



EM NOME DA ESCRITA

Estudos sobre Vergílio Ferreira

José Rodrigues de Paiva

Editora
Universitária  UFPE

EM NOME DA ESCRITA

ESTUDOS SOBRE VERGÍLIO FERREIRA

DO AUTOR

Poesia

- O círculo do tempo* (1972)
- Memórias do navegante* (1976)
- Vozes da infância* (1979)
- Os frutos do silêncio* (1980)
- Eros no verão* (1983)
- Cantigas de amigo e amor* (1987)
- As águas do espelho* (2008)

Conto

- Três noites no sobrado* (1969)

Ensaio

- Poesia contemporânea em Portugal* (1978)
- Sobre o primeiro Modernismo português* (1982)
- O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira* (1984)
- As surpresas do mágico & outros ensaios* (1985)
- Reflexos do signo* (1988)
- Literatura e emigração* (1990)
- Estudos sobre Florbela Espanca* [organizador] (1995)
- Fulgurações do labirinto* (2003)
- As palavras e os dias, Vergílio Ferreira* (2006)
- O lugar de Vergílio Ferreira na literatura portuguesa do século XX* (2006)
- Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional* (2007)
- Estudos sobre Miguel Torga* [organizador] (2010)

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

EM NOME DA ESCRITA

ESTUDOS SOBRE VERGÍLIO FERREIRA

Editora
Universitária  UFPE

RECIFE, 2011.

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor Prof. Anísio Brasileiro de Freitas Dourado

Vice-Reitor Prof. Sílvio Romero Marques

Diretora da Editora UFPE Prof^a Maria José de Matos Luna

Comissão Editorial

Presidente Prof^a Maria José de Matos Luna

Titulares André Luiz de Miranda Martins, Artur Stamford, Christine Paulette Yves Rufino, Elba Lúcia C. de Amorim, Emanuel Souto da Mota Silveira, José Dias dos Santos, José Wellington Rocha Tabosa, Maria do Carmo de Barros Pimentel, Livia Suassuna, Marcos Gilson Gomes Feitosa, Marlos de Barros Pessoa, Sônia Souza Melo Cavalcanti de Albuquerque

Suplentes Alexandre Simão de Freitas, Arnaldo Manoel Pereira Carneiro, Augusto César Pessoa Santiago, Bruno César Machado Galindo, Carlos Alberto Cunha Miranda, Carlos Sandroni, Ivandro da Costa Sales, José Gildo de Lima, Luiz Carlos Miranda, Vera Lúcia Menezes Lima, Zanoni Carvalho da Silva

Editores Executivos Antonio Paulo de Moraes Rezende, José Rodrigues de Paiva

Créditos

Capa e Projeto Gráfico: Ana Farias

Fotografia de capa: Costa Martins

Revisão: o autor

Montagem e Impressão

Editora
Universitária  UFPE

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife - PE | CEP: 50.740-530

Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930 | Fax: (0xx81) 2126.8395

www.ufpe.br/edufpe| livraria@edufpe.com.br

Editora associada 
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS

Catálogo na fonte

Bibliotecária Joselly de Barros Gonçalves, CRB4-1748

P149e Paiva, José Rodrigues de, 1945-.
Em nome da escrita : estudos sobre Vergílio Ferreira / José
Rodrigues de Paiva. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2011.
180 p.

Inclui notas bibliográficas e índice onomástico.
ISBN 978-85-7315-707-9 (broch.)

1. Ferreira, Vergílio, 1916-1996 – Crítica e interpretação. 2.
Literatura portuguesa. I. Título.

869 CDD (22.ed.) UFPE (BC2011-187)

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

EPÍGRAFES DE VERGÍLIO FERREIRA

Escrever é ter a companhia do outro de nós que escreve. Portanto não te comovas muito, mesmo que ele se queixe. Porque abaixo dessa lamentação está o vazio infinito da infinita desistência ou desinteresse onde a palavra já não chega. Quando o que escreve aí desce, a morte tem a sua possibilidade. Porque deixa de ter significação.

(Escrever, frag. 2, p. 17)

Poupa as tuas palavras, guarda as melhores para o fim como o bocado num prato. Qual a última de que te vais servir? Não a imaginas. Mas a última que disseres ou pensares deve resumir-te a vida toda. Vê se a escolhes bem para remate do que construíres. Quando olhas para uma catedral o que fitas mais intensamente é o cimo das torres.

(Idem, frag. 30, p. 33)

Sim. Mas escrever sobre quê? Porque um romance (ou um poema) não se escreve apenas com palavras. Há um pacto entre a vida e a arte mas ninguém o formulou para lhe impor os termos que deseja. [...]. Escrever um romance – que romance? Seria bom inventar a alegria, a beleza, a plenitude. Ser verdadeiro o sol de que falasse e o sorriso. E a vida dizer que sim. Porque seria necessário que ela entendesse a linguagem em que lho dissesse. Que entendesse o ininteligível que não tem sequer um inteligível para o não ser.

(Idem, frag. 266, p. 163-164)

Não deixes que te abandone o milagre de escrever. Não deixes que a miséria do teu corpo escureça com a sua sombra a pequena luz da tua escrita. Não deixes que o ódio, o desprezo, a ignomínia alastrem com o seu veneno pela maior glória do que é razão de estares vivo. [...]. Não deixes que morra em ti a vida que ainda és no poderes assemelhar-te à divindade que ficou dos deuses que morreram. [...]. E terás achado a maior razão de teres nascido.

(Idem, frag. 325, p. 195-196)

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)

EM NOME DO ACASO

PRÓLOGO TALVEZ DISPENSÁVEL PARA ESCREVER AINDA SOBRE VERGÍLIO FERREIRA

Na literatura, como decerto em outras artes, ou, fora delas, em outras formas de conhecimento, alguns autores ou algumas obras vindas até nós, às vezes, por obra do mero acaso, acabam por nos acompanhar a vida inteira, tal o interesse que nos despertam, tal a impressão que nos causam, tal o fascínio que sobre nós vêm a exercer. Tem sido assim, comigo, com relação à obra literária de Vergílio Ferreira que “descobri” por puro acaso, ainda muito jovem e estudante, não de Letras, mas de Direito, numa das incursões que eu então gostava de fazer pelas livrarias de livros usados, à época mais ou menos numerosas no Recife.

Foi numa delas que encontrei um exemplar da primeira edição de *Aparição*, romance de um escritor do qual eu nunca ouvira falar e que, exatamente por isso, não deveria, em princípio, despertar em mim qualquer interesse. Mas não foi assim, porque quis o acaso que me movesse o gesto de tirar o livro da estante, folheá-lo, ler a primeira página ou um trecho aqui, outro ali, o que fez acender em mim, rapidamente, o interesse que não tinha, mas que passei a ter com a forte e positiva impressão que, de imediato, me causou a prosa poética do prólogo do romance que depois, veria, se repetia no epílogo, destacados, ambos, pela composição em *itálico*, da seqüência de capítulos do bloco narrativo.

Comprei o livro, li-o, acompanhei a inquietação de Alberto Soares na perplexa descoberta da fulgurante aparição do ser a si mesmo, o seu desespero face à inverossímil e absurda violência da morte, o seu encantamento com a transcendentalidade da música que em pureza emanava dos dedos infantis e do piano de Cristina... Acompanhei-o no ir e vir entre a casa na montanha beirã e Évora, a cidade “branca como

uma ermida”, emersa dos séculos, cercada de muros, coberta pelo silêncio da planície alentejana.

Aparição tratava de uma “outra”, impalpável e transcendental “realidade” que não era dada a ver a todos os olhos nem a perceber aos sentidos de todos. E Alberto Soares (ou Vergílio Ferreira) falava da sua experiência desse extremo sensível da percepção com a emoção dos limites. Não, não era possível ficar indiferente a um livro assim, possivelmente um romance único nas letras portuguesas do tempo. E começou aí, sob o signo do acaso, o meu interesse pela obra de Vergílio. Depois da “descoberta”, logo quis saber mais sobre o autor, ler outras obras suas e adquiri as que pude – sobretudo em Portugal (romances, contos, ensaios) –, as disponíveis, então nas velhas edições da Portugália. E nunca mais deixei de ler Vergílio Ferreira.

Quando, em 1977, decidi dedicar-me a um mestrado em Letras, sabia, desde o início, que a obra de Vergílio Ferreira seria o objeto de estudo da minha dissertação. E assim foi, daí resultando mais tarde o livro *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*, concluído em 1981 e publicado em 1984. Mas o autor de *Aparição* era então um escritor vivo, tinha 65 anos, estava no apogeu da sua capacidade criadora e viria ainda a publicar vários romances, livros de ensaios, coletâneas de contos e o longuíssimo diário intitulado *Conta-Corrente*.

Voltado para o ensino da Literatura Portuguesa no Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, eu continuava a acompanhar a trajetória de Vergílio Ferreira, lendo e analisando os seus livros, inserindo-os nas minhas atividades de pesquisa, escrevendo e falando sobre eles em colóquios e congressos da minha área de estudos. Sempre alimentei o projeto de estudar cada um dos romances posteriores a *Signo sinal* (1979), o último publicado pelo autor ao tempo em que terminei a minha dissertação de mestrado, que, centrada em *Mudança*, pretendeu realizar um estudo do conjunto da obra romanesca. A decisão de realizar – já um tanto tardiamente – um doutorado em Literatura deu-me a oportunidade de executar esse projeto. E voltei, então, entre os anos de 2002 e 2006, ao estudo sistemático da obra vergiliana. Centrei em *Para sempre* (1983) o ponto nuclear da tese e analisei, sem repe-

tir o que escrevera na dissertação de mestrado, um conjunto de quinze romances, desde *Mudança* (1949) até *Cartas a Sandra* (1996). Busquei detectar os nexos que a todos ou a quase todos relacionam internamente no desdobrar de temas, de idéias e da linguagem e as relações existentes entre os romances, alguns ensaios (notadamente, *Do mundo original, Carta ao futuro e Invocação ao meu corpo*) e o diário.

Sabia, quando montei tal projeto para a minha tese, que teria pela frente uma tarefa longa e árdua, mas também sabia que esse trabalho que exigia disciplina e perseverança me poderia dar prazer e alegria, caso viesse a realizá-lo. Para não perder a memória do que fizera e de como o fizera, fui escrevendo, paralelamente às leituras para a tese e à escritura desta, um “diário de bordo” (passe a expressão metafórica, já que a metáfora da viagem é tão presente em toda a obra vergiliana e o trabalho que eu me impusera não deixava de se assemelhar a uma longa travessia oceânica). A tese e o diário da tese chegaram finalmente a bom termo em 2006. O diário, com o título de *As palavras e os dias, Vergílio Ferreira*, foi publicado nesse mesmo ano. A tese, *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*, foi publicada em 2007.

Parece descabido, falar de tudo isto num texto que pretendi fosse muito breve e que, menos do que um prefácio, fosse apenas a justificativa (talvez desnecessária) para a reunião em volume dos estudos que compõem este livro. Mas, já que o fluir da escrita me fez lembrar o percurso das minhas relações com a obra de Vergílio Ferreira, devo dizer que, de algum modo, não deixa de me impressionar o que um simples jogo do acaso foi capaz de fazer, desde o “achado” casual de um certo livro numa livraria de usados, um “sebo”, como ainda hoje se diz, de autor desconhecido para o comprador, que ainda assim o comprou porque “sintonizou” com a escrita... Tal “sintonização” levou esse comprador do livro a dedicar uma boa parte da sua vida de trabalho à obra do autor que depois passou a conhecer. Originou a produção de trabalhos acadêmicos: uma dissertação de mestrado, uma tese de doutorado, um “suplemento” a essa tese que é o diário em que foi registrado cada passo do processo, e, além disso, ainda alguns textos de pequena

extensão destinados a congressos, a colóquios e à publicação em revistas acadêmicas.

São estes últimos textos que agora estão em causa neste livro. “Em causa” porque certamente alguém poderá perguntar qual a importância que têm ou o interesse que possam despertar depois da publicação, pelo mesmo autor, de dois trabalhos de maior porte, particularmente de uma tese de doutorado em que estão tratadas as mesmas obras do mesmo escritor.

Na defesa de *Em nome da escrita* direi que nem sempre é a mesma a perspectiva, do ângulo de visão da tese ou do ponto de vista de qualquer destes textos breves, pela qual se olhou para determinada obra de Vergílio. Quero com isto dizer que sobre uma mesma obra há por vezes diferentes olhares quando ela é vista a partir da tese ou do artigo ou texto de comunicação para um congresso, e, se em alguns casos o ensaio agora incluído neste volume (como é o caso de “Intertextualidade e simbolismo no jogo de xadrez em *Alegria breve*”) resulta da síntese de um aspecto de capítulo da tese adaptado à leitura numa mesa de congresso, não é isto uma regra que a todos alcança. Pelo contrário, na sua maioria, os textos agora reunidos neste livro são anteriores à escritura da tese e tratam de temas que lá não estão ou estão vistos de diferentes modos. Neste aspecto, a exceção maior é a do estudo intitulado “As personagens de *Mudança*”, que recupera, com algumas pequenas modificações e correções, o capítulo do meu livro *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira* ali intitulado “As representações humanas”.

Poderá causar estranheza a inclusão, num livro novo, de texto proveniente de livro anterior. Se for necessário justificar, o que me moveu a fazê-lo foi o desejo de recuperação de um estudo e de um tempo de trabalho que ainda me são caros. Penso que esta análise das personagens de *Mudança* poderá interessar a eventuais estudiosos da obra de Vergílio. O livro de onde o ensaio procede é obra esgotada e sem esperança de reedição e eu queria, neste livro novo, algo desse tempo e pertinente à *mudança* Vergiliana de que esse romance é signo maior na trajetória do escritor.

Quanto aos demais textos, não necessitam de justificativa para, reunidos em conjunto virem compor um livro novo. O fato de existirem, embora dispersos por atas de congressos, revistas acadêmicas e livros editados em homenagem a personalidades literárias é, em si, argumento suficiente para serem compilados na formação deste volume. Distanciados entre si por um largo decurso de tempo, eles dão testemunho das leituras vergilianas que fiz entre 1980 e 2006, e, não obstante os anos decorridos entre o mais antigo e o mais recente, sei que os relaciona, entre si, um princípio de unidade que ultrapassa a obviedade que é tratar, cada um deles, de uma obra ou de um conjunto de obras do mesmo autor. Reunindo-os *em nome da escrita* de Vergílio Ferreira, espero construir com eles, neste livro, a unidade que vence a dispersão e criar condições para possíveis encontros, talvez inesperados, mas que não fiquem sujeitos às malhas ou aos ditames da sorte ou do acaso.

Olinda, 18 de janeiro de 2011

José Rodrigues de Paiva

AS PERSONAGENS DE MUDANÇA

A transição do século XIX para o XX registrou, no romance, a passagem do real objetivo para a subjetivização do real. Esse fenômeno, entretanto, não é exclusivo da arte romanesca: a grande poesia cercou-se de mistérios nem sempre decifráveis; na pintura, o figurativismo foi substituído por um abstrato jogo de cores, luzes, sombras, volumes, traços capazes de algumas sugestões, mas que nada *mostram* ou *apresentam*; a música aboliu os melodiosos *cantabiles* e desencadeou tempestades dissonantes. A substituição que a arte moderna faz do convencional, do lógico, do constatavelmente real pelo inusitado, pelo simbólico, pelo alegórico, pelo subjetivamente abstrato, é, pois, uma característica universal. No caso específico do romance essa metamorfose estética é evidente. Inúmeros estudos de teoria literária a demonstram, e, ainda que assim não fosse, a transformação seria visível a olho nu pelo leitor mais despretenso desde que medianamente observador. Para se evidenciar a viragem estética do gênero, bastaria comparar entre si alguns romances como *Os miseráveis*, *O vermelho e o negro*, *O pai Goriot*, *Madame Bovary*, *Guerra e paz*, *Os irmãos Karamazov*, *Em busca do tempo perdido*, *Os moedeiros falsos*, *O farol*, *O castelo*, *Ulisses* ou *Molloy*. O paralelo propôs-se em termos de expressões já clássicas do romance, mas, se se quiser particularizar um pouco as comparações, trazê-las para um contexto cultural mais nosso, basta colocar lado a lado os romances de Camilo, Júlio Dinis, Eça de Queirós, com os de um José Cardoso Pires, uma Agustina Bessa-Luís, um Augusto Abelaira ou os do próprio Vergílio Ferreira, para se observar a radical transformação do gênero. Ainda a título de exemplos, se mais fossem necessários, comparem-se, entre os brasileiros, as obras de um Alencar, de um Machado, de um Aluísio Azevedo, com as de um Lúcio Cardoso, um Guimarães Rosa, um Osman Lins, uma Clarice Lispector.

É evidente que o romance do nosso tempo acha-se muito distanciado do modelo romanescos vigente no século passado. Romancistas como Faulkner, Camus, Robbe-Grillet ou Durrell, pelo menos aparentemente nada mais têm a ver com o romance “clássico” firmado por escritores como Balzac, Stendhal, Flaubert, Thomas Hardy ou Tolstoi. A transformação dos valores estéticos, efetivamente, deu ao romance uma nova estrutura. Vale, entretanto, no esquema comparativo que se traça entre o romance contemporâneo e o “clássico”, lembrar uma exceção: se é possível afirmar que um romancista como Tolstoi está hoje muito distanciado dos ficcionistas modernos, do seu contemporâneo Dostoievski já não se pode dizer o mesmo. Pertencentes ambos ao Realismo russo – de que foram, aliás, os maiores representantes – Tolstoi e Dostoievski divergem radicalmente na construção dos seus romances. Tolstoi é o romancista dos grandes espaços, herdeiro autêntico do espírito da epopéia, e, quando se debruça na análise de uma personalidade ou de um grupo social, sente-se a sua vinculação ao Realismo francês: *Ana Karenina* é uma descendente direta de *Madame Bovary*. Dostoievski prefere analisar os subterrâneos da alma humana. O seu espaço romanescos é a consciência das suas personagens, cujos contornos exteriores mal se delineiam. Difícil classificar com algum rigor as figuras humanas dos romances de Dostoievski, analisar, por exemplo, a personalidade de cada um dos irmãos Karamazov, interpretar a moral privada de um Raskolnikov ou compreender o pensamento desvirtuado dos que vagueiam como sombras sinistras pelos corredores da *Casa dos mortos*. Vergílio Ferreira resolve da seguinte maneira a diferença entre Tolstoi e Dostoievski: “Tolstoi continua o *romance-espetáculo* e Dostoievski inaugura o *romance-problema*”¹. Romance-problema é já uma denominação bastante moderna que remete de imediato à terminologia lukacsiana de herói problemático ou “indivíduo problemático”², freqüentemente utilizada para designar determinado tipo de personagem característica do

¹ FERREIRA, Vergílio. Situação atual do romance. In: MORÁVIA, Alberto, *et alli*. *Páginas de estética contemporânea*. Lisboa: Presença, 1966, p. 197.

² Cf. LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d., p. 87, *passim*.

mais representativo romance contemporâneo. Heróis problemáticos são os protagonistas dos romances de Joyce, de Kafka, de Beckett, de Sartre, de Malraux, de Camus, que poderiam, sem qualquer prejuízo, serem chamados de personagens-idéias, porque na realidade, um Dedalus, um Leopold Bloom, um Joseph K., um Molloy, um Roquentin, um Garine ou um Meursault, representam, através de suas consciências e de suas atitudes fenomênicas, parcelas ideológicas dos seus criadores. A expressão personagens-idéias remete este ensaio novamente a Dostoievski, ou mais precisamente a esta afirmação sua: “não é o romance que mais me importa, mas a idéia”³, que, por si só, sem as interpretações posteriores da crítica literária coloca o romancista num plano literário bem distinto do dos seus contemporâneos. É que o romancista russo antecipou-se no tempo e iniciou, no século passado, um romance que só se propagou em larga escala no século XX: o chamado romance de idéias. Não há dúvida que a obra romanesca de Dostoievski é precursora dos questionamentos existenciais que caracterizaram o romance contemporâneo, daí por que é ele também uma referência indispensável em qualquer estudo da evolução do gênero romanesco.

Mas se o romance, como quer Edwin Muir⁴, é uma estrutura composta de elementos como personagens, enredo, tempo e espaço, na sua transição evolutiva do século passado para o atual, ou, mais precisamente, na passagem do romance “clássico” para o moderno ele há de ter evoluído harmoniosamente como um todo, pois não se conceberiam, por exemplo, as radicais transformações sofridas pela trama ficcional, atualmente em alguns casos quase inexistente, fraturada, diluída nas consciências das personagens, mantendo, estas mesmas personagens, as características naturalistas que marcaram ou que delinearão as figuras romanescas clássicas. É inconcebível, por exemplo, desejar encontrar-se personagens como um Julien Sorel ou um André Rostov ou mesmo um Goriot ou um Grandet nos romances de Kafka, de Gide ou de Virgínia

³ Citado por Vergílio Ferreira: Situação atual do romance. In: MORÁVIA, Alberto. *Op. cit.*, p. 197.

⁴ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. 2. ed., Porto Alegre: Globo, 1975.

Woolf, como seria igualmente impossível colocar-se nos romances de Balzac, de Stendhal, de Tolstoi ou mesmo de Proust, os protagonistas de um Beckett, de um Robbe-Grillet, de um Musil ou de um Camus. Personagens e enredo não-de estar em perfeita consonância, dentro de adequadas dimensões espaço-temporais. É isso o que, em última análise, afirma o crítico Leônidas Câmara ao dizer que a vitalidade da personagem “surge desde o instante em que a ação por ela vivida encontra uma adequação exata entre os dois pontos centrais da ficção: a fábula e a personificação humana dos fatos,”⁵ ou seja, desde o momento em que se presente que a personagem se ajusta ao tipo de ação em que está inserida. Isto leva fatalmente à inferência de que, sendo a trama e a personagem elementos estruturais distintos, componentes do complexo de outros elementos que formam o gênero romanesco, ambos estão de tal modo intimamente relacionados que um não pode subsistir sem o outro. Daí afirmar Vítor Manuel de Aguiar e Silva que “a personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca”, concluindo o seu pensamento apoiado em Roland Barthes: “sem personagem, ou pelo menos sem agente, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas ações a uma personagem ou a um agente.”⁶

Esta posição do ensaísta francês, exposta na “Introdução à análise estrutural da narrativa”⁷, vai, aparentemente, de encontro à de Tomachevski, cujo depoimento é invocado por Todorov num estudo sobre as personagens e suas relações, na parte em que o formalista russo afirma que o “herói nem sequer é necessário à história.”⁸. Todorov, entretanto, logo esclarece e de certo modo corrige a precipitada afirmação de Toma-

⁵ CÂMARA, Leônidas. Personagem e ficção. *Estudos Universitários*, v. 16 – n. 1-2. Recife: jan./jul. de 1977, p. 5.

⁶ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 266.

⁷ Cf. BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland, *et alli. Análise estrutural da narrativa*. 4. ed., Petrópolis: Vozes, 1976, p. 43.

⁸ TODOROV, Tzvetan. *Literatura e significação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973, p. 61 e ss.

chevski, afirmando que ela “diz mais respeito às histórias anedóticas ou quando muito às novelas do Renascimento, do que à literatura ocidental clássica de *Dom Quixote* a *Ulisses*.” Nesta literatura – diz ainda Todorov – “o personagem desempenha um papel de primeira categoria e é a partir dele que se organizam os outros elementos da narrativa. Todavia, certas tendências da literatura moderna dão novamente ao personagem um papel secundário.”⁹

Esta colocação de Todorov remete novamente o ensaio à questão da evolução do gênero romanesco. Observe-se que o ensaísta situa claramente o problema entre a literatura ocidental clássica de *Dom Quixote* a *Ulisses* – marco do desmoronamento da estrutura romanesca tradicional – e certas tendências da literatura moderna em que se verificam alterações tais no recorte das personagens que elas chegam a ser relegadas a plano secundário do universo ficcional. A afirmação de Todorov é correta, principalmente se exemplificarmos o que ele chama de “certas tendências da literatura moderna” com um movimento como o do *nouveau roman*, que substitui, no espaço romanesco, a supremacia humana pela supremacia dos objetos, o que levou Lucien Goldmann a expor, baseado em princípios marxistas, a teoria da *reificação* ou da *coisificação* do universo ficcional, em que o próprio homem perde a sua individualidade biográfica, psicológica, sentimental, a sua humanidade, portanto, passando ao mesmo nível dos objetos que o cercam¹⁰. É claro que uma personagem de tais romances não pode ter o interesse e a grandeza de um André Rostov, de um Sorel, de uma Karenina, de uma Bovary ou de qualquer outra figura do romance “clássico”, passando por isso a ocupar um papel secundário na estrutura do romance, visto que o homem deixou de ser o centro do universo romanesco para ser apenas mais um dente das rodas da engrenagem do mundo absurdo e desumanizado que o novo romance pretende representar. O problema da modificação da personagem dentro das inovações da estética romanesca faria lembrar

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ Cf. GOLDMANN, Lucien. O novo romance e a realidade. In: _____. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

ainda Dostoievski, porque é com ele que essa metamorfose se inicia, com as suas personagens, que, mais do que a fotografias, se assemelham a retratos expressionistas em que a indefinição dos contornos e a fragilidade da luz quase absorvida pela sombra, sugerem – e com muita eloqüência e significação – muito mais do que dizem. Foi certamente isso ou algo parecido que Bakhtine encontrou na sua leitura crítica do romancista russo, o que o levou a dizer que

o herói interessa a Dostoievski, não enquanto fenômeno na realidade, possuindo traços caracterológicos e sociológicos nitidamente definidos, nem enquanto imagem determinada, composta de elementos objetivos com significação única, e sim como ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio, como a posição do homem que busca a sua razão de ser e o valor da realidade circundante e da sua própria pessoa.¹¹

É evidente que esta é uma posição existencial de herói romanesco em que está implícita a própria concepção fenomênica do mundo, os próprios questionamentos interiores do romancista. Esta seria a posição herdada pelos escritores ligados à temática existencial da descoberta do homem e do seu estar-no-mundo, como um Malraux ou um Camus, ou mesmo por aqueles dogmaticamente vinculados ao existencialismo como sistema filosófico, dos quais Sartre é o melhor exemplo. Posição que evoluiria contemporaneamente até ao advento do *nouveau roman* e seus continuadores, que destronaram o homem como personagem fazendo-o parar de se questionar para simplesmente ver-se ou encontrar-se num mundo material, mergulhado em silêncio e cercado de objetos que ameaçam alcançar importância maior do que a sua. É neste sentido que se diz que a personagem romanesca está hoje deslocada para plano secundário na estrutura do gênero ou até que já é possível haver romance sem personagem¹², o que, na realidade, é forçar demais as coisas, porque mesmo a simples inicial K. usada por Kafka para sim-

¹¹ BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Editions du Seuil, 1970, p. 82.

¹² Cf. GOLDMANN, Lucien. O novo romance e a realidade, p. 176.

bolizar o protagonista do *Castelo*, apesar de toda a sua indefinição, de todo o seu abstracionismo, é ainda uma personagem, ou pelo menos – para voltar a lembrar Roland Barthes – um agente.

Toda esta digressão pretendeu apenas aflorar a problemática da personagem do romance – tema dos mais importantes da moderna teoria literária – procurando situá-la a partir do ângulo da evolução do próprio gênero romanesco. Sobre o assunto, o entendimento do ensaio é aquele que se poderia chamar de ponto de vista clássico: entende-se o romance como um complexo de elementos formadores de uma estrutura harmoniosamente equilibrada e intrinsecamente composta de uma fábula, de personagens, de um contexto espacial onde as ações se desenvolvem e de uma dimensão temporal, recebendo estes elementos um tratamento extrínseco próprio das tendências estéticas de cada romancista, a que Todorov chamaria de *discurso*¹³, e que se pode identificar com os fatores da composição, dentre os quais é possível ressaltar o estilo e o foco narrativo ou ponto de vista da narração. Ainda de uma perspectiva clássica, o ensaio concorda com a especificidade de cada um dos elementos da estrutura do romance, entendendo-os, entretanto, visceralmente interligados, com especialidade no que diz respeito à relação personagem/ação, que, idealmente, deve atingir um tal grau de identificação que a personagem encerra em si própria o significado mais profundo da ação do romance. Vale, neste instante, invocar novamente o pensamento de Leônidas Câmara, para quem “a ficção só alcança o verdadeiro valor humano quando a personagem transmite o conteúdo simbólico da ação.”¹⁴

Importa, entretanto, substituírem-se as digressões teóricas, possivelmente já por demais alongadas, pelo interesse específico do ensaio, que é o romance de Vergílio Ferreira, particularmente, no caso deste capítulo, as personagens de *Mudança* (1949). Seria ocioso enumerar as diversas possibilidades de análise das personagens do romance,

¹³ TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland, *et alli*. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed., Petrópolis: Vozes, 1976, p. 211.

¹⁴ CÂMARA, Leônidas. Personagem e ficção. *Estudos Universitários*, v. 16 – n. 1-2. Recife: jan./jul. de 1977, p. 15.

sabendo-se, de saída, que este estudo não pretende restringir-se especificamente a qualquer delas. Não lhe interessa, por exemplo, o processo de criação de personagens utilizado por Vergílio Ferreira, como não pretende também analisar a psicologia de cada uma das figuras do universo humano de *Mudança*, salvo no que se refere aos aspectos da funcionalidade do problema. Não há igualmente a intenção de agrupar as personagens do romance dentro da clássica divisão tipológica de Forster¹⁵, até porque, ao que parece, o próprio autor não a considerava tão rigorosa ou tão satisfatória¹⁶. O que o ensaio afinal pretende com relação às personagens de *Mudança* é simplesmente interpretar as suas funções dentro da estrutura romanesca, captar as suas posições e respectivos valores no interior da trama ficcional, analisar as suas relações com o mundo circundante, as atitudes ou comportamento de cada uma em face da dimensão humana e social representada na obra. E como o ensaio acredita na necessidade de adequação da personagem ao tipo de ação desenvolvida no romance, e como se sabe que existem em *Mudança* dois fluxos impulsionadores da ação, sendo um social, identificado com o movimento neo-realista, e outro existencial¹⁷, pretende-se relacionar

¹⁵ E. M. Forster dividiu as personagens romanescas em dois grandes grupos: personagens “planas” e personagens “redondas”. As “planas” são “construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade”, portanto, linearmente definidas por um só e imutável traço que persiste ao longo do romance. As personagens “redondas” caracterizam-se por certa complexidade psicológica capaz de surpreender o leitor durante a leitura do romance com pensamentos ou atitudes imprevisíveis que representam, afinal, as diversas possibilidades de ação ou pensamento do próprio homem. (Cf. FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2. ed., Porto Alegre: Globo, 1974, p. 53 e ss.).

¹⁶ Apresentando a edição brasileira da obra de Forster, Dionísio de Oliveira Toledo, ao comentar a classificação das personagens em planas e redondas, escreve: “Mas Forster é suficientemente autêntico para não ser tão rígido quanto os seus seguidores. Assim, outro homem tão talentoso como ele, Eric Bentley, foi bastante perspicaz para notar que ao não funcionar a regra, ele leva a melhor sobre a sua lógica, e abandona, divertidamente, a classificação, como o fez a propósito de Dickens”. (Cf. TOLEDO, Dionísio de Oliveira. Apresentação de *Aspectos do romance*, p. xvii).

¹⁷ V. o capítulo Ambigüidade e inovação romanesca. In: PAIVA, José Rodrigues de. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Gabinete Português de Leitura, 1984, p. 57-69.

as personagens, pelo menos as de maior representação, com cada um desses eixos da narrativa.

Já se sabe que a figura de Carlos Bruno domina todo o romance. É em função dele que existe *Mudança*, embora não sejam apenas as transformações ocorridas em tal personagem que compõem o arcabouço temático do livro, onde, aliás, se poderiam apontar diversos subtemas, pois, como se viu quando se fez a interpretação do título¹⁸ o romance aborda, com maior ou menor intensidade, mudanças operadas em diversos níveis e setores da existência e da História. Carlos Bruno, portanto, é o protagonista da ação de *Mudança*, entretanto, ao seu redor, movem-se inúmeras outras figuras humanas, algumas quase que um simples nome, aparentemente irrelevantes no contexto da trama romanesca, mas onde todas, afinal, possuem o seu valor ou a sua função. É por essas personagens, que podemos chamar de menores ou secundárias, que o ensaio começará esta parte do estudo, embora, freqüentemente, enquanto se falar dessas figuras, deva aparecer o nome de Carlos Bruno ou algum outro de certa importância no romance, porque, na ficção como na vida as personagens e os homens estão sempre solidária ou solitariamente entrelaçados.

