

Da aparição à interrogação:

figurações do trágico em Vergílio Ferreira

O «sentimento trágico da vida», que Unamuno define na tragidade da morte face à fome humana de imortalidade¹, caracteriza toda a produção romanesca de Vergílio Ferreira. Nos primeiros romances a temática era de incidência neo-realista e incidia, se assim se pode dizer, no trágico social. Porém, os protagonistas de *Mudança* (Carlos) e *Apelo da Noite* (Adriano) manifestam já sintomas de uma crise existencial que desloca o trágico para a experiência do próprio narrador. Mário, o protagonista de *Cântico Final* encontra-se no limiar desta mudança de rumo, porque, embora não seja o narrador, a digesse narra o canto do cisne deste pintor que, afectado por uma doença mortal, se retira para pintar numa capela da sua aldeia natal o seu último quadro. A partir daqui encontraremos sempre na obra vergiliana narradores autodiegéticos que inscrevem no plano discursivo da narração o seu mundo trágico. Num primeiro momento, o trágico condensa-se ainda na história narrada, porque a narrativa privilegia o passado e a perspectiva do protagonista: *Manbã Submersa* relata a «morte de Deus», *Aparição* fala-nos da descoberta do «eu» e da tragicidade da condição

¹ Esta concepção do trágico é partilhada por Vergílio Ferreira (cf. *Correspondência*, p. 109; *Pensar*, p. 37). O pensamento apocalíptico de Vergílio Ferreira, que se manifesta em toda a sua obra, revela uma visão trágica do universo (abandonado pelos deuses à sua sorte inversível), da condição humana em geral e ainda da civilização actual. No mundo vergiliano tudo está contaminado pela síndrome do fim, o seu universo imaginário dá-nos conta de todas as mortes: morte da arte, do romance, do homem, dos valores e de Deus (cf. *Espaço do Invisível I*: 171; *Espaço do Invisível IV*: 34-6, 49, 65 e 83).

humana e *Estrela Polar* da solidão radical, experiências verificadas na juventude dos três narradores.

Desde *Alegria Breve*, com a narrativa centrada no presente da narração e na perspectiva do narrador, é a situação deste que aparece como trágica, tanto pela sua solidão radical como por experimentar uma «daquelas situações que não podemos transpor nem alterar» (Jaspers, 1977: 21), como «o trabalho penoso, o envelhecimento, a doença e a morte» (*id.*: 22), que Jaspers definiu como *limites* da condição humana. Esta insolubilidade constitui a matriz da situação trágica². A velhice dos narradores de *Alegria Breve*, *Rápida*, *a Sombra*, *Para Sempre* e *Em Nome da Terra*, tal como a condenação à morte do narrador de *Nítido Nulo*, enquadram-se nesta situação, inscrevendo a morte no seu horizonte de expectativas.

A condenação à morte de Jorge Andrade, o narrador de *Nítido Nulo*, paradigmaticamente irremediável da situação trágica, sintetizando o título da obra as expectativas disfóricas daquele:

«Fui sentenciado à morte desde quando nasci, mas só agora mo disseram ao ouvido. E entre a sentença da morte ouvida e a morte executada, há a intensidade essencial do meu horizonte nulo. Ai é que sim. Está lá a vida toda» (p. 104); «As coisas têm um fim. O fim começa no começo. Ou no começo do começo, a gente é que não sabe» (pp. 316-7).

Diferentemente da *cegueira* trágica que afectava os protagonistas da tragédia clássica, o narrador vive desde o início da narração a *agnorizia* aristotélica, implicando claramente o leitor nesse *saber trágico* de uma sentença compartilhada, que Pascal traduziu na imagem dos condenados que eram executados enquanto outros aguardam a sua vez. Esta consciência trágica é um atributo fundamental da situação dos narradores: «Ah, tudo é ridículo, excepto saber que é tudo. O trágico é saber que não adianta» (*Nítido Nulo*: 151); «Todo o desastre aí

² Vergílio Ferreira oferece-nos uma definição paradigmática: «O que determina, por exemplo, uma situação trágica é precisamente a sua insolubilidade. [...] A situação trágica define-se não como uma "alienação" com vistas a "desalienar", mas como uma alienação real e intransponível. Genericamente, a maior alienação do homem é a morte» (*Espaço do Invisível IV*: 76-7).

— saber» (*Rápida, a Sombra*: 133-4). Os narradores partilham simultaneamente a situação trágica de Édipo e a vidência de Tirésias: « — Ai! Que terrível é conhecer alguma coisa que nada pode ajudar quem a conhece!» (Sófocles, s/d: 130). A situação de envelhecimento dos narradores torna-se equivalente à condenação à morte de Jorge Andrade. Se ele declara «Não estou velho, mas é como se» (*Nítido Nulo*: 75), os outros poderiam afirmar «não estou condenado à morte, mas é como se». A degradação do corpo, revelada pela extracção dum dente em *Rápida, a Sombra*, e pela amputação da perna em *Em Nome da Terra*, mostram a Júlio Neves e a João Vieira a aproximação do fim. A morte, sobretudo a do narrador, prevista em *Alegria Breve* (suicidar-se-á ao sétimo dia) e *Nítido Nulo*, antecipada pela imaginação do seu próprio funeral em *Rápida, a Sombra* (p. 186) e em *Para Sempre* (pp. 82-7), próxima em *Em Nome da Terra*, empresta um carácter trágico a toda a obra de Vergílio Ferreira, cujo denominador comum parece ser uma indagação angustiada acerca da sobre-determinação da morte na vida³.

