentado, velho e mutilado, a perna esquerda amputada em conseqüência da gangrena motivada por problemas circulatórios. Portanto, *sabe* ilusória a eternidade pretendida, e a beleza, a perfeição, a juventude. Não obstante o juramento feito no ritual do batismo pagão (e sacrílego), Mônica morrera em decrepitude física e mental, na total dependência de João e da empregada Camila. Esta é a realidade que João não quer ("que diabo me importa agora o real? O real é estares morta" – p. 14) e que também é a da sua existência, prestes a terminar. Daí o seu impulso para criar uma *outra* realidade acontecida num *outro* tempo, embora ele próprio pareça não saber muito bem como: "provavelmente esse tempo nunca pôde existir, que é quando realmente existe o que vale a pena existir. Vou pensar melhor a ver se eu próprio entendo." (ENT, p. 9)[4].

A invenção da eternidade em beleza e perfeição pela escrita é a estratégia que João desenvolve para lutar contra a própria velhice, a degradação do seu corpo e a morte[5]. O seu

---

[4] O pensamento de João está mergulhado numa certa confusão gerada entre o seu *sentir* e a *expressão daquilo que sente*, criando zonas de obscuridade, ininteligência ou mesmo de aparente debilidade mental. Na seqüência da citação feita anteriormente, temos:

> Ponho-me a lembrar o que passou e o que me lembra é só a tua presença forte ao pé de mim. E depois acabou. Deves ter achado que era de mais e então acabou. Foste para não sei onde e estás lá fixa quando te lembro. Na realidade foi tudo muito mais devagar. Mas tudo quanto foi acontecendo foi o modo circunstancial de haver agora eternidade acima dessa circunstância – expliquei-me? (ENT, p. 9).

Mas João sabe que o seu pensamento é tortuoso e beira o delírio ou a loucura e por isso tem o cuidado de afirmar: "Não querida, não estou taralhouco." (p. 13).

[5] Sobre a "estratégia" para vencer a morte pela perenidade da escrita (ou qualquer outra expressão artística), estou de acordo com Carlos M. F. da Cunha, quando diz que

> O traço dominante dos narradores vergilianos reside na ficcionalização do mundo atual, para enfrentar o que o sobredetermina, a morte. Ela comparece obsessivamente para ser invariavelmente combatida, denegada ou vencida, por ela não tem acesso aos mundos construídos pela imaginação, onde é banida, como se verifica na ficcionalização anamnésica do passado. Perante o in-

imaginar é um imaginar contra a morte: "É duro morrer, querida" (ENT, p. 16); "Prepararmo-nos para a morte é irmos morrendo tudo até ficarmos só cheios de nós. É duro, eu sei." (*ibid*., p. 45). João *sabe* porque está sofrendo esse processo de *ir morrendo tudo* a começar pelo próprio corpo: "Nesta casa em que apodreço devagar [...] estou só com o meu corpo, lembro-me muito bem de quando éramos os dois num só e íamos criar o mundo todo" (p. 10) – "E este chato do corpo que até agora não existia." (p. 13). Sabe que naquela casa onde os filhos (ou a vida) o meteram, está, como tantos outros velhos, como num depósito, simplesmente à espera do fim, pagando pelo "erro" de ser "humano e fracionário" e não ter morrido jovem, como ocorre aos que os deuses amam[6]. *Ir morrendo tudo* implica também um desfazer-se de bens e de objetos pessoais, das coisas que se vão juntando ao longo da vida. Na casa onde foi posto a apodrecer, João já nada mais tem de seu[7].

Tudo o que até aqui foi analisado é matéria pertencente ao primeiro capítulo do romance. É um capítulo fundamental para a construção e compreensão da diegese. É, juntamente com o último, que o retoma para haver circularidade na tentativa de impedir que o fim se feche em si mesmo e alimentar a humana ilusão do recomeço da vida e da sua continuidade, o que há de convencionalmente mais inteligível no romance. Entre um e outro, entre o princípio e o fim, vai-se instalando progressivamente uma incoerência textual figuradora do caos, da impossibilidade narrativa pelo desconexo da ação que obedece ao desconexo da memória sobre a qual ela se "constrói". Uma memória em "farrapos", memória "difícil" e caótica que só pode ser representada de forma apocalíptica. O sentido do romance tem de ser procurado na "montagem" das peças que o constituem como numa espécie de

---

> verossímil da morte, a ficcionalização aparece como o modo verossímil de configurar um mundo possível, habitável e só acessível pela arte. Uma construção epistêmica que permite também ao *outro* do escritor enfrentar o tráfico e, pela escrita, redimi-lo. (CUNHA, Carlos M. F. da. *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*. Algés: Difel, 2000, p. 147).

[6] No início da sua rememoração ficcionalizada de Mônica, João vai dizendo no (des)arrazoado do seu solilóquio:

> Mas agora não quero saber. Nem da tua morte em plano suavemente inclinado. Nem de quando, de quando quê? nem de nada. Não sei amar-te aí, é o caso. Porque só se pode amar na perfeição, depois o amor perde o nome e é outra coisa. Devias ter morrido quando te conheci para ser impossível morreres. Devias ser tudo então para não haver mais nada depois. Esgotares o teu possível. Mas houve, acabou-se. Os deuses, como sabes, amam os que morrem jovens porque o absoluto é a sua medida. É assim. Que erro, querida, sermos humanos e fracionários. (ENT, p. 10).

[7] Cf. ENT p. 13: "Estou agora num lar de repouso, chama-se assim numa tabuleta e na lista telefônica. Não estou mal. Há cá imensa gente a repousar, não estou. Mas muitos não querem. Têm a mania de estar vivos com as suas coisas à volta a dizerem-lhes que sim, não querem." Cf. também *Para sempre*: "Parte-se carregado de coisas, elas vão-se perdendo pelo caminho." (p. 10).

quebra-cabeças. Por isso não pode ser lido convencionalmente, sob pena de não ser compreendido.

Já anteriormente assim era, nos romances de Vergílio Ferreira, mas o processo de complexificação narrativa e da sua abstratização continua em *crescendo*, obediente aos passos de um projeto que persegue o resultado do romance abstrato, o mais próximo possível do que fosse o *romance puro* (embora carregado de matéria filosófica) apenas sustentável, como certa poesia (a partir da de Valéry, por exemplo), pelo poder e virtudes da linguagem. Ou tão evanescente e etéreo quanto a música. Ou transitando por processos que também poderiam ser os da pintura. Esse *romance puro* perseguido por Vergílio Ferreira bem poderia significar a síntese ou soma e súmula de todas as artes, e, embora ele não o diga explicitamente, isso pode ser inferido na leitura de alguns dos seus ensaios e, particularmente, em anotações do seu diário[8].

---

[8] Os nove volumes que constituem as duas séries de *Conta-Corrente* são (entre muitos outros temas) um espaço privilegiado para a meditação do escritor sobre a arte do romance, quer de uma maneira universal, com relação ao gênero, quer quanto ao seu próprio romance e à sua respectiva *poética*. Neste aspecto, e limitando-nos a exemplificar a derradeira fase romanesca do autor, poderíamos selecionar alguns trechos que identificam a sua crescente propensão para o *romance abstrato*. Por exemplo:

> Arranco para o romance com a sua ideação geral e o resto gera-se com cada pormenor que se avança. Se estabelecesse um plano prévio esse plano alterar-se-ia. [...]. As "histórias" dos meus livros são desde há muito dadas por manchas como uma pintura. (CC4, p. 71).
>
> Construir um romance de bocados que o leitor se entreterá ou não a coser. Não de manchas como um quadro que depois se totaliza. Em bocados, farrapos, talvez detritos. (CCnsI, p. 105).
>
> [...] para cúmulo de insensatez, comecei outro [romance] deveras insensato. Imagine-se uma história de amor em sublimação, sem nomes, com poucas personagens e tudo estilhaçado em fragmentos sem ordem. Preciso agora apenas de pensar que não é preciso. Escrever à deriva ou como quem atira palavras ao ar, na idéia absurda de que ao caírem façam sentido. Um disparate assim. (CCnsIV, p. 151).
>
> [...] vou [...] retomar [...] o [romance] que há dias comecei. Escrita fugaz translúcida evanescente. Poema de amor. Vou chamar-lhe "Balada". Talvez me esvazie nele de uma certa evocação obsessiva. Sem nomes, cenas, narrativas. Coisa dada em fragmentos como breves visões. Coisa escrita em palavras sem peso. Aéreas fluidas. E um imponderável e profundo encantamento. Já disse tudo, já viajei tudo, apetece-me agora sentar-me no recanto de mim e olhar, e ceder à ternura da memória, da toada de uma longínqua melodia. (CCnsIV, p. 160).
>
> É um livro extremamente difícil porque não quero "dissertar" mas só com alguns toques disso conseguir dizer o que penso. Porque a dizê-lo só em "ação" teria de escrever um calhamaço [...]. Estou escrevendo paralelamente um outro romance sem nenhuma referenciação (nomes de personagens, lugares, etc.) e dado em fragmentos como o *Pensar*. (CCnsIV, p. 175-76).

Observe-se que o caminho pretendido pelo romancista aponta para uma crescente e extrema rarefação da narrativa, partindo das que eram "dadas por manchas como uma pintura", para as que, abandonando essa técnica, elegem a do romance construído "de bocados [farrapos, talvez detritos] que o leitor se entreterá ou não a coser", passando depois para a "insensatez" ou "disparate" romanesco de "uma história de amor em sublimação, sem nomes, com poucas personagens e tudo estilhaçado em fragmentos sem ordem", um roman-

"Construir um romance de bocados que o leitor se entreterá ou não a coser. Não de manchas como um quadro que depois se totaliza. Em bocados, farrapos, talvez detritos." (CCnsI, p. 105). É assim a "construção" de *Em nome da terra*. Mas se o leitor não se dispuser a coser os "bocados", "farrapos" e "detritos" de que é feita a memória de João, que é a própria matéria narrativa, como poderá compreender o romance? Daí a necessidade de uma especial estratégia de leitura – como já desde há muito exigiam os romances de Vergílio – que não pode ser a mesma do leitor de romances convencionais, mas a que o *seu* leitor terá de desenvolver para a compreensão de narrativas que romperam com os padrões da convenção romanesca. O percurso que o romancista foi passo a passo sinalizando nas anotações do seu diário[9] apontam para uma pesquisa no domínio da renovação romanesca, para a experimentação de novas possibilidades narrativas. *Em nome da terra* está praticamente no término dessa busca. Por isso é uma narrativa radical, no que diz respeito à ruptura com os padrões tradicionais do romance. Radicaliza esse processo de ruptura já visto nos romances anteriores dos quais traz inúmeros elementos constantes para contrapor a alguns possíveis novos traços. Continua a retórica da repetição aprofundando a "dialética" da modificação na permanência. Vergílio Ferreira não pode prescindir dessa estratégia.

Para compreender um romance como *Em nome da terra*, o leitor terá não só de encaixar as peças de que este *puzzle* se constrói como decodificar os símbolos por onde passa o seu significado e atentar para a rede de relações que interliga o romance não só com os vários gêneros e aspectos da literatura, como com a filosofia, a religião, a mitologia, um elenco de artes (com privilégio para a música e a pintura), e ainda para as possibilidades de outras linguagens narrativas, as baseadas na imagem, como a da fotografia e a do cinema. Tudo isto que é exigível para a leitura deste romance, na verdade já o era desde sempre, com relação a Vergílio Ferreira, para compreensão de uma obra em que o literário, aberto à universal dimensão da Arte, é fundado sobre uma base simbólico-filosófica. O que se exige para a leitura de *Em nome da terra* já era exigível para a do grupo de romances que vai de *Alegria breve a Signo sinal* e particularmente para a compreensão de *Rápida, a sombra*, *Para sempre* e *Até ao fim*, romances (incluindo *Alegria breve*) com os quais a narrativa de

---

ce escrito "à deriva ou como quem atira palavras ao ar, na idéia absurda de que ao caírem façam sentido". Finalmente, um livro em que não haja o "dissertar" e que se sustente numa "escrita fugaz translúcida evanescente", um "poema de amor" a que vai chamar "Balada", "sem nomes, cenas, narrativas. Coisa dada em fragmentos como breves visões. Coisa escrita em palavras sem peso. Aéreas fluidas. E um imponderável e profundo encantamento." Já tendo dito tudo e tudo viajado, apetece ao escritor apenas sentar-se "no recanto" de si e contemplar, cedendo "à ternura da memória, da toada de uma longínqua melodia." Seria decerto este o seu *romance puro* o romance que se sustentasse na evanescência da música.

[9] V. a nota anterior.

João Vieira mais intensamente se relaciona, radicalizando, do ponto de vista formal o seu aspecto fragmentário, e, tematicamente, a experiência da velhice.

Quando se é velho, já nada mais se tem de seu, diz João Vieira. E, efetivamente, assim é, no seu caso. Já de há muito perdera a mulher, dos três filhos (André, Teodoro e Márcia), só de longe em longe recebe a visita de Márcia ou de Teo (visitas sem carinho: convencionais, "administrativas", quase "profissionais") e de André, apenas vagas e muito raras notícias das suas andanças pelo mundo, a deriva a que o levou o espírito aventureiro. Márcia internou o pai num lar de terceira idade para lhe ficar com a casa, depois de haver afastado (graças a uma "estratégia" de maledicência) da casa e do pai a velha empregada Camila, que cuidara de Mônica na sua fase de doença e degradação e que decerto teria também cuidado de João, não fossem os interesses escusos de Márcia. Sem a empregada de confiança e sem estrutura familiar adequada, a mais óbvia solução que se impunha para a velhice doentia de João era o internamento num "lar de repouso". Isso deixava livre a filha para o exercício do liberado comportamento que era o seu, caracterizado pela sucessão de maridos e companheiros transitórios e a aparente urgência de inúmeras coisas a fazer. Recolhido o pai a um asilo de velhos, ficava a casa familiar disponível para o abrigo de Márcia e dos seus cinco filhos (de vários pais)[10]. Pela extensão da prole Márcia justifica facilmente e com absoluta naturalidade a ocupação do espaço, a liquidação, o expurgo ou simplesmente o descaso dado por ela às coisas que João fora acumulando pela vida e que eram, depois de perdida a mulher e os filhos (também para ele perdidos passada a infância de cada um), os próprios referenciais da sua existência: os seus livros, os seus discos e fitas com as músicas mais amadas, fotografias de Mônica e dos filhos crianças, alguns objetos, peças de arte... Tudo se perdera. João já nada mais tem de seu, a não ser o próprio corpo, a memória e a capacidade de inventar imaginando. Mas ele sabe quanto lhe são importantes os objetos referenciais da sua vida. Inutilmente vai insistindo com a filha para que lhe traga

[10] O comportamento de Márcia significa, em *Em nome da terra*, a retomada do tema do "choque de gerações" e a certeza de que os filhos só na infância pertencem aos pais, idéia recorrente nas narrativas de V. F. André, o filho ausente e aventureiro, tem alguma cumplicidade com a arte, mas quando esporadicamente a pratica, é na sua modalidade absurdamente degradada: poemas de versos ininteligíveis, um soneto de louvação à coca-cola... Teodoro (ou simplesmente o Teo) era estudante de medicina, mas, no percurso, resolveu dedicar-se à religião, vindo a ordenar-se padre sem prejuízo da conclusão do curso médico. Padre e médico, é nessa dupla condição (muito mais do que como filho) que visita o pai e que o acompanha na amputação da perna esquerda. Assim, as visitas que Márcia e Teo fazem a João, têm, além do mínimo imposto pela convenção, esse caráter "administrativo" e "profissional": Márcia vai ao abrigo para fazer os pagamentos das mensalidades e Teo para uma observação médica ou para um (também convencional) conforto religioso.

certos livros, certas fotografias, dizendo-lhe mesmo os lugares da casa onde os deveria encontrar. Mas já então a casa era "outra" e tais objetos já lá não estavam.

Com alguma sorte João consegue que a filha lhe traga três peças de arte que vai instalar numa das paredes do seu quarto no abrigo: um afresco de Pompéia em que se vê a figuração da deusa Flora, um Cristo (já muito danificado, com o pé esquerdo quebrado e sem cruz) e uma gravura de Dürer chamada a "Morte coroada, a cavalo". Além disso, consegue também uma cassete com a gravação de um concerto de Mozart para oboé, o *in C, K. 314.*

Do ponto de vista simbólico, as três peças artísticas são fundamentais para a leitura do romance, são mesmo a sua "chave" hermenêutica. No tríptico formado por elas, observada a seqüência que João lhes dera quando as instalou na parede, concentra-se o percurso existencial do narrador-protagonista: primeiro a beleza que não morre, a eterna juventude e a perfeição só conhecida dos deuses ou por eles concedida como raríssimo e extremo privilégio. Uma beleza mítica, pagã, de uma ancestralidade originária, mas tão remota como o tempo anterior às próprias origens. Uma beleza e perfeição só possíveis num tempo anterior ao tempo, anterior à gênese, anterior ao cosmos, quando reinavam, em inocência, a alegria e a plenitude. A deusa Flora, do afresco de Pompéia[11], representa essas qualidades físicas que, se fossem dadas aos homens, fariam deles seres mais perfeitos do que os deuses (os deuses vencidos pelo homem). O Cristo pôs fim a esse reinado da inocência, da alegria e da plenitude pagãs, instituiu a consciência do pecado e uma religião de sofrimento e de tristeza para a purgação das faltas e, sendo ao mesmo tempo Deus e Homem, conheceu a humilhação e a morte. Com ele, o homem encontrou-se vencido pelos deuses e por sua própria e frágil natureza humana. Sobre esta natureza reina a morte, coroada e a cavalo, como a representa o desenho de Dürer. É este o caminho (estreito, breve e tortuoso) a que o ser humano está condenado: da inocência da infância, alegria, beleza, plenitude e vigor da juventude, à degradação humilhante da velhice e ao nada da morte. Amanhecer, entardecer, anoitecer – como na metáfora vergiliana. Entre a beleza eterna (Flora), o grotesco da velhice (João e os velhos do asilo) e a tragédia da morte (a gravura de Dürer), há um caminho de *Paixão*, de humilhante sofrimento (o Cristo).

[11] "Ou não bem de Pompéia, mas de Estábias que fica logo a seguir e ao sul", João o sabe, porque é um erudito, "Ou talvez não de Pompéia mas Pompeios que é um nome feio como um trombone" (ENT, p. 126), que é como João o sente, porque é um esteta. *Em nome da terra* continua, no romance vergiliano, a valorização estética e simbólica dos nomes, como mais adiante se verá.

À deusa pagã da primavera João associa Mônica (na juventude) cuja beleza mitifica pela imaginação, mais do que pela memória, porque a memória que tem dela é a de uma realidade inventada (que é a que vale a pena guardar como real). A Mônica que a emoção do narrador reconstrói desde (ou até a) um tempo anterior a tudo – a ele mesmo, e a ela – é o mito da mulher desejada, idealizada, é uma mulher ficcionalizada a partir da mulher real e conduzida, por um processo de regressão, a um passado imutável e eterno, a um espaço-tempo em que possa permanecer para sempre intocada e perfeita. Só na dimensão do Mito, da Poesia ou da Arte isso seria possível, daí a associação de Mônica a Flora, a deusa que é tudo isso, na representação da Primavera, e tinha "um corpo transcendente até à sublimidade" (ENT, p. 126)[12].

[12] João estabelece aqui alguma diferença entre o corpo de Mônica e o da representação pictórica de Flora e deixa-se embalar numa descrição apaixonada do afresco de Pompéia:

> Tu tinhas mais peso do que isso, querida. Mas eu preciso agora tanto de seres divina. Transcendente irreal. Dissolúvel e vã – deixa-me ser infantil. Mesmo o amor só começa a existir assim, é dos livros. Metafísico disparatado. [...]. Preciso ardentemente de irradiar o teu corpo a tudo quanto baste para ser divino. Vou construir uma religião que não há. [...]. Um corpo. Minha querida Mónica, o corpo ainda não existe e é preciso que exista. [...]. / Agora que tudo findou, agora posso criar-te como Deus não soube e eu sei. Não conheces o fresco de Pompéia, tenho de to mostrar. / É uma deusa linda num instante do seu movimento leve, mas não se lhe vê a face. Porque a beleza não é dela mas da leveza do seu passar. Vê-se de costas, a face um pouco voltada só até à visibilidade do seu contorno doce. Colhe à passagem uma flor sem se deter, no ondeado da aragem que a leva. E na outra mão segura contra o peito um açafate de mais flores. Mas tudo nela é aéreo e dócil. A túnica cor de argila, ondeante até à mobilidade sutil dos seus pés nus, uma alça descaída no ombro direito. Um manto branco tombado dos braços para as costas num suporte negligente. O cabelo apanhado na nuca, a zona mais delicada para a ternura de um homem. E uma fita como auréola a segurá-lo. E o imponderável de todo o seu ser de passagem. Mas era o que sobretudo eu gostaria de te dizer desta deusa grave e aérea. Não bem o seu corpo esbelto como um vôo de ave, mas só esse vôo. Não bem a sua juventude eterna mas a eternidade. Não o gracioso dela mas a graça. (ENT, p. 126-127).

Obviamente João vale-se da imagem da deusa Flora para reconstruir (ou mesmo para criar) na sua memória gasta de velhice, uma imagem etérea de Mônica:

> Olho-a infinitamente para tu lá estares e ouço-te rir porque não estarias nunca. Fito-o e filtro-o para ficar comigo o seu impossível até à morte. O jeito breve dos pés que não pisam. Os dois dedos sutis que colhem a flor sem a colherem e são nela há dois mil anos a flor que não colheram. A anca doce em movimento, o etéreo da sua divindade. A moldagem do seu corpo vaporoso pelo zéfiro que a leva. O deslizar do manto e da túnica que não deslizam, para a nudez não ser de mais. E a espádua nua para se começar a sabê-la e ela ir existir numa avidez assustada. E o cabaz das flores com que leva a alegria consigo. E o espaço verde e vazio para que nada mais aconteça além de si. Olho-a ainda, olho-a sempre. Passa aérea e de costas. E assim a sua beleza é invisível, no anúncio do que jamais poderemos ver. Assim a sua beleza é a mais bela porque está perto e longe, na realidade tangível e intocável para sempre. Na face oblíqua de que jamais saberemos a face. No olhar que inunda todo o corpo como é próprio de todo o olhar mas de que jamais saberemos ter nas mãos porque a sua realidade é o passar. Nas flores que leva e colhe e jamais colherei nas minhas mãos grossas e mortais. (Ibid., p. 127-128).

João está fora de si nesta contemplação exaltada da imagem de Flora na qual quer ver a de Mônica. Segue embalado no devaneio em que o auxilia a observação da imagem da deusa no afresco, mas vai brutalmente

À imagem mutilada do Cristo (sem um pedaço do pé esquerdo e sem cruz), trazida da aldeia por João depois da morte da sua mãe, associa ele a sua própria imagem e condição: velho, abandonado à própria sorte no sofrimento do fim, e mutilado, a perna esquerda amputada. João vai comparar-se a Cristo, na *paixão* de cada um e na "conversa" que imagina ter com ele (e que é mais um exercício de dialogismo na composição romanesca):

> [...] não admiro muito o teu sofrimento. Ou não é bem isso. Comovo-me como é devido ao ver-te aí chagado e dependurado. Mas é preciso olhar-me aí, ver-me aí metido no teu corpo, sem pensar muito no que está antes e depois. Comovo-me talvez mais ao ouvir a tua palavra – foste tão doce e generoso no que te veio à fala. [...]. Vieste para morrer pela humanidade tua irmã, e se não morrias? [...]. Em todo o caso tiveste sorte, o teu plano não falhou e morreste como devias. E tiveste depois a glória de subires ao céu com as marcas do sofrimento nesse teu corpo terrestre. E é só aí que me interessas. Na lástima desse teu corpo. Na amargura da solidão. Como te devias sentir só. É só aí que te entendo para me entender a mim. Só na dor absoluta de um homem sem divindade nenhuma. [...].
>
> Mas esqueço eu agora tudo o que está antes e depois de estares aí dependurado. Olho-te. É certo que eras novo, quase jovem, e na juventude não há morte. É preciso esperar pela velhice e degradação para haver. E estar só. Queixaste-te do abandono do Pai, é outra coisa. Porque do abandono dos filhos ninguém se pode queixar e é o que eu faço. [...]. De todo o modo estás aí despedaçado e não faz mal que te reconheça meu irmão. O sofrimento que te deram foi de fora, o teu corpo estava inteiro quando a coisa aconteceu. Mas o meu vem de dentro, não sei se vês a diferença. Não me violentaram o corpo, foi ele que se desagregou. De todo o modo, acabou-se, meu irmão no sofrimento. Irmão diferente, mas irmão. (ENT, p. 70-73).

Irmãos no sofrimento, diferentes, mas irmãos, João e o Cristo, na *paixão* de cada um, na humilhação e na degradação que coube a cada um, no flagelo sofrido por cada um no seu corpo. João considera o seu sofrimento ainda maior do que o de Cristo: porque é apenas um homem e não um deus, porque viveu até enfrentar a velhice degradante, porque tudo foi perdendo pelo caminho, porque foi abandonado pelos filhos (que lhe parece muito pior do que se o fosse pelo pai) e porque o seu sofrimento físico vem de dentro do seu cor-

---

ser chamado de volta à realidade pela memória do real que vivera com a sua mulher nos últimos tempos que ela tivera de vida:

> Tenho de deixar de olhar esta deusa efêmera no breve instante de ser deusa, tenho de ir ter contigo ao fundo do corredor talvez, a Camila chama-me de lá aos berros / – Senhor doutor! A senhora sujou-se outra vez! (Ibid., p. 128).

po, que não foi violentado, mas que se desagregou. Para suportar este sofrimento humano, parece a João ser necessária uma coragem bem maior do que a do Cristo para enfrentar a morte:

> Gostava em todo o caso de saber como te agüentarias se te visses a apodrecer. Não te queixarias então do Pai que te abandonou mas se calhar de todos os teus irmãos em humanidade. Ou talvez te queixasses só de ti, do teu corpo vil, porque só ele te tinha realmente abandonado. Pode-se ser corajoso com um corpo são porque ele então está do nosso lado, agüentando conosco todo o cuspo alheio, sem se passar para o lado do inimigo. Mas não quero diminuir-te o sofrimento, que sempre é de doer. [...]. Deves ter olhado as tuas chagas e sentir-te ofendido na destruição do teu corpo, da sua inteireza, do conforto que devias ter em sentir-te todo em ti. Porque um corpo destruído é tão humilhante. [...]. Deves ter tido vergonha de ti. Porque havia ossos e sangue e podridão por debaixo da tua carne polida. Deves ter sentido o teu espírito desamparado do teu corpo como uma casa arruinada. Deves ter estado mais só do que no falado abandono do Pai. E essa é a solidão maior, porque um corpo é a nossa última companhia. Mas no fim de contas, com insultos e tudo, tu estavas ainda no centro do teatro. A opressão dos outros era um modo de te dizerem que existias. Que é que existe por fim num corpo em farrapos? Que é que te resta para pensares que estás em ti? E é só por isso que te lembro, meu irmão. Filho do homem, irmão no que humilha e dói. Na piedade que desce sobre nós. E na náusea de um corpo em vileza muito baixa. E num pouco da divindade que puder ser. (ENT, p. 73-74).

Ao final da “conversa”, que vai terminando quando também (significativamente) a tarde findava e o sol projetava a sombra da imagem na parede, João observa que o Cristo está “melhor” sem a cruz. A ausência dela torna-o talvez mais humano, mais fraterno, e nos seus braços abertos o que João vê é a possibilidade de “um grande abraço”. “Podes abraçar-me que eu deixo. Mesmo com sangue ainda vivo. Podes. Não suja.” (ENT, p. 74). Ao declínio da tarde ainda mais se alonga a sombra da imagem na parede. “É o manto da tua realeza” – diz João. “De sombra, pois, mas um manto. Estás à frente dele como numa apoteose. Eu estou só como talvez não imaginas. E a sombra que tenho está toda dentro de mim.” (*ibid.*).

Cristo libertara-se da cruz para acolher João num abraço fraterno e ampará-lo no seu sofrimento solitário. Mas João não se comove, achando que o Cristo, sim, é que deveria comover-se... Cristo cumpria “o seu destino com benefício”, João cumpria o dele “sem

benefício nenhum", e as contas de ambos "saldar-se-ão no infinito", porque para além dos dois "há uma grande lei" que a isso obriga. (*Ibid.*).

João não se comove com a possibilidade do abraço de Cristo porque, logo a seguir à sua imagem, e fechando o tríptico instalado na parede do seu quarto, está o desenho de Dürer com a "Morte coroada, a cavalo", um "desenho macabro", encimado pela inscrição *memento mei* alertando a "nossa possível distração" (ENT, p. 220).

> É um esqueleto curvado com a sua gadanha ceifeira sobre um cavalo esquelético com um chocalho. E tudo um pouco esfumado de náusea e vaguidão. Devia ouvir o chocalho e o seu aviso de pavor, ouvir o chocalho dos ossos do esqueleto e do cavalo. Está parado, o cavalo, tem uma pata no ar mas não se move para termos tempo de o ver bem. [...]. Há a coroa da morte a lembrar a sua realeza, mesmo nos pedaços de pele a revestir o cavalo. Mas o que vejo é o esqueleto de uma e outro. [...] pedi à Márcia que me trouxesse o desenho para aprender a desautorizar a morte, a gente valoriza-a tanto. Mas a importância dela está antes do esqueleto, [...]. A importância da morte está na vida, [...]. A importância da morte está onde a vida é ainda visível, no teu corpo estendido na cama, com os esgares ainda da aflição no teu rosto ainda contorcido. Nem é o cadáver que importa na morte, Mónica, mas justamente o morto. O macabro no seu ridículo é a negação da morte, deve ter sido por isso que eu pedi o desenho à Márcia. [...]. Nós pensamos que a vida acaba na morte, não é verdade, Mónica, acaba quase sempre mais cedo [...]. Do desenho o que mais me impressiona é talvez o chocalho do cavalo. Nem a coroa do esqueleto da morte, menos ainda a seitoria, [...]. O chocalho tem o badalo parado, está ali para aviso, mas ninguém o ouve, ouve-se é o chocalhar dos esqueletos que não tem aviso nenhum. A morte verga sobre a magreza do cavalo, deve estar cansada da viagem ou da coroa, do seu trabalho de ceifar, de pregar em vão os ossos do destino. Eu nem sei bem porque pedi o desenho à Márcia, mas está ali, já agora olho-o de vez em quando. (ENT, p. 220-223).

Aqui está porque João não se comove com a esperança do abraço do Cristo: porque ali bem perto está a realeza da morte, coroada, a cavalo, levando o seu instrumento de corte e o chocalho do aviso que ninguém ouve. Ao manto de sombra que é o da realeza de Cristo, a morte opõe uma coroa, ao seu corpo chagado e à mutilação do pé esquerdo, ela opõe uma montaria. Para João, a morte é mais forte e mais real do que a esperança do fraterno abraço do Cristo liberto da cruz. Por isso não se comove com ele. É verdade que o tríptico pode permitir outras interpretações, como por exemplo, a que foi dada pelo padre capelão do asilo de velhos: "uma deusa pagã, o esqueleto de toda a vaidade e ilusão, e

Cristo no meio a redimir tudo isso e a dar-lhe um sentido." (ENT, p. 68). Mas João não gostou desta "pregação" e "disse que podia ser outra coisa. [...]. Pode ser o deus cristão, a deusa pagã e no fim o esqueleto dos dois." (*ibid.*).

Pelo caminho da ironia e do sarcasmo esta provocação de João ao religioso sintetiza, no romance, um tema constante da meditação vergiliana que é o da morte de Deus, dos deuses e do Homem e que, no tríptico, adquire forma alegorizada. E embora o narrador-protagonista se manifeste contra a alegoria (que "é a explicação do mais alto pelo mais baixo, como é próprio do ensinamento para estúpidos e atrasados" – p. 223), neste caso, com relação ao processo construtivo de *Em nome da terra* esta alegoria é de fundamental importância porquanto constitui a chave para a sua compreensão.

As peças componentes do tríptico são objetos de eleição escolhidos pelo narrador que os guardara em casa ao longo da vida. Mas há ainda um outro elemento, que por não ser um objeto não poderia integrar o conjunto, mas que, etéreo, impalpável e invisível como é, incorpora-se fortemente à atmosfera (mesmo à atmosfera alegórica): a música de Mozart, o *Concerto para oboé K. 314*. Juntamente com as gravuras e o Cristo, João pedira a Márcia que lhe trouxesse um gravador e uma cassete com este concerto. Como num fundo musical ou trilha sonora cinematográfica toda a (precária) "ação" do romance transcorrerá sobre esta música que se ouve tocar constantemente, quer no gravador quer na memória de João. Ao lado do tríptico, este concerto de Mozart terá um significado especial na leitura do romance, como tem um especial valor na sua construção, do ponto de vista da estrutura.

A música como elemento estruturador, temático e simbólico nos romances de Vergílio Ferreira é mais do que uma constante (já o sabemos), é uma obsessão, um dado inarredável. Bastaria relembrar a sua importância em romances como *Para sempre*, *Rápida, a sombra*, *Nítido nulo*, *Alegria breve*, *Estrela polar*, *Aparição* ou *Cântico final*. Em alguns a música surge sobretudo como tema intensamente poético, ou como o símbolo do evanescente, da indizível palavra, linguagem superior capaz de transmitir o que outras não dizem, de uma superlativa expressão artística... Em outros, e particularmente em *Aparição* e *Estrela polar*, a música (como técnica, construção, escrita, estrutura) serve de apoio, em analogias que a crítica especializada já detectou[13], à própria estruturação romanesca. Em *Em nome da terra*, a música de Mozart é utilizada com esta dupla ou tripla funcionalidade: é

[13] V., de Isabel Allegro de Magalhães, "Uma leitura musical de *Aparição*", e de Maria Alzira Seixo, *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*.

elemento estruturador do romance, é tema de grande intensidade poética – *leitmotiv* que se realiza na própria recorrência musical (também como uma espécie de *mise-en-abyme* em que a música é ela mesma o *leitmotiv*) – e símbolo do indizível, do etéreo, do evanescente, da mais abstrata forma de provocar a emoção estética.

O primeiro capítulo de *Em nome da terra*, já apontado como de fundamental importância quer para a compreensão do romance quer mesmo para a sua construção, e também (juntamente com o último) como o de leitura mais inteligível, mais linear, anterior ao aparente caos, à impossibilidade narrativa que não se "sustenta" numa memória de "farrapos" e apocalíptica, assim é (de fundamental importância) não apenas pela sua inteligibilidade ou mesmo beleza literária, mas porque nele se expõem os principais temas e motivos que se vão desenvolver no desenrolar da narrativa. Assim, em termos musicais, este primeiro capítulo seria uma espécie de abertura ou de primeiro movimento de um concerto em que se expusessem os principais temas ou linhas melódicas a desenvolver de seguida em variações, repetições, reexposições, *leitmotiven*... Um segundo movimento cuidaria exatamente (e demoradamente) dessas retomadas temáticas, e, finalmente, um terceiro e último sintetizaria toda a exposição central, e, num movimento circular, retomaria os temas e motivos da abertura para a reexposição conclusiva.

É exatamente o que ocorre com a estruturação de *Em nome da terra*: depois da fundamental e clara exposição temática no primeiro capítulo (primeiro movimento), segue-se uma longa seqüência (um longo movimento) de vinte e quatro capítulos em que se glosam e ampliam os temas anteriormente anunciados e mesmo se vão inserindo novos motivos temáticos, observando-se freqüentes e contrastantes inserções e intersecções sugestivas do contraponto. Os contrastes temáticos e simbólicos do romance (na sua escrita, nos seus temas, imagens, metáforas e alegorias) sugerem mesmo a presença de um certo barroquismo. Encerrado o longo movimento central, o da exposição detalhada e reiterada de cada veio temático, segue-se, conclusivamente, um breve (tal como o primeiro) movimento reexpositor e ratificador dos temas iniciais.

Jorge Valentim, numa tese ainda não publicada em livro e que já aqui referi[14], demonstra o parentesco do romance *Em nome da terra* com a estrutura musical da forma sonata à qual, segundo ele, obedece o *Concerto para oboé K. 314*, de Mozart, constantemente ouvido na narrativa. Segundo os glossários musicais, a forma sonata "consta de três par-

[14] VALENTIM, Jorge. *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. 2004, 249 f. Tese (doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

tes: *exposição*, em que o primeiro tema é apresentado no tom principal e o segundo tema noutra tonalidade, *desenvolvimento*, no qual o trabalho dos dois temas constitui um desafio à imaginação do autor, e *reexposição*, na tonalidade inicial. Uma coda de certa importância conclui o andamento."[15].

É verdadeiramente significativo que a esta estrutura do gênero musical *forma sonata* corresponda a estrutura compositiva do romance *Em nome da terra*. E tamanha é essa correspondência que não se pode pensar ter sido por mero acaso. *Em nome da terra* é um romance musical não só pela presença (ou lembrança) obsessiva do oboé ou porque a música é um dos seus referenciais temáticos – com a recorrência do *Concerto* de Mozart e com as referências a outros compositores, Bach, por exemplo –, mas porque o é em essência, desde a sua "arquitetura". Jorge Valentim o demonstra tecnicamente até à exaustão, esmiuçando detalhes compositivos, identificando, por exemplo, nas sutilezas da tonalidade, as *tônicas* e as *dominantes* no romance: "a tônica da velhice e a dominante da juventude." Valentim observa que, ao invés de "transpor e encaminhar os dois temas para diferentes rumos tonais, como ocorre com a FS [forma sonata], Vergílio Ferreira compõe o seu desenvolvimento a partir da intensificação e ampliação dos temas expostos."[16] É o que ocorre no *desenvolvimento* do romance (matéria dos vinte e quatro capítulos que decorrem entre o primeiro e o último), correspondente ao *desenvolvimento* da forma sonata, situado entre a *exposição* e a *reexposição* e que "constitui um desafio à imaginação do autor", seja ele um compositor ou um romancista. E é aqui que o romancista Vergílio Ferreira é obrigado a recorrer a todo o seu *virtuosismo* romanesco-musical para conseguir dar sentido ao "caos", aos "farrapos" à evanescente e descosida matéria de uma memória frágil, contrastante, de certo modo, com uma imaginação extremamente vigorosa.

A "intensificação e ampliação dos temas expostos", dão-se, no romance, não tanto pela inserção de novos motivos temáticos mas pela repetição que reitera, ratifica, reafirma os temas fundamentais já aflorados e que vão ressurgindo ampliadamente, em *crescendos* e *diminuendos*, em modulações e volutas de variantes na constituição de um círculo que sobe longamente, em espiral, até à união do fim com o princípio. É aí que se dá a "coda de certa importância [que] conclui o andamento." Seguramente, mais do que em qualquer outro romance, no *Em nome da terra* Vergílio Ferreira "abusa" (ou parece "abusar") das repetições. Mas é bom lembrar que repetir é também um recurso de musicalidade e em particu-

[15] *ENCICLOPÉDIA Salvat dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1984, v. 5, p. 324.
[16] VALENTIM, Jorge. Op. cit., p. 161.

lar, da arte musical de Mozart, aqui fundamental pela presença temática e estrutural do *Concerto para oboé* "sobre" o qual o romance parece ter sido escrito[17].

Na verdade, *Em nome da terra* é um romance sobre o corpo, tema constante até à obsessão na obra de Vergílio, quer se trate da romanesca quer da ensaística. E é ele próprio quem o diz[18]. Quando relaciona o romance com o ensaio *Invocação ao meu corpo*, não é por acaso que o faz, mas, porque à maneira de certos romancistas-pensadores – como por exemplo Sartre, Camus ou Malraux – que tematizaram em romances algumas das idéias dos seus ensaios, Vergílio Ferreira tematiza, nesta narrativa, o que pensou em *Invocação ao meu corpo*, particularmente no capítulo intitulado "Ode ao meu corpo". A escritura do ensaio (o mais longo e decerto o mais instigante e o mais renovadoramente "moderno" de quantos escreveu) é contemporânea de *Alegria breve*[19], com o qual já francamente "dialoga", mas é *Em nome da terra* o romance que, com relação ao ensaio, corresponde à tematização ficcional do corpo[20], que o romancista animizará, em vivência existencial, as idéias do ensaio.

É com o corpo (ou em torno do corpo), sobretudo, que, na estrutura musical do romance, o escritor fará o *desenvolvimento* já aqui indicado como correspondente ao da forma sonata. *Desenvolvimento* centralizado no corpo e nos contrastes entre juventude e velhice, eternidade e transitoriedade, beleza e fealdade, sublimidade e grotesco, perfeição e degradação. O "olhar" da narrativa é direcionado principalmente para Mônica, a quem o

---

[17] A propósito da repetição em Mozart, relembro o que diz Erich Romer, citado por Jorge Valentim: o recurso do dizer a mesma coisa dando "a impressão de estar fazendo outra." (VALENTIM, p. 185).

[18] Cf. CCnsI:

> Puxei hoje pelo romance durante mais de duas horas. Fiquei aturdido da minha cabeça. Tudo tão difícil agora. Mas precisava tanto de escrever este livro. Curiosamente parti para ele com uma intenção diferente. Mas pouco a pouco uma certa zona começou a impor-se e suponho que será um romance sobre o *corpo*. Não sei como anexar-lhe o motivo que lhe destinava. [...]. Fascina-me ainda o que há de sagrado nele contra a sua corrupção. A epígrafe que lhe pus – *hoc est corpus meum* – deve ficar para me dar o entrecruzado da sacralidade e do que nele há de degradação. Há muitos anos que o "corpo" me é obsessão. Mas nunca o centralizei num romance – embora surja aqui e além como em *Cântico final* que justamente teve o título provisório de "Corpo de alegria". E há naturalmente o ensaio *Invocação*. (p. 43 – 9.3.1989, itálicos do texto citado).

[19] Talvez também, mais remotamente (no início da elaboração), contemporânea de *Estrela polar*. Como já tivemos oportunidade de ver, *Invocação ao meu corpo* retoma, como reflexão filosófica, os temas fundamentais de romances como *Cântico final*, *Aparição* e *Estrela polar* (sobretudo os dois últimos). Os temas da velhice, do corpo em degradação, da solidão num mundo inóspito e desabitado, da morte dos deuses (de Deus) e da Arte, que são fundamentais em *Alegria breve*, foram concomitantemente tratados em *Invocação*. Daqui regressarão a alguns romances posteriores, como *Nítido nulo*, e, principalmente, *Rápida, a sombra* e *Para sempre*. *Em nome da terra*, romance da velhice e do corpo, retomará numa perspectiva "poética" as idéias fundamentais desenvolvidas no ensaio.

[20] Fernanda Irene Fonseca demonstrou magistralmente as relações entre o romance e o ensaio num estudo a que chamou "*Em nome da terra*, uma última 'invocação ao meu corpo'" (V. FONSECA, Fernanda Irene. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, p. 137-146).

narrador quer reconstituir no tempo da perfeição e da plenitude, ou seja, na eternidade e para a eternidade. Mas a inexorabilidade do tempo atinge a tudo em derredor, de modo que o próprio protagonista e o mundo no qual está e esteve sempre inserido são também alcançados por essas dicotomias ou lançados no seu centro. Belo/feio, dia/noite, inteireza/mutilação, claridade solar/escuridão do asilo de velhos... são alguns dos pontos fundamentais dessa bipolarização associável a qualquer coisa de barroco (assim como também a música de Mozart com os seus excessos ornamentais beirantes de um "rococó musical"). Como no concerto mozartiano, o *desenvolvimento* romanesco alterna seqüências muito rápidas (*allegros*, *allegrettos*) com outras muito lentas (*adágios*, *andantes*) e no romance, como na música, essas passagens de *andamento* e de *tom* podem fazer-se gradualmente ou de modo súbito, num movimento de vaivém em que se dão as repetições que reafirmam temas e motivos conduzindo-os para desdobramentos posteriores.

Assim, à beleza e perfeição de Mônica perseguidas por João no seu regresso a um passado ancestral a tudo e onde encontra a mulher deusa ou ninfa primaveril (representada por Flora, no afresco de Pompéia com a qual na visão do narrador ela se funde), contrapõe-se de modo cruel e inarredável, a imagem da Mônica mais recente na vida e na memória de João, a da mulher velha fisicamente degradada num corpo destruído pela idade e humilhada por uma debilidade mental esclerótica próxima da loucura. Ao banho lustral e ritualístico do batismo pagão de Mônica nas águas de um rio mítico, entre as árvores de um bosque "deleitoso", *locus amoenus* da Poesia antiga e da eternidade do Mito, opõe-se o banho que João dá a uma Mônica velha e ensandecida, com um sentimento misto de asco, de amor e de pena. Opõe-se o *locus horrendus* do hospital, onde, a João, vão amputar a perna esquerda e o do asilo de velhos, mais ou menos vivos mais ou menos mortos, mais ou menos lúcidos mais ou menos loucos, onde a filha o internou para esperar a morte. Tudo isto se alterna em movimentos de diferentes velocidades e de diferentes *tons* (ou *tonalidades*) que vão do trágico à ironia e ao sarcasmo, da caricatura ao lirismo, do puro poético à causticidade mais cruel.

Acompanhando o jogo dicotômico em que o belo e o feio, o perfeito e o imperfeito se debatem no combate entre a juventude e a velhice, outros elementos bipolares e metafórico-alegóricos se instauram na narrativa contribuindo para a formação da matéria diegética. Por exemplo: as alternâncias entre o dia e a noite, com um denso entardecer de permeio, metáfora da existência entre o início e o fim; a claridade solar, com um cenário marítimo de uma cidade do sul a acentuar um período de vigor e plenitude, e a escuridão do lar de

idosos, ambiente sombrio habitado por sombras humanas que vagueiam por corredores ou que jazem nos seus quartos e nas salas, corpos descaídos, bocas murchas, olhos vazios a olhar para o nada; a inteireza do corpo e o seu desagregar-se até à mutilação; a leveza de um corpo capaz de vencer o próprio peso e descrever no ar ou em equipamentos de ginástica, movimentos aéreos de dança numa levitação de pássaro ou de nuvem e a prostração desse corpo, sem comandos para o próprio uso, numa cama até à morte ou precariamente transportado sobre as muletas que substituem a perna do seu andar...

Antes de enfrentar a própria velhice e desagregação corporal, João conheceu a experiência no envelhecimento precoce de Mônica. Quando a recupera pela imaginação num tempo anterior a tudo e numa perfeição construída pelo imaginário, é também a si que recupera, jovem, perfeito, vigoroso e apaixonado. Quando lhe pede as promessas da eterna juventude, da perfeição e da beleza que foram as promessas do batismo, é ele o João que batiza: ele está no meio do rio, ergue a água nas mãos em concha e com uma autoridade profética batiza a mulher “em nome da Terra, dos astros e da perfeição”. A autoridade com que o faz deveria dar-lhe imunidade contra o tempo, a velhice e a morte. Mas não será assim: esse banho mítico do batismo anterior à vida, repete-se, na realidade, numa praia do sul onde João e Mônica viveram nos primeiros tempos de casados, tempo de absoluta plenitude solar e erótica, de corpos rígidos e para sempre sagrados (como que por deuses ancestrais) para a saúde e para o amor. Mas também não será assim: a Mônica esclerosada vai repudiar esse amor com a frase fria tantas vezes repetida “nunca te gramei” (ENT, p. 86, 126, *passim*) que abala em João a certeza do amor da mulher, e os banhos que depois dos do sal da vida (o sal do mar) ele viria a tomar, na velhice, seriam dados pela Antônia, empregada do asilo que “amorosamente” lhe lavaria “as partes”. E a plenitude erótica do passado seria humilhadamente relembrada nos afagos escusos que ele buscava, quase forçando as mãos da mulher, durante esse banho de humilhação. João, o batista, viria a ser batizado na velhice, para o término de uma vida em solidão e vazio. João, o profeta da perfeição e da beleza em eternidade, profetizava agora a desagregação e a morte e antevia, como num apocalipse sem juízo final e sem o regresso do Cristo redentor, o envelhecimento, a morte e o vazio de um mundo inteiro.