Da galeria dessas personagens menores fazem parte um Pilé, um Gaviarra, a velha criada Ricardina, Manuel – tio paterno de Carlos e andarilho por vocação –, o casal Roberto e Lúcia e seu filho, o engenheiro Raul – símbolos de uma burguesia estável, com “status” de funcionários –, Lima, exemplo de homem prático, industrial de tecelagem e símbolo do poder econômico depois da queda de José Bruno, um Castro ou um Malheiros, opacos representantes da política provinciana. A simples colocação destas figuras em face da estratificação das classes que representam revela as inegáveis intenções sociais do romance. Todas estas personagens, vale a antecipação, identificam-se plenamente com o eixo neo-realista de *Mudança*. Ainda dentro desta primeira fileira de personagens se poderiam colocar Cardoso, sogro de Carlos, ou mesmo o velho José Bruno, o arruinado senhor de Vilarim. Numa

¹⁸ *Ibid.*

outra escala de representação humana colocam-se Pedro – meio-irmão de Carlos pelo lado paterno –, o médico Rui Antunes, o juiz e a própria Berta, mulher de Carlos Bruno. Estas personagens, inclusive Berta, funcionam freqüentemente como agentes provocadores ou estimuladores da angústia e do pensamento de Carlos, levando-o muitas vezes à lassidão ou à raiva, à dúvida ou à perplexidade, fazendo-o mergulhar no questionamento de certos problemas ligados à existência. Estas são, portanto personagens que, se não se pode dizê-las de caráter eminentemente existencial – algumas, aliás, como Pedro e especialmente Berta, perfeitamente identificadas com o espírito neo-realista –, estão já, com maior ou menor intensidade, direta ou indiretamente ligadas ao eixo narrativo de *Mudança*, cujo centro de interesse é a problemática da existência, na medida em que possibilitam o levantamento de certas questões, tratadas, a partir daí, pode-se dizer que em nível de discussão teórica, beirando já o ensaísmo. Finalmente, como ponto mais importante da representação humana e ideológica de *Mudança* está a figura de Carlos Bruno, cujo amadurecer da consciência o romance pretende acompanhar. É para ele ou sobre ele que converge toda a ação romanesca, e é através da sua consciência, do processo de maturação do seu pensamento, que os resultados dessa ação são projetados para serem recebidos pelo leitor.

Mudança começa deixando entrever o sistema familiar patriarcalista de José da Rocha Bruno, rico senhor de Vilarim, em torno do qual vive uma comunidade: seu filho Carlos, recém-chegado de Coimbra, onde concluíra o curso de Direito; Cardoso, o guarda-livros da indústria de José Bruno, a mulher e a filha Berta, noiva de Carlos; Pilé e Gaviarra, empregados de José Bruno desde as origens da sua fortuna; Pedro, o filho bastardo, há certo tempo vivendo à distância, em Lisboa, mas economicamente dependente do velho Bruno, gerenciando-lhe o depósito de fazendas. José da Rocha Bruno é símbolo de uma personalidade primitiva e de um sistema econômico sepultado pela “crise”¹⁹. Como

¹⁹ A “crise”, que no contexto romanesco de *Mudança* assume dimensões míticas, não é mais que a derrocada econômico-financeira deflagrada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929. Dando início à chamada “Grande Depressão”, esse desastre americano espa-

homem, tem um comportamento contraditório que lhe permite certa licenciosidade com as mulheres sem admitir, entretanto, que em casa ou ao trabalho, sequer alguém cante qualquer cantiga de intenção duvidosa. “A uma irmã do Pilé expulsara-a o velho, irado, por cantar qualquer frescura de arraial enquanto quebrava lã. Em sua casa, só música séria, portanto de igreja.”²⁰

O desbragamento moral estava no sangue de José Bruno. Seu pai tivera “braçados” de filhos ilegítimos e foi também de uma relação ilícita entre José Bruno e uma serrana que para ele trabalhava que Pedro nascera. Mas recolhida a criança a casa, “depois do leite”, Bruno “correu porta fora com a mãe, por ter pecado com ele” (p. 20). Entre o temor a Deus e a sedução da carne debatia-se José Bruno, e mais tarde o próprio Pedro, o bastardo, o compararia a um “bruto medievo pela mistura incongruente da vida desbragada com o reto fanatismo religioso” (p. 20). Mas apesar dessas contradições, ou possivelmente graças a elas, a natureza de José Bruno está de acordo com o universo de onde ele se originou e através do romance se move. É um produto da sua raça e do seu meio e um herdeiro da persistência teimosa, da vontade inquebrantável e das convicções ambiciosas dos seus antepassados, herança que lhe garantiu a fortuna e, em razão desta, a voz de comando com que dobrava os que o cercavam. José Bruno é uma figura breve na trama de *Mudança*, porque a “crise”, quebrando-lhe na velhice a rijeza de ânimo, o orgulho e a vontade férrea, únicas dádivas de caráter que recebera dos seus mais velhos, leva-o ao suicídio, o que acontece logo ao quinto capítulo do romance. A sua sombra, entretanto, perdura ao longo do livro, projetada na angústia de Carlos Bruno, espicaçada pela tragédia familiar. Personagem barroca, ou quase, poder-se-ia dizer de José

lharia pelo mundo os seus efeitos de catástrofe, e, como onda de imensa força destruidora, faria naufragar pequenas e grandes fortunas. José da Rocha Bruno é, no romance de Vergílio Ferreira, uma vítima trágica da “crise”. [Nota do autor. Julho, 2010].

²⁰ FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. 3. ed., Lisboa: Portugalia, p. 20. Todas as referências ao romance serão feitas a partir desta edição. Daqui em diante os números das páginas serão indicados, entre parênteses, no próprio texto.

Bruno, tivesse ela mais longa permanência no romance e maior enriquecimento de detalhes.

A estrutura familiar e econômica de José Bruno possui uma exceção, uma anomalia incorrigível, representada na figura do seu irmão Manuel. Irresistível vocação de vagabundo e andarilho, Manuel não se fixa em atividade alguma, em emprego algum e nem sequer chega a entregar aos destinatários as cartas de apresentação que o irmão lhe dá para obtenção de trabalho. Também não vive em casa de José Bruno e só intermitentemente lá aparece, quando as necessidades são maiores. Mas tão repentinamente como aparecia, Manuel, sem dar aviso, desaparecia sempre, perdendo-se outra vez o seu rastro, ignorando-se o seu destino. Quando criança, Carlos Bruno tinha uma espécie de fascínio pela figura do tio Manuel. Ele representava a liberdade, a aventura, os perigos da travessia da serra. E Carlos gostava de lhe ouvir contar as histórias fantásticas. Mas o fascínio de Carlos morrera com a infância e era com os olhos da realidade que ele revia o tio naquelas incômodas visitas.

Um homem alto, carregado, com risos de pasmo, o tio. Rolado pelos córregos da serra ou sovado dos comboios que o iam buscar aos infernos, voltava sempre, roto e sujo, com risos brancos de pasmo, o tio. Lavado, escarduçado, José Bruno chamava então um macho para o carregar outra vez à estação ou aos caminhos da serra, mas tio Manuel, a horas mortas, voltava sempre a romper por Vilarim adentro. (p. 9).

Ainda menos delineado do que José Bruno, de brevíssimas e irrelevantes aparições na ação, Manuel seria uma figura dispensável na trama romanesca de *Mudança*, entretanto, como personagem, encarna uma representação humana que fez tradição em certa literatura portuguesa, especialmente no Neo-Realismo: o nômade, o andarilho, o vagabundo, o pícaro – ou algo assemelhado – mas muito mais sobrecarregado do trágico do que do cômico e por isso, antipícaro, para usar a terminologia de Mário Sacramento²¹. Os heróis típicos do Neo-Realismo dos

²¹ Mário Sacramento estabelece distinções entre os heróis pícaros e antipícaros, colocando a sua perspectiva a partir da forma como tais heróis são vistos no contexto social de que

anos 40 eram andarilhos, fossem gaibéus, ratinhos ou malteses. Manuel é, portanto, no romance de Vergílio Ferreira, um traço de ligação com a ficção neo-realista, representando, inclusive, não só o mero espírito aventureiro – e até algo primitivamente romântico – do homem rude, mas principalmente as diferenças sociais e econômicas existentes dentro da própria família.

Manuel, vale a observação, possui um antepassado dentro da obra do próprio Vergílio Ferreira: o tio Gorra, de *Vagão “J”*, irmão de Joaquina Borralho, homem sem dono e sem destino, visto em intermitentes aparições em casa dos parentes, onde ia aumentar a miséria com a sua grande fome e o seu irrefreável apetite. Manuel é um Gorra menos faminto, menos impulsivo, menos falador e menos turbulento que antes da tragédia familiar tinha parentes ricos onde vinha por vezes aplacar o cansaço e as necessidades.

Pilé e Gaviarra são também personagens plenamente identificadas com a literatura social portuguesa. Figuras ancestralmente curvadas pela sujeição a um senhor que as comanda e de quem são quase uma propriedade, Pilé e Gaviarra lembram os humilhados e ofendidos do romance russo na tradição das almas mortas ou da relação amo/servidor, embora sem a grandiosidade trágica ou o patético que emana das criaturas de Gogol, Dostoievski ou Tolstoi. Ambos são peças menores da engrenagem econômica que sustenta o poderio de José Bruno, e por isso, quando a “crise” o derruba, eles passam também a ser vítimas do desastre. Há, entretanto, entre os dois. Uma diferença essencial na forma de encarar a vida que lhes condiciona o próprio destino. Seladas as portas da fábrica pelos credores de José Bruno, após o seu suicídio Pilé e Gaviarra enfrentam imensas necessidades. Morto o senhor que

são parte e do comportamento que os caracteriza em face de uma problemática humana ou social. Assim, para Mário Sacramento, são pícaros os heróis ou anti-heróis de comportamento gratuito, vagabundos que oferecem um espetáculo grotesco cuja única finalidade é divertir o leitor. Mas a vagabundagem dos anti-heróis de Fernando Namora, diz Mário Sacramento, “é apresentada como o detrito duma engrenagem que a rejeita. Os anti-heróis de Namora são vítimas encaradas como tais. Do que resulta que o seu pícaro é um anti-pícaro também, na medida em que faz um diagnóstico social e implica uma terapêutica?”. (SACRAMENTO, Mário. *Fernando Namora*. Lisboa: Arcádia, s.d., p. 113-114).

sempre os alimentou, em meio aos escombros da derrocada geral os servos não sabem como ganhar a vida. Mas a guerra que devastava a Europa apontava aos miseráveis uma nova esperança de sobrevivência: romperia a febre do volfrâmio, e Pilé, como os outros, começou a cavar a montanha em busca das pedras negras que representavam alimento, acabando por encontrar a morte soterrado numa mina abandonada. Gaviarra, num trabalho clandestino executado com Manuel durante o seu último retorno a Vilarim, ganhava algum dinheiro tecendo na fábrica interdita pela Justiça a lã guardada no depósito, e também sob interdição, e vendia as fazendas pelas vilas da montanha. Com as economias comprou um pedaço de terra pedregosa onde depositou as suas últimas esperanças de sobrevivência. Gaviarra limpava o chão livrando-o do cascalho e das pedras, preparando-o para a fertilidade, e, como uma reencarnação agreste do Sísifo, da ribeira do fundo do vale rolava encosta acima os pedregulhos com que levantaria o muro de demarcação da sua propriedade. Gaviarra plantava o futuro: corrimões de videiras e “promessas de árvores de fruto”.

Rebordando o terreno, Carlos pasmou sobre vergõntas de castanheiro que o desgraçado erguera em covas, amorosamente, para frutificarem e darem sombra daí a uma eternidade. Perturbava-o o mistério daquele compromisso do Gaviarra com os tempos futuros, com os tempos para lá da sua morte, em que serás tão nada, Gaviarra amigo, como eras antes de nascer.

– Quem gozará estes castanheiros?

O homem deu de ombros a uma questão que lhe era tão indiferente como as cheias do Nilo. Sabia que um castanheiro num cerro era uma verdade natural, sem discussão. E que o seu trabalho de pôr as coisas onde deviam estar era outra verdade como a primeira. (p. 92).

Aparentemente pouco importante à ação de *Mudança*, Gaviarra é uma figura interessante que oscila entre a personagem de recorte neo-

-realista e a representação humana de dimensões abstratas. Capaz de matar ou morrer em defesa da sua terra, o homem, seguindo o ciclo da natureza e esquecendo a urgência das suas necessidades, cava o chão pedregoso para plantar árvores seculares, sabendo de antemão que a sua vida não seria suficientemente longa para lhes apanhar os frutos ou para gozar sequer a sua sombra. O homem rude e forte, acostumado aos trabalhos mais ásperos e que ameaçava matar pela sua propriedade também era capaz de se enternecer diante de uma criança, e a sua voz, bravia e rude como a montanha das suas raízes, surpreendia entoando vez por outra um canto amargo que lhe extravasava a angústia retida. Gaviarra traz na sua essência algo que o coloca num plano que já não é exatamente o da personagem neo-realista. Ele não é uma figura de intenções imediatistas nem tampouco se apresenta esquematicamente pragmática ou programática. É capaz de sondar, de perscrutar o abstrato, para além das contingências do momento presente. Gaviarra é uma representação humana em evolução entre o drama social e as tensões existenciais. Simboliza já o homem que, desde a sua rude ignorância era capaz de sentir intuitivamente que – para usar a frase de Camus – nem “tudo está bem debaixo do sol e na história.”²²

Tipicamente neo-realista é a figura da velha criada de Carlos Bruno, Ricardina, cujo marido emigrara há muitos anos para o Brasil, numa viagem de esperanças, mas sem promessas nem regresso. Ricardina é dessas personagens secularmente curvadas pela servidão, e o seu espírito submisso só reage diante do perigo de se pôr em dúvida o último dos seus bens: a sua honra. Ricardina deixa o serviço da casa de Carlos Bruno quando ele e Berta se separam, porque, de um homem e uma mulher sozinhos numa casa, “que haviam de dizer as línguas do mundo?” (p. 179).

Também Cardoso, o pai de Berta, se integra muito bem na vertente neo-realista de *Mudança*, passando, entre o azar e a sorte do destino, da condição de empregado à de patrão. Misteriosamente, Cardoso conseguiu amealhar dinheiro bastante para adquirir judicialmente a fábrica

²² CAMUS, Albert. Prefácio a *O avesso e o direito*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 11.

do velho José Bruno e instala-se com a família em Vilarim, pretendendo comprar também a casa. Progride. Cresce em importância e imponência. Nega um pedido de Carlos para empregar Gaviarra na fábrica porque isso era “deitar dinheiro à rua [...] Cardoso não ficava já no escritório, andava pelo meio das máquinas, dava ordens altas para o Bomba, o Mulato...” (p. 179). Operava-se em Cardoso uma visível mudança de personalidade ou de comportamento. Alçado à classe dos que mandam ele já não tem a quem obedecer, a quem se curvar, pelo contrário, tem agora quem lhe obedeça, quem se curve diante de si, por isso grita ordens em alta voz dentro da fábrica. Homem prático, avalia as pessoas pela sua capacidade de produção e assim, recusa-se a empregar o Gaviarra, um “lombreiro”, negando, sem qualquer constrangimento, o pedido veemente do genro. Entretanto, a mais importante figura neo-realista do romance é sem dúvida a filha de Cardoso, Berta, que será estudada a seu tempo porque não pode ser dissociada da relação que tem com Carlos Bruno.

Já se sabe que *Mudança* evolui de um contexto social e histórico para um questionamento existencial e subjetivo, e não se deve esta guinada do enfoque ou da temática romanesca unicamente à projeção da consciência de Carlos Bruno, que a certa altura passa a dominar toda a ação do romance, mas também ao surgimento de outras personagens relacionadas mais ou menos intensamente com a existência do protagonista. É verdade que algumas dessas personagens atuam quase como meros estímulos à consciência ou ao pensamento de Carlos, mas também é inegável que representam, elas próprias, certas parcelas de comportamento, certas maneiras de existir, de pensar e de encarar o mundo. O juiz, Pedro, Rui Antunes ou a própria Berta, são figuras que gravitam ao redor de Carlos Bruno instigando-lhe o pensar e o sentir, influenciando, de alguma maneira, na sua consciência e no seu comportamento.

Nesta categoria de personagens-estímulo ou agentes provocadores de pensamento, o juiz estaria em primeiro lugar. Quando Carlos Bruno começou a advogar, ligou-se quase automaticamente, como era natural, à pessoa do juiz. Identificados por atividades profissionais semelhantes, ligados pela mesma formação cultural universitária, cada um tinha

no outro a única companhia possível na Vila de Castanheira. Depois das audiências, os dois demoram-se em longas palestras. Carlos visita a casa do juiz, encontram-se à noite, no clube, e falam das coisas mais diversas. Coisas tão próximas como a política local ou tão distantes – mas de reflexos palpáveis – como a guerra que conturbava o mundo. É por influência do juiz que Carlos começa a se interessar pela política. O magistrado não escondia a sua simpatia pela doutrina nazista. Seduzia-o a *nova ordem* que Hitler implantaria no mundo depois da dominação. Carlos aceita as razões do juiz, convence-se da necessidade da implantação da ordem, de certo rigor, de realizações práticas, até porque seu pai, segundo o defensor dessas idéias, dentro deste novo contexto social não estaria morto, porque não teria havido o fenômeno da crise para levá-lo ao suicídio. Mas Bruno questiona-se, indaga-se, debate-se entre inúmeras dúvidas. Bruno pensa e procura sempre o seu interlocutor e volta às longas conversas depois das audiências ou às mesas do clube. São estes diálogos de Carlos com o juiz que possibilitam o aparecimento no romance das discussões sobre Direito e moral, a natureza do castigo resultante da aplicação da Lei, as relações entre a arte e a moral, ou o rápido perfil histórico da Europa da Primeira à Segunda Guerra Mundial. O romance adquire nestes trechos, e em outros diálogos semelhantes travados com outras personagens, uma natureza essencialmente ensaística, visto que esses temas são levados a discussões teóricas que estão mais ao nível do ensaio ideológico do que da ficção. Mas o juiz, que de alguma forma contribuía na formação do pensamento político de Carlos Bruno, haveria de ser para ele motivo de decepção, porque quando mais tarde se anunciasse a derrota da Alemanha nazista, o magistrado depressa mudaria de convicções e passaria a procurar noutra fonte de poder a nova ordem necessária ao equilíbrio do mundo. Bruno angustia-se porque não pode aceitar tal fraqueza de carácter. Sente-se enganado, traído e desamparado na sua boa-fé. Por isso diz ao juiz que “não há crime maior que iludir uma criança ou um homem sincero.” (p. 122).

Também Rui Antunes, o médico, é uma personagem cuja importância praticamente só se faz sentir quando posta em relação a Car-

los Bruno. A sua primeira colocação no romance é de caráter social. Percebe-se ainda a questão da estratificação de classes nos primeiros diálogos entre Carlos e o médico quando este o vai examinar em razão de um súbito problema de saúde. Bruno conhece Rui Antunes há muito tempo, mas não se lembra de onde. Rui esclarece que também é natural daquela região, fora contemporâneo de Carlos quando estudantes em Coimbra, e seu pai, na juventude, trabalhara em Vilarim, na fábrica de José Bruno. E fazendo sentir ainda mais as diferenças de classes já então inexistentes, Rui Antunes arremata: “– Viemos de caminhos diferentes. Vim da baixa, mas enfim, encontramos-nos.”(p. 99).

A ordem natural da vida e o sistema social vigente teriam mantido os dois homens afastados por toda a existência, entretanto, o diploma de médico obtido por Rui em Coimbra nivelava-o culturalmente, e de certo modo também socialmente, a Carlos Bruno. A “crise” aplainara outras diferenças e a pobreza de Carlos aproximava-o definitivamente de Rui Antunes. A relação entre ambos é um tanto esquemática, presente uma visível intencionalidade social, mas a figura de Rui cresce, a personagem evolui, adquire pouco a pouco certa complexidade, e deixa marcas, não obstante o seu fugaz aparecimento no romance. É que os diálogos entre o médico e o advogado prolongam-se, repetem-se, e Rui vai-se mostrando um indivíduo problemático, um homem que pensa, que se questiona, que se interroga e que parece estar muito mais preocupado com a origem e o destino do gênero humano do que com a saúde dos seus semelhantes. Neste sentido, Rui Antunes, atormentado pela incapacidade de adaptação ao seu tempo, repelindo a injustiça humana mas sem entusiasmo para lutar contra ela, inscreve-se entre as personagens existenciais de *Mudança*. O sentido ideológico dos diálogos entre Bruno e Rui Antunes aliado ao estilo brilhante do romancista, lembram em certos trechos – guardadas evidentemente as devidas proporções – os diálogos travados entre Jean Tarrou e Bernard Rieux (este também médico), personagens de *A peste*, de Albert Camus. Tais diálogos, sejam os de Camus ou os de Vergílio Ferreira, retomam uma tradição milenar de expressão de pensamento que remonta à Grécia de Platão.

Como Rui Antunes, Pedro é inicialmente apresentado como uma personagem ligada à vertente social de *Mudança*, mas o evoluir do romance lhe dará uma outra dimensão humana. Vergado pela sujeição ao pai, de quem dependia economicamente; humilhado pela sua origem ilegítima que o levava a tratar cerimoniosamente o meio-irmão Carlos, embora fosse mais velho do que ele; herdeiro da vocação nômade de seu tio Manuel, Pedro possui um autêntico recorte neo-realista, entretanto, ele não representa apenas alguém que tem urgência de satisfazer as suas necessidades básicas, mas é também um homem que pensa e leva os outros a pensar. Pedro tem as suas interrogações, e já no início do romance ele tenta discutir com Carlos um aspecto que não consegue entender no caráter do pai: a união do seu desregramento moral com o fanatismo religioso. Juntamente com o tio Manuel, Pedro representa para Carlos Bruno uma espécie de pureza original, um tipo de relação marcada por certo primitivismo e a única ainda não comprometida, não deteriorada pelas mudanças verificadas nos homens e no mundo.

Personagem de extrema brevidade na trama do romance, Pedro possui a envolvê-lo um halo de mistério semelhante ao que cerca as figuras do universo romanesco de Kafka. Depois da derrocada de José Bruno, ele se deixara ficar por Lisboa, e aí se perdem as suas notícias. Inesperadamente, quinze anos depois, Pedro regressa a Castanheira, por uma madrugada de setembro, para encher de surpresa e dúvidas a consciência de Carlos Bruno e logo desaparecer – também pela madrugada – tão cheio de mistério e de silêncio como tinha chegado. Não há dúvida que Pedro possui no romance um valor simbólico, podendo ser interpretado como a representação da evolução do homem desde a ação instintiva à consciência que argumenta e que interroga. Ele está ainda na tradição de personagens à qual pertencem um Gorra ou um Manuel, mas estes representam um estágio mais primitivo do gênero humano, o momento em que a sobrevivência é o instinto que grita mais alto, sem que o sobrevivente tenha consciência da sua exata condição. Pedro é um andarilho, mas dotado de um pensamento, espécie de filósofo que surge para semear dúvidas num terreno onde não existem certezas. Os seus diálogos com Carlos Bruno têm profunda dimensão ensaística. Pedro

traça o perfil da espécie humana das cavernas à modernidade, analisa os fluxos e refluxos da História, expõe argumentos sobre a vida, sobre a morte, sobre a justiça, sobre a verdade...

Carlos Bruno ouvia. Agora, Pedro calcava terreno conhecido do irmão. No silêncio da manhã, a voz firme de Pedro erguia, pedra a pedra, sistemas políticos, filosóficos, morais. Parava um instante, deixava que no edifício erguido embatesse um vento de renovação. E outra vez, pedra por pedra, sistemas, leis, doutrinas ruíam, miseravelmente, no entulho histórico. De novo os homens levantavam uma harmonia de idéias, coroada de eternidade; de novo um destino cego de águas subterrâneas lhe escavava a segurança. Ali, à face da montanha, Carlos viu sumir-se, na poeira, o milagre da obra humana. Na voz calma de Pedro, impérios ruíam, uma luta de morte precedia todas as mudanças, no silêncio da ordem universal um súbito clamor de guerra atravessava de alvoroço a paz dos povos, uma fúria medonha arrasava a perfeição de civilizações inteiras. E outra vez a paz, outra vez um rigor de razão cobria o mundo novo, com sistemas de coordenação, aparelhados por filósofos, a respiração livre das gentes no repouso da escalada. De novo a fúria, outra vez a paz e sempre assim. (p. 134-135).

A aparição de Pedro em Castanheira instiga a consciência de Carlos, as suas palavras forçam-no a pensar, tiram-lhe o sono, e, involuntariamente, a sua breve passagem vai agravar as já difíceis relações do meio-irmão com Berta, pois, falando-lhe com a naturalidade que Carlos já não tinha, notando-lhe pequenos detalhes que ao marido passavam despercebidos, Pedro despertou na mulher os reprimidos instintos. “Em breve aparição, repentinamente erguido diante dela, como em magia de lenda, um homem quase estranho reparara nela humanamente, cobrindo-a, num instante, de quente compreensão.” (p. 157). Na manhã em que Pedro desaparece, Berta surpreende-se pintada e vestida como se fosse uma ocasião especial, mas, quando se dá pela ausência dele, ela “sentiu que alguma coisa perdera nessa manhã de névoa [...] e só

então receou saber que se vestira em beleza para esse homem misterioso.” (p.157).

Berta é uma autêntica figura do eixo social do romance, embora nela esteja uma das fontes da angústia de Carlos Bruno. Espírito pragmático, ela representa a mulher terra-a-terra, sem vôos metafísicos, sem preocupações subjetivas, exclusivamente voltada para as coisas materiais, para o jogo do ter ou do não ter. Contrária à morna lassidão em que mergulha Carlos Bruno, Berta exige ação, exige entusiasmo, exige revolta. Não admite a angústia, o abatimento, a mole entrega ao destino, e enche-se de desprezo pelo marido que se debate desorientado entre os escombros da tragédia. Ela não pode entender a vida senão como uma forma de usufruir a existência plena e abastadamente, sem mais preocupações que não sejam as de garantir o conforto do dia-a-dia. Por isso não aceita, como Carlos Bruno, a pobreza como forma de purificação espiritual, e enquanto ele, em sentido inverso ao da queda material cresce espiritualmente, Berta debate-se na revolta, no ódio, no desprezo que acabam por levar à separação do casal. Ela não entende o amor senão como posse absoluta do objeto amado complementando o conforto burguês que aspira ter na vida e por isso se revolta contra a evasão de Carlos para a meditação e para os livros. Admira a inteligência como uma forma de diletantismo superior, chegando mesmo a impressionar-se com algumas frases de Carlos Bruno carregadas do mistério das metáforas cujo sentido nem sempre lhe era claro, mas não admitia que entre tantas necessidades materiais o marido se desse ao luxo de gastar dinheiro comprando livros. Assim, à busca de Carlos pelas coisas do espírito, Berta reage agressivamente, com argumentos em que ressalta as necessidades básicas cotidianas e a pobreza em que se encontram: “não é com coisas intelectuais que se governa a vida. Coisas práticas, amigo, coisas práticas.”(p. 49).

O temperamento imediatista de Berta exige resultados, e por isso ela não consegue entender a gratuidade de uma discussão sobre abstrações. É esse pragmatismo que ao fim de um desses diálogos travados entre Carlos e Rui em que se discutiu a inadaptabilidade do homem ao seu tempo, o homem em face da sociedade e da sua própria consciência,

o valor da inteligência e do raciocínio, o vencidismo, a leva a perguntar, deixando-os perplexos, o que, afinal, haviam concluído de toda a discussão (p. 104). Berta não entende a prostração pela angústia senão como uma forma triste e avelhentada de se achar alguém vencido pela vida. Não pode igualmente perceber como a morte, para ela unicamente um extremo ou uma conseqüência natural da vida, possa transformar radicalmente o pensamento ou o comportamento de alguém. As mudanças operadas na personalidade de Carlos registram-se exatamente a partir da morte do pai, conseqüência maior do desastre econômico, mas Berta enxerga simplesmente os efeitos materiais desse desastre e não entende porque o marido se transforma mergulhado em tristeza e solidão. Carlos e Berta são, na realidade, dois temperamentos absolutamente contraditórios. Ele vê tudo com os olhos da consciência, ela com os olhos do corpo. Da cadeia da sua solidão, Carlos Bruno é alguém solidário com a humanidade do homem, ao passo que Berta, individualista, preocupa-se apenas consigo própria. Importa-lhe unicamente o seu bem-estar, o seu conforto, a sua felicidade. Este choque de interesses e temperamentos agravado pelas contingências exteriores, arrasta ao extremo da crise o relacionamento entre o casal, e ao final do romance, após a experiência da separação e a vaga tentativa de um reinício frustrado, a idéia do crime vai lentamente assaltando a consciência de Berta como única forma de solucionar o conflito.

Essencial à estrutura de *Mudança*, de que é mesmo, pode-se dizer, a viga mestra, a luta travada às vezes surdamente entre Carlos Bruno e Berta possui também o seu valor simbólico. Ela representa a própria tensão dialética entre o real e o abstrato, entre o objetivo e o subjetivo, ou, num sentido mais profundo, o próprio conflito entre o absoluto e o relativo, algumas vezes claramente revelado nos diálogos ensaísticos ao longo do romance.

Como *Mudança* parece de início um romance construído a partir da estética realista e pertencente, portanto, ao surto da ficção neo-realista da década de 40, mesmo Carlos Bruno, que já sabemos agora ser uma personagem essencialmente existencial, foi a princípio apresentado com o perfil de uma figura neo-realista, embora tocado já de certas carac-

terísticas, certas preocupações que não eram próprias às personagens do romance social. As primeiras cenas de *Mudança* mostram Carlos e Berta na varanda da casa de Vilarim, numa noite de setembro, após uma tempestade. Subitamente, no silêncio da montanha, “a lua veio por fim, quente de augúrio e de sangue, erguendo-se sobre a terra como os anjos das ruínas...” (p. 5). Carlos olha contemplativo o espetáculo da natureza e não contém uma exclamação: “– Caramba! É belo! [...] Assombra, Berta! Esmaga!” (p. 5-6).

Carlos Bruno traz represado dentro de si um certo lirismo cósmico, mas não é este ainda o traço que o diferencia de outras personagens neo-realistas, porque as figuras rústicas de Alves Redol ou Soeiro Pereira Gomes também se surpreendem vez por outra perscrutando contemplativamente a fixidez luminosa dos astros. Entretanto, Carlos possui já a consciência do concerto do universo: “– Tudo está certo no mundo”, diz ele, “tudo está no seu lugar.” (p. 6). Mas o seu espanto diante do cosmos e as suas certezas, são por vezes nubladas por uma angústia latente que pode estar contida dentro de si próprio ou emanar das forças da natureza:

– São-me boas estas horas, esta paz. Boas. Como eu sei.
[...].

– Tornava-me um dragão, Berta, palavra de honra, um dragão, se não fossem estas horas de paz, de vez em quando, esta coisa de fora a calcar, a esmagar as forças de dentro. (p. 7-8).

Para lá destes vagos prenúncios de angústia ou inquietação, Carlos possuía convicções concretas, valores sólidos e palpáveis: regressava da boêmia de Coimbra trazendo um diploma de bacharel em Direito, tinha Berta submissamente ao alcance das mãos e da sua vontade, um pai vitorioso e forte como um rochedo a inspirar-lhe confiança no presente e no futuro e era herdeiro de uma das maiores fortunas da região. “Em Vilarim, como em toda a Serra da Estrela, o valor de um homem sempre se pesou em sacas de lã, de batatas ou de boas palavras.” (p. 7-8). A Carlos Bruno nada disso faltaria, e esses eram valores absolutos sobre

os quais poderia tranqüilamente alicerçar a vida. Mas de repente, como um surto de peste, a “crise” que vinha de longe dizimando fortunas e homens chegou também a Vilarim e abateu-se sobre os valores de Carlos Bruno jogando-os por terra. José Bruno teve a fábrica fechada com as portas seladas pela Justiça. Os bens interditados eram garantia de alguns credores. Não suportando o golpe, o velho Bruno enforcou-se. Carlos viu-se sozinho a braços com a pobreza. Restavam-lhe Berta e a profissão de advogado que se obrigara a exercer na vila de Castanheira como forma de sobrevivência. Perdera a força e o orgulho. Ruíram todas as suas convicções e multiplicaram-se as dúvidas na sua consciência. Carlos mergulhara numa lassidão viscosa, silenciosa e apática, aceitando a sorte sem um gesto de revolta. Para desespero de Berta, em pouco tempo a vida o transformara profundamente. Por isso mais tarde, já casados, ele ouviria da mulher coisas assim:

– Quando eras príncipe de Vilarim, eras outro. Palavra, gostava mais de ti. Eras duro, arrancavas para a frente. Às vezes magoavas. Mas a gente sabia o teu caminho e arredava-se. (p. 42).

Destruídos os primitivos valores, Carlos Bruno procura novas razões para a vida. A família poderia ser uma delas, mas como a peste, cujos bacilos podem ficar incubados por dezenas de anos até voltarem a se manifestar, a “crise” deixara sobre a união de Carlos com Berta os seus efeitos prolongados deteriorando irremediavelmente o relacionamento do casal. Bruno desejava um valor absoluto que justificasse a sua existência, mas a sua busca só o conduzia ao relativo. A História, as religiões, os sistemas políticos, filosóficos, morais, em nada disso encontrava eco o seu destino de homem. Entre notícias de morte, a guerra começara a lançar uma esperança. Dizia-se que Hitler implantaria no mundo uma nova concepção de Justiça, daria uma outra ordenação às coisas. O juiz defendia essa idéia, convencia Carlos com os seus argumentos. Em Vilarim o professor também postulava a nova ordem: usar da liberdade com peso e medida, sob uma lei que a todos governasse (p. 44). Carlos precisava ter pelo menos a esperança de uma certeza, e agarrou-se a

essa. Mas a Alemanha perdeu a guerra, Hitler não era o filantropo que se dizia e a sua concepção de Justiça era a do sectarismo das doutrinas totalitárias e a dos campos de concentração. Carlos achou-se outra vez desamparado e foi pedir auxílio ao juiz. Mas o juiz, o professor e os outros todos tinham mudado de opinião, porque um engano era sempre possível e natural. Carlos julgou-se traído, enganado na sua boa-fé e mergulhou cada vez mais na solidão, até se achar sozinho em casa, abandonado pela mulher e pela criada.