O tempo da narração destes romances corresponde aproximadamente a uma tarde, ao passo que o tempo da diegese abarca uma vida. Não se ignora a ancestralidade desta imagem que identifica o nascente com a vida e a morte com o ocaso, e não espanta que Aristóteles recomende o percurso de sol a sol para a duração da fábula da tragédia. Intercalando o presente e o passado num tempo único, discursivo, evocando toda uma vida num só dia, os narradores concentram e refractam o trágico de toda a existência. A narração não é, como se lê no posfácio de *Aparição*, «o inventário de um mundo descoberto, mas o roteiro de um mundo a descobrir; não o relato do que se encontrou, mas o da viagem para se encontrar» (254). Com a morte em compasso de espera, a narração constrói-se agonicamente:

«Diz-se que à hora da morte. Deve ser verdade, revê-se a vida toda. E o instante infinito com a eternidade no centro» (*Nítido*

³ A morte, aliás, encontra-se omnipresente no seu mundo actual, no tempo do presente: os mortos na aldeia arruinada (*Alegria Breve* e *Sigilo Sinal*), imaginados no mar (*Nítido Nulo*), destinatários da sua enunciação (a mãe em *Estrela Polar*, o filho em *Até ao Fim* e a mulher em *Para Sempre*, *Em Nome da Terra* e *Cartas a Sandra*). Esta paisagem sombria alarga-se se remontarmos aos mortos que surgem na história dos vários romances num momento passado: os pais do protagonista, crianças, amigos, etc.

Nulo: 64); «Diz-se que à hora do fim, pensá-la [a vida]. Não bem pensá-la — fogachos, trapos da memória. Às vezes um demora-se. Ou brilha tanto que é como se se demorasse. Ou demora-se mesmo, porque a vida é bem difícil e tem de haver uma compensação. Ainda agora, olhando as ondas» (*id.*: 104); «Balanço da vida à morte, vou à aldeia» (*Rápida, a Sombra*: 79).

O tempo da narração acompanha o percurso do sol, do apogeu ao poente, metaforizando a existência: o entardecer equivale ao envelhecimento do narrador. A aventura rememorative associa-se deste modo a um itinerário mítico, caracteriza-se como um entardecer angustiante entre a maturidade solar e a fulguração do poente, que coincide com o final da narração. O final da narração de *Para Sempre* coincide assim com o poente, índice premonitório da morte que se avizinha, a verdade crepuscular de Paulo:

«Desço de novo à sala, olho ainda a tarde que se apaga. E é como se eu próprio me evolasse com essa tarde e de mim ficasse o que útil necessário me sustentasse o viver» (*Para Sempre*: 305).

Conotada com o entardecer da velhice, a narração extingue-se com a noite, imagem de todos os fins:

«Mas já é tarde para alguém vir, é a hora da noite. É a hora da morte. À hora da morte está-se só, é dos livros» (*Nítido Nulo*: 314); «E todavia — estás velho, no limiar da grande noite [...] Olha-te. Contempla-te. O teu aviso de finitude. Cai a tarde na cidade, anoitece no mundo. Anoitece-te a vida» (*Rápida, a Sombra*: 151); «Breve a noite virá e a vida se foi» (*Para Sempre*: 44); «Mas o anoitecer. É o mais difícil. [...] O anoitecer. É a hora má entre a vida e a morte. A agonia. Está-se muito só, querida. É a hora em que» (*Em Nome da Terra*: 138-9)⁴.

⁴ Em *Rápida, a Sombra*, «a grandiloqua tragédia da noite» (13) é reiterada com frequência (vg. 143, 158, 217 e 218) e é este refrão que conclui o romance: «Anoitece no mundo. Anoitece-me na vida» (221). Por isso o livro que Júlio Neves começa a escrever no final chama-se-á ANOITECER (219).

Se o sentido trágico da vida e da condição humana parece ligar-se, hoje, particularmente à consciência agónica do tempo, adquire então uma especial relevância no género autobiográfico, pois ele é, de certo modo, a «crónica de uma morte anunciada». Em *Para Sempre*, o relógio aparece deste modo sobredeterminado: «À minha volta o universo, dentro, na sala, o bater do relógio. É um bater lento, como a cadência do destino. É um bater compassado como os passos da morte» (p. 161). O narrador autobiográfico sabe-se numa situação trágica porque o passado é irrecuperável e o futuro é a sua morte, vivendo um presente sem saída:

«A gente chega ao fim da vida, que é quando já não tem embalagem para haver mais futuro, e então senta-se. Estou sentado. Olho à volta, da frente para trás, que já não há mais frente para olhar» (*Em Nome da Terra*: 133).

O presente em que decorre a narração e a situação trágica envolvente condiciona todo o discurso, sobredeterminado pela aproximação do fim. Como o texto autodiegético de pendor autobiográfico é aberto e interminável, a morte é-lhe um complemento ontológico, ela escreve o ponto final, insinua-se no texto, breve plenitude que irrompe do silêncio e que quase enuncia o silêncio final, como no momento indizível da execução, em *Nítido Nulo*:

«Dentro em breve serei o nada de antes de nascer. Entre um nada e outro estará a memória do que sou e será nada também. Em todo o caso, entretanto sou» (p. 74); «O homem deu meia volta, um braço tombado segurando a pistola, pôs-se a subir a rampa em direcção ao pelotão. Flexível, vai crescendo nos meus olhos, vai crescendo na manhã. Está um dia de sol. O céu sem uma nuvem» (*id.*: 339).