Não obstante o revelado desprezo de João pela alegoria (dita por ele como algo “próprio do ensinamento para estúpidos e atrasados”), o criador da personagem faz do “lar de idosos” onde ela espera a morte a alegoria de um mundo agonizante, mais especificamente, a alegoria de um país ou mesmo de uma Europa em adiantado processo de envelhe-

cimento, demograficamente estagnada. O tema é ironicamente "exposto" no discurso de "um homem assanhado, hirsuto de bigodes e sobrancelhas" que vai certo dia ao asilo para saber da ex-sogra (porque a mulher dele já havia morrido) e que ali irrompe num arrazoado violento na crítica contra os insuficientes nascimentos e fazendo a defesa da morte dos velhos, "população parasita" que a sociedade não deveria sustentar (Cf. ENT, p. 174-176) porque gera o grave problema (que ele apresenta como o único) que "é o excedente dos velhos": "– Porque o problema é este [...], em cada dois portugueses um tem de trabalhar para o sustento dos dois e amanhã, em cada três, é um que tem de trabalhar para o sustento de todos." O homem vociferava veementemente no seu discurso condenatório da velhice e da avareza de nascimentos, passando a dirigir-se a uma platéia de velhos, reclamando que "cada vez nascem menos crianças", porque "a luxúria, o egoísmo, o salve-se quem puder, é o pecado do nosso tempo" (*ibid*., p. 175) e "se um casal tem dois filhos, ficam empatados. Se tem um, fica um a menos. / E são precisos três para se avançar um." Mas havia muitos casais sem filhos e mesmo assim, cada vez havia mais gente. E "porquê? Porque se contraria a natureza e se não deixam morrer os velhos?" E para afirmar que dava o exemplo e a sua cota de participação na resolução do problema, gritou para João que tinha tido seis filhos "para tapar as faltas dos outros." (p. 176).

Uma platéia de seres degradados ouvia com espanto e horror aquele homem que defendia a extinção da velhice. Ela fora-se formando de velhos que passavam, espreitavam, iam entrando:

> Devagar, iam entrando. Iam crescendo devagar, enchiam já a sala, o corredor. Vinham de todo o lar, de todo o lado, da cidade, do mundo inteiro, [...]. Das alfurjas do medo, do asco, subiam humildes das pocilgas, traziam consigo o ódio e o desprezo que os cobriam, cheiravam a suor e a urina. E sorriam esparvoados a ouvir, coxos, cambados, a cabeça caída para o ombro, a baba a escorrer-lhes da boca torta. Velhos e velhos, imundície, dejetos do homem, restos atirados para fora do alcance de serem gente. Tortos, taralhoucos, um cheiro insuportável excrementício, amontoavam-se uns nos outros a ouvir. E sorriam sempre, cheios de atenção e doçura." (ENT, p. 175)[21].

[21] A propósito do futuro do mundo, das relações desse futuro com a demografia e na esteira de comentários a um artigo de Francis Fukuyama sobre esse tema que "incendiou todos os intelectuais", diz V. F.:

> O grande problema para mim é o futuro da Europa. E para a sua base entendi que ele se cinja a uma questão de *gente nova*. O meu livro passa-se num lar de idosos. É o que se visiona para a Europa. Foi o que visionei há 25 anos no romance *Alegria breve* e que eu dei no artigo para o *Lisboa* como resposta antecipada e antecipada previsão do artigo do Fukuyama. Há 25 anos eu relacionara

É contra esse mundo de horror que luta a imaginação de João na reconstituição da beleza e do vigor de Mônica e da sua própria saúde e da sua força, apesar da velhice e da mutilação, elaborando na sua carta uma verdadeira *ode ao corpo*, ou, ainda para usar uma referência musical, uma *ode à alegria*[22]. João recusa a velhice e a morte. "Porque só morre quem quer [...]. Estamos presos às coisas, às pessoas, aos nossos hábitos e ódios e projetos e é preciso ir descolando disto e daquilo e isso é difícil." (*ibid*., p. 51).

> Porque só morre quem quer, minha querida, já to disse mas não há mal em repetir. Eu, por exemplo, não me sinto ainda bem inclinado. Há a tua memória que ainda nem explorei bem, e a presença dos filhos, que podem ser presentes de vez em quando, e a deusa Flora de Pompéia que ainda não assimilei, e o Cristo e o Dürer, e um certo amor torto e possível a haver se houver, e esta carta a esgotar. Há isso, uma certa eternidade que às vezes sinto em mim e deve ter alguma razão porque me faz bem. (ENT, p. 53).

Mônica fora uma atleta, na juventude, uma ginasta, professora de educação física, ou, mais do que isso, um misto de ginasta e bailarina, porque fazia dos movimentos imponderáveis do seu corpo uma filigrana de bailado[23]. Tinha consciência do valor do seu corpo e do quanto ele era demasiado para si própria. E João foi então "entendendo que o [seu] corpo era de mais para [ela]" e que ela talvez achasse "que era um pecado de avareza, capitalismo monopolista. Guardá-lo só para [s]i. Era mais justo mostrá-lo aos outros e eles participarem da [s]ua maravilha." (ENT, p. 120). Por isso tinha de o "partilhar" com outros, mesmo que só por caridade, como o faz e o sente ao mostrá-lo a Benvindo, o jovem paraplégico que o olha fulminado pela maravilha[24], e também por isso, mesmo contra a vontade de João, decide um dia participar de um concurso de misses (Cf. ENT, p. 120).

> aí o fim da guerra com o das ideologias, a salvação da arte, uma Europa de velhos – na demografia e na consumpção das "idéias". (CCns.II, p. 16, itálicos do texto citado).

Assim, o "lar de idosos" de *Em nome da terra* tem não somente uma dimensão existencial mas também um sentido político-ideológico e sociológico, como já o tinham romances como *Alegria breve*, e depois de *Nítido nulo*, *Signo sinal*. A alegoria, como o símbolo, permite essa multiplicidade de significações.

[22] Entretanto, ao contrário de uma *ode ao corpo* ou *à alegria*, *Em nome da terra* também pode ser pensado como uma elegia ou um *réquiem* para um corpo (quer seja o de Mônica, quer o de João), velho, mutilado e em processo de morrer.

[23] Mônica retoma nesse aspecto, e também em aspectos da sua psicologia e do seu comportamento, alguns dos traços individualizadores da Elsa de *Cântico final*. Pertence a uma linhagem de mulheres em que se podem situar, por alguns elementos corpóreos e psicológicos (por umas certas contradições comportamentais), além de Elsa, Sofia (de Ap), Aida/Alda (de EP), Vanda e Ema (de AB), Hélia e Helena (de RS) Sandra (de PS) e Flora (de AF).

[24] Há uma cena, ocorrida nos primeiros tempos de casados de Mônica e João, quando habitavam numa casa de cômodos de uma cidade marítima do sul, em que um jovem paraplégico, filho da dona da casa, visivelmente está fascinado pela beleza da mulher e perturbado pelas atenções que ela lhe dispensa como profes-

Tal como Mônica fora em plena juventude uma ginasta-bailarina, também João fora atleta ou desportista: jogador de futebol, sempre lembrando, no *agora* da velhice, a cena de uma cobrança de pênalti (com a respectiva angústia do goleiro). É uma cena que se repete e que é sempre interrompida no momento do chute, até que finalmente, quando o desfere contra a rede adversária, a sua perna desprende-se do corpo e perde-se no espaço (Cf. ENT, p. 202-203). João era "bom" no futebol, sobretudo com a perna esquerda – "Eu tinha tanto orgulho na perna esquerda" (*ibid*., p. 98) – exatamente a que tivera de amputar por causa da gangrena. Feita a cirurgia, João já "não tinha a perna e todavia tinha" (p. 203):

> Porque leva tempo, querida Mónica, a separar-se-nos do corpo o que um dia lhe pertenceu. Deve ser a lei da união dos seres, a lei que exige todas as coisas no lugar que lhes pertence. A perna era minha por um contrato estabelecido na eternidade, era difícil rescindir o contrato estabelecido. Que estranho, querida. Sentia a perna na sua realidade interior, eu digo que era a sua alma. Mas não estava lá a parte de corpo que era sua. A minha mão procurava-a e só estava o seu vazio. (ENT, p. 203).

Instala-se então, no desejo de João mutilado, uma das suas mais obsessivas e mórbidas vontades: ver a perna amputada. O pedido "– Doutor. Queria ver a minha perna", repete-se com uma freqüência enervante, a despeito da resposta do médico, "– É uma idéia absurda. Mesmo a perna já foi removida para onde devia ser." (p. 203). É um bordão trágico, *leitmotiv* de uma sinfonia patética[25]. É este corpo degradado, em processo de desfazi-

---

sora de educação física que gostaria de fazer algo pela saúde motora do rapaz. Talvez compreendendo mal as atenções de Mônica, Benvindo (ou simplesmente Bem) passa a "persegui-la" pela casa na sua cadeira de rodas, sendo algumas vezes flagrado olhando-a pelo buraco da fechadura. Certo dia, para estupefação sua, João surpreendeu o seguinte:

> A casa de banho era ao fundo do corredor, [...], tu tinhas ido tomar banho. Mas demoraste-te tanto. Queria também eu arranjar-me [...], e então pensei – bater-te à porta e perguntar ainda demoras? Mas quando saía do quarto. Fiquei interdito, à espera que uma idéia me coordenasse o pensar, tu saías justamente do quarto de banho – não. Vinhas já no meio do corredor e do lado de cá do corredor esta o Bem. E nesse exato instante o teu roupão abriu-se e eu vi, eu vi. O teu corpo nu inteiro, de alto a baixo nu. E assim deste alguns passos. Depois devagar, apertaste as bandas devagar. Ataste o cinto desprendido e eu fechei bruscamente a nossa porta para podermos ambos saber que não sabíamos. Não ouvi o Bem rolar a cadeira. Deve ter ficado petrificado do teu esplendor como nas mitologias. E tu deves ter ficado como nunca orgulhosa da melhor dádiva de ti. E a tua piedade seria ardente como um ferro de maldição. (ENT, p. 65).

É provavelmente por caridade que Mônica mostra o seu corpo a Benvindo, sabendo como ele a desejava sem a poder ter. "Partilhar" o corpo – também um rito sagrado, no que tem de simbólico – retoma, aqui, um tema já trabalhado por V. F. em *Alegria breve* com relação a Vanda e a Ema, que também "emprestavam" o corpo (Cf. AB, p. 179 e 182).

[25] Pode associar-se a um esquema musical a recorrência do pedido de João para ver a perna amputada (cf p. 23, 39, 99, 203, 204, passim). A resposta do médico, sempre a mesma, mas com ligeiras variantes, faria a "interlocução" musical com a frase mórbida dessa "melodia" patética.

mento – tal como já ocorrera com o de Mônica – que faz o contraponto (o contraste, a bi-polarização) com o corpo perfeito, vigoroso e belo da juventude. Corpo que na realidade "real" nunca existiu na plenitude da perfeição e de quantas qualidades João lhe atribui pela imaginação e pelo poder criador da palavra, mas que é o que lhe interessa criar para aí, no ideal da criação, o "recuperar" ou cristalizar na incolumidade do que é eterno. Mas o autor desta carta ou desta *ode* conhece bem o sonho, mas também a realidade, e assim, ao versículo bíblico *Hoc est corpus meum*, aposto em epígrafe ao romance e que se repete algumas vezes no seu decorrer, ele haveria de opor o *Hoc est enim corpus meum* (isto é *realmente* o meu corpo) ouvido na missa rezada por Teo. Mas é o sonho e não a realidade que ele deseja, por isso, ao ouvir o *hoc est enim*, João palpa a sua "perna manca" dizendo "Isto é o meu corpo. *Hoc est*", mas logo passa daí para o plano da idealização da beleza e do eterno: "– Cristo disse-o, mas tu também o podes dizer. Isto é o meu corpo. Este é o meu corpo. Este, o da eternidade de ti, o da eterna perfeição de ti." (ENT, p. 262)[26].

Enquanto ouve a missa oficiada pelo filho no lar de idosos, João recorda o álbum de fotografias de Mônica. Pedira-o a Márcia, inutilmente: "Nem penses nisso. Sei lá agora onde pára isso." (ENT, p. 260). Era um álbum com fotos, "recortes de jornais e revistas". Era "a história da festa da [s]ua perfeição da sua verdade intensa." (*ibid.*). João viu-o poucas vezes, porque Mônica sempre tivera um "sentido forte de propriedade", mas consegue recordá-lo a partir de uma única fotografia, a que sempre estivera na sua secretária e que mantém consigo no "lar". "Estás com a tua franja, o olhar ardente e frontal. A cara oval desde o alto da cabeça até ao queixo, uma linha firme a fechar todo o teu rosto. E uma vitalidade garota em toda a face, um desafio que faz sorrir." (*ibid.*)[27].

> O álbum. Folheei-o um pouco com o Teo e só agora o olho com uma intensidade muito grande. É uma intensidade para apanhar tudo o que lá está – a tua perfeição que passou e o tempo que a fez passar e eu mesmo que te vi e também passei. Amei-te tanto. Mas o

[26] O gesto de João palpando o que restou da sua perna amputada ao ouvir, na missa oficiada por Teo, o versículo *Hoc est enim corpus meum*, reforça a idéia do romance como um *réquiem* (ou uma elegia) para um corpo que morre lentamente. Mas a reação de João contra a morte é imediata com a invocação da beleza e da perfeição em eternidade, gerando, como em contraponto, a *ode* à vida.

[27] Como já se sabe, a fotografia é um motivo temático recorrente nos romances de V. F., pelo menos desde *Apelo da noite* e *Aparição*, em que têm particular interesse, respectivamente, os álbuns deixados por uma tia de Rute e pela tia Dulce (o desta, como uma espécie de herança para Alberto, uma herança de tempo). A fixação das imagens nas fotografias é recurso metafórico para fixação ou recuperação do tempo, ilusão para se preservar a vida para além da sua efemeridade. Neste aspecto também a fotografia ressurge com importância em *Rápida, a sombra*, *Para sempre* e *Até ao fim*. Em *Signo sinal*, como em *Para sempre*, as imagens "congeladas" na memória dos respectivos narradores são em tudo semelhantes a instantâneos fotográficos.

> curioso, como hei-de dizer? O curioso é que quando te amei não tinhas a perfeição que tinhas na invisibilidade de ti e só agora tens no impossível de ti. Só agora és bela e inteira e prodigiosa como uma auréola. Uma foto fixou-te no ar, enrolada no teu vôo. E há outra em que sais das barras e eu penso numa flecha que um deus dispare contra ti como a uma ave excessiva. (ENT, p. 260-261).

João vai relembrando sucessivas fotos de Mônica: "Mas de todas [...] a de que mais gosto é a de quando vais pelo ar de um canto ao outro do tapete. Porque se vê muito bem aquela gente toda que está sentada à volta, chumbada ao chão da matéria, e tu no ar." (p. 262). João está (como sempre esteve) maravilhado pelo prodígio desse corpo. Maravilhado e confuso pela passagem ao efêmero do que lhe parecera eterno, pela recuperação da eternidade desde a efemeridade do agora: "– E o que eu pergunto é muito simples: que significa tudo isto?" (p. 262).

> Ou seja, o álbum, ou seja, o milagre do teu corpo pesado e aéreo. Não estás velha ainda, agora que o vês, minha querida. Mas já te não desprendes do teu peso carnal.
>
> – A ressurreição dos mortos é isso. O triunfo da eternidade que está no teu corpo. Com essa eternidade que está no teu corpo tu podes dar um triplo salto e voar sem te ergueres dessa cadeira. Isto é o meu corpo, disse Cristo. (ENT, p. 262).

Esta leveza de ave, de nuvem ou de flecha só à volatilidade da música pode ser comparada. Por isso Mônica será sempre associada ao som do oboé que o seu próprio nome sugere:

> Mónica. De súbito exististe tanto. Como foi bom. Mas exististe, espera, não foi só no pensar, exististe mesmo no teu nome que eu disse no pensar. Deixa-me dizer-to outra vez. Mónica. Porque ele é logo tu e é ele também só por si. Tem o som de um oboé, é curioso – lembras-te do disco que? O teu nome. Côncavo oco, não sei. Um oboé. É um instrumento melancólico. Deve ter tido uma infância triste. Deve ter sido órfão de pai e mãe. (ENT, p. 24).
>
> A Márcia trouxe-me o concerto para oboé, mas o teu nome era mais oboé que o do concerto. (p. 33).

Gradualmente, intensifica-se o paralelismo entre Mônica e o oboé. Não será mais tão-somente uma questão eufônica, uma superficial semelhança de sons entre o nome da mulher e a sonoridade do instrumento. O que se vai operando na sensibilidade de João é uma fusão essencial da mulher com o instrumento e depois, mais especificamente com o

próprio concerto de Mozart, de modo que Mônica passa a ser/estar no concerto (o K. 314) da mesma maneira que o concerto passa a ser/estar na essencialidade de Mônica. Nos seus momentos de alegria eufórica e nos da sua melancolia; na leveza perfeita e aérea da sua juventude, nos movimentos vertiginosos do seu corpo sem peso em passos de bailado e de ginástica e na lentidão até à imobilidade do seu corpo na velhice; na infantilidade de quando era criança e na sua determinação de adulta de decisões rompantes e incontestáveis... Mônica e o concerto para oboé, de Mozart, são a mesma coisa no sentimento de perfeição de João: "Mónica, meu doce oboé. Tenho ali numa cassete o concerto de Mozart, hei-de-to tocar para seres a música dele." (p. 58).

> O oboé é doce e triste como uma criança sentada a uma porta. (p. 132). E ouço na rádio um concerto para oboé que é bom ouvir aqui enquanto estou lá dentro. [...]. Não é o de Mozart KV 314 com Heinz Holliger [...]. É de um Johan não sei quê. Mas como é belo. [...]. E então o teu nome ressoa dentro do oboé. Ouço de início a massa orquestral com uma certa arrogância prepotente. Depois abranda, deve ser quando se sente já instalada e indiscutível de potestade. E então humilde, o oboé. Aproveita um instante do orquestrado fanfarrão, e sutil infantil, com uma certa inconsciência de criança, o oboé. No Mozart, no primeiro andamento há mesmo, como se diz? uma "cadência" em que a criança oboé desata a fazer brincadeiras sozinha e a orquestra toda calada a ver e a ouvir – mas vou ouvir daqui a pouco a cassete inteira para te explicar melhor. Querida Mónica, meu oboé. (ENT, p. 163-164).

De tal modo se dá no sentir do protagonista-narrador essa fusão entre Mônica e o instrumento solista do concerto de Mozart, que ele chega a dizer que se trata de um "concerto para Mónica" (p. 243), e, na descrição das evoluções sonoras do oboé no *concerto KV 314* (285d) claramente se percebe a recordação que João guarda dos movimentos da ginasta-bailarina, na sua agilidade, na sua leveza, na imponderabilidade surpreendente de cada gesto, de cada passo, de cada salto:

> Primeiro o oboé entra muito tímido, encolhido e em bicos de pés, na grande massa orquestral. Depois a orquestra põe-se a olhar para ele – donde veio este miúdo? e ele faz umas tantas piruetas. [...]. O oboé deve estar a fazer o *flic-flac* e a roda e a orquestra espantada a ver. Querida. Quanto tu eras mais poderosa quando parecias mais frágil. A força do efêmero. Da graça leve. Do que se esgueira do combate mas lhe corta os abastecimentos. A força de uma criança está na imensidão do seu possível sem nada ainda a

> possibilitá-lo – e então a orquestra deixa o oboé brilhar e ele entusiasma-se. (ENT, p. 244).

Repare-se que, na animização do oboé, ele é tímido e entra (na música, diante da orquestra, ou num palco, num tablado ou num tapete de ginástica) "em bicos de pés" (como uma bailarina). É associado a uma criança, a fazer "umas tantas piruetas", tal como Mônica, de quem João destaca o aspecto juvenil[28] e que faz as "piruetas" da sua ginástica. Como ela o oboé deveria "estar a fazer o *flic-flac* e a roda" (que são números ou exercícios de ginástica) sob o olhar espantado da orquestra, admirada com a força dessa criança, a quem permite brilhar. O oboé "entusiasma-se". "Depois a orquestra entra no jogo. Como te amo. Entra no jogo numa espécie de desafio. E abafa-o e sufoca-o, outras vezes retira-se encantada a ouvi-lo e liberto em si com um espaço largo para a sua liberdade, que garoto traquinas." (*ibid.*, p. 244). É ainda o oboé "criança", a Mônica/oboé com as suas evoluções gestuais e sonoras. E é o som melancólico (ainda que paradoxalmente em movimentos rápidos de brincadeira) do instrumento que presentifica, na memória sensível de João, a Mônica que ele deseja:

> A orquestra afasta-se mais e o oboé sozinho longamente, como ele brinca, dança, vejo-te, vejo-te. No espaço da Sé. No ginásio e eu grito-te Mónica, Mónica. Passa um vento, vou com ele na tua órbita. Mónica. Como te quero. Mas a orquestra regressa, é o segundo andamento, suponho. Há uma harmonia que os envolve a todos, o oboé mais adulto integra-se ordeiro no conjunto. Mas sempre tão triste. De vez em quando ouço-o, a voz já crescida de galispo. Mas por vezes esquece-se, volta à brincalhotice, às suas cabriolas de garoto. Vejo-o escapar-se à orquestra, a orquestra apanha-o, ele safa-se de novo num jogo de enleio mútuo de caça ao caçador. Até que toda a orquestra põe fim às diabruras, o oboé é absorvido, integrado e levado lá para dentro. Deve doer-se ainda, já o não ouço. É um instrumento triste, deve ter sido órfão de pai e mãe. (ENT, p. 244-245).

Terminado o *concerto* – para oboé ou "para Mônica" –, João regressa à realidade da sua velhice e da sua solidão: "Mónica. Entardece devagar na minha memória, vem aí a noite sobre o mundo. O teu nome. Vou repeti-lo até. Um sorriso fatigado. O teu súbito esplendor. Adormecer." (p. 245).

---

[28] Cf. ENT, p. 69: "Querida. Se tu viesses. Gostava tanto de te ver. Em qualquer idade da tua vida, que em todas estarias certa com a minha necessidade de te amar. Na idade jovem do teu cabelo à *garçonne*, na tua idade azougada em que eras mais enérgica do que a vida, mulher elétrica, quando eu ficava estoirado só de te ver."

Assim como se dá a personificação ou a fusão de Mônica com a música de Mozart, também ela se dá com a imagem da deusa Flora, primeira peça do tríptico instalado numa parede do quarto do protagonista. Basta lembrar a evanescência de alguns dos movimentos aéreos e fugazes da deusa na descrição de João:

> Olho-a infinitamente para tu lá estares [...]. Fito-o e filtro-o para ficar comigo o seu impossível até à morte. O jeito breve dos pés que não pisam. Os dois dedos sutis que colhem a flor sem a colherem e são nela há dois mil anos a flor que não colheram. A anca doce em movimento, o etéreo da sua divindade. A moldagem do seu corpo vaporoso pelo zéfiro que a leva. O deslizar do manto e da túnica que não deslizam, para a nudez não ser de mais. [...]. Olho-a ainda, olho-a sempre. Passa aérea e de costas. (ENT, p. 127-128)[29].

Mônica é ao mesmo tempo música (personificada no concerto de Mozart) e deusa ou ninfa (personificada, na sua juventude, na primavera que a deusa Flora representa). Mas é sobretudo mulher, e é assim, ainda que idealizada e sagrada de eternidade, que João a quer recuperar na memória: como mulher. É significativo que, para essa condição, Vergílio Ferreira tenha recuperado o nome de uma personagem feminina do romance anterior: a Flora, de *Até ao fim*, é também relacionável com a deusa pagã da primavera, é uma mulher forte, determinada e dotada de alguma crueldade. Mônica é herdeira de alguns desses

[29] V. a transcrição completa da descrição da figura de Flora na nota nº 12.

traços arquetípicos na concepção da mulher vergiliana[30]. Associada à deusa do afresco de Pompéia, ela é essa mulher que deveria ter ficado para sempre jovem até à eternidade. Carregando no seu nome o som do oboé, é a própria música que tanto se representa nele como nos movimentos que ela faz, de ginasta e bailarina. Mônica é um nome cheio de significado, como também o são os de João, de Teodoro, de Márcia, de Dona Felicidade e os de outras personagens[31].

Mas tudo isto que Mônica significa: deusa, ninfa, música, ou uma mulher bela, jovem e perfeita para a eternidade, é pela imaginação corporificada em escrita que João o consegue criar. Mônica é uma criação da linguagem, uma invenção da palavra. Neste aspecto, *Em nome da terra* é claramente uma continuidade de *Para sempre*, naquilo que diz respeito a uma memória ficcionalizada posta a serviço da criação da beleza elevada à condição de mito, uma ficção que a linguagem transforma em realidade: a realidade da invenção, a realidade de um corpo. Um corpo "escrito", anunciado desde o início do romance ou da "carta" de João: "vou-te escrever" (p. 9).

---

[30] Como Flora (AF), ou Sandra (PS), ou Ema (AB), ou Elsa (CF), Mônica é uma mulher "difícil", sempre em desacordo com João:

> E de repente lembro-me – dizer-te o contrário do que penso para discordares e dares-me razão sem quereres. Porque tu eras tão difícil. Difícil. Jamais te disse fosse o que fosse que tu dissesses tens razão. O mais que conseguia era não dizeres nada e eu então pensava que estavas de acordo. Não era pelo gosto de me contradizeres, penso-o agora mais calmo. Longe de ti. Era por teres uma vontade forte, talvez. Eras arisca voluntariosa. Era por teres saúde a mais, digamos para mais depressa. (ENT, p. 114).

Talvez por isso, já na velhice mais ou menos esclerosada, o bordão (cruel) de Mônica contra João: "nunca te gramei" (p. 86, 126, 154, 187, 285).

[31] Como em romances anteriores, os nomes das personagens possuem significações simbólicas de matizes diversos, transitando do poético, do artístico ou do sagrado, para o ideológico ou o irônico ou mesmo o sarcástico. Na significação dos nomes de *Em nome da terra*, são fundamentais os de Mônica e João, associado o de Mônica à transcendência da música e particularmente ao som do oboé. Dotado de maior polissemia, o de João denota a relação com o sagrado, simbolizando, ao mesmo tempo, João, o Batista, e João, o Evangelista e escritor do *Apocalipse* e também de três cartas. A reclusão de João (Vieira) no "lar" de idosos pode ser vista, simbolicamente, como o exílio de João Evangelista na ilha de Patmos, onde a tradição diz ter sido escrito o *Apocalipse*. Teodoro, filho de João (Vieira) que o chama simplesmente de Teo, guarda também uma visível relação com o sagrado, desde o nome até ao ofício religioso (padre, mas também médico). André, irmão de Teo, possui também decerto uma origem bíblica, tomando o nome do apóstolo irmão de Pedro, que pregou na Cítia, na Grécia e na Ásia Menor. Como o apóstolo, este filho de João (Vieira) é um viajante que raramente dá notícias dos diferentes lugares por onde passa. Márcia, filha de João e de Mônica, tem algo de marcial no seu autoritarismo e independência, e faz jus ao nome com a "guerra" que move contra o pai. Também bíblicos são os nomes de Judite e Holofernes, personagens de uma das micronarrativas (que compõem a diegese) contadas por João. D. Felicidade é um nome de conotação irônica, no contexto do romance: proprietária ou gerente do "lar" onde João se encontra internado e que ela administra com severidade, aparece ora "vestida de destino" (p. 24), ora "de Parca" (p. 33). Também de uma ironia oscilante entre o grotesco e o patético (graças ao contexto ficcional em que se inserem), são os nomes de Salustiano (ou simplesmente Salus) da Salvação e de Virgínia Cândida da Purificação, casal de velhos habitantes do "lar" que resolvem contrair casamento. A cena do matrimônio é de um patético atroz.

O misterioso poder da palavra é evidenciado logo desde o início do romance[32]. Esse mistério e esse poder seguem num crescendo na mesma proporção em que se desenvolvem a imaginação e a emoção do protagonista: "Tenho no meu poder fazer-te perfeita, não vou perder essa oportunidade." (ENT, p. 32-33). "[...] de tudo isso que me passa na memória em decomposição vadia, o que vem sempre ao de cima e fica em saldo do lembrar és tu, a tua imagem perfeita de quando eras perfeita e a vida não tinha ainda começado a trilhar o teu corpo e a tua palavra era fresca como uma maçã e a tua mente era livre como uma varanda." (*ibid*., p. 67).

A palavra possui em si mesma a qualidade do que é sagrado, ou é também (como as do rito da transubstanciação ou as palavras do batismo) um elemento de sagração: "Meu corpo. Isto é na verdade o meu corpo. É uma palavra sagrada, Mônica. Um deus sagrou-mo e eu olho-o quase com ternura e terror." (p. 99). João tem consciência de quanto pode, como Deus, criar com a palavra ("Tenho no meu poder fazer-te perfeita") e é essa força divina que ele quer assumir na recriação dessa Mônica imaginária (e todavia real) que existisse para além de toda a miséria e efemeridade do que é humano: – "Deus criou o mundo com palavras. Vou-te criar até à morte." (p. 122). É num absoluto, que paira sobre toda essa transitoriedade do que é humano que João quer recriar e amar essa mulher[33]. "Agora que estás morta – e como tudo foi longo. Agora que arrumaste as coisas / [...]. Agora que tudo findou, agora posso criar-te como Deus não soube e eu sei." (p. 126). Mas João também sabe que para o ato de criação é necessário saber a palavra certa: "quando deu na bolha a Deus para criar isto por desfastio, soube a palavra para o efeito. E então eu digo – deve haver uma palavra sagrada para tudo, a questão é saber onde é que está." (p. 133).

Tal como Paulo, de *Para sempre*, João vai-se empenhar na procura da palavra certa para fazer com ela a sua criação – a de uma escrita que se transubstancia em corpo: "que palavra? Queria inventar-te uma agora para estar certa lá, não a sei." (ENT, p. 15). Olhando, no seu quarto, o Cristo, a deusa Flora e o desenho de Dürer, percebe que um indecifrável mistério perpassa tudo aquilo – "uma palavra que não sei passava por eles todos e devia ser verdade porque a não sei" (p. 267) –, e talvez tudo estivesse estampado no rosto de Mônica, "na tua face. No teu rosto fechado numa linha, sem excesso nenhum. Na tua verti-

[32] "De vez em quando uma palavra chegava-me à boca mas não a deixo agora falar – que palavra? Queria inventar-te uma agora para estar certa lá, não a sei. Sinto-a em mim mas não a digo para não existir de mais, é assim. Uma palavra é mortífera, querida." (ENT, p. 15).

[33] "Sei apenas que me veio uma vontade imensa de te amar. De te amar no impossível, que é onde vale a pena todo o possível. De te amar onde nada seja real. No absoluto. Onde não há miséria e degradação e abandono e maus cheiros. Nem podridão e desespero humano. Nem loucura. Nem morte." (ENT, p. 177).

ginosa alegria quieta. Na tua franja andrógina na testa. Uma palavra de alegria e de morte. Uma palavra que está depois de todas as palavras e ainda nenhum deus veio dizer." (*ibid.*).

Essa palavra também Paulo a buscou desde a imperceptível que a mãe disse à hora da morte e da loucura. "O périplo de uma vida à procura da palavra" estendeu-se daí até ao conhecimento da palavra essencial que ele encontrou no silêncio e na música. Mas a aprendizagem foi longa e angustiante[34], até que o milagre de uma revelação acontecesse:

> Sandra. [...]. Vou fazer-te existir na intensidade absoluta da beleza, na eternidade do teu sorriso. Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra. Da minha imaginação. [...]. Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser. (PS, p. 60). Criar-te na palavra que te invente e é toda a tua verdade. Como os deuses de outrora. Criar o mundo inteiro na palavra que o diga e ele ser a realidade ser real [...]. / Invento a realidade nas palavras que a inventam – se eu soubesse a palavra dessa realidade. Uma palavra de beleza, de paz, de harmonia. De exaltação esperança evidência. Não a sei. De conforto e altura, de alegria. De loucura mesmo que fosse, qualquer coisa assim [...]. Vou inventá-la rapidamente antes de alguém ma negar – meu amor. (PS, p. 68). Vou fazer-te existir outra vez em Penalva, vou fazer-te em todo o possível da minha imaginação. (PS, p. 75).

A palavra que João procura para "estar certa" com a eternidade de Mônica e que passa pelo silêncio em que essa busca se dá, pela força da imaginação que a linguagem corporifica e pela comunicação essencial e transcendente da música – seja a do violino de Paulo ou a da Mônica-oboé de João –, só poderia ser uma palavra "sagrada". João o soube, depois de ter dado a "volta à vida toda" na reconstituição de Mônica e na da sua própria existência com ela e depois dela. Teria de ser uma palavra ritualística como as do batismo, com as promessas do compromisso que ele engloba. Por isso João voltará a elas no final da sua "carta", para fechar o círculo da perfeição, para criar a ilusão da eternidade. Depois da beleza perfeita, da decadência, da decrepitude e da morte de Mônica, novamente o seu batismo no rio que atravessa um bosque de ninfas e de deuses, para a sagração do mito da primavera eterna – Mônica/Flora batizada por João:

---

[34] "Passei a vida toda à procura de uma palavra que ma dissesse [a que a mãe disse à hora da morte]. Não a encontrei." (PS, p. 60); "Há uma palavra infinita que não sei" (ibid., p. 238); "[...] só uma palavra que ficasse em mim e eu me reconhecesse nela. [...]. Não a distingo." (ibid., p. 239); "Quero uma palavra." (ibid. p. 240); "Queria ter uma palavra, não a sei. Uma palavra de alegria, de ternura, de qualquer coisa estranha que me invade e tem o tom da compaixão. Não sei. Uma palavra de orgulho, talvez, uma palavra prática de solicitude. Não sei." (ibid. p. 245).

> E vão sendo horas enfim de descermos ao rio. Amanhã talvez? Hoje. Um dia. Estará uma noite quente, caminharemos de mãos dadas. O anjo não virá, que teria que fazer? vamos sós. Não terei medo da tua presença com toda a sua força de me fazer ajoelhar. Olharei o teu corpo na sua transparência incorruptível. Sofrerei em mim a descarga do universo e não gritarei o teu nome. Porque estará em mim e eu hei-de sabê-lo. A areia brilhará de uma luz pálida, pisá-la-emos devagar a um impulso fortíssimo e lento. Estaremos nus desde o início, sem vergonha anterior. Nudez primitiva, não a saberemos. Porque será uma nudez para antes de os deuses nascerem. Então mergulharemos nas águas do rio e deitar-nos-emos na areia. E olharemos o céu limpo e sem estrelas. E acharemos perfeitamente natural, porque a iluminação estará em nós. Erguer-nos-emos por fim e eu baixar-me-ei ao rio e trarei água na concha das mãos. E derramá-la-ei imensamente e devagar sobre a tua cabeça. E direi para toda a história futura, na eternidade de nós
>
> – Eu te batizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição.
>
> E tu dirás está bem. (ENT, p. 294-295).

Mônica concorda, agora, tacitamente, com o batismo que João lhe dá, e já não o chama de sacrílego como da primeira vez (Cf. ENT p. 16). Sinal de que, aquela, era afinal "a palavra certa" para estar de acordo com a sua verdade: a palavra que a inseria na ordenação do cosmos ("em nome da Terra, dos astros") e que lhe conferia a perfeição só possível de encontrar na compreensão e aceitação da Grande Ordem Universal. Ainda uma vez, e sempre, a ordenação circular da existência, de que a estrutura circular do romance é metáfora. O círculo e o ciclo que se fecham e se repetem, como na sucessão do tempo cósmico que leva da primavera de Flora ao inverno de Dürer – com a promessa de eternidade na imagem do Cristo de permeio – e acima do qual paira a música das esferas.

CAPÍTULO III

NA TUA FACE:
ENTRE O BELO E O FEIO, O TRIUNFO DO GROTESCO

Em uma das suas entrevistas, disse Vergílio Ferreira que não escolheu a vocação de escritor, que esta condição ou atividade aconteceu-lhe, e de tal maneira que ele não pôde recusar-se a ela. Mas, se tivesse podido escolher a sua vocação, teria escolhido a de pintor[1]. Ao longo do extenso diário que é *Conta-Corrente*, vai o romancista aspergindo, aqui e ali, insinuações de idêntico sentido e refletindo longamente sobre pintura e pintores. Pode-se mesmo dizer que é de sempre, o interesse do escritor pela pintura e que esse interesse acompanha todo o seu percurso de reflexão e produção intelectual, integrando, como tema inarredável e constante, o seu pensamento sobre o fenômeno estético.

Terá sido esta permanente atração de Vergílio Ferreira pela pintura, claramente evidenciada quer como temática romanesca (e caracterização de alguns protagonistas de romances seus), quer como matéria de reflexão de alguns dos seus ensaios e do seu diário, que levou Luís Mourão a afirmar que "Há uma questão da pintura em Vergílio Ferreira", e que esta é "uma questão que conjuga um determinado momento cultural e uma sensibilidade particular."[2]. Esclarece o ensaísta que "O momento cultural é o dos anos 50-60, quando no longo rescaldo da morte de Deus a arte é o valor que mais parece poder religar o sentido do mundo."[3]. Quanto à "sensibilidade particular", seria a do próprio Vergílio, que "gostaria de ter sido pintor e não escritor"[4]. Apoiando esta afirmativa, Luís Mourão cita o fragmento da entrevista de Vergílio (transcrito na nota de rodapé nº 1) de que faz importante interpretação. E isto num contexto introdutório à análise que se propõe fazer, situando em paralelo os romances *Cântico final* e *Na tua face*, realizando "um percurso, um itinerário até ao

[1] O que V. F. afirma é exatamente isto:

> Não preferi a minha arte: calhou-me. Ou talvez que seja essa a sorte de todas as preferências: escolher-se sempre o que nos coube, ou seja o que se é. Mas a verdade é que, se na escolha se escolhesse, escolheria a pintura. É uma arte que nasce logo a falar todas as línguas do presente e do futuro. E do passado. Mas como fala sem falar, nunca discute conosco. É discreta. Não nos humilha. Se não concordamos com ela, cala-se e não diz nada. (UEA, p. 141).

[2] MOURÃO, Luís. Manchas: uma leitura de Cântico final e Na tua face. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 287.
[3] Idem, ibidem.
[4] Idem, ibidem.

ponto limite do romance-problema, levando a questão da pintura como guia implícito."[5]. Mourão propõe "um arco que se debruce apenas sobre um ponto de partida – *Cântico final [CF]* – e um ponto de chegada – *Na tua face [NTF]* – tendo como pertinência o fato de serem os únicos romances vergilianos em que o protagonista é pintor."[6]

Efetivamente assim é em termos de protagonização diegética, o que não significa que a pintura como tema ou simplesmente como motivo temático se restrinja a estes dois romances ou neles se concentre. Já em *Apelo da noite* (narrativa anterior a *Cântico final*, embora publicada depois desta) a pintura ocupa um lugar privilegiado no contexto da discussão que ali se trava sobre a função da arte na sociedade, colocados em oposição os defensores da pintura comprometida com o histórico-ideológico e os que vêem nela a pura e transcendente realização estética, um valor absoluto capaz de justificar uma existência. Entre estes, lembremo-nos[7], está Adriano, o protagonista, que, não sendo pintor, mas romancista, tem um forte interesse pela pintura, tendo a decorar as paredes do seu quarto reproduções de Van Gogh, Cézanne, Braque, e, entre estas, em destaque, as da *Guernica* de Picasso e do *Velho rei* de Rouault[8].

O pintor Mário Gonçalves, protagonista de *Cântico final*, alinha com as idéias de Adriano no que diz respeito à função da arte. Isenta de objetivos que não sejam os da própria realização estética, a arte deveria dizer o indizível, representar o irrepresentável, recuperar o halo de sagrado que há nela e que ameaçava perder-se num processo de desgaste e decadência infligido pela modernidade. Por isso Mário tanto pode pintar um galo, símbolo de uma virilidade reprodutora de vida, do acordar de cada dia ou de um novo tempo, como anseia pintar o que comovidamente sente ao presenciar um bailado de Elsa, ou encerrar a vida reformando e decorando a capela da *Senhora da noite*, num cerro da montanha da sua origem. Sendo uma capela um espaço destinado à habitação da sacralidade, a capela de Mário acaba por representar a recuperação do que de sagrado havia no humano e na arte antes de o homem se sentir abandonado pelos deuses: no lugar da *Senhora da noite*, que era o outro nome que as gentes serranas davam à Imaculada Conceição, a quem a capela era consagrada, surgiu, das tintas e pincéis de Mário, a imagem de Elsa, de quem ele

---

[5] Ibidem, p. 289.
[6] Idem, ibidem.
[7] O assunto foi largamente exposto no primeiro capítulo da primeira parte deste estudo e freqüentemente retomado nos capítulos subseqüentes, particularmente nos que tratam de *Cântico final*, *Estrela polar*, *Alegria breve*, *Nítido nulo* e *Rápida, a sombra*.
[8] *O velho rei*, quadro de Georges Rouault, era da particular estima do próprio V. F. que a ele se refere com freqüência em ensaios e em várias entradas do diário e do qual tinha uma reprodução na casa de Fontanelas.

sempre ambicionou pintar os inapreensíveis movimentos de dança com toda a sua carga de beleza e emoção[9]. De certo modo isto responde a uma das questões levantadas pelo romance: a de se entender as razões que levaram pintores agnósticos como Braque e Matisse a se dedicarem à decoração de capelas. *Cântico final* privilegia ao extremo a arte da pintura, porque tenta fazer dela uma arte integral, Arte Absoluta, capaz de reunir em si, numa síntese em que a plenitude fosse possível, todas as demais formas de expressão artística. Seria, provavelmente, a ambição do próprio Vergílio Ferreira se tivesse sido escolhido pela pintura, ao invés de o ter sido pela literatura.

A reflexão sobre a pintura no romance vergiliano prosseguirá ainda em *Estrela polar* representada pela arte e pelo pensamento de Garcia, que discute estética e existência com Adalberto e com Emílio. É um diálogo quase socrático do qual participam um artista, um livreiro intelectual e um médico, um homem de ciência. Garcia defende a transcendência da realização estética afirmando que não trabalha para um mercado de arte e nem mesmo para a sua possível consagração póstuma: trabalha para si e não para depois de si. Pinta para ser, para estar vivo e porque está vivo. É ainda o predomínio de uma elevada concepção do espírito da arte, concepção que começa a ruir em *Alegria breve*, o romance que se segue a *Estrela polar*. Aí, representada sobretudo pela música, a pureza do belo artístico, a grandeza e a dignidade da criação estética encontra-se gravemente ameaçada por forças inferiores: do fundo escuro dos vales sobem uivos sinistros de cães que se enovelam com a música dos *Quatro elementos* e com ela sobem em direção às estrelas.

Alegria breve é o romance apocalíptico de um mundo em crise, um mundo envelhecido, degradado, em processo de desabitação pela morte ou pela fuga dos seus habitantes e onde, conseqüentemente, a própria arte, caída em decadência, está fadada à morte, vencida pelos uivos dos cães. Não obstante, há em alguém a consciência de que um mundo sem arte é um "mundo absurdo de *robots*", e, de Jaime Faria, a esperança de que algum dia os cães silenciem os seus uivos e a música possa elevar-se em limpidez e pureza em direção às estrelas.

Em *Nítido nulo* – romance imediatamente posterior a *Alegria breve* – já a morte da arte está decretada. Há ainda a memória de uma elevada arte do passado, mas a que se produz no presente representado no romance é apenas abjeta degradação. Há notícias de uma

[9] Ao ver, pela primeira vez, Elsa dançar, Mário ficou maravilhado ou, mais do que isso, "aturdido de uma idéia súbita, de uma urgência profunda: pintar *aquilo*. Não bem Elsa, mas o que a transcendia, o sinal obscuro da pureza de um limite, o instante de divindade de um corpo belo e tão efêmero." (CF, p. 53). Ao pintá-la no altar da sua capela e por ela substituindo a representação da Imaculada, Mário finalmente pintou o que transcendia a bailarina para além da efemeridade do corpo.

estranha "pintura" que se faz com o corpo utilizado como pincel (NN, p. 289-290) e há uma pintora (Marta), que diante da falência da pintura, desiste da sua arte, quebra todos os seus pincéis, joga ao lixo todas as suas tintas (p. 117)[10]. A decadência da arte contemporânea, a sua mesmice sem sentido, a mediocridade pomposa dos "artistas" e dos seus "críticos" – seja na literatura, na música ou na pintura – tem a sua análise continuada em *Rápida, a sombra* e ressalta, como já se teve oportunidade de verificar, das reuniões enfadonhas periodicamente realizadas em casa de Júlio Neves e do que este vê e ouve na sua deambulação pelo Palácio da Cultura: a música "horríssona" de uma orquestra dissonante, telas que nada comunicam ao espírito de quem as olha e o discurso estereotipado e repetitivo de um "guia" ou "crítico de arte" que, a propósito de quadros, discorre teatralmente sobre o que lá não está. Júlio Neves refugia-se dessa mediocridade na música de Edvard Grieg e no seu imaginário regresso à aldeia das suas origens.

Em *Signo sinal* não só a arte está destruída, mas o próprio mundo (cuja destruição tem início na aldeia abandonada e envelhecida de *Alegria breve*), simbolizado na aldeia arrasada pelo terremoto. Se da humildade da urbe nada restou de pé à passagem do sismo, como poderia restar ali qualquer resquício da arte ou de vida artística? Mas é de uma tela de pintor famoso que o romancista se vale, em representação ficcional cenográfica (ou até cinematográfica) para expressar o horror daquela destruição estampado na aterrorizada figura da criança que foge da desgraça, correndo "espavorida, as mãos erguidas à cabeça, [...] de boca aberta, num grito mudo e imenso." (SS, p. 12). O quadro aqui representado literariamente, já se sabe, é *O grito*, de Munch. A destruição da aldeia pode ser lida simbolicamente, neste romance, como a destruição da própria arte. Daí a impossibilidade de qualquer narrativa, quer fossem as dos mitos fundadores quer as dos romances modernos. Daí a suspensão do tempo e da História.

Para sempre privilegia a música e o que nela há de sagrado, de linguagem essencial capaz de dizer tudo, mesmo o indizível, da mais absoluta e originária pureza (pureza de infância e de santidade) na aprendizagem que Paulo faz da *Ave-Maria* de Schubert. Mas na memória de Paulo, recolhido à sua velhice, perpassam constantemente uns afrescos pintados nas paredes da sala da casa da aldeia por um pintor obscuro, um certo "José Joaquim que era de Figueiró" e também "os vários quadros nas paredes." (PS, p. 103). Entre estes,

[10] O tema da decadência e morte da arte está também no ensaio *Invocação ao meu corpo*, fazendo eco ou dialogando com o que dele se encontra no romance: "A Arte está em crise – as trombetas o anunciam pelo mundo. Tu, jovem artista, que desististe dos pincéis e aguardas que a vida tos entregue de novo – tu o sabes" (IMC, p. 230).

havia um, "belo e doce" que o velho fixara desde a infância (*ibid*.). Os afrescos eram uma banalidade, mas marcaram a memória pictórica de Paulo[11].