No silêncio da casa, à luz indecisa dos cepos na lareira, Carlos Bruno, sozinho, pôde perceber melhor a trajetória do homem na terra e reencontrar-se menos angustiado consigo próprio, “quase em paz com o mundo, embora sem esperanças, nem sonhos, nem mesmo tristeza, apenas com o gosto de estar ali, só, imóvel, ouvindo a crepitação da lenha, quase esquecido de respirar.”(p. 178).

Para quebrar um pouco a solidão varada de lembranças, Carlos comprou certo dia, a um oleiro que passava pela vila, um cão perdieiro para o acompanhar à caça. Mas a solidão de Bruno haveria de ser completa, porque pouco tempo depois o cão morreria atropelado na praça da vila. O processo de purgação ascética de Carlos Bruno pela pobreza e pela solidão está profundamente ligado à natureza. Ele sentia-se bem sozinho, mas o cão seria uma companhia natural e primitiva, e portanto inocente, absolutamente livre do risco do comprometimento e da deterioração. Por isso Carlos a buscou, como buscava o contato com os cerros, com as matas, com as ribeiras, com a montanha, como se demorava na contemplação da noite pontilhada de estrelas ou dos flocos de neve que surgiam como o mistério de um milagre e cobriam o mundo de silêncio branco. Como o cão seria para Carlos a última companhia (p. 188), a natureza vem a representar para ele o valor absoluto que procurou com desespero. É à face primitiva do mundo que ele se reencontra em paz consigo mesmo. Há em Vergílio Ferreira, neste aspecto, um certo sentido panteísta à Alberto Caeiro, embora numa outra dimensão, porque em Alberto Caeiro, numa fusão ideal, o homem confunde-se com a própria natureza, e em Vergílio Ferreira, particularmente no caso do protagonista de *Mudança*, a natureza possibilita ao

homem a revelação de si a si próprio e uma relação de pureza que ele já não consegue com os seus semelhantes.

Em proporção direta ao crescimento da angústia e da solidão de Carlos Bruno, evolui a sua descoberta e conhecimento do mundo e a revelação que alcança do homem e de si mesmo. Cresceu também, portanto, a sua consciência, e, se no início do romance vemos ou imaginamos um Carlos sem preocupações e amarguras, “príncipe” em Vilarim e boêmio em Coimbra, com um mundo submisso a seus pés mas sem uma conscientização ideológica, ao final de *Mudança* encontram-lo consciente, senhor de um pensamento, mas triste, pobre, angustiado, incompreendido e repellido pelo crime de pensar, solitário no alto da sua lucidez. (p. 226).

Percorrida em essência a trajetória das representações humanas de *Mudança*, vale ainda fazer uma rápida reflexão sobre a personagem romanesca baseada ou inspirada em textos que já serviram de suporte teórico a este estudo. Diz Leônidas Câmara, comparando as personagens do romance às do conto, que “no romance assistimos, lentamente, a um processo de *educação da personagem*”, enquanto que no conto, a instantaneidade da sua revelação “não oferece nenhuma condição para que o leitor sinta o processo de amadurecimento do ser, suas naturais mutações.”²³. Leônidas Câmara exemplifica a sua afirmação com Hans Castorp de *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, mas, estudada agora a figura de Carlos Bruno, verifica-se que o protagonista de *Mudança* não seria um exemplo menos fiel ou adequado. Em relação a Carlos Bruno, o que se observa ao longo do romance de Vergílio Ferreira, é, repetindo as palavras do ensaísta, um lento “processo de amadurecimento” do ser em que o romancista observa, com riqueza de detalhes, as suas “naturais mutações”. Teorizando também sobre a personagem ficcional, Anatol Rosenfeld diz que “a ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si

²³ CÂMARA, Leônidas. Personagem e ficção. *Estudos Universitários*, v. 16 – n. 1-2. Recife: jan./jul. de 1977, p. 23.

mesmo.”²⁴. Também esta citação se adapta como uma luva ao caso de *Mudança*. Durante toda a ação do romance Carlos Bruno debate-se para alcançar uma revelação do mundo e de si próprio. Ele quer “contemplar a plenitude da sua condição”, tornar-se “transparente a si mesmo”. Por outro lado, sendo, como já se afirmou, um romance de idéias, *Mudança* como um todo e particularmente por seu protagonista, representa uma parcela da ideologia do próprio escritor que, através dele, faz uma reflexão sobre o destino e a condição humana. Considere-se ainda que a história de Carlos Bruno é uma história sem lances de heroísmo ou algo de extraordinário, beirando mesmo o prosaico, o desinteressante, podendo ser a história do tédio, da angústia, da náusea cotidiana de qualquer homem comum com inclinações a meditar sobre os problemas da existência, devendo-se assim concordar com Anatol Rosenfeld quando ele diz que a ficção é o lugar privilegiado em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, tornando-se transparente a si mesmo.

Recife, 1980

²⁴ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio, *et alii*. *A personagem de ficção*. 5. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 48.

DO ESPAÇO NOS ROMANCES DE VERGÍLIO FERREIRA, ENTRE O REAL E O METAFÍSICO

Do espaço, enquanto categoria da narrativa ficcional pode-se estabelecer diferentes classificações, sobretudo se se acompanha a evolução do gênero narrativo a partir – pelo menos – da tradição da narrativa romântica e realista. Fazendo-se a partir daí o percurso pelas modificações introduzidas no gênero por movimentos de vanguarda identificados com a modernidade, importação de elementos de conhecimento de outras áreas artísticas que não a literatura, mas até da filosofia e da ciência, e adaptação ou aplicação desses elementos à narrativa literária e prosseguindo-se até a experimentação de novos “modos” romancescos ou amplamente narrativos, solitariamente “testados”, desenvolvidos, experimentados por um ou outro escritor, se poderá constatar que não só com relação ao espaço, mas igualmente com relação ao tempo (que forma com o espaço um binômio praticamente inseparável) ou a qualquer outra categoria da narrativa, sejam personagens ou ação e a focalização respectiva, os elementos da estruturação profunda do gênero narrativo muito se transformaram e diversificaram ao longo de duzentos anos de criação (estou considerando os séculos XIX e XX na literatura ocidental). E assim, no decorrer desse percurso, que é o da própria evolução/transformação da narrativa (e aqui destacaria particularmente o romance) muito se têm ampliado as hipóteses de classificação. Do gênero, em si, tanto quanto das suas categorias. Assim, por exemplo, com relação à específica questão do espaço (que é o que me interessa enfatizar por ser o próprio objeto deste trabalho) que num elenco de transformações acompanhou todo o “modo” romance, se pode pensar, face às características de diferentes obras, num espaço real ou imaginá-

rio, social ou psicológico, simbólico ou alegórico, físico ou metafísico e as hipóteses podem ser tão ampliadas quanto já são vastas as diferentes possibilidades de concepção de espaço, em face das cada vez mais variadas possibilidades de concepção do romance.

Penso que no panorama do romance português do século XX a obra de Vergílio Ferreira é a síntese completa e perfeita dessas transformações profundas e dessa variedade expressiva de concepções espaciais e romanescas. O que aqui tentarei ver, a propósito da obra do autor como representação dessa viragem (ou viragens) é a transição que no seu conjunto de romances se dá de um espaço real (concretamente real, naturalisticamente real e com desdobramentos para o social) para um espaço que, a partir de um processo de simbolização do real ou mesmo de *desrealização* do real, complexifica-se no sentido do alegórico e mais ainda numa dimensão metafísica, de significado nitidamente filosófico e fenomenológico. Estas mudanças – em Vergílio Ferreira – verificam-se no domínio do espaço considerado a todos os níveis e importa-me particularmente acompanhá-las no que toca ao que vou chamar de *espaço cósmico* (o universo, e nele os elementos da natureza), *espaço físico-social* (seja rural ou urbano) e *espaço pessoal* (a intimidade e o “sentimento” da casa). Estas três dimensões do espaço são fundamentais na representação que os romances de Vergílio Ferreira fazem do homem na existência e das suas relações com o mundo, com os outros e consigo mesmo. Na obra do escritor, são tão importantes o Universo quanto a Casa, a Montanha quanto a Cidade. Cada elemento cósmico, ou social, ou pessoal, familiar ou sentimental pode ser de absoluta importância na harmonização do homem consigo mesmo e com o mundo em que lhe foi dado nascer para viver e morrer. Cada um desses elementos é ele mesmo um “lugar” ou é num “lugar” que se encontra. O “lugar dos corpos, que é também o do pensamento”, no dizer de Maria Joaquina Nobre Júlio¹. A natureza desses lugares e a sua forma de representação nos romances deste escritor é o que este trabalho quer “ler”.

¹ JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. *Aparição de Vergílio Ferreira – subsídios para uma leitura*. 3. ed., Lisboa: Replacação, 1997, p. 109.

1.

Em *Mudança* (1949) lêem-se logo às primeiras páginas referências espaciais que virão a ser importantes na compreensão do romance, quer na sua concepção realista, quer na evolução que daí realiza para o simbólico e mesmo para o domínio do filosófico de nítido acento existencial. A primeira cena enquadra um fim de tarde na aldeia de Castanheira, na Serra da Estrela, sobre a qual se precipita uma chuva tempestuosa que faz engrossar os ribeiros por toda a montanha e a que Carlos Bruno e Berta assistem da varanda da casa do pai de Carlos. É uma tempestade súbita, que cessa com a chegada da noite, “abrindo o brilho às estrelas” e deixando romper uma lua “quente de augúrio e de sangue” cujo mistério provoca a inquietação de cães que latem “desvairados para o alto”, uivando contra o céu desde casais e longínquas herdades.²

Logo à primeira página do romance esta cena de abertura baliza os seus espaços iniciais: uma aldeia serrana, arredores rurais, relevo geográfico montanhoso, a casa paterna do protagonista. A seguir, outros espaços serão referidos: a aldeia de Churrasco, a vila de Castanheira (classificada como “vila de negócio” – *M*, p. 11), as cidades de Mantigas (também na Serra da Estrela), da Guarda, da Covilhã, de Viseu, de Coimbra e de Lisboa – meras referências na ação, à exceção de Castanheira, mas importantes como contributo para a definição do traço realista do romance. A Fábrica do Rego, fiação e tecelagem de José da Rocha Bruno, situada em Vilarim, o lagar (da produção de azeite), o casarão familiar, são, mais do que outros espaços mencionados, referenciais econômicos e sociais que atestam o poder do industrial que ergue, nas serras da Beira Alta, um império (um “reino”) de que o filho Carlos Bruno é o legítimo herdeiro.

² FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. 3. ed., Lisboa: 1969, p. 5. Daqui em diante as referências à obra serão feitas no texto, indicadas pela abreviatura *M* seguida do número da página. Para outros romances referidos serão utilizadas as seguintes abreviaturas: *Ap* (*Aparição*), *CF* (*Cântico final*), *EP* (*Estrela polar*) e *MS* (*Manhã submersa*).

Teria sido, não fossem os resultados nefastos da crise histórica da economia mundial nos anos de 1930, que se fazem sentir mesmo tão longe quanto sobre as montanhas da Beira Alta, centro geodésico de Portugal, e que acarreta, entre as falências do desastre, a insolvência financeira e o suicídio de José Bruno. A “crise” vai roubar das mãos de Carlos Bruno, o melhor da herança paterna: além da segurança que lhe dava a pessoa do pai vivo e das certezas que daí decorriam na vida, o seu direito de sucessão ao “reino” construído por ele e que se materializava na Fábrica e na Casa familiar. Ambas serão usurpadas passando por sucessivas mãos de credores da falência paterna até acabarem nas do sogro de Carlos, Cardoso, antigo guarda-livros do pai. Mesmo antes do suicídio de José Bruno a casa já vem a ser referida sempre como um “casarão” que o desastre econômico-financeiro tornara deserto, lóbrego, quase sinistro. Ainda mais o seria, com a morte do proprietário e depois “selada” pela justiça, para amparar os credores. Casado, Carlos instala-se em Vilarim, onde monta escritório de advocacia. A “vila de negócio” mostra-se, então, na sua hostilidade, um espaço de intrigas – sobretudo políticas, mas também de interesses materiais que algumas vezes envolvem os bens da perdida herança de Carlos. Enredado na desarmonia de um casamento infeliz, e também cada vez mais nas intrigas da vila – fosse nas relações de trabalho no Tribunal, fosse no medíocre e hipócrita convívio social do clube ou nas articulações da política local –, Carlos, perdido rapidamente o espaço exterior que não chegou a conquistar e sentindo-se confinado em si mesmo, procura ampliar, pela atividade intelectual, o seu espaço interior. Sem comunicação possível com a sua mulher, é nos livros (literatura, filosofia, política) que encontra companhia, refúgio e possibilidade de diálogo. Obrigado a retornar, ao fim de cada dia de trabalho, a uma casa – a sua – que é a do seu desassossego, à qual não se sente integrado nem acolhido, virá a descobrir um indício de plenitude e uma harmonia de raízes no acolhimento da natureza nas longas caminhadas pela serra, em dias de caça. Assim, ao contrário dos medos e perigos que representava ao início do romance, a montanha cada vez mais se vai impondo, simbolicamente, como um vasto espaço de liberdade, o único lugar possível para a comunhão de Carlos (ou do

homem) com a vida, com o cosmos e consigo mesmo, uma vez que com os outros essa relação não parecia viável. Temporariamente separado de Berta, Carlos passa a sentir-se melhor na casa de Vilarim – embora ela seja apenas um “cubo de pedra” (M, p. 178) –, então livre da espessa e hostil presença humana da mulher. Mas circunstâncias da vida vão, um dia, levá-lo de volta à Casa que fora do pai e que agora pertencia ao sogro. É quando se percebe definitivamente exilado do “reino” que por direito natural e de origem lhe pertencera e do qual fora banido pela morte, pela “crise”, e pela Lei inventada por homens construtores de uma sociedade desumana.

Ao longo do romance estes espaços se vão paulatinamente transformando de espaços reais que eram – físicos, sociais, geográficos, familiares – em espaços simbólicos, passando a ser a Casa perdida (mas à qual era possível regressar) um lugar de exílio, enquanto a Montanha, cada vez mais animizada pela emoção de Carlos, uma pátria viva da liberdade, da plenitude do homem, de uma comunhão apenas possível com a natureza, com o cosmos. E é no reconhecimento convicto dessa possibilidade de comunhão, que se constrói uma das mais belas cenas do romance, uma cena quase final, em que Carlos, pelos vidros da varanda da velha casa, vê cair sobre as encostas da serra, com o espírito quase pacificado da sua angústia, o primeiro nevão do inverno:

Do céu opaco, uma larga nuvem de flocos brancos caía mansamente como poeirada de papéis rasgados. Bruno *cheirara* a neve de véspera, no ar gelado e quedo, no céu cor de pombo. E agora que a via através da janela, não trocaria por nada aquela hora de sossego. Subiu aos vidros da varanda e escutou, de coração represo, o silêncio intrínseco do mundo. Já ao largo de toda a encosta ia um vasto mar branco, com ondas nas curvas lentas dos cerros, barcos negros de casas, mastros de ramos de árvores. Uma mão fria e segura imobilizara tudo. Braços do mar cobriam os sulcos dos caminhos, coagulando como leite. Os homens e a vida eram agora uma perdida memória, submersa na lava branca. Sombras de gente deslizavam solitárias, ao longo das ruas, mas a neve cobria logo atrás o rastro da sua lembrança. [...]. Silêncio

profundo, silêncio cósmico, de astros rolando pelo espaço vazio. Bruno desceu à sala, carregou o fogão e fechou os olhos, abandonado e feliz. Sem cessar, do peso das nuvens desprendiam-se mechas de neve que arrasavam, em planura, a última arrogância das coisas. [...]. Bruno, ao rumor da tiragem do fogão, olhando o poisar da neve, mergulhava dentro de si, procurando o sabor, o cheiro real do mistério fluido daquela hora, tantas vezes evocada saudosamente. Quase tocava esse mistério, quase o retinha, cuidadosamente, na concha das mãos. Mas não chegava nunca a vê-lo, a tocá-lo, de leve que fosse. Era um doce eflúvio a envolvê-lo todo, assim mudo, petrificado. Débil lembrança de um momento nunca abarcado pelos sentidos, de uma verdade só memória, sem tempo. Por isso, via melhor a neve, a longa desolação do mundo branco, fechando os olhos, fechando-se todo, e imaginando. Talvez que para aquela hora de pureza só fosse própria uma inocência de criança, que nunca se conhece senão depois de se ser criança. Talvez que a beleza daquele instante fosse apenas a harmoniosa lembrança de uma translúcida verdade que nunca existiu. (*M*, p. 207-208).

A partir daqui, na restante obra de Vergílio Ferreira, a montanha passará a ser um lugar de recolhimento e reencontro, o lugar onde se nasce e aonde se volta para descansar ou criar, reconstituir na memória a vida quase finda ou simplesmente morrer, regressando à origem de tudo. De algum modo, em essência, esta cena ou situação romanesca virá a ser recorrente nos romances do autor. Ela repete-se, por exemplo, mas com mais dramaticidade, mais emoção e mais poesia, quase ao término de *Cântico final* (1960), no momento em que Mário, já muito próximo da morte e havendo concluído a obra maior da sua atividade de artista plástico, a restauração da capela da *Senhora da Noite*, vê, da janela da sua casa na serra a precipitação da neve sobre a massa granítica da montanha.

2.

A Casa, tal como a Montanha, e sobretudo a casa na montanha, constituem espaços privilegiados no universo imaginário e simbólico de Vergílio Ferreira. Como outros dos seus grandes símbolos, são sempre ou quase sempre trabalhados em pares dicotômicos. São notáveis, por exemplo, em *Manhã submersa* (1953) os contrastes entre a casa materna (do protagonista Antônio Santos Lopes) e a casa de D. Estefânia, a “protetora” madrinha que pretende obrigar o adolescente a seguir a vida religiosa; a aldeia na serra beirã e o Seminário do Fundão; e mais tarde, a aldeia e Lisboa (para onde Antônio vai viver e trabalhar) e nesta, o macro-espaço social e urbano da cidade e o micro-espaço individual do quarto onde o protagonista refaz, em texto e pela memória, a sua experiência de vida. O encaminhamento forçado para o Seminário *exilou* Antônio da casa materna. Quando eventualmente lá volta, é como um estranho em visita, que se sente junto à mãe, ao tio e aos irmãos. Em casa de D. Estefânia sente-se oprimido pelas regras do comportamento que lhe é exigido e pelos resultados de aprendizagem que tem de comprovar. O Seminário é um espaço prisional, autêntico lugar de castigo e terror. A aldeia e principalmente a Montanha são os espaços de liberdade e plenitude. Lisboa é um lugar de procura (talvez só uma passagem e por isso sem rosto, mera referência espacial no romance) e o quarto onde Antônio – ou A. Santos Lopes de seu nome de autor – escreve impulsionado pela memória evocativa, é o espaço dessa memória, o espaço onde (apesar da exigüidade física) ele pode reconstituir a vida, até ali. Todos os espaços de *Manhã submersa* são trabalhados, ainda, de forma realista, à exceção da Montanha, tocada pela grandeza e pelo mistério da poesia, do símbolo e do mito. O espaço prisional aqui representado pelo Seminário vai ser de futuro reduzido à estreiteza de uma cela de cadeia, onde os protagonistas reclusos escrevem (*Estrela polar* – 1962) ou reconstituem a vida, só na memória, com ironia e algum cinismo (*Nítido nulo* – 1971). O espaço da memória e da escrita que é aqui o quarto de Santos Lopes, vai ampliar-se nos casarões fami-

liares aos quais Mário (*Cântico final*) e Alberto Soares (*Aparição* – 1959) regressam para refazer criando, cada um a seu modo, a experiência da vida, da arte e da aparição do ser a si mesmo e da violenta evidência da morte em face da vida. Mário e Alberto, porque conseguem preservar para si as respectivas casas familiares e a elas regressam para cumprirem a existência, representam, com relação a Carlos Bruno (de *Mudança*) e a Santos Lopes (de *Manhã submersa*), um avanço na conquista de um lugar de plenitude desejado pelo homem. Depois do “exílio”, cumpre-se o regresso ao “reino” representado pela casa dos pais. A casa dos pais é a casa onde se nasceu, ou, no dizer de Gaston Bachelard, “o nosso canto no mundo, [...] nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.”³ É a esse primeiro universo, a esse lugar ou a esse pessoalíssimo “canto no mundo” que o homem vergiliano precisa regressar para voltar a se sentir “abrigado” e reinserido no cosmos a que pertence, e também – depois da experiência do “exílio” e porque não o havia feito antes de partir –, para “viver a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.”⁴

3.

Em *Cântico final* o macro-espço alterna-se entre Lisboa e a Montanha. Mas de Lisboa nada se vê, a não ser as relações de Mário com um grupo de artistas que se reúnem para discutir sobre Arte, e, para além disso, vê-se também toda uma rede de intrigas mais ou menos medíocres, mais ou menos maldosas, denunciadoras da falta de caráter de algumas personagens que contrastam com elevadas atitudes humanistas e estéticas de outras. Lisboa é sobretudo este ambiente. Mais importantes do que ela, seriam, no romance, a praia de Sesimbra e a serra de

³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril, 1974, p. 358 (col. Os pensadores, vol. XXXVIII, p. 339-512).

⁴ *Ibidem*.

Sintra, porque são os lugares da plenitude erótico-amorosa nas relações entre o pintor Mário e a bailarina Elsa.

Já muito doente de uma doença fatal, Mário retira-se de Lisboa para a Montanha das suas origens, onde pretende pensar, descansar, viver o tempo que lhe resta e, se possível, criar ainda alguma coisa que justifique haver nascido. “Mário falava com frequência da ‘metafísica’ da sua serra, dos nevoeiros, dos nevões, do signo de eternidade que marcava a sua aldeia. E dizia que só a subida até ela poderia operar a depuração para entendê-la.”⁵ A Montanha é o lugar de purificação de quanta crosta de sarro e de sujeira ele foi acumulando ao longo do caminho da existência. Empreendendo a subida de volta à Casa familiar, há muito tempo sua, pela morte dos pais, mas desabitada, Mário realiza um ritual de purificação. Purgação e ascese. É isso o que significa o seu regresso às raízes originárias e cósmicas. E só depois da purgação a ascese se cumpre, na realização da sua obra maior, a restauração e decoração da capela da *Senhora da Noite*, situada no alto da montanha, muito acima da sua casa, por ele comprada em ruínas e recuperada, não para louvar a um Deus cuja existência não percebe, mas para louvar a própria Arte na sua realização, e nela, o que há de divino no Homem. Por isso, no afresco onde se deveria ver a representação de uma Virgem, a Senhora à proteção de quem a Serra se confia, é a bailarina Elsa que se vê, com o seu ar de deusa humanamente pagã. É essa a obra maior de Mário: operar, na Arte, a fusão entre o divino e o humano. Depois disso, entrega-se à paz do fim.

O primeiro nevão aparecera com o anúncio do Inverno; e durante dias não cessou a dança fantástica dos flocos brancos na distância raiada do horizonte. Lago dos cisnes, aceno longínquo, aceno de sempre. Através das janelas do seu quarto, Mário assistia pela última vez a essa visita de uma certa inocência maravilhada, – dádiva miraculosa dos velhos contos de fadas à pobreza da montanha, ao seu pobre corpo destruído. Mundo insondável das finas vibrações, lúcida visão de um riso

⁵ FERREIRA, Vergílio. *Cântico final*. 2. ed., Lisboa: Portugalia, 1966, p. 242.

de outrora, fugidio aceno de uma verdade de origens, – como vos amo, como vos lembro! 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 nudez branca de espaço. Quanto tempo? Quanto tempo ainda? Morria só, estava só à hora da morte como todos os homens. Pascal: on mourra seul... Mas estranhamente, todos os seus velhos problemas tinham-se-lhe dissipado um pouco, e o que o visitava agora era uma certa urgência de que tudo findasse em breve, e uma certa evidência de que tudo afinal era fácil, de que o mistério e a angústia o abandonavam, de que tudo estava bem. Seria então que o pensamento e a sua aflição eram o preço e o vício das horas vazias? Não queria pensa-lo, agora não, agora não. Sentia-se profundamente bem, quando as dores o esqueciam um pouco, sentia um prazer quente, como um bafo na face, em olhar a neve que não cessava de cair, em escutar essa vibração íntima do silêncio que alastrava com ela sobre a terra. E ao ouvir uma palavra erradia dos vultos breves que passavam no caminho, ao pressentir de novo essa obscura união da montanha ao frêmito dos astros, de tocar, como numa suspeita, o intrínseco recolhimento do mundo a uma hora primordial de verdade indizível, – qualquer coisa mais forte e intocável do que uma presença na noite o gravava de um apelo de paz, de resignação, de desistência, como a evidência serena de um limite atingido. (CF, p. 237-238, itálicos do texto citado).

4.

Seguindo o jogo de alternâncias espaço-temporais proposto desde *Cântico final* (e já antecipado, embora comedidamente, em romances anteriores), *Aparição* adota esse “jogo” como um dos seus aspectos estruturais. Mas de forma mais ousada, mais freqüente e mais intensa, sem uso de nenhum sinalizador textual que indique previamente se se está a ler o presente ou o passado, a ação ou a memória dela, Évora ou a aldeia na montanha. Este é já um romance que “presentifica” muito mais

do que “conta”, e “presentificar” é trazer, pela força da evocação, para o presente em que se está sendo, o passado que, se não se pode recuperar ou mesmo restaurar com fidelidade absoluta, porque a memória é falível, pode-se recriar, reinventar, representar pela força da emoção e da palavra, elementos fundamentais para a construção de um mundo. *Aparição* não é só o romance da revelação fenomenológica do ser a si mesmo, esse brevíssimo e inapreensível instante de fulgor e vertigem do reconhecimento da consciência do ser em si mesmo, é também o romance da busca e da posse de uma “memória absoluta”, que não reconstitui a verdade de fatos passados, mas apreende a essencialidade deles e contra a qual não prevalecem ordens de tempos nem de espaços, tudo se diluindo na consciência de um *estar sendo*. Por isso se diluem em *Aparição* essas fronteiras. São outros aqui, e muito distanciados dos realistas, os conceitos de tempo e de espaço, porque é outra – e não a do real – a representação pretendida neste romance. Sartriano ou não, um romance existencial, heideggerianamente filosófico, como já o fora *Mudança*, romance de uma *vidência*, a do ser a si mesmo, e de uma *vivência* que o narrador (que é também protagonista e “autor” do texto em que narra) procura reconstituir vinte anos depois da ocorrência dos fatos narrados. Essa *vivência* implica uma (*re*)*atualização* do narrado, não por uma memória infalível (que não há), mas pela evocação emocionada na (*re*)*atualização* do passado, uma memória evocativa. Por isso tudo ou quase tudo parece envolto em brumas, rasurado de névoa e de noite, porque é à noite que a própria escrita do romance se constrói, no silêncio do casarão da aldeia.

Da perspectiva de Alberto Soares a aldeia na montanha é o lugar de onde *se é*, um espaço originário, de onde ele parte para conhecer outros lugares, conhecer melhor a si mesmo e aos outros, aprofundar a sua experiência de existir, mas para onde deverá retornar cumprindo a sua existência e reencontrar-se consigo mesmo e com as suas raízes ancestrais. Évora é o lugar onde *se está* conscientemente *de passagem*. Não *se é* dali, *está-se* ali, apenas temporariamente. Na *urbe* da planície alentejana Alberto está em “exílio”, daí a sua inadaptação ao ambiente social, humano e urbano da cidade e ser-lhe absolutamente impossível viver na

pensão do Senhor Machado. A pensão é uma casa hostil e preconceituosa que repete a atmosfera prisional do Seminário e o ambiente frio e falsamente moralista da casa de D. Estefânia (de *Manhã submersa*). Também o ambiente do Liceu, com o seu falso rigor pedagógico tão atento às aparências e conveniências, “cheira” a reminiscências eclesásticas que ecoassem ainda pelos seus claustros. Alberto alcança algum alívio no seu desassossego e suporta melhor a cidade quando se retira do interior dos seus muros para habitar sozinho na casa do Alto de S. Bento. Faz simbolicamente, com a sua mudança da pensão citadina para a casa rural situada num monte, uma espécie de transposição da sua montanha para a planície. A cidade que lhe é hostil lhe é, ao mesmo tempo, terrivelmente fascinante. Mas é uma cidade fechada, protegida por trás de uma muralha velha de séculos, uma muralha de segredos e preconceitos. As casas de Évora são também assim, fechadas, mesmo quando se abrem para o visitante, o que ali *está de passagem*. Os seus muitos cômodos (quase sempre sombrios), desvãos, escadas e pátios interiores, de algum modo repetem o traçado labiríntico da cidade e o seu espírito noturno. É assim a casa do Dr. Moura, quase que somente iluminada pela aura de Cristina. A memória evocativa e intensamente emocionada de Alberto transformaria Évora numa cidade mítica, mas ele desejaria poder separar a cidade humana da cidade urbana –, a cidade arquitetura, monumento de séculos –. Esta fascinava-o até ao encantamento, aquela aborrecia-o até à náusea. Mas na cidade habitavam seres humanos fascinantes: Ana, com o seu ar convicto de paz e plenitude (que depois haveria de se turvar); a perturbante Sofia, causadora de grandes inquietações, desafiadora, sensual e cruel; Cristina, quase irreal, pairando acima e além do tempo e do espaço, com o encantamento profundo da sua música... E tudo isso que representavam e que concretamente não se via, fazia parte da aparição e fazia parte da cidade. A cidade-mito, “branca como uma ermida”, da evocação comovida de Alberto.

Évora, tal como o romance a representa, é uma cidade real, mas que vai sendo coberta, passo a passo, por um manto de irrealidade. Seria possível percorrê-la fisicamente, seguindo um roteiro elaborado

a partir do romance. Mas alguns dos seus recantos permanecerão sombrios, como se permanentemente anoitecidos ou mergulhados em brumas. Algumas das suas ruas, vielas, becos e pátios confundem-se, no romance, no seu traçado tortuoso, e vão formando um labirinto indefinido e vago, que a falibilidade da memória narradora ainda mais volatiliza... É visivelmente um processo de representação expressionista, associável ao expressionismo pictórico, ou mesmo dele decorrente, e que na literatura reflete o que há de sombrio num Dostoievski, num Kafka ou num Raul Brandão.

A imagem da cidade como um labirinto virá a ser fundamental na representação do espaço urbano em romances vergilianos posteriores a *Aparição*. Neste, tentando a tarefa quase impossível da síntese em autor de simbólica tão complexa, temos, com relação ao espaço, mais uma vez a dicotomia “Cidade(na planície: Évora)/(aldeia na)Montanha”. Évora é o espaço da difícil comunicação de Alberto com os outros. Sente-se um estrangeiro, ali, e assim é visto pelos outros. E como se fosse um estrangeiro, fala uma outra linguagem que os outros não entendem ou não querem entender. Daí que Évora seja também um espaço de grandes e angustiantes silêncios. Silêncios que, na sensibilidade de Alberto, só a harmonia diáfana da música ou a aspereza de barulhos concretos, primitivos e reais conseguem quebrar o que representam de isolamento. Por exemplo, o estrépito das rodas de carroças rurais sobre o empedrado das ruas, constantemente ouvido pelo protagonista, contrastando com os vários tipos de música que ele também ouve. Desde os grandes, solenes e dramáticos corais do Alentejo, às soturnas e pesadas canções da Beira e a harmoniosa e melancólica beleza do piano de Cristina, tocando, para sempre, na memória de Alberto, desde a primeira aparição do encantamento, o *Noturno n.º 20*, de Chopin. A dificuldade de comunicação, aceitação e inserção do protagonista no espaço social de Évora, evolui, no romance, de um dado eminentemente realista para uma dimensão simbólica beirando o existencial. Por isso a cidade será predominantemente noturna, fantasmática, sombria e labiríntica, e,

pelo processo de mitificação comandado por uma memória que evoca para escrever, a cidade real se transformará numa cidade imaginária, uma cidade-símbolo, uma cidade-mito. Évora é o espaço do início da aprendizagem da maturidade de Alberto. A aldeia na montanha da Beira Alta fora o espaço da infância e um pouco ainda o da juventude (até à morte do pai), relacionada com a sua passagem pela Coimbra da sua formação universitária. De Évora Alberto regressará à sua Montanha e à Casa familiar, depois de ter conhecido, brevemente, outros espaços de trabalho (uma cidade do sul, em frente a uma laguna) do qual se retirara precocemente por dificuldades de saúde.