A autobiografia tem pois um início e fim impronunciáveis (nascer, morrer), e é nesse intervalo de silêncios que o acto narrativo se afirma, demasiado próximo do silêncio final que sobredetermina o acto narrativo:

«— não me dói o morrer. *Mors misera non est, aditus ad mortem miser est* — sei o meu bocado de latim. [...] Não é a morte que me custa, o que me custa é a aproximação da morte — mas também não é verdade. O que custa é perguntar [...]. Já não pergunto, eu, estou tão fadigado. [...] O que me custa é ter vida a sacrificar, vivi tudo o que é possível nas vidas» (*Rápida, a Sombra*: 153).

Este tempo trágico de expectativas disfóricas, que na obra vergiliana se agrava com a solidão, a reclusão espacial e a tragédia pessoal dos narradores, define-se ainda metaforicamente nos títulos dos romances: breve alegria de se saber vivo e simultaneamente um horizonte nulo que se aproxima rapidamente, como uma sombra, marcando com o signo da terra o narrador, para sempre e até ao fim:

«à distância nula da morte tudo se amassa em encantamento ou em indiferença ou em absurdo [...] Só eu e a luz. Uma alegria nula. Nítido, nulo» (*Nítido Nulo*: 283); «Nada mais, portanto, a esperar da vida. Sentado à beira de mim, passa o que me foi excitação e presença, na posse do tempo e da certeza, na negação da morte» (*Rápida, a Sombra*: 185).

O muro aparece frequentemente como a metáfora da fatalidade do fim, da ausência do futuro e consequentemente da insolubilidade do trágico, da resistência material da morte ao entendimento⁵. A única forma de contornar este muro, de evitar a iminência do fim, é o círculo, o regresso à infância e à aldeia natal, o modo possível de unir as origens ao final. Perante a encruzilhada trágica do tempo em que se encontra resta-lhe a memória do passado, onde se refugia frequentemente: «Teço o destino enquanto ele me não tece a mim» (*Para Sempre*: 74); «E depois essa coisa de passado — querias que me voltasse

⁵ — Interrogo-me, porque a morte é um muro sem portas» (*Aparição*: 99); «Sempre que penso, embato num muro» (*Algebra Brava*: 199); «Deve ser isso a tragédia, a fatalidade invisível que só oculta se vê. Uma lógica invisível, de elo em elo, e um muro ao fim» (*Nítido Nulo*: 121). Cf. *Rápida, a Sombra* (143-4, 161 e 203-4) e *Para Sempre* (100 e 160).

para o futuro onde está a morte chca de pressa terrestre?» (*Em Nome da Terra*: 148). Fechar o círculo consiste pois em projectar no futuro um passado depurado e imaginário.

Se o tempo de finitude encerra os narradores num mundo agónico, este fechamento encontra uma correspondência no seu próprio enclausuramento num espaço de variável amplitude: o quarto de *Manhã Submersa* e *Em Nome da Terra*, a sala vazia em *Aparição*, a capela em *Até ao Fim*, a cela da prisão em *Estrela Polar* e *Nítido Nulo*, um sexto andar em *Rápida*, a *Sombra*, ou a casa em *Para Sempre*. Contudo, mesmo quando situado num espaço maior, como o andar ou a casa, o narrador confina-se a um quarto ou sala, onde escreve/narra. *Signo Sinal* pode consistir-se a grande excepção, pois Luis Cunha, o narrador, encontra-se estendido na praia, espaço amplo e aberto, que o narrador de *Nítido Nulo* apenas pode contemplar da cela duma prisão à beira-mar. O espaço fechado onde decorre a narração pode falar da solidão existencial (v.g. *Estrela Polar*) ou trágica (v.g. *Para Sempre*), mas constitui também a solidão da produção estética, centro e exílio do mundo, lugar do vazio e da angústia, que a proximidade da morte agudiza:

«Eu só, e sem ideias. Fazem-me falta às vezes. Uma ideia é uma companhia. Escrevo isto que escrevo e logo esqueço. Escrevo desinteressado? Esqueço. Tudo em mim hiberna às vezes longos dias. São dias enormes. Sou eu só a enchê-los, são de mais para mim» (*Alegria Breve*: 213).

O espaço do narrador tem um papel relevante no processo narrativo, estando o narrador vergiliano centrado audiovisualmente no que o rodeia, pelo que surgem obsessivamente no discurso os verbos prismáticos. Tudo o que ele vê e ouve, no seu mundo actual ou através da memória, se pode transformar num indício ou informante trágico, como o Cristo ou um quadro de Dürer a figurarem a morte próxima do narrador de *Em Nome da Terra*, a trompette escatológica de *Nítido Nulo* ou a flauta em *Rápida*, a *Sombra*, que toca «Pelos mortos que alinhados na minha memória aflita, me fitam imóveis, me fitam, pelo que sonhei e mentiu» (pp. 160-1). A invasão do mundo dos vivos pelos mortos é, segundo Jan Kott, uma das características fundamentais do

mundo trágico (1975: 9-10) e verifica-se obsessivamente no espaço da narração vergiliana. A presença dos mortos é importante no plano físico, como em *Alegria Breve*, que se inicia com Jaime Faria a sepultar a mulher após ter enterrado os últimos mortos da aldeia destruída, surgindo com frequência na memória/evocação, de acordo com um determinado ambiente ou espaço, como os fantasmas familiares da casa da infância (*Para Sempre*), ou os mortos que bóiam ao crepúsculo na superfície marítima:

«Na areia pálida, as sombras, a praia está deserta, uma frialdade coalhada, os meus pensamentos descem à escuridão dos mortos. Vejo-os, aliás, flutuar agora, cadáveres nus e de brucos, crescem aos montões multiplicam-se na extensão fria das águas. São milhares, milhões [...] mergulhando, emergindo [...]. Breve a noite os afundará, são invisíveis ao sol, só vêm à superfície no balancear do dia à noite» (*Nítido Nulo*: 331-2).