Se em *Para sempre* se encontra no plano da música um "diálogo" ou contraponto entre a música ancestral, a das origens ou da terra que para o alto emerge do fundo dos vales na voz da camponesa anônima que canta, e a música elaborada a partir da erudição estética representada pela composição de Schubert, em *Até ao fim* vamos encontrar, num campo multifacetado onde é possível situar a pintura, o desenho, a estatuária, a escultura e a música, não exatamente um "diálogo" mas um jogo de oposições. Com ele, o romancista põe em destaque a decadência da arte contemporânea representada pelo medíocre, mundano, profano e apocalíptico universo da música do maestro Lili e da "arte" da escultora Lalá, ao mesmo tempo em que ressalta a perenidade da concepção clássica ou tradicional da arte nos elementos sacros da capela onde decorre o velório de Miguel e que são freqüentemente referidos por Cláudio: um retábulo da Anunciação, um São João [Batista], um Menino [Jesus] vestido com fardamento militar[12]. Quando se compara estas manifestações

---

[11] Cf. PS, p. 106-107:

> Olho à volta da sala os frescos na parede. Veio pintá-los o José Joaquim de Figueiró, lembro-me. Sentado num andaime, era uma pintura com assobios. Assobiava, ia pintando. [...]. Olho à volta os frescos, lá estão, coisas talvez que aprendeu de cor. Ou coisas da sua invenção, já cristalizadas. Um cão perdigueiro com uma perdiz na boca, o olho redondo e parado. Uma casa de campo de teto baixo, um caminho rústico e oblíquo. Uma azenha com a sua grande roda.

O quadro "belo e doce" também permaneceu na sua memória:

> O quadro tem uma moldura grossa e lavrada. Sentada a uma escrivaninha, os pés cruzados num escabelo de seda, uma garota suspende um envelope numa das mãos, o olhar erguido para a professora enquanto ela lhe lê a carta. Deve ter acabado de a escrever. Deve estar à espera que a professora lhe diga se está bem. Olho eu também atrás e espero. Espero desde a infância que a professora acabe, o meu olhar expectante, preso ao da criança. É um olhar breve de espera, tudo vai decidir-se num momento. A professora é alta, um vestido apertado de cinta, amarelo e lilás até aos pés, um carrapito louro ao alto. Pelo sorriso dela, a carta deve estar bem. A criança sorri também, tranqüilizada pelo sorriso da mestra. Faltam apenas decerto algumas linhas, concentrado tudo num instante, o breve ápice em que a cena se vai desatar. Mas o instante prolonga-se desde há sessenta anos, imóvel, sutil, a vida suspensa na graça delicada de uma criança que sorri. (p. 107).

[12] Eis o que Cláudio vê no interior da capela:

> No topo da capela, por cima do altar, há um retábulo da Anunciação. [...]. / A Virgem dobra o joelho, mas vejo mal. [...]. / Dobra o joelho e põe as mãos, porque é tudo excessivo e diante do excesso só a humildade. [...]. / Tento ver melhor as cores escuras. Mas a face tem uma claridade que a destaca e uma irradiação de plenitude – de que século a pintura? talvez do XVII. [...]. / E diante da Virgem o anjo com uma legenda numa fita que serpenteia em diagonal. Tem uma expressão grave e um pouco altaneira. Vem dele não apenas a hora nova. Como se viesse também uma ameaça. Ou o peso de uma responsabilidade. [...]. / [...] olho o retábulo. É em azuis e vermelhos. E de alto a baixo percorre-o um esquema de curvas. [...] agora vejo melhor o quadro. Há nele um silêncio intenso por baixo de uma insinuada retórica. É belo no anúncio da manhã. / [...].A Virgem tem os olhos baixos. O retábulo está entre duas colunas salomônicas e isso dá-lhe uma realeza que não tem. Porque tem só o que é discreto e silenciosos. Não gosto muito do anjo. Está por cima e o

do sagrado na arte – mesmo incluindo aí o fator de estranhamento que são as vestes do Menino, um "Menino Jesus capitão" (AF, p. 59) – com a música e regência de Lili e as esculturas e "instalações" de Lalá, percebe-se que a arte tradicional, mesmo com o primitivismo de certo modo ingênuo da figura de São João ou com a bizarria da roupa com que vestiram o Menino, escapa ao desgaste, à decadência e ao grotesco que caracterizam as duas representações caricaturais de artistas do nosso tempo. O romance refere um artista contemporâneo de existência real que, na visão implícita do narrador (ou do próprio romancista) parece ter escapado a esse desgaste: o pintor e desenhista Lima de Freitas, de quem Cláudio (no capítulo XVII) aprecia e interpreta um certo desenho a que chama "três figuras de mulheres" e que simbolizam o fogo, a terra e o ar (Cf. AF, p. 130).

Estas representações não surgem pela primeira vez em *Até ao fim* como ponto para reflexão estética proposto pelo romance vergiliano. Claramente se pode perceber que as desta narrativa dão continuidade, mas com intensidade maior, às que se encontram em *Rápida, a sombra*, e, na sua origem, remontam, como já se viu, a romances anteriores como *Nítido nulo* e *Alegria breve*. Não é difícil perceber-se, nessa crescente intensidade da valorização do grotesco em Vergílio Ferreira, a metamorfose que no mundo e na arte se vai operando pelo caminho que parte do idealmente belo para levar à deformação da beleza. Ou à sua perda, mesmo por fatores naturais – o envelhecimento, a mutilação, a degradação física e mental – como ocorre no romance *Em nome da terra*. Aqui, ainda mais definidos os contrastes entre o belo e o feio, o sublime e o horroroso, o divino e o humano. Em todos os níveis, desde os da vida física aos da arte. Lembremo-nos do tríptico de João Vieira: a beleza sublime da deusa Flora, o grotesco macabro da morte do desenho de Dürer e o Cristo (sem cruz e mutilado no seu pé esquerdo) posto entre os dois. O paganismo e os seus deuses ancestrais – sagrados, belos, mas desacreditados, reduzidos a temas pictóricos.

---

que diz também vem de cima. Devia ele ajoelhar. Mas são assim os emissários, os que têm um poder por procuração. (AF, p. 26-27).

Distingo agora melhor as duas imagens aos lados do altar. [...]. De um dos lados, o direito para quem olha, porquê este menino vestido de militar? Tem um chapéu bicórnio, influência napoleônica? uma casaca e calção. / [...]. / O tecido é de veludo vermelho-vivo, guarnecido de bordadura prateada. (Ibid., p. 59).

Do outro lado do altar, parece-me, São João. Vestido com uma pele de cordeiro, um varapau na mão com uma cruz, um livro com um cordeirinho na outra mão. Parece-me. (Ibid. p. 63).

Agora as imagens e o retábulo iluminam-se bem, à claridade que vem do mar. O menino guerreiro, o Batista precursor, a Virgem da Anunciação. Ajoelha um pouco, a Virgem, porque o mistério pesa muito. Sorri um pouco, agora vejo, na humildade do seu ser. (Ibid., p. 231).

O cristianismo em crise, sobretudo depois de proclamada a morte de Deus. E ao fim da estrada, coroada e a cavalo, a morte do homem. No plano da mera existência humana, Mônica e João, apresentados, no romance, do vigor e beleza da juventude à extrema degradação de velhices mutiladas e caquéticas, são a representação dessa passagem: do belo ao feio, do sublime ao grotesco. A arte vai continuar fazendo a representação da vida. O caminho iniciado longe, levando ao risível ou à tragédia do grotesco vai concluir-se, na ficção de Vergílio Ferreira, no romance *Na tua face*, dito pelo próprio escritor o "romance do feio".

Tem razão Luís Mourão ao dizer que "Há uma questão da pintura em Vergílio Ferreira."[13]. Mas não se restringe essa questão apenas ao aproveitamento da pintura como motivos temáticos ficcionais ou para fixar na construção romanesca pontos para debate e reflexão estética de natureza ensaística ou poética. Mourão aplica o termo *poiético* a um certo *fazer romanesco* de Vergílio Ferreira, ou mais precisamente a determinado aspecto de técnica compositiva – mais freqüente nos romances da última fase, mas que ele encontra já em *Cântico final* –, para designar a presença da pintura no seu modo de estruturação romanesca. E para isso apóia-se numa observação que o próprio Vergílio Ferreira faz acerca dos seus romances: "As 'histórias' dos meus livros são desde há muito dadas por manchas como uma pintura." (CC4, p. 71). Essas "manchas" são vistas por Luís Mourão como os sinais de um certo anseio por um silêncio que *diga*, ou seja, que *signifique*, que caracteriza o romance vergiliano. Sinais que o ensaísta identifica, por exemplo, no "pintar *aquilo*", que é o súbito anseio de Mário ao ver a dança de Elsa (não sendo a bailarina que ele quer pintar, mas "o que a transcendia, o sinal obscuro da pureza de um limite, o instante de divindade de um corpo belo e tão efêmero" – CF, p. 53) ou na vaga expressão "qualquer coisa assim", que tanto aparece nas páginas de *Na tua face* indicando momentos ou situações significativas mas para a expressão das quais as palavras parecem insuficientes. É aí que entra o silêncio significante ou, na linguagem da pintura, as "manchas" com significância. Mourão relembra com muita justeza o desejo de Vergílio Ferreira de "atingir o silêncio", sendo o caminho para isso o romance-problema levado ao seu "ponto limite: repetir, gastar, desgastar, dispersar."[14]. E esclarece:

[13] MOURÃO, Luís. Manchas: uma leitura de Cântico final e Na tua face. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). Op. cit., p. 287.
[14] Idem, ibidem, p. 288.

> É sabido que, para Vergílio, um dos aspectos fundamentais para atingir este ponto limite consiste em desembaraçar o romance da sua tentação diegética. Não quer isto dizer que não se contem histórias nos romances vergilianos, apenas que os regimes de significância que neles operam se constroem não a partir delas mas a expensas delas.[15]

E a propósito da afirmação de Vergílio Ferreira sobre a analogia da pintura com os seus romances, esclarece ainda:

> Sublinhe-se, antes de mais, para evitar interpretações precipitadas, que em nenhum momento Vergílio afirma que quer fazer romances como se fosse uma pintura, são apenas as "histórias" que há nesses romances que são dadas por manchas, ou seja, segundo um princípio não-mimético que libertaria o romance para outras tarefas.[16]

Essas "manchas" ficcionais da estruturação romanesca vergiliana poderiam também significar, praticamente ao nível da sinonímia, as "mininarrativas" a que se referiu Eduardo Prado Coelho a propósito de *Signo sinal*[17], que, como técnica compositiva, se não foi exatamente inaugurada nesse romance foi intensificada a partir dele, tornando-se, dali em diante, um elemento característico. Por outro lado, e ainda considerando a estabelecida analogia entre pintura e literatura (aqui particularmente o romance), as "manchas" significariam também "rasuras" mais ou menos expressionistas, ou impressionistas, ou abstracionistas – os elementos simbólicos da pintura abstrata – ou seja, o que não se *vê* bem, porque mergulhado em sombras ou porque disfarçado em ocultamento... ou simplesmente o que não se *vê*, mas pode ser imaginado de múltiplas maneiras ou com múltiplos sentidos. Como o que não se pode *dizer*, embora se *sinta*: o indizível, "*aquilo*", "*qualquer coisa assim*" que as palavras não conseguem expressar em plenitude e que talvez só o silêncio. Ou outras formas de *linguagem*, a dos artistas, a pintura, a música...

É possível que Luís Mourão esteja certo quando afirma que Vergílio não quer "fazer romances como se fosse uma pintura", mas também é certo que o romancista deliberadamente coloca a pintura dentro dos seus romances, e, para lá da forma e das intenções com que o faz e ele mesmo o confessa, a "pintura" lá está de forma latente, sobretudo em algumas marcantes descrições de cenas, de cenários, de ambientes, de espaços... Há uma "pintura" latente, por exemplo, na cena da tempestade na aldeia, no

---

[15] Idem, ibidem, p. 289.
[16] Ibidem.
[17] COELHO, Eduardo Prado. Signo sinal ou a resistência do invisível. In: _____ . *A mecânica dos fluidos.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 59.

início de *Mudança* e na nevasca que Carlos Bruno contempla extasiado, quase ao final do romance (Cf. p. 5-6 e 207-209). É uma cena que praticamente se repete – mas com emoção mais intensa – no capítulo XXVII de *Cântico final* (p. 237-240), quando Mário, nos últimos instantes de vida, assiste ao primeiro nevão do inverno, uma "dança fantástica de flocos brancos na distância raiada do horizonte."

O cenário do inverno com a brancura da neve é recorrente nos primeiros romances de Vergílio, sobretudo até *Alegria breve*. Mas a partir de *Aparição*, insinua-se nas descrições dos espaços, particularmente os urbanos, sempre labirínticos, escuros (em *Estrela polar*), sobrecarregados de sombras, alguma coisa sugestiva do expressionismo. Assim são as casas semidestruídas e fantasmáticas da aldeia deserta de *Alegria breve*: de um expressionismo que beira o horror e que terá a sua definitiva confirmação na figuração literária do quadro de Munch (*O grito*) em *Signo sinal*. Expressionista é o cenário da própria aldeia arrasada pelo terremoto, labirinto destruído pelas forças da natureza e tornado pela destruição ainda menos compreensível. Mas já a partir de *Rápida, a sombra* e passando por *Signo sinal* até *Para sempre*, a intensa luminosidade do ar marítimo ou a que paira sobre a montanha ardendo ao sol do verão, alterna com a lembrança da aldeia batida de inverno. Essa luz insinua outras cores e matizes em gradações diversas, sobretudo na representação dos largos espaços, do horizonte, do sem-fim, sugerindo, em termos pictóricos, a mudança do expressionismo para o impressionismo. É sob os efeitos da luz em diferentes horas do dia que os protagonistas – Júlio Neves, Luís Cunha ou Paulo – descrevem os cenários contemplados. Como estes, de *Rápida, a sombra*, entre os quais se trava uma espécie de "diálogo" entre impressionismo e expressionismo:

> Está sol. O espaço amplia-se à luz, ergue-se à altura do azul, chega à linha do horizonte. E neste abrir-se ao alto e ao longe, tudo da terra sobe e se expande. A cor. [...]. De um lado e outro da estrada as giestas floriram. [...]. No espaço cheio de luz. Para a direita, ao longe, a montanha sobe ainda até à roxidão. Para a esquerda e adiante, é o sem-fim. Vê-se bem cá do alto, o sem-fim. [...]. A curva da estrada, o moinho. À janela está o moleiro, o chapéu na cabeça. (RS, p. 31-32).

> Regresso, pois, a casa, regresso à aldeia. [...]. Rolo devagar pelo empedrado da rua que sobe ligeiramente. [...]. De um lado e do outro, vou rodando lentamente, as casas alinham-se unidas pela rua deserta, batidas no silêncio pelo estrépito do carro, algumas janelas já acesas. [...]. Como espectros à beira, fachadas negras dos séculos. Vão ficando

> para trás, eu passando por entre elas, casas mudas, seladas de sombras. Oblíquas de ameaça, tenebrosas [...] (*ibid*., p. 77-79)[18].

Inúmeros outros exemplos poderiam ser levantados, mas não é necessário fazê-lo. "Diálogo" semelhante entre luz e sombra, impressionismo e expressionismo, encontra-se recorrentemente em *Para sempre*. É do sombrio interior da casa deserta e envelhecida que Paulo percorre desde as "lojas" ao sótão, que ele vê, pelas portas e janelas (ou através dos vidros destas) que vai abrindo na sua deambulação, o exterior intensamente iluminado pelo sol de um dia de verão claro e quentíssimo:

> [...] consigo enfim abrir todas as janelas de par em par para o horizonte. Fica num extremo da aldeia, a casa, o terreno desce abruptamente nas traseiras para um grande vale. [...]. O vale ergue-se à distância, num tom roxo, vêem-se no horizonte sinais brancos de aldeias. [...]. Em frente, a toda a largura, o ondeado da montanha. O sol embate contra ela, desnuda-a até à aridez. Vejo-a desdobrar-se desde a aldeia até ao alto, com grandes matas escuras, erguer-se ainda em grandes massas até ao céu requeimado. (PS, p. 15-16).
>
> Estou à varanda, é uma casa morta. Em baixo, a vegetação confusa, como é clássico num jardim abandonado. [...]. Está uma tarde quente. A montanha à minha direita, desdobrada na sua aridez, o sol requeima-a de maldição. À esquerda, o vale. E soerguidas um pouco na cor violácea da distância, na encosta de outros montes, cintilando breves em brancura, indistintos sinais de aldeias imaginárias como ecos de um grito. [...]. De longe em longe, brancas manchas de aldeias. (*Ibid*., p. 69).

Esta amplidão de espaços perdendo-se no sem-fim do horizonte e pontilhada de sinais cromáticos – tons *roxos* e *violáceos* das distâncias, manchas *brancas* de aldeias, matas *escuras*, um céu *requeimado*, *cintilações* de *brancura* – e os grandes volumes, como o "ondeado da montanha", contrastam com a sensação de sufocação e confinamento do interior da casa:

---

[18] Como "sugestão" de pintura impressionista, note-se, que no primeiro fragmento o espaço está iluminado pelo *sol*, "amplia-se à *luz*, ergue-se à altura do *azul*, chega até à linha do horizonte." Tudo "sobe e se expande", numa presença forte de *cores*: o *azul*, o *amarelo* das giestas, a *roxidão* [da abóbada celeste], a [massa *escura*] da montanha subindo para lá (destaques meus). Poderiam ainda ser considerados outros elementos da paisagem: o longe, a curva da estrada, o moinho, o moleiro de chapéu na cabeça. Quanto ao expressionismo do segundo fragmento, pode ser visto nas casas alinhadas e "unidas pela rua deserta", algumas já com as janelas acesas. Casas "como espectros [...], fachadas negras dos séculos. [...] casas mudas, seladas de sombras. Oblíquas de ameaça, tenebrosas."

> Pela porta aberta entra a claridade da tarde. Estende-se pelo corredor entre fileiras de espectros. [...] o mistério ecoa na casa abandonada. Está escuro. É um corredor extenso, dão para ele todas as portas até ao fundo (PS, p. 15). O quarto desabitado, a acumulação de trastes pelo chão. Uma cadeira com o assento de plástico rebentado, cadeiras sobrepostas de pernas para o ar, uma fronha de travesseiro no soalho (*ibid*., p. 22). A cama armada a um canto, a cômoda com um espelho pequeno giratório, de estanho manchado, recortes de revistas nas paredes. [...]. Um colar de pedaços de madeira suspensos de um prego (*ibid*., p. 44).

A casa é, na degradação do seu abandono e da sua velhice, um cenário denso de obscuridade e de mistério, como um quadro expressionista. Quanto mais baixos e rústicos são os cômodos ou ambientes, tanto maior a obscuridade e o mistério gerados pelo tempo decorrido e de abandono, como o que Paulo vê ao entrar nas "lojas":

> Teias de aranha no encontro dos muros, um fogão de ferro a um canto, corroído do tempo, cadeiras sem pés, uma mesa com metade do tampo, velhos quadros de caixilhos desencaixilhados [...]. Ao alto há uma pequena vidraça coberta de uma grossa camada de pó. Filtra-se por ela uma luz baça com que decifro todo o interior. Arcos de pipa, um triciclo sem uma roda, uma arca que era salgadeira, [...]. Tudo quieto no fundo do tempo. [...] um ferro de engomar, fotografias com o caixilho partido, uma machada ferrugenta e entre outros vários destroços, com um braço partido, um anjo de túnica azul dos que se punham outrora nos presépios. (PS, p. 163-165).

Os grandes espaços ao ar livre, antes inundados de cores e de intensa luz, vão-se modificando ao olhar de Paulo – como se modificariam ao olhar de um pintor impressionista que os transpusesse para uma tela – à medida em que a intensidade dessa luz vai caindo, conforme a tarde cai para a noite:

> Toda a face da montanha rebrilha ainda no deslumbramento do sol poente, há uma casa equilibrada no pico de um monte, suspende-se sobre o abismo, tem uma alegria de louca na luz que a sustenta no ar (PS, p. 268). O sol desaparece dos montes, só um breve clarão ainda pelo céu. [...]. O dia morre devagar [...]. As aves riscam o céu na satisfação do fim. [...]. A tarde finda. Os campos recolhem-se para a noite que vem aí (*ibid*., p. 297-299). A janela do poente dá para o cemitério. Vejo-o ao longe, marmoreado de branco entre os fusos dos ciprestes. Vejo-o minúsculo, apagado entre os campos, um pouco confundido nas sombras do entardecer. [...]. O caminho está deserto, [...]. Adiante começa o núcleo compacto da aldeia. Olho os planos dos telhados embrechados uns nos

> outros até ao arranque da montanha. Daqui donde a vejo, desdobra-se até ao alto em vagas de montes. A cada nova subida a massa alastra para os lados, concentra-se em amontoados para ganhar ascensão até ao pico mais alto [...] onde o sol me parece tardar-se ainda um pouco. Ou é só o clarão do céu que o rodeia do seu halo. [...]. Toda a face da serra está já na sombra, breves manchas brancas assinalam aldeias (*ibid*., p. 303-304).

Há, sim, "uma questão da pintura em Vergílio Ferreira". Há uma questão da pintura como há uma questão que a todas as artes diz respeito e que implica, no olhar do escritor, um processo de transformação a que a Arte esteve sujeita desde sempre, mas que se acelerou vertiginosamente no decorrer do século XX. Processo de transformação a que o próprio romancista não esteve alheio – até pelo contrário, e nem o próprio gênero narrativo – o que o faz ansiar, já em *Estrela polar*, por um romance "diferente"[19].

Assim como o romance e os demais gêneros literários – e talvez particularmente a poesia – buscaram essa "diferença" na representação *profunda* e *invisível* do real, e não mais apenas daquilo que ele tem de *superficialmente visível*, também as outras artes seguiram esse mesmo caminho. Um percurso que numa poética dos títulos vergilianos seria o da compreensão do *espaço do invisível*. Um caminho que no domínio da arte literária leva a "Descer da escrita realista à escrita psicológica, e desta à escrita metafísica, e desta ao levedar original do símbolo, e deste ao silêncio."[20]. O silêncio que Vergílio procura alcançar no seu romance, e que é um silêncio que *signifique*, é o mesmo silêncio que a poesia buscou em seguida à eleição da música pelo Simbolismo e que se vestiu dos hermetismos dos cristais fulgurantes da *poesia pura*, que é uma poesia que também diz *sem dizer*, elegendo *outra gramática* e *outra sintaxe* poéticas. O mesmo se deu com a música, desde o melódico até ao atonal e suas conseqüências dodecafônicas ou serialistas. O mesmo com a pintura, no percurso que a levou do figurativo ao abstrato, que também representa o silêncio na pintura.

---

[19] Esse romance "diferente" é desejado em *Estrela polar* (como já se viu no segundo capítulo da primeira parte deste estudo) nos seguintes termos:

> Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria *pessoa*, na zona incrível do sobressalto! [...]. Um romance que ainda não há... Porque há só ainda romances de *coisas* [...]. Um romance que se fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós... (EP, p. 56 – itálicos da citação).

[20] FERREIRA, Vergílio. *Pensar*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1992, p. 189. Frag. 267.

Por estas transformações ocorridas em todas as artes, Vergílio Ferreira se interessou e tratou delas nos seus ensaios e nos seus romances. Mas também viu que transformações tão radicais acarretavam o terrível perigo do "desgaste", do puro sem-sentido, do silêncio inócuo e sem significância que é o silêncio que nada diz. As "ousadias" da arte moderna e contemporânea de certo modo permitiriam mais do que aquilo que era possível numa concepção clássica da Arte, o "disfarce" do vazio e da mediocridade revestido de retórica enganosa. É isso que acarreta o "desgaste" na arte dos tempos modernos. É contra isso que Vergílio Ferreira grita desde *Alegria breve* e *Nítido nulo*. É isso que ele denuncia pela caricatura plena de ironia e de sarcasmo em *Rápida, a sombra* e *Até ao fim*.

A pintura a ser representada no romance *Na tua face* seria a da extremidade final desse caminho percorrido pela arte até aos nossos dias, a pintura contemporânea com toda a sua carga de inovação, de transgressão do tradicional, da representação simbólica, abstrata ou "deformada" do real. É essa a pintura pretendida por Daniel. Ou não bem "pretendida" no que por isso se entenderia como opção estética, mas a que se lhe impôs por uma inata visão do mundo caracterizada por uma invencível e natural tendência para o caricatural, o disforme, o grotesco. Desde a juventude universitária, Daniel, estudante de medicina, fazia as caricaturas dos seus colegas para os livros dos finais de cursos que cumpriam uma tradição estudantil. "Livro fictício como a lágrima num casamento, que é triste e cheio de folguedo. Ou uma coisa assim que seja triste e contente"[21]. Daniel era um vocacionado para a caricatura e a sua maneira peculiar e única entre os caricaturistas seus colegas e concorrentes assegurava-lhe mesmo certos ganhos:

> Todos os anos eu fazia montes de caricaturas a dez paus por cabeça. Eram minhas essas cabeças. Tenho na memória um colar delas como troféus de uma guerra selvagem. Vai ao Daniel, que ele faz. E eu fazia. Havia competidores, mas não cortavam as cabeças, porque as faziam ao natural. Eu cortava. Tenho horror ao natural, a não ser quando ele já o não é, suponho. Distorcido maligno estropiado. E então é só copiar. Mas eu gostava mesmo assim de ajudar a Natureza no seu desaforo. Alguns queixavam-se do massacre. Eu adorava. Pegar num rosto e devastá-lo de horror e ficar igual ao que estava por fora mas se não via por estar por dentro. Revelar o que se não via e deitar fora o que o não deixava ver. (NTF, p. 11).

[21] FERREIRA, Vergílio. *Na tua face*. Venda Nova: Bertrand, 1993, p. 10-11.

De certo modo Daniel antecipa aqui, neste breve fragmento da sua "memória" da juventude, alguns elementos fundamentais do que haveria de ser a sua *poiética* de artista plástico. Médico de profissão, viria paralelamente a dedicar-se ao desenho e à pintura, e, com a produção de caricaturas que vendia aos jornais, complementava o orçamento doméstico que a sua medicina modesta e sem projeção deixava em aperto. O "horror ao natural", a sua tendência algo doentia para o "distorcido maligno estropiado" e o gosto de "pegar num rosto e devastá-lo de horror", de "revelar o que se não via e deitar fora o que o não deixava ver" seriam alguns desses elementos fundamentais do seu trabalho de artista. E não só do caricaturista que era, mas também do pintor de obra séria e de grande vulto que pretendia ser: Daniel planejara a pintura de um quadro de grandes proporções, o seu compromisso com o destino, sempre pensado, mas sistematicamente adiado até à irrealização: "Tenho uma tela diante de mim e vejo o mar. [...]. Levarei a tela até ao fim da vida, jamais a saberei pintar. Levarei a tela até ao incompreensível e ficarei à porta. Ou só quando fechar os olhos para sempre eu a saberei." (NTF, p. 25).

Claro que os elementos fundamentais da estética de Daniel têm antecedentes em toda a arte classificável como a do *grotesco* e na "deformação" do real que caracteriza algumas vertentes da pintura, particularmente da pintura moderna. Daniel vai pouco a pouco dando "pistas" para a revelação da sua concepção de Arte, do belo, do feio e da representação pictórica a fazer da realidade e do imaginário, dos quais, depressa se perceberá, ele parece não conseguir estabelecer a separação. Por um caminho labiríntico de idéias ou sugestões vai lançando peças para a formulação de uma sua "filosofia" da Arte, ou pelo menos de uma sua "teoria" da Arte em que a fealdade é um dos fundamentos: "E eu ia falando do futuro, do enigma, da inquietação do incerto e imprevisível, e a propósito das caricaturas engatei a minha idéia da fealdade do Mundo e da beleza difícil para a trespassar" (NTF, p. 13). "Tenho uma filosofia da fealdade, vou pensá-la a sério para caber na ordem da vida. Porque o feio não existe" (*ibid.*, p. 20). "Que é ser bonito?" (p. 24), "Que é ser feio?" (p. 25). Daniel percebe (ou simplesmente intui) que a *beleza* é algo que se relaciona com a inocência, uma pureza de infância, com o sagrado que se perdeu no homem ou dele se separou no decorrer vertiginoso do tempo e da História. Por isso "Queria ir a Penalva [que é uma cidade da adolescência] e entrar na catedral deserta, iluminada dos vitrais. E reabsorver em mim o sagrado da vida. A beleza, pois, e o que é? Aprender a verdade do ser que tem a beleza no infinito" (NTF, p. 26).

Talvez porque alguma coisa de essencial muito cedo lhe tivesse fugido para sempre, e para sempre se lhe tivesse tornado inalcançável e irremediavelmente perdida (como aquele halo de sagrado que ele queria ir procurar na catedral de Penalva), Daniel teve, em conseqüência, turvada a sua visão sobre o mundo e tudo quanto o habitava. Por isso, em estética, tudo se lhe igualou, sem distinção entre belo e feio, desde as alcunhas mais ou menos ridículas, mais ou menos obscenas das pessoas da aldeia até aos animais que passam pela sua memória da infância e entre os quais se impõem o sapo, a lesma, a minhoca, a rã, a cobra...

> Uma vez achei um sapo, que era um bicho muito frio, e trouxe-o para casa no calor das minhas mãos e minha mãe disse que horror / – Põe-me já essa porcaria lá fora! / [...]. O sapo não era feio, minha mãe não sabia. Eu tomava-o nas mãos e sentia-o palpitar. Tinha os olhos saídos muito visíveis, para cá de serem só olhos como os de um cão. E repousava todo sobre si, plasmado à terra donde saltava todo de uma vez em saltos curtos para se achatar logo à terra outra vez. Era da terra e às vezes do ar, mas sempre inteiro. As cobras eram só do chão. E os pássaros quase só do ar e só com as patinhas quando eram da terra. Meu espírito confusão na decifração do enigma. Há um sapo na minha obsessão e é muito feio. Chato pardo viscoso. Então uma fêmea passou e ele sorriu altaneiro. Via-se-lhe o orgulho machista no sorriso superior. (NTF, p. 26).

Ainda que não consiga distinguir entre beleza e fealdade, ou simplesmente afirme que o feio não existe, é em termos estéticos que Daniel pensa sobre tudo, desde os nomes dos filhos a qualquer obra de arte e a tudo quanto pode observar ao seu redor. Mas é tortuosamente que pensa, num enigma de contradições. De Lucrécio e de Luzia, nomes dos filhos que teve com Ângela, diz ele que “são nomes horríveis” que lhe foram impostos pela mulher.

> E eu não disse nada, quase nada, tudo é tão indiferente. Também isso vinha ao encontro de uma idéia que não sei bem, deixa-me pensar. O feio. O horrível. Onde é que estão? Porque são uma invenção nossa, a Natureza está-se perfeitamente nas tintas. Ou é imensamente generosa como Deus e na generosidade cabe tudo. Ou é estúpida como o que simplesmente existe e não tem estética nenhuma ou estupidez a acompanhar. A estética do que existe é só existir. (NTF, p. 35).

É essa generosidade da natureza, ou a sua indiferença quanto ao que existe e que simplesmente "não tem estética nenhuma" que Daniel quer aprender. Um pouco como Alberto Caeiro, que aceita a natureza como ela é e sem levantar questões a seu respeito, por ser inútil fazê-lo[22]. Mas Daniel aceitava também como natural mesmo aquilo que ultrapassava a natureza ou que ela tornava anormal ou defeituoso. E eram estes fenômenos que sobretudo se lhe impunham e particularmente lhe interessavam. Por isso se interessou tanto por umas provas desportivas para deficientes em que competia o Serpa sapo, amigo de Lucrécio, e lhe revelaram "um mundo extraordinário de mutilação" (NTF, p. 45). Por isso rapidamente superou a sensação de horror que lhe inspirou um pedinte de rosto disforme, "com uma face grande com uma bolsa enorme suspensa do queixo como um pelicano" (NTF, p. 80) e passa a aceitar como "normal" a multidão humana que vê, portando cada pessoa a sua bolsa de pelicano[23]. Normal também, para ele, a legião de

[22] A frase de Daniel "A estética do que existe é só existir" tem a mesma estrutura lógica e sintática dos versos mais característicos de Alberto Caeiro. E são muitas as frases como esta (p. ex.: "tudo existe e pronto, existe e é só" – p. 75) ou referenciais de pensamento como os que afirmam a inexistência do belo e do feio porque "a Natureza está-se perfeitamente nas tintas". A aceitação de tudo pela naturalidade de simplesmente existir defendida por Daniel, é exatamente a mesma de Caeiro: "Uma flor acaso tem beleza? / Tem beleza acaso um fruto? / Não: têm cor e forma / E existência apenas. / A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe / Que eu dou às cousas em troca do agrado que me dão." (CAEIRO, poema XXVI de *O guardador de rebanhos*. In PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 8. ed., Rio: Nova Aguilar, 1983, p. 152). Seriam inúmeros os exemplos possíveis de colher, na poesia de Caeiro, adequados a demonstrar o que se pretende. Por significativos, cito ainda alguns: "O que nós vemos das cousas são as cousas. / Porque veríamos nós uma cousa se houvesse outra?" (ibid., XXIV, p. 151); "o único sentido oculto das cousas / É elas não terem sentido oculto nenhum, /. [...]. As cousas não têm significação: têm existência" (ibid., XXXIX, p. 157); "Mas Graças a Deus que há imperfeição no Mundo / [...] E haver gente doente torna o Mundo engraçado. / Se não houvesse imperfeição havia uma cousa a menos" (ibid., XLI, p. 158). Ratificando o "parentesco" entre Daniel e Caeiro ou a presença deste no romance de Vergílio, o poeta fala ainda num "olhar nítido como um girassol" (poema II, p. 138) e num sonho "como uma fotografia" (poema VIII, p. 143). *Na tua face* é um romance sobre a imagem na pintura e na fotografia e uma de suas personagens menores é uma pintora (D. Juvência) que só pinta girassóis (NTF, p. 190). Isabel Cristina Rodrigues já havia detectado com muita lucidez essa presença pessoana em *Na tua face* (RODRIGUES, Isabel Cristina. Uma liturgia invisível: arte e sagração em Vergílio Ferreira. *Vária Escrita*. Sintra, n. 9, p. 181, 2002).

[23] De início tomado de impacto pela deformidade do rosto do pedinte, Daniel reconhece que ele "Era horrendo com aquele saco caído do pescoço". Mas logo, pela via da ironia, ultrapassa o próprio estranhamento e vai "armando" o seu discurso irônico-profético:

> Era uma papeira esparramada que lhe cobria o colarinho e eu pensei devias ter a tua beleza numa humanidade com sacos caídos do queixo, tiveste foi azar de a humanidade não ter saído assim, com sacos, e fui feliz na minha reflexão esperta. Mas a Natureza deu-lhe na bolha de fazer homens por programa que não incluía os sacos e eu próprio fui no embrulho de achar aquilo feio. Nada é feio! E desatei aos berros para a praça para a cidade. Tudo é belo, tudo rebenta de verdade pelas costuras! Glória à Natureza! Merda para os que lhe desprezam a merda! Viva a merda! Disse. E os meus berros atroavam a cidade inteira, o Universo, e havia em redor imensa gente paralisada súbito estacada fixa a ouvir. (NTF, p. 80-81).

A visão do pedinte e a reação de Daniel para aceitar a deformidade como algo natural por vir da natureza ou dos excrementos dela, leva-o, com o entusiasmo do discurso, à descrição irônica de um verdadeiro

> aleijados, só com o tronco como o Serpa sapo, de caras disformes de aleijões, cegos, mongolóides, paralíticos de um braço ou dos dois, rostos cancerosos, e louco e loucos, velhos de espinha encurvada, anões de cabeçorras, gigantões de cara imbecil e triste lá ao alto, gêmeos colados pelas costas ou barriga, surdos-mudos, obesos de montões de gordura intransportável, doentes de todas as doenças, algumas ainda sem classificação, e feios, feios de toda a espécie de fealdade visível nos olhos, nariz, nos dentes. (NTF, p. 83-84).

Daniel assume-se como uma espécie de "profeta" desse universo trágico-grotesco, desse mundo de doença, deformidade e fealdade:

> [...] vinde. Trago-vos a mensagem da vossa redenção, do vosso lugar na vida, onde não tínheis lugar nenhum, da verdade do vosso horror que é a da Natureza inteira, da beleza que é vossa e é igual à outra que já não existe, da justiça de serdes na verdade simples do ser, da adoção como legítima da vossa bastardia, dos direitos de que vos esbulharam na árvore da vida até à sua consumpção no fim dos milénios, amém. E houve em todo o Mundo uma agitação como nas antigas revoltas de escravos e em massa vieram vindo até mim que os chamava do infinito. (*Ibid.*, p. 83).

Daniel imagina-se clamando para esta multidão horrorosa de todos os gêneros de horror:

> chegou a vossa hora, o vosso tempo é este
>
> – a hora da justiça chegou.
>
> Acabou o tempo da beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencionada como tirar o chapéu que já ninguém usa, da expropriação da vossa ontologia, da marginalização da vossa verdade natural, da afirmação exclusivista da luz, [...]. Hoje é o tempo da treva, do disforme, do ódio que gera a disformidade para a haver quando a não há, da glorificação da sordidez e do horror, [...] (*ibid*., p. 84).

Daniel, o "profeta", como lhe chama a sua mulher (p. 163), proclama o advento de um tempo novo em que acabou a "beleza raquítica e pindérica", um "tempo da treva" e "do disforme", "da glorificação da sordidez e do horror", um tempo em que a beleza do feio ("de toda a espécie de fealdade"), passa a ter um lugar na vida. Daniel não estranha o mundo de fealdade que o rodeia e com o qual se depara a cada instante e o impulsiona a dese-

---

"quadro surrealista" em que uma multidão de pessoas passeia com as suas bolsas de pelicano de várias cores e formatos (Cf. NTF, p. 81).

nhar (sobretudo caricaturas) e a pintar. “Nada é feio!”, “Tudo é belo!” (p. 80-81). É de um grotesco atroz, trágico e violento, a fealdade que Daniel vê e proclama bela. É a da deformidade e da degradação humana, e algumas vezes da sua animalização. Daniel, “profeta” e decifrador deste mundo deformado, pleno de sonhos e de visões terríveis, vai sobreviver ao horror como a personagem bíblica sobreviveu à ameaça dos leões na sua cova.

É esta uma das leituras possíveis para o nome simbólico do protagonista de *Na tua face*, que, assim como o herói hebreu, sobrevive a um mundo de visões terríficas que o não assustam porque ele sabe o que significam e sabe como vencer os perigos que representam. As relações possíveis entre o romance de Vergílio e a cultura bíblica não são meramente ocasionais, e não só pelos antecedentes já vistos em *Para sempre* e *Até ao fim*, mas porque em *Na tua face* (tal como no *Em nome da terra*) é significativa a epígrafe colhida no *Gênesis* (I, 31): *Viditque Deus cuncta quae fecerat et erant valde bona* [E viu Deus todas as coisas que tinha feito, e eram muito boas]. A referência bíblica, numa perspectiva religiosa, explicaria, por si só, a existência da fealdade no mundo. “Este tipo [Daniel] tem a mania de redimir todo o horrível, porque, pensa ele, também é obra de Deus e o Mundo de hoje é do que gosta ou merece” (CCnsIII, p. 166).

Mas a fealdade de que a personagem vergiliana quer ser “profeta” e “apóstolo” já não era, ao seu tempo, o sinal de um tempo novo. Era já reconhecidamente velha e há muito havia passado da realidade concreta da vida para uma realidade imaginária representada pela Arte. Há séculos que o *Grotesco* faz a representação plástica do feio, do sinistro, do macabro, do bizarro, do sobrenatural horroroso. O *Barroco* valeu-se dele – e deu-lhe outro sentido – na sua dialética, nas suas dicotomias e polarizações. A arte moderna representou algumas vezes um universo deformado, “rasurado” ou mergulhado em silêncio. Daniel sabe disso. Talvez apenas quisesse levar mais além o que por vezes já seria excessivo na arte contemporânea. Daniel tem em casa um exemplar dessa arte moderna que privilegia o feio, a animalização da figura humana:

> Numa das paredes tinha uma grande reprodução de um quadro famoso de um pintor e às vezes eu via-o. [...]. Era um grupo de mulheres feias, mas de uma fealdade da sua natureza de ser e não do que a Natureza desnaturou. Era uma fealdade intrínseca à sua verdade original como a de certas flores que são feias de si mas recuperam em si a beleza de serem, como a têm as flores estatutariamente já belas. Caras de bichos, nariz torto, mulheres-cabras. Não há a deformação do que seriam sem ela, têm a deformação da sua origem. Não saíram da humanidade comunitária, são assim, nascidas assim, de uma

> humanidade que é já assim na sua origem humana. E são assim belas numa outra ordem que se transgrediu. E conheço outros que são da teratologia e nos causam repugnância ou nos fazem rir. [...]. As do meu quadro estão na vida com a sua exceção naturalizada [...]. (NTF, p. 94).

O "quadro famoso" é a tela cubista de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* que se reconhece claramente na descrição feita por Daniel[24]. Da descrição, alguns elementos de interesse se destacam, sobretudo os que "animalizam" as figuras das cinco mulheres do quadro: "a mulher agachada tem no *focinho* uma memória de *cabra*" e a que lhe está por cima, "uma *tromba* fusca de carvoeira"; uma outra tem "uma *pata* larga que assenta no chão" e "uma *manápula* do mesmo tamanho". Outras formas não humanas são convocadas à descrição: a mulher *caprina* tem os braços "em *ansas de cântaro de barro*". "As que estão mais perto de serem humanas têm uma face *doce de estupidez*" e o olhar também assim classificado. "São mulheres caídas no lado *animal* ainda visível" e "exibem-se na verdade de serem assim [...]. Imitam as deusas da *beleza teatral*, ficam, antes de o serem no *ridículo da imitação*. Exibem a degradação dos seus corpos, sobretudo a que "ergue os dois braços dobrados pelos cotovelos, a mostrar um *resto seco de mamas*". A cor de todas elas é "a do *barro*, às vezes lembrado de quando foi rosa". No plano geral o quadro sugere algo catastrófico, sentindo-se, a toda a sua superfície, "um entrecruzado de *maldição*" nos raios que o atravessam deixando-o cheio de arestas capazes de magoar a mão que o toque. Mas

[24] Cf. NTF, p. 109-110:

> São quatro mulheres de pé e em panorâmica e uma outra de cócoras, as pernas abertas e os braços em ansas de cântaro de barro. A cor de todas elas, é, aliás, a do barro, às vezes lembrado de quando foi rosa. A mulher agachada tem no focinho uma memória de cabra. E a que está por cima dela tem o cabelo rapado e uma tromba fusca de carvoeira. Também a que está do lado oposto passou pela carvoaria. Mas o que desta mais me enternece é a pata larga que assenta no chão. As do meio têm só o olhar doce da estupidez. Uma ergue os dois braços dobrados pelos cotovelos, a mostrar um resto seco de mamas. Outra ergue um cotovelo e baixa um braço a segurar um trapo em despojo. A da esquerda e pata larga levanta ao ar uma manápula do mesmo tamanho. A do outro lado não sei. E a de cócoras e caprina, com os braços de cântaro, tem as pernas apertadas e dobradas num trabalho talvez vil. E a toda a superfície do quadro, um entrecruzado de maldição disparado, de todo lado, com uma memória terna de azul. Os raios cruzados deixam a tela cheia de arestas, a mão fica a doer quando se lhe poisa em cima. Mas o que sobretudo me comove neste feio espetacular é uma oculta mão de ternura. Passa leve por toda a tela, transfigura a fealdade na beleza de ser. São mulheres caídas no lado do animal ainda visível, exibem-se na verdade de serem assim. As que estão mais perto de serem humanas têm uma face doce de estupidez. Imitam as deusas da beleza teatral, ficam antes de o serem, no ridículo da imitação. Não ressaltam do fundo de arestas mas incrustam-se nele e algumas apanham um raio e ficam encrespadas à sua passagem. É um quadro cheio de alucinação. É um quadro todo espatifado de uma rajada elétrica. E há nele cinco mulheres que ficaram escacadas com o acidente. E o desastre deixou-lhes à mostra a sua verdade. É uma verdade ordinária mas que também é. Elas estão um pouco desamparadas na sua verdade primeira que é sempre desagradável. E eu quando me esqueço do que a pintura diz delas fico todo ladrilhado de comoção. E então eu disse sede belas no lado de trás da fealdade.

apesar de tudo, há "neste *feio espetacular* [...] uma oculta mão de ternura" que "*transfigura a fealdade na beleza de ser*" e que comove o autor da descrição assim concluída: "É um quadro cheio de *alucinação*. É um quadro todo *espatifado* de uma rajada elétrica. E há nele cinco mulheres que ficaram *escadas* com o acidente. E o *desastre* deixou-lhes à mostra a sua *verdade*." Daniel comove-se com a "verdade ordinária" das cinco mulheres e com a feiúra bestializada com que a pintura a representa, e diz-lhes, ao final da sua contemplação do quadro: "sede belas no lado de trás da fealdade." (NTF, p. 109-110, os itálicos são meus).

O quadro de Picasso é extremamente importante para Daniel porque ele é a própria base da sua concepção estética. O que Daniel busca, embora o não declare explicitamente, é representar a fealdade transfigurada "na beleza de ser", descobrir a beleza "do lado de trás da fealdade" sem fazer distinção entre uma coisa e outra: "Nada é feio ou bonito, tudo é só o que é" (NTF, 194). "Nada é feio, tudo é belo". Mesmo as legiões de estropiados, cegos e aleijados de toda a ordem. Mesmo os deformados como o Serpa sapo, que era um jovem só tronco que andava sobre as mãos. Mesmo os mongolóides que também aparecem no romance e os homens-pelicano, que estão na mesma ordem das coisas em que estão as *demoiselles* caprinas do quadro de Picasso.

Mas no ser profundo de Daniel há contradições que se debatem: certa vez, durante uma conversa com o filho, começa a imaginar pintar-lhe o retrato. "Não como os desenhos ternos" que já fizera dele e da irmã (NTF, p. 158), mas com uma outra "verdade da vida que é essa. Não a da chamada beleza, essa coisa linfática delicada pindérica. O feio o horrível, porquê horrível? porquê belo? Foi o homem que o criou e o homem está morto. [...] Trago em mim o meu tempo de horror." (*ibid.*). Enquanto a conversa com o filho prossegue, a imaginação do pintor delineia-lhe um "retrato" horrível[25], mas uma reação interior e profunda impediu-o de continuar: "não o podia pintar, é a imagem do meu filho que eu

[25] Cf. NTF, p. 158-160:

> E pouco a pouco a face do Luc distendeu-se retorceu-se e os dentes e os dentes. E todo o corpo se deformou em aleijões, as pernas nuas monstruosas, os olhos empolados, e os dentes, os dentes, havia no rosto um riso assassino e eu pensei vai morder-me, a danação da vida entrou nele e havia no colorido de todo o corpo as cores da carne crua, do verde da carne podre e um ódio carniceiro e uma miséria de tripas adivinhadas na coloração do podre e vomitado. Todas as formas estoiravam de uma tensão bruta interior e agora a boca fechou-se, os olhos cerraram-se, a cabeça rebatida de uma dor violenta. Tem as mãos a apanhar o ventre, as pernas dobradas de miséria e aflição, os músculos flácidos e escorrentes de matéria gorda. O rabo de cavalo estrangula-lhe o pescoço. Estende-se pelo chão e agora arreganha a boca e de novo os dentes, ouço-lhe um urro imenso de desespero [...] ergue-se sufocado, as duas patas abertas, os pés grossos, as coxas distendidas, poderoso animal, mas a cor sempre, um verde azulado de podridão, os olhos enormes injetados, a luz baça do seu brilho, sentado numa cadeira retorcida, o espaço nu de um quarto talvez, o corpo enrolado sobre si, as mãos de novo apertadas no ventre, o rosto entumescido de bossas. [...].

amava e não podia ter nascido para o horror. Deixei de o pintar na minha imaginação" (NTF, p. 160). Mas, já de uma outra vez, Ângela apareceu-lhe com o rosto inchado em conseqüência de uma forte dor num dente e logo um impulso irreprimível o levou a pintar assim o rosto da mulher. Era um "pequeno desvio da linha da [sua] perfeição. Como a vida é impostora. A Natureza. Porque a verdade é outra. A que está por debaixo ou só um pouco ao lado, vale a pena ser impostor com ela?" (p. 186). E tomado do "forte dever de revelar", Daniel pintou assim, mas em excesso, o rosto da mulher:

> Era preciso conhecer-lhe o embuste de uma harmonia clara e denunciar-lhe o horrível que estava lá. E então distendi-lhe o lado da face inchada até ao limite da passagem para uma outra espécie humana inexistente. Todo o rosto se me reconstruía em grandes arcadas, as das órbitas ultrapassavam-nas até a uma velocidade de cornos. [...]. E rápido, a face de Ângela entumescida disforme e todavia bela no seu monstruoso que raio é isso de beleza? a beleza foi uma convenção intrujice do homem pindérico, raquítico, feito da massa de um pastel. (NTF., p. 187-188).