Regressar à Montanha era regressar a si mesmo, à memória de si e dos seus, às origens, ao universo cósmico ao qual pertencia. Era regressar a um espaço em que se podiam ouvir e ver grandes silêncios brancos. Mas a brancura, aqui, não era a de uma ermida, era a da vastidão da neve sobre o maciço granítico da Montanha, era o da amplitude do silêncio, sobre o qual se podiam ouvir, em nitidez, a memória de grandes e solenes corais de outrora e de sempre. Não a dos dramáticos corais alentejanos, mas os da emoção incontida da pureza virgem de natais sem tempo. Haendel, *O Messias*... Regressar à Montanha e à Casa familiar que em “sortes” de herança lhe coubera por direito, era regressar à harmonia, ao equilíbrio e à alegria de uma infância para sempre perdida, mas que a evocação poderia restaurar em beleza, agora que o homem, regressado do “exílio”, recuperava o seu “reino” no espaço da Casa herdada dos pais.

Novamente Bachelard se impõe aqui como um momento de reflexão ou de sustentação fenomenológica deste regresso de Alberto à Casa das suas origens:

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 con-

selhos 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.⁶

É a esse “berço originário” que Alberto se acolhe, quando, retirado de tudo, rememora pelo devaneio que se faz escrita, a sua experiência existencial. Terá sido o seu desejo de regressar a essa Casa que o manteve vivo “através das tempestades do céu e das tempestades da vida”. É lá que finalmente consegue encontrar-se em integração com o próprio *eu*, através do pensamento, das lembranças e dos sonhos. É no interior da Casa onde escreve que o tempo se suspende, fundindo-se futuro e passado no presente da escrita. É lá que o próprio espaço, os diferentes espaços, se anulam ou confundem num único, que é o da evocação.

5.

Em *Estrela polar*, mais do que em *Aparição*, o labirinto da cidade estreita-se e ainda mais se obscurece em zonas de soturna irrealidade, de fantasmagorias, de uma vertigem de delírio que impulsiona permanentemente e incontrolavelmente o protagonista Adalberto a percorrê-la numa busca incessante que é a do conhecimento do outro, como que caminhando em círculos que os conduzem sempre de volta ao mesmo lugar, ou a lugar nenhum, como acontece quando por vezes se encontra debruçado sobre o espaço vazio à beira do penhasco sobre o qual se ergue a cidade... Em *Estrela polar* tudo é alegórico, servindo a alegoria à representação dos objetivos metafísicos do romance. Assim, o processo de simbolização/mitificação de Évora, no romance anterior, é substituído neste por um processo de *desrealização* do real, o que implica o de

⁶ BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 359.

alegorização. Percebe-se o traço alegórico logo às primeiras referências à cidade: “Penalva fica ao alto da montanha”⁷, “ó cidade escura, negra de inverno e velhice. 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.” (EP, p. 14). Elementos descritivos da cidade vão compondo o seu traço alegórico em que um espaço se cria para além dos limites do tempo e da vida: “São prédios antigos, de granito sombrio, pesados de uma noite sem fim. Quantos séculos? Velha cidade – mais velha do que o tempo, surda aflição das origens, mais velha do que a vida...” (id. p. 29). Vários outros pontos de descrição vão sendo situados ao longo da diegese, até à referência final: Penalva “é uma cidade fechada, no alto de um monte. A dez passos há o vazio.” (id., p. 277).

Ao contrário de Évora, Penalva é uma cidade imaginária. Mas construída, ficcionalmente, sobre um espaço real, um espaço concretamente existente na topografia urbana portuguesa. Investigadores da obra de Vergílio Ferreira identificaram Penalva com a Guarda⁸ e o próprio romancista confirmou a relação:

Guarda foi-me agradável pela razão principal de ter sido o meu abrigo quando saí do seminário. Mas a memória do desconforto que me infligiu à saúde sempre duvidosa, equilibra-me um pouco em preto e branco o que me ficou a lembrar. Em todo o caso, na idade adulta, a sua imagem, converteu-se-me em legenda e não foi assim por acaso que situei nessa cidade o meu romance *Estrela polar*, passando o seu nome para o de Penalva, que sem que o pensasse me significa agora qualquer coisa como “rochedo” (do que há nela de agreste e penhascoso) e neve (que foi o que da cidade mais me ficou a lembrar).⁹

⁷ FERREIRA, Vergílio. *Estrela polar*. 2. ed., Lisboa: Portugalia, 1967, p. 15.

⁸ Cf. MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira – existencialismo e ficção*. São Paulo: Hucitec, 1978, p. 63. Também J. L. GAVILANES LASO: *Vergílio Ferreira – espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p. 259.

⁹ Vergílio Ferreira, respondendo a uma entrevista feita por Perfecto-E. Cuadrado: Análisis del proceso de creación y su contexto. In: *Anthropos – Revista de documentación científica*

Mas a cidade real foi obviamente soterrada pelo imaginário da alegoria, numa certa obsessão do labirinto, e ela desaparece, “desfigurada”, num processo de desrealização que José Luis Gavilanes Laso aproxima de idênticos procedimentos conhecidos na obra de Kafka:

desrealizar o real, à maneira de Kafka. O fato referencial pouco importa. O narrador diz que sente a presença das coisas não na realidade de ser, mas no espaço que as irradia: [...]. E nessa atmosfera de irrealidade, os objetos adquirem uma presença fantasmagórica: [...]. 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.¹⁰

Penalva é um espaço estreito para as deambulações de Adalberto, que estivera fora, na juventude, para tentar um curso universitário, frustrado, depois de três tentativas. Voltou a chamado da mãe, que em seguida adoece e morre. E ficou só (já há muitos anos havia morrido o pai), habitando a casa e vivendo da livraria, ambas herdadas da mãe. Uma casa inóspita e estranha, no sétimo andar de um prédio de vidro, aço e concreto, em cujo térreo funcionava a livraria. “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). Observe-se que a “descrição” do edifício em que o protagonista habita e de que testemunhou o início da construção, manifesta, mais do que a sensação de desacolhimento, frieza e desconforto, uma certa agressividade da casa contra o seu habitante: surge da terra “como um punho fechado”, são necessários elevadores para o acesso à casa, e há que manejar trincos, ouvir estalidos metálicos para escalar uma estrutura de

de la cultura, n. 101, Barcelona: 1989, p. 11.

¹⁰ GAVILANES LASO, José Luis. *Op. cit.*, p. 258-259.

“cimento armado numa geometria de aridez, rigorosa de ângulos, triturrante”, penetrada de parafusos, fria e cortante como o aço e em que são necessários sinais luminosos para a orientação. É um “prédio duro para a desumanidade perfeita” (*id.* p. 19), diz o narrador, que afirma detestar esse “prédio mecânico, de uma segura desumana, com trincos que se desprendem premindo botões, com acres ruídos de vidro e aço tilintando, com luzes ácidas, com uma frigidez polida e à superfície onde o calor de um homem se não pode acumular.” (*id.*, p. 18). E mais adiante: “Todo o interior do edifício tem o ar esterilizado de uma evidência inútil, de uma indiferença de plástico.” (*id.*, p. 164). É “um prédio insólito, absurdo,” (*id.*, p. 14). “Construíram-no na Praça, mesmo ao pé da Catedral, sobe mais alto um pouco do que ela.” (*id.*, p. 15).

É evidente que este edifício moderno, feito de concreto, aço e vidro e carregado de tecnologia, construído numa cidade “mais velha do que o tempo”, junto a uma Catedral de estilo gótico é aí uma peça desse espaço alegórico que é Penalva. Nele, a morada de Adalberto é a casa do seu desacolhimento. Nessa casa sem rosto e sem alma, onde não perdura, sequer, a memória da mãe morta, Adalberto não reencontra as suas origens. Nem a si mesmo, nem consegue alcançar a obsessivamente desejada comunhão com o outro, quando, casando com Alda, a leva para viver lá. É um “prédio insólito”, absurdamente fixado ali, mas deslocado, sem raízes, “estrangeiro”, porque na verdade ele *não é dali*. Tal como Adalberto, que apesar de dizer sempre que *é dali* – e que por isso não se vai embora, porque não teria para onde ir –, tem na sua memória longínqua uma casa da aldeia, deixada para trás pelos seus pais em função dos seus estudos em Penalva. Por isso trocaram também a agricultura na aldeia pelo comércio na cidade.

Mas Penalva viria a ser pequena para as deambulações de Adalberto, talvez porque ele já vira mais mundo, por onde andara tentando fracassadamente um curso superior, até que a mãe o chamasse de volta, para que ele assumisse a casa e a livraria, pressentindo ela decerto a proximidade do fim. “Penalva é insuportável”, diz ele ao pintor Garcia. “Penalva é de mais. Vou um dia sair daqui. Mas com quem? E para onde? Imagina que já me parece longe vir a tua casa. Sair da praça custa-me.

Às vezes rompo em passeio, ando à deriva muitas vezes, mas é sempre uma aventura. E a cidade acaba logo, ao fim de meia dúzia de passos.” (*EP*, p. 180). E noutra ocasião, relembra: “Quantas vezes eu pensava, eu dizia a Alda ‘temos de sair da cidade’ – ó Penalva, cidade aérea, aberta de espaço para todo o lado, e tão como esta prisão. Mas eu era dali, da sua imobilidade eterna, da sua condenação eterna.” (*id.*, p. 198). E ainda – lembrando Adalberto o seu regresso da breve temporada fora de Penalva, para uma praia do sul, aonde se dá o desastre em que morrem Aida (ou Alda?) e os seus pais –: “E eis-me de novo em Penalva. Acertei-me com tudo isto, sou daqui, sinto-me bem.” (*id.*, p. 211).

Adalberto ficaria para sempre em Penalva. E para sempre só e forçado a viver em espaço cada vez mais reduzido. Porque uma condenação em processo por acusação de assassinato da mulher (Aida-Alda) o encerraria numa cela de prisão por vinte anos. É daí, desse espaço prisional, que ele reconstitui a sua aventura existencial, a sua experiência na tentativa obcecada do conhecimento do outro, de estar nele, viver nele e com ele em comunhão absoluta. Mas a reconstituição é falível, porque a memória também o é. Daí que tudo seja noturno, soturno, enevoado e labiríntico porque tudo se dissolve numa memória relativa, uma memória que vem a ser ela mesma esse espaço labiríntico e invisível sobre o qual Adalberto tenta clarificar para si mesmo o que foi e ainda está sendo a sua passagem pela vida.

Adalberto não tem para onde voltar. Está enclausurado em Penalva (como ademais todos os outros habitantes da cidade, e já o estava mesmo antes da prisão) numa permanente situação de “exílio” a que se acostumara (“acertei-me com tudo isto, sou daqui” – *EP*, p. 211). Os pais não lhe deixaram “reino” algum. A casa, “inóspita”, era inabitável. A livraria passou-a ao Faustino (antigo empregado da casa). Do seu espaço prisional, reconstitui a vida pela evocação. A cela em que está encerra o seu corpo, mas não prende a sua memória, a sua evocação, o seu desvario ou a sua loucura, e basta-lhe uma nesga de céu visto pelas grades da janela alta e estreita, por onde possa ver também a liberdade do vôo de um pássaro, para o lançar, em plenitude, ao livre espaço da evocação e do devaneio.

* * *

Penso que o “romance abstrato” de Vergílio Ferreira, de que *Para sempre* (1983) é o ponto culminante, começa em *Aparição*, intensifica-se e define-se como tal e como projeto a realizar em *Estrela polar* e estende-se – na execução desse projeto – por *Alegria breve* (1965), *Nítido nulo* (1971), *Rápida, a sombra* (1974)... até *Para sempre*, e sempre, e sempre, até ao fim da sua obra. Nesse recorte “abstrato” do romance vão entrar outros componentes, a exemplo do grotesco, elemento que o escritor tende a supervalorizar em *Na tua face* (1993), a que chamará, no seu diário, de “o romance do feio”¹¹.

Mas a “perseguição” do *romance abstrato*, um romance que já não conte uma história, mas *presentifique* emoções e idéias parece ser de sempre. O processo de animização/simbolização dos elementos cósmicos – a montanha, os astros, a chuva, a neve –, já tão definido e forte em *Mudança* e recorrente em *Manhã submersa* e *Cântico final* (com visível aprofundamento aqui), vai além do recurso à sinestesia. A presença constante da música – tão vigorosamente decisiva em *Aparição* –, com o seu poder mágico de arrebatamento e encanto, tudo fazendo transcender para além de tempos e de espaços, pairando abstratamente como um estranho ímã, capaz de aglutinar por atração elementos díspares de universos esparsos, é no fenomenológico *espaço do invisível* (ou do *indizível*) que se situa.

Aparição é ponto de convergência para onde afluíram todas as linhas iniciais de um romance que, sendo de idéias, é também um romance poético, simbólico-alegórico. No romance de Évora – cidade “branca como uma ermida”, mas no entanto mortuária, noturna e labiríntica na experiência de Alberto – essas linhas intensificam-se e culminam na fusão transfiguradora de tempos e de espaços diversos, por onde vagueiam a irrealidade da memória de Alberto e a sua angústia, só pacificada pelo encantamento da música do piano de Cristina. As dimensões ampliadas do símbolo e da alegoria, o traço fantástico de irrealidade, de delírio e fantasmagoria expressionistas, fazem de *Estrela polar* o romance da apoteose do abstrato nesse percurso inicial da obra

¹¹ V. *Conta-Corrente – nova série-III*. Venda Nova: Bertrand, 1994, p. 78-80.

romanesca de Vergílio. É nele que tem início (ou é a partir dele que se realiza) esse romance “que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria *pessoa*, na zona incrível do sobressalto!”. Um romance em que se pudesse “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* [...]. Um romance que se fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós... (EP, p. 56 – itálicos da citação).

É esta espécie de “poética” (ou de estética) do romance que vai nortear a criação dos romances futuros do escritor. Em *Estrela polar* dissolvem-se todos os alicerces da narrativa tradicional. Esfarela-se toda a solidez do gênero romance, diluem-se todos os elementos estruturantes da diegese. No romance de Penalva, tudo é imponderável, tudo é fluido, tudo é volátil (como a memória). Tudo é incerto, porque é de incertezas que aqui se tece a própria diegese. As sólidas categorias da estruturação da narrativa clássica ruíram definitivamente neste romance em que a concretude do real desaparece pelo processo da abstratização do real. Personagens, ação, tempo, espaço – e sobretudo estes, tempo e espaço –, tudo se dilui e se funde ao abalo do abstrato e pela força da metáforização. E se categorias como as que formam o binômio mais ou menos indissolúvel do Tempo/Espaço podem, em Vergílio Ferreira, ter alguma interpretação pela via do filosófico (Heidegger ou a Fenomenologia), é principalmente pela via do poético, da evocação de uma emoção intensa que se presentifica e materializa em escrita que elas devem ser compreendidas e sobretudo sentidas. Ou seja, pelo caminho da invenção criadora de Arte e Pensamento.

Olinda, setembro de 2003

A EPISTOLOGRAFIA ENSAÍSTICA E FICCIONAL EM VERGÍLIO FERREIRA

Entre os gêneros literários ou modos de escrita, a epistolografia ocupa um lugar de relevo na cultura literária portuguesa. Para constatação da afirmativa, basta pensar, numa perspectiva de conjunto e a partir de certos autores pertencentes a períodos literários já antigos, nas *Cartas* de Sá de Miranda ou nas de Antônio Vieira, nas de D. Francisco Manuel de Melo e mesmo em sua *Carta de guia de casados*, no modo de escrita de Luís Antônio Verney – utilizando a estrutura da carta no *Verdadeiro método de estudar* –, ou no percurso que separa as *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, das *Novas cartas portuguesas*, das revolucionárias três Marias¹. Longo trajeto que vai de 1669 a 1972 e no qual uma pesquisa atenta certamente permitiria inserir uma infinidade de outros exemplos, aqui, entretanto dispensáveis.

Na “Introdução” a *A epistolografia em Portugal*, diz Andréé Rocha 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.²

¹ Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa ficaram conhecidas como as três Marias que assinam o livro *Novas cartas portuguesas*, cuja publicação, em 1972, foi marcada por uma atmosfera de escândalo que culminou com um processo judicial movido pelo Estado português contra as três escritoras.

² ROCHA, Andréé. *A epistolografia em Portugal*. 2. ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da

Essencialmente um meio de comunicar, a carta evoluiu da sua função pragmática para a relevante dimensão estética e reflexiva quando adotada, por artistas literários e por pensadores, para inserção em obras narrativas ou mesmo para a estruturação delas ou ainda como suporte textual para reflexão ideológica. Assim, a epistolografia, de origem clássica ou bíblica – quer se pense em Horácio, quer em São Paulo apóstolo –, utilizada literariamente desde o Renascimento – se não mesmo antes – por poetas que escreveram cartas utilizando a estrutura da poesia (como Sá de Miranda) continuou a sua tradição entre filósofos e ficcionistas, alcançando, sobretudo no século XVIII, em grande parte da literatura européia – notadamente na França e na Inglaterra – destacada importância como modo de escrita de tratados e ensaios e de obras ficcionais. Só para exemplificar: a obra pedagógica de Verney; as *Cartas persas*, de Montesquieu; *A nova Heloísa*, de Jean-Jacques Rousseau; *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. Ao longo do século XIX o romance utilizará a carta principalmente como recurso da narrativa voltado para o convencimento do leitor, para acentuar passagens de mais intensa dramaticidade (como, por exemplo, em *Amor de perdição*, de Camilo, as cartas de Teresa a Simão) ou como estratégia ficcional na experiência de novos recursos narrativos (*A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós).

É com estas funções que o texto epistolar alcança a literatura moderna. Autores contemporâneos vão enriquecê-lo, ampliando-lhe as possibilidades estruturais e poéticas. É o que se encontra em Vergílio Ferreira, herdeiro e continuador dessa tradição literária, na retomada do texto epistolar na escritura ficcional e ensaística. Repetidas vezes, mas de diferentes maneiras, a carta aparece na obra romanesca de Vergílio Ferreira. É sintomático que se leia nas primeiras linhas da *Carta ao futuro*:

Escrevo pelo prazer de comunicar. Mas se sempre estimei a epistolografia, é porque é ela a forma de comunicação mais direta que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela

Moeda, 1985, p. 13 (col. Temas Portugueses).

é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo.³

Carta ao futuro (1958) é o título de Vergílio Ferreira que mais explicitamente revela as suas relações com o gênero epistolar. Mas como se verá, de uma epistolografia reinventada poeticamente para resultar em efeitos estéticos. Trata-se de um ensaio filosófico de tom intensamente poético, porventura prenunciador do futuro *Invocação ao meu corpo* (1969). A estrutura textual é de carta, mas depressa se verá 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 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.⁴

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, contraponteados por um rico conjunto de símbolos

³ FERREIRA, Vergílio. *Carta ao futuro*. 2. ed., Lisboa: Portugalíia, 1966, p. 9.

⁴ *Ibidem*.

igualmente recorrentes até a obsessão: “a anunciação da beleza”, “arte e emoção estética”, “o encontro original”, “solidão e espetáculo”, “memória absoluta”, arte como “sagração da vida”... 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 Andréa Rocha, que, estudando o 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.⁵

Parece talhada para o “caso” ou para o texto de Vergílio, esta reflexão da ex-professora de Coimbra especialista em epistolografia portuguesa. 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, de *Em nome da terra* (1990) e Paulo, em *Cartas a Sandra* (1996). Eis o enquadramento genológico de *Carta ao futuro*: uma carta-ficção, uma carta-ensaio, um ensaio poético. 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.⁶

⁵ ROCHA, Andréa. *Op.cit.*, p. 18.

⁶ FERREIRA, Vergílio. *Op.cit.*, p. 10.

Será decerto este fascínio, este 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 frequência, 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.

Efetivamente, a obra ficcional de Vergílio Ferreira está pontilhada de cartas até a culminância do romance epistolar que é *Cartas a Sandra*, seu último livro publicado pouco antes da sua morte. Abriremos o seu volume de *Contos* (1976) e ali encontramos um cujo título é “Carta”. 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*)⁷.

Em *Manhã submersa*, um dos primeiros grandes romances do escritor, 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 não se efetiva porque a correspondência dos seminaristas é sistematicamente censurada antes do envio. Assim, Santos Lopes tem interceptada e aberta a carta que, inadvertidamente, entregara fechada.

Em *Até ao fim* (1987) a carta que Flora envia da Grécia para Cláudio, de evidente sentido paródico, tem a função de ironizar ou desmitificar – desde uma consciência mais ou menos fútil da mulher que a escreve e que em Atenas se encontra em missão cultural –, a clássica e multissecular cultura grega. Carregada de ironia, a carta de Flora faz *humor* no absurdo com que trata elementos da tradição helênica. Mas

⁷ Cf. VARGA, A. Kibédi. *Teoria da literatura*. Lisboa: Presença, s. d., p. 108.

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.⁸

Quando Flora e Cláudio se reencontram dá-se este diálogo:

– Porque não escreveu nunca?
– Ah, escrevi uma vez pelo menos.
– Foram dois anos.
– Porque havia de escrever?
– Mas é uma pergunta absurda.
– Não tinha nada a contar – disse.
Só tinha que ser e o que se é não se conta para se não deixar de ser.⁹

Das cartas ficcionais encontráveis na obra de Vergílio Ferreira a mais estranha, sem dúvida, é a que constitui a longa diegese de *Em nome da terra* (1990). 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*¹⁰. 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

⁸ FERREIRA, Vergílio. *Até ao fim*. 2. ed., Lisboa: Bertrand, 1987, p. 153.

⁹ *Ibid.* p. 187.

¹⁰ *Id.*, *Em nome da terra*. Lisboa, Bertrand, 1990, p. 9 (itálicos meus).

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* (1983), 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. 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: o romance epistolar *Cartas a Sandra* (1996).

O que todas estas cartas integrantes de diferentes obras de Vergílio Ferreira têm em comum é que, sendo fundamentalmente a carta um texto destinado à comunicação entre pessoas, as suas nada comunicam – entre personagens no plano da diegese – e são antes de tudo um veículo para a incomunicação. Quer porque, interceptadas, não cheguem ao destinatário; quer porque o seu emissor não as envie; quer porque simplesmente se destinem a expressar uma ironia jocosa sem pretender fechar um circuito comunicativo; quer, finalmente, porque os evocados destinatários às quais se dirigem, sejam, efetivamente, apenas matéria de evocação, existentes tão-só na memória e na saudade dos emissores que escrevem a mulheres mortas para ainda lhes darem vida pela palavra recriadora. As cartas de Vergílio Ferreira são, na verdade, muito mais para monologar do que para dialogar. Desde a origem destinam-se ao logro da comunicação. É bem verdade que a *Carta ao futuro*, não tendo destinatário específico nem a urgência de uma comunicação imediata, baseia-se na hipótese de ter a humanidade inteira como receptor da sua mensagem e de ainda poder ser lida à distância de um século ou mil anos. Não se trata de uma carta vulgar, já se sabe, mas de uma comunicação literária marcada por evidente função retórica, conforme bem assinalou Rosa Maria Goulart¹¹.

¹¹ GOULART, Rosa Maria. Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar. In: FONSECA, Fernanda Irene (org.), *Vergílio Ferreira – cinquenta anos de vida literária* (Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto). Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 298.

Função retórica ou poética é igualmente a das cartas de *Para sempre*, *Em nome da terra* e das *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 retórica e uma outra estruturante. A primeira delas, a que já se chamou de função *poética*, 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, ou jamais será respondida se eventualmente for recebida por seu destinatário, ou, a mais radical das hipóteses, a da absoluta impossibilidade do envio, da recepção e da resposta, porquanto as invocadas destinatárias estão mortas e portanto já não podem ser destinatárias dessas cartas, mas simplesmente serem nelas invocadas, lembradas, recriadas pela função mítica da memória. São, entretanto, em qualquer dos casos, as “destinatárias” ou “destinatários” dessas cartas o *tu* ou o *outro*, ausente, desconhecido ou inexistente ao qual um *eu* que escreve se dirige previamente consciente de que não terá resposta. Cartas para monologar, que implicam 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, da ausência, da definitiva perda.

Quanto à segunda função dessa epistolografia ficcional, propõe-se como forma de estruturar um romance de assumido modelo epistolar, e, como tal, idêntico a tantos já registrados pela história e tradição literárias. É o caso de *Cartas a Sandra*, livro que em *Para sempre* tem origem dando realidade textual às cartas de Paulo a Sandra, neste último somente referidas. Como romance epistolar, *Cartas a Sandra* estrutura-se de acordo com a tradição deste subgênero romanesco, de certo

modo assemelhando-se, no que toca única e exclusivamente à questão do modelo, a *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós. O romance 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 do livro, “As cartas”, reúne a correspondência (ou parte dela) que Fradique Mendes dirigiu a diferentes categorias de destinatários, entre as quais se distinguem personalidades da vida real de personagens criadas para a realidade da ficção. *Cartas a Sandra* abre com uma “Apresentação” – também enunciada em primeira pessoa – assinada por Xana, a Alexandra, filha de Paulo e de Sandra, de *Para sempre*. 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 levaram seu pai a escrever estas cartas invocando a mulher morta, supondo ser uma delas *a de poder objetivar a irrealidade ou memória emotiva de minha mãe, tornar a sua imagem mais real, digamos mais verdadeira na sua afeição ou paixão por ela*¹². Ou uma *“fuga” para o fantástico que só metaforicamente se pode conceber real*¹³. A razão dessa 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”¹⁴. É ainda na “Apresentação” desta elegíaca epistolografia que Xana aflora a possibilidade de estas cartas de Paulo a Sandra, de que, o fato de estarem quase todas datilografadas evidenciava “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. Possível-

¹² FERREIRA, Vergílio. *Cartas a Sandra*. 2. ed., Lisboa: Bertrand, 1996, p. 26 (itálicos meus).

¹³ *Ibid.*, p. 27 (itálicos meus).

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

mente haveria uma narrativa ou estrutura em que as cartas se incluíam, 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.¹⁵

Será Xana, como editora das cartas, que, nesta concepção ficcional de Vergílio Ferreira, de certo modo reconstituirá e complementarás 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 Sandra, a última das quais interrompida pela súbita morte de Paulo em pleno ato da escrita. De certo modo, o texto de Xana justifica também a aparente desestruturação do livro enquanto romance, 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.¹⁶

Assim, neste ponto culminante da epistolografia ficcional de Vergílio Ferreira, que é *Cartas a Sandra*, perfeitamente se comunicam e interligam a função poética e a função estruturante da sua escrita epistolar.

Olinda, abril de 1999

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

A PALAVRA E O SILÊNCIO:

FRAGMENTAÇÃO DO EU E DIALOGISMO NO ROMANCE DE VERGÍLIO FERREIRA

Descer da escrita realista à escrita psicológica, e desta à escrita metafísica, e desta ao levedar original do símbolo, e deste ao silêncio.

Vergílio Ferreira, *Pensar*, frag. 267.

A literatura que nos últimos tempos se tem produzido em Portugal, sobretudo a partir da década de 60, tem adotado uma escrita de natureza eminentemente experimental. Quer na poesia, quer na ficção, os escritores portugueses, de uma maneira geral, têm-se empenhado na renovação de linguagens e formas literárias, identificando-se, neste aspecto, com aquilo que é tônica dominante também nas literaturas de outros países. O caráter lúdico da literatura, o que esta arte possa ter de jogo, de procura ou de encontros surpreendentes para leitores e para os próprios escritores, ampliou-se, com relação a estes, em campo de pesquisas ou laboratório para realização de inusitadas experiências. O poema ou o romance têm sido, para as linhas de produção literária mais identificadas com essa preocupação renovadora, um desafio constante à invenção do novo. No enfrentamento desse desafio têm-se perdido com certa rapidez – e às vezes radicalmente – alguns traços das especificidades dos gêneros, da ortodoxia das suas formas, das suas categorias, dos seus elementos de constituição. Assim, muitas vezes, a linguagem puramente poética, de natureza lírica, tem invadido e até dominado o campo do narrativo, numa espécie de jogo de comparsaria ou de cumplicidade em que a narração abdica das suas antigas intenções épicas para se deixar permear fortemente por um discurso de natureza reflexiva, ou descritiva, freqüentemente marcado por um grau de subjetividade ou intimismo impressionista.

Tem sido este um dos muitos caminhos na experiência de renovação da arte romanesca empreendida em Portugal por alguns escritores nestas três últimas décadas. A este romance, assim invadido por um tecido discursivo eminentemente lírico e instaurador de uma atmosfera rarefeita de diluição, de fragmentação e ruptura se pode chamar de *romance poético*. Não é ele, entretanto, a única via de renovação do gênero, em Portugal, e, se quisermos elucidar com alguns incompletos exemplos os caminhos da continuidade inovadora da ficção portuguesa mais recente, bastará lembrar a transfiguração do neo-realismo através do insólito e/ou do obsessivo interesse pela matéria política associado a técnicas do romance policial e a pesquisas formais e estilísticas em Fernando Namora e Cardoso Pires; a presença marcante da ironia em Abelaira, associada também, à procura de estruturas que levam a sua narrativa da forma romanesca convencional à reinvenção do diário (*Bolor* – 1968); a biografia – também reinventada por Mário Cláudio (*Amadeo* – 1984, *Guilhermina* – 1986, *Rosa* – 1988 e *A Quinta das Virtudes* – 1990) – como possibilidade de gênero e linguagem ficcionais; o alegórico, de que Urbano Tavares Rodrigues lança mão em *A vaga de calor* (1986) depois de uma vasta produção de traços realistas; a junção do fantástico ao tecido da intertextualidade densamente erudita e frequentemente posta em contraponto com ditos ou expressões populares numa narrativa cujo tom, ritmo e estrutura fazem pensar no coloquial em Saramago; a epistolografia reinventada por Almeida Faria como possibilidade de escritura romanesca; a forma do diário que serve a Teolinda Gersão e a Gabriela Llansol e que prossegue, quem sabe, um precursor caminho aberto por Fernando Pessoa com o *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares; a junção – ou talvez mais exatamente a contraposição – de elementos da tradição ficcional aos mais radicais processos da estruturação fragmentária do romance que Maria Velho da Costa realiza em textos marcados pela multiplicidade de sentidos... Estes são os caminhos, porventura mais definidos, do romance que em Portugal se tem produzido nos anos mais recentes. Outros, como confluências destes, estarão em processo de definição. Os antecedentes, locais ou universais, a que se deve o percorrer de tais caminhos, a iden-

tificação das ideologias que lhes são subjacentes, demandariam muito mais espaço e esforço na sua investigação e análise do que o exigido por esta breve e incompleta enumeração. De qualquer modo, todos sabemos que o romance moderno, em sua gênese, terá que ser considerado a partir de Dostoievski, e, aceitando as contribuições do Simbolismo e da psicanálise, virá até nós através de Proust, Joyce, Kafka, Broch, Musil, o existencialismo, o “novo romance”... A evolução da novelística portuguesa mais recente acompanha este percurso universal.

Um nome e as referências às respectivas obras foram deixados intencionalmente para o fim no registro que fiz de alguns autores responsáveis pela renovação do romance em Portugal. Trata-se de Vergílio Ferreira, cuja obra romanesca, em seu conjunto, é exemplo e síntese expressivos de algumas das mais importantes tendências do romance português contemporâneo. Da gênese neo-realista da sua obra até ao seu mais recente romance – *Em nome da terra* (1990) –, Vergílio Ferreira – ao longo de cinquenta anos de atividade literária –, fez deste gênero o espaço privilegiado das suas pesquisas e experiências estéticas associadas à reflexão filosófica. Vergílio Ferreira é nome de referência obrigatória sempre que se estudar o romance português da atualidade, particularmente o romance que já neste estudo foi chamado de *poético* e que se caracteriza, repito, por uma certa atmosfera rarefeita de diluição, de fragmentação e ruptura, decorrente de um discurso ficcional eminentemente tocado de lirismo ou de profunda dramaticidade que emana de uma voz, de um EU freqüentemente marcado por intensa emotividade, que monologa, para si ou para o abstrato, mergulhado na originária desesperança da existência de um TU, que seja, em diálogo, seu interlocutor.

Representações simbólicas de um estado de solitária incomunicabilidade, as recorrências a formas dialógicas nos romances de Vergílio Ferreira têm de ser associadas ao caráter fragmentário de um mundo de que o romance, igualmente fragmentário, mais desconstruído do que construído, realizado enquanto obra de arte sobre um projeto de desestruturção, deve ser representação literária. Nos romances de Vergílio Ferreira o homem é, heideggerianamente, um ser-para-a-morte, mas é

também, além disso, um ser-para-a-solidão, para o desencontro, para a mais completa incomunicabilidade. Por isso é para si mesmo que fala, ou para a montanha, ou o mar, as estrelas, a neve, um cão, ou para o papel onde vai registrando em escrita o que foi ou vai sendo uma vida, o que é, ainda uma outra forma de falar consigo mesmo. Num mundo absurdo, estilhaçado de morte e angustiado pela falta de comunhão entre os seres, o homem é, cada vez mais, ele próprio um fragmento desse universo em diluição, uma voz à procura de outras que já não há, um grito lançado ao espaço tentando achar, ao menos, a resposta de um eco, antes do nada definitivo e do mais completo silêncio.