Em *Rápida*, a *Sombra* estão também nas estantes de livros: «a morte universal coalhou em cadáveres amontoados nas estantes. Morte de mim, do meu tempo, deus entreabre um olhar no silêncio do campo de ruínas» (25). *Signo Sinal* configura-os fantasmaticamente numa longa fila através da aldeia (123-4). *Até ao Fim*, *Em Nome da Terra* e *Cartas a Sandra* são romances em que a narração consiste num diálogo ininterrupto com mortos, o filho e a mulher (Mónica e Sandra). Em *Em Nome da Terra*, o lar de terceira idade é sobretudo uma prefiguração desse mundo, uma via de comunicação directa entre ambos:

«Gosto de futurologia, quero ver como pareço no futuro e ter agora a pena que não teréi então. [...] São belos e enormes, gosto de os ver. São trágicos e grandes, gosto. Estão vergados para a mesa e em silêncio, comem. [...] Têm um mandato a cumprir, não se distraem com a nossa presença, comem. Deixaram atrás de si mil chatices de serem gente» (p. 36).

À unidade de tempo junta-se assim esta unidade espacial da narração que reforça o reconhecimento trágico do destino por parte do

narrador, de que dão conta as diversas atitudes dos narradores, desde a emoção serena e melancólica de *Para Sempre* à excessiva de *Ágrica Breve* e *Rápida*, a *Sombra*, passando pelo riso trágico de *Nítido Nulo*.

A tensão entre visão e cegueira sobredetermina o *conflito produtivo* do *Rei Édipo*, de Sófocles, materializado na vidência do cego Tíreas — e Eliot diz em *The Waste Land* «O que Tíreas vê é, de facto, a substância do poema» (1984: 66) — e na *agueira* cognitiva de Édipo, que o arrasta à cegueira real. Na obra vergiliana, este confronto passa-se no interior do sujeito da enunciação, mas acarteta a projecção deste mundo mental para o mundo «real» do narrador. Com efeito, *ver-se* como ser finito implica viver com essa consciência, viver de outro modo. O narrador de *Aparição* chega mesmo a imitar Tíreas: «necessitava de um *estado de graça*. [...] Fechei os olhos raivosamente e quis ver» (p. 39). O narrador persegue a sua própria *aparição* na intangível solidão em que escreve. A *aparição*, «a experiência da auto-revelação de nós próprios» (*Inovação ao Meu Corpo*: 66), de que nos fala em particular o romance homónimo e toda a obra vergiliana (afinal, outras tantas *aparições*), apresenta-se como uma metáfora dominante *na e da* escrita vergiliana. Como podemos ler num curto ensaio do autor, «Há o saber-se que se é mortal, sem margem alguma para não o saber, e há o *ver-se* que é essa a nossa condição. É tão raro e diferente isso, que só em raros momentos e súbita *aparição* isso se nos revela» (1984: 662).

Similar ao êxtase místico e metáfora da consciência⁶, a *aparição* vergiliana é figurada pela experiência especular que Alberto Soares narra em *Aparição*. O pequeno Alberto assustara-se ao ver a sua imagem reflectida no espelho do guarda-fatos (a *Unheimliche* freudiana), tendo depois repetido a experiência de modo obsessivo na tentativa de compreender esse outro que era ele e o olhava intensamente a partir

⁶ Vergílio Ferreira diz ter realmente vivenciado tal experiência, que caracteriza como uma *aparição* similar às dos místicos, neste caso por o sujeito se ver fora de si, o que corresponde ao êxtase (*Correspondência*, p. 154; *Conto-Corrente* I: 47 e 308; *Um Escritor. Apresentação*: 223; *Carta ao Futuro*: 24 e 62; *Inovação ao Meu Corpo*: 66-70, 200, 251, 256, 284 e 298; *Espaço do Inicial* IV: 32; *Pensar*: pp. 13-4; *Cartas a Sandra*: 110; *Bolém* da Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 1, 1977: 11). *Aparição* é ainda uma metáfora da consciência, tal como a descreveu Sartre: *fácho* iluminante, fuga e projecção de si e *aparição* que manifesta o existente (cf. Vergílio Ferreira, *Da Fenomenologia a Sartre*, pp. 18-20).

do espelho. A própria narração de Alberto é uma deslocação dessa visão inicial para o plano da escrita. Esta experiência especular aparece caracterizada nos *Écrits* I de J. Lacan como o «estádio do espelho», «formador da função do Eu» na criança, «*une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image» (1966: 90). A *Aparição*, neste sentido, designaria simultaneamente a autognose especular do «eu» vivida na infância, reiterada muitas vezes posteriormente (*Aparição*: 64), e o deslocar dessa fragmentação simbólica para a escrita autodiagética, que pode ser considerada como reduplicação da visão primordial:

«O que me arrasta ao longo destas noites, que, tal como esse outra 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 atraídas dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. *Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos mãos inábeis o que fulgurou e morreu*» (*Aparição*: 179; itálico nosso; cf. *Inovação ao Meu Corpo*: 13 e 39).