Terminado o "retrato" de Ângela, Daniel mostrou-o aos filhos. Luzia (Luz) sem emitir opinião, quis ficar com o quadro e esboçou um gesto (reprimido pelo pai) para se apoderar dele, e Lucrécio (Luc), depois de um silêncio longo, disse: "– Tu achas que a cara da mãe é assim uma coisa horrível?" (*ibid.*, p. 193). Daniel pensou em responder-lhe que não pintara a cara da mãe, pintara "só o horrível" que lhe ficava "um pouco ao lado" (*ibid.*) ou que "– A tua mãe é bela mas a minha mão não reparou" (p. 194), mas o que lhe disse foi "– A tua mãe foi sempre maravilhosa. Isto é pintura. Uma simples pintura. E as regras dela são só regras dela. Qualquer coisa assim, Luc" (*ibid.*). "Mas as coisas não são horríveis" – reagiu o filho, sem se convencer. Ao que Daniel respondeu "Nada é horrível, meu Luc. / [...]. Nada é feio ou bonito, tudo é só o que é, meu Luc. Porque é que o hipopótamo há-de ser mais hediondo do que o cavalo ou o homem?" (*ibid.*).

O que Daniel provavelmente quereria dizer ao filho é que a pintura, como já há tantos séculos dissera Leonardo, é "uma coisa mental" [26] e que, na evolução da Arte, esta "coisa mental" cada vez mais se afastara da realidade vista e pelo artista "repetida" na sua obra para ser a transfiguração imaginária e não-mimética do visto, a transfiguração do real concretizada "no âmbito estrito da arte, espaço em que tudo podia ser possível, ao ser a arte

[26] Apud LOPERA, José Alvarez et al. *História geral da Arte: pintura V*. Madrid: Ediciones del Prado, 1996, p. 102.

uma coisa mental, questão da singular mente-visão do artista"[27]. Quereria explicar-lhe que "não são coisas da razão ou a sem razão as que, muito postas em primeiro plano, juntas ou cada uma pelo seu lado, determinam a existência das *Senyoretes del carrer d'Avinyó*" – o quadro de Picasso da fascinação de Daniel – assim como também não determinam o "retrato" que ele fez de Ângela, mas que se tratava de algo novo: "de que se autonomizou o mecanismo mental da criação artística. De que esta já possui a sua própria lógica [...] desde a sua própria *sem razão* [...][28].

Não só *Les demoiselles d'Avignon* é extremamente importante para Daniel, parecendo estar neste quadro o principal fundamento da sua *poiética* pictórica, como é importante o próprio Picasso – talvez o inatingível modelo para a "imitação" de Daniel[29] –, não só pela obra artística em si, mas por aquilo que, à falta de melhor expressão, vou chamar de uma sua certa atitude *estético-existencial*: Picasso pintou *Les demoiselles* em 1907 e com ele instituiu um novo conceito de fealdade na pintura de forma radicalmente diferente de como o belo e o feio eram considerados e trabalhados até ali. Era um quadro de extrema vanguarda para a época, mas, mesmo nos círculos parisienses de artistas mais ousadamente vanguardistas, a obra foi sempre motivo de grande estranhamento e mesmo de recusa, o que fez com que o pintor o mantivesse guardado até 1920, embora continuasse com a execução do seu projeto de pintura cubista. Seguiu-se, nesse caminho, uma vasta produção de pintura e de desenho em que o fragmentarismo, a fealdade, um certo horror, esteve presente mesmo quando o pintor retratou algumas das mulheres da sua vida colocando-lhes a fealdade possível, e, senão no rosto, pelo menos "um pouco ao lado", como Daniel poderia

[27] LOPERA, José Alvarez. Op. cit., p. 103.
[28] Idem, ibidem, p. 104 (itálicos da citação).
[29] Entre os depoimentos de Picasso sobre a sua arte e a sua concepção de pintura e de estética, pode ler-se o seguinte: "Tenho horror às pessoas que falam do 'belo'. O que é o belo? Na pintura deve falar-se de problemas. Quadros não são mais que pesquisa e experimentação. Nunca pinto um quadro como obra de arte. Todos são pesquisas. Pesquiso incessantemente e em toda esta procura contínua está um desenvolvimento lógico. [...]. Pintar é uma questão de inteligência." (*Apud* WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: o gênio do século*. Colônia: Taschen, 2000, p. 51). Essas são também as convicções de Daniel, que não vê distinção entre o belo e o feio e trata a pintura como um lugar de pesquisa. Leva, aliás, a vida inteira numa procura que o conduza à realização do quadro que seria o seu encontro com o destino e que afinal não acontece. A propósito da relação Arte/Natureza, diz Picasso: "Fala-se sempre do naturalismo como de uma oposição à pintura moderna. Gostaria de saber se alguém já alguma vez viu uma obra de arte natural. Natureza e arte são coisas diferentes, não podem ser o mesmo. Através da arte exprimimos a nossa noção daquilo que a natureza não é." (id., ibid., p. 53). Também aqui penso que se pode ouvir claramente a voz de Daniel como um eco destas palavras de Picasso. E para encerrar a aproximação, ainda este fragmento do pintor espanhol estreitamente relacionável com o protagonista de *Na tua face*: "A arte sempre foi arte e nunca natureza, desde os pintores originais, os primitivos, cuja obra se diferencia de forma óbvia da natureza, até aqueles pintores, que como David, Ingres e mesmo Bourguereau achavam que a natureza devia ser pintada tal como é. E do ponto de vista da arte, não existem formas concretas ou abstratas, apenas formas que são mentiras mais ou menos convincentes. Não há dúvida que estas mentiras são necessárias ao nosso eu espiritual, pois com o seu auxílio construímos uma concepção estética da vida." (id., ibid., p. 54).

dizer. Mas mais tarde, quando pinta uma série de retratos do seu filho Pablo – de que um dos mais conhecidos é *Pablo de arlequim* (1924) – é com extrema beleza e graciosidade que lhe representa o rosto e o corpo. Talvez como em Daniel, a fealdade não existisse nem fosse possível quando se tratasse de retratar o filho. Daniel pôde pintar com a visão do horror o rosto de Ângela e tentou justificar as deformidades da imagem, mas não conseguiu pintar o que de horror imaginou ver no seu filho.

O quadro que Daniel planejara há anos como a obra da sua vida e cuja execução fora sempre adiando – e que talvez só fosse realizado "no infinito" – tem em comum com *Les demoiselles* de Picasso – sua possível fonte de "inspiração" –, logo à partida, as grandes dimensões da tela[30]. Depois, desdobra-se na concepção pictórica em que a imagem de um rosto é fracionada nas suas infinitas possibilidades de expressão, dadas num simultaneísmo operado sobre uma mesma superfície, o que de imediato sugere uma evidente relação com a questão da dimensionalidade. Não é difícil ver aqui um dos aspectos da técnica de pintura cubista e futurista. O rosto imaginado por Daniel para ocupar toda a superfície da sua tela desdobra-se horizontalmente em fragmentarismos sugestivos das múltiplas possibilidades expressivas, no esforço de "pintar um rosto onde sejam reconhecíveis" – como diz Luís Mourão – "todas as suas metamorfoses entre o sorriso de pacificação e o grito horrendo da sua deformidade inumana."[31]. Nesse esforço de pintura realizado apenas na imaginação do artista, o que predomina é o caminho que leva do feio ao grotesco e deste ao mais elevado grau de horror. A fealdade imaginada por Daniel para o seu quadro, estaria ao mesmo nível da das *demoiselles* de Picasso, mas ultrapassando-a, decerto, na violência e no horror da finalização. Daniel imagina-o de modo descritível no percurso de uma doença degenerativa da visão de Ângela que a levará à completa cegueira[32]. Se tivesse ~~existência real, este quadro s~~eria classificável como cubista, futurista ou surrealista ou o

[30] O quadro de Picasso tem 244 x 233 cm., a tela comprada por Daniel para a realização da sua pintura media "dois metros por metro e meio para começar a ter grandeza pelo tamanho" (NTF, p. 238).

[31] MOURÃO, Luís. Manchas: uma leitura de Cântico final e Na tua face. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 296.

[32] Cf. NTF, p. 238-241:

> […] enfrentado com a tela branca, o que vejo não é o que lá deve ficar porque disso sei apenas a minha inquietação, que é cega como se dizia do amor e preciso de ver para não atrapalhar. Sei que a realidade que procuro é só a que na tela fica. Há um sorriso que estremece na anterioridade de mim, na nebulosa da minha comoção. É um sorriso doce, isolado na tela, os lábios ao comprido de um extremo ao outro. E há uma face para eles que não cabe lá. Uma boca. Uns olhos. Que é que há mais numa face? Porque tudo o mais é atraído para esse centro de convergência. Pensar a tela no ponto exato exclusivo em que se encontra todo o invisível. E o invisível seja depois o visível de redobrada violência. [...]. Um sorriso, donde vens? [...]. Sorriso de serenidade, riso da plenitude, da alegria da vida, da alegria selvagem, riso bestial com roncos de estertor, riso de escárnio, de ódio, vingança, insulto, riso carnívoro, riso infantil, de ingênuo, de taralhouco, riso imbecil, riso eclesiástico, [...], riso dos dentes, da garganta, do estômago, riso de um urro, de uma dor horrível, sorriso de piedade, desprezo, tolerância, riso oco sem dentadura, riso caquético em cacarejo, riso gordo

real, este quadro seria classificável como cubista, futurista ou surrealista ou o resultado de uma pintura por onde tivessem passado todas as formas e possibilidades do grotesco, do expressionismo e de todas as tendências plásticas valorizadoras da loucura, da fealdade, do tétrico e do horror.

Fica bastante claro que é o grotesco que se impõe a Daniel nas suas representações pictóricas não bem do real, mas daquilo que lhe está à margem e que só pode ser "visto" pela imaginação. Não é meramente casual a sua fascinação, desde a infância, por animais "asquerosos" como a lesma, a rã, a minhoca, a cobra e particularmente o sapo, porque são eles motivos recorrentes na tradição da arte grotesca[33]. O "sapo", como se verá mais adiante, tem função importante na economia diegética de *Na tua face*. Mesmo do ponto de vista da técnica pretendida por Daniel para a sua pintura, o grotesco pode ser reconhecido: a propósito não de pintura, mas de aspectos da obra de Kafka, Wolfgang Kayser fala em "desmontagem do mundo", "'desconstrução', demolição, é a forma interna desses relatos e o falar é a desconstrução mesma tornando-se fala"[34]. Se transpusermos a idéia para a pintura, cabem, nessa "desconstrução", tanto *o* que "dizem" e *como* dizem os quadros de Daniel quanto muitas das obras do pintor que lhe serve de modelo, desde as *Demoiselles* à violência e ao horror do estilhaçamento de *Guernica*.

Kayser diz ainda que a perspectiva do grotesco "é o olhar através do inatural e dos disfarces para a verdadeira natureza do homem, a sua 'arquiforma'. Pode parecer que a revelação do animalesco na criatura humana deva aumentar o efeito do estranhamento e, com ele, o seu caráter sinistro. Mas o que se apresenta é uma minoração destes elementos."[35]. Esta é também a perspectiva pela qual Daniel "olha" para a pintura que pretende realizar, procurando, "através do inatural e dos disfarces" a *arquiforma* e a "verdadeira

---

> de bochechas, riso de tísico, riso de ameaça insinuada como navalha, [...]. / Mas insensivelmente os lábios foram-se separando um pouco. Um dente. [...]. Mas os lábios separaram-se mais e são agora um sorriso claro solar. [...]. O riso. Sem olhos nem face. Nem cabelos. Porque toda a sua ausência está lá. São olhos iluminados de uma festa terrível, cabelos de ar. Fixar-te para sempre, riso da minha pacificação. Mas pouco a pouco houve primeiro um estremecimento aos cantos da boca. Pouco a pouco um encrespado na placidez dos lábios repousados um no outro e depois a boca alargada, vejo-a alargar-se por dentro do meu pavor. E os dentes já visíveis onde o ódio começa, a boca toda aberta, aberta. Rasgada, escancarada até ao limite do seu possível. Os dentes, a língua. [...]. Olho a boca selvagem, os dentes carnívoros. A língua. Aguardo que o urro se acabe. E com efeito, subitamente cessou. Mas a imagem imobilizou-se no grito enorme que já se não ouve. É o horror inaudível, mas presente assim na imagem fixa.

[33] Segundo Wolfgang Kayser, "Há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem." (Cf. KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 157).
[34] KAYSER, op. cit., p. 127.
[35] Idem, ibidem, p. 115.

natureza do homem" e por isso não vê nela o caráter sinistro que possa aparentar, mas a verdade de um real que objetivamente não se pode ver, um real *invisível*. E é ainda Kayser, invocando Hugo Friedrich[36], que põe em destaque os traços essenciais do grotesco: "despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas, alhear o existente..."[37], e, em termos conclusivos, afirma:

> Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a *configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*.[38]

Portanto, Daniel é um artista plástico fascinado pelo grotesco. Talvez fosse a sua forma de "exorcizar" ou de "dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo", como diz Kayser, ou de tentar compreender a beleza como algo mais próximo da realidade, mais

---

[36] A propósito da lírica contemporânea, Hugo Friedrich, utilizando conceitos como *grotesco, arabesco, fantasia, fragmentarismo, decomposição, deformação, irrealidade, desumanização,* entre outros, propõe ou analisa uma "*estética do feio*" e nela estuda graus de "*intensidade do feio*". Embora o seu estudo seja particularmente voltado para a poesia, facilmente se podem aplicar os seus conceitos e a sua análise a todos os gêneros da literatura e a outras expressões artísticas, notadamente a pintura. A propósito de Rimbaud, diz Friedrich:

> Belo e feio já não são valores opostos, mas digressões de estímulos. Sua diferença objetiva é eliminada, como a diferença entre verdadeiro e falso. A estreita aproximação do belo e do feio produz aquela dinâmica de contraste, que é o que importa. Porém esta deve também surgir a partir do próprio feio. / Na poesia precedente, a fealdade era preponderantemente o sinal burlesco ou polêmico para indicar a inferioridade moral. [...]. Com Rimbaud, ele recebe, então, a tarefa de servir a uma energia sensitiva que impele à mais violenta deformação do real sensível. (Cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 77).

De um outro passo do seu estudo, em que se refere ao poema "Os sentados", de Rimbaud, vale ainda citar:

> Esta fealdade não é copiada da realidade, mas é produzida por esta. Seres plurais de toda a parte e de sempre; não homens, mas esqueletos, formam um todo com as coisas, e também as coisas são as companheiras daqueles que se agacham sobre elas; e além de tudo, o ser mau, impotente, e a condição crepuscular da sensualidade senil. Tudo isto é dito com escárnio subterrâneo oculto nos versos que quase cantam: o todo é uma dissonância entre melodia e imagem. Também os restos do "belo", que aí estão inseridos, servem à dissonância ou são eles mesmos dissonantes, vinculando potências líricas primordiais ao banal: [...]. O papel do feio é claro. Querendo-se compará-lo com a feiúra, por assim dizer, normal, tornar-se-ia evidente que esta fealdade poética deforma também o feio real, assim como deforma tudo aquilo que é real para, no desmantelamento, tornar perceptível aquela evasão ao suprarreal, que é, todavia, uma evasão ao vazio. (Id., ibidem, p. 78-79).

[37] KAYSER, op. cit. p. 135.
[38] Idem, ibidem, p. 161 (itálicos da citação).

de acordo com os seus possíveis "desvios" e as suas "perdas" e não só como simples e irreal idealidade. E não unicamente Daniel, mas o próprio Vergílio Ferreira manifesta essa profunda inquietação quanto ao "feio" na vida e na arte[39].

A fascinação pelo feio não é propriamente uma novidade trazida por Vergílio para o seu penúltimo romance. Neste, a questão é central e em termos absolutos porque é uma questão temática, mas o feio, identificado com a tradição estética (plástica e literária) do grotesco está presente nos seus romances pelo menos desde *Cântico final*. Embora esta narrativa seja protagonizada por um pintor, não é na pintura que aqui se localiza o grotesco, nas na literatura, por intermédio de Guida, a personagem escritora que ficcionaliza nas suas narrativas um mundo fantástico de fealdade e degradação, sufocante, "em que não havia personagens, mas objetos que se animavam dentro de um fluido inicial e viscoso. [...]. Mundo de coisas indistintas" (CF, p. 72), sugestivo da pintura expressionista, do fantasmático, do horror.

As narrativas de Guida – até pela epígrafe utilizada numa delas, o verso de Antero "Assentado entre as formas incompletas" –, antecipam muita coisa da visão pictórico-existencial do Daniel de *Na tua face*, que vê, nas provas desportivas para deficientes, um "mundo extraordinário de mutilação" (NTF, p. 45) em tudo muito idêntico ao universo das

[39] Vergílio Ferreira aflora a questão do feio (por vezes mesclado com o *desgaste* sofrido pela arte moderna e alguma mediocridade que a minimaliza) em alguns ensaios, particularmente em *Arte tempo* e nas reflexões de *Escrever*, mas é no diário, e sobretudo a propósito de *Na tua face* e enquanto trabalhava na sua elaboração, que volta ao tema com uma constância quase obsessiva:

> Revolvo constantemente o projeto do meu romance. E com a sedimentação lenta desse revolver, creio que o seu "tema" se vai fixando. Digamos que ele é do "feio" na arte, ou seja na vida. Seremos uma civilização do "feio" e de todas as suas ramificações? Há uma tradição dele desde há milénios. O "sujo". O "escarninho". Porque é que Goya pintou "feio"? E hoje o "horrível" Bacon? E a teratologia de Da Vinci? E o "obsceno" de Marcial a Sade? Porque é que as "Demoiselles d'Avignon" hão-de ter instaurado uma viragem na arte? Porque é que Rafael nos dá mal-estar? Goethe seria hoje (será hoje) muito "respeitável"? Porque é que o baixo e imundo tem um sinal de libertação? Porquê a pornografia? (CCnsIII, p. 78-79).

> O romance começa a esclarecer-se-me e é possível que se ordene em torno de uma "idéia". Que idéia? Ainda não sei bem. Qualquer coisa talvez sobre a "naturalidade" do feio e o seu impacto no nosso tempo. Suponhamos o problema: se o homem tivesse o feitio do sapo, o sapo seria feio? e não haveria nesse feio o propriamente feio e o belo, capaz de desencadear paixões fatais? Que seria um aleijado se todos fôssemos aleijados? Qualquer coisa assim, mas não sei. (Ibid., p. 160).

> Porque é que a pintura escolheu o "feio" no nosso tempo? Em que difere ele do feio de outros tempos? Há um feio que atravessa as idades: em que é que se diferencia? porque é que hoje se acentua? em que é que isso tem a ver com tudo o mais da convulsão cultural? E que é que vale a pena o dizê-lo? E como é possível dizê-lo sem o dizer? (Ibid., p. 199-200).

representações humanas criado por Guida nos seus contos, um mundo de imperfeição, de cegueira e de "desencontro das forças da vida" (CF, p. 74)[40].

Em *Estrela polar* o grotesco está particularmente nas figuras do Sr. Sousa e de sua mulher, D. Aura. Ele falando através de um aparelho que aproximava da garganta e pelo qual emitia uma estranha voz seca, arranhada e metálica, uma voz de batráquio, ela, mais ou menos caquética, "tolinha", desequilibrada, usando uma cabeleira postiça para cobrir a cabeça completamente calva deixada a descoberto num lance acidental em que a peruca lhe fora arrancada[41].

---

[40] Reiterando o que possui de significância no contexto romanesco de Vergílio, o verso de Antero vai reaparecer em *Signo sinal*, inserido no longo monólogo de Luís Cunha (p. 241) e, no *Em nome da terra* o poeta comparece ainda, mas com outros versos: "Na mão de Deus, na sua mão direita / descansou afinal meu coração" (p. 162). O mundo mórbido e grotesco criado pelas narrativas de Guida não só antecipam a visão de mundo de Daniel, mas também o próprio mundo dos velhos caquéticos de *Alegria breve* e, bem mais tarde, o da degradação da velhice representada pelo lar da terceira idade no *Em nome da terra*. O desdobramento dos temas da velhice, da mutilação e da fealdade, ou mais amplamente o de um grotesco trágico, que de *Cântico final* se faz para romances posteriores, é evidente, e pode ser exemplificado com os seguintes trechos:

> [...] as personagens [...] eram figuras humanas, mas todas elas mutiladas ou antes pertencentes a um *mundo da mutilação*. Havia homens sem cabeça cuja voz provinha do tórax, do ventre, e que falavam sozinhos, interminavelmente, em ruas e praças desertas. Havia uma história de um orador sem braços, imóvel, sem gestos nem palavras, só aos gritos, diante de um auditório sem cabeças. Numa outra, as personagens sem pernas assentes sobre o ventre, deslizavam por uma cidade espectral, entrando e saindo pelos buracos vazios das portas e janelas, passando umas pelas outras sem trocarem palavra, hirtas nos seus troncos, como os bonecos de certos relógios de torre, ou como se um vento imperceptível as impelisse e fizesse deslizar. (CF, p. 74 – itálicos da citação).

> [...] todas as personagens da sua história eram velhos caquéticos e ridículos. Todavia estes velhos não agiam apenas no seu mundo de velhos: atuavam em todas as idades da vida. Viam-se velhos jogando o pião, amando, praticando o desporto, falando do futuro, filosofando, fazendo política. Nas escolas primárias, no exército, nas praias, pelas praças e ruas, o mundo estava coalhado de velhos tontos com dentes postiços, mãos ósseas, vozinhas esganiçadas... Em certa página aparecia até um velho num carrinho de bebê puxado por uma velhinha mamã. Tenebroso mundo de velhice, desde as origens! (CF, p. 135).

O *mundo da mutilação* é o de João Vieira (ENT) e o visto por Daniel (NTF). As "personagens sem pernas" antecipam a figura do Serpa sapo (NTF). Os velhos "caquéticos e ridículos" estarão presentes em *Estrela polar* e *Alegria breve*, e o lar da terceira idade (ENT) também é um "tenebroso mundo de velhice".

[41] Cf. EP, p. 66-67:

> […] aquela voz não exprimia um ser humano e não vinha donde a gente a esperasse. Era uma voz lateral ou subterrânea, tinha um toque estrangulado como de um coaxar de rã. Voz rouca, de um bicho grosseiro, feita de lata e de ferrugem. [...]. / Que extraordinária surpresa, a de um homem descolado da sua voz. Os gestos da mão livre, a mímica do rosto eram dele; mas a voz vinha de fora [...]. [...] a certa altura deu-se um incidente inesperado. Em plena inflamação, numa manobra precipitada, escorregou-lhe da mão o aparelho, que ficou suspenso de um cordão preto. Os lábios, porém continuaram mover-se convulsionados, mas o som que vinha deles era um som confuso, quase só como a respiração de um afogado. Olhei o homem, aterrado, como a um bicho monstruoso.

Idem, p. 74:

A desumanização do homem, espécie de robotização ou de mecanização do seu corpo de que o aparelho de falar do Sr. Sousa é referência, intensifica-se em *Alegria breve* e *Nítido nulo*. Em *Alegria breve*, em algumas imagens dos homens que "tecnificam" a aldeia ficando eles próprios tecnificados, como que absorvendo ou assumindo profundamente a tecnificação que realizam (Cf. AB, p. 30). No mesmo romance, tal como o Sr. Souza (do livro anterior) usava um aparelho para falar, Luís Barreto usa um aparelho para ouvir – aparelho cheio de botões, de fios, de minúsculas roldanas (*ibid*., p. 70). O grotesco está ainda na aldeia "corroída de velhice" num "mundo de velhos [de] caquética imagem [que] tossem escanifrados, [...], racham soltos, falinhas em falsete, secos, empalhados, [...] mundo canceroso, podre de ruína" (p. 237) e nos quatro repórteres absolutamente iguais entre si, nas roupas, nos equipamentos, nos gestos e nas falas que lá vão para entrevistar Jaime Faria (AB, p. 161-166).

Em *Nítido nulo* a robotização humana está nos policiais "mecanizados" (p. 198) e nas feições animalizadas, ou mecanizadas ou semelhantes a blocos de pedra (p. 170-174) de algumas personagens[42]. Ainda neste romance, causam também um certo estranhamento

---

> [...] a mão [de Alda] raspou com violência na cabeça de D. Aura, que possivelmente se moveu – e foi uma surpresa absurda em todos nós, que ficamos imobilizados, em silêncio, como num instantâneo fotográfico: com o golpe, Alda arrastara a cabeleira da mãe, que era postiça, e D. Aura, sem se mover, com o seu sorriso indiferente, apareceu-nos de súbito, ali diante de todos, transfigurada na sua cabeça pequenina e redonda, toda calva, arrepiante, batida da luz pálida da lâmpada, investida da qualidade de tolinha que eu pouco a pouco fora esquecendo nela.

Ainda em *Estrela polar* o grotesco também pode ser visto no casal de velhos a quem Adalberto vai perguntar por Irene, a cega cujo cantar o fascina. O homem tinha uma "calva de velho" e "óculos de metal na ponta do nariz", a mulher "vestia de negro" e "quedava-se, petrificada. O lábio superior tinha uma fenda larga até ao nariz, e pela fenda um dente reluzia." (p. 177).

[42] Cf. NN:

> [...] um polícia motorizado [...]. Dobrado sobre a máquina, metálico, brilha poderoso, passa. Um outro polícia niquelado, brilhante de metais, aparece à curva da rua, inclinado ao chão, na pura velocidade. Meto a mão ao bolso, atiro uma granada. [...]. Um montão de sucata na rua. [...]. Do crânio do polícia saltam várias molas que bamboleiam lentas no ar. Palpo-o todo nas articulações destruídas. Olho as mãos, tenho-as todas cheias de óleo. (p. 198).

> Era um sujeito agudo, de focinho triangular, [...]. Vinha com um outro tipo, [...] todo montado de músculos [...]. Vêm direitos, talhados de História da cabeça aos tacões. [...]. E então penso-os outra vez, vejo-os outra vez. Recuam como num filme rodado para trás, estão de novo no começo do corredor. Avançai de novo agora, ó bonecos de lata, mas avançai naturalmente, desfardados, a vida é tão natural (p. 170-171). Um instante param, [...]. Discutem talvez, os gestos aracnídeos [...]. Debruçados sobre si dão à perna, o atleta um pouco mais corretamente, talhado em músculo, dão ao braço, às vezes num arranque aceleram. [...] fizeram as apresentações, ele chamava-se Teófilo [...] o outro não tinha nome. Já enquadrados numa formatura invisível, mas fortíssima decerto, pela segurança exibida [...]. Presentes ambos, recortados à tesoura em presença radical, [...]. Teófilo fala. [...]. O atleta não se move, bloco de pedra talhado a picareta. [...]. Então o atleta sorriu – de que é que estás a sorrir, meu cara-de-cavalo? [...]. Teófilo está sério. Dobra à frente o articulado do tron-

comparável ao grotesco, os pescadores que Jorge vê na praia usando roupas iguais, fazendo gestos instantâneos e simétricos, como máquinas, semelhando pertencerem a um mundo outro, fantástico ou irreal, e estarem ali "petrificados, fora do tempo" (v. NN, p. 176 e 177).

Com relação a *Rápida, a sombra* talvez não se possa falar propriamente de grotesco, a não ser naquilo em que ele está relacionado com a velhice – que também já é tema desse romance, estando o protagonista no seu limiar – e naquilo que ela vai implicando de degradação, de mutilação, de perdas e no distanciamento entre o velho e a juventude de outros. Sem dúvida o episódio do tio Ângelo, tocando sozinho o bombardino numa filarmônica de que ele é o último e o único músico (Cf. RS, p. 173), é de um patético grotesco felliniano ou kafkiano, e a ironia feroz das cenas no Palácio da Cultura, onde Júlio Neves ouve o discurso do guia "crítico de arte" a propósito de pintura e assiste a um concerto de música dissonante (Cf. p. 195-198 e 199-200), está muito próxima do grotesco, tal a sua intensidade. Uma recorrência ao grotesco está na "descrição" imaginária que Júlio Neves faz do seu genro, Túlio, a quem "vê" com formas animais quando pensa nele "com intensidade"[43].

A ironia de Vergílio – ou mais do que isso um certo sarcasmo – volta-se aqui, sobretudo, para as manifestações contemporâneas, mundanas e "irresponsáveis" das artes (tendência que seria continuada e intensificada em *Até ao fim*) e algumas imagens que daí resultam, nas descrições de cenas, ultrapassam, por vezes, os limites sutis entre a ironia, o sarcasmo e o grotesco. Destas cenas, para exemplificação, pela força do estranhamento que provocam, vale lembrar a dos quatro cegos que se movimentam como autômatos e aos quais Júlio Neves dá aulas de latim (RS, p. 239-242); a reunião de artistas, numa livraria, que se transformam em estátuas e entre os quais se destaca a poetisa Eulália "em busto,

---

> co, o rosto miudinho fica à frente do meu. É um rosto afuselado para o centro, deve ter aí uma broca. [...]. // Teve um tique nas ligações elétricas da face, ficou quieto outra vez. (p. 171-174).

Segundo Jorge, o protagonista de *Nítido nulo*, "o homem teve sempre uma fração de suíno, de camelo, as coisas pegadas ao focinho" (p. 142). "O homem só é um animal racional nos intervalos de ser animal. Na realidade, nem isso. Na realidade só é racional para justificar a animalidade" (p. 163-164).

[43] Cf. RS, p. 43-44:

> [...] põe as quatro patas no chão. Um bicho estranho. Não tem pêlo nenhum, ponho-me a observá-lo. A pele flácida esbranquiçada escorrega-lhe em gelhas nos aros das costelas, nas junturas dos membros que são quatro patas curtinhas, pende-lhe em bolsas no ventre. Prolonga-se-lhe o dorso numa cauda comprida cheia de nós que vão amiudando para a ponta. Não trabalha a sangue por dentro, [...] trabalha a água choca dos charcos. [...]. É da zona primordial da vida, da sua fase aquosa. Tudo nele tem um movimento de lentidão germinativa. Ponho-lhe um dedo no crânio, o dedo desliza-me nas pelangas. E os olhos, sempre. Moles, gelatinosos, escoados de devoção.

com duas mamas de fora" (p. 52), o episódio da perda de um dente, que leva Júlio Neves a pensar na dentadura como a terceira dentição do homem (p. 153) e a história de Pedrinho e o espelho (p. 224-226), que é uma alegoria trágica e cruel sobre uma criança que não suporta a súbita e imprevista visão da própria imagem, e, aterrorizada, estilhaça o espelho para destruir a imagem, destruindo a si mesma, como se fulminada por ela.

Signo sinal traz uma forte presença de expressionismo e de grotesco: no labirinto de ruínas da aldeia destruída; na imagem da criança (semelhando o quadro de Munch) fugindo da tragédia; nas várias procissões de mortos que na imaginação de Luís Cunha, o protagonista-narrador, passeiam pela obscuridade noturna por entre os escombros das casas; na figura do Arquiteto, misteriosa como uma aparição; na loucura do pai, de castiçal na mão cantando o *Avé* à roda da cama, ou deitado embaixo desta, ou no chão, tresvariando, todo nu e de mãos postas (SS, p. 27); na "solenidade" da entrega do bolo de Páscoa a D. Clotilde, cercada de mistério e de fantástico na semi-obscuridade da sala (p. 132-135); na matança do porco (p. 78-79).

Signo sinal é o mais expressionista dos romances de Vergílio[44], encerrando um ciclo e ao mesmo tempo abrindo caminho para o que de expressionista há em *Até ao fim*, *Em nome da terra* e *Na tua face*. Por vezes (e muito freqüentemente) esse expressionismo intensifica-se, resvalando para uma violência brutal, como na cena de luta na taberna do Coxo (SS, p. 75-76) ou para a intensa fealdade, o grotesco animal, asqueroso, obsceno, aberrante como o das muitas e cruentas cenas de sexo protagonizadas por Luís Cunha e a puta Carolina, longamente descritas em todos os requintes do horror, do delírio, do asco e da degradação (p. 62-64, 109-110, 181, 215-217). O ápice do grotesco sexual, raiando o crime e o absurdo, mais do que o simplesmente animalesco é vivido pelo tarado Chiquinho e pela Palaia, a louca da aldeia[45].

---

[44] É possível que, nessa condição, *Estrela polar* se lhe equipare.

[45] Cf. SS, p. 186-188:

> Então a Palaia [...]. E ria, a boca em cloaca. E um dente. Amarelo suspenso da cratera do riso [...]. Seca anegrada óssea. Velha. Escancarado riso na caverna da boca. E o dente. Alguém fez chegar ao Chiquinho que a Palaia. Estava maluca por ele, alguém fez chegar. Ele não era um louco, era apenas tarado. A baba da boca, às vezes, [...]. E a baba. [...]. Estou na mata de pinheiros, é um pouco longe da aldeia, um silêncio espectral pelas clareiras, só o rumor dos meus passos, o rumor da vida pela distância. De súbito, porém. Era um novelo de sons humanos animais. Arranques de esforço, ganidos [...] gemidos íntimos, travados de angústia. [...] uma sarrabulhada de dois corpos engalfinhados, uma restolhada de pernas e braços, confusa massa de carne branca e escura [...]. Escanzeladas as pernas dela, os joelhos no ar, escanzeladas sujas. Escuras. E ele. Afadigado resoluto rancoroso. Por sobre o ombro dele, vejo vejo. Máscara de horror escárnio, a caverna da boca. E um dente. A caverna num esgar de sofrimento que ia até ao centro da coluna. Despojo da podridão, da miséria aflita, do ranço do ser humano. Chiquinho escava aí a sua procura de homem – e a

A descrição dos protagonistas da cena expõe com terrível agressividade a fusão entre o humano e o animalesco, a anormalidade de corpos e de mentes, "desvios" que a fealdade e o furor de ambos representa. A visão é de um grotesco violento. É uma visão de delírio, de loucura ou pesadelo como as que se podem ver em certa pintura antiga[46]. Mas não é, na sua animalidade, uma visão única no romance, pelo contrário, pródigo que é, o livro, em imagens desta natureza. Além da Palaia e do Chiquinho, Carolina, a Muda, o Coxo e vários outros, representam a fealdade animal do ser humano. O Coxo, por exemplo, é descrito assim: "tem um pé metido para dentro e o outro passa-lhe por cima ao andar. Saem-lhe os dentes todos quando ri, ficam-lhe de fora como num *relincho*. [...] o riso graúdo, cerrada fila, como *mós*, os dentes cerram-se num riso *eqüídeo*. [...] poderosos e grossos os dentes, descarnados até às gengivas [...] riso de *pedras grossas*" (SS, p. 69). A Muda "tem a *tromba* inchada, os olhos escorrem vinhaça. [...] os pés descalços como trambolhos, cheios de bossas negras, o *couro* duro gretado, [...] (p. 73). [...] as *patas* nuas, batia *patadas* nas pranchas dos degraus" (p. 87). A Muda tem também, ainda, como complemento e a agravar a fealdade da sua figura, o grotesco da linguagem tartamudeada. A Carolina "tem um *focinho suíno*. [...] o corpo, roliço, sólido tenso. [...] o cabelo crespo como *palha de aço*"(p. 109)[47].

Muito antes de *Na tua face*, *Signo sinal* já instaurara um mundo estranho de fealdade. É quase generalizada e não se situa apenas nos rústicos da aldeia, mas mesmo nas figuras "superiores", como a D. Clotilde, por exemplo, que "tinha um sorriso metálico nos dentes" [...] entreluzidos de metal [...], um sorriso estrídulo de metal" (SS, p. 134-135). Poucas personagens escapam a essa carga de feio grotesco. Talvez a mãe do narrador, decerto as crianças e, particularmente, Sabina, a da idealizada beleza, e pura, intocada, uma ilha de luz num escuro mar de fealdade e corrupta degradação. Sabina vem à memória do narrador quando "é a hora de a beleza existir [...] de existir a graça inviolada" (p. 158). Sabina é o contraponto que a pura e inocente beleza faz a este mundo de fealdade e de degradação, que, numa visão escatológica, poderia "explicar" a destruição da aldeia, arrasada como o foram as cidades do pecado da tradição bíblica.

---

boca, a boca. Larga, escavada como uma fossa. E fixa na minha imaginação, as gengivas desnudadas à luz.

[46] Penso particularmente na pintura de Bosch e Brueghel, mas a relação poderia estender-se ainda a Hogarth, Velásquez, Goya e a outros pintores do grotesco.

[47] São meus os destaques em itálico.

Em *Para sempre*, além do traço expressionista já anteriormente demonstrado, também o grotesco – que aqui se pode ver em diversas gradações – tem relevante presença. Num desdobramento evidente das cenas de erotismo descomedido de *Signo sinal*, também em *Para sempre*, Paulo, na velhice, as protagoniza com Deolinda, a mulher que lhe cuidava da casa "e de outras necessidades" (PS, p. 82). Das investidas de Paulo sobre a mulher e da aceitação desta, resultam episódios de erotismo grotesco, embora de menor carga de violência e degradação do que as do romance anterior (Cf. PS, p. 112-115). As marcas do grotesco em *Para sempre* são de tal forma diversificadas que para elas se poderia propor uma classificação que iria desde a ironia e o sarcasmo na sutileza fronteiriça com o grotesco (um *grotesco irônico*, portanto), passando daí a um *grotesco cômico*, ao "*animalizante*" e ao *trágico-patético*.

Ao *grotesco irônico* pertenceriam, digamos, as cenas protagonizadas pelos vários Carlos (da Paixão, da Salvação, da Ascensão, da Assunção, da Encarnação) e os seus respectivos discursos sobre gastronomia, política, religião, cultura, educação e família (PS, p. 58-59, 141-144, 174-177, 230-235, 285-286). Ou as figuras dos vários pregadores, entre os quais aquele que só aceitava as moedas que fossem atiradas ao chão por quem lhas desse (p. 172-173, 259, *passim*). Claro que as fronteiras entre o irônico e o cômico são muito tênues, porque a ironia implica o humor, o que dificulta uma classificação rigorosa das cenas e figuras.

Ao *grotesco cômico* diríamos pertencer o carteiro Augusto Correio, quase sempre bêbado "ao fim da ronda", "o nariz em batata, vermelho de calor humano" (PS, p. 36) porque em cada casa onde entregasse uma carta lhe davam um copo de vinho. Também o "descuido" ou descontrole do Padre Parente sobre uma certa função do seu corpo e a crise de riso que isso provoca em Paulo num episódio da infância (p. 147-148). Os bêbados que se despedem à porta da taberna e nunca se vão embora (p. 243). O discurso do Pinto, na Biblioteca, interrompido na memória de Paulo, velho, que lhe imobiliza a imagem no "o" de *privilégio*, "a boca redonda a dizer a última sílaba [...] a cara toda comida de barbas e no centro o orifício da boca na pronúncia da última sílaba [...] a boca em cu de galinha" (p. 95-96).

Marcadas por um *grotesco* "*animalizante*" são as cenas de erotismo desbragado entre Paulo e Deolinda, na velhice, e as que ele aí relembra, da adolescência, vividas com a puta Adelaide (PS, p. 11). Desse grotesco são dotadas quase todas as figuras rústicas da aldeia, ostentando feições mais ou menos animalizadas: a Munda, a Mauga – que "tinha a

cara comida de barba como um homem e usava um lenço a tapar a maldição" (p. 180) –, a Patrocínia – que teve de ser exorcizada pelo padre Parente[48] –, mesmo a Deolinda ("mulher baixa e redonda, aí uns cinqüenta anos" – p. 82), as beatas...

E finalmente, a mais forte de todas as expressões do grotesco, o *trágico-patético*, presente na visão que Paulo tem da própria decrepitude (PS, p. 84-85 e 218-219), e de si mesmo morto, no caixão, e a assistir, depois, ao próprio enterro (82-87)[49]. A devastação do corpo belo de Sandra pela doença terrível, até à morte, a descrição do ambiente hospitalar onde isso se dá e as providências comerciais e burocráticas necessárias (todo o cap. XXXV, p. 287-294)[50]. A visão dos vários mortos – a mãe, as tias, uma legião de mortos da aldeia (p. 206), como já se vira em *Nítido nulo* e *Signo sinal*. A loucura da mãe de Paulo (p. 38-41) e a cena da sua morte[51].

---

[48] Cf. PS, p. 132:

> [...] davam-lhe os ataques. Houve alguém que disse que aquilo era o demônio, padre Parente ia expulsá-lo em latim que era língua para o sobrenatural. [...]. Padre Parente avançou para o monturo da Patrocínia que se revoluteava no chão, agachou-se, pôs-lhe a mão na testa enquanto dizia coisas latinas, Patrocínia deu um urro e convulsionou-se mais como se a queimassem, padre Parente desviou-se para não apanhar algum coice. E de novo avançou para o demônio. Com mais latim, punha-lhe outra vez a mão espalmada na testa, traçava cruzes no ar. Patrocínia agitava-se outra vez mas agora menos, escorria-lhe o veneno da boca. Até que por fim grunhia já apenas e finalmente quase só arfava de cansaço como se fosse dormir.

[49] É, como se sabe, uma visão recorrente, sendo já conhecida em *Rápida, a sombra* com Júlio Neves vendo o seu próprio corpo morto, no regresso imaginário à casa da aldeia, e, em *Cântico final*, no sonho de Mário, que se vê morto por um pelotão de fuzilamento. A representação literária do sonho de Mário é feita a partir do quadro de Francisco de Goya *Os fuzilamentos do 3 de maio*, como faz crer a descrição. O "modelo" não terá sido casual, considerando-se que o pintor espanhol é tido como expressivo representante do grotesco (V. KAYSER: *O grotesco*, p. 14-16) e precursor da fealdade na arte moderna. O sonho de Mário é talvez motivado pela leitura (que o precedeu) de uma reportagem que o pintor lê (em certo dia de um mês de maio) numa revista "sobre fuzilados de uma revolução num país distante" ilustrada pela "fotografia de um dos condenados bebendo o cálice de rum", comentada pelo repórter: "como um quadro de Goya" (CF, p. 88).

[50] O grotesco assume aqui uma tragicidade profunda, um horror imenso, com a beleza de Sandra, tão intensamente exaltada por Paulo, devastada pela doença até à morte:

> Foi um mês. Lenta, obstinada, trabalhando-lhe a veneno todos os recantos do corpo, a corrupção. [...]. Dia a dia ressequido, esvaziado do seu esplendor. Face óssea, esverdeada de matérias repelentes, olhos baços de matérias viscosas. O asco, o asco. [...]. Dias e dias a destruição implacável até ao nojo, até à repelência. [...] a descida à imagem do ultraje, putrefação repelência, oculta nas raízes de um homem. [...]. A roupa acama-se no volume raso do seu corpo, [...]. Asco da tua face, onde tu? [...]. Escavada óssea esverdinhada oca. Olhos mortos na figuração da terra. Estrume de ti, ó figura grácil da minha adoração. (PS, p. 292-292).

[51] Cf. PS, p. 19-20:

> […] minha mãe estava encostada a almofadas, tinha os olhos semicerrados de sofrimento. / Quando me reconheceu, os lábios começaram a encrespar-se-lhe num sorriso, as gengivas todas, num riso sem som. Depois fez-me sinal, eu aproximei-me, o ouvido encostado à boca. [...]. E quando encostei o ouvido à boca de minha mãe, era um murmúrio de sons soprados. Olhei-lhe a boca, os lábios remexendo, encrespavam-se, tornei a encostar. Mas não entendi. Depois riu outra vez, tinha os olhos fechados. As gengivas todas à mostra num riso sem som. [...]. / Tinha os olhos fechados, as gengivas num arreganho. Depois morreu.

O contraponto a todo este vasto universo de grotesco, faz-se com a pureza da infância de Paulo, a beleza de Sandra enquanto viveu e foi bela, a voz da terra que entoa um canto de origens e, sobretudo, pela transcendência da música, o sagrado da Arte representado pela *Ave-Maria* de Schubert. A música representou, na infância de Paulo, a "invenção da beleza" (p. 179), a sua "aparição" (p. 184), o "abrigo contra a dor e a miséria" (p. 183).

Até ao fim amplia a freqüência do grotesco, que segue em crescendo para *Em nome da terra* e *Na tua face*. Em *Até ao fim*, uma mescla de expressionismo e de grotesco que caracteriza o ponto fundamental da estruturação diegética, determina toda a atmosfera do romance. Refiro-me ao velório de Cláudio ao filho morto, durante uma noite inteira, na capela sobre uma escarpa à beira-mar. Essa atmosfera grotesco-expressionista é reforçada pelo "diálogo" entre pai e filho, sempre tenso, irritado, duro até à violência. O grotesco ganha força graças a determinados aspectos, como a questão do nome de Miguel, a quem a mãe gostaria de ter chamado de Lúcifer, o que abre uma incursão pelo demonismo e uma propensão para a tragédia, fazendo de Miguel um ser das sombras que carregava em si o "espírito das trevas" (AF, p. 231) e por isso impossibilitado de aprender a Luz e a Vida que o pai tanto tentou ensinar-lhe e que ele trocou pela noite e pela morte. Esse é provavelmente, no romance, o mais forte elemento do grotesco pela sua identificação com o obscuro e o sinistro, o inatural e o inverossímil. Mas, se como diz Kayser "*a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*"[52], diríamos que no contexto simbólico do romance Cláudio conseguiu conjurar e dominar esse elemento abrindo-se para uma nova e solar etapa da sua existência, que, depois do sepultamento do filho, vislumbra, à beira-mar, na companhia de Clara.

Mas o grotesco em *Até ao fim* está longe de se reduzir a este aspecto essencial da diegese: encontra-se na loucura da mãe de Cláudio, que não acreditava em Deus e virava o rosto para a parede sempre que o marido ia à missa ou à novena (AF, p. 17-18); na doença e morte do pai e na descrição de alguns doentes, no hospital, todos com "um colar ao pescoço de algodão em rama com uma nódoa sangrenta", destacando-se um deles, "altivo", passeando "isolado pelo corredor [...] também [com] o seu colar branco e vermelho", mas na cara, "uma grelha, máscara de tubos, algum ligado ao nariz, [passeando] soberano com a sua desgraça alta" (*ibid.*, p. 90). Há grotesco nos velhos da aldeia, sentados à espera do sol (p. 50); no mundo das drogas onde Miguel mergulha (p. 242); no estudante de Coimbra, tuberculoso, cuja última vontade era comer um bife e que morreu a comê-lo (p. 220);

[52] KAYSER, Wofgang. *O grotesco*, p. 161.

na história de D. Mercedes e de seu cão *Policarpo* (o mesmo nome do carteiro de Folgozinho), que morreu de velhice e foi enterrado, num caixão, em cortejo, no cemitério de animais, com D. Mercedes (que pretendera uma "noticiazinha no jornal") tomada de pungente emoção (p. 200-203). E há um grotesco arrasador na "performance" regencial do maestro Lili e na música dissonante da orquestra que rege (p. 93-97), e também na "arte" e na visão do "*atelier*" da escultora Lalá, que era "uma lixeira" (p. 125-128). O contraponto contra todo este mundo obscuro e sinistro de dissolução, degradação e equívoco é a lembrança de Oriana, "a sem par", uma balada de Coimbra na memória de Cláudio e a sua harmonização sentimental com Clara.