Para representar literariamente este universo de solidão e o homem que está nele, o romance contemporâneo fez-se cada vez mais metafórico, subvertendo – ou de certo modo recriando – os elementos essenciais à sua composição. Tempo, espaço, ação, personagens, vozes, focalização, tudo isso perde a definição de contornos marcados pela força da tradição para ser um espaço em aberto ao jogo estético ou para a inscrição do artista. Procurando representar adequadamente um mundo fragmentário e em rápida e constante mutação, o romance fragmentou a sua própria estrutura, abriu-a a várias hipóteses de invenção, de certo modo desconstruiu-a, pela anulação do modelo ortodoxo fundado pela tradição desde o século XIX. Para representar dentro desse romance da diluição o sujeito fragmentário e isolado que busca uma relação com o mundo, os processos dialógicos têm sido, provavelmente, os mais utilizados e os mais eficazes. Neles se apóia, com muita frequência, a arte romanesca de Vergílio Ferreira. Mas, no autor de *Aparição*, estes processos são muito mais do que recursos operatórios ou estruturantes, e, não apenas lhe integram o estilo como um traço caracterizador, como vêm a ser uma das suas maneiras de *dizer* a solidão humana. São antigas, na sua obra, são quase de sempre, essas recorrências dialógicas de que alguns solilóquios de *Mudança* ou de *Manhã submersa* poderão ser ponto de partida. Em *Apelo da noite* o processo já se configura plenamente, como, por exemplo, nesta invocação de uma Rute ausente que a voz do sujeito interpela, apesar da ausência:

E desde então, Rute mudou – e como mudaste tu? porque é estúpido, é absurdo que isso tenha acontecido: como? não és tu ainda, tu só, única, livre? [...]. Nunca mais então te falou no ventre, Rute, essa voz maravilhosa, secreta, que te defendia e tu ouvias?...¹

A voz que isto enuncia não encontrará nem espera encontrar resposta, porque é apenas a uma memória que se dirige, a uma ausência, a uma quase abstração, o que não faz com que sejam menos intensos os seus questionamentos. É exatamente o contrário o que ocorre a estas marcas da ficção vergiliana: quanto mais abstrato ou distante – no tempo ou no espaço – estiver o destinatário de semelhantes enunciações, mais intensa e emocionada será a voz que as faz. Assiste-se, ao longo da obra de Vergílio Ferreira a uma crescente intensificação deste processo, particularmente forte nos romances autodiegéticos. Assim, num percurso já bastante longo, que, de *Aparição* (1959) a *Em nome da terra* (1990) abrange nove romances, tal processo, a que Rosa Maria Goulart chama, numa tese recente², de *monólogos/diálogos* e que diz do ensimesmamento do narrador, apresenta-se, de tal forma constante e vigoroso que chega a condicionar a própria estruturação destas narrativas, ainda que, como é óbvio, com apoio em outros recursos diegéticos. Recursos que implicam, invariavelmente, a solidão, a palavra, a memória, e que vão da pretensa escrita memorialística de Jaime, em *Alegria breve*, à longuíssima carta, que vem a ser todo o texto de *Em nome da terra*, escrita pelo narrador para a sua mulher morta; ou o mais puro e abstrato plano das lembranças que fragmentariamente se vão impondo, como visões suaves ou aterradoras, ao velho protagonista de *Para sempre*; ou ainda, à estranheza do “diálogo” que, em *Até ao fim*, um homem vai travar com o seu filho morto:

¹ FERREIRA, Vergílio. *Apelo da noite*. Lisboa: Portugalia, 1963, p. 137.

² GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990.

[...]. Não que eu tivesse muito a conversar com o meu filho, que dorme ali no caixão. Mas o que houvesse a dizer era só entre os dois.

– Esqueces-te de que veio muita gente à conversa.

– Não muita. De todo o modo, entre os dois. Porque, quem mais com direito neste diálogo contigo? Havia um mundo a decidir apenas entre nós.

– Estava já decidido, tudo o mais foi palavreado um mundo a decidir e tudo o mais era circunstância como num frente-a-frente político. E quanto ao palavreado, decerto, mais tínhamos de nos explicar. Aliás, daqui a umas horas vêm buscar-te e acabou-se a conversa. Estou um pouco desajoso disso, apesar de tudo.³

Trata-se, como é óbvio, de um diálogo meramente aparente – porque impossível –, em que, a voz do sujeito que o enuncia assume, também, o lugar do interlocutor. Que significados simbólicos terão tão estranhos procedimentos como o de um pai tentando falar ao filho morto ou de um velho que refaz, numa carta à mulher morta, o percurso da sua vida, desde a plenitude do vigor erótico até a mutilação degradante do seu corpo ao qual amputam uma perna gangrenada? Provável que muitas leituras se possam fazer destas imagens cruéis da solidão, mas todas haverão de passar, com certeza, pelo valor da *palavra*, fundamental elemento de comunicação/comunhão com o mundo, com os seres, com o Homem, com a Vida, com a Arte. Nos últimos instantes de *Até ao fim* encontramos, na voz pacificada do narrador: “Clara sabe a palavra para todo o presente ser meu.”⁴ Em *Nítido nulo* um narrador-personagem preso e condenado à morte é o *Verbo* de uma revolução abortada. Em *Signo sinal* o cão Teseu é o único e último destinatário das palavras do protagonista. Finalmente, *Para sempre* abre com uma epígrafe de Saul Dias que importa considerar para a compreensão de importante aspecto semântico do romance:

³ FERREIRA, Vergílio. *Até ao fim*. 2. ed., Lisboa: Bertrand, 1987, p. 11-12.

⁴ *Ibid.*, p. 272.

A Vida inteira para dizer uma palavra!
Felizes os que chegam a dizer uma palavra!⁵

Reflexões sobre a palavra vão despontar ao longo do romance até esta espécie de paroxismo da emoção:

A gente era mudo ou não sabia o que dizer e tu tinhas a palavra. Esta coisa, não sei se sabes, era talvez a mais importante. Porque uma palavra é um absoluto. [...]. 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 mais 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! 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.”⁶

A palavra é, em Vergílio Ferreira, matéria romanesca e, sobretudo, importante elemento da sua temática. Sobre isto se tem pronunciado a crítica fartamente e o próprio escritor o tem dito em depoimentos sobre a sua obra. Se neste romancista a palavra como núcleo de significação possui tal estatuto estético, a ausência da palavra, ou o silêncio, assume o seu contraponto. Uma das linhas de força do romance vergiliano mais recente é mesmo o esforço para alcançar o equilíbrio entre a palavra e

⁵ Saul Dias, citado em epígrafe por Vergílio Ferreira: *Para sempre*, Lisboa: Bertrand, 1983.

⁶ FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*, p. 294-295.

o silêncio, como também descobrir as possibilidades e impossibilidades da palavra para exprimir o inexprimível. Lê-se, por exemplo, em *Para sempre*, a síntese desta procura: “Mas eu nunca soube a palavra essencial – qual a palavra que é tua para enfrentares a morte?”⁷. Recorrente até à obsessão, o tema reaparece nas reflexões de *Pensar*: “Todo o artista traz consigo uma palavra a transmitir. Mas pobre dele, se a conhece. Se a sabe.”⁸

O contraponto do silêncio frente à palavra é também essencial à configuração do processo dialogístico, porque o dialogismo não é mais do que a palavra de um EU frente a um TU em silêncio. Tudo isto, na verdade, considerado dentro do romance, vem contribuir fortemente para a ruptura das estruturas tradicionais do gênero e aproximá-lo intensamente da arte da poesia. Porque a palavra como núcleo de significação ou de mistério é sobretudo a palavra poética. Daí que pareça absolutamente adequada a designação de *romance poético* para uma das linhas de renovação do romance português da atualidade, onde se insere a obra de Vergílio Ferreira.

Olinda, 1992

⁷ *Idem*, p. 50.

⁸ FERREIRA, Vergílio. *Pensar*. Lisboa: Bertrand, 1992, p. 317.

INTERTEXTUALIDADE E SIMBOLISMO NO JOGO DE XADREZ EM *ALEGRIA BREVE**

Um dos temas fundamentais de *Alegria breve* é o do embate entre Deus e o Homem, metaforicamente (ou alegoricamente) representado, no romance, pelo jogo de xadrez longamente travado entre o Padre Marques e Jaime Faria. Tal como num certo poema de Fernando Pessoa/Ricardo Reis, 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...

* O conceito de intertextualidade já está de tal modo divulgado que é desnecessário começar pela definição do termo, mesmo quando este seja um conceito fundamental ao desenvolvimento do trabalho. Ainda assim, explícito que o que aqui chamo de *intertextualidade* é a possibilidade de se detectar, em determinada ou em qualquer obra (no caso específico, a que aqui interessa é *Alegria breve*), marcas textuais (sejam colagens, alusões, paráfrases, paródias, referenciais estilísticos) e/ou, em mais amplo aspecto, aproximações de sentido – recorrências a símbolos, imagens, alegorias –, suficientes para a identificação de outras vozes, outros autores, outras escritas, ou, para se estabelecer relação de proximidade com elas ou com a tradição textual, particularmente a tradição filosófico-literária, aí englobada a religiosa. *Intertextualidade* como “diálogo” entre textos, como “vozes” de um coro ou “instrumentos” de uma orquestra, ou “fios” de várias fibras de que se “tece” a escrita. *Intertextualidade* como intenção, deliberado recurso, programa ou técnica de “construção” do texto, ou simplesmente enquanto acaso, coincidência, ou aflorar de fragmentos de um acervo de leituras retidas por uma memória eventualmente falha que nem sempre as classifica, as organiza, as identifica com etiquetas autorais. Este o conceito de intertextualidade que aqui importa ter em conta. Quanto ao caráter simbólico (ou mais amplamente: simbólico-filosófico ou simbólico-metafísico) de qualquer dos romances de Vergílio Ferreira, é um dado de tal modo evidente e conhecido que dispensa por completo qualquer chamada de atenção que seja meramente introdutória.

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.¹

O poema de Ricardo Reis a que me referi, é – como já se pode supor –,
a famosa “Ode” dos jogadores de xadrez da qual transcrevo alguns excertos:

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
Momentos mais folgados,
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,
Trespasadas 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. [...].²

¹ FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve*. Lisboa: Portugalíia, 1965, p. 18. As próximas citações do romance serão feitas sempre a partir desta edição, mencionando-se no corpo do texto, entre parênteses, a sigla AB seguida do número da respectiva página.

² 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 de sentido 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 viti-
mado pela invasão de bárbaros. E os jogadores prosseguem no seu jogo contínuo.

Portanto, Jaime perdia sempre no jogo de xadrez com o Padre Marques. 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 [...]” (AB, 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 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 . (AB, p. 216-217).

Também os jogadores da “Ode” pessoana parecem cumprir um “ritual antiqüíssimo”. Mas no romance de Vergílio, no decorrer desse combate paralelo ao das partidas de xadrez alguma coisa visivelmente se foi modificando, 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.” (AB, p. 225).

Entretanto, a provocação de Jaime à agressividade do Padre, não se situa no plano do jogo de xadrez, mas no do jogo das idéias, no estímulo a um diálogo tenso sobre a existência de Deus e a imortalidade da

alma, a origem divina do universo e de tudo o que está nele. É um combate tenso, que “não emerge à superfície das palavras”, uma conversa que segue, às vezes como numa “linguagem de crianças” e em que, no entanto, se dizem “coisas terríveis”. E o que há de terrível no que se diz não se vê no que se diz, e não se sabe onde está. “As palavras que dizemos dizem-no, e explicam-no porque não há outra forma de o dizer, e no entanto deixam-no intacto.” (Cf. *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, que toda aquela metafísica que anunciava Deus era 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. [...] 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. (*AB*, p. 238-239).

Mas a sua afirmação não põe fim ao diálogo, não encerra o “jogo”, que prossegue no tabuleiro de xadrez e no xadrez dos argumentos. É um combate tenso, uma esgrima perigosa e Jaime sabe disso e segue argumentando, jogando, esgrimindo, provocando o padre à agressividade ou levando-o à distração, até que, subitamente, imprevistamente, vê “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. 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?” (AB, p. 13 e *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.

* * *

Até aqui, limitei esta análise à “leitura” da metáfora do jogo de xadrez no romance vergiliano e à semelhança de postura entre os jogadores da “Ode” de Ricardo Reis e os de *Alegria breve*: enquanto ao redor de uns e de outros o mundo desabava pela violência ou de devastadora velhice, os jogadores prosseguiam, indiferentes, no seu jogo contínuo. No romance de Vergílio, até à derrota de um deles, e à conseqüente fuga.

Mas 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 do anglo-americano T. S. 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 oferecer sugestões do *Cemitério marinho*, de Valéry. O parágrafo de abertura de *Alegria breve* de algum modo recorda as palavras iniciais de *O estrangeiro*, de Camus, 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 os seus ocupantes chamavam a “Casa diante do Mundo”, e que era uma casa “para se ser feliz”³), e com a residência rural de Raul Brandão,

³ V. Albert Camus, *A morte feliz*. Trad. de José Carlos González. Lisboa: Livros do Brasil, s.

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”⁴. Algumas outras relações com a poesia de Fernando Pessoa, para além da que já foi aqui pontualmente assinalada, poderiam também ser lembradas num estudo mais amplo: por exemplo, certos momentos discursivos, à Álvaro de Campos, em *Aparição*, ou alusões à “pobre ceifeira”, em *Estrela polar*.

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, na tradução de Ivan Junqueira, por *A terra desolada*⁵. 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:

d., p. 146.

⁴ Cf. Guilherme de Castilho, *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Bertrand, 1978, p. 41-55.

⁵ 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: T. S. Eliot, *Poesia* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 87-113). Em 1999 saiu em Portugal, pela Relógio d'Água Editores, uma nova tradução do poema, a de Gualter Cunha, que adotou o título de *A terra devastada*. Os adjetivos *desolada* e *devastada* conotam a ausência de vida na terra (*A terra sem vida*) e num plano comparativo com o universo vergiliano representado pela aldeia de *Alegria breve* apresentam pesos semânticos idênticos.

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilases para além da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônias raízes com a chuva da primavera.
O inverno nos agasalhava, envolvendo
A terra em neve deslembada, 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!⁶

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.” (*id.*). O cão *Médor* será eliminado por Jaime para romper definitivamente com os instintos inferiores, a “menoridade” e o “Passado”⁷, 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.⁸

⁶ ELIOT, T. S. *Op. cit.* p. 89 e 91.

⁷ V. Helder Godinho, *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 87-92, 223-224 e *passim*.

⁸ JUNQUEIRA, Ivan. In: ELIOT, T. S. *Op. cit.* p. 252.

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*. Curiosamente, o cão *Médor* é trazido para a aldeia por um inglês, e, por ele abandonado quando da sua partida, acabou ficando com Jaime, que o elimina com um tiro de espingarda.

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/ Suspensão em pedestais de uvas lavradas” e

Em frascos de marfim e vidros coloridos
Moviam-se em surdina seus perfumes raros,
Sintéticos unguentos, 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, [...].⁹

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 refere 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; [...].¹⁰

⁹ ELIOT, T. S. *Op. cit.* p. 92.

¹⁰ *Idem*, p. 93.

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. 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, o 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 [...].¹¹

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

¹¹ ELIOT, T. S. *Op. cit.*, p. 102-103.

sua deserção do mundo dos homens, da finitude das religiões e dos seus templos:

Nessa cova arruinada entre as montanhas
Sob um túbio 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 gingham,
Olhos secos a ninguém mais intimidam.¹²

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”¹³. 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 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*, muito provavelmente o concerto de Vivaldi, *As quatro estações*.

¹² *Idem*, p. 104.

¹³ JUNQUEIRA, Ivan. In: ELIOT, T. S. *Op. cit.*, p. 258.

Na sua juventude universitária, Vergílio Ferreira escreveu um ensaio a que chamou “Teria Camões lido Platão?”. Recentemente, um estudioso da obra de Vergílio publicou um ensaio intitulado “Teria Vergílio Ferreira lido Leopardi?”¹⁴. Agora, sabendo nós que ele leu – e muito atentamente – a poesia de Fernando Pessoa, poderíamos perguntar: “teria Vergílio Ferreira lido T. S. Eliot?”. Talvez sim, talvez não. Os caminhos da literatura são muitas vezes insondáveis e profundamente estranhos os encontros que neles podem acontecer.

Olinda, 2004

¹⁴ António Fournier. *Vária Escrita*, n. 9, Sintra: 2002, p. 277-289.

RÁPIDA, A SOMBRA E SIGNO SINAL

ALGUNS ASPECTOS ESTRUTURAIS E TEMÁTICOS

DO ROMANCE DE VERGÍLIO FERREIRA

O romance de Vergílio Ferreira, basicamente desde *Estrela polar* (1962), vem apresentando, como ampla característica estrutural, uma crescente diluição da ação romanesca e uma fragmentação que, generalizando-se, vai atingir a todos os elementos da estrutura ficcional. Este aspecto da criação romanesca do ficcionista português – aliás, já antevisto, embora de maneira mais discreta, em outras obras suas anteriormente aparecidas – inscreve-o definitivamente naquela linhagem de escritores modernos que, divorciados do modelo naturalista do romance produzem uma ficção que, ao invés de pretender infundir à narrativa o mais alto grau de verossimilhança possível adota um sentido metafórico representativo de uma nova concepção de ver e entender o mundo.

Em Vergílio Ferreira, este processo que se pode dizer desmistificador do romance convencional leva a uma investida contra o modelo tradicional do gênero, destruindo coisas tão importantes para o romance do passado, como, por exemplo, o dogmático princípio da confiabilidade do narrador, substituído pela dúvida sistemática que o romancista faz instaurar em todos os quadrantes do seu universo romanesco e que faz com que a falsa realidade, que a ficção naturalista desejava artisticamente impor como verdade, venha a ceder o seu lugar à realidade do texto de ficção, transformado, a partir daí, na única verdade do romance. Estabelece-se, portanto – e já em *Nítido nulo* (1971) várias vezes se poderá observar isso¹ – o questionamento do próprio romance como gênero literário.

¹ V. *Nítido nulo*. 2. ed., Lisboa: Portugalia, 1972, p. 159, 220, 259 e *passim*.

Na seqüência deste romance ultimamente referido, *Rápida, a sombra* (1974) e *Signo sinal* (1979), livros de certo modo desconcertantes e que praticamente negam a existência de uma possível lógica da narração – que Vergílio Ferreira também já questionara em *Nítido nulo*² – ainda mais acentuam a ausência de identificação com uma linhagem de estruturação romanesca convencional, na medida em que nem sequer apresentam uma fábula ou situação épica com aparente interesse narrativo, o que é particularmente verdade em relação a *Signo sinal*.

A monótona lassidão do cotidiano é o pano de fundo de *Rápida, a sombra*. Um cotidiano de absoluto desinteresse, com todo o prosaísmo dos pequenos problemas domésticos vividos e lembrados por um narrador que assume, durante todo o romance, uma posição contemplativa e estática. Trata-se, na verdade, de um romance sem ação em que as tensões dramáticas se originam exatamente dos reflexos da memória do narrador, do seu sentimento do mundo e das lembranças que o assaltam, do aspecto contemplativo e vago que assume diante dos fatos passados. É portanto um romance essencialmente subjetivo desenvolvido desde a consciência do narrador e originado a partir de um impacto ou uma situação-limite que lhe é imposta: a notícia de que a sua mulher o abandonara. A partir daí, dois níveis temporais se instauram no romance: o do presente do próprio narrador e o da sua memória, das suas lembranças, da sua imaginação. O primeiro nível é de fácil delimitação: vai da tarde até à noite de um dia de verão, cobrindo, portanto, apenas algumas horas cuja passagem é revelada pelo raio de sol que penetra pelo estore da janela do apartamento do escritor Júlio Neves, personagem-narrador, e que paulatinamente vai percorrendo toda a extensão de uma estante da sua biblioteca até desaparecer com a noite que mergulha o ambiente em penumbra. O plano da memória é vago e difuso, com incursões por diversas fases da vida do narrador, mas constantemente regressando à lembrança do seu primeiro encontro com sua mulher, dos seus impulsos eróticos, dos seus problemas domésticos, do conhecimento de outras mulheres, do seu relacionamento com a filha.

² *Ibid.*, p. 43.

É a partir desta estruturação aparentemente vaga demais para suportar a criação de um romance, que Vergílio Ferreira constrói uma obra de ficção em que, aos temas e motivos já tratados e consagrados ao longo de toda a sua produção romanesca se junta o questionamento de outros problemas, como por exemplo, o do conflito de gerações. Presente também no romance certa preocupação ensaística, já agora característica marcante da ficção vergiliana.

Como *Nítido nulo, Rápida, a sombra* é um romance construído sob o signo da ironia. Os corifeus da política, da História, da ciência, da arte, profetas ou senhores absolutos da verdade existentes em todos os quadrantes do mundo, são vistos de forma a deixar patente a falsidade das suas crenças e a ausência de sinceridade nas suas posições. A própria situação do narrador é profundamente irônica. Júlio Neves assume conscientemente a condição de um escritor menor que convive com outros de igual porte com os quais participa de periódicas reuniões festivas onde se fala de artes e artistas. É, entretanto, praticamente desprezado pela filha – que renega todos os seus valores e adota os da sua geração – e quase ignorado pela mulher, que simplesmente acaba por lhe deixar um lacônico bilhete (“vou-me embora”) que lhe faz crer, julgando pela deterioração de suas relações familiares, ter sido efetivamente abandonado.

Mas o sentido irônico de *Rápida, a sombra*, estende-se à sua própria estruturação, o que se percebe ao final do romance, no último capítulo, espécie de chave para a interpretação da obra, quando se descobre o logro em que o leitor é mantido durante todo o desenrolar do livro, acreditando que o narrador fora efetivamente abandonado por sua mulher, que afinal regressa pela noite, algumas horas depois de haver saído. Júlio Neves não se surpreende com o retorno da mulher, que vê com absoluta naturalidade. Nem sequer se refere ao bilhete que ela deixara, e dispõe-se a começar a escrever, naquela mesma noite, um novo romance que se deverá chamar *Anoitecer* e que contará uma história toda imaginada pelo narrador “e que no fim se verá que é imaginada”³.

³ FERREIRA, Vergílio. *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1974.

É então que se vem a saber que o que se passara durante 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 do primeiro capítulo de *Rápida, a sombra*.

Este romance pode ser interpretado como uma meditação sobre o processo de criação literária. Vejam-se, por exemplo, as reflexões de Júlio Neves, no último capítulo, quando ele se prepara para escrever o seu livro:

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 capaz de emendar depois as frases no papel. E o ritmo dela, o ondeado do meu balanço interior. Um livro. Respirar ainda o que em mim 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 – [...] 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.⁴

Do ponto de vista ensaístico, é exatamente esta reflexão sobre o processo criador ou o pensamento sobre a dimensão humana da arte o que mais importa em *Rápida, a sombra*. “Um livro ainda, reinventar a necessidade de estar vivo. Mundo da pacificação e do encantamento – visitá-lo ainda – mundo do êxtase deslumbrado”⁵. A citação é um pensamento de Júlio Neves, e através dele 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 que leva Mário, o pintor de *Cântico final*,

⁴ *Ibid.*, p. 272-273.

⁵ *Ibid.*, p. 270.

a pintar os seus quadros e a restaurar a sua capela na montanha. Mas o absoluto da arte exige a perfeição, e todos eles – 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”⁶, embora, sem dúvida, seja o desejo ou a necessidade de alcançar esse “instante de perfeição” que leva o artista a prosseguir no cumprimento do seu destino.

Adotando uma estrutura idêntica à de *Rápida, a sombra* que leva à instauração de dois eixos espaço-temporais na narrativa, *Signo sinal* retoma, como no livro anterior, certos veios temáticos já tratados pelo romancista, mas também estabelece novos motivos, como por exemplo, o da destruição do mundo e do seu posterior ressurgimento, da sua reconstrução condicionada por uma nova ordem das coisas. A colocação temática lembra um pouco certo aspecto de *Alegria breve*, com quem, realmente, *Signo sinal* tem algum parentesco.

Em *Alegria breve* assiste-se ao lento desmoronar de uma aldeia outrora progressista, abandonada pouco a pouco pelos seus habitantes que já não sabem viver na primitiva estagnação. Já em *Signo sinal* esse desmoronamento é repentino, porque neste romance a aldeia é destruída por um terremoto. É claro que ambas as formas de destruição são simbólicas. Em *Alegria breve*, um mundo envelhecido vai-se corroendo por si próprio até ao seu completo esvaziamento, até à absoluta solidão do último habitante que aguarda o regresso do seu filho, o homem novo que há-de vir para tomar posse da terra e recriar o mundo. Em *Signo sinal* o mundo velho é destruído violentamente, e além do terremoto que arrasa a aldeia, há uma revolução que apaga todos os valores do passado e estabelece novos padrões ideológicos e morais. Este aspecto liga o romance a certa preocupação política do escritor, problemática, aliás, que não está ausente do conjunto da sua obra: vejam-se, por exemplo, além da sua produção inicial, a da fase neo-realista, os contextos de *Mudança*, *Apelo da noite* ou *Nítido nulo*.

⁶ *Ibid.*, p. 173.

Em *Signo sinal* todos os sobreviventes do desastre esperam a reconstrução da aldeia. O mundo novo há-de ser reconstruído por um Arquiteto mítico, de “barba raquítica, [...] olhos piscos, [...] face esca-veirada, [...] uma palidez de morte em toda a face visível”⁷ que falava sempre levantando um dedo bíblico no ar. Está-se novamente diante da ironia que vem marcando os últimos romances de Vergílio Ferreira. O Arquiteto não é o único “profeta” de *Signo sinal*. Tal como em *Nítido nulo* eles aparecem diversas vezes, imbuídos da sua grandeza profética, anunciando a nova ordem, arautos de falsas verdades.

Este material, entretanto, é apresentado na narrativa de forma extremamente diluída e fragmentada. Ele pertence ao plano temporal do passado remoto que existe apenas na memória do narrador, a um passado que ele relembra enquanto está deitado na areia de uma praia ensolarada hesitando entrar na água. As horas que o narrador gasta nessa praia e as coisas sem importância alguma que sucedem à sua volta, formam o seu presente dentro da narrativa. Sucede, entretanto, que tanto esse presente quanto o passado que o protagonista apresenta de forma fragmentária, confusa, diluída, nada tem de interessante para ser narrado, de forma que se pode perfeitamente afirmar que o romance não possui uma ação romanesca. Tal constatação, feita pelo crítico Eduardo Prado Coelho, leva-o à seguinte afirmação:

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.⁸

Estamos portanto diante de um romance em que a importância da escrita supera o interesse da narrativa, que, como já se disse, a rigor não existe. Trata-se assim de um romance com absoluta predominância do

⁷ FERREIRA, Vergílio. *Signo sinal*. Lisboa: Bertrand, 1979, p. 31.

⁸ PRADO COELHO, Eduardo. *Signo sinal ou a resistência do invisível*. *Colóquio/Letras*, n. 54, Lisboa: março de 1980, p. 61 (grifos da própria citação).

discurso, entendido aqui o termo em nível teórico segundo a acepção de Gérard Genette nas “Fronteiras da narrativa”⁹. O plano narrativo de *Signo sinal* é levemente alimentado por pequenos episódios sem consistência romanesca, que, exatamente por isso, não tem condições de prosperar e se desenvolver nos moldes de uma ação ficcional, surgindo apenas como breves lampejos na memória do narrador, um protagonista estático, cujos únicos movimentos, além do de se dispor finalmente a entrar na água, é, antes e depois das horas que gastou na praia o de vaguar “à deriva pelo labirinto das ruas”¹⁰, atitude do narrador presente no primeiro e no último capítulo do livro, que, tal como a maioria dos romances de Vergílio Ferreira, possui uma estrutura circular que lhe dá, ao final, a idéia de recomeço, a sensação do próprio fluir da existência.

Entretanto, a escassez de ação romanesca em *Signo sinal* tem uma razão de ser que está relacionada com a própria evolução ou com as intenções da última fase da criação literária do romancista. É preciso lembrar que Vergílio Ferreira deflagra, desde *Estrela polar*, uma espécie de processo de “pulverização” do gênero romanesco, um programa de desmistificação do romance que se vem intensificar em *Nítido nulo* e *Rápida, a sombra*. *Signo sinal* seria, portanto, o ponto culminante desse projeto de desmistificar o romance, de quebrar ou subverter as estruturas tradicionais do gênero, porque é já um romance anti-história.

Mas a ausência de uma intriga, de uma trama romanesca, não isola *Signo sinal* do conjunto da obra de Vergílio Ferreira. A simples leitura da produção ficcional do escritor revela uma extraordinária unidade temática e um harmonioso encadeamento da sua evolução estrutural. O romance de Vergílio Ferreira percorre realmente um caminho, possui de fato um objetivo, e o seu último livro¹¹ não está fora desse caminho,

⁹ GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 225-274.

¹⁰ FERREIRA, Vergílio. *Signo sinal*, p. 11 e 239.

¹¹ Ao tempo em que este artigo foi escrito (1981) *Signo sinal* (1979) era o mais recente romance publicado pelo escritor. A ele se seguiriam *Para sempre* (1983), *Até ao fim* (1987), *Em nome da terra* (1990), *Na tua face* (1993) e *Cartas a Sandra* (1996). [Nota do autor. Setembro, 2010].

não ignora o objetivo perseguido pelo conjunto da obra. Apesar de todo o aspecto vago do romance, de toda a sua falta de consistência ficcional, lá estão presentes os grandes motivos temáticos que desde o início se encontram na produção do romancista. Lá estão, por exemplo, o questionamento das ideologias políticas e da sinceridade dos seus profetas; as mudanças ocorridas no homem e no mundo; a corrosão de tudo; a necessidade do absoluto; o desejo de comunicação do ser e a impossibilidade de a alcançar plenamente; o regresso à pureza das primitivas origens; o erotismo; a reconstrução de um mundo novo; a morte e a inverossimilhança do seu absurdo, problemática existencial mais abordada por Vergílio Ferreira desde *Mudança*, presente em toda a sua obra, mas com especial relevo em *Cântico final*, *Aparição* e *Alegria breve*. A presença da morte e a certeza do fim têm ainda, em *Signo sinal*, o tamanho da obsessão já conhecida no romancista desde obras anteriores. O homem é um ser-para-a-morte, condenado a ela tal como está condenado à vida. O problema do suicídio é outro motivo existencial presente no último romance do escritor, constantemente referido ao longo da sua obra e que, coincidentemente, já está em dois dos seus livros mais antigos: *Vagão “J”* e *Mudança*. No episódio do suicídio visto em *Signo sinal*, há, inclusive, em relação a *Mudança*, uma coincidência quanto à forma de execução do ato, o que poderia nada significar se isoladamente considerado. Entretanto, há que levar em conta outras coincidências temáticas e simbólicas, dentre as quais se destaca, principalmente, o reaparecimento do cão como última companhia do homem absolutamente solitário:

– Tu queres ficar comigo? Vai ser uma chatice para ti, Teseu. Sem meninos para brincarem, sem família, sem outros cães, tu que dizes?

Ele olhou-me de novo a olhos tristes e compreensivos – está bem, ficarás comigo. Só tu, não tenho mais ninguém, Teseu, a minha última companhia, um cão.¹²

¹² *Ibid.*, p. 189.

É bastante significativo que Vergílio Ferreira, já agora com um longo percurso literário cumprido, retome, neste romance em que a sua arte mais uma vez se renova, temas, motivos e símbolos que habitaram o despontar da sua obra, o limite em que se situou a mudança da sua concepção do mundo e da literatura. Isto demonstra não apenas a perenidade desses temas e motivos, a densidade da sua simbologia, mas é também prova de uma grande fidelidade do escritor para consigo, de uma indubitável certeza num caminho traçado desde o início, no primitivo instante da separação entre dois tempos literários do escritor, no limite da mudança e da renovação do próprio romance português. Porque na verdade, é em *Mudança*, na ambígua pluri-significação do seu título, na beleza dos seus símbolos e motivos temáticos, na dimensão ideológica que já caracteriza este romance e o diferencia do contexto ficcional do seu tempo, que está a origem remota de todo o universo romanesco de Vergílio Ferreira.

Recife, 1981

DIVERSIDADE DISCURSIVA

EM *PARA SEMPRE*:

DO TRÁGICO AO PARÓDICO, AS MÚLTIPLAS
LINGUAGENS DE VERGÍLIO FERREIRA

Vergílio Ferreira é, sabidamente, um escritor – e particularmente um romancista – da condição trágica do Homem. Esta é mesmo, senão a principal, uma das suas marcas mais características. É consenso entre os seus intérpretes e o próprio escritor disso tinha plena consciência, porque assim deliberou traçar, para sempre, o seu perfil literário quando decidiu afastar-se, a partir de *Mudança* (1949) – o seu quarto romance –, do balizamento demasiadamente estreito e reducionista da literatura social portuguesa das décadas de 40-50 para iniciar, a partir daí, uma densa e intensa aventura estética e filosófica em que se obrigou, sozinho e contra a corrente, a trilhar caminhos então pouco ortodoxos nas letras do seu país.