A *imagem* assumida pelo sujeito, constitutiva do seu *imaginário* (e em Lacan o real é inacessível) é, no entanto, uma conquista epistemológica e ontológica de natureza trágica, revela a nudez do homem face ao destino da sua condição. Alberto Soares não o ignora: «EU! Ora este “eu” é para morrer. [...] Sei-o com a certeza absoluta do meu equilíbrio interior» (*Aparição*: 42). De modo aparentemente paradoxal, o narrador pretende recuperar esse momento único em que a vida e a morte se iluminam mutuamente, numa tensão permanente entre *iluminação* e *cegueira*; peripécia desejada e reconhecimento anunciado, o *saber* trágico vergiliano transcende a dupla cegueira de Édipo no desejo de ver duplamente.

Mas, se a visão de si conduz a uma inelutável pulsão de morte, a experiência especular conduz também a uma autognose iluminante e clarificadora:

«esta individualidade que não quero apenas ver de fora como num espelho mas sentir, ver no seu próprio estar sendo, este irreduzível e necessário e absurdo clarear que sou eu iluminado e ilu-

minando-me, esta categórica afirmação de ser que não consegue imaginar o ter nascido» (*Aparição*: 180).

Ser, aparecer, escrever e narrar inscrevem-se assim numa isotopia ontológica que tanto Vergílio Ferreira como os seus narradores repetem com frequência, com poucas variantes, o que traduz uma forte implicação do autor na obra, numa rede intertextual que o liga aos seus enunciadores romanescos, e se poderia resumir a um axioma do tipo *narrar, logo existir*. A narração torna-se assim a configuração de mundos epistémicos alternativos ao mundo actual do narrador, à sua situação trágica. A concepção da narração como espelho iluminador da condição humana, versão neo-romântica do *espelho* transformado em *lâmpada*, serve o propósito de superar o trágico pela sua configuração:

«o que sei é que a morte não deve ter razão contra a vida nem os deuses voltar a tê-la contra os homens» (*Aparição*: 247); «Pinta, Garcia! Que há mais na tua vida que esse pequeno sonho, tão humilde, de sagrares a tua miséria, a solidão e a morte?» (*Estrela Polar*: 203); «Saber que nunca mais [...] Mas escrevo sempre, quero dizer, falo. Revelar definitiva e clara a confusão de uma vida» (*Nítido Nulo*: 41).

Ao declarar que escreve «porque o erro e a degradação e a injustiça não devem ter razão» (*Conta-Corrente* 5: 343), pois «Se há um triunfo sobre essa condição, tal triunfo vem fundamentalmente de a sabermos» (*Carta ao Futuro*: 78), pois «ficou-nos ao menos a plenitude de ver, de saber iluminadamente, de assumir» (*id.*: 81)⁷, Vergílio Ferreira revela a sua adesão ao «ser *contra* a morte» de Malraux face ao «ser-para-a-morte» de Heidegger, valorizando a arte como antídoto (*André Malraux*: 15, 74 e 121). Deste modo, o saber trágico é simultaneamente uma queda e um triunfo.

⁷ Cf. *Carta ao Futuro*: 79-82 e 84-6. Ecoa assim na obra vergiliana o lema *vires que Unamuno*, perante o *sentimento trágico da vida*, assume nas palavras de Sénancour: «Il homme est périsissable. Il se peut, mais périssons en résistant, et, si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justifies» (Unamuno, s/d: 41; 209). Outra referência obrigatória é a convicção jaspersiana de que face às situações limite da vida, «o filosofar é um triunfo sobre o mundo, o análogo da redenção» (Jaspers, 1977: 23).

A iluminação que a aparição/autognose proporciona não se realiza, porém, à dimensão interior e à condição mortal do sujeito, mas realiza-se «em todos os [domínios] que à vida humana respeitam» (*Conta-Corrente, nova série* I: 117-8). No romance vergiliano, o espaço é um dos elementos mais importantes desta fenomenologia, pois a fugacidade e solidão da condição humana revelam-se no labirinto (*Estrela Polar* e *Signo Sinal*), na prisão (*Estrela Polar*), na casa do último destino (*Para Sempre*), na aldeia destruída em contraponto com a neve genesiaca (*Alegria Breve*) ou com a plenitude solar (*Signo Sinal*), no absurdo revolver do mar (*Nítido Nulo*), no entardecer (*Rápida, a Sombra e Para Sempre*), no apocalipse simbólico de *Até ao Fim* e no asilo (*Em Nome da Terra*). Mas o corpo é muitas vezes o signo da aparição, porque a degradação e a morte se instalam no corpo e não resultam apenas de um acto cognitivo.

Se o saber conduz ao trágico e é ao mesmo tempo o antídoto para o combater, não é menos verdade que os mundos possíveis alternativos dos narradores vergilianos se constroem com frequência numa linha de fuga aos efeitos especulares de Tánatos, num labor dene-gatório similar ao de Penélope para afastar os pretendentes indesejados: a projecção da esperança para um futuro vago (*Manhã Submersa, Alegria Breve, Até ao Fim*), a regressão à infância à mistura com o esgotamento pelo álcool (*Nítido Nulo*), a imaginação ficcional (*Estrela Polar, Rápida, a Sombra, Para Sempre, Em Nome da Terra*), a plenitude solar (*Signo Sinal*) e os percursos circulares reais ou da memória que o discurso urde. Os mundos conhecidos e temidos dão lugar aos mundos imaginados e sonhados «para não haver intervalo onde se instale a aflicção» (*Rápida, a Sombra*: 134), porque, como se lê em *Inovação ao Meu Corpo*, sem «esse pequeno intervalo [...], consciência de nós», nada existiria, «nem a vida nem a morte. O animal não vive nem morre — [...] Por isso a tragédia é humana, e a alegria e a esperança. [...] Tudo aí, nesse pequenino descolamento» (p. 290). É da anulação desse intervalo, a margem que separa o sujeito do espelho, que trata *Rápida, a Sombra*, através da redução a uma temporalidade animal, colada ao fluir do presente (daí a ocultação dos espelhos). Mas, essa anulação arrasta consigo o sujeito, a coincidência narcísica coincide com a pulsação de morte.