Em nome da terra é o romance em que o grotesco parece já ter chegado ao ápice no universo romanesco de Vergílio Ferreira. O mundo de João Vieira, no presente em que narra, é pleno de grotesco trágico. Está resumido ao lar da terceira idade, um mundo de velhice degradada, caquética, decrépita, mutilada e abandonada. O que escapa a esse mundo de patética desagregação pertence apenas à memória que reinventa uma vida muito anterior, um tempo em que ainda havia a juventude, a beleza, a plenitude, o vigor, paisagens de sol e de mar, um mundo no centro do qual João e Mônica pareciam eternos na suavidade da ternura e na força do erotismo que emanava dos seus corpos. Eternidade materialmente falsa, que só prevaleceria na *palavra* e no seu poder de criar e de perenizar existências, mas na realidade transitória, relativa, fugaz como os anos escassos de uma vida. A eternidade sonhada, muito cedo começou a esboroar-se na desagregação mental de Mônica testemunhada pelo terror de João. Veio depois a decadência física, crescendo até à morte, passando pela fealdade de um corpo velho e pelo asco que inspira quando já não tem o controle de si e que se suja (ENT p. 128) e necessita da caridade de quem o lave (p. 130-131). João assistiu a toda a degradação de Mônica fazendo-lhe a caridade dos banhos e dando-lhe os restos da ternura possível, em casa, recusando-se a interná-la num lar ou num hospital. Não teria quem lhe fizesse a mesma coisa, quando fosse a sua vez. Serão mãos estranhas e profissionais a lavá-lo e a provocar-lhe certa vez uma ereção grotesca e humilhante, mas que lhe fez o corpo recomeçar a existir (*ibid*., p. 211).

O grotesco está em tudo o que é a realidade presente de João e mesmo em alguns acontecimentos do seu passado e recuperados na memória, como a relação sexual com Mônica já decrépita, um ultraje de que muito se arrependeu[53]. O grotesco está presente

[53] Cf. ENT, p. 91:

mesmo nos objetos de arte que instalara na parede do seu quarto, no asilo, para ter algo mais de seu, além do corpo: o desenho de Dürer é de um grotesco cruel, e o Cristo, sem a cruz e mutilado no pé esquerdo, é igualmente grotesco na sua degradação e no abraço sugerido pelos braços abertos aos quais falta o madeiro. A mutilação do Cristo é simbolicamente a de João, que teve a perna esquerda amputada. É patética a sua insistência obsessiva e mórbida para ver a perna depois de separada do corpo e é de um grotesco surrealista a visão que tem em delírio, em que, na cobrança de um pênalti (João fora jogador de futebol na juventude) a perna esquerda desprende-se do corpo e perde-se no espaço[54].

Os velhos do asilo concentram em si a maior carga de grotesco, seja quando vistos e descritos individualmente, seja nos grupos que formam, como este que sugere uma estranha filarmônica:

> Tocam. A boca soprada, tocam trombone. São dez trombones à volta da sala, é uma música só ouvida no eterno. Vejo os dez trombones alinhados paralelos, todos à roda da sala, brilham contra o fundo negro, cintilam. Um deles, subitamente possesso, ergue o instrumento ao alto, talvez num solo. É longo como um urro, o solo. Não o ouço. Deve dar a volta ao universo, arrastar consigo o poder das nebulosas. Deve ser o delegado de todos os trombones ali murchos. Deve saber a voz da amargura e atira-a às constelações. Ouço-o agora, tenebroso, desgarrado, no horror da orquestra escura, anuncia as trevas e um ódio que de si mesmo se perdeu. É um som rouco de quem gritou a vida inteira. Dá a volta ao universo, regressa à sua amargura [...]. Ouço-o ainda no silêncio do mundo. Ouço-o no meu terror. Depois alinha de novo com os outros, a missão cumprida. E de súbito, de novo as bocas apenas. Redemoinham mais convulsas, ouço-lhes o ruído da saliva no seu redemoinhar. São caquéticos, esmagriçados, revolvem sempre a boca salivosa. Devem estar a ajeitar a dentadura, penso, alguns não a têm, convulsionam a boca esvaziada. Alguns olham-me com piedade e ódio e humilhação. [...]. Não me sinto mal na minha diferença, mesmo com a falha de perna. Ah, como eu os olho na sua mastigação difícil – que é que estais a mastigar? que ódios remoeis? onde a substância que vos preenche esse vazio? Estão todos alinhados na posição definitiva,

---

> Esgotado enfim soergui-me, tu tinhas a cara de lado, os olhos fitos abertos apagados. Asco e horror de mim. Nunca mais. Levantei-me, compus-te, nunca mais. Como uma morta abandonada ao meu ultraje, o nojo. Voltei-te o rosto, os teus olhos parados e uma acusação neles que não tinhas e eu ouvia, olhos imóveis de maldição.

[54] Idem, p. 203:

> Ouvi o apito do árbitro e avancei devagar como se para pregar uma partida. E com uma força descomunal, preciso, disparei E então a minha perna desprendeu-se do meu corpo, e voou por cima do estádio, lançando-se lenta no ar, e foi diminuindo de tamanho aos meus olhos até se reduzir a um ponto e desaparecer ao longe no espaço.

> mas sentados, têm o olhar fixo na memória da vida, moem a boca sem grão para moerem. (ENT, p. 220-221)[55].

A descrição dos velhos tem a mesma violência das figuras que compõem o desenho de Dürer. Neste mundo repulsivo de degradação e de velhice, que é o lar de terceira idade, tudo é grotesco. O ápice disto está no casamento entre o Salus, ou Salustiano da Salvação e Virgínia Cândida da Purificação, casal de velhos habitantes do "lar" que, depois de certo tempo de "namoro", resolveram contrair matrimônio. A cena do casamento é de um grotesco pungente. Segundo Vergílio Ferreira, Maria Lúcia Lepecki viu nela um traço de macabro, mas o próprio Vergílio tem opinião diferente[56].

---

[55] A descrição dos dez velhos, sentados em grupo como uma orquestra, movimentando as bocas na mastigação do vazio ou simulando sopros, tem qualquer coisa do grotesco felliniano na sua feiúra repulsiva, trágica e resignada. João observa-os até ao final do "concerto": "Os velhos estão mais sossegados [...] têm a cabeça tombada, remoem mais devagar os últimos compassos da melancolia. Olho-os com ternura, vejo-lhes as bocas nos seus movimentos lentos em rodízio ou puxados à frente como se empurrassem a dentadura." (ENT, p. 224). Observa também outros grupos e indivíduos isolados:

> [...] era um monturo de roupas velhas que estava sobre uma cadeira. [...]. A Antónia tocou o amontoado de roupas e do meio dos folhos levantou-se uma face muito velha que imediatamente começou a cantar avé, avé. Tinha a voz rouca, cheia do ranço da idade. Mas a corda acabou-se-lhe logo e mergulhou outra vez a face na roupa e ficou outra vez um amontoado de panos velhos e escuros. (Ibid., p. 36).

> Vejo-os a essas velhas e velhos renitentes, vêm em bando do tempo de outrora. Coxos, a cabeça torta e a babarem-se, entrevados, taralhoucos, a espinha dobrada para a cova, a fala travada de gaguez, cegos, as mãos torcicoladas como raízes de fora, ossificados, surdos, mijados, borrados. Vejo-os, percorro-os de um a um nos recantos das casas, estão lá no seu último refúgio, o olho trêmulo de uma ternura desconfiada. Dão-lhes o comer na cama, sentam-se numa esteira, os joelhos à boca, a malga do sustento equilibrada aí, metem-lhes o comer na goela. Rogam-lhes pragas e eles são felizes. (Ibid., p. 52).

[56] "Surpreendeu-me por exemplo que [Lepecki] estendesse o 'macabro' ao casamento dos velhos. Talvez seja. Mas eu pensei mais no trágico grotesco e em alguma simbologia nele. Macabro. É possível. Coveiros mais ou menos visíveis já lá estão" (CCnsIII, p. 48). Macabra ou trágico-grotesca, a cena tem passagens assim:

> Salus sai do quarto dele, casaca, colete branco, calça de 35 linhas. E Virgínia sai do quarto dela de vestido branco e véu [...]. Descem a escadaria para o rés-do-chão, para a capela. [...]. Mas houve um momento em que ela hesitou [...]. Fitei-lhe a cara óssea um pouco aflita, uma certa graça de caveira entre os flocos brancos do véu. Desciam devagar na precaução do mistério, levavam em si o terrível do risco da iniciação. [...] eu bati as minhas muletas para o coro para os ver entrar. [...]. A capela estava coalhada de velhos, deviam ser os de todo o mundo [...]. Estavam contentes, riam uns para os outros, a cabeça de lado como pássaros. E nesse instante alguém atacou no órgão uma marcha nupcial e eles entraram. Solenes, hieráticos, ela um pouco desengonçada. Não tinha a passada elástica do noivo, dava pequeninos saltos ao andar. [...]. Os velhos estavam todos agrupados em massa e sorriam sempre num contentamento incompreensível, atentos a um incerto mistério como os cães. Os noivos chegaram enfim ao altar-mor, o capelão já lá estava à espera. E imediatamente avançou para a cerimônia até ao ponto de os questionar a um e a outro porque queria saber se
>
> – Salustiano da Salvação quer receber por esposa para a vida e para a morte, para o gosto e desgosto a Virgínia Cândida da Purificação

Portanto, como se acaba de ver pelo percurso feito desde *Cântico final* até *Em nome da terra*, fica claramente demonstrado que o elemento grotesco tem presença expressiva no romance de Vergílio Ferreira muito antes de *Na tua face*. Vem num crescendo, passo a passo, como em preparação para o grande salto, o momento culminante que ocorre exatamente nos dois últimos livros. Diríamos que no conjunto romanesco vergiliano o grotesco alcança aqui o seu ponto-limite e até o seu excesso. E não é fácil avaliar com precisão se a carga de grotesco é maior ou menor no *Em nome da terra* ou em *Na tua face*, não ficando nisso, provavelmente, qualquer deles a dever ao outro, o que pouco ou nada importa em termos de consecução dos romances. O que realmente importa é distinguir a "qualidade" ou natureza do grotesco que se tem no último romance e a que se tem em todos os anteriores. Nestes, o grotesco é predominantemente de natureza existencial, uma forma de ver o mundo. Em *Na tua face* o grotesco é sobretudo uma categoria plástica, a sua natureza é a da estética, pertence ao universo da arte. Ele é presentificado, no romance, pelo olhar de Daniel, e Daniel vê o mundo com olhos de pintor, ou mais precisamente de caricaturista, sendo das caricaturas que vende ao jornal que se vai ocupando pela vida afora e adiando sempre a sua obra maior de pintor que ambicionava ser. Portanto o grotesco é aqui uma representação plástica do mundo sobre a qual incide um irrefreável fascínio pela fealdade[57].

O mesmo se pode afirmar quanto à fotografia de Luz. Luzia, filha de Daniel e de Ângela, é fotógrafa e divide a sua atividade entre fotos de estilo reportagem, que vende para os jornais, e fotos artísticas que apresenta em exposições. Estas, tal como a pintura de Daniel, é para o "desvio" que fortemente se inclinam. Esse "desvio" oscila entre o grotesco

---

> e ele disse logo que sim, que sim, numa voz cheia de caráter e depois perguntou-lhe a ela. (ENT, p. 264-265).
>
> O padre deu a hóstia aos noivos e a Virgínia não queria e o Salus segurou-lhe a cabeça e abriu-lhe a boca, pareceu-me, e o padre meteu-lhe logo a hóstia por ela abaixo antes que a fechasse outra vez. O meu corpo. Eram velhos e velhos, enchiam a capela e o coro, havia muitos à porta porque já não cabiam. [...]. Então súbito a Virgínia fugiu outra vez, estava cheia de urgência e o Salus veio atrás dela e segurou-a pelo braço e deram o braço um ao outro e vieram em marcha um pouco desconjuntada pela coxia e o órgão abençoou-os outra vez do cimo da capela e havia milhões e milhões de velhos que os olhavam encantados e sorriam. E houve depois um pequeno festim e os velhos comeram tudo com uma alegria maior que a da infância ou da loucura. [...]. E D. Felicidade acabou com a festa e meteu os noivos no quarto e fechou-os à chave com duas voltas. (Ibid. p. 266-267).

[57] É verdade que em *Cântico final* o grotesco, que é aqui trabalhado de forma indireta (ou "encaixada", como numa espécie de *mise-en-abyme*) é também de natureza estética, por ser uma representação literária produzida por Guida. E também é verdade que é de natureza estética o grotesco da música, da pintura e da escultura em *Rápida, a sombra* e *Até ao fim*, sendo aí a representação do *desgaste* sofrido pela arte moderna e da banalidade em que se consumiu.

e o tétrico, e quando captado pelas lentes dos equipamentos de Luz e materializado em fotografia, seria, também, um elemento plástico, como se fosse representado pelo desenho ou pela pintura, mas com mais "realismo", como é de esperar (e é da própria natureza) da fotografia. Mas não é só isso, porque a inclinação para o "desvio" vem das zonas obscuras e profundas do sentimento da fotógrafa. Por isso o irmão, Lucrécio, o Luc, depois de ter visto uma exposição de fotografias de rostos deformados em esgares horrorosos, a primeira individual de Luz, perguntou-lhe por que tinha ela "tanto ódio na alma" (NTF, p. 212).

A atração da fotógrafa pelo grotesco é logo manifestada quando da aparição do Serpa sapo no tecido diegético. O deficiente era amigo de Luc e certo dia em que foi jantar em casa de Daniel, Luzia fotografou-o de todos os ângulos possíveis e "ele ria muito com a boca toda" (p. 161)[58]. Ela já o havia fotografado antes, por ocasião das provas desportivas para deficientes. Serpa participou de duas: uma corrida sobre cadeiras de rodas e uma outra no chão e foi vitorioso nas duas. Luz fotografa freneticamente a sua participação coroada pela vitória:

> Foi um triunfo espetacular, Lucrécio fez-lhe uma grande festa para ampliar a festa dele, foste bestial, pá, e o tronco sem pernas do Serpa ria por cima com uma boca enorme de dentes. [...] o Serpa entrava ainda noutra [prova] e a Luz, sempre muito séria e cheia de sol nos cabelos ia fotografando os atletas. Pelo ângulo da máquina parecia-me que lhes fotografava as partes mais baixas ou agachava-se para os apanhar de baixo para cima ou só as rodas, acocorada. A seguir era uma prova de natação. Um dos concorrentes tinha só uma perna e um braço do outro lado. Um outro tinha só as duas pernas. [...]. Havia ainda um outro extraordinário, que tinha dois cotos de pernas e um braço. Via-se que a Luz tinha por ele um apreço especial, volteando em torno dele, metralhando-o com disparos. [...]. Era um mundo extraordinário de mutilação e eu reparei que [Serpa] o tinha perfeitamente ultrapassado para uma nova ordem natural de ser. (NTF, p. 44-45).

> Agora era no chão. E eram quatro. Sapo desceu-se ele próprio da cadeira e sentou-se logo na linha de partida. Tinham todos uma espécie de sola no traseiro e uma espécie de tamancos baixos nas mãos para a andadura. [...]. [Serpa] sorria-nos largamente lá do rés-do-chão. Luzia crivava-o de fotos e via-se que ele estava orgulhoso da sua preferên-

[58] Cf. NTF, p. 162-163:

> […] Luzia disparou um *flash*. Depois outro e outro e reparei que todos ele foram disparados contra o Serpa sapo. Fulminava-o de lado, de cima, agachava-se para o fotografar de baixo, depois mudava de posição e disparava de novo e os *flashs* consecutivos iluminavam em auréola o Serpa divinizado de esplendor e que sorria na sua cadeira e todo ele foi uma constelação de estrelas que o cercavam de todo o lado, cada iluminação ficava a durar um momento e logo outra explodia e a cara grande e o tronco e os cotos das pernas brilhavam numa transfiguração de apoteose.

> cia. [...] todos se prepararam, apoiando os troncos nas mãos. Depois não houve tiro mas um apito e imediatamente todos os sapos lançaram os braços o mais possível para a frente e vinham atrás buscar o traseiro para o atirarem o mais possível adiante e irem ultrapassá-lo com os braços outra vez. E de cu no chão, cu no ar, iam avançando. Serpa tinha um balanço terrível. As mãos com as tamancas ficavam-lhe muito atrás quando o cepo do tronco vinha sentar-se cá mais à frente. [...]. Havia um jogo rítmico nesse balancear de tronco e braços e era como se se revelasse outra ordem da Natureza e houvesse outras leis estéticas, pensei, num mundo fantástico de seres humanos sem pernas. [...]. Fomos os três cumprimentá-lo lá no chão da sua glória. Sorria largo e arquejava. Devia ter sonhado com esta glória há muito tempo, que era decerto o máximo no seu mínimo. Reluzia de suor e de triunfo e a Luz fotografava-o de todos os lados e de topo. E eu pensei – deverias tê-lo imaginado talvez mais abaixo. A cara no chão. (*Ibid*. p. 45-47).

A cena trágico-grotesca das provas desportivas para deficientes originam, na imaginação de Daniel, graças à influência de Ângela, uma outra, igualmente grotesca e muito pós-moderna no seu "jeito de homologação passado-presente" – no dizer de Maria Alzira Seixo – com "a corrida, percurso específico do espaço, [sendo] homologada à seqüência da *Ilíada*"[59]. Ângela é professora e pesquisadora de temas e obras de autores clássicos. A sua grande paixão é a poesia e o pensamento de Lucrécio, o poeta latino, mas há um momento em que ela está trabalhando sobre os jogos relatados na *Ilíada* e na *Eneida* (NTF, p. 50). Ela explica a Daniel que "Na *Ilíada* disputam-se oito jogos. Na *Eneida*, cinco. Mas só três é que são iguais. E há um parecido, que é a corrida de carros na *Ilíada* e as regatas na *Eneida*. Mas o que mais me interessou num e noutro poema foi a corrida a pé e o tiro à pomba com uma flecha" (*ibid*., p. 51). Daniel imagina então, numa cena que em tudo se poderia dizer "surrealista", a fusão da corrida a pé, do campeonato para deficientes, com a corrida a pé relatada no Canto XXIII da *Ilíada*:

> E imediatamente Aquiles dá o sinal de preparar. Correm Ajax, Ulisses, Antíloco e o Serpa sapo com as suas tamancas e o cu de sola. E põem-se todos em linha, atentos ao sinal da partida. Serpa sapo quer meter-se entre Ajax e Ulisses mas eles dizem-lhe tira-te daí, sapo, e empurram-no para fora da glória. O prêmio para o vencedor é uma grande cratera de prata, cinzelada pelos cinzeladores de Sídon. [...]. E assim que deu o sinal, Ajax rompeu numa aceleração endemoninhada, mas Ulisses vinha logo atrás, queiman-

[59] SEIXO, Maria Alzira. Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão das dominantes: a propósito de *Na tua face*. In: _____ . *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: Asa, 2001, p. 219-220.

> do-lhe a nuca com a respiração. Então Serpa largou também numa multiplicação vertiginosa dos movimentos, atirando o cu a uns metros, indo apanhá-lo com as mãos e largando-o logo atrás. Ou fazendo pernas dos braços e movendo-se rapidíssimo de cu no ar. E na sua rapidez eu já não distinguia o que era o tronco e os braços como no trêmulo de certos quadros futuristas. (NTF, p. 53)

A cena é hilariante, e o trágico-grotesco da corrida de deficientes presenciada por Daniel, é nesta – imaginada a partir da explicação de Ângela e em que Serpa sapo é inserido na "corrida sagrada" (*ibid.*, p. 54) de que também sai vencedor –, transformada em episódio de grande comicidade pela via da paródia que consiste no inverossímil da inserção do Serpa sapo numa corrida de heróis da mitologia clássica[60].

A atração de Luz pelos "desvios" como temática para a sua arte ultrapassa as fronteiras da normalidade, manifestando-se como fascinação pelo macabro na série de fotografias que faz do irmão morto (Luc suicida-se na casa de praia da família), durante o velório (p. 220). Fará posteriormente uma outra série, idêntica, por ocasião do velório da mãe (p. 273). As do irmão serão objeto da exposição intitulada "O Morto" (p. 221) – doze fotos ampliadas em tamanho natural –, aberta em clima festivo de *vernissage* e da qual foi editado um catálogo com prefácio de Serpa sapo.

"Fotografia e morte" é um binômio inarredável no "sentimento" e no processo de trabalho de Luz (ou nos seus objetivos) que diz constantemente que "mata" tudo aquilo que fotografa. Declara-o explicitamente com relação à sucessão de modelos-amantes que passaram pela sua vida a que deixam de pertencer uma vez fotografados. Luzia – que no romance dá seguimento ao tema do conflito entre pais e filhos, já conhecido em romances anteriores (*Nítido nulo*, *Rápida, a sombra*, *Para sempre*, *Até ao fim*, *Em nome da terra*) – era "feiinha" (assim a considerava Daniel, embora o sangue que a gerou não o soubesse), mas tinha "muita procura" (NTF, p. 112). Na verdade Luzia levava uma vida dissoluta, segundo os padrões da normalidade. Tivera já uma longa série de amantes e a todos foto-

[60] A força da paródia, a sua expressividade cômica, dada pela valorização dos elementos secundários da narração e o que nela há de sugestão do pós-moderno, justificam o restante da transcrição:

> Ajax corria em flecha. Ulisses em cima dele, mas o Serpa não os largava e não se deixava distanciar com o Arquíloco já lá para trás. E foi quando Ulisses se pôs a chorar indecentemente pela Atena e ela veio e rasteirou de um modo infame o Ajax que afocinhou em cheio na bosta de boi. Serpa, muito esperto, aproveitou a confusão que se fez e acelerou ainda mais o ritmo vertiginoso do andamento. Havia ali muita bosta e ele caiu de cu em peso, esparrinhando a bosta para todo o lado, os braços cheios também dela, [...]. E quando Ulisses e Ajax ainda estavam em discussão [...] já o Serpa chegava à meta, coberto de esterco bovino. E Aquiles só deu conta quando Serpa ergueu súbito os braços em triunfo e ele apanhou também na cara com a sua dose. (NTF, p. 53-54).

grafara, nus. Daniel examina essas fotografias, e "o mais impressivo" que vê nelas "é um certo excesso de violência concentrada. Uma explosão no seu limite como o de um homem colérico" (p. 115). Luz diz ao pai que os modelos fotografados "estão mortos" e por isso não expõe as fotos. Daniel tenta entender:

> Os antigos perdiam a alma nas fotografias. É isso? Já li uma vez que a palavra mata o real. Fica a palavra, o real morreu. Ou passou para o lado de lá, disse eu. Ou isso, mas não me interessa pensar. As fotografias que aí estão, disse eu. Sim, disse ela, estão todos mortos, mas não me perguntes mais. [...]. Quantos já mataste? Dez quinze. Não escriturei a conta [...] (NTF, p. 118).
>
> [...] tenho as fotos dos que amo com o corpo mas depois é absolutamente necessário que deixem de existir [...]. Quantos foram? Ó mãe, sei lá, [...]. Doze, quinze. Tantos, disse Ângela. Têm de durar pouco para morrerem a tempo, disse a Luz. Às vezes exponho-os aqui todos e são admiráveis. Têm todos muita força e já não têm. Nunca mais têm. [...]. Às vezes rasgo uma ou outra mas é raro. São as dos que não ficaram cá todos. [...]. O corpo não está cá mas está, disse Luz. (*Ibid*., p. 121)[61].

Do acervo de fotografias de Luz, uma que não é dela, e é muito antiga, se destaca aos olhos de Daniel:

> Na parede de frente está a foto dos meus pais. Luzia trouxe-a lá de casa, do atropelado de móveis onde não tinha perfeição. Gosto muito dela aqui como um marco do passar das gerações. [...]. Os meus pais vestem de escuro para a cerimônia de tirarem o retrato, há quantos anos? [...] um retrato não era uma representação mas uma apresentação, suponho. Mas quero olhá-lo agora com a atenção que esqueci. Estão ambos perfilados e tristes mas minha mãe tem no rosto uma certa cólera por sobre a gravidade que trouxe para a fotografia. Estão perfilados, mas não hirtos, com a alma visível. Meu pai tem os braços caídos ao longo do corpo, minha mãe enfia um dela num do meu pai em posição matrimonial. Estão ambos de escuro e vêem-se-lhe assim em contraste as quatro mãos decepadas. Trouxeram o luxo todo que tinham em colar broche alfinete corrente de tres-

[61] "Matando" tudo quanto fotografa e particularmente os homens que amou com o corpo e também fotografou, Luz assemelha-se a determinados insetos cuja fêmea, na realidade ou na lenda, devora o macho depois do ato sexual. Na economia do romance, a morte do macho parece ter passado do sentido metafórico dado às fotografias dos amantes de Luz para a realidade fática da morte do Serpa sapo. A narrativa sugere que Luz, por altura da sua exposição "O Morto", mantém relações de intimidade com o deficiente, de quem engravida. Pouco tempo depois, Serpa sapo morre num acidente havido com o seu veículo (a "carripana" adaptada para as suas condições físicas), e como as circunstâncias levantaram suspeitas, o caso passou a ser investigado pela Polícia Judiciária (Cf. NTF, p. 279). Diante das relações de Luzia com o deficiente, passa a fazer sentido o que Daniel disse certa vez, fechando uma sua recordação de bichos na infância: "Há um sapo na minha obsessão e é muito feio. Chato pardo viscoso. Então uma fêmea passou e ele sorriu altaneiro. Via-se-lhe o orgulho machista no sorriso superior." (ibid., p. 26).

> passe. E um lenço de elegância ao peito de meu pai. E meia franja na testa de minha mãe. Mas há qualquer coisa mais em tudo isto e que não sei o que é. O tempo, pois. O eu ser o corpo possível desta imagem irreal. O eu nascer inteiro e positivo de uma ficção – mas não deve ser isso. O olhar fantástico e em linha reta dos dois para agora que me olham e não estava lá quando foram olhos reais. O ser olhado por um olhar sem olhos para olhar, qualquer coisa assim. (NTF, p. 119-120)[62].

Daniel observa o retrato "sentimentalmente". Com objetividade, atento aos detalhes, mas sentimentalmente, notando as feições tristes dos pais, "perfilados, mas não hirtos, a alma visível", visível também "uma certa cólera" e a "gravidade" da mãe, por cima da tristeza, tanto quanto os detalhes do vestuário e os acessórios de luxo e de elegância... É um retrato *realista*, uma *apresentação* e não uma *representação*. Ainda assim, ao sentimento de Daniel torna-se visível até o que é por natureza invisível: o tempo, aquilo que possibilitou a realidade que ele era como conseqüência da irrealidade das imagens que observa. O "corpo possível desta imagem irreal", o haver nascido "inteiro e positivo de uma ficção". E o olhar dos dois no retrato, e o ser ele "olhado por um olhar sem olhos para olhar". A fotografia impressiona Daniel muito mais por esses traços subjetivos, pela sentimentalidade que desperta nele e particularmente pela travessia que permite, como que por uma ponte sobre o tempo, desde o passado já remoto que é o dos seus pais na idade em que tiraram o retrato, até à realidade concreta do seu corpo, resultante do encontro deles. Daniel *vê* o retrato com olhos de pintor. "Pictorializa" a fotografia, como muito bem observou Isabel Cristina Rodrigues, e não apenas esta, dos pais, mas as que a filha apresentou nas suas exposições[63].

Mas Daniel sabe que Luzia também gosta do retrato, ou não o teria trazido para a sua casa. E *porquê* ou *de quê* gosta ela na fotografia? É a pergunta que o pai lhe faz. Ela move os olhos para o retrato, "mas não havia nenhuma auréola neles. Era um olhar de um peso carnal e que ficava todo nos olhos e não subia e eu perguntei-lhe [...], porque é que gostas? (NTF, p. 120). Como os seus olhos, a resposta de Luzia não tem "nenhuma auréo-

---

[62] Esta fotografia é real: ela retrata os pais de V. F. antes do nascimento do escritor e pode ser vista na *Fotobiografia* (GODINHO, Helder; FERREIRA, Serafim [Orgs.]. Lisboa: Bertrand, 1983, p. 20).

[63] Isabel Cristina Rodrigues diz que "neste romance a linguagem da fotografia efetivamente substitui o traço ausente de Daniel e é também talvez por isso, concebida como se de um quadro se tratasse, pictorializada, portanto. O próprio Daniel se encarrega de assinalar a pictorialização das fotografias da filha ao afirmar que 'Luz fotografou o Luc de lado e o seu perfil desenhava-se entre as flores que o rodeavam. Mas era só o corpo e as flores. Luz apagara em sombra o caixão e eu pensei num *quadro* de Ofélia, de quem era? de um pré-rafaelita, não me ocorre o nome. E Ofélia deslizava morta nas águas cercada de flores, arrastada na corrente vagarosa do seu sono'." (RODRIGUES, Isabel Cristina. Uma liturgia invisível: arte e sagração em Vergílio Ferreira. *Vária Escrita*. Sintra, n. 9, p. 184-185, 2002).

la", tem um peso que não lhe permite "subir", um peso não carnal, mas "técnico". É por esse ângulo, o da "técnica", que Luzia "interpreta" (ou mais exatamente "analisa") a fotografia:

> São os teus pais mas não é por isso. Há a mão direita da tua mãe e as duas do teu pai todas três em linha. E fazem um trapézio com as duas cabeças em cima. Se tapares a mão esquerda da tua mãe enfiada no braço do teu pai, vês o trapézio ou se quiseres, uma constelação. Depois destapas a mão que tapaste e ouves nessa mão um *ruído*. É desagradável esse ruído, mas é o melhor do retrato. (NTF, p. 120).

Por fim, um traço de subjetividade, o do seu fascínio pela relação da fotografia com a morte: "Também é belo o seu porte de mortos em pé. Estão de pé e são mortos. É uma pose muito digna, fazem logo do que são, não são hipócritas e eu amo-os também por isso, mas menos. São mortos com muita dignidade." (*ibid.*).

O *ruído* que se ouve na mão esquerda da mãe, depois de destapada, é sem dúvida aquilo a que Roland Barthes chamou de *punctum*, "esse tipo de vertigem", como diz Eduardo Prado Coelho, "que nos atinge na nossa vulnerabilidade essencial"[64]. Por isso o *ruído* da mão é *desagradável*, "mas é o melhor do retrato." O *punctum*, segundo o próprio Barthes, é o que, numa foto, "é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)"[65]. "Com muita freqüência o *punctum* é um 'detalhe', ou seja, um objeto parcial"[66], "trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*"[67]. Mas Barthes refere ainda um *punctum* de uma outra natureza que, embora igualmente pungente, já não é a da objetividade do *detalhe* ou do *suplemento*, situando-se no campo invisível do sentimento: "Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema ("*isso-foi*"), sua representação pura"[68]. Assim, na descrição da fotografia dos pais de Daniel não só a "interpretação" de Luzia destaca o *punctum* que ela situa na mão da mulher, mas também o "relato" de Daniel o "sente", ainda que o não veja, no tempo, naquela "qualquer coisa mais" que havia em tudo aquilo e que ele não sabia o que era. E também naquilo que lhe era visível: "O olhar fantástico e em linha reta dos dois para agora que me olham e não estava lá quando foram olhos reais. O ser olhado

[64] COELHO, Eduardo Prado. Com a biqueira rota. *Vária escrita*. Sintra, n. 9, p. 269, 2002.
[65] BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. 7ª impressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 46.
[66] BARTHES, *A câmara clara*, p. 69.
[67] Idem, ibidem, p. 85 (itálico da citação).
[68] Idem, ibidem, p. 141 (itálico da citação).

por um olhar sem olhos para olhar, qualquer coisa assim." (NTF, p. 120). Porque o *punctum*, tal como Barthes o pensou, nunca é o mesmo para todos os observadores de uma fotografia, podendo deslocar-se segundo a percepção de cada um. O *punctum* é sempre o *punctum* "para mim".

Não só ao descrever as fotos que vê, Daniel pictorializa a fotografia, mas também quando as reinventa (e a uma certa realidade que as cerca) em ficção para as dar a Ângela, já completamente cega. É isso que ele faz com relação à exposição de Luz, "O Morto", que ele diz à mulher intitular-se "A Flor" e que, ao invés do filho morto captado pela câmera de Luz em vários ângulos, ele descreve, com grande beleza plástica, como uma série de crianças fotografadas entre flores (NTF, p. 269). É uma mentira piedosa. Tanto quanto a *transformação* (ou representação) do Serpa sapo – que na abertura da exposição demonstrava a intimidade que então mantinha com Luzia – num rapaz "alto, direito", bem apessoado, com "um ar civilizado, casaco gravata" que se chamava Jerônimo e era o namorado da Luz (p. 266). Também são "pinturas" as descrições dos ambientes, das pessoas, das paisagens que Daniel faz para Ângela, a seu pedido, e nas quais entram determinados elementos que a mulher vai solicitando[69].

Na tua face é um romance sobre a imagem. Não só a imagem na pintura, mas também na fotografia, e no desenho, na gravura, na caricatura. E mesmo a imagem capaz de transitar da literatura para as artes plásticas e vice-versa. A imagem e os seus vários modos de *apresentação* e *representação*, que são múltiplos, como as *linguagens* de que se pode valer, desde as mais concretas às mais evanescentes, até à evanescência da música[70]. O

---

[69] Cf. NTF, p. 247-248:

> Dani, diz-me o que vês. Vejo o mar. Vejo-o até à linha do horizonte, uma linha muito nítida a toda a volta. Fala-me do mar. Está azul, muito azul. Às vezes tem manchas esverdeadas ou assim. Hoje não tem. É um mar novo, não o deve ainda ter usado. E está muito calmo, talvez a dormir a sua sesta. Se prestares atenção, ouve-lo respirar. E vejo as ondas lá em baixo, são ondas pequenas infantis, babam o leite da boca na praia. Brincam na areia. [...]. Dani, vê também um barco. Vejo um no limite do mar. Vem do sul e é comprido e raso. Barco de carga, talvez um petroleiro. Está parado mas se queres que se mova, eu volto a olhá-lo daqui a pouco. Posso entretanto ver-te casas na rocha à beira-mar. Vê aquela que tem uma varanda. Há várias com varanda. Não são essas, é uma com a varanda saliente e varões de ferro vermelho a toda a fachada.

Idem p. 250:

> Dani, vê uma criança que já ande pelo seu pé e os pais atrás a vigiarem para a apanharem do chão. Vou ver para ti, uma de propósito para ti. Uma criança. Veste um vestido de malha cor-de-rosa, vêem-se-lhe as fraldas a saírem das perninhas toscas. A criança avança a passos trêmulos [...], avança de braços estendidos, vai colher uma flor. Depois a flor levanta um vôo sacudido e é uma borboleta, vejo-lhe as grandes asas pretas de tela, uma grande mancha vermelha no meio.

[70] Também pela música se faz a representação imagética, sobretudo a partir do século XIX, com os poemas sinfônicos (Liszt, Smetana, Richard Strauss, Sibelius) algumas sinfonias (a "pastoral" de Beethoven, p. ex.,

romance concentra-se na imagem na pintura, na fotografia e no desenho, sobretudo no caricatural, para estar de acordo com a vitória do grotesco, que em Daniel (ou por ele) é "lida" como a vitória do que é natural. Assim o livro, sendo um romance, é também um "ensaio" sobre a imagem e aquilo que, de aproximações e afastamentos se pode encontrar na sua representação pelo desenho, a pintura e a fotografia. Por isso a diegese é ainda mais abstrata do que nos romances anteriores, evanescente como a música, com as "histórias" dadas por *manchas* como na pintura. Isso não significa, como diz Luís Mourão, que Vergílio pretendesse escrever romances "como se fosse uma pintura", mas, "segundo um princípio não-mimético que libertaria o romance para outras tarefas."[71]. A "tarefa" de *Na tua face* é *pensar* a imagem, sobretudo na pintura e na fotografia. É como também pensa Isabel Cristina Rodrigues, para quem

> a palavra artística, em particular aquela que se revela através da imagem, adquire no romance *Na tua face*, talvez como em nenhum outro romance do autor, uma presença a todos os títulos marcante. Partindo da vocação juvenil de Daniel para a caricatura, [...] e terminando no quadro que [ele] buscou durante toda a vida mas cuja textualização nunca chegou a concretizar, este romance de Vergílio Ferreira desenvolve em registro ficcional um dizer artístico que vai muito para além da eventual presença nele desta ou daquela forma de arte, porquanto tudo nele parece querer ser outra coisa para lá de si próprio – um verdadeiro ensaio sobre a imagem e a arte ou, porque não dizê-lo, sobre a arte da imagem.[72]

---

ou a "do novo mundo" de Dvorak) ou peças como *Quadros de uma exposição*, de Mussorgsky, ou *O mar*, *Imagens*, *Festas*, *Nuvens*, *Jogos*, de Debussy. Vergílio Ferreira não trata neste romance da representação da imagem pela música, mas, em *Rápida, a sombra*, a audição da suíte *Peer Gynt* sugere a Júlio Neves certos "quadros", como o das crianças brincando no recreio escolar (RS, p. 149).

[71] MOURÃO, Luís. Op. cit. p. 289. Referindo-se ao romance-problema de V. F., Luis Mourão diz que alguma coisa nele foi "sempre conduzida pelo desejo de atingir o silêncio, ou de outra maneira, que Vergílio terá feito literatura, e nomeadamente romance, para a desviar para os fins que atingiria através da pintura." Ressalva que "não é fazendo menos que literatura ou ao lado da literatura que se encontra o silêncio, mas levando o romance-problema ao seu ponto limite: repetir, gastar, desgastar, dispersar." E conclui: "É sabido que, para Vergílio, um dos aspectos fundamentais para atingir este ponto limite consiste em *desembaraçar o romance da sua tentação diegética*." (id., ibid., p. 288-289 – o destaque em itálico é meu). *Na tua face* é o romance já desembaraçado dessa "tentação".

[72] RODRIGUES, Isabel Cristina. Op. cit., p. 180. No desenvolvimento da sua análise, a ensaísta diz ainda:

> Todas estas formas de construção ou composição da imagem – o retrato, a caricatura, a fotografia e a pintura – que surpreendemos neste texto de Vergílio Ferreira ocorrem nele sobretudo como expressões diversas e todavia reincidentes de algo que transcende o domínio da arte e atinge o mais vasto domínio do ser: fala-se do valor da beleza e da legitimidade do feio a propósito de pintura e de fotografia, mas também a propósito do campeonato nacional de deficientes em que participa Serpa Sapo ou da deformação física do filho de Bárbara, porque efetivamente o belo e o feio não são apenas pertença da arte. Na verdade, eles não são pertença de nada do que existe e esta é talvez a verdade maior de *Na tua face*. (Id., ibid.).

Neste aspecto, em que o romance se pode considerar também um ensaio sobre a imagem, uma das suas principais chaves está no texto do prefácio que Serpa sapo escreveu para o catálogo da exposição fotográfica "O Morto", em que se desenvolve uma verdadeira teoria da imagem na pintura e na fotografia:

> A filosofia deixou de ser a serva da teologia [...] como a fotografia deixou de ser a serva da pintura. [...] – e que é que separa a fotografia da pintura? [...]. Em primeiro lugar a pintura tem *peso* e a sua significação é antes de mais material. Ela faz-se com tintas e a fotografia apenas luz. Poderá dizer-se que a fotografia tem (quase) sempre um referente e a sua arte é assim muito mais dependente do que a pintura em que o real desapareça. Mas justamente a fotografia realiza o impossível de se apoiar no real e de o dissolver na sua própria aparência. [...]. Nós diríamos que a grande originalidade de Luzia é não nos dar a carga do real mas a sua sobrecarga de transreal, não fazer da sombra um limite mas um elemento de dissolução. O "morto" de Luzia não pertence à terra cemiterial mas a um forte imaginário em que a vida e a morte jogam uma com a outra para serem ambas uma ficção. [...]. Toda a arte está num impasse, mas a fotografia não. Porque só ela une o real com a sua pureza absoluta. (NTF, p. 263).

Decerto pode-se ouvir aqui a "voz" da escrita e das idéias do próprio Vergílio Ferreira nas suas reflexões sobre a imagem, a arte, a pintura e a fotografia, mormente as que inseriu no seu diário e nas reflexões de *Pensar*. Por exemplo, no fragmento 65 deste livro, lê-se:

> Toda a obra de arte é uma transcendência sensível ou emotiva do real. Todo o pensamento transcende o real e esse é o domínio da filosofia. Mas a emoção que sobejasse entraria logo na arte. A obra artística que sempre se afasta do real, é fácil entender-se que o transcenda. Ela é visivelmente um outro mundo, estabelece uma coerência de elementos que se remetem uns para os outros, por mais que o real seja o seu ponto de partida ou o seu impulso. Mas já não é isso evidente na obra dita "realista". Em quê, porém esse "realismo"? Porque na medida em que o é, ela deixa de ser arte. Mas a própria fotografia reconstrói o mundo à sua medida. Assim, logo no enquadramento, na limitação que impede a sua hemorragia para os objetos circundantes. Mas se se fotografar um objeto mesmo conhecido, que é que faz que olhemos o objeto e a foto e sintamos uma *diferença*? Que olhemos a foto com um especial interesse ou fascinação com que não olhamos o objeto? Que olhemos diferentemente um objeto e o seu simples reflexo num espelho? Halo de um inquietante mistério, ele insinua decerto uma transposição para o

> imaginário, ou seja, que toda a imagem de um objeto está sempre *para lá*.[73]

A idéia que de forma concentrada está no texto de Serpa sapo sobre a exposição de Luzia, encontra-se pulverizada em inúmeras passagens do romance em que a pintura e a fotografia estão em causa, como, por exemplo, na própria percepção que Daniel tem do conjunto de fotos "O Morto", para cuja observação sentiu a necessidade de haver tempo suficiente para ver o que lá estava e de transfigurar o visto em imaginário[74]. Expondo uma das suas fotos em que aparecem só as mãos de uma velha entrelaçadas no colo, Luz diz ao pai que ele nunca veria aquelas mãos, mesmo que as visse ao natural (NTF, p. 257). A questão da cor na pintura e do preto e branco na fotografia também é levantada no romance: Luz diz a Daniel que "A cor distrai-nos do que está por baixo. [...]. Um mundo a cor já está feito, na foto invento-o eu". Daniel responde-lhe que ela não gosta de pintura, e ela diz-lhe que a pintura lhe é indiferente: "Não sou pintora nem me interessa muito". Daniel reflete: "o preto e branco, digamos, imita a cor, deixa-a transparecer e a gente *vê* a cor co-

---

[73] FERREIRA, Vergílio. *Pensar*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1992, p. 63 (itálico da citação). Retomando, mas de outra forma, a idéia do frag. 65, no 85 V. F. diz o seguinte:

> A força das palavras. E como a realidade se intensifica sobretudo nelas. Olho um nascer do sol, uma pedra. Se passarem a um quadro (o nascer do sol, por exemplo, no "Impressões" de Monet) a sua realidade é logo outra. Mas a palavra torna-os ainda mais intensos. [...]. A transcendência da realidade começa na fotografia e termina na palavra. Porque é que, ao olhares um objeto conhecido e vês [*sic*] a sua fotografia, olhas esta com um sentir diferente? Porque é que o real e a sua pressuposta imagem fotográfica têm de permeio algo de estranho ou surpreendente. Há já aí uma transposição para um outro domínio em que o imaginário obscuramente se nos abre, como creio já ter dito. Que todavia se leia o que o escritor *viu* nesse real fotografado e saberemos como a própria imagem se transfigurou. E é o que se inicia já na representação pictórica do mesmo real, por mais "realista" que ela for. Mas a palavra transpõe-no para um máximo de irrealização, porque é necessário reconstruí-lo e fixá-lo no puro imaginar. Do real à palavra vai uma distância infinita. (op. cit., p. 76-77 – destaque da citação).

[74] Cf. NTF, p. 258-259:

> Não me dava jeito vê-las assim em corrida, precisava de me demorar em frente de cada uma até que ela me entrasse dentro e alastrasse e coalhasse. [...]. Então decidi vê-las de uma a uma com uma atenção intensa para um pouco compensar o breve tempo de as ver bem [...]. Eu queria intervalar aqueles jogos ferozes de luz e sombra com um sentimento em que reconhecesse o pobre Luc. Mas o que de mim o procurasse esbarrava no fantástico e terrível daquela imagem.

Mas o terrível da imagem dissolve-se no próprio exercício da observação:

> Voltei a olhá-la e ela começou a ser quase só fotografia e menos o motivo dela. Luzes e sombras. Um jogo. Uma figuração inocente. Um entretenimento leve do imaginário. Sobretudo [...] porque o seu real era agora absolutamente *nada*. Vivia por si a fotografia, não tinha suporte, corpo que se imaginasse para a terra, talvez apenas uma poeira aérea de cinza, uma coisa assim. (NTF, p. 259).

Estava então "certo" o prefácio de Serpa sapo: "a fotografia realiza o impossível de se apoiar no real e de o dissolver na sua própria aparência." O "morto" de Luzia não pertencia mais "à terra cemiterial mas a um forte imaginário em que a vida e a morte jogam uma com a outra para serem ambas uma ficção." (NTF, p. 263).

mo um daltônico ou subentende-a como se estivesse lá. Cor invisível e assim mais profunda do que a visível e portanto também mais visível." (p. 256-257, destaque do texto citado).

Portanto, um romance sobre a imagem. A pintura, a fotografia, a caricatura... e tudo isso transformado em texto de linguagem literária, em romance, e, no sentido inverso, quantas vezes a linguagem literária transformada em imagens de extraordinária visibilidade. *Na tua face* é o romance riquíssimo e extraordinariamente inquietante que daí resulta. Mas que trama é a sua? que diegese? que estrutura? Uma estrutura circular – a circularidade eterna do sem-tempo, obsessiva no escritor –, visível, como quase sempre, no confronto entre a abertura do primeiro capítulo e a do último. E entre um e outro, ao longo dos demais vinte e seis que compõem o livro, tudo "dado em manchas como uma pintura": mini-narrativas, interseccionismos, alternâncias de tempo e espaço, dissolução dos contornos entre real e imaginário. Não pertence ao domínio da construção romanesca a inovação trazida por *Na tua face*. Pertence à esfera da fenomenologia e da epistemologia, bases do exercício de compreensão do que são o real e o imaginário, o natural e o inatural, o sublime e o grotesco, a beleza e a fealdade e a tudo isso integrando uma outra visão do fenômeno estético. Num romance assim, como reduzir a fábula a possível ou impossível trama romanesca? Tudo se dilui como o vulto de Bárbara – a mulher idealizada, mulher irreal, mulher-sonho existente só no imaginário de Daniel – dentro da névoa marítima em que desaparece ao final do romance. Dela ficou para o pintor a herança do filho mongolóide. Uma herança natural e que por isso ela não via feia, como também o artista não via diferenças entre belo e feio por serem coisas da invenção do homem e que a natureza não distingue. A "trama" de *Na tua face* talvez só o próprio Vergílio Ferreira a tenha conseguido não propriamente resumir, mas "pulverizar" por várias páginas do diário enquanto a foi pensando lá, enquanto escrevia o romance, e a ia dando a ler em fragmentos ou em *manchas* [(*)].

[(*)] *NOTA FINAL:*

São muitos os registros feitos por V. F. em *Conta-Corrente* marcando a evolução da escritura de *Na tua face*. "Achados" mais ou menos casuais, elementos para a construção das personagens, episódios, cenas e para a sua "ideologia", particularmente para as questões de estética. Esses registros demonstram a ausência de um planejamento prévio e que o romance se foi construindo à medida que esses "achados" vão ocorrendo ou vão surgindo as suas *manchas*. De alguns deles, transcrevo fragmentos do que mais se aproxima de uma fábula romanesca e que revelam aspectos do processo de criação do romancista:

Falta-me um nome para o elenco das personagens principais. E hesito em como começar. Sobretudo se Bárbara, que o narrador ama e que o abandona, deve fazê-lo com a morte ou uma saída do país. De todo o modo, no imaginário, se acaso morre, ou na realidade, se não, o narrador há-de encontrá-la no fim da vida, já viúva e com um filho único, mongolóide. Não me perguntem porquê, porque não sei [...]. Um filho mongolóide, um escárnio à sua beleza. Entretanto o narrador, Daniel (porquê Daniel? sei-o só vagamente) casará com Ângela, de um gênero bondoso e sereno, sem beleza no seu corpo redondo e maternal. E terão dois filhos ou talvez mais dois gêmeos, perfeitos de inteligência e o mais que se quiser, mas violentamente opostos na sua ideologia talvez política. (CCnsIII, p. 51-52. Anotação de 24 de fevereiro de 1991).