Porventura mais afeito ao pensar do que ao agir, postulando – como em *Aparição* (1959) faria dizer a Alberto Soares –, um humanismo da “consciência e da plenitude” mais do que aquele que simplesmente obviasse necessidades imediatas, como a do “bocado de pão”¹, Vergílio Ferreira decidiu fazer, em Portugal, o romance que a literatura do país ainda não tinha, o romance da aventura existencial do Homem. Decerto este seu projeto estava em perfeita sintonia com a sua sensibilidade humana e artística, de tal modo que não poderia ser outro o seu caminho. Não eram rasteiras questões de sobrevivência física e as condições para equacionar essa “vida” ou sobrevida material o que lhe interessava mostrar na sua literatura; o ter ou não ter, um homem, como ou com quê atravessar cada dia; o jogo maniqueísta do poder materia-

¹ FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 7 ed., Lisboa: Portugalíia, 1971, p. 76.

lizado em ideologias conflitantes... muito menos criar uma arte – ou nela ingressar, na legião dos que já lá estavam – que simplesmente retratasse (e nem sequer representasse), despojadamente, esse mundo sem transcendência. O que desde cedo, provavelmente desde sempre, interessou a Vergílio Ferreira foram as questões muito mais viscerais das relações profundas do Homem com o mundo em que lhe foi dado viver, do Homem consigo mesmo, com a sua identidade essencial, com os outros, com a vida, com a morte, com a transcendência ou a ausência dela, com a Arte, com o Absoluto, com o cosmos, com a permanência da humanidade na terra.

O levantamento de tais questões no meio da literatura produzida em Portugal nos anos de 1940-1950 ou mesmo na década seguinte, decerto provocava algum estranhamento. Por isso o Vergílio Ferreira desse tempo – o de *Mudança* a *Aparição*, o de *Aparição* a *Alegria breve* (1965) – esteve sempre envolvido num certo halo de “escândalo”. Há mesmo quem fale, ainda hoje, a propósito do autor nesse tempo, num “escândalo Vergílio Ferreira”². Portanto, era preciso coragem para a ruptura. Vergílio a fez gradualmente. Não só para evitar um escândalo maior ou mais rumoroso por um rompimento mais traumático, mas decerto para mostrar um caminho, o seu caminho, e, metaforicamente, na gradual evolução e complexificação da sua obra, o caminhar do Homem pela existência. Desde as mais reducionistas e simplistas concepções do ser humano (representadas pelos romances da primeira fase) às mais complexas e elaboradas, as do ser pensante, criador de mundos e de mitos, de linguagens, de signos, de absolutos, mas fadado ao nada, condenado à morte, porque condenado à vida. A aventura deste Homem complexo, iniciada ainda discretamente em *Mudança* e *Manhã submersa* (1953), embala, sobretudo, a partir de *Aparição*. A aventura deste Homem complexo, extasiado com a alegria breve da vida e angustiado até ao desespero com a certeza da morte em que vai culminar uma existência talvez nítida, mas nula, rápida sombra que encobre um dia do nascer ao pôr do sol, esta aventura será também, até ao fim, a da experiência estética,

² V. Eduardo Lourenço, Vergílio Ferreira – do alarme ao júbilo. In: LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994, p. 114.

filosófica e humana de Vergílio Ferreira. O escritor constitui-se assim num dos raríssimos casos – e em Portugal porventura o único – de romancista que consegue operar numa fusão perfeita duas meditações que separadamente poderia ter feito, em paralelo, pensando a evolução da complexidade humana dentro da evolução da complexidade romanesca. Fernanda Irene Fonseca o disse de modo certamente muito mais eficaz:

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 eloquente 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.³

Em poucos autores se pode perceber tão bem quanto em Vergílio Ferreira, quando se considera o conjunto da sua obra, o carácter evolutivo, de continuidade, desdobramento ou complementaridade dessa obra enquanto projeto passo a passo elaborado e construção realizada etapa por etapa. O que se tem, no conjunto da sua vasta criação romanesca, é a permanente e gradual reflexão sobre o destino do Homem no mundo e a permanente e gradual reflexão sobre a palavra, a escrita, a estética, a arte do romance. Naturalmente, fundem-se no escritor estes dois objetos da sua meditação, o que o leva a afirmar, desde *Invocação ao meu corpo* (1969), que “uma consciência só se exerce, só realmente existe, se encarnada na *palavra*. Assim pois a palavra é a expressão definitiva do homem.”⁴ Assim, pois, o romance seria, em Vergílio Ferreira, a expressão definitiva da palavra que é o homem, do seu conhecimento poético-filosófico, da representação da Arte, da Memória, do Tempo.

Portanto, o que do conjunto da obra vergiliana se destaca – além da sua fulguração natural no brilho intenso da sua palavra poética –, é essa

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. 46.

⁴ FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugalia, 1969, p. 329.

temática única, monolítica, obsessiva, do Homem caminhando pelo seu destino ao encontro de si mesmo, ou do cosmos, ou da Arte que deseja criar para si como última companhia ou último abrigo possível. Desse tema único, intensamente pontuado no seu tratamento semântico-estilístico por recorrências de obsessivos mitos, símbolos e signos (a *aparição*, o *alarme*, o *limite*, o *espanto*, o *deslumbramento*, o *pânico*, a *noite*, a *montanha*, a *neve*...) resulta a sensação de se tratar de um livro único. Um só Livro composto por todo esse conjunto de livros. O próprio Vergílio Ferreira o afirmou em diferentes ocasiões – entrevistas, depoimentos, ensaios, talvez nos próprios romances... –, claro que não sem algum apelo retórico, sem algum *efeito* de frases, a que ele, quem sabe, não tenha sido completamente infenso. “Escreve-se sempre o mesmo livro”. A afirmação guarda verdade e inverdade. Encerra porventura alguma ironia. O *Livro* de Vergílio Ferreira é único na medida em que todo o conjunto da obra se desdobra sobre a meditação em torno dessa temática monolítica que é o Homem – na descoberta de si mesmo, na descoberta do *outro*, nas suas relações com o mundo em redor. Livro único, mas composto por diversos tomos. Cada um destes, revelador de uma diferente maneira de representar a experiência humana. De pensar o Homem, a Arte, o Mundo.

Escritor de cosmovisão trágica. Romancista da condição trágica do homem. Evidente que, a um ficcionista (e ensaísta) que assim tem da existência, que é a matéria de que vai tratar na sua obra, uma tal perspectiva, só um discurso de “registro” trágico ou profundamente dramático será adequado, porque há que adequar ao tema uma linguagem própria ao seu tratamento. É este o caso de Vergílio Ferreira, mas, em exclusividade de “registro” estilístico, só até certo ponto da evolução da sua arte romanesca. O *primeiro* Vergílio Ferreira, o da brevíssima e inaugural experiência neo-realista encerrada em *Mudança* revela um narrador de “tom” dramático – como pedia a função da literatura social em que então se inseria – mas já freqüentemente pontuado por meditações ou devaneios líricos que testemunhavam, do escritor, um compromisso estético. Esse lirismo, trabalhado em crescendo, haverá de beirar, em livros futuros, ora a própria essencialidade poética – por vezes

sacrificando o rigor ou precisão semântica à misteriosa ambigüidade da emoção estética –, ora um discorrer filosófico de visível dimensão metafísica que desconhece os limites fronteirços da poesia e nela se disfarça ou com ela se funde. Esta será no autor uma tendência ou prática crescente e particularmente expressiva em romances como *Aparição e Cântico final* (1960), intensamente líricos mas também profundamente trágicos. No percurso que leva de *Mudança* a *Alegria breve* (1965) esta será a tônica dominante.

Mas, já em *Estrela polar* (1962) (que enquanto romance da busca do conhecimento do *outro* sequencia *Aparição* – romance da descoberta do *eu* –, e que é também obra de natureza trágica, culminando com a impossibilidade da comunhão entre os homens), se vai insinuando um elemento grotesco na caracterização de certas personagens: o Sr. Sousa, que necessita do auxílio de um aparelho mecânico para fazer ouvir a sua voz, que adquire, em consequência, uma estridência metálica e arranhada; D. Aura, a quem num incidente arrancam a cabeleira postiça, evidenciando, em horror, uma total calvície de que ninguém suspeitava. São situações, senão trágicas, pelo menos bastante dramáticas, sobretudo a do Sr. Sousa, porque resulta da representação da perda ou quase perda de um dos mais importantes meios de comunicação do homem com os outros – a voz, a fala –, mas o romancista retira-lhes a dramaticidade, dando-lhes tratamento discursivo caricatural e irônico. O mesmo se poderia dizer quanto à legião de velhos decrepitos que aparecem em *Alegria breve*, carregados de uma tragicidade tornada cômica, ou, no mesmo romance, a risível ironização do jornalismo massificado, nas figuras dos quatro repórteres que visitam a aldeia deserta – já somente habitada por um Jaime Faria também decrepito –, de roupas iguais, máquinas fotográficas iguais, gestos iguais, perguntas iguais...⁵. Sem

⁵ Não é difícil relacionar estas figuras de velhos, mutilados, caquéticos, com uma carnavalização bakhtiniana da tragédia ou uma espécie de cruel expressionismo “surrealizado”. Um expressionismo literário, tanto quanto um expressionismo pictórico, pelo que as grotescas figuras têm de “visível”. A “exploração” deste grotesco humano, que, tal como outros motivos vergilianos passará a ser uma constante na sua obra, vai-se agudizar na última seqüência de romances, a que compreende de *Para sempre* (1983) a

perda do tónus trágico destes romances, fundem-se neles diferentes níveis de linguagem, ora para acentuar a sua essencial dramaticidade, ora para o contraponto irónico, paródico ou grotesco, ora para a comovia meditação lírica tão característica de Vergílio Ferreira. Valeria a pena lembrar, ainda com relação a *Estrela polar*, o seu discurso ensaísticamente metaliterário, teorizador de uma certa experiência de arte romanesca que ao tempo ainda não havia em Portugal, nem mesmo na obra até então já produzida pelo próprio Vergílio Ferreira:

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...⁶

Evidente que um discurso assim, inserido num romance, rompe com a convenção romanesca, porque “desmistifica” o romance. Começa aqui – embora já em *Cântico final* se encontrem freqüentes meditações sobre a Arte – um dos processos muito característicos desenvolvidos pelo escritor, o da *mise-en-abyme*, cuja presença no romance *Para sempre* (1983) é estudada com grande competência por Fernanda Irene Fonseca⁷. Essa “desmistificação” do gênero romance não deixa de guardar uma certa ironia do autor quanto à maneira de ver ou tratar esse modo literário. Um romance é uma ficção. Como tal tem por trás de si um autor que a produz, que a constrói passo a passo tendo

Cartas a Sandra (1996), incluindo *Até ao fim* (1987), *Em nome da terra* (1990) e *Na tua face* (1993). Em contraponto com essas figuras grotescas, quase sempre representativas da incompletude, do vazio e da tragédia, estão algumas figuras femininas, como as de Elsa, Clara, Oriana, Sandra, Mônica, Bárbara... representando a beleza, a plenitude, a juventude, o amor.

⁶ FERREIRA, Vergílio. *Estrela polar*. 2 ed., Lisboa: Portugália, 1967, p. 56.

⁷ V. Fernanda Irene Fonseca, *Para sempre: ritmo e eternidade*. *Op. cit.*, p. 79-119.

disso uma consciência nítida, tem de haver ainda um narrador – implícito aí já um conceito teórico – que se mistura e identifica ou não com o autor que produz o texto, a trama, as personagens... Vergílio Ferreira tem pleno domínio sobre tudo isso, até por seu interesse pelo ensaísmo crítico, teórico e filosófico, e resolve transformar o assunto em matéria romanesca. Provavelmente não o inventou, fala-se a propósito numa presença do “novo romance” francês, mas incorporou a prática ao seu conjunto de características. Portanto, uma ironização do romance, sobretudo daquele modo tradicional do romance que conta uma história com princípio, meio e fim, verossímil, cheio de certezas sobre o universo narrado. O autor de *Estrela polar* não quer escrever desses romances. Para ele um romance é uma ficção – e é necessário que isso esteja sempre claro e sempre presente – mesmo que erguida a partir da memória, mesmo que com ela se reconstrua um mundo, mesmo que cheia de sinceridade emotiva. Uma ficção. Não que *conte* ou onde se *contem* coisas, mas que *problematize* coisas, onde se possa *problematizar* tudo, mesmo o próprio gênero romance. E é isso que Vergílio Ferreira fará ao longo da sua obra.

Já em *Alegria breve* insinua constantemente uma série de incertezas, faz correções sobre as quais depois o próprio narrador se mantém em dúvida, isso para tirar ao romance o caráter de infalível certeza quanto ao que nele se narra para significar que, narrado a partir da memória de Jaime Faria, ali tudo é relativo, ambíguo ou falho, porque falível é a memória que relembra. Aquela como qualquer outra. Em *Nítido nulo* (1971) repete a experiência, mas dá alguns passos além: coloca-se a si mesmo – a ele, autor, escritor Vergílio Ferreira – entre as personagens que compõem a trama. Vai anunciando, ao longo da narrativa o momento de fazer aparecer ou fazer morrer personagens. Mantém, portanto, a já assumida posição irônica frente às convenções romanescas. Além disso, cria para uma das personagens um discurso paródico da linguagem política, evidentemente para ironizar a política, que é um dos principais motivos temáticos do romance. Destes recursos Vergílio Ferreira se servirá, em crescendo, ao longo dos livros subsequentes – *Rápida, a sombra* (1974), *Signo sinal* (1979) – até ao ápice de tudo, ao

quase paroxismo que de tudo isto é *Para sempre*, e, mesmo depois dele, pelo menos a *Até ao fim* (1987)⁸.

Em *Para sempre* é possível detectar vários “registros” discursivos. A predominância é a do trágico, mesclado com o que se tornou a natural oscilação, alternância ou fusão com o lírico. Depois, outras “vozes” ou outros “tons” se vão insinuando e fazendo contraponto ou uma espécie de jogo de contrastes estilísticos ou verbais. Esses contrastes terão porventura a função de mostrar a vida de diferentes perspectivas ou desde as diferentes idades do narrador. *Para sempre* é um romance da memória, o romance da memória de Paulo, narrador-personagem, memória que o acompanha ou que ele “refaz” do nascimento até à morte. Vida reconstruída “entre dois silêncios”, desde a impossível visão do que dele existia antes dele, até à igualmente impossível visão da própria morte, seu corpo morto levado em cortejo para o cemitério da aldeia. Do silêncio anterior à vida ao silêncio posterior a ela a memória de Paulo refaz, caótica e fragmentariamente, a sua existência. Narra o que “vê” e o que “ouve” naturalmente falseado pela memória velha de décadas. Por isso terá diferentes modos de ver ou rever o mundo, adaptados esses modos a cada momento essencial da existência. O que no romance se tem de Paulo não é uma escrita, mas uma memória feita de lembranças em ebu-

⁸ Esse processo de “presentificação” do autor empírico na diegese romanesca iniciado em *Nítido nulo* acabou por ser uma constante em Vergílio Ferreira, repetindo-se cada vez mais ousadamente ou com mais vigor em vários senão em todos os romances subsequentes, tendo em *Até ao fim* a sua expressão mais alarmante, porque praticado até à exaustão, *ad infinitum*, ou, como classificou Fernanda Irene Fonseca, “em abismo”, num processo “infindável” (*op. cit.*, p. 62). Trata-se de uma cena em que duas personagens vão entrevistar um escritor chamado V.F. e a quem perguntam se está a escrever alguma coisa. Ele diz que sim, um romance. Elas querem saber se já tem título. Depois de dizer alguma coisa sobre a importância ou desimportância dos títulos, ele diz que sim, *Até ao Fim*. Perguntam-lhe então se o romance já vai adiantado, e ele hesita: “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 [...]. 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.” (*Até ao fim*, 2 ed., Venda Nova: Bertrand, 1987, p. 215).

lição. Tecnicamente a diegese de *Para sempre* foi construída sobre os princípios da corrente da consciência. Daí o seu caráter apocalíptico. Traço que, integrando a estrutura profunda do livro, fatalmente haveria de estar refletido na linguagem.

O romance inicia com um “registro” profundo, um tom soturno, pesado de fim e de tragédia, de uma vida sem grandeza, acabada, arrumada, de um homem que retorna à casa onde nasceu e que há muito se encontra desabitada, para nela viver o que lhe resta de vida. Ou seja, é um homem que volta ao seu lugar de origem, para morrer na casa onde nasceu. É um homem sozinho. Perdeu, entre a infância e a juventude, os pais e as tias: todos os seus parentes. É viúvo. Tem uma filha que abandonou a casa no dia do seu aniversário de maioridade e nunca mais voltou. É um homem sozinho, de regresso à aldeia, à espera da morte na casa velha e abandonada.

Para sempre. Aqui estou. É uma tarde de Verão, está quente. Tarde de Agosto. Olho-a em volta na sufocação do calor, na posse final do meu destino. É 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. Abro a porta do quintal. É um portão desconjuntado, as dobradiças a despegarem-se. Há muito tempo já que aqui não vinhas. Sandra era da cidade, gostava da capital, detestava a vida da aldeia. Lá ficou. Abro a porta devagar. Ela range para o espaço do jardim. É um jardim morto, as plantas secas, os canteiros arrasados nas pedras que os limitavam. Alguns têm só terra ou hastes secas de roseiras. Vejo-as do portão, o carro à entrada a trabalhar. Depois meto-o na garagem que é um barracão ao lado da casa. Um silêncio súbito, silêncio da terra. Só vozes ermas dos campos, ouço-as no calor parado da tarde. Reparo agora melhor no pequeno jardim. Uma selva bravia. As plantas selvagens irromperam de todo o lado, aos cantos do muro, à volta, junto à casa. Há algumas armações de madeira ainda, já apodrecidas, suspensas de arames, sem flores. Olho-o um instante, olho a casa, circunvago o olhar. 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.⁹

Este é o plano da realidade do narrador: uma casa antiga e vazia, deteriorada de tempo e de abandono; uma tarde de intenso calor de verão; um “silêncio da terra” pesando sobre a aldeia; os restos de um jardim onde tudo está morto, à exceção das plantas selvagens; a presença da morte na ausência de Sandra, que detestava a aldeia, era da cidade, gostava da capital e “lá ficou”; o silêncio; uma súbita ternura...

A partir daqui, deste cenário concreto da casa velha de que Paulo estará sempre a abrir e a fechar portas e janelas; do silêncio ou de uma voz solitária que canta do fundo da terra; dessa inexplicável e súbita ternura se vão insinuar, em turbilhão, as visões apocalípticas da memória. Do nascimento à morte há um território sem tempo delimitado. A memória de Paulo percorre-o em vertigem.

E de repente dobra o ângulo oposto da casa, vem direita a mim. Um breve ruflar de saias compridas no silêncio, desliza imperceptivelmente, traz um molho de couves num braço, tia Luísa.

– Já vieste, Paulinho?

Pára um pouco ao pé de mim.

– Estás morta! grito-lhe eu para o espaço em redor.

– Paulinho...

Tem os lábios cerzidos, a face macilenta. Dá a volta à casa, pela frente, vejo-a agora de costas, desliza como aragem pelo chão. Em volta, o jardim imóvel no silêncio. (PS, p. 10).

As lembranças da infância, da fruição do amor, da descoberta da arte, da contemplação da natureza representam para o narrador fulgurantes instantes de privilégio, plenos de vida, de emoção, de encanta-

⁹ FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. 2 ed., Lisboa: Bertrand, p. 9-10. Daqui em diante as referências a esta obra serão feitas no próprio texto com a indicação das páginas, entre parênteses, precedidas da abreviatura PS.

mento e maravilha. Para tratar desses motivos a escritura do romance precisa encontrar o “registro” adequado, o adequado “tom” para representar a comoção exaltada que eles contêm ou provocam na emoção do narrador. Por exemplo, quando se trata de situar a infância pura e simplesmente diante de si própria:

– Diz-lhe! Que a liberdade, como a alegria, no momento exato da infância, que é quando o mundo começa a existir e o dever não foi ainda inventado. Que a água da ribeira como a iniciação à vida e a divindade original. Que o papagaio no ar – diz-lhe. E a aventura com os garotos da rua. O infinito da ascensão e a libertação da grossa materialidade. E a criação do mundo pela sua descoberta. (PS, p. 47-48).

Ou quando se trata de representar a infância diante da maravilha que a transcende e que é capaz de fazer transcender de encantamento a existência inteira, como acontece no encontro de Paulo com a música, pela mão do padre Parente:

– 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 espreado. Música do meu abismo, ó mistério inacessível e tão perto da minha comoção. Ardem-me os olhos 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. (PS, p. 134-135).

O texto fala por si. Não é necessário tentar demonstrar o que há aqui, neste trecho tomado como exemplo discursivo, de puro e de intenso poético. O que não é demais é lembrar que, entre os instantes privilegiados, que em *Para sempre* são tantos, a evocação da música tem lugar de destaque, e sempre com a mesma emoção, sempre com o mesmo encantamento, erguem-se do romance outros momentos como estes:

Mas 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. “O meu amor quer que eu use” – não entendo a letra mas adivinхо-a pela música que conheço, música que me chamas e eu estou tão cansado. (p. 179-181). [...] 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. (p. 181) .

Analisando em Vergílio Ferreira o carácter metafórico da música como representação de diferentes modos de expressão artística, observa Rosa Maria Goulart “que na música ele 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.”¹⁰

¹⁰ GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico – o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990, p. 263. Prosseguindo a sua reflexão sobre a música enquanto ampla metáfora da arte, do belo e da plenitude da emoção estética em Vergílio Ferreira, diz a autora mais adiante: “Universo da palavra, mas também do silêncio e da música que fica entre uma e outro, é, de um modo geral o de Vergílio Ferreira, sendo em *Para sempre* que melhor essa realidade se modela. A história da palavra que se busca e da música que a substitui com

Do motivo temático recorrente na obra do escritor e de que ele próprio reconhece a importância, quer implicitamente nos romances, quer nos ensaios ou no diário, importaria ainda, para sublinhar essa relevância, destacar o poder transfigurador – quase transcendentalizante – dessa arte, tal como a vê o narrador-personagem de *Para sempre* na cena do ensaio da tuna da aldeia:

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 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).

Entretanto, momentos como estes de tão intensa poeticidade, fazem constantemente, no complexo tecido discursivo de *Para sempre*, contraste radical com passagens marcadas de grotesco, de ridículo, de irônico, de paródico. Mesmo em cenas que também se relacionem com a infância do narrador, como, por exemplo, a representação da crise de riso, mais do que isso, um acesso histérico de riso provocado pela recordação de certo descontrole do padre Parente sobre o seu próprio corpo. Descontrole audível, inconveniente, que Paulinho quer contar a Tia Luísa, mas não consegue, sufocado no paroxismo do riso. (v. PS, p. 147-148).

vantagem ou que supera a insuficiência verbal é o centro ordenador de tudo o que neste livro se diz.” (op. cit., p. 265).

Momentos de intensa e comovida plenitude que igualmente requerem tratamento discursivo adequado à representação dessa sensibilidade dos limites são os da vivência amorosa, quer erótica quer contemplativa, quer sentida no corpo quer recriada na memória. Sandra é em *Para sempre* a destinatária única e suprema dessa experiência obsessiva, quase alucinante que o relembrar de Paulo reinventa ora num frenesi à beira da loucura ora mergulhado na harmoniosa paz da plenitude:

Mas Sandra espera-me, é o dia do nosso casamento. [...]. E depois partimos para Oliveira, que é uma cidade próxima, à beira-mar. Levavas uma pequena mala, um chapinho de graça volátil e estavas finalmente a sós comigo, entregue toda a mim sem a defesa de ninguém [...]. Recordo-te agora no instante primordial, hora única da revelação, do indício da tua maravilha – ficamos numa pensão à beira-mar, Sinto ainda na mão o rodar da chave do quarto, voltei-me para dentro, tu imóvel em pé, delicada frágil e serena. Tomei-te nos braços, retomei-te nos braços para antes do que te foi apagando.

[...]

Leve como pena, a luz apagada, a incrível doçura do teu corpo. Frágil minúsculo na ponta dos dedos da minha mão. Apanhar-te toda, amachucada toda na palma da minha mão. Friso sutil dos meus nervos, ah, o veludo do teu calor. Carne virgem, a seda da tua pele, os teus seios ocultos como flores de estufa. Tanto como te sonhei e imaginei no meu querer de crise e estava agora ali total, tinha medo de te tocar, destruir. Tão melindrosa evanescente. Então devagar. Queria ter-te toda e parecia-me que alguma coisa de ti me fugia e não entrava no domínio da minha posse, da minha absorção. As minhas mãos pelo teu corpo franzino, na face, nos seios, nas pernas de criança. Estavas em silêncio, respiravas alterada no meu ombro, ave trêmula. [...]. Tenho dores em todo o corpo, nas articulações. Treme todo eu no mistério do teu corpo guardado desde a eternidade para mim. Febre que grita em cada átomo de mim, grito na profundidade das vísceras ao excesso do meu delírio, tu quieta à minha profanação. Corpo suave na mistura intensa da nossa mútua

fecundidade, plasma ígneo de nós e tu sutil sem a força que agüente a minha abundância poderosa.

Pela manhã, a luz. [...] Sandra dorme ainda, respira. [...]. Dorme. Serena, no intocável da beleza, do que se não pode decifrar, reverter ao mundo da consistência – fui eu que te tive? eras tu? Porque tu és tão mais que tudo isso, tão do mundo incriado e que jamais pode aceder à criação. Não foi contigo que eu me exprimi na abundância terrível, tudo foi um espasmo da minha imaginação. (PS, p. 208-212).

São longuíssimas e recorrentes estas passagens de intensa comoção amorosa. A memória de Paulo exalta-se à lembrança de Sandra que no tempo da plenitude está sempre relacionada com a luz, o sol, a vida. Com Soeira, palavra que vinha de Solária, a Cidade do Sol – uma cidade universitária erguida sobre uma colina, batida de sol de todo o lado – e com a juventude que a habitava. Com o mar e com tudo o que ele tem de luz e de sal, de paz ou de paixão, de princípio e de fim, de genesíacos mistérios.

Depois descemos à praia. [...]. Está uma manhã alta de luz, o mar é azul. Sandra fechou-se na barraca, não quis que eu entrasse, esperei. E ela veio enfim no seu *maillot* preto, plasmado ao seu corpo fino. Preparei-me eu também, partimos os dois para a alegria. Está uma manhã de esplendor, [...]. Sandra, discreta, pisa leve a areia molhada. De vez em quando uma onda mais forte abre em leque uma renda de espuma e nós nascemos das águas como num mito da criação. Novos e frescos, fechados no nosso segredo quente. Há gente à nossa volta, não o sabemos. Há o sol e azul e a infinitude do mar. Mas tudo nasceu para nós, é a festa de uma alegria oculta. (PS, p. 214).

Sandra será para sempre o símbolo quente e vivo do que a existência pode ter de festa. Mas no existir tudo é mudança, tudo é finito e breve. Toda a vida é apenas uma brevíssima alegria, e na vertigem dos dias ou na alucinação da memória, rápida, a sombra do vazio vai encobrir esses instantes de feliz plenitude. O fim, a tragédia, o horror

da morte, serão, depois do desgaste do quotidiano sobre esses dias plenos de encantamento, o contraponto culminante e terrível. Contraponto insinuado desde o início do romance, como um *leitmotiv* ou breve frase de melodia trágica numa *sinfonia patética*: “Paulo! Palpa aqui” (p. 72).

Na tessitura discursiva do romance esse contraponto do horror terá também o seu registro adequado. Todo o capítulo XXXV é dedicado à morte de Sandra. Morte horrível, lenta de degradação e desfazimento, narrada, ou descrita (ou relembada) quase naturalisticamente – não fosse o clima de pesadelo que obscurece a visualização de tudo o que lá está –, com os respectivos brancos, silêncios e cheiros hospitalares, as reticências médicas, esperanças e desesperos até ao desengano, a contabilização dos dias ou das horas que restam de vida, o fenecer do belo no repulsivo do corpo que morre.

Foi um mês. Lenta, obstinada, trabalhando-lhe a veneno todos os recantos do corpo, a corrupção. Meu corpo que amei. Corpo da minha alegria, do meu prazer, corpo delicado do meu encantamento. Dia a dia ressequido, esvaizado do teu esplendor. Face óssea, esverdeada de matérias repelentes, olhos baços de matérias viscosas. O asco, o asco – meu corpo lindo. Dias e dias a destruição implacável até ao nojo, até à repelência – meu amor de brinquedo. [...]. Horror de te ver dia a dia no escárnio de ti, quanto tempo ainda? 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? a graça, a fúlgida luminosidade dos teus olhos breves, o teu sorriso de uma ironia cerzida, onde tu? Escavada óssea esverdinhada oca. Olhos mortos na figuração da terra. Estrume de ti, ó figura grácil da minha adoração. (PS, p. 291-292).

O discurso trágico de *Para sempre* tem aqui o seu ponto mais alto e mais cruel. Evidenciada de horror e de emoção a finitude do homem. O absurdo do fim nos seus detalhes mais grotescos, mais patéticos, que se desdobram desde o esgotamento da vida num corpo até a um comércio e uma burocracia da morte, cruelmente detalhados, até à náusea, neste capítulo terrível. Terrível, também, até pelo grotesco e carga de

humor negro que contém, a visão de Paulo da sua decrepitude, da própria morte, do próprio enterro “descrito” com detalhes e presenças. (v. *PS*, p. 82-85).

Entre a poesia e a tragédia desliza toda a vertiginosa diegese de *Para sempre*. Entre um registro e outro não somente é possível como freqüente detectarem-se momentos discursivos dramáticos, patéticos, paródicos, irônicos – estes últimos carregados de algum humor ou de excessos de intencional ridículo e por isso risíveis. Destes, a título de exemplificação, poder-se-ia lembrar a longa torrente de vozes embalada em *nonsense* 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 (v. *PS*, p. 28-33). Outro exemplo eloqüente desta mesma linha de discurso em que ironia e paródia se misturam é o que emerge da reunião política realizada em casa de Sandra por ocasião da primeira visita que Paulo lhe faz e a que ele acaba por assistir. O pai de Sandra, significativamente chamado Carlos da Salvação, está reunido com dois amigos, “adversários políticos, mas velhos amigos desde a escola, em que se é comunitário” (p. 141). A conversa que de entre os três se levanta parodia uma ladainha, com invocações, com respostas, com achegas “de uns para os outros as palavras num responso,” – sem trégua para a atenção dos circunstantes –, “nós ouvíamos, os olhos e a atenção balanceados no jogo. [...] como num jogo de ping-pong as nossas cabeças da verdade de um para a do outro [...]. Ouço a reza, vou ouvindo” (p. 141-142). Esse discurso vai crescer numa espécie de paroxismo, para um clímax de delírio, juncado de onomatopéias, ruídos jocosos, passando pelo *f. r. a.* da tradição estudantil para desaguar num caos de violência: “como cães raivosos eram agora como muitos dialogantes, vejo-os multiplicados, avançam o pescoço rancorosos rosnavam, tinham uma palavra de ódio sem palavras” (*PS*, p. 144).

Não é o da Salvação o único Carlos que aparece no romance. O prenome servirá para nomear a ironia, mesmo um certo sarcasmo caricatural do discurso massificado representado por aquele Carlos da Salvação que fala sobre política, um Carlos da Paixão que discursa sobre gastronomia, Carlos da Ascensão sobre religião, Carlos da Assunção sobre cultura, Carlos da Encarnação sobre educação e família (v. *PS*, p. 140-144, 58-59, 174-177, 230-235 e 284-286, respectivamente). Entre o lugar comum e a excessiva expressão do ridículo se manifestam todos estes Carlos.

Excluído desta ironia sarcástica da massificação discursiva está o professor de lingüística ou filosofia representado numa aula da Faculdade de Letras. Como, aliás, viu muito bem Fernanda Irene Fonseca¹¹, que identifica na fala atribuída a esta personagem reflexos de leituras de filósofos como Wittgenstein. Ainda assim, o tratamento discursivo dado à personagem não resulta inteiramente livre de conotação irônica. Na verdade, parece pairar sobre a cena que ela protagoniza, sobre as posturas do professor e dos alunos, uma leve, discretíssima e muito fina ironia. Traço de que não está completamente isenta a representação do “tom” professoral do mestre, que cresce, agigantando-se ao evoluir da aula, desde um certo automatismo inicial (“E logo que o contínuo saiu, começou. Automaticamente as nuças de todos os alunos vergaram para as carteiras sobre os cadernos de apontamentos.” – *PS*, p.194), alguma timidez daquele “tipo novo, muito magro e alto, a face espectral. [...] em pé atrás da secretária”, que vai tomando corpo ou tomando voz, continuamente crescendo num certo entusiasmo, até ao término do tempo da aula, quando, automaticamente, “de novo o professor regressou ao seu tamanho, magro, hirto, a face escaveirada de olhos vítreos e encovados” [...], devendo “ter a lição cronometrada porque nesse preciso instante uma campainha estrídula ressoou pelos corredores a anunciar o fim da aula.” (p. 197-198). Não parece haver dúvida na existência de uma certa ironia (ou de um tom de paródia) no contraste entre a transfigu-

¹¹ Fernanda Irene Fonseca faz a seguinte observação: “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.” (*op. cit.*, p. 83-84).

ração quase dionisíaca do professor, possesso de entusiasmo discursivo, de saber, de capacidade reflexiva e argumentativa e o cronometrado da sua lição que termina no “preciso instante” em que a campainha ressoa anunciando o fim da aula.