Porque a morte transforma a vida em destino, a sua presença obsessiva no mundo actual dos narradores sobredetermina a narração. Trata-se de um motivo da tragédia de Sófocles (*As Traquínias*) várias vezes glossado por Malraux, Sartre e Vergílio Ferreira. Os narradores vergilianos situam-se em última análise perante o mesmo horizonte de expectativas de Alberto Soares, o narrador de *Aparição*: «Portanto, eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverosimilhança da morte. E nunca até hoje eu soube inventar outro» (p. 43); «Mas eu queria soluções para toda a idade da vida, eu queria uma certeza assumida, assmilada, para a ameaça da morte» (p. 239). O seu acto narrativo pode resumir-se a uma contínua interrogação acerca desta sua situação trágica:

«que é que pode significar a morte?» (*Nítido Nulo*: 172); «Que é que quer dizer a morte e o destino, mesmo a arte e?» (*Rápida, a Sombra*: 134). «Meu Deus. Que é que quer dizer a morte? [...] Tudo tão misterioso. [...] Uma interrogação sobe em mim, e o insupportável do enigma. O grito em delírio da vida em face da estupidez da morte, sobe em mim, vibra-me nos olhos nublados» (*Sígnio Sinal*: 97-8).

A *interrogação*, e não *pergunta*, para respeitar uma distinção cara a Vergílio Ferreira, é a indagação do insondável, do mistério inesgotável e absurdo da existência humana, uma pergunta sem resposta possível, pesada herança da morte de Deus, pois até aí todas as perguntas tinham resposta⁸. Órfão, o homem contínua, no entanto, a pensar em função do «pai», na busca dum substituto que responda pelo vácuo cósmico e confira um sentido à vida humana.

⁸ Vergílio Ferreira dedica o capítulo II de *Invocação ao Meu Corpo* a esta questão («A pergunta e a interrogação», pp. 20-6): «A profunda interrogação fala ao sem-fim e à morte. Como a luz vibrada ao espaço aí se perde em vazio, no vazio se nos esgota o interrogar» (23-4); (vd. 1988, *Vergílio Ferreira: uma vida íntima*, p. 11; 1990, *Como não?*, p. 11; *André Malraux*: 14 e 178-180).

A relação da interrogação com a «morte de Deus» prende-se com a ausência de uma «Grande Ordem» que antes existia: «Ora a morte só tem mistério para quem perdeu o significado da vida. [...] O problema da morte começa quando o de Deus se esgotou. Assim toda a pergunta teve outora resposta e ela foi verdadeiramente pergunta. Mas hoje voltou-se interrogação, o que a não tem. Compreendemos assim que a angústia seja uma tonalidade específica do pensar e sentir modernos» (*Espaço do Inicial* IV: 60).

Jorge Andrade, o narrador de *Nítido Nulo*, vivendo «no balnear da vida à morte» (p. 176), é quem mais se interroga sobre a verdade da vida face à morte, sobre esse mistério esfingico que não deslinda nem consegue configurar:

«Isto é assim, vou pôr-me a fazer perguntas? Porque a última resposta tem sempre atrás uma pergunta sem resposta, não vale a pena insistir. De degrau em degrau, de doutrina em doutrina, de erro em erro — eu» (*Nítido Nulo*: 151; cf. 149) [«Só há um problema para o homem e mil formas de o iludir. E depois? e DEPOIS? Após todos os combates e raivas e esperanças, pergunta sempre “e depois?”»] (*Alegria Breve*: 213)].

Na ausência de resposta, a obra de Vergílio Ferreira consiste na reescrita dessa interrogação primeira e fundamental sobre o destino do homem e por ela o autor estabelece uma relação de implicação com os seus narradores:

«Frago em mim a força monstruosa de interrogar, mais força que a força de uma pergunta» (*Invocação ao Meu Corpo*: 159). Como a interrogação tem habitualmente a pretensão elocutória de obrigar alguém a responder, neste caso instaura a própria possibilidade responsiva do universo, animado em função desta figura prosopopaica. Dá toda uma retórica da auscultação e do silêncio dos narradores. No silêncio cósmico de *Alegria Breve*, no rumor marítimo, nas vozes, cantos ou múxicas que ressoam como ecos na mente de praticamente todos os narradores vergilianos, existe uma *força interrogante* universal. São signos não verbais onde fala o desejo de uma resposta, do transcendente:

«Ah, ceder um pouco a este calor humilde do meu sangue, ouvir a um súbito choro de ternura e de susto a voz oblíqua da Grandeza e do Aceno. [...] O mais terrível de tudo é a VOZ. Fala-me quando a não espero, fala. Vem-me do espaço vazio, do silêncio eterno, da grande lua que vai subir no horizonte. Vem-me do sangue envenenado pela interrogação que não ousa, desde a primeira hora em que o primeiro homem se interrogou» (*Alegria Breve*: 116).

nos vive e se não pode concretizar hoje noutras mil formas de o serem e que se dissiparam em vazio. Assim imaginamos que essa voz vem dos tempos imemoriais das cavernas e se *serviu* dos mil pretextos que o tempo lhe proporcionou e foi neles simples passagem para outras eras futuras» (*Arte/Tempo*: 38-9). Esta voz *metafísica*, que se transmite de geração em geração «como onda que passa», através de alguns *porta-vozes (as vozes do silêncio)*, que se interroga, grita e soluça, é um modo de «salvar do amontoado de cinzas a pequena brasa viva que acenda outras fogueiras»¹⁰, a chama de Prometeu, «não entre as cinzas do fim mas num palácio dourado» (*Carta ao Futuro*: 94).