[...] para o meu romance quero uma personagem fotográfica. [...]. Há [na fotografia] um certo mistério que não sei bem qual seja. [...]. O ponto de partida para a minha personagem será este: porque é que uma imagem num espelho nos fascina pelo que nela há de igual e diferente do motivo refletido? Contei em tempos já não sei onde a minha experiência de miúdo quando via na janela de um ferreiro nosso vizinho, a imagem da estrada e a confrontava com essa estrada e descobria aí, digo eu, a imaginação. Porquê? (*Ibid*. p. 69. 23 de março de 1991).

[...] tenho de dotar [Daniel] de um certo profetismo. Um outro setor será o da filha Luzia com a fotografia. A imagem. De quê e como? A fixação e a morte. [...]. Finalmente Ângela, mulher do narrador, professora de letras clássicas (latim, grego), de físico redondo, branco, um pouco bela, "normalizada", que se cumpre na diligência prática e calma como coordenadora da vida no lar, na disciplina fácil e organizada de professora [...]. Daniel amou Bárbara (Coimbra) que o aborreceu. [...]. Faz caricaturas para os livros da Queima das Fitas. Ângela surge-lhe como compensação. Aceita-a sem entusiasmo, mas ela metodicamente e quase maternalmente *segura-o.* Ele abandona o curso e vive de "bonecos" para os jornais. Casam. [...] vêem para Lisboa, arranjam uma casa na praia da Aguda (em Fontanelas), sobre o mar. Fins de semana. Por fim, fixam-se aí. Filhos dispersos. Daniel tenta a pintura. Nunca expõe. Inicia um grande quadro do horrível, que é a finalização, afinal dos seus desenhos. Luzia fotógrafa dos jornais e de arte. Amantes. Cada um que fotografa, "mata-o", ou seja, afasta-o de si. [...]. Ângela trabalhando sempre os seus clássicos [...]. Agora é curioso que pela primeira vez, me apetecia escrever o livro na 3.ª pessoa por me permitir assim uma mais livre movimentação para apanhar o que quero e escapar à consciência do narrador – como por exemplo o sentir da filha na relação com a fotografia e vida amorosa. Mas já agora é tarde para ser-me infiel. Portanto na 1.ª pessoa. (*Ibid*. p. 79. 30 de março de 1991).

Hoje tive uma pequena idéia para o romance "feio". Tinha a resolver a justificação do suicídio de Luc (Lucrécio) e creio que achei. O narrador (Daniel) descobriu que o filho freqüenta reuniões católicas [...]. A mãe lembra-lhe o poeta e as suas reflexões sobre a religião – submissão do homem a essa cadeia, etc. Luc mal reage. Costumava de vez em quando ir sozinho para a casa da praia "para estudar". Um dia não regressa e vão encontrá-lo pendurado de um fecho da porta pelo cordão do pijama. E ao lado um escrito que pode ser um hino a um deus impossível, um regresso impossível. E justamente a recomendação para ser cremado e as cinzas deitadas ao mar (ou ao jardim?). Também já me ocorreu fazer do Serpa um amante da Luz (Luzia). O desfecho disso ainda não o sei. (CCnsIV, p. 176-177. 3 de setembro de 1992).

CAPÍTULO IV

CARTAS A SANDRA:
O TRIUNFO DO AMOR, DA BELEZA E DA ESCRITA

Mesmo muito tempo depois da conclusão e publicação de *Para sempre*, Vergílio Ferreira permaneceu mergulhado num halo de encantamento e misteriosa fascinação que a plenitude e a intensidade da sua entrega à atmosfera do romance, e particularmente o seu envolvimento com a figura de Sandra, originou. Há no diário inúmeros depoimentos e divagações do escritor que revelam esse fascínio e a sua *saudade* de Sandra[1]. Longamente essa *saudade* perdurou, alimentada pelo escritor no desejo dos reencontros com a sua personagem e de um regresso ao universo de *Para sempre*. *Conta-Corrente* dá testemunho disso com uma freqüência quase obsessiva, significando, talvez, não apenas a saudade do reino da infância representado pela aldeia diante da montanha genesíaca, mas uma nostalgia profunda da perda do amor e da beleza de que Sandra era personificação misteriosa no mistério da sua maneira de ser mulher: ao mesmo tempo dócil e altiva, suave mas às vezes ríspida, determinada, entretanto frágil. E bela, sobretudo, de uma beleza de perfeição que a definitiva perda e a vertigem do tempo decorrido haviam mitificado na sensibilidade de Paulo.

A "leitura" da longa obsessão de Vergílio Ferreira pela figura de Sandra – personagem por ele criada um pouco à imagem e semelhança da concreta realidade de alguém que

---

[1] Cf. CC4:

> [...] Sandra levanta-se-me como a imagem perfeita de uma sedução encantada. Sandra da minha invenção, do meu apelo absoluto no absoluto da juventude, flor aérea do meu deslumbramento. [...]. Saudade de nunca, Sandra morta antes de nascer, Sandra ríspida, linda e infantil. Ouço a balada *Sonhar contigo, ó Coimbra*, e o impensável de mim escuta com a irrealidade de Sandra ao pé. E nada mais me apetece ser ou pensar. Porque o mais fundo da vida e de nós é tão pouco. Uma emoção encantada, um sorriso triste, uma ausência de não sabemos o quê, na distância infinita para sempre. Sandra, Sandra. invenção da minha agonia. Verdade definitiva na degradação de ti. Mas estás viva em Coimbra, feita da lenda que no-la faz Sandra do meu tormento, da minha pacificação. Sandra que nunca foste, do que nunca fui. Até sempre. (p. 483 – 31 de dezembro de 1983).

Cf. CCnsI:

> Sandra. Vens de novo da rua Larga para a Faculdade, [...] vens no teu vestido vaporoso, sobes os patamares até ao portão de entrada. Mas não te deixo agora subir. Imóvel, um pé no degrau, vejote o modelado brando da perna sob o vestido, o pé sutil pousado adiante, o rostinho breve, fechado na sua sisudez que é demais para a brevidade do teu ser. Decerto não existes, não exististe nunca. Mas só o que nunca existiu é que vale a pena existir. Sou eu que te faço existir na obsessão de uma incerta eternidade que é o que está certo para o excesso da minha. [...]. É bom que a realidade nunca tenha existido. Porque só essa poderia ser ilusória. Toda a beleza tem um além de si. E esse além é que é. Não te movas. Até que os meus olhos se esgotem no olhar. E a cegueira seja a sua luz. (p. 42 – 10 de março de 1989).

o tempo e a memória desrealizaram e um pouco pela liberdade de um imaginário carregado de emoção e dotado de uma força capaz de transformar o irreal em real –, é a mesma que move a memória comovida de Paulo: reinventar a beleza, a plenitude e a perfeição depois da fealdade, do grotesco, da velhice e da morte. Como se o próprio Vergílio Ferreira tivesse uma necessidade absoluta de retornar ao reino luminoso da perfeição e da beleza depois de ter cruzado os caminhos obscuros da degradação, da mutilação e do disforme que começa a percorrer pelos passos de Paulo, continuando o percurso, até ao fim, pelos de João (*Em nome da terra*) e os de Daniel (*Na tua face*). Seria demasiadamente cruel um universo em que, em termos absolutos, triunfassem as trevas, a velhice e o grotesco. Esse mundo absurdo haveria de ser redimido pela beleza e pela criação, e se a beleza se havia perdido no embate com forças obscuras ou na fragilidade das humanas contingências, então era necessário reinventá-la: pela força da imaginação, a maravilha fantástica da Arte, o milagre da palavra fundadora de tempo e criadora de universos. Com essa Palavra, *Verbo* milagroso e genesíaco, Paulo "reescrevera" a sua vida e dera existência à perfeição de Sandra. Com ela Vergílio Ferreira havia criado a sua obra. Era preciso voltar a ela ou continuar com ela para fechar o círculo do que é perfeito e harmonioso. Daí que, vencendo a mutilação e a fealdade, Sandra jamais se tivesse retirado do imaginário e da emoção do escritor. Até que um dia, a "iluminação", o fulgurante sinal do recomeço: "Tive hoje uma iluminação. Se eu retomasse o Paulo do *Para sempre*, que ficou na aldeia à espera da morte, e o pusesse a escrever cartas à eternidade da Sandra?"[2].

Estava lançada aí a semente de um novo livro ou o "último capítulo" desse longo "livro único" como o autor considerava a sua obra. Um livro. "Espaço da maravilha" para em emoção e fulgor se continuar vivo, como dissera Júlio Neves[3]. Um livro que Vergílio

---

[2] Esta "iluminação" de V. F., registrada no seu diário em 16 de dezembro de 1990, é o primeiro "sinal" para a escritura daquele que viria a ser o seu último livro: *Cartas a Sandra*, entregue ao público em março de 1996, poucos dias depois do falecimento do escritor, ocorrido no dia 1 de março do mesmo ano. A anotação continua assim:

> Cartas de amor, mas não só para não enjoar. Tanta coisa hoje acontece no Mundo que lhe mereceria reflexão. E a memória dos que passaram, do que passou. E o desprendimento calmo de tudo.E a transcendência amorosa como refúgio final. E a paz da aldeia, talvez ao lume do fogão. Dispersei Sandra por outras figuras femininas, era agora a altura de a esgotar por fim e rasurá-la da imaginação. (CCnsII, p. 377).

[3] Cf. RS, p.270-271:

> Um livro ainda, reinventar a necessidade de estar vivo. Mundo da pacificação e do encantamento – visitá-lo ainda – mundo do êxtase deslumbrado. Da minha comoção sutil e íntima, vidrada de ternura até às lágrimas. Da pálida alegria oculta como uma doença. Do frêmito misterioso da transcendência visível. Da fímbria de névoa como auréola que diviniza o real. Do reencontro com o

Ferreira "construiria" tendo como "alicerces" quatro dos elementos fundamentais da sua escrita e do seu imaginário: o regresso à "Casa do Ser" na *aldeia eterna* a que retornaram quase todos os protagonistas dos seus romances[4], a reinvenção deslumbrada de Sandra, a arte da narração e a paixão pela epistolografia.

Dois destes elementos são temáticos, sendo o regresso à aldeia não bem o regresso, que já pertencia ao passado de Paulo, mas a sua permanência lá, onde movido pela saudade da mulher morta decidira escrever-lhe várias cartas para ver se no escrever se lhe esgotava a sua fascinação[5], ou, ao contrário, para estar ainda com ela, recriar no imaginário a "figura gentil que não mais [voltaria] a ver" (CS, p. 42) e para lhe dizer, finalmente, o que ela nunca deixou que ele lhe dissesse (Cf. p. 39). A recriação de Sandra pela palavra pertence também ao passado do mesmo homem e à sua busca incessante e incansável da palavra absoluta. Ela – a reinvenção de Sandra – é relatada em *Para sempre*, que, no contexto ficcional de *Cartas a Sandra*, é referido como o "livro único" que Paulo deixou (*ibid*., p. 10). A arte da narração, demonstrada por Vergílio Ferreira num vasto conjunto ficcional composto por romances e livros de contos é agora representada por um breve relato narrativo em primeira pessoa, denominado "Apresentação" e assinado por Xana, a Alexandra, filha de Sandra e de Paulo. Finalmente, a paixão pela epistolografia, que era de Paulo, como o demonstram as suas *Cartas a Sandra* e já no *Para sempre* se demonstrava com a escritura (e às vezes só a intenção) de longas cartas a enviar (e nunca enviadas) a Sandra para lhe declarar o seu amor, foi também – como já se sabe e adiante se recordará – de outros protagonistas vergilianos e também, sobretudo, do próprio Vergílio Ferreira.

O romancista, que se declara seduzido pelo "mistério que rodeia uma carta" (CFut, p. 10), cultivou intensamente a epistolografia em diferentes modos e funções: as cartas pessoais que ao longo da vida trocou com tantos interlocutores ou correspondentes, de que é exemplo um volume de correspondência publicada[6] e de que há inúmeras referências nos registros do diário, as cartas criadas em romances e atribuídas às personagens nas suas inter-relações, a carta-ensaio, de que a *Carta ao futuro* é o exemplo, e a carta estruturadora de romance, que é o caso de *Em nome da terra*. A epistolografia ocupa um lugar importan-

---

> impossível de mim. Da quietude submersa. Do silêncio. Um livro ainda – um livro? Frêmito do êxtase, a ternura sutil, fímbria, limite, pálida alegria – quão longe tudo já, ó espaço da maravilha.

[4] Dos protagonistas de romances de V. F. somente Cláudio (AF), João Vieira (ENT) e Daniel (NTF) não regressam à aldeia originária. Jorge (NN) e Júlio Neves (RS) voltam lá pela memória e na imaginação.

[5] Cf. FERREIRA, Vergílio. *Cartas a Sandra*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1996, p. 36.

[6] SENA, Jorge de; FERREIRA, Vergílio. *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. Org. e notas de Mécia de Sena e introdução de Vergílio Ferreira.

te entre os gêneros literários do ocidente, desde a função comunicativa e pessoal da carta até aos objetivos e dimensões do poético e do filosófico. Vergílio Ferreira valorizou essa tradição e inseriu-se nela[7].

Dedicada ao estudo do gênero epistolar em Portugal, Andreé Rocha diz na "Introdução" ao longo volume em que resultou a sua pesquisa que

> A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda "pôr em comum", "comungar". Escreve-se, pois, ou para *não estar só*, ou para *não deixar só*. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem os atos ou os gestos, vale no plano afetivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo.[8]

Assim a epistolografia, quer se considere a que partiu da tradição estética clássica (Horácio) quer a da tradição bíblica (as epístolas de São Paulo Apóstolo, p. ex.), quer a das cartas que meramente objetivam comunicar, quer as que se destinam à criação artística ou à reflexão filosófica, atravessou séculos de produção textual e até hoje se mantém com interesse no universo da escrita, presente na literatura contemporânea. Vergílio Ferreira enriqueceria essa tradição, renovando-a, ao mesmo tempo em que se utilizaria dela, com freqüência, para a estruturação de obras suas. É significativo que se possa ler, logo na abertura da sua *Carta ao futuro*, que o autor escreve "pelo prazer de comunicar. Mas se sempre estimei a epistolografia," – diz ele – "é porque é ela a forma de comunicação mais direta que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo." (CFut, p. 9).

Carta ao Futuro é o título de Vergílio Ferreira que mais explicitamente revela as suas relações com o gênero epistolar. Mas como se verá, trata-se de uma epistolografia reinventada poeticamente para resultar em efeitos estéticos na realização de um ensaio filosófico de tom intensamente poético. A estrutura textual é de carta, mas depressa se vê que não é bem de uma carta que se trata: o destinatário é um hipotético e abstrato "amigo"; o enunciador não espera, nem mesmo pretende, que o destinatário venha a receber a sua

[7] Sobre o assunto permito-me referir o meu artigo "A epistolografia ensaística e ficcional em Vergílio Ferreira". In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 300-309.

[8] ROCHA, Andrée. *A epistolografia em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 13. Coleção Temas Portugueses (itálicos da citação).

enunciador não espera, nem mesmo pretende, que o destinatário venha a receber a sua carta; demasiadamente extenso para uma carta, o texto é dividido em capítulos, coisa rara de se ver, mesmo nas mais longas epístolas.

> Meu amigo:
>
> Escrevo-te para daqui a um século, cinco séculos, para daqui a mil anos... É quase certo que esta carta te não chegará às mãos ou que, chegando, a não lerás. Pouco importa. Escrevo pelo prazer de comunicar. (CFut, p. 9).

Na seqüência do texto depressa se nota o crescer de uma intensa emoção que o enunciador da "carta" não procura conter. Ao contrário: nada tendo de noticioso para comunicar, é, na verdade, a sua emoção existencial e estética que ele pretende lançar ao Homem e ao Futuro. Porque não é a um específico destinatário que a carta é dirigida, mas à própria humanidade, compreendida na mais ampla dimensão cronológica possível: um século, cinco séculos, mil anos... Não tendo nenhuma comunicação utilitária ou imediatista a fazer, a "carta" encerra uma longa e muito sensível reflexão do autor/enunciador – que em ambas as condições se assume fechando a carta com saudação e assinatura – sobre os grandes e recorrentes temas de que se ocupará ao longo de toda a sua obra, "contrapontados" por um rico conjunto de símbolos igualmente recorrentes até à obsessão: "a anunciação da beleza", "arte e emoção estética", "o encontro original", "solidão e espetáculo", "memória absoluta", arte como "sagração da vida" e a chuva, a noite, a montanha, a neve, o vento, a aparição...

Não há dúvida que é de uma carta *sui generis* que se trata. Uma carta literária. Moderna, mas visivelmente inserida na velha tradição do gênero, desde a sua origem clássica. Volto ao "Prefácio" de Andreé Rocha, que no seu estudo do gênero epistolar, a propósito da categoria *destinatário* diz:

> No ato de ser escrita, a carta dirige-se, normalmente, a um leitor vivo e único. Não se escreve aos mortos: a carta implica a presença viva de quem a recebe, como de quem a redige. E nessa conformidade é que a devemos ler, sem perder nunca de vista a repercussão que provocou nesse *correspondente*. Por vezes o autor dirige-se a um grupo, a uma entidade, até mesmo ao "futuro". Mas, neste caso, bifurcamos para o campo da carta-ficção, a que o próprio signatário procura dar ampla publicidade.[9]

[9] Andrée Rocha, op. cit., p. 18 (itálicos da citação).

Parece formulada para o "caso", ou para o texto de Vergílio esta reflexão de Andreé Rocha: Vergílio escreve ao "futuro", o "amigo" a quem se dirige não é um destinatário único, mas a humanidade inteira, e, em obras muito posteriores a esta, criará personagens que escrevem aos mortos: João, no *Em nome da terra*, e Paulo, em *Cartas a Sandra*. Eis o enquadramento genológico de *Carta ao futuro*: uma carta-ficção, uma carta-ensaio, um ensaio poético. É notável o fascínio da carta em Vergílio Ferreira:

> seduz-me o halo de mistério que rodeia uma carta: papel de acaso, redigido numa hora intervalar, um vento de acaso o leva pelos caminhos, o perde ou não aí, o atira ao cesto dos papéis e do olvido, ou o guarda entre os sinais da memória.[10]

Terá sido decerto esse fascínio, esse halo de mistério e de poesia que envolve uma carta, as suas marcas de distância e de ausência, que fará retornar o escritor, com tanta freqüência, ao seu uso como recurso literário. E não só, mas também as largas possibilidades da carta como espaço para a reflexão ou a sua abertura para a perspectiva de outros modos de estruturação romanesca. Outros constantes fascínios na criação estética do autor. E ainda a propósito da sua fascinação pela epistolografia e do que lhe disse o poeta Luís Amaro sobre *Em nome da terra*, Vergílio escreveu no seu diário:

> O Luís Amaro disse que todo o meu livro era uma carta de amor. gostei. E fiquei a pensar comigo que essa carta a venho escrevendo à Rute (de *Apelo da noite*), à Guida (de *Cântico final*), à Hélia (de *Rápida, a sombra*), à Sabina (de *Signo sinal*) e sobretudíssimo à Sandra (de *Para sempre*) e à Oriana (de *Até ao fim*). [CCnsI, p. 31-32].

Não significa isto que todos os romances aqui mencionados tenham a estrutura da carta por suporte, mas, a mesma força de evocação das figuras femininas manifestada por João na sua evocação de Mônica. Efetivamente, a obra ficcional de Vergílio Ferreira está pontilhada de cartas, até à culminância dessa prática em *Cartas a Sandra*, romance epistolar que alguns críticos dizem não ser, ou simplesmente obra de ficção sem classificação de gênero definido[11]. Abre-se o seu volume de *Contos* e ali se encontra um cujo título é "Car-

---

[10] Vergílio Ferreira, op. cit., p. 10.

[11] Considerada a estrutura, *Cartas a Sandra* pode ser classificado como romance epistolar do mesmo modo que *A correspondência de Fradique Mendes* o é. O próprio V. F. chegou a pensar neste livro como romance, segundo os projetos que para ele fez (v., adiante, a nota de rodapé nº 21). Entretanto, nos paratextos das *Cartas* encontra-se alguma coisa que o diferencia de todo o conjunto de romances, que é, na folha de rosto, a ausência do classificatório genológico *romance* que em todos os outros aparece a seguir ao título. É fato

ta"[12]. Reminiscência emocionada de um passado/presente marcado de partidas, de ausências, de solidão, de silêncio. O texto não possui estrutura epistolar, mas transmite uma voz intensa de solitária emoção que exprime o desejo de regresso de alguém ausente. Nesta e nas suas demais cartas ficcionais, bem se percebe a procedência de teoria retórica do século XVII, segundo a qual a epístola representa "um discurso que um ausente dirige a um ausente" (*sermo absentis ad absentem*)[13].

Em *Manhã submersa*, utilizada ainda numa concepção realista, a carta de Antônio Santos Lopes a sua mãe tem a finalidade de comunicar a incompatibilidade do emissor com o Seminário e o seu desejo de se "ir embora" da instituição. A comunicação com a destinatária não se efetiva porque a carta do seminarista foi interceptada.

Em *Para sempre*, apaixonado, mas sem coragem de declarar a sua paixão à destinatária dela, Paulo pensa reiteradamente em recorrer à carta para o fazer, mas debate-se numa hesitação muito longa. No processo de anulação ou nivelamento do tempo que se dá na memória que recupera e reinventa o passado, este é trazido para o presente em que o narrador-protagonista pensa e presentifica Sandra, trazendo-a de um passado em que ainda lhe não escrevera: "Vejo-te na mata da cidade, [...]. Vais a correr [...]. E de súbito ficas imóvel assim, instantânea de luz, [...]. Fica-te assim, oh, não te mexas. [...]. Fica-te assim, talvez te procure ainda, talvez te escreva uma carta de amor. Daqui de onde estou, está uma tarde quente. De amor." (PS, p. 60-61). Mas a consciência de Paulo sabe (tal como no poema de Álvaro de Campos[14]) o risco do ridículo a que uma carta de amor pode expor quem a escreve e ele debate-se intimamente, num solilóquio de angústia: "Imagina, uma carta de amor. Quero escrever uma carta de amor! [...]. Mas não fales alto. Quero escrever. Oh, não berres. Imagina se te ouviam da aldeia. Nas tintas para que ouçam. Coitado de ti." (*ibid.*, p. 63). A determinação é maior do que o medo do ridículo e Paulo vai planejando mentalmen-

---

que isto pode ser de responsabilidade do editor, mas também o pode ser do autor, dado que era, nas suas edições, uma prática usual e sistemática. Se, no caso, se tratou de uma opção do autor, é sinal que ele deixou para este livro uma classificação em aberto. A crítica debruçou-se sobre esta questão: Rosa Maria Goulart considerando o livro um romance, diz que ele deve ser tido "como uma continuação, ou uma segunda parte, de *Para sempre*." (GOULART. Vergílio Ferreira: a escrita do romance lírico. In: *Homenagem a Vergílio Ferreira*. Évora: Universidade de Évora, 1996, p. 26). António da Silva Gordo diz que *Cartas a Sandra* "não se pode colocar a par dos romances" de V. F., o que, obviamente, implica a sua exclusão do gênero. O ensaísta prefere chamar ao livro um "epílogo diferido de *Para sempre*.", e noutro ponto do seu estudo, afirma não considerar a obra "propriamente um romance", mas "um 'aposto' a *Para sempre*." (GORDO: *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, p. 373 e 194. O autor analisa, nesta mesma obra, a importância e funções dos paratextos vergilianos. Cf. p. 192-220).

[12] FERREIRA, Vergílio. *Contos*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 253-257.

[13] Cf. VARGA, A. Kibédi. *Teoria da literatura*. Lisboa: Presença, 1981, p. 108.

[14] "Todas as cartas de amor são / Ridículas." (Cf. PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: 8. ed., Aguilar, 1983, p. 333).

te a sua carta: "– Sandra, gosto muito de si, vou-lhe escrever uma carta a pedir namoro / [...]. 'Gosto muito de si, se me aceitar namoro, mando-lhe uma fotografia' " (PS, p. 64). Um "salto" no tempo, discreto na escrita, quase imperceptível, mostra que no presente em que Paulo rememora, a intenção permanece: "Amar ainda uma mulher – vou escrever uma carta de amor. [...]. Querida Sandra. Mon amour. Vou-te escrever uma carta no tempo em que te não conheci." (*ibid.*). E Paulo reafirma o seu propósito:

> Vou mesmo escrever uma carta de amor (PS, p. 65). [...] preciso urgentemente de escrever uma carta de amor. [...]. O amor. Mas há que escrever primeiro uma carta para ele ser plausível. Escrevo. Sandra, gosto muito de si. Escrevo-a com aplicação, [...]. Eu saíra a comprar papel e envelope, era uma carta cor-de-rosa, custou-me cinco tostões. Sandra – escrevo. Foram três folhas de rascunho, que o amor é tão difícil. (*Ibid.*, p. 66).

A "dificuldade" do amor implica a dificuldade da escrita, porque a palavra certa é "difícil"– tanto quanto o amor –, e por isso são necessárias três folhas de rascunho para Paulo exercitar a sua escrita[15]. Mas finalmente: "De uma vez não pude mais, escrevi-te uma carta enorme em que me sangrei todo." (PS, p. 138). Entretanto, vencida a dificuldade da escrita, uma outra, a de concretizar a comunicação se interpõe entre ele e a destinatária: "Escrevi-lhe uma carta do tamanho da minha paixão, meti-a ao bolso, saí. Mas chegado ao marco do correio. Parei, meti a mão ao bolso. Mas quando estava já a metê-la na ranhura. Fui dar mais uma volta." (*ibid.*,p. 139). Levaria tempo, mas Paulo acabaria por vencer todas as dificuldades, "nas tintas" para que ouvissem na aldeia: "às vezes eu escrevia-lhe de comportas abertas" (p. 205). Sandra, no entanto, parece nunca ter dado grande importância às cartas de Paulo: "ela nunca me respondeu, mesmo quando ia para férias e ela ficava na cidade, eu escrevia-lhe de lá, ela nunca me respondeu, não tive nunca de Sandra uma carta sequer." (*ibid.*).

---

[15] O próprio V. F. conhece a dificuldade e o risco do ridículo que cerca a escrita de uma carta de amor e fala deles no seu diário:

> [...] escrever um volume com tais cartas é uma proeza extremamente difícil. Antes de mais pude confirmar o "ridículo" delas, porque é extremamente apertado o seu campo de manobra. O amor como decerto todo o sentir é muito curto de vocabulário. (CCnsIV, p. 206-7). Que coisa difícil uma carta de amor. Nós é que não imaginávamos quando as escrevíamos. [...] o meu esforço foi escrever uma carta que fizesse ferro ao Pessoa e não fosse "ridícula" (ibid., p. 208). E eu disse-lhe [a Fernanda Irene Fonseca] [...] que apostara com o Pessoa em como era capaz de escrever uma "carta de amor" sem ser "ridícula". Mas adiantava-lhe que deveria ter perdido a aposta. Que coisa difícil. Dizer tudo desbocadamente e ser reservado. Dizer amor sem se ouvir muito. E como tenho pena de ser difícil assim. Porque eu tencionava reincidir e escrever outras até formar um volume. (Ibid., p. 211-12).

Em *Até ao fim*, uma carta que Flora envia da Grécia para Cláudio, de evidente sentido paródico, tem a função de ironizar ou desmitificar a clássica e multissecular cultura grega – ironizando-se aí também a consciência mais ou menos fútil da mulher que a escreve e que se encontrava em missão cultural em Atenas. Carregada de ironia, a carta de Flora faz *humor* no absurdo com que trata elementos da tradição helênica. Mas de alguma maneira esse *humor* imposto pela ironia é substituído pela inquietação de Cláudio quando observa:

> Flora nunca mais escreveu. Escrevi-lhe eu, naturalmente, respondi-lhe, que é que lhe disse? Não sei. [...]. Não escreveu mais, escrevi-lhe eu. Depois pus-me à espera e passaram-se tempos. Depois voltei a escrever não muitas vezes – porquê? Porque é que lhe escrevi? Alguma coisa de mim a procurava, alguma coisa. (AF, p. 153).

Em *Na tua face*, Ângela – que era classicista – tivera um namorado, anterior a Daniel, que se chamava Horácio e com quem trocara cartas em latim. Guardara, dessa correspondência, dez cartas que mais tarde entrega a Daniel e de que há fragmentos transcritos no romance (v. NTF, p. 30 e 275-276).

Das cartas ficcionais presentes na obra de Vergílio Ferreira, a mais estranha é sem dúvida a que constitui a longa diegese de *Em nome da terra*. Recolhido a um lar de terceira idade, um homem velho e mutilado escreve uma carta à sua mulher morta: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever.” (ENT, p. 9). Impossível destinatária da carta de João Vieira, Mônica, já morta, mas por ele evocada na perfeição da sua juventude e intensa beleza, é o ponto de partida para a reinvenção de um mundo a partir de uma memória mitificadora. Memória que conscientemente não se pretende fiel ao passado rememorado, mas que tem aí a função de reinventar o tempo de uma beleza e plenitude perdidas, ou talvez mesmo nunca possuídas, mas sempre desejadas e que adquirem realidade na evocação corporificada pela escrita. Num evidente impulso catártico, João Vieira escreve a si mesmo e não a Mônica, para reinventar a sua vida com ela. É o mesmo impulso que move Paulo, de *Para sempre*, quando escreve compulsivamente sucessivas cartas a Sandra. Escreveu a primeira na juventude de ambos. Uma carta de amor, “do tamanho da [sua] paixão”, mas que ele jamais lhe enviaria (p. 139). Continuará a escrevê-las depois da morte de Sandra. Evidentemente que para si próprio, uma vez que ela já as não pode receber. A posterior escritura dessas cartas por Vergílio Ferreira, que em

Para sempre as refere mas não as dá a ler, vai constituir a última obra publicada em vida pelo autor.

Para sempre mostra-nos – como vimos –, que escrever cartas a Sandra era um antigo desejo de Paulo, ou, mais do que isso, um impulso incontrolável para obter pela escrita a presentificação da mulher morta, a ressurreição, pelo imaginário e pela emoção, de um intenso amor da juventude que atravessara a vida inteira mantendo-se ou projetando-se mesmo para além da morte, eternizando-se em escrita. Ou talvez um exercício catártico, válido tanto para a personagem Paulo quanto para o próprio Vergílio Ferreira[16]. António da Silva Gordo também observou esta catarse, comum à personagem de ficção e ao autor empírico Vergílio Ferreira, e afirma que

> Sandra é uma personagem paradigmática para o esclarecimento das relações pragmáticas entre o universo ficcional e o real. É uma criatura de tal modo representativa que parece escapar às fronteiras da ficção: não só preenche a existência de Paulo como também a do escritor. Vergílio Ferreira exprime esta diluição das fronteiras entre a ficção e a realidade, por exemplo, quando se identifica com Paulo no mesmo amor a Sandra ou quando confessa que ela continuamente se lhe atravessa na escrita, com riscos de as *Cartas* o desviarem do romance: "É necessário ter mão em mim para não mandar tudo às malvas e escrever 'Cartas a Sandra'. Tenho tantas saudades de o Paulo a amar. De estar nele com ela. De ir buscá-la à morte no *Para sempre* e fazê-la reviver na memória de quem a amou. Seria o que mais me inundaria de beatitude" (*CCnsIII*, 215-216)[17].

Tem plena razão o ensaísta. Em vários outros registros do diário de Vergílio podem ser encontrados elementos que atestam as estreitas relações entre a realidade e a ficção presentes na sua obra romanesca[18]. E são muitas, muitíssimas mesmo essas relações que

---

[16] Quando V. F. diz ter tido uma "iluminação" com a idéia da retomada de Paulo pondo-o a "escrever cartas à eternidade de Sandra", diz também da sua própria fixação na personagem, que lhe resistiu por longos anos mesmo depois de a haver dispersado "por outras figuras femininas", sendo então a altura de a "esgotar por fim e rasurá-la da imaginação. *Catarse de velho*. Uma coisa assim." (CCnsII, p. 377 – itálico meu). Paulo, ao escrever a primeira carta, diz que possivelmente irá fazê-lo mais vezes, "até ver se no escrever se me esgota a tua fascinação." (CS, p. 36). Portanto Paulo quer fazer também a sua "catarse de velho" escrevendo as suas cartas a Sandra. É curioso, como a personagem de ficção e o autor empírico dizem a mesma coisa. Curiosidade maior e algo de mais significativo, é que muitas das evocações de Sandra feitas por V. F. no diário são retomadas nas *Cartas* de Paulo, como, por exemplo, toda a seqüência de CCnsI (p. 42) transcrita na nota de rodapé nº 1 que aparece na primeira carta (Cf. CS, p. 37-38).

[17] GORDO, António da Silva. *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*. Coimbra: Luz da Vida, 2004, p. 373.

[18] Sobre as relações entre a realidade e a ficção nos romances de V. F. recomendo o estudo de Mariberta Carvalhal Garcia "Vergílio Ferreira: o real e o mito" (in: FONSECA, Fernanda Irene [Org.]. *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 257-268). E a

passam, inclusive, por um certo extrato autobiográfico que (sem querer apostar nos riscos do biografismo) restariam patentes num estudo que se fizesse dos *biografemas* vergilianos, não sendo a fixação do romancista no uso da primeira pessoa em que narra quase todos os seus romances, uma questão meramente casual, ou estilística ou mesmo estrutural[19]. Entretanto, a obsessiva fixação de Sandra nessa tênue fronteira que é no escritor o invisível limite entre realidade e imaginário, é decerto o mais intenso, comovido e fulgurante sinal da transfiguração de uma realidade vivida numa "realidade" mitificada que o artista transformou numa realidade artística, a da sua obra. E é porque essa transfiguração é de tal forma vigorosa e recorrente até ao limite da obsessão, que a figura imaginária de Sandra não se desprende da realidade do cotidiano do escritor, sendo por isso que ela tantas vezes vem à sua escrita:

> Ouço uma balada de Coimbra e inevitavelmente reapareces. Moravas no terceiro andar de um prédio esguio, pegado ao "Jesuíta", à entrada da rua Larga. Podias reaparecer em qualquer parte da cidade, mas vejo-te sempre na vinda para a Faculdade. E é quase sem-

---

propósito do tema e do tratamento que Mariberta lhe dá no seu estudo, é interessante ler o que diz o próprio escritor neste trecho da *Conta-Corrente*:

> [...] o que ela [Mariberta] pretende com essa comunicação [...] é desmistificar uma pretensa, digamos, "realidade" de Sandra, ou seja do que essa minha personagem a identifica com o modelo ou ponto de partida para a figura do *Para sempre*. E de fato assim é – Sandra é criação do meu imaginário e daí que eu nunca a pense no seu nome "verdadeiro". Simplesmente esse novo real existe na ficção que para mim lhe criei. Logo, o "verdadeiro" real não é pura mistificação na sua mitificação. Mas ele existe como centro de convergência de algo mais amplo, que é a lendária cidade em que a juventude se me cumpriu. Eis porque [...] eu não a posso imaginar aparecida noutra cidade. Porque é ainda a cidade em que a fixei que vem com ela quando muda de lugar. Um dia eu disse – e sou culpado de entreter esse jogo – e Mariberta entende que se pretende fixar em "real" o imaginário que é meu. Se a figura que lhe serviu de fundamento fosse hoje viva, seria para mim uma pessoa indiferente que eu talvez mesmo repelisse. Mas ela morreu na juventude e assim é fácil perdurar(-me) a sua mitificação. Sandra é um irreal partido de um real que se desvaneceu para existir apenas na comoção do imaginário. Mas ela é também um centro de unificação de uma cidade e juventude que se me perderam. Assim ela se ergue mais facilmente numa balada que eu ouça. Solária, a cidade do sol, é assim o resplender de Sandra que se abre no acorde de uma guitarra. O que me emociona é o mito que se ergue de tudo isso com Sandra no centro desse tudo. Falo na hipótese de a que foi Sandra ser viva ainda hoje e da minha subseqüente indiferença e distanciação perante ela. Mas eu ponho mesmo a hipótese inverossímil de *existir hoje* com a juventude que foi sua, para concluir que *mesmo assim* ela me não perturbaria a emoção. Mas no *Pensar* eu já expliquei (e o mito de Pigmalião também): muita gente quer saber quem foi na "realidade" tal personagem romanesca; mas ninguém quer saber o que era uma pedra antes de ela ser estátua." (CCnsIV, p. 201-02 – 19 de out. de 1992 – itálicos da citação).

[19] A partir de *Mudança*, todos os romances, com exceção deste, de *Apelo da noite* e de *Cântico final* são autodiegéticos. Para as questões do uso pronominal em primeira pessoa e as implicações disto numa possível escrita autobiográfica vergiliana, recomendo a leitura do ensaio de Beatriz Berrini "Presença e significação do pronome de primeira pessoa na ficção de Vergílio Ferreira" (in: FONSECA, Fernanda Irene [Org.]. *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 93-105).

> sempre inverno. Vestes um casaco escuro, talvez preto, e sinto nas mãos como deve ser macio. Fina, alada, o rosto pequeno, endurecido de sisudez. E o andar sutil, no frêmito breve da anca adivinhada, da brevidade dos pés. Vens da rua Larga, viras à Faculdade e vejo-te de costas desaparecer no largo portão. E há depois na minha memória um silêncio rarefeito de uma súbita aparição que se desfez. (CCnsI, p. 33-34 – 26 de fev. de 1989).

Mas se a escrita é um exercício catártico, uma forma de "exorcismo" para a expulsão de fantasmas obsedantes, também o tempo, à sua maneira cruel de lentamente gastar a existência, vai realizando o apagamento de tudo. E Vergílio também o sente na diluição da imagem de Sandra e de tudo quanto de emoção e comovida beleza ela lhe representou:

> E pouco a pouco Sandra vai-se-me apagando da memória, regressando ao esquecimento donde a retirei. Convivi intensamente com ela em *Para sempre*, mil vezes a revi vestida de um casaco escuro e comprido, no seu porte nobre a dobrar o ângulo do começo da escadaria para a Faculdade, vinda do terceiro andar de sua casa pegada ao "Jesuíta". Ouvi-lhe a voz que eu poderia talvez distinguir ainda hoje entre outras que ouvisse. Vi-lhe a face delicada e séria e firme, quase áspera. Tive-lhe na mão a memória da sua mão frágil. Há uma foto de curso que me avivou a sua imagem. E pouco a pouco, já longe do *Para sempre*, tudo se me vai apagando. Com ela decerto Coimbra se apagará, porque a balada que ma levanta à emoção é nela que se fixa para ter uma imagem a centralizá-la, a justificar-lhe ou condensar-lhe o mais da sua magia. Assim a única realidade de todo este real foi a ficção literária que a inventou. Mas essa invenção é o que apenas lhe realiza o real que ela não é. (CCnsI, p. 194 – 15 de set. de 1989).

Quando se confronta esta anotação do diário com aquela em que pela primeira vez Vergílio Ferreira anuncia a sua "iluminação" para o novo livro que seria *Cartas a Sandra*, percebe-se que, o que na realidade o moveu, não foi o desejo de exorcismar a presença da personagem da sua memória afetiva, mas, pelo contrário, de a recuperar e de a presentificar aí quando ela já se esvaía quase apagada pelo decurso do tempo. Isso ocorria em setembro de 1989, e a "iluminação" é de dezembro de 1990. Em setembro de 1991 o romancista escrevia que tinha "saudades" de Sandra desde o *Para sempre* e queria "voltar ao seu convívio" (CCnsIII, p. 204-205). No mesmo mês e ano, declarava, como acima se viu, as "saudades de o Paulo a amar. De estar nele com ela" – o que é uma forma de se assumir no protagonista do romance – "De ir buscá-la à morte no *Para sempre* e fazê-la reviver na memória de quem a amou" (*ibid.* p. 215-216). E seria isso o que mais o "inundaria de beatitude." (*ibid.*). Finalmente, em 29 de outubro de 1992, depois de algumas tentativas sus-

pensas porque a escrita não alcançava a "temperatura" nem a "convicção" adequadas[20], Vergílio escreveu a primeira das dez cartas. Repare-se agora que, entre o início do "apagamento" de Sandra da sua memória (setembro de 1989) e a escritura da primeira carta (outubro de 1992) decorreram três anos ao longo dos quais o escritor realimentou a saudade da personagem e foi elaborando (coisa rara nele) o projeto do livro para o qual levantou duas ou três hipóteses até chegar ao "formato" definitivo. Portanto, Vergílio não deixou que Sandra se apagasse nele, pelo contrário, indo buscá-la ao *Para sempre* à distância dos quatorze anos que separam a escritura deste romance da das *Cartas a Sandra*, reavivou-a e viveria com ela, intensamente, os quatro últimos anos da sua vida.

Quanto ao projeto para a estruturação do livro, vai-se delineando lentamente, como num movimento de vaivém, que é o seu processo de ajustes. A primeira idéia para o "formato" do livro é esta: "Comecei hoje as 'Cartas a Sandra'. [...]. Mas tenho de criar-lhe uma justificação e não atirá-las assim à cara do leitor." (CCnsII, p. 379-380 – 18 de dez. de 1990) e o projeto a que finalmente chega, vem a ser este:

> [...] eu tinha pensado num livro em que as cartas se entremeassem com uma narrativa. Há um tipo, antigo colega do Paulo, que um dia passa pela aldeia e o procura. E sabe que já morreu quando escrevia precisamente a que seria a sua última carta. Visita a Xana em Lisboa, recuperação das cartas, tomada de conhecimento de coisas várias (de Xana, etc.) e publicação dessa narrativa com as cartas embrechadas. Ou se calhar só as cartas. De todo o modo quero revisitar Sandra da perspectiva da aldeia. (CCnsIV, p. 248-49 – 16 de dez. de 1992)[21].

---

[20] Cf. CCnsIV, p. 204:

> Há dias iniciei mesmo uma das cartas e cheguei a escrever "Querida Sandra". Mas imediatamente, ao pôr o termômetro na alma, vi que estava gelada. [...]. Preciso de ir buscar ao *Para sempre* a convicção com que o escrevi e meter-me nela.

[21] Entre o ponto de partida e o de chegada, o projeto para a escritura de *Cartas a Sandra* passou pelos seguintes estágios:

1. "Ontem de súbito ocorreu-me substituir as 'Cartas a Sandra' por uma 'Memória de Sandra". Recordação de Paulo no silêncio da aldeia a que se acolhera para acabar. Reflexões de toda a ordem (crise, metafísica, etc). Até porque um 'romance' que me fascine, se me torna já difícil pelo esforço de estruturação" (CCnsII, p. 384-385 – 21 de dez. de 1990).
2. "Afinal a 'Memória de Sandra' começa a encorpar. Penso de momento, até talvez pô-lo de parte, dispô-la em três faixas de narrativa entrecruzada, sendo uma de Xana, outra de Deolinda e outra de Paulo com a 'memória' propriamente dita. [...]. Xana e Deolinda dariam a memória de Paulo, cada uma a seu modo. Mas Xana, que há-de cultivar a fotografia, desenvolveria o significado do seu mundo com a 'filosofia' da fotografia hoje. Deolinda veria Paulo do exterior do seu comportamento. E Paulo daria a metafísica do amor que não corresponde ao real que foi, mas corresponde à transcendência do que *devia ser*." (ibid., p. 387 – 24 de dez. de 1990).
3. "[...] estou com pressa [...] de passar-me logo para o projeto começado e suspenso das 'Cartas a Sandra'. [...]. O esquema é fácil [...]. São cartas escritas por Paulo na aldeia onde espera a morte

O "formato" que o livro viria a ter, seria então, o da reunião de dez cartas precedidas de uma introdução, a "Apresentação" assinada por Xana. Trata-se de um breve relato em que a personagem, aqui "editora" das cartas do pai, além de introduzir outras figuras de ficção – como o juiz aposentado Rodrigo Xavier, amigo de juventude universitária de Paulo e conhecedor da sua história amorosa com Sandra –, reflete sobre as razões que o levaram a escrever essas cartas invocando a mulher morta, supondo ser uma delas "a de poder objetivar a irrealidade ou memória emotiva de [sua] mãe, tornar a sua imagem mais real, digamos mais verdadeira na sua afeição ou paixão por ela." (CS, p. 26). Ou uma "'fuga' para o fantástico que só metaforicamente se pode conceber real." (*ibid.*, p. 27). Apesar de compreender as "razões" do pai, Xana tem consciência de que de um ponto de vista objetivo e racional é absurda aquela epistolografia paterna. É ela suficientemente pragmática e destituída de romantismo para o não saber. E a razão desta impossível escrita epistolar parece tanto mais absurda quando se sabe, dito pelo próprio Paulo logo na primeira carta e anotado por Xana na sua "Apresentação", que Sandra, durante o relacionamento amoroso, não só jamais escrevera a Paulo "como rasgou as cartas que ele lhe escrevera" (CS, p. 25). Mas não sendo crítica literária – como faz questão de frisar (p. 25) – Xana, graças à sua "já longa experiência de jornalista" (*ibid.*) ou mesmo que apenas por intuição, pode avaliar o que "escreve um verdadeiro escritor" (p. 26) e compreende o desdobramento estético dos objetivos do pai nessa epistolografia elegíaca, levantando a possibilidade de essas cartas de Paulo a Sandra, pelo fato de estarem quase todas datilografadas, evidenciarem "um destino visível de publicação", fazerem parte de um projeto que

> se não limitaria às cartas que escreveu mas envolveria um plano mais vasto em que elas se deveriam integrar. Possivelmente haveria uma narrativa ou estrutura em que as cartas se incluiriam, realizando assim um romance de que todavia nos não deixou qualquer plano ou esboço. Porque tal como as cartas nos ficaram, dão-nos a impressão de um projeto mutilado. (CS, p. 30)[22].

(que o apanha a meio da escrita portanto da última), precedido ou entremeado pela narrativa e explicação de um amigo que o ia visitar e sabe da Deolinda que ele já tinha morrido. O embrechado é mais difícil, mas talvez mais útil para não haver parentescos com as cartas do Fradique Mendes." (CCnsIII, p. 204-205 – 11 de set. de 1991).

[22] Como se viu, entre as hipóteses que V. F. formulou para a estruturação de *Cartas a Sandra* havia pelo menos uma bastante mais complexa do que a que acabou por prevalecer. Tivesse optado por ela, Vergílio teria, provavelmente, dado ao livro uma estrutura mais de acordo com a sua classificação como *romance*. Optando pela estrutura mais simples, o livro dá, talvez, "a impressão de um projeto mutilado" que Xana, no plano ficcional, editando as cartas, tentasse "restaurar" ou estabelecer escrevendo a "Apresentação" que substitui a narrativa que Paulo não escreveu.

Será Xana, como "editora" das cartas, que nesta concepção ficcional de Vergílio Ferreira de certo modo reconstituirá e complementará o hipotético projeto de Paulo por ela imaginado, escrevendo essa narrativa introdutória que é a sua "Apresentação", a que se seguem as dez cartas, a última das quais interrompida pela súbita morte de Paulo em pleno ato da escrita. O texto de Xana justifica também a aparente desestruturação do livro enquanto romance (ou obra ficcional sem definição de gênero) referindo uma espécie de paixão estética de Paulo:

> Sei que ele tinha em grande estima as obras inacabadas em que a imaginação reconstitui o que lá falta. [...]. A obra "acabada" limitava-lhe o imaginário nos limites dessa obra e a ação sobre os que a olhassem seria uma coação. (CS, p. 30).