A encerrar este rápido percurso que até aqui se tentou fazer pelos múltiplos discursos de Vergílio Ferreira em *Para sempre*, ainda se poderia, mesmo que só de passagem e para não deixar de referir outros registros discursivos, lembrar o que há de dramático na difícil conversa ou diálogo impossível de Paulo com Xana, a filha adolescente, de uma rebel- dia indomável que aos 15 anos vai experimentar sexo e droga, recusar num colégio de freiras a educação religiosa e abandonar a casa familiar no dia em que completava a maioridade, frustrando a festa que o pai e a mãe lhe prepararam. Ressaltar o que há de patético na figura e no discurso do pregador, na verdade um louco da aldeia de recorrentes aparições nas lembranças de Paulo; ou o grotesco do carteiro embriagado porque lhe davam um copo de vinho em cada casa onde entregava uma carta; ou ainda o tratamento irônico-sarcástico, beirante do grotesco, dado ao discurso e à figura de Miranda, pretensioso “intelectual” sempre a prelecionar com o inseparável cachimbo apunhado pelo fornilha e a ornamentar ou solenizar com ele a gesticulação larga das suas falas.

* * *

São múltiplas, como as vozes do romance, as linguagens de Vergílio Ferreira ao longo desse imenso livro único que é a sua vasta obra e de que *Para sempre* é inquestionável síntese. Síntese abrangentemente temática, filosófica, estilística, recriadora de experiências formais e discursivas, algumas já praticadas antes mas ainda assim condutoras a outras dimensões da realização estética. Até ao alarme, ao deslumbramento, ao pânico, ao delírio, à fulguração do limite. *Para sempre* é um romance trágico e a sua leitura (qualquer leitura) não deixa dúvidas quanto a isso. Eduardo Lourenço referiu-se a ele como um “*requiem* suntuoso e sarcástico [de Vergílio Ferreira] sobre si mesmo”¹², uma “obra-prima de

¹² Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 121.

nostalgia dilacerante e humor negro”¹³. E não quanto a este romance, mas a propósito de *Apelo da Noite* (1963), o ensaísta refere, “em estado nascente” naquela obra, um certo “mecanismo da fascinação temática caro a Vergílio Ferreira, [...] a tentativa violenta de erguer o estilo ao nível da distorção dramática e patética conaturais à sua compreensão (ou incompreensão) dos homens, da história da vida”¹⁴.

Nas linhas “pinçadas” de Eduardo Lourenço estão implícitos contrastes discursivos de *Para sempre*: “*requiem* sarcástico”, “nostalgia dilacerante e humor negro” – a tragédia travestida de riso, de sarcasmo, de ironia, quando não vista, sentida e representada na sua face autêntica e cruel. Sensibilíssima emoção, comovidamente sincera sobretudo quando se trata de representar o belo, a transcendência, o inefável. Caricatura sarcástica para o disfarce do trágico. Diferentes modos de compreender a existência e de a representar em arte. Não há discrepância entre o irônico ou o sarcástico e o trágico. Porque podem ser trágicas ou estarem muito próximas da tragédia as razões que permitem a caricatura feita de ironia ou de sarcasmo. É a partir de um motivo trágico que o *Quixote* faz rir. O paralelo pode parecer absolutamente improcedente, mas, corra-se o risco: em Eça de Queirós, o riso também tem uma motivação trágica. Vocacionado para o humor, o romancista fez no século XIX, pela via do sarcasmo, da ironia, da paródia, o romance da tragédia nacional. Vergílio Ferreira fez no século XX o romance português da condição trágica do Homem¹⁵. O que nele se encontrar de paródico, de

¹³ Idem, *Literatura e revolução*, *op. cit.* p. 297.

¹⁴ Idem, Vergílio Ferreira e a geração da utopia, *op. cit.*, p. 92 (grifei).

¹⁵ Não é absurdo relacionar Vergílio Ferreira com Eça de Queirós. Claro que os romances do autor de *Aparição* nada têm com a ficção queirosiana, sobretudo a partir de *Mudança* quando se acentua cada vez mais o seu distanciamento dos padrões realistas. Mas o próprio Vergílio de algum modo possibilitou essa aproximação com Eça, desde a juventude, quando escreveu e publicou o ensaio “Sobre o humorismo de Eça de Queirós” (1943), confessando com frequência a sua admiração pelo autor d’*Os Maias* largamente referido nas suas reflexões críticas e no seu diário e de cuja obra se ocuparia, novamente, em 1967, quando escreveu o ensaio “Eça, Pessoa e nós”, e ainda em 1988, com o ensaio “*Os Maias* – que tema?”, incluídos, respectivamente, em *Espaço do invisível – III* (Lisboa: Arcádia, 1977, p. 191-212) e *Espaço do invisível – 5* (Venda Nova: Bertrand, 1998, p. 193-203).

sarcástico, de irônico, de grotesco representa diferentes ângulos de visualização dessa tragédia, a distorção rasurada de expressionismo desse sentido trágico da existência.

Olinda, julho de 2001

VERGÍLIO FERREIRA:

VIDA, MORTE E RESSURREIÇÃO PELA ESCRITA

“Escreve-se sempre o mesmo livro”. Eis uma afirmação comum entre escritores, freqüentemente encontrada em entrevistas, depoimentos, reflexões diarísticas... Não sei, neste momento, se Vergílio Ferreira a terá também utilizado em alguma das muitas dezenas de entrevistas que concedeu, nas pesquisas em que foi ouvido, nos ensaios em que refletiu sobre a escrita própria e a dos outros, em alguma das milhares de páginas do seu diário. Não sei. Mas sabe-se, quando se conhece o conjunto da sua obra, principalmente os romances, podendo incluir-se ao lado destes os contos, mesmo os escassos poemas (que só bastante tarde ele resolveu publicar inserindo-os em *Conta-Corrente* e entre os contos de *Uma esplanada sobre o mar*), o diário e mesmo os seus ensaios, que o escritor bem poderia fazer a afirmação: “Escreve-se sempre o mesmo livro”. Mas o que será, para um escritor, escrever sempre um mesmo livro? Repetição confrangedora e frustrante de autoplágios, maneirismos imagéticos e estilísticos, formas e fórmulas aprendidas e cristalizadas no interior escuro e inacessível de um rochedo? Num escritor menor provavelmente será isso, mas poderíamos nós imaginar ou admitir um Vergílio Ferreira submetido a tal redução? Nem ele, nem qualquer outro escritor de gênio. Para estes, escrever sempre o mesmo livro significa, antes de mais, concretizar literariamente uma experiência de vida associada a uma experiência estética ou a um projeto literário. Uma experiência existencial que em várias etapas evolui e se completa, quando literariamente representada o será também por várias etapas, vários títulos, vários livros que são unidades de sentido formadoras de uma obra única. Ao longo da sua realização, se deverá perceber o sentido evolutivo da obra à procura da expressão perfeita na representação estética da vida criada ou imaginada para a Arte.

É assim em Vergílio Ferreira. Se examinarmos o conjunto da sua obra romanesca logo constataremos, a vários níveis, um visível sentido de evolução, de aperfeiçoamento, de problematização, que claramente sugere as fases de um projeto conscientemente elaborado e de um processo posto em marcha à procura de um resultado nitidamente sabido, antevisto e desejado pelo autor. De forma redutora, o projeto e o processo podem ser resumidos como a procura, pelo Homem, de um caminho para a perfeição, a plenitude, o conhecimento do mundo e de si mesmo, um Absoluto que justifique a existência. Dos vários níveis da evolução do Homem acompanhada pelo escritor, claramente se destacam um aperfeiçoamento ôntico, ético, intelectual e estético. O percurso realizado por Vergílio Ferreira através da sua ficção implica acompanhar, no Homem, a sua evolução desde um ser natural a um ser estético. Entre um extremo e outro, uma longa aprendizagem de tudo, com as conseqüentes cargas de vazio ou de plenitude impostas pela descoberta do existir. Tal percurso, visível no que há de aperfeiçoamento evolutivo representado em alguns dos protagonistas de romances, é, do ponto de vista estético, particularmente do literário, análogo à evolução verificada na própria obra de Vergílio Ferreira. O Homem “desenhado” pelo romancista ao longo da sua obra evolui do rústico primordial assaltado por necessidades primárias para a aventura de pensar metafisicamente sobre a existência e de representar artisticamente essa aventura. Como só pela linguagem se pode dar a representação do existir ou do sentir, esse Homem, entre outras buscas, encontra-se, principalmente à procura da palavra. Também Vergílio Ferreira, obsessivamente se confessou, ao longo da vida, um escritor à procura da palavra – da palavra exata, essencial, fundadora de sentido, de emoção e de existência –, culminando esse desejo e essa busca obsessivos num dos seus mais densos e belos romances, que é *Para sempre* (1983), e na concretização de um texto que implica uma essencial reflexão sobre a escrita, o que impõe dizer sobre a palavra.

A linguagem pela qual os protagonistas vergilianos representam a sua forma de estar no mundo e compreendê-lo é principalmente a da palavra, e freqüentemente a da palavra literária. São conhecidas as

recorrências de Vergílio Ferreira na concepção de personagens escritores, ou jornalistas, professores, bibliotecários ou relacionados com atividades intelectuais. Eventualmente, outras linguagens foram privilegiadas em certos romances, como a pintura, a música e o bailado, em *Cântico final* (1960), mas todas essas diferentes maneiras de representação pelo estético, de uma forma genérica se podem reduzir ou associar ao amplo conceito de *palavra*, tão caro e tão presente no universo poético e simbólico do escritor.

Aceite, por Vergílio Ferreira, que o Homem é, heideggerianamente, um ser-para-a-morte, os protagonistas dos seus romances também vivenciarão – como aprendizagem da existência – esse percurso físico-existencial, entre o início e o fim, representando a infância, a juventude, a maturidade, a velhice, a decrepitude e a morte. Ao longo desse trajeto, a palavra mudará de tom, como mudará a forma de estar na vida e de relação com o mundo. No decorrer do percurso, memória, imaginação e palavra vão definir-se como únicas possibilidades de criar ou recriar a vida e de assegurá-la mesmo para além da morte. Memória, imaginação e palavra transcendem da realidade imanente para se transformarem em categorias transcendentemente fundadoras de vida, pelas quais o Homem tentará vencer o absurdo e a repugnância da morte. São palavras de Paulo, o narrador-protagonista de *Para sempre*, lembrando, em completa solidão, uma Sandra já morta, e que ele recorda a partir de um momento em que ainda a não conhecia:

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. [...] Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser.¹

¹ FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. 2. ed., Lisboa: Bertrand, 1984, p. 60 (itálicos meus). As demais citações desta obra, transcritas da mesma edição, serão feitas no corpo do texto, seguidas da sigla PS e da indicação das respectivas páginas colocadas entre parênteses. Proceder-se-á do mesmo modo com relação a outras obras do escritor identificadas assim: *Alegria breve* (AB) – *Aparição* (Ap) – *Cântico final* (CF) – *Cartas a Sandra* (CS) – *Em nome*

E mais adiante:

que é que te diverte estares a inventar? Sandra não existiu nem nesse ano nem nos outros, espera-te à beira do rio da cidade de Soeira, creio que vem de Solária, é uma cidade numa colina, toda batida de sol. [...] Criar-te nas palavras 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 de 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. [...] Vou inventá-la rapidamente antes de alguém ma negar. [...] Criar à minha volta a harmonia que não há não houve, e o torpor do meu sono, e a justificabilidade de tudo na vida, de eu estar aqui, de haver morte no mundo. (PS, p. 68).

Ou ainda: “Vou fazer-te existir outra vez em Penalva, vou fazer-te em todo o possível da minha imaginação.” (PS, p. 75).

É a *palavra essencial* que Paulo busca encontrar para reinventar a vida, através da imaginação e da memória, pela sublimação da linguagem, num processo de cristalização capaz de suspender o tempo, de vencê-lo, sobretudo no que represente de corrupção e de morte, ressuscitando o real pelo imaginário, fazendo alçar a realidade à dimensão do mito, muito além do tempo e da banal concretude do existir. Tal coisa, só no plano do poético absoluto se pode entender, mas foi nessa direção que Vergílio Ferreira conduziu o seu projeto romanesco. “Uma palavra é um absoluto” (PS, p.294), tanto para o protagonista de *Para sempre* quanto para o próprio Vergílio Ferreira, escritor obsessivamente empenhado em encontrar a *palavra estética* para com ela dar vida e realidade a um universo imaginário de sonhos, de mitos e de símbolos.

Mas *Para sempre* é já um dos romances da fase final desse longo processo artístico a que Vergílio Ferreira deu início ainda no princípio da sua atividade literária. *Mudança*, romance de 1949, mostra-nos,

da terra (ENT) – Estrela polar (EP) – Invocação ao meu corpo (IMC) – Manhã submersa (MS) – Mudança (M) – Rápida, a sombra (RS) – Um escritor apresenta-se (UEA).

em Carlos Bruno, um homem à descoberta de si, da sua consciência de existir e da consciência do mundo. O protagonista do romance realiza, na obra do escritor, o ponto de partida para a criação do herói-problemático. A partir do abalo histórico que o alcança, geralmente referido no romance como a *crise*, Carlos problematiza tudo, a História e a sua própria existência. É, como diz Eduardo Lourenço, um homem “secretamente corroído por um desespero vital sem remédio [...], aquele cujo crime essencial será *pensar*. É na sua boca que Vergílio Ferreira põe aquele gênero de meditações existenciais que caracterizarão em seguida os seus romances”². Carlos é um homem carregado de angústia, e só encontrará uma breve réstia de paz interior quando se conseguir sozinho consigo mesmo. Na natureza ou ao abrigo da casa vazia; no sótão da casa paterna onde vai refazer a memória da infância; com um cão por última companhia ou na companhia espiritual de filósofos e poetas que lê à lareira pelas noites de inverno.

Mudança inicia uma renovação na concepção de um homem, representado pelo protagonista, que sai de um estado de rusticidade empírica e naturalista para o de um ser evoluído socialmente, intelectualmente, psicologicamente, e, também, existencialmente. Daí que seja este romance um ponto de partida para a problematização existencial e estética que passará a caracterizar o texto ficcional de Vergílio Ferreira. *Manhã submersa*, publicado em 1953, é o romance que dará seqüência a este processo. O ponto de partida deste romance é, aparentemente, o da continuidade que o livro parece ir dar a *Vagão J*, o romance anterior: “Para o fim de 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.”³ Estas são as palavras de abertura do romance, espécie de prólogo em que o narrador de certo modo anuncia o que se vai seguir e em que o autor do texto, Vergílio Ferreira, referindo a si próprio, atribui logo de partida, toda a responsabilidade pela narra-

² LOURENÇO, Eduardo. Àcerca de *Mudança*. In: FERREIRA, Vergílio. *Mudança*. 3. ed., Lisboa: Portugalíia, 1969, p. XVII.

³ FERREIRA, Vergílio. *Manhã submersa*. 3. ed., Lisboa: Portugalíia, 1968, p. 9.

ção, a um protagonista-narrador, A. Santos Lopes, o Antônio Borralho de *Vagão J*, ex-seminarista ao tempo em que escreve, acumulada já uma larga experiência de vida e de sofrimento, que, em primeira pessoa vai enunciar o romance como matéria de memória da sua infância e adolescência. *Manhã submersa* é o romance da morte dessa infância, do exílio imposto ao protagonista levado à força para a reclusão do Seminário, da descoberta alarmada do corpo, do absurdo da morte, da angústia da desesperança sob um céu vazio, da conquista da liberdade e do direito de dispor sobre o próprio destino pela dor da automutilação, do encontro maravilhado do amor e da perpetuação dos passos desse existir pela escrita.

Na fortuna crítica de *Manhã submersa* é comum encontrar-se que de um texto de formação e aprendizagem se trata (à maneira da tradição alemã do *bildungsroman*), onde – como diz Maria Graciete Besse – “o narrador protagonista recolhe a memória de um passado caracterizado pelo confronto com uma série de obstáculos que permitem qualificar o seu percurso como iniciático, pontuado por certos ritos de passagem que estão na base de uma transformação existencial.”⁴ Inicialmente condicionado por determinantes familiares de fundo social e econômico, este percurso necessariamente seria também de iniciação intelectual, assinalando um imenso distanciamento entre o protagonista e o grupo sóciofamiliar da sua origem. Esta aprendizagem da inteligência, associada à dos valores do espírito afirmados pela via da imposição e do terror, confrontada com um vigoroso impulso vital que a alguns desses valores e ao seu método de ensino repudia, será, para Santos Lopes, a plataforma para o salto da revolta, para a liberdade ainda que através do sofrimento, a caminho de uma profunda transformação existencial.

O seu percurso iniciático permite-lhe uma visão questionadora da existência que virá a manifestar-se pela escrita, forma superior de refa-

⁴ BESSE, Maria Graciete. *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira - A epifania da palavra iniciática. In: FONSECA, Fernanda Irene (org.). *Vergílio Ferreira - cinquenta anos de vida literária* (Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto). Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 111.

zer a vida através da memória dela. Mas este interrogar a vida vai ocorrer muito mais no plano individual, de um eu-profundo, de um destino ontológico do que na dimensão coletiva do social ou do histórico. Por isso A. Santos Lopes não escreverá a história da sua família, mas a sua própria e individual história ou experiência vivida, uma “história nova e vivida no sangue [...] uma história ‘individual’ mais do que de uma ‘pessoa’, de um ‘homem’”, que ele resolve “escrever em certo dia de dezembro, batido a inverno e solidão, sentindo, numa crise, que a [sua] história, afinal, estava certa com tudo o que [passara] a ter voz de se ouvir. Certa em quê, não o sabia bem. Mas sabia que se respondiam nela a noite da [sua] ira e a noite e fúria do mundo”(MS, p.10).

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.10).

No final do romance, estas palavras do prólogo encontram a sua complementação em epílogo, fechando um tempo que fora o da escrita, dentro do qual fora retido o tempo da vida e da memória, mas com alguma coisa que era, também, do espaço da invenção e portanto do mito:

Por isso, nesta hora nua em que escrevo, perdido no rumor distante da cidade, conforta-me pensar não sei em que apelo invencível de vida e de harmonia que não morreu desde as raízes da noite que me cobriu. (*id.*, p.209).

Antônio Santos Lopes inaugura, no romance de Vergílio Ferreira, a figura do protagonista-memorialista que vai evoluir para o protagonista-escritor, para o protagonista-artista, para a criação de personagens relacionados com a problemática intelectual ou com um universo em que a comunicação se faz (ou deveria idealmente fazer) através de várias linguagens possíveis. Do ponto de vista da estruturação, *Manhã submersa* prefigura *Aparição* (1959) na implícita circularidade de um

memorialismo apreendido num tempo da escrita visivelmente pontuado pelos dois extremos físicos e cronológicos – e até graficamente ressaltados no texto – da dimensão da diegese. Mas na seqüência do projeto/processo literário de Vergílio Ferreira, *Aparição* viria a ser um romance destacado por uma muito mais densa problematização de natureza filosófica e poética.

Entre *Manhã submersa* e *Aparição, Cântico final* – escrito em 1956 e só publicado em 1960 – impõe-se como o romance que, de certo modo, estabelece a vivência de uma espécie de metafísica da arte situando-a como valor transcendente resultante de um impulso inelutável para a criação, como um Absoluto capaz de justificar uma existência, ou ainda, enquanto criação, como algo capaz de assegurar, para sempre, uma memória, uma linguagem, as marcas de uma vida. O romance, porventura resultante de uma intuição poéticofilosófica de Vergílio Ferreira, teria posteriormente pensada a sua temática em dimensão ensaística num dos capítulos de *Invocação ao meu corpo* (1969). Nesse ensaio, entre outras passagens possíveis de sublinhar como de manifesto interesse para o que este estudo quer demonstrar, pode-se selecionar o seguinte:

1. “[...] na tentativa [...] de redenção pelo mais alto, com a anexação paralela da transcendência, com a máxima sublimação do homem, com a absorção mais longa e profunda do seu destino, a Arte foi de todas as propostas a que mais repercutiu em nós. [...] a Arte pôde até há pouco tempo dar-nos a ilusão de que nada se perdera, de que o reino do homem se poderia reconstruir a uma escala de grandeza que imitava a ordem divina. A obra de arte instauraria o homem no poder da criação, estendendo a sua presença pela extensão dos milênios, ou seja, de algum modo pela eternidade da vida.”⁵

2. “Não afirmo que um artista desistirá da sua arte refletindo na morte da glória *para ele* com a sua própria morte. Mas então será outra a força que o sustenta, porque será a própria força da vida que ele exalta vivendo, ou seja,

⁵ FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969, p. 199-200.

criando. Será outra a razão do entusiasmo, porque é apenas a de que há um destino a executar na harmonia com o destino do universo e que é pôr beleza onde beleza deve estar, que é o de manifestar uma voz que se ergue de um corpo, realizar em obra de arte a própria expressão de nós.” (IMC, p. 201).

3. “O artista moderno foi livre e poderoso e no poder e liberdade reinventou o Absoluto (*id.*, p.206). [...] O Absoluto da Arte é o da nossa presença a nós próprios e àquilo que conosco se confunde. Porque uma verdade essencial é a verdade da nossa pessoa. A Arte é a revelação dessa injustificabilidade ou seja do que é justificável sem mais, daquilo para o qual toda a razão é um excesso. [...] A Arte é a revelação de um mundo primordial. O mais ignora-se.” (*id.*, p. 224).

Mário, protagonista de *Cântico final*, professor de desenho num liceu de Lisboa – como forma de sobrevivência – e pintor por irrecusável impulso para a criação artística, representa um importante passo na construção do homem vergiliano, apresentado, filosófica e esteticamente, como um homem em evolução, ao encontro de um estágio superior, o do homem integral. Mário inaugura o universo de personagens intelectualmente superiores que tanto marcam os romances de Vergílio Ferreira e que têm importante função no sentido ensaístico da sua escrita ficcional. É assim, aliás, para além da dimensão poética que o caracteriza, que *Cântico final* deve ser compreendido: trata-se, antes de mais, de uma profunda e emocionada reflexão sobre a Arte. É por isso, também, o romance do Homem à procura da sua linguagem, da sua “escrita”, da sua palavra, a palavra exata, a *palavra essencial*, fundadora de sentido, de vida, de criação. Neste caso, essa linguagem é representada, sobretudo, pela “linguagem” da pintura, que é como Mário se manifesta ou comunica esteticamente, e, mais do que isso, mesmo existencialmente: “[...] o seu modo de ser, o seu modo de estar vivo era pintar, habitar o mundo da transfiguração, do sonho que lhe moldava os ossos, as vísceras.”⁶

⁶ FERREIRA, Vergílio. *Cântico final*. 2. ed., Lisboa: Portugalia, 1968, p. 11.

Sabendo-se próximo da morte iminente por incurável doença que no seu corpo se instalara, Mário, declaradamente agnóstico, dedica todo o esforço e vigor dos dias que lhe restam à restauração e decoração de uma capela, comprada em ruínas, na montanha. Trabalho que há-de culminar com a pintura da *Senhora da Noite*, representação da Virgem tutelar a quem a capela é dedicada. Realiza, assim, uma mística da Arte, que transcende a da crença, depois de haver realizado uma mística do corpo, amorosamente erótica e emocionadamente estética com a bailarina Elsa. Na simbólica linguagem do pintor, estas duas místicas se vão fundir, porque, quando a virgem da capela estiver concluída, será a imagem de Elsa que nela se vai reconhecer. Trata-se de um poder de criação exercido pelo artista, a obra de arte instaurando o homem num poder criador, a manifestação da “própria força da vida que ele exalta vivendo, ou seja, criando [...], de uma voz que se ergue de um corpo [para] realizar em obra de arte a própria expressão de nós.” (IMC, p. 201). Trata-se da representação simbólica da liberdade e do poder do artista moderno recriando “o Absoluto da Arte [que] é o da nossa presença a nós próprios e àquilo que conosco se confunde. Porque uma verdade essencial é a verdade da nossa pessoa” (*id.*, p. 224).

É pela específica linguagem da sua arte, a pintura, que Mário reinventa a vida num espaço sem limites de poder, de liberdade, de imaginação e de memória, que é onde o mito se realiza. Enquanto artista importa-lhe o instante mágico e quase divino da criação. “O resto, ser ‘mediocre’ ou ‘genial’, já não era com ele, mas apenas com os catálogos, os ficheiros dos outros, dos burocratas.” (CF, p.11). Mas, ele também sabia que “a obra de arte instaura o homem no poder da criação, estendendo a sua presença pela extensão dos milênios, ou seja, de algum modo pela eternidade da vida.” (IMC, p. 200).

O que há de recriação em mistério da vida vivida ou sonhada e alçada pelo recuperar na memória e na imaginação do que se viveu ou sonhou, e que em *Cântico final* se realiza na linguagem da pintura de Mário, nos romances posteriores de Vergílio Ferreira realizar-se-á, principalmente, pela *palavra* literária e miticamente *essencial* dos protagonistas-escritores. Tal como Mário, Alberto Soares, o protagonista-

-narrador de *Aparição*, é professor de liceu e escritor, com dois livros publicados. Para Évora vai exercer o magistério, ensinando Latim e Português. Mas o *seu* magistério porventura virá a ser menos o da língua de Cícero ou do vernáculo e muito mais o de uma profunda e complexa experiência existencial: o questionamento sobre o próprio ser, a necessidade do autoconhecimento, a identificação ôntica do homem, a compreensão da existência situada entre um nada e outro nada – o nascer e o morrer – e a maravilha de ser entre um vazio e o outro... A esta experiência Vergílio Ferreira/Alberto Soares chama(m) a revelação do ser a si próprio, a Aparição. Vivida intensamente pelo protagonista-narrador do romance, esta busca fulgurante, lúcida até ao ofuscamento, da auto-compreensão e conhecimento do próprio ser, os seus efeitos enquanto experiência transfiguradoramente existencial vão-se alastrar sobre o universo humano em derredor do foco de irradiação dessa luz ou desse terror que pode ser – tanto uma quanto outro – a descoberta do ser na auto-compreensão e conhecimento do existir. É essa experiência de horror e maravilha, de encantamento e alarme, de desassossego e de paz, que Alberto Soares, mergulhado na noite e no tempo da distância em que tudo se passou, vai narrar, ou imaginar, ou inventar na memória e no mito de uma vida que pela palavra, pela escrita que é a da própria diegese de *Aparição*, se vai tornar real, criada por um verbo genesíaco que tira do nada para lhe dar a concretude áspera e sólida da montanha – símbolo original e primitivo obsessivo no universo vergiliano – ou a fluidez luminosa e líquida de uma lua quente de verão. Chega-se, enfim, com este livro, no percurso estético-filosófico de Vergílio Ferreira, ao momento em que a palavra é criadora de existência, por ela se corporificando imaginação e memória.

 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 evi-

dência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar, nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu.⁷

Marcada de angústia e ao mesmo tempo alarmada por um certo encantamento, a voz de Alberto Soares frequentemente interrompe o registro dos fatos que narra para anunciar o ato da escrita, que é como dá vida ao passado, e nele se revê e se instala, na posse do que passou. São constantes estes devaneios ou quase evocações, de forte intencionalidade poética: “Escrevo à luz mortal deste silêncio lunar, batido pelas vozes do vento, num casarão vazio.” (*Ap*, p. 24). Ou: “Eis-me aqui escrevendo, pela noite fora, devastado de inverno. Eis-me procurando a verdade primitiva de mim, verdade não contaminada ainda da indiferença.” (*id.*, p. 49-50). Ou ainda: “O luar verde de março sobe no horizonte da minha noite de vigília, esta noite infinita em que escrevo.” (*id.*, p. 212).

Mas, em dado momento, já longe quer dos acontecimentos vividos em Évora, quer das longas horas noturnas em que os registra na sua escrita emocionada, Alberto Soares, no silêncio de uma casa no sul, banhada pela água de uma lua de augúrio troca o registro da memória através da escrita pela pura e simples entrega de si à lembrança de tudo:

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. [...] Tento descobrir a face última das coisas e ler aí a minha verdade perfeita. Mas tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível. Nesta casa enorme e deserta, nesta noite ofegante, neste silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial. (*Ap*, p. 9, em itálico no texto citado).

Na verdade, este lembrar é uma espera, enquanto é, também, uma recriação. É a espera do fim a que todas as coisas e todos os homens estão destinados (“E este mundo complexo, amealhado com suor, com o sangue que me aquece, um dia, um dia – eu o sei até à vertigem – será

⁷ FERREIRA, Vergílio. *Aparição*, 7. ed., Lisboa: Portugalíia, 1971, p. 209-210.

o nada absoluto dos astros mortos, do silêncio.” [Ap, p.11]) e a recriação de um existir que se imagina para além da percibibilidade de tudo (“Mas tudo isto é quase falso, é quase estúpido só de estar a pensá-lo, a dizê-lo, porque a sua evidência é um milagre instantâneo.” [ibid.]). É na memória do homem que se constrói esse existir tão frágil, na sua consciência do ser e do tempo. Por isso, a noção de tempo há-de ser outra, também, e não mais a simplista noção cronológica e linear, mas uma concepção existencial do tempo. Aquelas palavras do prólogo vão ressoar no epílogo, como que fechando o círculo da existência ou completando um tempo de espera:

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. [...] É bom estar aqui, neste abandono, todo aberto a estas vozes de indício, a este trêmulo aviso de uma verdade primordial. Instante perfeito da totalidade presente, aureolando tudo o que me é degradação... Dou a face inteira à inundação da lua, que me escorre por este corpo percível, o trespassa do seu fluido de eternidade, o transmigra ao país da legenda. [...] Mas o tempo não existe senão no instante em que estou. [...] a vida do homem é cada instante – eternidade onde tudo se reabsorve, que não cresce nem envelhece –, centro de irradiação para o sem-fim de outrora e de amanhã. O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando. (Ap, p. 291, em itálico no texto citado).

Como numa espécie de síntese, Vergílio Ferreira clarifica, nestas reflexões finais de *Aparição*, alguns aspectos que no decorrer do romance são vistos como efeitos poéticos, recursos estéticos de elaboração romanesca, e que, na verdade, são elementos transgressores de uma diegese linear, estruturada sobre uma base que, formalmente, permite lembrar o modelo realista. Transgressões espaço-temporais que implicam, no romance, a consideração de diferentes planos: o do espaço-tempo do prólogo-epílogo, o da diegese propriamente dita – Évora, durante um ano letivo – e o do registro memorialístico desta vivência, o tempo da escrita no casarão da montanha, intermitentemente referido, como em parêntesis da narrativa, alternando habilmente o presente da escrita

com o passado do vivido-narrado. Vivência, memória, imaginação, palavra, tempo... elementos fundadores do mito, essenciais à reconstrução da existência, à reinvenção da vida. Eles estarão, daqui para a frente, cada vez mais presentes na construção do romance de Vergílio Ferreira.

Em *Aparição* completa-se o processo construtivo do herói-problemático vergiliano e o livro inaugura mesmo uma nova fase na produção romanesca do escritor constituída pelo que ele próprio chamaria de *romance-problema*⁸. Intensamente presentes e crescentemente obsessivos, nesta fase, alguns temas e símbolos de sempre, mas agora dotados de uma importância cada vez mais definida, cada vez mais acentuada. Já não só o nascer, viver, morrer, existir dilematicamente entre o relativo e o absoluto, mas isso transfigurado numa relação visceral com o Tempo, a Memória, a Arte, a Palavra, uma Escrita, que é para onde tudo converge como possibilidade de existência recriada em Arte e em Vida. Entre os vários símbolos obsessivos de Vergílio Ferreira a Escrita passará, desde *Aparição*, a ser um dos mais constantes. Abre-se *Estrela polar* (1962) e lê-se na primeira frase: “Pela terceira vez escrevo a minha mãe que já não agüento mais isto.”⁹ Em *Alegria breve* (1965) Jaime Faria, ex-professor, cronista de um mundo vazio em que é o último sobrevivente, espera o fim e o filho reinventando a vida numa memória e escrita incertas: “Tento recordá-lo agora e não consigo. [...] Terei de reinventar tudo? até a memória? Mas lembro-me de muita coisa, a memória dura ainda. Avulsa, estranha, como súbitas luzes – escreverei para esquecer? Como quem confessa uma culpa? Para lembrar ainda, para ser tudo ainda fora do tempo e da morte?”¹⁰ *Rápida, a sombra* (1974) é o romance do reencontro maravilhado de emoção e de êxtase do escritor (Júlio Neves) com a palavra literária, o instante mágico, sagrado, quase divino da criação

⁸ Em várias entrevistas, depoimentos, fragmentos do diário e 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.

⁹ FERREIRA, Vergílio. *Estrela polar*. 2. ed., Lisboa: Portugalíia, 1967, p. 9.

¹⁰ Idem. *Alegria breve*. Lisboa: Portugalíia, 1965, p. 33.

de um universo pela escrita: “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.”¹¹ *Para sempre* (1983) é o romance em que culmina, até ao paroxismo da emoção, a consciência da palavra essencial, a única, a exata, a fundadora de vida, de eternidade, de perfeição, e a busca ascética desse Graal – como lhe chama Massaud Moisés¹², dessa Palavra-Absolute como a subida do Homem (Paulo, o narrador-protagonista, bibliotecário aposentado e viúvo) em direção à autocompreensão do ser, da contingencialidade do seu existir, à aceitação da sua finitude e conseqüente pequenez, dentro da grandeza que sabe ser a sua. Busca anunciada desde o pórtico do romance, na epígrafe de Saul Dias: “A vida inteira para dizer uma palavra! / Felizes os que chegam a dizer uma palavra!” (PS, p. 6). Palavra criadora de existência e que haverá de se perenizar pela escrita: “Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra (PS, p. 60) [...] talvez te escreva uma carta de amor (*id.*, p. 61) [...] Imagina, uma carta de amor. Quero escrever uma carta de amor! Mas não fales alto. Quero escrever (*id.*, p. 63). Vou-te escrever uma carta no tempo em que te não conheci (p. 64) [...] preciso urgentemente de escrever uma carta de amor” (p. 66). E Paulo escreve. Não apenas uma ou várias cartas de amor, mas a vida toda, na plenitude do instante, desde antes de haver nascido até depois da própria morte. Escreve a vida, escreve o mito, a memória e a imaginação. Escreve a sua busca até encontrar a “palavra final”, a que “só os loucos e os iludidos a não sabem” (p. 306): “a da aceitação”. E escreve, também, a palavra literária,

¹¹ Idem. *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975, p. 270-271.