A interrogação infindável de Vergílio Ferreira institui-se no confronto da vida e da morte, de que resulta uma tragicidade fundamental na sua obra. Mas esta descoberta conduz à exaltação da vida, metaforizada como uma *Alegria Breve*: «a vida é o maior bem do homem. Mas direi que é em face da morte que esse bem se ilumina, como é contra a noite que uma luz melhor se vê» (*Espaço do Invisível IV*: 16).

Carlos M. F. da Cunha

A *voz* é uma figura fundamental da narração vergiliana⁹, ela faz-se ouvir no silêncio, sob a forma de canto ou então através do grito. Em *Para Sempre* está presente no canto e voz de uma mulher que o narrador evoca desde a sua infância, «a voz da terra, da divindade do homem» (p. 16). O grito constante do narrador de *Alegria Breve* e o grito final do narrador de *Para Sempre* dirigido à montanha e ao Espírito do Mundo, são outros modos de uma expressão trágica do não enunciável, do excesso e violência interior, duma interrogação primordial:

«grito para o universo, sento-me de novo confundido. Estas só, estás só e em silêncio, aguenta em ti o tudo que é de ti — berro desvaído, calo-me no grande silêncio que alastra pela tarde, os olhos doridos, o queixo tremente.

Estou só contigo, que destino dar a isto?» (*Para Sempre*: 297).

«Há no teu horizonte o sem-fim do teu grito, na perpetuidade do teu sangue. Que és tu aí, um dia, na infinidade dos séculos? Que é em ti o grito igual que alguém ergueu há milénios, na cadeia ininterrupta do sangue que é agora o teu?» (*Alegria Breve*: 213).

Poder interrogar é denegar a ausência de quem possa responder, é criar por pressuposição o simulacro fantasmático da resposta possível: «será que interrogar não é *querer* uma resposta?» (*Aparição*: 204); «a face do “sagrado” revela-se na interrogação profunda, na fascinação da pergunta que sabe não encontrar a resposta, mas é mais forte que sabê-lo» (*Do Mundo Original*: 221). *Suplemento de origem*, a interrogação é o signo dum *mundo original* e misterioso, «eco, entre o mundo das coisas, da voz inicial da vida» (*id.*: 223). Interrogar é assim uma resposta ao impensável, uma figuração da voz do absoluto que fala no homem, na arte, «pelo obsessivo do nosso desejo de perdurar, ao absoluto que

¹⁰ A intertextualidade com *Les Phares*, de Baudelaire, é frequente e explícita em Vergílio Ferreira. De Malraux afirma que o «que nos trouxe foi uma renovada interrogação sobre o sentido da vida, o destino do homem». De Sófocles a Lucrecio, Santo Agostinho e sobretudo a Pascal e Dostoievski, é essa interrogação que passa como movimento da mesma onda e diferente — como o “soluço” de que fala Baudelaire em *Les Phares* — a onda que passou também por Malraux e que se espantará um dia na eternidade do planeta para sempre de novo deserto...» (1986b, *Como onda que passa*: 16; cf. *André Malraux*: 10 e 163-4). Vergílio Ferreira assume-se como uma onda mais: *Carta ao Futuro* (29 e 31), *Aparição* (176 e posfácio: 263) e *Arte/Tempo* (39 e 43). Nesta acepção, Vergílio Ferreira insere-se numa corrente existencialista «velha como o primeiro homem que se interrogou sobre si [...] a família “existencial” é a de todos nós, pelo menos nos instantes do silêncio final» (*Da Fenomenologia a Sartre*: 110).

⁹ «Vem a voz desde a caverna e do mito, desde o olhar grosso e animal. Em sucessivos nomes se calou — porque falar ainda?» (*Alegria Breve*: 136-7). Cf. *Alegria Breve*: pp. 104, 137, 206 e 284-5. É frequente a aparição nos romances vergilianos de uma VOZ que se faz ouvir de modo mais ou menos misterioso, com origem num canto de alguém (Maria em *Vozes J.*, Gaviarra em *Madanja*, Sofia em *Aparição*, Irene em *Estrela Polar*, a mulher do campo em *Para Sempre*), mas pode ter uma origem indefinida no espaço cósmico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Obras de Vergílio Ferreira

1. Ficção

- Válgão «j»*. Lisboa: Bertrand [1982].
Mudança. Lisboa: Bertrand [1978].
Manhã Submersa. Lisboa: Bertrand [1987].
Aparição. Lisboa: Bertrand [1983].
Cântico Final. Lisboa: Bertrand [1985].
Estrela Polar. Lisboa: Portugalia.
Estrela Polar. Lisboa: Círculo de Leitores [1989].
Apelo da Noite. Lisboa: Círculo de Leitores [1989].
Alegria Breve. Lisboa: Bertrand [1981].
Nítido Nulo. Lisboa: Bertrand [1983].
Rápida, a Sombra. Lisboa: Bertrand [1979].
Signo Sinal. Lisboa: Bertrand.
Para Sempre. Lisboa: Bertrand [1987].
 (s/d) – *Uma Esplanada sobre o Mar*. Lisboa: Difel.
Até ao Fim. Lisboa: Bertrand [1988].
Em Nome da Terra. Lisboa: Bertrand.
Na Tua Face. Lisboa: Bertrand.
Cartas a Sandra. Lisboa: Bertrand.
2. Ensaio
- Do Mundo Original*. Lisboa: Bertrand [1979].
Carta ao Futuro. Lisboa: Bertrand [1985].
Da Fenomenologia a Sartre, Introdução a Jean-Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*. Presença/Livraria Martins Fontes, pp. 11-204 [1978].
André Malraux: (Interrogação ao Destino). Lisboa: Presença.
Espaço do Invisível I. Lisboa: Bertrand [1990].
 «Questionação a Foucault e a algum Estruturalismo», Prefácio a Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Horizonte [1991].