A estrutura de *Cartas a Sandra* acaba por se assemelhar, e muito, à de *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, o que, em princípio, Vergílio Ferreira teria desejado evitar (CCnsIII, p. 205). Mas a semelhança limita-se unicamente ao "formato" dos livros, porque também o romance epistolar de Eça abre com uma narrativa em primeira pessoa intitulada "Memórias e Notas" onde se registram os mais variados traços da rica personalidade de Fradique e se contextualiza a sua figura em relação com o mundo da época. A segunda parte, "As Cartas", reúne a correspondência (ou parte dela) que Fradique Mendes dirigiu a diferentes categorias de destinatários, entre os quais se distinguem personalidades da vida real, de personagens criadas para a realidade da ficção.

As *Cartas* do livro de Vergílio têm uma única destinatária, dotada de extraordinária peculiaridade, porque falecida. O que torna o próprio livro também extraordinariamente peculiar, porque sendo a carta um texto fundamentalmente destinado à comunicação entre pessoas, estas nada comunicam entre as personagens da diegese – como aliás, e tal como já se viu, acontece com outras em outros romances do escritor –, sendo assim, antes de tudo, um veículo para a incomunicação. Porque as evocadas destinatárias às quais se dirigem (Mônica ou Sandra), são, efetivamente, apenas matéria de evocação, existentes tão-só na memória e na saudade dos emissores (sejam eles João ou Paulo) que escrevem a mulheres mortas para ainda lhes darem vida pela palavra recriadora. As cartas de Vergílio Ferreira, nestes livros, são na verdade muito mais para monologar do que para dialogar. Desde a origem destinam-se ao logro da comunicação. São cartas marcadas por evidente função poética ou "função retórica", como disse Rosa Maria Goulart com relação à *Carta ao futu-*

ro[23]. É esta, igualmente, a função das cartas de *Para sempre*, *Em nome da terra* e *Cartas a Sandra*. Função estruturante têm, também, as dos dois últimos livros, uma vez que a narração de *Em nome da terra* tem como suporte o que é sugerido como uma única e longuíssima carta cujo enunciador não se preocupa em observar os elementos da estrutura epistolar. Mais presentes estão estes nas *Cartas a Sandra*, apesar da transgressão à verdade (ou verossimilhança) do gênero, que é o de se ter aqui uma escrita epistolar destinada a uma mulher morta, o que justifica a intensa emotividade dos textos. Assim, a epistolografia ficcional de Vergílio Ferreira oscila entre duas funções primordiais: uma função *poética* e uma outra *estruturante*. A primeira delas, serve de meio operacional para dar realidade literária a uma *outra voz*, ou, mais exatamente, a uma *outra escrita*. Uma escrita dialogística que, semelhando forma de carta, simplesmente não se destina a ser enviada, sendo as "destinatárias" dessas cartas o *tu* ou o *outro*, definitivamente ausente, às quais um *eu* que escreve se dirige com a consciência de que não terá resposta. Cartas para monologar, que implicitam a impossibilidade do diálogo e que são, no texto ficcional de Vergílio Ferreira, expressivo recurso para renovar a escrita dialogística acentuando a dramaticidade da solidão, do silêncio, da ausência, da definitiva perda.

A função que nesta análise de *Cartas a Sandra* mais importa é a *poética*, porque não constituindo a sua estrutura propriamente uma novidade, é no texto em si – e não no da "Apresentação", mas no das cartas –, que reside a força do livro. A força da poesia, que é aqui de um intenso e pungente lirismo. Porque só como ato poético se pode imaginar e compreender que um homem escreva cartas de amor a uma mulher morta. Porque as cartas são o modo de Paulo escrever a sua *elegia* a Sandra e a maneira mais eficaz de a trazer de volta ao seu convívio, de fazer perdurar a sua presença nele, o que faz graças à força do imaginário e à expressividade da sua palavra poética. Xana tem razão quando diz no seu texto introdutório que entre as razões (e porventura a maior delas) que moveram o pai à escritura dessas cartas está a de "poder objetivar a irrealidade ou memória emotiva" de Sandra, "tornar a sua imagem mais real, digamos mais verdadeira na sua afeição ou paixão por ela" (CS, p. 26), que é um outro modo de simplesmente dizer de a *presentificar*. Porque é, afinal o que Paulo pretende: presentificar, por uma escrita que corporificasse a imaginação, a emoção e a saudade, o corpo de Sandra e a aura de todo o encantamento e da essencialidade que lhe correspondia. E esse corpo, o de Sandra, vem lentamente ao encon-

[23] GOULART, Rosa Maria. Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*, p. 298.

tro do corpo da escrita, ao chamamento de Paulo: “Se te sentasses aqui à braseira. E se te demorasses comigo um pouco e olhássemos em silêncio a grande noite que desce. Em silêncio. Não te dizer mais nada. E tomar-te apenas a tua mão franzina na minha. E sorrires.” (CS, p. 43).

Paulo faz esta invocação de Sandra no casarão da aldeia das suas origens. Aí a vai reconstituindo e a todo um passado dos dois, no enquadramento de um presente que já se conhece desde *Para sempre*: a paisagem dominada pela montanha, a neve do inverno, a luz intensa do sol na canícula do verão, a renovação da natureza pela primavera, as idas circunstanciais à aldeia ou à vila, as providências cotidianas de Deolinda no trato da casa, o estado de abandono selvático do jardim, as visões lembradas de uma tia Joana morta há muitos anos, as fotografias de Sandra, o seu chapéu de palha ornado de fitas azuis, a memória de uma balada ou de um timbre de guitarra... Aí relembra a juventude de Sandra quando também era a sua e a vida inteira que pertenceu aos dois. Sandra na cidade branca da Soeira ou numa praia do sul. Penalva, onde ela não esteve mas a sua imaginação a colocou. A vivência de um amor intenso a todos os níveis, desde a contemplação até à plenitude erótica, e, sobretudo, o princípio disso, o instante em que ela lhe disse “sim, podemos experimentar”, ou mais tarde, quando lhe disse que também o amava e ele conheceu enfim o seu corpo terno (Cf. p. 62). O dia em que Xana nasceu, e quando abandonou a casa no dia do aniversário de 21 anos. Paulo não a relembra na velhice nem na degradação da doença porque quer fixá-la na eternidade da sua perfeição. Pode recordá-la – embora lhe doa – nos instantes de rispidez, que era a sua maneira de contrastar a serenidade, para assim “purificar todo o passado” e ela ficar perfeita na sua memória dela (Cf. p. 63). Sandra vem vindo, lentamente, aos chamados de Paulo:

> Se tu viesses. Ainda que trouxesses a tua pequena ruga de irritação. E se te sentasses aqui comigo à braseira a ouvir a tempestade. E eu te tomasse uma tua mão, abandonada e fria. E houvesse calor bastante em fitar o teu olhar. E soubesses como era bom eu olhar-te. E inventássemos a harmonia de estarmos assim um com o outro até sempre, a ouvir a chuva e o vento. E ficarmos assim em silêncio por já termos dito tudo.” (CS, p. 69).

Sandra vem. Vem ao corpo da escrita, que é o corpo de Paulo. Vem primeiro de longe, da cidade estudantil da Solária, a caminho da Faculdade, vestindo o seu casaco solto de xadrez (Cf. p. 38). Aproxima-se, está na casa da aldeia com o seu chapéu de palha, aca-

bou de vir da rua e vai mudar de vestido porque está muito calor, e Paulo ajuda-a, o calor reentrou-lhe no sangue e na palma da sua mão direita assentou o seu corpo terno e ergueu-o e estendeu-o na cama.

> E era terno e doce na sua alvura infantil, breve e luminoso na penumbra do quarto. Deito-me ao teu lado, percorro-o de leve no susto de o quebrar. Porque eras tão frágil. Os seios que despontam, a tua face, o longo das tuas pernas. [...]. Depois deslassamo-nos, estendo-me de novo a teu lado, tu olhas-me breve e sorris. (CS, p. 52-53).

Sandra vem muitas outras vezes, para entregas e recusas. Vem trazer a pacificação ao espírito angustiado de Paulo, ou trazer-lhe a inquietação quando ele julga que o seu espírito está pacificado. Às vezes ele já não sabe se a quer presente ou se prefere que ela se retire para sempre:

> [...] onde menos te encontro é onde tu exististe. Desprendeste-te donde estiveste e é em mim que mais me acontece tu estares. Mas nem sempre. Quantos dias se passam sem tu apareceres. E às vezes penso é bom que assim seja para eu aprender a estar só. Mas de outras vezes rompes-me pela vida dentro e eu quase sufoco da tua presença. Ouço-te dizer o meu nome e eu corro ao teu encontro e digo-te vai-te, vai-te embora. Por favor. E eu sinto-me logo tão infeliz. E digo-te não vás. Fica. Para sempre. Há em mim uma luta entre o desejo de que te esqueça e o de endoidecer contigo. (CS, p. 86).

Mas a cada entrega, é maior a sua plenitude. Percebe-se o crescimento da comunhão, a descoberta da essencialidade do ser na redescoberta do amor num corpo, uma ascensão de tudo para uma dimensão cósmica, algo que nunca fora possível no plano da realidade vivida, na efemeridade dos corpos e na fugacidade do tempo sobre a terra. Alguma coisa como a irrealidade de um milagre ou o desvario do delírio e que o imaginário fortíssimo de Paulo quer transformar em real, sendo na escrita que o impossível, o milagre e o fantástico vêm tornar-se possibilidade de ser. Realização como a vida não lhe dera, em plenitude, absoluto e transcendência e que vem na culminância do livro, que também é a culminância do fim.

Tudo se dá no encantamento da música. Um timbre de guitarra, serenata da Queima das Fitas na Sé Velha, festa da juventude na cidade do Sol. E uma memória nítida e fortíssima de tudo, desde o *sim* numa tarde no pátio da Universidade, vencidos os desencontros e as resistências e a recusa da fotografia que ela não lhe quisera aceitar. Ela fora sempre

adulta, ele sempre adolescente. E o casamento, com a posterior visita à tia Joana na casa da aldeia. Vem-lhe à memória, com a lembrança da música de um tempo antiqüíssimo, o passeio com Sandra ao alto da serra, o descanso à beira de um "pequeno ribeiro que descia pela encosta [...], uma água fresca e de uma pureza natural" (CS, p. 154) para matar a sede, e chegados ao alto, sentarem-se "a olhar a distância do mundo", ouvindo "passar um vento de solidão, vento genesíaco" e sentirem-se "fora do tempo, [...], os únicos habitantes sobre a Terra." (*ibid*.).

> E então irreprimivelmente quis beijar-te, abraçado contigo. E deu-se um caso estranho em ti. Porque sem uma hesitação te preparaste sumariamente para nos amarmos. E eu senti-me interdito porque não era isso que pretendia – lembras-te de um certo passeio que fizemos um dia de bicicleta no Sul? quis amar-te e tu disseste cortante isso não. Mas eu estremeci e amamo-nos longamente no deserto da montanha. E tu aceitaste a minha invasão e vibraste comigo num espasmo de prazer e de susto, não sei bem. Era a nossa comunhão com a Terra, com o Universo, e o nosso amor entrava assim na ordem das esferas, das constelações. (CS, p. 154-155).

Na ordem do imaginário, Paulo recebe de Sandra a dádiva que na realidade da vida ela lhe recusara: a aceitação do amor integrado a uma ordem maior, no supremo ordenamento das esferas, das constelações, tão natural como a montanha e a água, a terra e o vento genesíaco. Fora enfim, para isso, que Paulo, por tanto tempo, a evocara e invocara. Mas nem ele mesmo o sabia, assim o demonstra a sua surpresa diante da oferta de Sandra. Ela estivera com Paulo o tempo necessário à concretização da transcendência amorosa. Como num rito de passagem, depois da elevação do amor corporal à ordem cósmica, não somente Sandra possivelmente deveria evolar-se em definitivo do imaginário, da saudade e da emoção de Paulo – como se a catarse, enfim, se realizasse – mas ele próprio, cumprido o rito amoroso deveria recolher-se à quietude e ao silêncio. E assim foi. Definitivamente o silêncio e a quietude, porque cumprindo um outro rito, o da escrita, Paulo morre subitamente, enquanto escrevia a que viria a ser a sua última carta, logo após relatar o ato de amor cósmico, pleno, absoluto e integrado à natureza que Sandra finalmente lhe concedera. As cartas dão testemunho de quanto se passou na vida real e na realidade do imaginário de Paulo. Da beleza e da perfeição de uma Sandra eterna, de um "ser profundo que não morre nem envelhece" (CS, p. 89) porque ela não era da "ordem finita de se ser", e havendo crescido "até à mulher perfeita" que foi, o tempo nunca mais a tocou (*ibid.*, p. 113). As cartas de

Paulo a Sandra testemunham a vitória do amor, elevado do corpo à transcendência metafísica. Num mundo ameaçado pela finitude de tudo e em face da fealdade e da morte, elas representam o triunfo da beleza e da escrita, garantia de recriação para a eternidade.

CONCLUSÃO

No encerramento desta minha leitura de conjunto dos romances de Vergílio Ferreira – apenas uma entre as várias que a sua obra plural e aberta a interpretações possibilita – é praticamente impossível não pensar nas metáforas da *viagem* e do *caminho*, que, mais do que simples metáforas, são, na obra romanesca do escritor, símbolos recorrentes, entre tantos outros, de forte significação existencial e que, explícita ou implicitamente, perpassam toda a sua obra.

O que, no meu estudo fiz até este ponto de chegada, que sei não ser definitivo, e que pode, quem sabe, ser transformado num ponto de partida, para mim ou para alguém que deseje continuar a estudar a obra deste escritor, não é mais do que uma *viagem*, o percorrer de um *caminho* que os quinze romances aqui analisados representam. Muito mais do que um *caminho*, a obra romanesca foi neste caso a *estrada real*, como noutras propostas de trabalho o poderiam ser o diário ou os ensaios, neste caso subsidiários do estudo do romance, como estradas secundárias que possibilitassem ao viajante o benefício dos *atalhos* que abreviam distâncias ou o descortinar de paisagens deslumbrantes, mas que não podem ser vistas por quem segue pela via principal.

As metáforas da *viagem* e do *caminho* são essenciais na obra vergiliana. E não só porque o vocábulo *caminho* está na formulação do título do seu primeiro romance – *O caminho fica longe* –, mas, porque a partir daí, e decerto com mais evidência a partir de *Vagão "J"* , a *viagem* impõe-se como um destino ao herói vergiliano, sempre o mesmo homem na sua essencialidade, se levarmos em conta o conceito de *arquipersonagem* estabelecido por Helder Godinho, tantas vezes invocado no decorrer deste estudo.

Esse herói é forçado a sair da terra da sua origem para tentar a conquista de espaços que lá não existem, vencer o cerco da imutabilidade do presente, buscar a prosperidade noutras possibilidades de vida e alcançar o conhecimento e o amor, tentando a continuidade do existir na esperança de um filho. A *arquipersonagem* vergiliana viaja, no sentido físico, por diferentes espaços e *territórios* que vêm a ser referenciais na delimitação dos ciclos romanescos do escritor. Há um deslocamento progressivo desse herói, partindo da montanha (a aldeia beirã) para a planície (Évora), a cidade grande (Lisboa) e a praia (Fon-

tanelas, Azenhas do Mar). Há até certo ponto do percurso e da idade um desejo muito intenso de regressar à aldeia originária, e há, por fim, a desistência desse projeto, substituído pela crescente vontade de se deixar ficar, integrado a outros valores cósmicos: a plenitude solar e a imensidão oceânica. Ao invés da montanha da origem, do fascínio branco dos nevões no inverno, do fogo canicular de verões abrasadores e da visão de horizontes sem-fim, vistos do alto, salpicados do branco das aldeias e pintados de azuis, roxos, lilases ou dos vermelhos de poentes, a transparência de uma luz marítima, o branco das areias da praia, o azul-cobalto das águas e o sem-fim do vazio horizonte do mar.

São estes, em síntese, os espaços físicos por onde se desloca o herói vergiliano. O romancista dá-lhes realidade com atributos de climas, paisagens e estações, e são importantes as referências que faz (alçando-os do prisma realista às dimensões simbólicas) ao frio, ao calor, à noite, ao sol, ao inverno, ao outono, ao verão, à primavera. Esses espaços, que são os da ação de diferentes romances, marcam interesses nucleares de cada obra ou de alguns dos seus ciclos. Assim também a própria obra romanesca constitui uma *viagem*, um deslocamento que leva do histórico-social, ao existencial, ao estético... Entre esses espaços, metamorfoseados pelas alternâncias de um tempo cósmico que ciclicamente os vai modificando, há um, perenizado no que é eterno, a que é sempre muito bom voltar: o tempo/espaço da infância, tempo e lugar onde e quando se foi feliz, mesmo na adversidade material, mesmo na solidão deixada pela partida de entes queridos, mesmo no adeus adejado à distância por uma mãe que viaja para o desconhecido, levada por uma carroça de tração animal coberta de poeira e cujo filho, que a tentava alcançar, acabou por ficar, sentado e triste à beira do caminho.

Ao deslocamento por um percurso físico e exterior, corresponde uma *viagem* interior que é a da evolução e amadurecimento do homem. Por isso o romance de Vergílio Ferreira poderá ser sempre pensado como um romance de formação, à maneira da tradição alemã do *bildungsroman*, para o qual é tão importante, senão mesmo fundamental, a tópica da *viagem*, oriunda, aliás, como se sabe, da própria origem da literatura. O romance de formação ou de aprendizagem, em Vergílio Ferreira, não se resume tão-somente ao que melhor espelha essa faceta e que é *Manhã submersa*, mas estende-se por *Mudança*, *Apelo da noite* e *Cântico final*, no conhecimento da vida, do amor, da política e da arte. Em *Aparição*, na revelação do ser a si mesmo e na experiência profunda do existir e dos seus limites. No conhecimento do *outro* e na busca da plenitude da comunhão de um *eu* com ele – síntese temática redutora e incompleta da complexidade de *Estrela polar* – e na absoluta

solidão de um homem colocado frente a si mesmo (em *Alegria breve*) num mundo deserto e gelado em que é o único sobrevivente e cuja razão de existir é a esperança da chegada de um filho que não conhece. Tudo isto representa um processo de aprendizagem – sempre sofrida, sempre dolorosa – do próprio ser e do mundo em que lhe foi dado existir, aprendizagem que se continua pelo fulgurante vazio de *Nítido nulo,* pela esperança de plenitude no amor, no desejo de regresso às origens e na preservação de uma arte que não sucumba aos desgastes da modernidade (*Rápida, a sombra*) e no logrado projeto de reconstrução de um mundo arrasado de destruição por um terremoto que transforma a aldeia de *Signo sinal* num labirinto de ruínas ao final transformado no labirinto da reconstrução suspensa e abandonada pelo Arquiteto e pelos reconstrutores.

A *viagem* no romance de Vergílio Ferreira faz-se também através de vários labirintos. Évora e Penalva, são, em *Aparição* e *Estrela polar*, os espaços labirínticos de maior evidência. Mas outros dédalos existem, noutros romances: em *Rápida, a sombra*, por exemplo, nos espaços da cidade percorridos por Júlio Neves e, sobretudo, nas salas e corredores do Palácio da Cultura. Em *Para sempre* há o labirinto da biblioteca, assombrado pelo grasnar babélico de todas as vozes e escritas ali acumuladas pelos séculos, e o da cidade que Paulo percorre à noite, à procura de Xana quando ela abandonou a casa no dia em que fez 21 anos, e depois, quando Sandra está à morte e ele vai por um labirinto de ruas para as providências que tem de tomar. Em *Até ao fim*, Cláudio percorre o submundo de Lisboa em busca do filho, que vai encontrar numa roda de drogados, e, pela imaginação, deambula por Coimbra, num emaranhado de ruas velhas, praças, ladeiras, escadarias, à procura de Oriana. São as mesmas ruas que ele tinha percorrido muito tempo antes, depois da festa de despedida da estudante, quando ele a viu pela última vez. Vai mais tarde percorrer outro dédalo de ruas e avenidas, no Porto, à procura do hospital onde ela morrera. Em *Na tua face*, Daniel também faz desses percursos pelas ruas velhas de Coimbra, por onde vê passar, numa cena surrealista-fantasmagórica, multidões de esqueletos. Vai percorrer mais tarde os labirintos de Lisboa, onde verá os homens-pelicano e outros exemplares da fealdade humana. *Signo sinal* é o romance que maior recorrência faz ao símbolo do labirinto. Há ali um "labirinto de ruas", um "labirinto de ruínas", um "labirinto da memória" e um jogo de entretenimento infantil que é o "jogo do labirinto". Teseu, o cão encontrado e "adotado" por Luís Cunha, representa, por seu nome, aquele que se desloca orientadamente pelo labirinto. Mas o cão foge do homem, abandonando-o sozinho no emaranhado da existência. É esse o outro significado do labirinto vergiliano: a procura de uma orientação para a exis-

tência. As deambulações pelos labirintos são percursos pelos caminhos às vezes obscuros da vida.

Da longa *viagem* da *arquipersonagem* vergiliana e de quanto lhe foi acontecendo pelo *caminho*, de tudo quanto viu e conheceu, da experiência acumulada e da sensibilidade forjada pela aprendizagem da existência e do saber, faz *Para sempre* a síntese perfeita. Pensado pelo autor para ser o romance do balanço final de uma vida e o último que ele próprio haveria de escrever, *Para sempre* retoma todos os grandes temas, símbolos e motivos que já haviam caracterizado a obra de Vergílio, e, repetindo-os, renova-os, dizendo com eles e com a força da palavra poética, o que já havia dito, mas agora de uma outra maneira, dizendo mais e melhor. Repetir é um recurso temático-compositivo presente em todas as artes, particularmente na música e na poesia, mas também na pintura, na fotografia ou no cinema. E no romance, claro. Como não repetir os elementos fundamentais que se foram fixando ao longo da criação de uma obra romanesca num livro-súmula que tudo sintetiza até ali? Sobretudo se esse livro é também a súmula em que a narração ficcional se funde com recursos referenciais de outras artes que comparecem aos seus temas e à sua estrutura. Repare-se que *Para sempre* é uma narrativa intensamente cinematográfica, que o próprio escritor lançou mão da fotografia para fixação de imagens que lá estão, da massa da montanha e dos vastos espaços que se estendem pelos arredores da aldeia. Note-se que a pintura está entre os seus motivos temáticos, marcadamente presente nas alusões a quadros, nos afrescos do pintor de Figueiró e nas descrições de ambientes como o interior da casa ou do que das suas janelas e varandas se via para o exterior. Lembremo-nos de que a música é um dos seus temas fundamentais, seja na voz feminina anônima que sobe do fundo do vale cantando as canções da terra, ou no violino da infância de Paulo, de onde emana a "palavra" essencial, absoluta e sagrada que o envelhecido protagonista descobre, enfim, na lembrança da *Ave-Maria* de Schubert. E a música não se limita, neste romance, a uma questão meramente temática, porque a própria estrutura da narração, nos *crescendos* e *diminuendos* da sua intensidade e na vastidão dos *leitmotiven* criados por séries de repetições, claramente se utiliza de recursos análogos aos da estrutura musical.

Para sempre é sim, um romance-síntese, mas não só da própria obra de Vergílio, como também de uma estética romanesca para a qual contribuem todas as demais artes. Teria sido a última *fronteira* do território ficcional vergiliano, desde que o escritor, em dado momento, pretendeu fosse ele o seu último romance. Mas não foi, porque depois dele, como se sabe, seguir-se-ia ainda um "mais além" dessa *fronteira* na escritura de *Até ao fim*,

Em nome da terra, *Na tua face*, culminando com o regresso a *Para sempre*, que é o que *Cartas a Sandra* significa.

Mas estes romances da fase final da obra do escritor, embora de algum modo tributários a ciclos anteriores, quebram, de certa maneira, o tão característico sentido de continuidade, segundo o qual, para utilizar palavras do próprio Vergílio, um romance "saldava" sempre o anterior, e autonomizam-se. Não há sentido de continuidade entre *Até ao fim*, *Em nome da terra* e *Na tua face*. Onde ele ocorre é exatamente entre *Cartas a Sandra* e *Para sempre*. Na verdade, este último romance, realizando a síntese das grandes questões temático-filosóficas e dos recursos estruturais desenvolvidos e utilizados até ali, abriu perspectivas para os romances futuros.

Para sempre é o romance da velhice, como já o começavam ser *Alegria breve* e *Rápida, a sombra*, mas será no *Em nome da terra* que a velhice atinge o ápice da tragédia na sua feição degradada e mutilada. A grande inovação trazida por este romance ao conjunto da obra de Vergílio estará porventura na sua concepção estrutural, baseada, à partida, numa idéia epistolar mas evoluindo, em seguida, para uma estruturação musical em cuja base está, como se sabe, o *Concerto para oboé K. 314*, de Mozart. Entre outros temas e recursos de composição narrativa, *Até ao fim* radicaliza uma escrita dialogística, no impossível "diálogo" entre Cláudio e Miguel e aprofunda a reflexão sobre o desgaste e degradação da arte moderna, dando, neste último aspecto, continuidade ao que, sobre isto, começara a ser pensado em *Alegria breve*, *Nítido nulo* e *Rápida, a sombra*. Com relação ao percurso físico e existencial da *arquipersonagem*, o protagonista-narrador Cláudio, naquilo que respeita à idéia de *viagem* nos seus deslocamentos no espaço, o romance traz a novidade da abdicação de Cláudio à hipótese de regresso à aldeia originária. Os motivos que prendiam o protagonista ao seu lugar de origem desaparecem com a morte dos pais e de Tina, que, entretanto, já vivia com ele em Lisboa. Assim, voluntariamente Cláudio decide fixar-se na sua casa das Azenhas do Mar, em plenitude de comunhão com Clara. O jogo de oposições praia/montanha já pode ser visto noutros romances, pelo menos a partir de *Nítido nulo*, mas neste, o regresso de Jorge à sua aldeia, embora ele o deseje, só é possível pela memória e pela imaginação, porque ele está privado de liberdade. Involuntariamente vai permanecer na praia, na cadeia onde aguarda a execução.

Na tua face e *Cântico final* são aproximáveis pela questão temática da pintura e pela "qualificação" dos protagonistas, que são pintores. Ma já o não são quanto à concepção da arte revelada num e noutro e à intensidade e aprofundamento com que é tratada a pintu-

ra como tema romanesco. *Cântico final* é o romance de uma geração intelectual claramente identificada como a geração portuguesa dos anos 50, e, nesse aspecto, muito mais se relaciona com *Apelo da noite* do que com *Na tua face*. A diferença está em que no *Apelo da noite* a problemática política, e não a estética, ocupa o primeiro plano no interesse do romance, enquanto que, em *Cântico final* essa valorização inverte-se. Mário é um pintor integrado num grupo de que fazem parte escritores, músicos, uma bailarina, jornalistas, críticos, professores, médicos que são amantes da arte... Daniel, protagonista de *Na tua face*, não faz parte de grupo algum nem de nenhuma geração artística. É um desenhista que quer ser pintor, mas é como médico (sem renome) e como caricaturista que ganha a sua vida. A temática da pintura, ou mais amplamente da imagem, é aqui aprofundada na tematização ensaística, mas é também particularizada, centrando-se na pintura do feio originária da tradição do grotesco. Picasso e Bacon pontificam na concepção ensaística do romance, na tematização do feio como *apresentação* ou *representação* pictórica e são as bases do pensamento estético de Daniel, que anula a diferença entre o feio e o belo. Mais do que um romance sobre a pintura, viu-se, no capítulo dedicado ao estudo desta obra, que ela tematiza amplamente a questão da imagem, tendo aí a fotografia um lugar de relevo. Situado na fase final da obra vergiliana, *Na tua face* é já um romance de apelos pós-modernos, o que se compreende, depois de quantos experimentos o romancista pôde fazer com temas e técnicas da narração. *Cântico final* é ainda um romance de concepção clássica – e de alto investimento no poético – não obstante as diferenças no tratamento de categorias como o tempo e o espaço e a consideração que merecem os referenciais gráficos que as assinalam.

Os romances posteriores a *Para sempre*, todos de alta importância no conjunto da obra do autor, não formam, efetivamente, um novo ciclo romanesco. Nenhum deles "salda" o anterior. Não há desdobramentos temáticos de um para outro que sinalizem essa relação de continuidade, a não ser no caso já referido que é o do desdobramento de *Para sempre* em *Cartas a Sandra*. Mas há um elemento de natureza estrutural que a todos é comum, a circularidade da narrativa, que desde *Aparição* caracteriza a "arquitetura" de cada um dos romances de Vergílio. Como uma marca indelével, ou verdadeira obsessão pela figura do círculo, que significa, no plano simbólico, a idéia da perfeição e do recomeço.

Se não há um novo ciclo romanesco posterior a *Para sempre*, então é de fato este romance a última *fronteira* do território ficcional vergiliano. As obras que depois desta foram escritas são extraordinárias e entre si independentes meditações sobre o Homem, a Existência e a Arte. Mas elas não fecham o círculo que, apesar delas, se mantivera aberto

depois de *Para sempre*. É *Cartas a Sandra* que o virá fechar. É um retorno à *fronteira*, um novo regresso às origens, à Casa do Ser na aldeia eterna. *Cursum peregi*, haveria de dizer Vergílio Ferreira, como Júlio Neves o dissera.

Cartas a Sandra veio "saldar" *Para sempre*, iluminar algumas questões deixadas em obscuridade no romance, revelar muito do que não fora dito, fazer justiça ao que ali parecera e efetivamente fora extremamente injusto. Neste aspecto, a "correção" do pensamento de Xana com relação ao pai. Em *Para sempre*, uma Xana adolescente e rebelde, sempre em choque com os pais e particularmente com Paulo, de quem desprezava e ridicularizava a sua relação com os livros, vem finalmente, já amadurecida, reconhecer que fora injusta e agressiva na sua rebeldia, e redime-se reconhecendo o valor literário das cartas que seu pai escrevera à mulher morta. E mais do que isso, insere-se no livro do pai, assumindo as funções de "editora" e escrevendo a "Apresentação" em que narra a história de amor de Paulo e Sandra e justifica a publicação das cartas. Assim se redime, também (e corrige), a convicção cruel da *arquipersonagem* vergiliana de que os filhos só são dos pais quando crianças, de que todo o pai tem um filho mas nenhum filho tem pais. A atitude de Sandra vem corrigir essa visão cruel das relações entre pais e filhos, e, depois do amor carnal de Paulo por Sandra alçado à perfeição cósmica no encontro amoroso na montanha, a perfeição completa-se com o gesto de compreensão e de reconciliação de Xana. Tudo estava perfeito, então, e valera a pena escrever aquelas cartas (uma outra forma de elegia) para quem as já não poderia ler, e morrer subitamente, quando estava prestes a concluir a última. O círculo fechava-se assim, para que a perfeição existisse.

Concluída a leitura da obra romanesca de Vergílio Ferreira, confirma-se a idéia da existência de um projeto pelo qual a sua realização se orientou. Planejamento prévio, ou que ao longo da escritura da obra simultaneamente se foi complementando e cristalizando, pouco importa, e em que estão situados os pontos fundamentais a desenvolver na meditação sobre o existir humano ou sobre a experiência existencial do próprio escritor, o seu sentimento de mundo e de estética. Confirma-se também a certeza de que só pelo romance o autor teria conseguido alcançar os resultados pretendidos, porque em nenhum outro gênero literário seria possível realizar a fusão perfeita entre todas as artes, de modo a presentificar, na literatura, o vasto universo das artes, onde estão a pintura, a música, a arquitetura, a escultura, o cinema, a fotografia. Tudo isto está contido no romance vergiliano. Sendo este o gênero mais adequado para pensar a condição humana, ao refletir nele sobre o Homem (núcleo temático da sua obra) o escritor *pensa* também sobre o próprio romance (gê-

nero literário) e nele, sobre todas as artes. Experimenta-o, funde-o com outros gêneros num parentesco estreito da narrativa ficcional com o ensaio e com o diário, ao mesmo tempo em que, destes gêneros, como os praticou, se percebe o parentesco que têm com o romance.

Da cerrada inter-relação destes três gêneros literários, ressalta, da obra vergiliana, um elemento que é nela de relevante importância e que é o das relações entre a Arte e a Vida. Não num sentido horizontal meramente biográfico, mas na verticalidade do significado fenomenológico: um sentimento da existência, a consciência da efemeridade de tudo, a forte emoção da breve alegria de estar na vida que põe em destaque um *Eu* que se assume em consciência, em existência, em *Palavra*, o que justifica a fixação do narrador na opção feita pela autodiegese. E que outra opção seria possível ou mais adequada do que a narração em primeira pessoa para um romance em que, como no de Vergílio, assim se entrelaçam a Vida e a Arte? Daí que os recorrentes *biografemas*, sejam, no seu romance, utilizados não como simples elementos factuais biográficos, mas como representações de uma vivência existencial profunda. Por isso a partir de *Aparição* o romancista fixou-se nessa única focalização narrativa que permite a um *eu* a revelação da sua experiência de mundo e a ela permaneceu fiel até ao fim. Por isso *Carta ao futuro* e *Invocação ao meu corpo*, ensaios que são uma espécie de enquadramento do pensar do escritor sobre o Homem, a Existência e a Arte (temas fundamentais que ensejam vários outros) são também escritos numa primeira pessoa que assume um *tom* intensamente poético e por vezes até narrativo. Por isso o diário acabaria por ser também um imperativo na atividade do escritor para dar espaço a um *eu*, aqui presumivelmente mais pessoal e mais *sincero*, embora sempre exposto ao fascínio do *fingimento* – sabia-o e aceitava-o o próprio escritor como o sabem os seus leitores – porque o diário de um romancista dificilmente se poderá libertar do *fingimento* da ficção, como o diário de um filósofo acabará sempre por vir a ser mais um espaço para a manifestação do seu pensamento. O diário de Vergílio Ferreira é isso: o lugar onde *sinceridade* e *fingimento* se conjugam, tal como, também ali, as relações entre a Arte e a Vida, o planejar e o fazer, o pensamento e a ação.

O que em Vergílio Ferreira impressiona é a extraordinária coerência de tudo isso. A harmonia entre um sentir pessoal que se transforma em testemunho, em representação ficcional e em pensar ensaístico de análise, de interpretação artístico-literária e de reflexão filosófica. Alcançar tamanha coerência e unidade (e ao mesmo tempo diversidade) em obra tão vasta e multifacetada quanto a sua é alguma coisa comparável a uma harmonia de esferas, uma organização cósmica em que cada coisa está no seu lugar, com a sua dimensão e

movimento, resultante de uma conjugação de qualidades com um esforço continuado e perene, uma atividade de trabalho em que era impossível repousar e assim até ao fim, em cada dia e em cada obra. Foi esse "impossível repouso" que possibilitou ao escritor a criação de obra assim, e é ela, com as qualidades humanas e estéticas que possui, que lhe assegura, no universo da criação literária, o lugar de destaque que por justiça é o seu.

Olinda, 25 de setembro de 2002 – 24 de fevereiro de 2006

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPÍTULO I

BOTELHO, Fernanda. Vergílio Ferreira: Até ao fim. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 99, p. 96-97, set./out.1987. Resenha.

BUESCU, Leonor. Eu, Cláudio, à beira-mar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira:cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 139-144. Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto e realizado de 28 a 30 de janeiro de 1993.

CUNHA, Carlos M. F. da. *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*. Algés: Difel, 2000.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve*. Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Até ao fim*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1987, p. 271.

_____ . *Conta-Corrente 4*. Amadora: Bertrand, 1986.

_____ . *Conta-Corrente 5*. Amadora: Bertrand, 1987.

_____ . *Conta-Corrente – nova série III*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____ . *Nítido nulo*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1972.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

_____ . *Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979.

FONSECA, Fernanda Irene. Em nome da terra, uma última invocação ao meu corpo. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 137-146.

_____ . Um percurso de pesquisa teórico-poética sobre o Tempo e a Narração. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 45-78.

GORDO, António da Silva. *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*. Coimbra: Luz da Vida, 2004.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, v. 6 e 10.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. A metafísica do nome em Até ao fim. *Anthropos*: *Revista de documentación científica de la cultura*. Barcelona, n. 101, p. vii-x, 1989.

PADRÃO, Maria da Glória (Org.). *Vergílio Ferreira: um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

PAIVA, José Rodrigues de. Vergílio Ferreira: vida, morte e ressurreição pela escrita. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 32-50.

CAPITULO II

CUNHA, Carlos M. F. da. *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*. Algés: Difel, 2000.

ENCICLOPÉDIA Salvat dos grandes compositores. Rio de Janeiro: Salvat, 1984, v.5.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria Breve*. Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Conta-Corrente 4*. Amadora: Bertrand, 1986.

_____ . *Conta-Corrente – nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Conta-Corrente – nova série III*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . *Conta-Corrente – nova série IV*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

_____ . *Invocação ao meu corpo.* Lisboa, Portugália, 1969.

_____ . *Para sempre*. Lisboa: Bertrand, 1983.

FONSECA, Fernanda Irene. Em nome da terra, uma última invocação ao meu corpo. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 137-146.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Uma leitura musical de Aparição. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 369-378. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

PAIVA, José Rodrigues de. Vergílio Ferreira: vida, morte e ressurreição pela escrita. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 32-50.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

VALENTIM, Jorge. *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. 2004. 249 f. Tese (doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

CAPÍTULO III

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. 7ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

COELHO, Eduardo Prado. Com a biqueira rota. In: *Encontro Internacional Vergílio Ferreira*, 1, 2001, Sintra. *Vária escrita*, n. 9: *Actas*... Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2002, p. 267-272.

_____ . Signo sinal ou a resistência do invisível. In: _____ . *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve*. Lisboa: Portugália, 1965.

_____ . *Até ao fim*. Venda Nova: Bertrand, 1987.

_____ . *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____ . *Conta-Corrente – nova série III*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . *Conta-Corrente – nova série IV*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

_____ . *Estrela polar*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.

_____ . *Invocação ao meu corpo*. Lisboa, Portugália, 1969.

_____ . *Na tua face*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Nítido nulo*. Lisboa: Portugália, 1972.

_____ . *Para sempre*. Lisboa: Bertrand, 1983.

_____ . *Pensar*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1992.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GODINHO, Helder; FERREIRA, Serafim (Org.). *Vergílio Ferreira: fotobiografia*. Lisboa: Bertrand, 1993.

LOPERA, José Alvarez et al. *História geral da Arte: pintura V*. Madrid: Ediciones del Prado, 1996.

MOURÃO, Luís. Manchas: uma leitura de Cântico final e Na tua face. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 287-299.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Uma liturgia invisível: arte e sagração em Vergílio Ferreira. In: *Encontro Internacional Vergílio Ferreira*, 1, Sintra, 2001. *Vária Escrita*, n. 9: *Actas...* Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2002, p. 171-186.

SEIXO, Maria Alzira. Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão das dominantes: a propósito de Na tua face. In: _____ . *Outros erros*: *ensaios de literatura*. Porto: Asa, 2001, p. 213-221.

WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: o gênio do século*. Trad. Ana Maria Cortes Kollert. Colônia: Taschen, 2000.

CAPÍTULO IV

BERRINI, Beatriz Presença e significação do pronome de primeira pessoa na ficção de Vergílio Ferreira. In: FONSECA, Fernanda Irene: *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária.* Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 93-105. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

FERREIRA, Vergílio. *Cartas a Sandra*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1996.

_____ . *Conta-Corrente 4*. Amadora: Bertrand, 1986.

_____ . *Conta-Corrente – nova série I*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Conta-Corrente – nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993.

_____ . *Conta-Corrente – nova série III*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . *Conta-Corrente – nova série IV*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

_____ . *Contos*. Lisboa: Arcádia, 1976.

_____ . *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

GARCIA, Mariberta Carvalhal. Vergílio Ferreira: o real e o mito. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p. 257-268. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

GOULART, Rosa Maria. Vergílio Ferreira: a escrita do romance lírico. In: *Homenagem a Vergílio Ferreira*. Évora: Universidade de Évora, 1996. p.19-40.

_____ . Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p. 293-304. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

GORDO, António da Silva. *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*. Coimbra: Luz da Vida, 2004.

PAIVA, José Rodrigues de. A epistolografia ensaística e ficcional em Vergílio Ferreira. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 300-309.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: 8. ed., Aguilar, 1983.

ROCHA, Andrée. *A epistolografia em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 13. Coleção Temas Portugueses.

SENA, Jorge de; FERREIRA, Vergílio. *Correspondência*. Org. e notas de Mécia de Sena e introd. de Vergílio Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

VARGA, A. Kibédi. *Teoria da literatura*. Trad. Tereza Coelho Lisboa: Presença, 1981.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE VERGÍLIO FERREIRA

1.1 – Ficção

1.1.a – Romance[1]

O caminho fica longe (1939). Lisboa: Inquérito, 1943.
Onde tudo foi morrendo (1942). Coimbra: Coimbra, 1944.
Vagão "J" (1944). 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1974. [1946].
Mudança (1949). 3. ed. Lisboa: Portugália, 1969. [1949].
Manhã submersa (1953).3. ed. Lisboa: Portugália, 1968. [1954].
Apelo da noite (1954) . Lisboa: Portugália, 1963.
Cântico final (1956). 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966. [1960].
Aparição (1959). 7. ed. Lisboa: Portugália, 1971. [1959].
Estrela polar (1961). 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967. [1962].
Alegria breve (1964). Lisboa: Portugália, 1965.
Nítido nulo (1969). 2. ed. Lisboa: Portugália, 1972. [1971].
Rápida, a sombra (1973). Lisboa: Arcádia, 1975.
Signo sinal (1979). Amadora: Bertrand, 1979.
Para sempre (1982). Lisboa: Bertrand, 1983.
Até ao fim (1987). Venda Nova: Bertrand, 1987.
Em nome da terra (1989). Venda Nova: Bertrand, 1990.
Na tua face (1993). Venda Nova: Bertrand, 1993.
Cartas a Sandra (1995). 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1996. [1996].

1.1.b – Conto

A face sangrenta. Lisboa: Contraponto, 1953.
Apenas homens. Porto: Inova, 1972.
Contos. Lisboa: Arcádia, 1976.
Uma esplanada sobre o mar. Lisboa: Difel, 1986.

1.2 – Ensaio

Sobre o humorismo de Eça de Queirós. *Biblos*. Coimbra, 1943. Suplemento.
Do mundo original. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1979 [1957].
Carta ao futuro. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966 [1958].
Da fenomenologia a Sartre (1963). In: SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 3. ed. Lisboa: Presença, s. d., p. 9-201.

---

[1] Ao estudo do conjunto dos romances de V. F. interessou, para avaliação de questões de gênese e evolução da obra, e, sobretudo, pelos desdobramentos temáticos formadores de ciclos romanescos, muito mais a ordem da escritura de cada obra do que a da sua publicação. Como nem sempre a seqüência da escritura coincide com a da publicação – o que ocorreu com *Apelo da noite*, *Cântico final* e *Aparição* –, na organização da bibliografia, apenas no que diz respeito aos romances, adotei o seguinte critério: título da obra, seguido (entre parênteses) do ano do término da respectiva escritura, referência da edição utilizada seguida do ano da primeira edição [entre colchetes]. Por desnecessário, quando a edição utilizada foi a primeira não registrei a última informação.

Interrogação ao destino, Malraux. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1998 [1963].
Espaço do invisível I. Lisboa: Portugália, 1965.
Invocação ao meu corpo. Lisboa: Portugália, 1969.
Espaço do invisível II. Lisboa: Arcádia, 1976.
Espaço do invisível III. Lisboa: Arcádia, 1977.
Espaço do invisível IV. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
Arte tempo. Lisboa: Rolim, 1988.
Espaço do invisível V. Venda Nova: Bertrand, 1998.

1.3 – Diário

Conta-Corrente 1. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981 [1980].
Conta-Corrente 2. Amadora: Bertrand, 1981.
Conta-Corrente 3. Amadora: Bertrand, 1983.
Conta-Corrente 4. Amadora: Bertrand, 1986.
Conta-Corrente 5. Amadora: Bertrand, 1987
Pensar. Venda Nova: Bertrand, 1992.

Conta-Corrente – nova série I. Venda Nova: Bertrand, 1993.
Conta-Corrente – nova série II. Venda Nova: Bertrand, 1993.
Conta-Corrente – nova série III. Venda Nova: Bertrand, 1994.
Conta-Corrente – nova série IV. Venda Nova: Bertrand, 1994.
Escrever. Lisboa: Bertrand, 2001.

1.4 – Entrevista

Um escritor apresenta-se. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981. Apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão.

O maior valor é o homem. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 18, n. 734, p. 16-17, 18 nov./1 dez.1998. Entrevista de V. F. ao *JL*.

VERGÍLIO Ferreira: Os inimigos são úteis, mas não posso amá-los... *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 3, n. 84, p. 2-3, 14-20 fev.1984. Entrevista a Jorge Listopad.

1.5 – Correspondência

Jorge de Sena /Vergílio Ferreira, Correspondência. Org. e notas, Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

2. ESTUDOS SOBRE VERGÍLIO FERREIRA[2]

d'ALGE. Carlos. Duras e Vergílio Ferreira ou a fragilidade do ser. In: _____ . *O território da palavra*. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1990, p. 115-117.

ALVARENGA, Fernando. O tempo na estética de Vergílio Ferreira. *Letras & Letras*, Porto, ano 5, n.67, p. 10, 18 mar.1992.

[2] Bibliografia não exaustiva.

AMARAL, Fernando Pinto do. Em nome da terra: alteridade e transfiguração. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.120, p.43-50, abr.-jun.1991.

ANTÓNIO, Lauro. À serra regressou. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n. 664, p. 36, 27 mar./9 abr.1996.

ANTHROPOS: Revista de Documentacíon Científica de la Cultura. Barcelona, v. 101, 1989. Número temático dedicado a Vergílio Ferreira.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Existencialismo e ficção no romance de Vergílio Ferreira. In:_____ . *Uma visão brasileira da literatura portuguesa*. Coimbra: Almedina, 1973, p. 193-202.

_____ . Vergílio Ferreira: um romance de enredo. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 12, n.551, p.16, 26 jan./1 fev.1993.

BARADEZ, François. Vergílio Ferreira ou o cântico da verdade pura. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.33, p.9, set.1990. Dossier Vergílio Ferreira.

BERRINI, Beatriz. Aparição de Vergílio Ferreira. In: _____ . *Livros de Portugal, ontem e hoje*. São Paulo: Cortez, 1981, p.101-116.

_____ . Presença e significação do pronome de primeira pessoa na ficção de Vergílio Ferreira. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 93-105. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

BOLETIM. Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena. Universidade Estadual Paulista; Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Araraquara, ano 6, n.11, jan.-jun.1997. Número temático em homenagem a Vergílio Ferreira.

BOTELHO, Fernanda. Vergílio Ferreira: Até ao fim. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.99, p.96-97, set.-out.1987. Resenha.

BRÉCHON, Robert. Prefácio da tradução francesa [de Alegria breve]. In: FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve.* 2 ed. Lisboa: Portugália, 1969, p. 9-17.

_____ . Um eco do mundo. *Ler*. Lisboa, n. 19, p. 76-78, verão 1992.

BUESCU, Leonor. Eu, Cláudio, à beira-mar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 139-144.

CABRAL, Eunice. A concepção do eu na obra romanesca de Vergílio Ferreira. *Homenagem a Vergílio Ferreira*. Évora: Universidade de Évora, 1996, p. 9-15.

CAMILO, João. Augusto Abelaira e Vergílio Ferreira: plenitudes breves e absolutos adiados. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa-Paris, n. 19, p. 413-468, 1983.

CARMO, Carina Infante do. *Adolescer em clausura: olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*. Faro: Universidade do Algarve; Viseu: Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, 1998.

CASTRO, Vasco de. Um homem da montanha na planície. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.664, p.36, 27 mar./9 abr.1996.