¹² MOISÉS, Massaud. Vergílio Ferreira e o romance apocalíptico. In: FONSECA, Fernanda Irene (org.). *Vergílio Ferreira - cinquenta anos de vida literária*, p. 422.

porque o texto de *Para sempre*, vai saber-se depois, é, afinal, o romance, o memorial ou o delírio de Paulo, instalado na aldeia, na casa grande e deserta da infância, instaurado na velhice, na solidão e no limiar do fim, de onde se debruça sobre os instantes breves da fugaz alegria da vida. *Em nome da terra* (1990) é o romance da decrepitude degradante do corpo, mas é, também, o da rememoração epistolar da plenitude do amor e da vida. João Vieira, protagonista-narrador, juiz de direito aposentado, velho, decrépito, doente, mutilado pela amputação de uma perna, vai relembrar a vida escrevendo uma carta a Mônica, sua mulher, já morta: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever.”¹³ “Vou-te escrever”. Expressão ambígua cujo duplo sentido foi já analisado por Fernanda Irene Fonseca:

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 lhes dá.¹⁴

“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. Perfeição assumida nas promessas do rito iniciático do batismo pagão de que resulta o título do livro:

¹³ FERREIRA, Vergílio. *Em nome da terra*. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 9.

¹⁴ 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.

– Jura-me que nunca hás-de envelhecer [...], E que nunca hás-de morrer [...], 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 intensamente. E disse, e disse

– Eu te batizo em nome da terra, dos astros e da perfeição. (ENT, p. 16).

É essa perfeição intensamente sonhada e desejada como algo cósmico e integrante da ordem natural das coisas – embora seja, na verdade, da ordem mítica da imaginação criadora – que se impõe – quer como imperativo, quer como opção –, no momento da evocação criativa do ser que em plenitude se amou: “Tenho no meu poder fazer-te perfeita, não vou perder essa possibilidade.” (ENT, p. 32-33). Esse poder de realizar a perfeição está na imaginação transmutada em palavra, em escrita. Já é conhecido de momentos anteriores da obra de Vergílio Ferreira. Particularmente de *Para sempre* em que a revelada obsessão de Paulo anunciando que vai escrever a Sandra uma carta de amor, parece antecipar a posterior investida do romancista pela ficção aparentemente epistolar. Neste aspecto, *Em nome da terra* é, como que, uma seqüência de *Para sempre*, que, na verdade, daria origem e de certo modo teria seguimento, naquele que foi o último romance escrito e publicado por Vergílio Ferreira: *Cartas a Sandra* (1996). Este sim, um romance epistolar, em que se cumpre – até ao fim, porque até à morte – a obsessão de Paulo: escrever a Sandra uma carta de amor. E não uma, mas dez, que é de quantas se compõe o romance, precedidas de uma “Apresentação” assinada por Xana – a Alexandra, filha de Paulo e de Sandra – ficcionalmente levada aí, pelo autor, a figurar como editora das cartas deixadas pelo pai, morto enquanto escrevia a décima da série, em que invocou mais uma vez a mulher morta, e foi, por sua vez, evocado e referido na “Apresentação” de Xana, como o autor do “livro único que ele deixou, o romance *Para Sempre*.”¹⁵ *Cartas a Sandra* é o romance do obses-

¹⁵ FERREIRA, Vergílio. *Cartas a Sandra*. 2. ed., Lisboa: Bertrand, 1996, p. 10.

sivo desejo de comunicação impossível, realizado graças a um intenso e angustiado imaginário poético investido de imensa força evocativa e inventiva concretizado numa escrita epistolar que, já anteriormente pretendida e prometida pelo autor das cartas, permite-lhe presentificar o ausente, recuperar o tempo e a vida, reinventar a existência e anular a humilhação da velhice e o absurdo da morte. A escrita é o universo mágico onde esse milagre acontece:

Sandra. Hoje a obsessão foi mais forte. Escrever-te. A nossa história que contei* parecia-me intocável. Princípio e fim de nós nela, a tua morte selara-a para sempre. E todavia é nessa eternidade que a tua memória me perturba e a imagem terna do teu encantamento.

*Em *Para Sempre* (CS, p. 35).

Esta escrita epistolar de Paulo manifesta-se, naquilo que tem de mais essencial – recriar o inexistente pela palavra, pela memória, pelo imaginário –, não só como o pretendido desdobramento de um romance que dá origem a outro, mas como um eco, ressonância constante, obsessiva, repetitiva como um *leitmotiv* ou uma convicção filosófica que em vários textos de Vergílio Ferreira se faz ouvir. Pelo menos desde *Carta ao futuro* (1958), até, sobretudo, às obras mais recentes. Lê-se, por exemplo, em *Em nome da terra*: “Falava da vida. Falava do tempo [...] Da invenção da palavra quando só falta a palavra para o real existir.” (p.105). “Agora que tudo findou, agora posso criar-te como Deus não soube e eu sei.” (p.126).

É, afinal, esta mesma criação pela palavra que constitui o conteúdo poético e filosófico de *Cartas a Sandra*, e a voz/escrita de João Vieira, que fora já um eco da palavra/escrita do Paulo de *Para sempre*, que, evidentemente ressoa na escrita epistolar de que Sandra é inspiração/evocação e destinatária impossível:

“Nesta casa deserta, como é bom estares aqui comigo.
E falar-te. E escrever-te. E ver-te. Voltarei ainda a amar-te.
Voltará o impossível de ti quando eu o evocar? Escrever-te. E

dizer-te tudo o que nunca deixaste que te dissesse e devia ser a insensatez que tu dizias.” (CS, p. 39). “Não é maravilhoso estar ainda contigo? E escrever-te ainda, escrever-te. Talvez. Recriar-te no imaginário. A figura gentil que não mais voltarei a ver. Sandra. A tua juventude que mora na eternidade, onde para sempre me ficou. [...] É-se eterno dentro de nós. Mas a tua eternidade mora também na tua imagem, na frágil harmonia do teu corpo que conheci.” (*id.*, p. 42-43). “Como poderia eu ter imaginação para te reconstituir na sólida delicadeza da tua fragilidade? Sandra. O amor e a morte inserem-se um no outro, deves saber. Mas eu sobrevivi e isso é uma condenação. Penso-te e o teu esplendor renasce-me no meu pensar e a minha idade retrai-se quando me apareces. E a eternidade em que se vive, mesmo se a velhice é real, restabelece-me igual a ti que nunca envelheceste. E não me perguntes porque te escrevo, se tudo é vão. Mas há o meu desejo de te fixar na palavra escrita que te diz, para ficares aí com o milagre que puder. É primavera [...] A luz nítida demora-se no cimo dos montes e eu olho-a na sua agonia para um pouco existir no que te digo. Ou no teu nome de que não gostava muito e agora renasce em sonoridade branda quando o penso ou o escrevo ou o digo em voz alta.” (*id.*, p. 116-117).

* * *

“Escreve-se sempre o mesmo livro.” Também Vergílio Ferreira o disse. Se não assim, de forma tão explícita, por outras palavras o disse, nos seus romances – em reflexões ou falas de personagens –, nas suas entrevistas. Disse-o, por exemplo, indireta e até metafóricamente, através de Adalberto de *Estrela polar*: “Mas eu falo sempre do mesmo, falamos sempre do mesmo porque a história de um homem é curta e a palavra que traz na boca é sempre breve.”¹⁶

¹⁶ Transcrito por Maria da Glória Padrão. In: _____ (org.). *Vergílio Ferreira - um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 236.

Afirmou-o mais diretamente, ele-mesmo e como tal assumido, por diversas vezes, em ocasiões diferentes, respondendo a entrevistas:

“Decerto, evoluí. No entanto, se bem releio os meus escritos, julgo que esta evolução é menos uma substituição do que um desenvolvimento.” [...] (UEA, p. 214). “*Estrela Polar* [...] continua de algum modo *Aparição*. [...] Fundamentalmente [é] uma continuação de *Aparição*. Se *Aparição* é o romance do *eu*, *Estrela Polar* é o romance do *tu*.” (UEA, p. 239 e 241). “O meu livro de ensaios é circunstancialmente o resultado, quase sempre, de várias solicitações de momento; e essencialmente um prolongamento mais ou menos discursivo dos temas ou problemas que naturalmente me preocupam e me expressam na ficção. Assim eles são, na sua maioria, a conversa intervalar e menos vivencial do que me enforma os romances. Menos do que eles, quase sempre, no que se refere a uma experiência imediata, excedem-nos pelo que representam uma possibilidade de ‘discussão’, ou seja, uma redução a ‘idéias’, já que, sob este aspecto, um romance é indiscutível.” (*id.*, p. 249) [...] “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...” (*id.*, p. 251). “Depois deste romance, gostaria de escrever também uma espécie de ensaio-soma, isto é, um ensaio que retomasse toda a vária e, ao que se me diz, desconexa problemática com que me tenho ocupado nos meus ensaios” (*id.*, p. 252) [...] “como de outras vezes, o livro que escrevo salda o anterior e abre para outro. Esse outro é que deve ser interessante... Alguma coisa muito importante se está liquidando em mim no que estou escrevendo. O quê? Não sei ainda bem: estou assistindo à liquidação, só no fim o saberei.” (*id.*, p., 259). “... 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*. [...] um livro precedendo outro de certo modo o prepara, temos já a explicação plena da sua existência. Eu creio que *Estrela Polar* preparou *Alegria Breve* [...]. Não há bem um romance cíclico. A minha posi-

ção [... é] a daqueles escritores que tomados de um problema se vão confrontando com ele, através do tempo. Em suma: eu não sou propriamente um romancista de $n + 1$ romance. Há um limite.” (*id.*, p. 263-264).

“Escreve-se sempre o mesmo livro”. Um livro único. O do vício da escrita (“Escrever romance é um ‘vício’. De modo que, sim, estou escrevendo um outro” [UEA, p. 259]) ou o da imperiosidade da Arte e da Vida (“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...” [*id.*, p. 183-184]) e porque “Escrever é abrir um sulco de sinais por onde o quem somos ou o que sentimos há-de passar” (*id.*, p. 209). Escrever “para estar vivo”, como Mário de *Cântico final* pintava “para estar vivo”, como Alberto de *Aparição* escrevia “para ser”, como Júlio Neves de *Rápida, a sombra* escrevia mais um livro para “reinventar a necessidade de estar vivo” e reencontrar-se nesse “espaço da maravilha” que é o da Arte, como Paulo de *Para sempre*, à procura da palavra essencial que lhe permitisse reescrever o tempo e a existência, e, nas *Cartas a Sandra*, pela escrita e na saudade, pela memória e no imaginário, recriar em angústia e plenitude a maravilha da juventude, da beleza, do amor da mulher para sempre perdida. Espaço da maravilha, o da escrita, porque o espaço do mito que possibilita reinventar a vida e vencer a morte. Eis porquê, se o enfrentamento da morte é inevitável ao homem, que o absurdo dela seja enfrentado escrevendo ou de algum modo criando. Como Mário pintando a capela da Senhora da Noite, como Adriano (de *Apelo da noite*) na ação político-revolucionária, como Jaime Faria escrevendo a crônica de um mundo vazio, como o juiz João Vieira invocando *em nome da terra* uma Mônica para sempre ausente, como Paulo escrevendo a décima carta a uma Sandra há tanto tempo morta... Como Vergílio Ferreira no apogeu da criação de uma obra para sempre inscrita na cultura literária de língua portuguesa. Escrever para viver e morrer escrevendo. Poderia ser a divisa do escritor de *Aparição*. Tantas vezes o disse de modo semelhante. Tanto o desejou, assim lhe aconteceu, surpreendido pela morte, subitamente vinda num ataque cardíaco, alguns

dias antes do aparecimento do seu último romance, quem sabe pensando ainda em escrever outro, certamente praticando – algo às escondidas – o “vício” do diário tantas vezes anunciado como definitivamente encerrado... Escrevendo sempre, até ao fim, o impossível repouso... Depois, o regresso à montanha, para sempre, como Paulo, enterrado no cemitério da aldeia, virado à Serra – a da Estrela, também uma *estrela polar*, orientadora de nortes e destinos – batido de sol e de lua, de neve, de vento, permanente comunhão com a terra, com o universo, com a eternidade... “Um vento largo, vindo das origens do cosmos, passava em vaga de augúrio. Ao fundo a montanha, plácida de eternidade. Abriram ainda o caixão. Quero olhar-me ainda. Lá estou. [...] Feliz. A felicidade é isso, estar quieto nos limites em que se está, a dizer que não ao que está para além. [...] Na terra final dos mortos. Minha vocação humana. Rodo em torno os meus olhos na imensidão da distância, pequeno eu, centro do mundo. Sentada enorme a montanha, flocos lentos de nuvens flutuam-lhe nos cumes, silêncio. A palavra final. [...]. Silêncio. A palavra do fim. A mais perfeita condensada intangível. Do fim. Um vento que vem dos começos do mundo.” (PS, p. 86-87).

Olinda, setembro de 1996

NO LIMITE DA EXISTÊNCIA, O REGRESSO À ALDEIA ETERNA: RECORRÊNCIA TEMÁTICA NOS ROMANCES DE VERGÍLIO FERREIRA

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 Godinho¹ –, 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

¹ Cf. GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985. 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 do texto citado).

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 noutra lugar, relembro: a família Borralho, de *Vagão “J”*, migra para Lisboa à procura de melhores condições de vida. Carlos Bruno (de *Mudança*) por consequência 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 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 mais 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 sua origem, para ingressar no Seminário. Regressa temporariamente à terra, 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.*²

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. Por isso elas são freqüentes, nos romances vergilianos protagonizados por “heróis” ainda jovens. E por isso elas desaparecem, 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).

² FERREIRA, Vergílio. *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugalia, 1966, p. 9 (em itálico no texto citado). Daqui em diante as referências à obra serão feitas no texto, indicadas pela abreviatura CF seguida do número da página. Para outros romances referidos e para o segundo volume do diário de V. F. serão utilizadas as seguintes abreviaturas: Ap (*Aparição*), EP (*Estrela polar*), SS (*Signo sinal*), RS (*Rápida, a sombra*), PS (*Para sempre*) e CC2 (*Conta-Corrente 2*).

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?”³. Descobrirá que sim, e por isso regressará definitivamente às origens para reconstituir a vida pela memória que se faz escrita. 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 desejo 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 repete-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

³ FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugalia, 1971, p. 258.

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”⁴ 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.” (SS, p. 55). Reconhece que “ser donde se é, é fácil” (*id.*, 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? [...]. Tenho um curso superior – e onde é que ele se cumpre? Não sou daqui senão pela minha parte inútil. Se eu fosse à capital?” (*id.*, p. 179).

Mas quando está na capital, é para a aldeia que o narrador-protagonista deseja voltar: “Ir à aldeia” (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, [...]. Mas ir para onde? é curioso, não tenho um destino à minha espera. Devo ser também das ruínas, eu, não tenho missão a cumprir. [...] o meu destino possivelmente é ficar. (SS, p. 197).

⁴ FERREIRA, Vergílio. *Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979, p. 12.

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” (*id.*). 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 registos, 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.⁵

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

⁵ FERREIRA, Vergílio. *Conta-Corrente 2*. Amadora: Bertrand, 1981, p. 242 (anotação de 19.1.1979).

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.

Pode-se dizer que *Para sempre* começa em *Rápida, a sombra* e exatamente pelo tema do *regresso*. 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.”⁶; “Regressa à tua casa, à tua aldeia, vão sendo horas.” (RS, p. 27); “Vou-me embora até à aldeia, regressa à tua origem, tudo se te esgotou.” (*id.*, 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. [...]. 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

⁶ FERREIRA, Vergílio. *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975, p. 23.

Alberto, de Júlio e de Paulo. 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 dobramento 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?” (RS, 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). E finalmente, o regresso, ainda que apenas 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 – sublinhado meu).

Esta passagem do romance é de significativa importância quando 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.”⁷ Mas volto a uma nova cena do regresso de Júlio Neves à sua aldeia:

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

⁷ FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984, p. 9 (sublinhado meu).

a duas voltas, puxo o trinco. [...]. 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 – sublinhei).

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. 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 do texto citado). Perguntou-se, des-cuidado, 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 ter-

reno desce abruptamente [...] para um grande vale” (*id.*, 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, vêm-se no horizonte sinais brancos de aldeias. [...]. Em frente, a toda a largura, o ondedado 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.

Olinda, 27-30 de setembro de 2004

CARTAS A SANDRA:

O TRIUNFO DO AMOR, DA BELEZA E DA ESCRITA

Em 15 de setembro de 1989, Vergílio Ferreira fez no seu diário, mais exatamente no primeiro volume da “nova série” da *Conta-Corrente*, a seguinte anotação:

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.¹

Quando se confronta este registro do diário com aquela em que pela primeira vez o escritor anuncia a sua “iluminação” para o novo

¹ FERREIRA, Vergílio. *Conta-Corrente – nova série I*. Venda Nova: Bertrand, 1993, p.194 [registro de 15 de set. de 1980]. Adoto, neste estudo, as seguintes convenções: no corpo do texto, para as citações de *Conta-Corrente* e de *Conta-Corrente – nova série*, as siglas CC e CCns, complementada, a segunda, pela indicação do volume em algarismos romanos, seguindo-se, em ambas, a indicação das páginas respectivas em algarismos arábicos; nas citações de *Cartas a Sandra*, CS, seguida igualmente dos números das páginas em arábico.

livro que seria *Cartas a Sandra* (1996)², percebe-se que, o que na realidade o moveu, não foi, como ele o disse em anotações anteriores, 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”³. No mesmo mês e ano declarava 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”⁴. E seria isso o que mais o “inundaria de beatitude.”⁵. Finalmente, em 29 de outubro de 1992, depois de algumas tentativas suspensas porque a escrita não alcançava a “temperatura” nem a “convicção” adequadas⁶, Vergílio escreveu a primeira das dez cartas a Sandra. 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

² FERREIRA, Vergílio. *Cartas a Sandra*. 2. ed., Venda Nova: Bertrand, 1996.

³ FERREIRA, Vergílio. *Conta-Corrente – Nova série III*. Venda Nova: Bertrand, 1994, p. 204-205.

⁴ *Ibid.*, p. 215-216.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. FERREIRA, Vergílio: 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. (*Conta-Corrente – nova série IV*. Venda Nova: Bertrand, 1994, p. 204).

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.”⁷ 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)⁸.

⁷ FERREIRA, Vergílio. *Conta-Corrente – nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993, p. 379-380 [registro de 18 de dez. de 1980].

⁸ 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 (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).

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, evidenciem “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 incluíam, 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)⁹.

⁹ Como se viu, entre as hipóteses que V. F. formulou para a estruturação de *Cartas a Sandra*

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

dra 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.

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 futuro*¹⁰. 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 implicam a impossibilidade do diálogo e que são, no texto ficcional de Vergílio Ferreira, expressivo recurso para

¹⁰ GOULART, Rosa Maria. Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida p. 298. Actas do colóquio interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto: 28-30 jan. 1993.

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 encontro 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 sorrisos.” (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, acabou 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 (Cf. CS, p. 52-53).¹¹

¹¹ 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

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 (Cf. CS, p. 86).¹²

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

novo a teu lado, tu olhas-me breve e sorris. (CS, p. 52-53).

¹² [...] 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).

mundo”, ouvindo “passar um vento de solidão, vento genesíaco” e sentiram-se “fora do tempo, [...], os únicos habitantes sobre a Terra.” (*ibid.*).

E então irremediavelmente 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 – lembraste de um certo passeio que fizemos um dia de bicicleta no Sul? quis amar-te e tu disseste cortante isso não. Mas eu estremei 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 evoluir-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.

Olinda, fevereiro de 2006

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ORIGEM DOS TEXTOS REUNIDOS NESTE VOLUME

“As personagens de *Mudança*”. Intitulado “As representações humanas”, este texto apareceu originalmente como terceiro capítulo da segunda parte do livro *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira* (esgotado). In: PAIVA, José Rodrigues de. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984, p. 83-106.

“Do espaço nos romances de Vergílio Ferreira, entre o real e o metafísico”. Este estudo foi apresentado como comunicação ao *XIX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, realizado pela Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, no período de 21 a 24 de outubro de 2003 e publicado nos respectivos Anais: *Imaginário: o não-espaço do real*. Curitiba: ABRA-PLIP, 2003, p. 479-486. 1 CD-ROM.

“A epistolografia ensaística e ficcional em Vergílio Ferreira”. Originalmente apresentado como comunicação ao 6º Congresso da *Associação Internacional de Lusitanistas*, realizado no Rio de Janeiro no período de 8 a 13 de agosto de 1999, este estudo foi publicado nas respectivas Atas. Posteriormente, foi publicado, também, na revista *Investigações*, vol. 12, Recife, dez. de 2000, p. 113-124 e incluído no livro organizado por Maria Joaquina Nobre Júlio *In memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 300-309. Foi igualmente incluído no livro *Abrindo caminhos*, organizado por Benilde Justo Caniato e Elza Miné (São Paulo: Área de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/USP, 2003, p. 242-248).

“A palavra e o silêncio: fragmentação do Eu e dialogismo no romance de Vergílio Ferreira”. Estudo apresentado como comunicação ao colóquio interdisciplinar *Vergílio Ferreira: Cinquenta Anos de Vida Literária*, organizado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e realizado no período

de 28 a 30 de janeiro de 1993, teve publicação nas Atas do Colóquio: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinquenta 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). Foi também publicado na revista *Estudos Portugueses*, nº 4, Recife, jan.1993/dez.1994, p. 35-42.

“Intertextualidade e simbolismo no jogo de xadrez em *Alegria breve*”. Estudo apresentado como comunicação ao *Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã submersa: Filosofia e Literatura*, realizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira da Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, no período de 10 a 12 de março de 2004. Foi publicado nas respectivas Atas: PIMENTEL, José Cândido e SOUSA, José Antunes de (Orgs.). *Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã submersa: Filosofia e Literatura*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007, p. 219-228. Apareceu, também, na revista *Investigações*, vol. 18, Recife, 2007, p. 101-112.

“*Rápida, a sombra e Signo sinal*: alguns aspectos estruturais e temáticos do romance de Vergílio Ferreira”. Texto adaptado de parte do último capítulo do livro (então inédito) *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira* (Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984) e publicado como artigo na revista *Encontro*, nº 1, Recife, jun. de 1983, p. 47-53.

“Diversidade discursiva em *Para sempre*: do trágico ao paródico, as múltiplas linguagens de Vergílio Ferreira”. Estudo apresentado como comunicação ao *Encontro Internacional Vergílio Ferreira*, realizado em Sintra pela respectiva Câmara Municipal no período de 16 a 19 de outubro de 2001 e publicado na revista *Vária Escrita*, nº 9, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 2002, p. 125-142.

“Vergílio Ferreira: vida, morte e ressurreição pela escrita”. Estudo apresentado como comunicação ao *XVI Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa* realizado pela Universidade Estadual de Londrina (Paraná), no período de 6 a 9 de outubro de 1996, integrando os trabalhos de uma mesa-redonda em “Homenagem a Vergílio Ferreira”. Foi publicado

nos Anais do Encontro: CORRÊA, Almir Aquino (Org.). *Temas e motivos na literatura portuguesa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1997, p. 32-50. Foi Também publicado nas revistas *Investigações* (Recife, vol. 9, mar. de 1999, p. 89-117) e *Táira* (Grenoble, 2001, vol. 11, p. 141-158).

“No limite da existência, o regresso à aldeia eterna: recorrência temática nos romances de Vergílio Ferreira”. Estudo apresentado como comunicação ao *XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa* realizado em Niterói pela Universidade Federal Fluminense no período de 23 a 26 de agosto de 2005 e publicado nos respectivos *Anais*: Niterói, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2005. 1 CD-ROM.

“*Cartas a Sandra*: o triunfo do amor, da beleza e da escrita”. Este estudo foi apresentado como comunicação ao *XXI Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa* realizado pela Universidade de São Paulo no período de 3 a 6 de setembro de 2007.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abelaira, Augusto: 15, 76
Aguiar e Silva, Vitor Manuel de: 18
Alcoforado, Sórora Mariana: 65
Alencar, José de: 15
Assis, Machado de: 15
Azevedo, Aluísio: 15
- Bachelard, Gaston: 50, 56, 57
Bakhtine, Mikhail: 20
Balzac, Honoré de: 16, 18
Barreno, Maria Isabel: 65
Barthes, Roland: 18, 21, 101
Beckett, Samuel: 17, 18
Bentley, Eric: 22
Bessa-Luís, Agustina: 15
Besse, Maria Graciete: 132
Branco, Camilo Castelo: 15, 66
Brandão, Raul: 55, 87, 88
Broch, Hermann: 77
- Caeiro, Alberto: 39
Câmara, Leônidas: 18, 21, 40
Campos, Álvaro de: 88
Camus, Albert: 16, 17, 18, 20,
29, 32, 87
Candido, Antonio: 41
Caniato, Benilde Justo: 171
Cardoso, Lúcio: 15
- Castilho, Guilherme de: 88
Chopin, Frédéric: 55
Cláudio, Mário: 76
Coelho, Eduardo Prado: 100
Corrêa, Almir Aquino: 173
Costa, Maria Velho da: 65, 76
Cuadrado, Perfecto-E.: 58
Cunha, Gualter: 88
- Dias, Saul: 80, 81, 141
Dickens, Charles: 22
Dinis, Júlio: 15
Dostoievski, Fiodor Mikhailovitch:
16, 17, 20, 27, 55, 77
Durrell, Lawrence: 16
- Eliot, T. S.: 87, 88, 89, 90,
91, 92, 93, 94
- Faria, Almeida: 76
Faulkner, William: 16
Flaubert, Gustave: 16
Fonseca, Fernanda Irene: 71, 107,
110, 112, 122, 132, 141, 142,
164, 172
Forster, E. M.: 22
Fournier, António: 94

Gavilanes Laso, J. L.: 58, 59
Genette, Gérard: 101
Gersão, Teolinda: 76
Gide, André: 17
Godinho, Helder: 89, 149
Gogol, Nicolai: 27
Goldmann, Lucien: 19, 20
Gomes, Soeiro Pereira: 37
Goulart, Rosa Maria: 71, 79, 116, 164

Haendel, Georg Friedrich: 56
Hardy, Thomas: 16
Heidegger, Martin: 63
Horácio: 66
Horta, Maria Teresa: 65

Joyce, James: 17, 77
Júlio, Maria Joaquina Nobre:
 44, 171
Junqueira, Ivan: 88, 89, 91, 93

Kafka, Franz: 17, 20, 33, 55, 59, 77

Laclos, Choderlos de: 66
Leopardi, Giacomo: 94
Lins, Osman: 15
Lispector, Clarice: 15
Llansol, Maria Gabriela: 76
Lourenço, Eduardo: 106, 123,
 124, 131
Lukács, Georg: 16

Malraux, André: 17, 20
Mann, Thomas: 40
Melo, D. Francisco Manuel de: 65
Mendonça, Aniceta de: 58
Miné, Elza: 171
Miranda, Sá de: 65, 66
Moisés, Massaud: 141
Montesquieu: 66
Morávia, Alberto: 16, 17
Muir, Edwin: 17
Musil, Robert: 18, 77

Namora, Fernando: 27, 76
Neto, Maria Amélia: 88

Padrão, Maria da Glória: 145
Paiva, José Rodrigues de: 22, 171
Paulo (Apóstolo): 66
Pessoa, Fernando: 76, 83, 84,
 88, 94, 124
Pimentel, José Cândido: 172
Pires, José Cardoso: 15, 76
Platão: 32, 94
Proust, Marcel: 18, 77

Queirós, Eça de: 15, 66, 73,
 124, 163

Redol, Alves: 37
Reis, Ricardo: 83, 84, 85, 87, 91
Robbe-Grillet, Alain: 16, 18

Rocha, Andrée Crabbé: 65, 68
Rodrigues, Urbano Tavares: 76
Rosa, João Guimarães: 15
Rosenfeld, Anatol: 40, 41
Rousseau, Jean-Jacques: 66

Sacramento, Mário: 26, 27
Saramago, José: 76
Sartre, Jean-Paul: 17, 20
Schubert, Franz: 115
Soares, Bernardo: 76
Sousa, José Antunes de: 172
Stendhal: 16, 18

Todorov, Tzvetan: 18, 19, 21
Toledo, Dionísio de Oliveira: 22
Tolstoi, Lev: 16, 18, 27
Tomachevski, Boris: 18

Valéry, Paul: 87
Varga, A. Kibédi: 69
Verney, Luís António: 65, 66
Vieira, P.º Antônio: 65
Vivaldi, Antonio: 93

Wittgenstein, Ludwig: 122
Woolf, Virginia: 17-18

O AUTOR

José Rodrigues de Paiva nasceu em Coimbra, Portugal, em 30 de outubro de 1945 e encontra-se radicado no Recife desde abril de 1951. É Bacharel em Direito pela Universidade Católica de Pernambuco (1969) e Doutor em Letras / Teoria Literária, pela Universidade Federal de Pernambuco (2006), havendo obtido este grau acadêmico com a defesa da tese intitulada *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional* (publicada em 2007) onde analisa todo o conjunto da obra romanesca vergiliana. Professor de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras da referida Universidade, ali exerce, também, as funções de presidente da Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano. Em 1983 fundou, no Gabinete Português de Leitura – do qual foi diretor cultural –, a revista *Encontro*, que dirigiu até 1987. Na Universidade Federal de Pernambuco, criou, em 1989, a revista *Estudos Portugueses*. Poeta, contista e ensaísta publicou cerca de duas dezenas de livros entre os quais a coletânea de contos *Três noites no sobrado* (1969), os livros de poemas *O círculo do tempo* (1972), *Memórias do navegante* (1976), *Vozes da infância* (1979), *Os frutos do silêncio* (1980), *Eros no verão* (1983), *Cantigas de amigo e amor* (1987), *As águas do espelho* (2008) e os ensaios *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira* (originariamente a sua dissertação de mestrado – 1984), *As surpresas do mágico & outros ensaios* (1985), *Reflexos do signo* (1988), *Literatura e emigração* (1990), *Fulgurações do labirinto* (2003), *O lugar de Vergílio Ferreira na literatura portuguesa do século XX* (2006) e *As palavras e os dias, Vergílio Ferreira* (2006). Como organizador e editor, publicou, em 1995, *Estudos sobre Florbela Espanca*, em 2007, com Ermelinda Ferreira, *Em Pessoa* (estudos sobre Fernando Pessoa) e, em 2010, *Estudos sobre Miguel Torga*. Sobretudo em função das suas pesquisas sobre a obra de Vergílio Ferreira, tem participado, em Portugal, de vários congressos dedicados ao escritor e publicado os seus trabalhos nas respectivas Atas. Possui colaboração dispersa em periódicos especializados – revistas e jornais culturais – editados no Brasil e no

exterior, nos quais vem publicando artigos de crítica literária. Junto ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco tem conduzido projetos de extensão e de pesquisa voltados para autores vernáculos, a exemplo do “Grupo de leitura de autores e obras das literaturas de língua portuguesa” e “Escritores portugueses do século XX”, no âmbito dos quais se situa este livro.

Este livro foi composto em Arno Pro e Minion Pro

Esta tese de Rodrigues de Paiva [Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional] não só organiza a obra de Vergílio Ferreira, centralizando-a em *Para sempre* como apresenta uma leitura minuciosa e valiosa de toda ela ao fazer percursos detalhados pelos romances anteriores e posteriores a este. Isto sem esquecer [...] o seu cuidado em interligar os romances com os ensaios e os diários e a procura de intertextualidades.

De um modo geral, esta minuciosa e bem informada tese de Rodrigues de Paiva, no seu percurso por todos os romances de Vergílio Ferreira, consegue mostrar-nos que a obra do grande escritor, é, de fato, um só livro, como o seu autor tantas vezes o afirmou, e que nesse livro se entretece a cultura da sua época, quer através das intertextualidades, quer através da interligação da questionação do Homem e da questionação do romance. E [...] obriga-nos a refletir sobre aquilo a que Rodrigues de Paiva chamou “o território ficcional vergiliano” e os ciclos que o balizam por detrás de uma evolução do livro “único” que o constrói e da arquipersonagem que nesse território se move e amadurece. Essa reflexão e o confronto com ela, a que por vezes não podemos fugir, é o melhor sinal de que a obra de Rodrigues de Paiva questiona, de fato, a obra do autor que estuda.

Helder Godinho

Lisboa: *Colóquio/Letras* nº 176, jan.-abr. 2011

ISBN 978-85-7315-707-9



9 788573 157079