- Inociação ao Meu Corpo*. Lisboa: Bertrand [1978].
Espaço do Invisível II. Lisboa: Arcádia.
Espaço do Invisível III. Lisboa: Arcádia.
 «Razão, Inteligência, Visão», in *VV. AA. Afecção às Letras. Home-nagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: IN-CM, pp. 658-663.
Espaço do Invisível IV. Lisboa: IN-CM.
 (s/d) – *Arte Tempo*. Lisboa: Rolim.
- Diário
- Conta-Corrente 1* (1969-1976). Lisboa: Bertrand [1982].
Conta-Corrente 2 (1977-1979). Lisboa: Bertrand [1981].
Conta-Corrente 3 (1980-1981). Lisboa: Bertrand.
Conta-Corrente 4 (1982-1983). Lisboa: Bertrand.
Conta-Corrente 5 (1984-1985). Lisboa: Bertrand.
Pensar. Lisboa: Bertrand.
Conta-Corrente – nova série I (1989). Lisboa: Bertrand.
Conta-Corrente – nova série II (1990). Lisboa: Bertrand.
Conta-Corrente – nova série III (1991). Lisboa: Bertrand.
Conta-Corrente – nova série IV (1992). Lisboa: Bertrand.
- Entrevistas, artigos, correspondência, biografia
- Vergílio Ferreira. Um Escritor Apresenta-se*, organização, prefácio e notas por PADRÃO, M. Glória. Lisboa: IN-CM.
 (1986a) – «Autobiografia», *Jornal de Letras*, 186: 3-4.
 (1986b) – «Como onda que passa», *Jornal de Letras*, 228: 15-6.
 (1986c) – «70 anos», *Colóquio/ Letras*, 90: 82-4.
Correspondência Jorge de Sena — Vergílio Ferreira, org. e notas de Mécia de Sena. Lisboa: IN-CM.
 «Vergílio Ferreira: uma vida inteira», *Ler*, 2: 9-13.
 «À voz do mar», *Pública*, 9/10/91: 28.
 «Escrever é uma forma de rezar», *Expresso*, 17/10/92: 75,79, 80 R.
 «Entrarei no Paraíso a escrever», *Pública*, 28/1/93: 5-6.
 — *Vergílio Ferreira. Fotobiografia*, organização de Helder Godinho e Serafim Ferreira. Lisboa: Bertrand.

«Do Impossível Repouso», *Actas do Colóquio Interdisciplinar «Vergílio Ferreira — Cinquenta anos de vida literária»* (1995). Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 35-8.

II. Sobre Vergílio Ferreira

Aguar e Silva, V. M. (1990) — «Prefácio» a GOULART, Rosa (1990): 7-10.

Amaral, Fernando P. (1991) — *Em Nome da Terra*. Alteridade e Transfiguração», *Colóquio/Letras*, 120: 43-50.

Coelho, Eduardo Prado (1981) — «Entre a aparição e o desgaste», *Jornal de Letras*, 1: 18-9.

Coelho, J. do Prado (1976) — «Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal», *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand.

Godinho, Helder (1985) — *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: I.N.I.C.

Goulart, Rosa (1990) — *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand.

Júlio, Maria Joaquina N. (1991) «Um discurso romanesco nos limites do teológico», *Letras e Letras*, 50: 13-4.
———. (1989) — «A metafísica do nome em *Até ao Fim*», *Anthropos*, 101: VII-IX.

Lourenço, Eduardo (1986) — «Vergílio Ferreira: do alarme à jubilação», *Colóquio/Letras*, 90: 24-34.

Mourão, Luís (1990) — *Conta-Corrente 6. Ensaio sobre o Diário de Vergílio Ferreira*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.

III. Bibliografia geral

Abrahams, M. H. (1975) — *El Espejo y la Lámpara. Teoría Romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barrales Editores.

Aguar e Silva, Vítor Manuel de (1988) — *Teoria da Literatura*, 8.^a ed. Coimbra: Alameda.

Aristóteles (1980) — *La Poética*. Trad. e coment. Dupont-Roc, R. e Lalot, J. Paris: Seuil.

Domenach, Jean-Marie (1968) — *O Retorno do Trágico*. Lisboa: Morais Ed.

Eliot, T. S. (1984) — *Terra sem Vida*. Lisboa: Ática.

Freud, S. (1985) — *L' inquiétante étrangeté et d' autres essais*. Paris: Gallimard.

Jaspers, Karl (1977) — *Iniciação Filosófica*, 5.^a ed., Lisboa: Guimaraes Ed.

Kott, Jean (1975) — *Manger les dieux. Essai sur la tragédie grecque et la modernité*. Paris: Payot.

Lacan, Jacques (1966) — *Écrits — I*. Paris: Seuil.

Sófocles (s/d) — *Antígona, Ajax, Rei Édipo*, trad. e notas de António Manuel Couto Viana. Lisboa: Verbo/Livros RTP.

Unamuno, Miguel de (s/d) — *O Sentimento Trágico da Vida*. Lisboa: Relógio d'Água.