COELHO, Eduardo Prado. Com a biqueira rota. In: *Encontro Internacional Vergílio Ferreira*, 1, 2001, Sintra. *Vária Escrita*, n. 9: *Actas...* Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2002, p. 267-272.

_____ . Entre a aparição e o desgaste. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 1, n.1, p.18-19, 3-16 mar.1981.

COELHO, Eduardo Prado. A propósito de prêmios (fragmentos de um discurso mundano). *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 4, n.91, p.3-4, 3-9 abr.1984.

_____ . Signo sinal ou a resistência do invisível.In: _____ . *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 57-64.

_____ . Vergílio, um certo retrato. *JL: Jornal de Letras, Artes, e Idéias*, Lisboa, ano 12, n. 532, p.9, 15-21 set.1992.

COELHO, Jacinto do Prado. Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal. In: _____ . *Ao contrário de Penélope*. Amadora: Bertrand, 1976, p. 283-288.

COELHO, Nelly Novaes. Vergílio Ferreira: ficcionista da condição humana. In: _____ . *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973, p. 207-247.

CONRADO, Júlio. Vergílio Ferreira: dialéticas do absurdo normal. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 13, n.591, p.8-9, 2-8 nov.1993.

CRUZ, Liberto. O último livro de Vergílio Ferreira. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 140/141, p. 13-16, abr.-set.1996. Sobre Cartas a Sandra. Texto de homenagem a V. F. por ocasião da sua morte.

_____ . Viragem do romance português. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Fundação Calouste Gulbenkian. Paris, v. 3, p. 616-632, 1971.

CUNHA, Carlos M. F. da. *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*. Algés: Difel, 2000.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Manhã submersa: um narrador nas jazidas do tempo. *Quinto Império*. Salvador, n.11, p. 57-66, ago.1999.

_____ . *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.

_____ . A nostalgia da aura. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 168-178.

DÉCIO, João. Algumas idéias sobre Pensar, de Vergílio Ferreira. *Letras & Letras*, Porto, ano 6, n.83, p.9, 18 nov.1992.

_____ . Notas a propósito de Até ao fim, de Vergílio Ferreira. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.25, p.16, jan.1990.

_____ . A problemática do eu no romance de Vergílio Ferreira. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.33, p.13, set.1990. Dossier Vergílio Ferreira.

_____ . O regresso de Vergílio Ferreira ao conto e à poesia. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.24, p.17, dez.1989.

_____ . Revisitação do ensaio de Vergílio Ferreira. *Letras & Letras*, Porto, ano 2, n.22, p.6, out.1989.

_____ . Um novo romance de Vergílio Ferreira: Na tua face. *Letras & Letras*, Porto, ano 7, n.108, p.22-23, maio 1994.

_____ . Um romance-síntese: Em nome da terra de Vergílio Ferreira. *Letras & Letras*, Porto, ano 5, n.78, p.7, 2 set.1992.

_____ . *Vergílio Ferreira: a ficção e o ensaio*. Blumenau: Edifurb, 2001. Coleção Versiprosa.

ELSHOFF, Marie-Thérèse. A função da imagem em Signo sinal. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 5, n.189, p.17, 18-24 fev.1986.

_____ . La vision photographique et cinématographique de Vergílio Ferreira dans Signo sinal. *Anthropos.* Barcelona, n.101, p. xi-xvi, 1989.

FARIA, Almeida. Caráter e coragem. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.663, p.6, 13-26 mar.1996.

FERREIRA, Manuel José do Carmo. Espaço do invisível de Vergílio Ferreira. *O tempo e o modo*. Lisboa, n.33, p.1228-1232, dez.1965.

FERREIRA, Vergílio. Para uma auto-análise literária. In: _____ . *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976, p.9-19.

_____ . Um escritor apresenta-se. In: _____ . *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

_____ . Posfácio. In: _____ . *Apelo da noite*. Lisboa: Portugália, 1963, p. 261-174.

FONSECA, Fernanda Irene. Em nome da terra: uma última Invocação ao meu corpo. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.33, p.12, set.1990. Dossier Vergílio Ferreira.

_____ . Invocação ao meu corpo: da subjetividade do corpo à subjetividade da linguagem. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 147-181.

_____ . Para sempre: ritmo e eternidade. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 79-119.

_____ . Prefácio. In: FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. Porto: Edições Asa/Fundação Eng. António de Almeida, 1993, p. 11-15. Edição comemorativa dos 50 anos de vida literária de V. F. Ilustrações de Júlio Resende, direção gráfica de Armando Alves.

_____ . Um percurso de pesquisa teórico-poética sobre o Tempo e a Narração. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 45-78.

_____ . Vergílio Ferreira: A Palavra, sempre e para sempre. Conhecer poético e teoria da linguagem. In: _____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992, p.15-44.

_____ . *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992.

_____ . (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

_____ . Vergílio Ferreira, Escrever: o título inevitável. *Línguas e Literaturas*. Porto, 2ª série, vol. 20, tomo 2, p. 479-494, 2003.

FRANZ, Marcelo. Até ao fim: visões da memória em romances de Vergílio Ferreira. In: CANIATO, Benilde Justo; GUIMARÃES, Elisa. *Linhas e entrelinhas: homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Casemiro, 2003, p. 168-174.

_____ . Cartas a Sandra: memória, transcendência e textualidade. In: GUIMARÃES, Marcella Lopes (Org.). *Literatura dos anos 90: diversidades cultural e recepcional*. Curitiba: Juruá, 2003, p. 101-112.

GALHOZ, Maria Aliete. Breve reflexão sobre Para sempre, de Vergílio Ferreira. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.83, p.77-80, jan.1985.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Aparição: desconcerto e antinomias. *Boletim Informativo*. Centro de Estudos Portugueses. São Paulo, 2ª série, ano 10, n.13, p.31-38, jan.-dez.1984.

GARCIA, Mariberta Carvalhal. Vergílio Ferreira: o real e o mito. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 257-268.

GODINHO, Helder (Org.). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

_____ . O limite em Apelo da noite. In: _____ (Org.). *Estudos sobre Vergílio Ferreira.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 29-38.

_____ . Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira. In: MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). *Afeto às letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 230-236.

_____ . O possível em Vagão J. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Fundação Calouste Gulbenkian. Paris, v. 8, p. 639-647, 1974.

_____ . Thinking with Vergílio Ferreira. *Santa Barbara Portuguese Studies*. Santa Barbara, v. 1, p. 75-87, 1994.

_____ . *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

_____ . Vergílio Ferreira: a riqueza de uma obra. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 13, n.591, p.10, 2-8 nov.1993.

_____ ; FERREIRA, Serafim (Org.). *Vergílio Ferreira: fotobiografia*. Lisboa: Bertrand, 1993.

GONÇALVES, Maria da Graça Verschneider; SANTOS, Teresa Paula. *Introdução ao estudo de Aparição*. Coimbra: Almedina, 1991.

GORDO, António da Silva. *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*. Coimbra: Luz da Vida, 2005.

_____ . *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*. Porto: Porto Editora, 1995.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

_____ . Signo sinal, de Vergílio Ferreira: a experiência do real. In: _____ . *O trabalho da prosa*. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1997, p. 57-79.

_____ . Vergílio Ferreira: a escrita do romance lírico. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p.67-81.

_____ . Vergílio Ferreira: a palavra difícil. *Cadernos de Literatura*. Coimbra, n.23, p.25-30, abr.1986.

_____ . Vergílio Ferreira e Raul Brandão: espaços do invisível. *Arquipélago: Línguas e Literaturas*. Açores, n.17, p.229-249, 2001/2004.

_____ . Vergílio Ferreira: O diálogo epistolar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p.293-304. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

_____ . Vergílio Ferreira: um tipo de ensaio à beira do literário. In: _____ . *O trabalho da prosa*. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1997, p.119-128.

_____ . Vergílio Ferreira: Uma esplanada sobre o mar. In: _____ . *O trabalho da prosa*. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1997, p. 113-118.

GUEDES, Tereza Moura. O triunfo da diegese em Vergílio Ferreira. In: *Encontro Internacional Vergílio Ferreira*, 1, 2001, Sintra. *Vária Escrita*, n. 9: *Actas*... Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2002, p. p.259-265.

JOAQUIM, Augusto. Um destino de interrogação. In: FERREIRA, Vergílio. *Interrogação ao destino, Malraux*. Venda Nova: Bertrand, 1998, p.259-340. Posfácio.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. Ao sabor do pensamento. *JL: Jornal de Letras, Artes, e Idéias*, Lisboa, ano 12, n.532, p.8-9, 15-21 set.1992.

_____ . *Aparição de Vergílio Ferreira: subsídios para uma leitura*. Lisboa: Replicação, 1997.

_____ . O cão como metáfora da condição humana em Vergílio Ferreira. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 5, n.155, p.5-6, 25 jun./1 jul.1985.

_____ . *O discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*. Lisboa: Colibri, 1997.

_____ . As influências clássicas na obra de Vergílio Ferreira. Reflexões à volta de duas epígrafes. *Euphrosyne*: *Revista de Filologia Clássica*. Lisboa, nova série, v. 27, p.188-198, 1999.

_____ . A metafísica do nome em Até ao fim. *Anthropos*. Barcelona, n.101, p.vii-xi, 1989.

_____ . Paradigmas do divino em Manhã Submersa. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 10, n.449, p.14-15, 11-18 fev.1991.

_____ . A sorte dos jovens nos romances de Vergílio Ferreira. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 7, n.276, p.12, 19-25 out.1987.

_____ . Um discurso romanesco nos limites do teológico. *Letras & Letras*, Porto, ano 4, n.50, p.13, 3 jul.1991.

_____ . Um mundo outro. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 7, n.289, p.10, 19-25 jan.1988.

_____ . Vergílio Ferreira, a sacralidade do corpo. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 10, n.417, p.16-17, 3-9 jul.1990.

_____ . Vergílio Ferreira: Isto é o meu corpo. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.27, p.15, mar.1990.

LAIRES, Magda. A celebração do corpo. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.33, p.11, set.1990. Dossier Vergílio Ferreira.

LASO, José Luis Gavilanes. La fenomenologia de la muerte en Vergílio Ferreira. *Estudios Portugueses*. Salamanca, n. 1, p. 89-101, 2001.

_____ . De mi correspondencia inédita con Vergílio Ferreira. *Estudios Portugueses*. Salamanca, n. 2, p. 125-139, 2002.

_____ . El soporte metafísico en la obra de Vergílio Ferreira (1916-1996). *Revista de Filologia Românica*. Madrid, v. 2, p.133-160, 2001.

_____ . *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

LEPECKI, Maria Lúcia. Vergílio Ferreira: o signo do absurdo. In: _____ . *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p.105-119.

_____ . Vergílio Ferreira: nítido nulo. In: _____ . *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p.121-134.

LIND, Georg Rudolf. Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 90, p. 35-46, mar.1986.

LINHARES FILHO. A problemática do ser em Alegria breve. *Revista de Letras*. Fortaleza, v. 5, n. 2, p.23-46, jul.-dez.1982.

LISBOA, Eugénio. O canto de Vergílio Ferreira. In: _____ . *O objeto celebrado*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1999.

_____ . Mors et Vita. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.663, p.8, 13-26 mar.1996.

_____ . Para sempre: a verdade de um merecido excesso. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 4, n.89, p.5, 20-26 mar.1984.

LOPES, Jorge. Amputação e clausura em Manhã submersa e Em nome da terra de Vergílio Ferreira. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, p.18-26, 26 jan.2004. Suplemento *das Artes das Letras*.

LOPES, Jorge Costa. A casa amarela. *Praça Velha: Revista Cultural*. Guarda, ano 7, n.15, 1ª série, p.219-242, maio 2004.

_____ . A paixão da música segundo Vergílio Ferreira. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, p. 6-12, 27 fev. 2006. Suplemento *das Artes das Letras*.

LOPES, Óscar . Vergílio Ferreira. In _____ . *Os sinais e os sentidos*. Lisboa: Caminho, 1986, p.73-87.

LOPES, Silvina Rodrigues. Distância e proximidade. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 14, n.619, p.18, 6-19 jul.1994.

LOURENÇO, Eduardo. Acerca de Mudança. In: FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. 3. ed. Lisboa: Portugália, 1969, p. ix-xxvii.

_____ . Carta para um passado eterno. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 233-241.

_____ . Desesperadamente alegria. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 124-127.

_____ . *O espelho imaginário: pintura, anti-pintura, não-pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981. Coleção Arte e Artistas.

_____ . O itinerário de Vergílio Ferreira: a propósito de Apelo da noite. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura.* Lisboa: Presença, 1994, p. 92-102.

_____ . À margem de Para sempre*:* o impossível esquecimento. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 4, n.96, p.9, 8-14 maio 1984.

_____ . Mito e obsessão na obra de Vergílio Ferreira. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 96-102.

_____ . Na ausência de Vergílio. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.663, p.7, 13-26 mar.1996.

_____ . Pensar Vergílio Ferreira. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura.* Lisboa: Presença, 1994, p. 127-135.

_____ . Verbo intransitivo. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 21, n. 802, p. 19-20, 27 jun./10 jul.2001. Sobre *Escrever*.

_____ . Vergílio Ferreira: do alarme ao júbilo. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 113-123.

_____ . Vergílio Ferreira e a geração da utopia. In: _____ . *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 83-92.

_____ . Vergílio Ferreira: o outro lado da ficção. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 7, n.289, p.8-9, 19-25 jan.1988.

LUCCHESI, Ivo. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MACHADO, Álvaro Manuel. Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís: uma comparação hipotética. In: _____ . *Do Ocidente ao Oriente: mitos, imagens, modelos*. Lisboa: Presença, 2003, p. 246-255.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. Uma leitura musical de Aparição. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 369-378. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

MARINHO, Maria de Fátima. O eu na encruzilhada do tempo (a propósito de Signo sinal). In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 393-401. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

MARTÍNEZ, Manuel Martinez. Aparición, una variante existencialista. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 413-417. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

MARTINHO, Fernando J. B. Évora em Aparição de Vergílio Ferreira. In: CANIATO, Benilde Justo e MINÉ, Elza (coordenação e edição). *Abrindo caminhos:homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Área de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa [USP], 2002, p. 123-133. Coleção Via Atlântica, nº 2.

_____ . Para sempre. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.33, p.9, set.1990. Dossier Vergílio Ferreira. Dossier Vergílio Ferreira.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira. Um professor da singularidade. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.663, p.37, 13-26 mar.1996.

MARTINS, J. Cândido. Introdução à leitura do conto A estrela de Vergílio Ferreira. *Revista Portuguesa de Humanidades*. Braga, v.7, fascs.1-2, p.387-399, 2003.

MARTINS, Manuel Frias. Signo sinal, de Vergílio Ferreira, ou as operações ideológicas do signo. In: _____ . *Sombras e transparências da literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p.135-150. Coleção Plural.

MARTINS, Maria João e QUICO, Célia. A face última das coisas. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.663, p.5-6, 13-26 mar.1996.

MATOS, A. Campos. (Para o in memoriam de Vergílio Ferreira): Uma face submersa. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 61-64.

MELO, Alípio de. *Vergílio Ferreira: de Melo a cidadão do mundo*. Gouveia: Câmara Municipal de Gouveia/Comissão de Coordenação da Região Centro, 2003.

MELO E CASTRO, E. M. de. Pensar de Vergílio Ferreira: meditação fragmentada. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 13, n.572, p.9-10, 22-28 jun.1993.

MELO E CASTRO, Ernesto. O que são os limites. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.664, p.36, 27 mar./9 abr.1996.

MENDES, João Francisco Campos. Vergílio Ferreira: Cântico final, ou o limiar do sagrado. *Revista Portuguesa de Humanidades*. Braga, v.7, fascs.1-2, p.401-415, 2003.

MENDONÇA, Aniceta de. Breve notícia do primeiro romance de Vergílio Ferreira. In: *Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, 7, 1979, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1979, p.154-156.

_____ . O caminho fica longe, de Vergílio Ferreira e o romance dos anos 40. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.57, p.36-44, set.1980.

_____ . *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. São Paulo: Hucitec, 1978.

MENDONÇA, Antônio Sérgio de. Aparição e/ou a hermenêutica da comunhão. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 68, n. 4, p. 37-42, maio 1974.

MENDONÇA, Fernando. Vergílio Ferreira: entre o ensaio e a ficção. In: _____ . *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1973, p. 161-171.

_____ . Vergílio Ferreira: um ensaio em forma de romance. In: _____ . *O romance português contemporâneo*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 125-136.

MESQUITA, Daniele de Lima. A experiência do seminário em Manhã submersa. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 13-23.

_____ . O feminino em Vergílio Ferreira. In: DUARTE, Lélia Parreira; OLIVEIRA, Paulo Motta e; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (Orgs.). In: *Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, 17, 2000, Belo Horizonte. *Encontros prodigiosos*: *Anais*... Belo Horizonte: FALE/UFMG e PUC/Minas, 2001, p.228-234, v.1.

MIRANDA, Alberto Augusto. Em nome da terra: o recheio da memória. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.33, p.14, set.1990. Dossier Vergílio Ferreira.

MOISÉS, Massaud. Vergílio Ferreira e o romance apocalíptico. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 419-428. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

MORAIS, Carlos Francisco. *A música essencial. Arte e condição humana em Aparição, Cântico final e Para sempre, de Vergílio Ferreira.* São Paulo: Antiqua, 2003.

MOURÃO, José Augusto. Inquietação cega, o impensável na tua face. *Ler*. Lisboa, n.25, p.116-119, inverno 1994.

MOURÃO, Luís. Como tudo isto. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 140/141, p. 7-12, abr.-set.1996. Texto de homenagem a V. F. por ocasião da sua morte.

_____ . *Conta-Corrente 6: ensaio sobre o diário de Vergílio Ferreira*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1990.

_____ . Em nome da terra ou o não e o sim. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.119, p.195-198, jan.-mar.1991.

_____ . *Excesso, escassez, resto*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 2001.

_____ . Manchas: uma leitura de Cântico final e Na tua face. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 287-299.

_____ . *Um romance de impoder: a paragem da História na ficção portuguesa contemporânea*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996.

_____ . A viagem, a cidade, a casa (excertos de um diário sobre o diário de Vergílio Ferreira). *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.33, p.10, set.1990. Dossier Vergílio Ferreira.

PADRÃO, Maria da Glória. O ano do nascimento de Vergílio Ferreira. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 5, n.189, p.16, 18-24 fev.1986.

_____ . A legitimidade de uma comemoração imprópria. *Cadernos de literatura*. Coimbra, n.4, p.68-74, dez.1979.

_____ . Na margem de Para sempre: a morte pelo fogo. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 3, n.78, p.6, 3-9 jan.1984.

_____ (Org.). *Vergílio Ferreira: um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981. Apresentação, prefácio e notas da organizadora.

PAIVA, José Rodrigues de. Diversidade discursiva em Para sempre: do trágico ao paródico, as múltiplas linguagens de Vergílio Ferreira. In: *Encontro Internacional Vergílio Ferreira*, 1, 2001, Sintra. *Vária Escrita*, n. 9: *Actas*... Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2002, p. 125-142.

_____ . Do espaço nos romances de Vergílio Ferreira: entre o real e o metafísico. In: *Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, 19, 2003, Curitiba. *Anais*... Curitiba: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Paraná, 2003, p. 479-486. 1 CD-ROM.

_____ . A epistolografia ensaística e ficcional em Vergílio Ferreira. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p.300-309.

_____ . *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984.

_____ . No limite da existência, o regresso à aldeia eterna: recorrência temática no romance de Vergílio Ferreira. In: *Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, 20, 2005, Florianópolis. *Anais*... Florianópolis: Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2005. 1 CD-ROM.

_____ . A palavra e o silêncio: fragmentação do Eu e dialogismo no romance de Vergílio Ferreira. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 457-462. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

_____ . Vergílio Ferreira: vida, morte e ressurreição pela escrita. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 32-50.

PALLA E CARMO, José. A escrita metafísica e a consciência atuante: Apelo da noite, de Vergílio Ferreira. In: _____ . *Do livro à leitura*. Lisboa: Europa-América, 1971, p. 182-190.

PALMA-FERREIRA, João. *Vergílio Ferreira*. Lisboa: Arcádia, 1972.

_____ . Vergílio Ferreira na primeira pessoa. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 1, n.25, p.24, 2-15 fev.1982.

PEREIRA, José Carlos Seabra. O literário como real absoluto. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.66, p.34-35, 27 mar./9 abr.1996.

PEREIRA, Luci Ruas. Húmus e Signo sinal ou o diálogo possível entre romances de um tempo de crise. In: Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 6, 1999, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Humusesignosinal.html>. Acesso em 14 de maio de 2004.

_____ . Um amor quase perfeito. In: JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (Org.). *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 310-328.

_____ . Vergílio Ferreira e o neo-realismo. In: *Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, 13, 1990, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, p. 579-585.

_____ . Vergílio Ferreira, pelo labirinto do tempo de Eça. In: *Encontro Internacional de Queirosianos*, 3, 1995, São Paulo. *150 anos com Eça de Queirós: Anais...* São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997, p. 604-608.

PERNES, Fernando. Participação de Fernando Pernes. In: *Vergílio Ferreira: uma semana de colóquios e de cinema*, 1977, Porto. In: GODINHO, Helder. *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 425-429. Colóquio realizado no Porto, de 28 de maio a 4 de junho de 1977, por iniciativa da Editorial Inova, em homenagem a V. F.

QUADROS, António. Humanismo existencialista de Sartre a Vergílio Ferreira. In: _____ . *Crítica e verdade*. Lisboa: Clássica, 1964, p. 107-122.

RITA, Annabela. Vergílio Ferreira: Nítido nulo. In: _____ . *No fundo dos espelhos: incursões na cena literária*. Lisboa: Caixotim, 2003, p. 147-154.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar. In: *Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 6, 1999, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Cartasasandradevergilio.html>. Acesso em 28 de ago. de 2005.

_____ . Como a música de um planeta distante: figurações do trágico e a arte como destino em Vergílio Ferreira. In: CANIATO, Benilde Justo e MINÉ, Elza (coordenação e edição). *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Área de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa [USP], 2002, p. 145-156. Coleção Via Atlântica, nº 2.

_____ . *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa, Edições Colibri, 2000.

_____ . Teoria Literária de Vergílio Ferreira. In: *Encontro de Estudos Portugueses*, 2, 1995, Aveiro. Aveiro: *Diagonais das letras portuguesas contemporâneas: Actas...* Universidade de Aveiro, 1996, p. 79-85.

_____ . Uma liturgia invisível: arte e sagração em Vergílio Ferreira. In: *Encontro Internacional Vergílio Ferreira*, 1, 2001, Sintra. *Vária Escrita*, n. 9: *Actas...* Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2002, p. 171-186.

_____ . Vergílio Ferreira ou a negação do conto. In: JESUS, Maria Saraiva de (Coord.). *I Ciclo de Conferências Sobre a Narrativa Breve*. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2000, p. 141-148.

_____ . A vocação consentida de Vergílio Ferreira. *Jornal de Coimbra*, Coimbra, p.22, 5 mar.2003.

RODRIGUES, Rogério. Vergílio Ferreira: Eu não escrevo para ninguém. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 2, n.38, p.5, 3-16 ago.1982.

ROSA, António Ramos. Vergílio Ferreira perante o incognoscível. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 13, n.594, p.4, 23-29 nov.1993.

RUAS, Luci. Ironia, riso e morte em Nítido nulo, de Vergílio Ferreira. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 6, n.12, 1º sem.2003, p.209-234.

_____ . Na casa, entre montanhas, a voz genesíaca de Para sempre. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 327-347.

SACRAMENTO, Mário. Espaço do invisível (ensaios). In: _____ . *Ensaios de domingo II*. Porto: Inova, 1974, p. 241-254.

_____ . Alegria breve (romance). In: _____ . *Ensaios de domingo II*. Porto: Inova, 1974, p. 254-256.

_____ . Aparição (romance). In: _____ . *Ensaios de domingo II*. Porto: Inova, 1974, p. 256-260.

_____ . Vergílio Ferreira: Aparição (romance) – Alves Redol: Uma fenda na muralha (romance). In: _____ . *Ensaios de domingo II*. Porto: Inova, 1974, p. 269-274.

_____ . Vergílio Ferreira e a beleza mutilada. In: _____ . *Ensaios de domingo II*. Porto: Inova, 1974, p. 237-241.

SANTILLI, Maria Aparecida. O moto spiritual de Mudança, de Vergílio Ferreira: stásis e logos. In: _____ . *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979, p. 111-143.

SARAIVA, Arnaldo. Unanimidade Até ao fim: um romance moderno da nossa modernidade. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 8, n.308, p.6, 31 maio/6 jun.1988.

SEIXO, Maria Alzira. Conta-Corrente 3. In: _____ . *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 221-224.

_____ . O labirinto e a voz em Estrela polar. In: _____ . *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 124-133.

_____ . Metáforas da preensão e da recusa: a adolescência na ficção: Jean-Christophe, Casa na duna, e Manhã submersa. In: _____ . *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 82-92.

_____ . Nítido nulo. In: _____ . *Discursos do texto.* Amadora: Bertrand, 1977, p. 175-179. Resenha.

_____ . Paixão e manta dos diários: a propósito de Saramago, Vergílio Ferreira e de Le Nouvel Observateur. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 15, n.642, p.24-25, 24 maio/6 jun.1995.

_____ . A pequena brasa viva. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.663, p.9-11, 13-26 mar.1996.

_____ . Poética do título em Vergílio Ferreira. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinqüenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p.479-483. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan.1993.

_____ . Rápida, a sombra. In: _____ . *Discursos do texto.* Amadora: Bertrand, 1977, p. 181-186. Resenha.

_____ . Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão das dominantes: a propósito de Na tua face. In: _____ . *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: Asa, 2001, p. 213-221.

_____ . Vergílio Ferreira: um tempo de pesquisa. In: _____ . *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 115-174.

SERPA, Maria Isabel. *Vergílio Ferreira: a arte de comunicar*. Angra do Heroísmo: Direção Regional da Educação, 1999.

SIGANOS, André. Para sempre de Vergílio Ferreira: de l'écriture de la mémoire à la mémoire de l'écriture. *Taíra.* Revue du centre de recherche et d'études lusophones et intertropicales. Grenoble, n.6, p.105-112, 1994.

SILVA, Adriana Serafim da. Tempo, velhice e morte no contexto de Em nome da terra. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 5-12.

SILVA, Aline Coelho da. Vergílio Ferreira no contexto neo-realista. In: *Encontro da Abraplip*, 18, 2001, Santa Maria. *Anais*...Santa Maria: ABRAPLIP, 2003, p. 248-252.

SIMÕES, João Gaspar. Cântico final. *In* _____ . *Crítica III*. Lisboa: Delfos, s. d., p. 461-466.

SOUSA, José Antunes de. *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*. Lisboa: Aríon, 2004.

SPASSAL, Maria. O diálogo entre Vergílio Ferreira e Anton Tchekhov: O fresco e O monge negro. In: DUARTE, Lélia Parreira; OLIVEIRA, Paulo Motta e OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (Orgs.). In: *Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, 17,

2000, Belo Horizonte. *Encontros prodigiosos*: *Anais...* Belo Horizonte: FALE/UFMG e PUC/Minas, 2001, p. 825-834, v.2.

_____ . Reflexões sobre Alegria breve, de Vergílio Ferreira. In: *Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, 14, 1992, Porto Alegre. *Anais*... Porto Alegre: EdiPUCRS, 1994, p. 558-563.

_____ . Trânsito existencial. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 62-66.

TEIXEIRA, Ramiro. Em nome da terra: a ressurreição do corpo. *Letras & Letras*, ano 4, n.38, Porto, 2 jan.1991, p.14.

THIMÓTEO, Maria Natália F. Gomes. Arte e transcendência: Cântico final de Vergílio Ferreira. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 51-61.

TONIN, Leonilda Aparecida. A revelação do escritor face ao discurso romanesco em Rápida, a sombra de Vergílio Ferreira. *Colóquio/Letras* n. 33, Lisboa, set.1976, p.83-86.

VALENTIM, Jorge Vicente. *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. 2004. 249 f. Tese (doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

_____ . Em nome da terra, de Vergílio Ferreira: um concerto para corpo e oboé. In: *Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, 19, 2003, Curitiba. *Anais*... Curitiba: 2003, p. 467-473. 1 CD-ROM.

VÁRIA ESCRITA n. 9. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2002. Actas do *Encontro Internacional Vergílio Ferreira*, realizado em Sintra, de 16 a 19 de out. de 2001.

VÁRZEAS, Marta. Vergílio Ferreira: em nome de Flora. *Línguas e Literaturas*: Revista da Faculdade de Letras do Porto. Porto, v. 15, p. 151-162, 1998.

VENÂNCIO, Fernando. O homem que viu desabar o mundo. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 13, n.573, p.12-13, 29 jun.-5 jul.1993.

VERGÍLIO Ferreira: Dossier. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, n.33, p.7-14, set.1990. Organização de António de Almeida Mattos. Contém informações biobibliográficas e artigos de crítica de vários autores.

VERGÍLIO Ferreira: uma semana de colóquios e de cinema, com exposição de primeiras edições, manuscritos, documentação bibliográfica, iconográfica e recensões críticas. 28 de maio – 4 de junho de 1977. Porto: Inova/Ateneu Comercial do Porto, 1977. Catálogo do colóquio.

VIEGAS, Francisco José. A corrente da intensidade. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 6, n.209, p.8-9, 7-13 jul.1986.

_____ . Evocar para quê? *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 16, n.663, p.7-8, 13-26 mar.1996.

_____ . Helder Godinho: É imensa a importância de Virgílio [*sic*] Ferreira. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 4, n.105, p.15, 10-16 jun.1984.

_____ . O invisível da arte e do mundo. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 7, n.289, p.9-10, 19-25 jan.1988.

_____ . O romance. *Ler*. Lisboa, n. 11, p. 85, verão 1990. Sobre Em nome da terra.

_____ . Uma esplanada para ler o mundo. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 6, n.213, p.11, 4-10 ago.1986. Resenha a Uma esplanada sobre o mar.

_____ . Uma poética do eterno. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 7, n.264, p.8, 27 jul./2 ago.1987. Sobre Até ao fim.

25 ANOS de vida literária de Vergílio Ferreira. Lisboa: Portugália; Porto: Inova, 1968. Plaqueta destinada a acompanhar a edição especial de *Aparição*, comemorativa dos 25 anos de vida literária do escritor.

YAHN, G. Georgette Bergo. A condição humana: uma grave e miserável incidência. Vergílio Ferreira in Para sempre. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (coordenação e edição). *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Área de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa [USP], 2002, p. 134-137. Coleção Via Atlântica, nº 2.

3. OBRAS DE TEORIA LITERÁRIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA LITERATURA

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1987, p. 269-273. Coleção Os Pensadores.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S.J. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 1-288. Coleção Os Pensadores.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988, v. 1.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____ . *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. A estrutura da narrativa no moderno romance português. *Revista de cultura Vozes*, v. 68, n. 4. Petrópolis: maio de 1974, p. 7-16.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Tópicos.

_____ . *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 339-512. Coleção Os Pensadores, v. 38.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. e introd. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ . *Questões de literatura e de estética*: *a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTINE, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad., notas e pref. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara.* Trad**.** Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984, 7ª impressão, 2002.

_____ . A escritura do romance. In: _____ . *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura.* São Paulo: Cultrix, 1974, p. 133-139.

_____ . *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Coleção Tópicos.

_____ . Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____ et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto; introd. Milton José Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 19-60.

_____ . *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre Alexandersplatz, de Döblin. In*:* _____ . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 54-60. Obras Escolhidas, v.1.

_____ . O narrador. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1987, p. 57-74. Coleção Os Pensadores.

_____ . A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____ . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. Obras Escolhidas, v.1.

_____ . Pequena história da fotografia. In: _____ . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107. Obras Escolhidas, v.1.

_____ . O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: _____ . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21-35. Obras Escolhidas, v.1.

BERDIAEFF, Nicolau. *Cinco meditações sobre a existência*. Trad. Ana Hatherly. Lisboa: Guimarães, 1961.

BUTOR, Michel. O uso dos pronomes pessoais no romance. In: _____ . *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 47-57.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CÂMARA, Leônidas. *Notas de ciência da literatura.* Recife, Editora Universitária, 1979.

_____. Personagem e ficção. *Estudos Universitários*. Recife, v.16, n.1/2, jan.-jul.1977, p.5-23.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 5-80.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

_____ . *Tendências contemporâneas da literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

CEIA, Carlos. *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Século XXI, 1998.

CÉLIS, Raphaël (Dir.). *Littérature et musique*. Bruxelles: Faculté universitaires Saint-Louis, 1982. Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, n. 28.

CERQUEIRA, Dorine Daisy de. *Neo-realismo: a montagem cinematográfica no romance*. Rio de Janeiro: Associação Fluminense de Educação, 1981.

COELHO. Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

_____ . *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

_____ . *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972.

_____ . *O reino flutuante.* Lisboa: Edições 70, 1972.

_____ . *Os universos da crítica*. Lisboa, Edições 70, 1982.

COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa, Bertrand, 1976.

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores portugueses.* São Paulo, Quíron, 1973.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão et al. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____ . *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CRÉATION et repetition. Groupe de recherches esthétiques du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: Clancier-Guénaud, 1982.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/EdUSP, 1996.

DISCURSOS: *Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*. Coimbra, n.11/12, out.1995/fev.1996. Número temático sobre cinema e literatura.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. Trad. Pierre Santos. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963. Coleção Saber Atual.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____ . *Teoria da literatura.* Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. [Trad. MF]. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ . *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Póla Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____ . *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Tópicos.

ELIOT, T. S. *Ensaios de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser; pref., seleção e notas J. Monteiro-Grilo. Lisboa: Guimarães, 1962.

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. Coleção Biblioteca Breve, v. 74.

FERREIRA, Alberto. *Real e realidade / 1*. Porto: Inova, s.d.

FERREIRA, Vergílio. Arte ainda. In: _____ . *Espaço do invisível III*. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 35-41.

_____ . Da fenomenologia a Sartre. [Introdução à tradução portuguesa de *O existencialismo é um humanismo*, de Jean-Paul Sartre]. In: SARTRE, Jean-Paul; FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. 3. ed. Lisboa: Presença, s.d. Coleção Síntese.

_____ . Kafka, uma estética do sonho. In: _____ . *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 225-234.

_____ . O livro, o filme, o tempo. In: _____ . *Espaço do invisível III*. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 43-54.

_____ . Do mundo original. In: _____ . *Do mundo original*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1979, p. 215-247.

_____ . Do romance viável. In: _____ . *Do mundo original*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1979, p. 77-88.

FOKKEMA, Douwe W. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, s.d.

FONSECA, Fernanda Irene. *Deixis, tempo e narração*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOULQUIÉ, Paul. *O existencialismo*. Trad. J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1975. Coleção Saber Atual.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____ . *O caminho crítico*. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *O tabuleiro antigo*. São Paulo: EdUSP, 1990. Coleção Criação & Crítica, v.2.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins; introd. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, s.d.

_____ . *Figuras*. Trad. Yvonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____ . Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto; introd. Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 255-274.

GIROLAMO, Costanzo di. *Para uma crítica da teoria literária*. Trad. Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1985.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo, EdUSP, 1993. Coleção Criação & Crítica, v.14.

GOULART, Rosa Maria. *Literatura e teoria da literatura em tempo de crise*. Braga: Angelus Novus, 2001.

_____ . *O trabalho da prosa*. Braga: Angelus Novus, 1997.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. Coleção LBL Enciclopédia.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da cultura.* Trad. Berta Mendes et al. Lisboa: Jornal do Foro, 1954. 2 v.

HEIDEGGER, Martin. Sobre o Humanismo. Trad. e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: EdUSP, 1992. Coleção Criação & Crítica v.8.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência.* Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc-Graw Hill, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau; Maria da Conceição Puga; João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

JOLIVET, Régis. *As doutrinas existencialistas: de Kierkegaard a Sartre*. Trad. António de Queirós Vasconcelos e Lencastre; pref. Delfim Santos. 4. ed. Porto: Tavares Martins, 1975.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KAYSER, Wofgang. *Análise e interpretação da obra literária.* 6. ed. Coimbra, Arménio Amado, 1976.

_____ . *O grotesco.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. Trad. João Lopes Alves. Lisboa: Presença, s.d.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____ . *Os testamentos traídos*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1980.

LIMA, Luiz Costa (seleção, coord. e trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LISBOA, Eugénio. *O segundo Modernismo em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984. Coleção Biblioteca Breve, v.9.

LOPES, Oscar. *A busca de sentido: questões de literatura portuguesa*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1996.

_____ . *Modo de ler.* Porto: Inova, 1969.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.

_____ . Cultura portuguesa e expressionismo. *O amor das letras e das gentes. In honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*. Santa Barbara: Center of Portugueses Studies, University of California at Santa Barbara, 1995, p. 17-25.

_____ . *Heterodoxia* [I e II]. Lisboa: Assírio e Alvim, 1987.

_____ . Literatura e revolução. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.78, p.7-16, mar.1984.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção.* Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____ . *Ensaios sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

_____ . *Teoria do romance*. Trad**.** Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s.d.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Correia Barbosa; posfácio de Silviano Santiago. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____ . *A fenomenologia*. Trad. May Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. Coleção Saber Atual.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea.* Lisboa. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977. Coleção Biblioteca Breve, v.14.

_____ . *Do Ocidente ao Oriente: mitos, imagens, modelos*. Lisboa: Presença, 2003.

_____ ; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed. Lisboa: Presença, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ . *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MANN, Thomas. A arte do romance. In: _____ . *Ensaios*. Seleção Anatol Rosenfeld, trad. Natan Robert Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 13-22.

MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia Maria Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1973.

MARTINS, Manuel Frias. José Saramago: o regresso à casa de onde nunca saiu. *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano 17, n.708, p.22-24, 3-16 dez.1997.

_____ . *Matéria negra: uma teoria da literatura e da crítica literária*. Lisboa: Cosmos, 1995.

_____ . *Sombras e transparências da literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. Coleção Plural.

MAUROIS, André. *De Gide a Sartre*. Trad. Maria Clara Mariani Lacerda e Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

_____ . *De Proust a Camus*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: José Corti, 1962.

MENDILOW, A. A. *O tempo no romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. O significado do pós-modernismo. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.52, p.5-15, nov.1979.

MIRAUX, Jean-Philippe. *L'Autobiographie: écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan, 1996. Coleção Letters 128, v.149.

_____ . *Le personnage de roman: genèse, continuité, rupture*. Paris: Nathan, 1997. Coleção Letters 128, v.166.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. l5. ed. São Paulo: Cultrix.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

REVUE des Sciences Humaines. Lille, tome 76, n. 205, janviers-mars 1987. Musique et Littérature. Textes recueillis par Françoise Escal.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Debussy e Pöe*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

NUNES, Benedito. *Heidegger e Ser e tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Coleção Passo-a- passo, v.6.

_____ . *O tempo na narrativa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2002. Série Fundamentos.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de Oliveira. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLSEN, Stein Haugom. *A estrutura do entendimento literário*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

PAGLIARO, Antonino. *A vida do sinal: ensaios sobre a língua e outros símbolos.* Trad. e pref. Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Luci Ruas. Da consciência da ruína à necessidade da reconstrução. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 245-254.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____ . *A inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Texto, crítica, escritura.* São Paulo: Ática, 1978.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.

POULET, George. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance.* Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

_____ . Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, n.I, p.32-39, abr.-jun.1998.

_____ ; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa***.** São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICARDOU, Jean. *Problémes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.

RICOEUR, Paul . *O discurso da ação*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____ . *Interpretação e ideologias*. Org., trad. e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____ . *Tempo e narrativa*, tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1994.

_____ . *Tempo e narrativa*, tomo II. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

_____ . *Tempo e narrativa*, tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papirus, 1997.

_____ . *Teoria da interpretação*: *o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Lisboa: Dom Quixote, 1965. Edição brasileira: Trad. T. C. Neto. São Paulo: Documentos, 1969. Coleção Nova Crítica, v. 1.

ROCHA, Andrée. *A epistolografia em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. Coleção Temas Portugueses.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 14. ed. Porto, Porto Editora, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. e notas de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 1-32. Coleção Os Pensadores.

_____ . *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 33-107. Coleção Os Pensadores.

SEGOLIM, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Morais, 1978.

SEIXO, Maria Alzira. *Discursos do texto*. Lisboa: Bertrand, 1977.

_____ . Ficção. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.78, p.30-42, mar.1984. Dossier Dez anos de literatura portuguesa: 1974-1984.

_____ . Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura européia do pós-modernismo. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.134, p.101-114, out.-dez.1994.

_____ . *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: Asa, 2001.

_____ . *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986.

_____ . *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

SENA, Jorge de. *Sobre o romance*. Lisboa: Edições 70, 1975.

SILVESTRE, O. M. *Slow motion: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade*. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1995.

SOPEÑA, Federico. *Música e literatura*. São Paulo: Nerman, 1989.

STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.

STEIN, Ernildo. *Instauração do sentido*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura e significação*. Trad. António José Massano. Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.

VARGA, A. Kibédi. *Teoria da literatura*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Presença, 198l.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.

WIMSATT, Jr., William K.; BROOKS, Cleanth. *Crítica literária*. Trad. Yvette Centeno e Armando Morais; pref. Eduardo Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

ZÉRAFFA, Michel. Fiction et repétition. In: Groupe de recherches esthétiques du C. N. R. S. *Création et répétition*. Paris: Clancier-Guénaud, 1982, p. 121-136.

4. OBRAS GERAIS

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

CAMÕES, Luís de. *Obras*. Porto: Lello, 1970.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. António Quadros; introd. [Explication de L'Étranger] Jean-Paul Sartre, trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

CAMUS, Albert. *A morte feliz*. Trad. José Carlos González. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

_____ . *O mito de Sísifo*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. Coleção LBL Enciclopédia.

_____ . *A peste*. Trad. Ersílio Cardoso. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Bertrand, 1978.

ELIOT, T. S. *A terra sem vida*. Trad. Maria Amélia Neto. Lisboa: Ática s.d.

_____ . *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Trad. Érico Veríssimo e Leonel Valandro. São Paulo: Abril Cultural, 1971. Coleção Os Imortais da Literatura Universal, v.25.

JUNQUEIRA, Ivan. Notas. In: ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 237-306.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. 6. ed. Lisboa: Ática, 1983.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1983.

RÉGIO, José. *Fado*. 4. ed. Porto: Brasília Editora, 1971.

_____ . *A velha casa I. Uma gota de sangue* e *As raízes do futuro*. 6. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

_____ . *A velha casa II. Os avisos do destino*. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____ . *A velha casa III. As monstruosidades vulgares*. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____ . *A velha casa IV. Vidas são vidas*. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O ciúme*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____ . *Entre dois tiros*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

VALÉRY, Paul. *Cemitério marinho*. Trad. e ensaio de interpretação do *Cimitière Marin* de Paul Valéry de Edmundo Vasconcelos. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempfs, s.d.

5. DICIONÁRIOS, ENCICLOPÉDIAS E OUTRAS OBRAS DE CONSULTA

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, Jacinto do Prado (Org.). *Dicionário de literatura*. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1973, 3v.

DICIONÁRIO Lello Universal. Porto: Lello, 1979, 2v.

ENCICLOPÉDIA Salvat dos grandes compositores. Rio de Janeiro: Salvat, 1984, 5v.

FRANÇA, Carlos; TUNHAS, Paulo. De Bacon a Lascaux. *Colóquio/Artes*. Lisboa, 2ª série, ano 37, n.105, p. 6-14, abr.-jun.1995.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, 24v.

OS GRANDES mestres da música clássica. Barcelona: Folio, s.d., 2v.

HISTÓRIA geral da Arte: arquitetura, escultura, pintura e artes decorativas. Madrid: Ediciones del Prado, 1996, 21v.

LOPERA, José Alvarez et al. *História geral da Arte: pintura V*. Madrid: Ediciones del Prado, 1996.

LUCIE-SMITH, Edward. *Dicionário de termos de arte*. Trad. Ana Cristina Mântua. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

MACHADO, Álvaro. *Quem é quem na literatura portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

PIZZO, Esníder (Ed.). *Hieronymus Bosch*. Trad. Sheila Mazzolenis. São Paulo: Globo, 1997. Coleção de Arte.

_____ . *Picasso e o Cubismo*. Trad. Sheila Mazzolenis. São Paulo: Globo, 1997. Coleção de Arte.

_____ . *Pieter Bruegel*. Trad. Lauro Machado Coelho. São Paulo: Globo, 1997. Coleção de Arte.

SANTOS, João Soares. A mímica da imobilidade. *Colóquio/Artes*. Lisboa, 2ª série, ano 33, n.91, p. 50-59, dez.1991. Sobre a pintura de Edvard Munch.

WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: o gênio do século*. Trad. Ana Maria Cortes Kollert. Colônia: Taschen, 2000.

ÍNDICE GERAL

VOLUME I

Introdução
1. Prólogo 14
2. Introdução 16
2.1. Objetivo / justificativa 16
2.2. Metodologia 17
2.3. Fundamentação teórica 19
3. O lugar de Vergílio Ferreira na literatura portuguesa do século XX 20

PRIMEIRA PARTE

"O CAMINHO PARA LÁ"

Capítulo I
Modificação e permanência, a mudança em processo
1. *Mudança*. Absoluto/relativo da História, Absoluto/relativo do Homem: um tempo de crise 38
2. *Manhã submersa*. Iniciação à dor e à renovação do Homem: um tempo de aprendizagem 46
3. *Apelo da noite*. "Viagem sem regresso" entre o pensar e o agir: um tempo de decisão 56
4. *Cântico final*. Entre a Arte e a Vida, os caminhos para o Absoluto: um tempo de solidão, de plenitude e transcendência 67

Capítulo II
***Aparição*/"aparições": do eu, do tu, do nós... do mundo**
1. *Aparição*: viagem iniciática à fulgurante revelação do ser a si próprio 88
2. *Estrela polar*: viagem pelo labirinto à procura do "Outro" 108
3. *Alegria breve*: viagem ao redor do inverno à espera do filho 134

Capítulo III
(Des)construção do mundo, (des)construção do romance
1. *Nítido nulo*: quase ao entardecer, a hora suspensa entre o antes e o depois 163
2. *Rápida, a sombra*: quase ao anoitecer, amanhece, e "uma flauta ressoa à infinitude do horizonte" 201
3. *Signo sinal*: anoitece sobre o labirinto, sobre o mundo desmoronado e a sua (impossível) narrativa 230

Referências bibliográficas 256

VOLUME II

SEGUNDA PARTE

PARA SEMPRE,
SÍNTESE ROMANESCA E ÚLTIMA FRONTEIRA DO
TERRITÓRIO FICCIONAL VERGILIANO

Capítulo I
No romance, todos os romances 5

Capítulo II
Todos os regressos: o regresso 22

Capítulo III
Na casa, todas as casas 33

Capítulo IV
No homem, todos os homens 50

Capítulo V
No tempo que é todos os tempos, a palavra 69

Capítulo VI
Na palavra, todas as palavras 100

Capítulo VII
Na música, todas as artes e a palavra final 135

Referências bibliográficas 191

VOLUME III

TERCEIRA PARTE

DA FRONTEIRA, UM "MAIS-ALÉM"

Capítulo I
Até ao fim: na luta com as trevas, o triunfo da luz 5

Capítulo II
Em nome da terra: na fugacidade da vida, o triunfo da velhice 44

Capítulo III
Na tua face: entre o belo e o feio, o triunfo do grotesco 78

Capítulo IV
Cartas a Sandra: o triunfo do amor, da beleza e da escrita 129

Conclusão 150

Referências bibliográficas 160
Bibliografia 166
1. Obras de Vergílio Ferreira 167
2. Estudos sobre Vergílio Ferreira 168
3. Obras de teoria literária, crítica e história da literatura 183
4. Obras gerais 192
5. Dicionários, enciclopédias e outras obras de consulta 193

Índice geral 195

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

VALENTIM, Jorge Vicente. *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. 2004. 249 f. Tese (doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.