

Os mundos (im)possíveis
de Vergílio Ferreira

Carlos Manuel Ferreira da Cunha

2012, 2ª edição

DIFEL

Algés

DIFEL

Algés

2ª edição

2012

ISBN 972-29-0491-4

À memória do pai e da minha avó.
À Dores, ao Carlos José e à Margarida Maria.

"Se eu soubesse a palavra

A que subjaz aos milhões das que já disse (...)

A que está entre as palavras e não foi nunca uma palavra, [...]

- Se eu soubesse a palavra,

a única, a última,

e pudesse depois ficar em silêncio para sempre."

(Vergílio Ferreira, s/d: 15-6)

INDICE

I - Ficção, realidade e mundos possíveis	9
II - A (im)possibilidade da narrativa (o desejo da <i>Ordem</i> e a ordem do <i>desejo</i>)	13
1. A desordem desejada: a narração	13
2. A impossibilidade da narrativa	16
3. A impossibilidade do discurso	18
4. O desejo da <i>Ordem</i>	20
III - A narração possível	22
IV - Um mundo impossível	28
1. O trágico é saber .	28
2. Um conflito produtivo	35
V - A busca incerta	37
1. Visão e cegueira	37
2. A interrogação inesgotável	41
3. A palavra insustentável	49
4. A vertigem demiúrgica da palavra	52
5. As máscaras de Sísifo	56
6. A caixa de Pandora	60
VI - As possibilidades do mundo	64
1. A redenção da memória	64
2. Uma indefinível regressão	68
3. Um aceno sobredeterminado	70
4. Espaços da intimidade e do repouso	74
5. A casa onírica	76
6. A palavra essencial e o essencial da palavra	77
7. Uma repetida ausência	78
VII - Os mundos (im)possíveis	81
1. A reinvenção do mundo	81
2. A poética da ficção	86
3. O céu, <i>Em nome da terra</i>	100
4. A irrealidade fantástica do real .	106
5. O mesmo e o Outro	110
VIII- A pesquisa dos limites	115
1. A ficção possível	115
2. A face do invisível	116
NOTAS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

Siglas

Mud	<i>Mudança</i>
MS	<i>Manhã Submersa</i>
CF	<i>Cântico Final</i>
Ap	<i>Aparição</i>
EP	<i>Estrela Polar</i>
AN	<i>Apelo da Noite</i>
AB	<i>Alegria Breve</i>
NN	<i>Nítido Nulo</i>
RS	<i>Rápida, a Sombra</i>
SS	<i>Signo Sinal</i>
PS	<i>Para Sempre</i>
AF	<i>Até ao fim</i>
NT	<i>Em Nome da Terra</i>
TF	<i>Na Tua Face</i>
CS	<i>Cartas a Sandra</i>
CC1 (2,3,4 e 5)	<i>Conta-Corrente 1 (2, 3, 4 e 5)</i>
CC-ns (I, II, III, IV)	<i>Conta-Corrente-nova série (I, II, III, IV)</i>
AM	<i>André Malraux</i>
CFut	<i>Carta ao Futuro</i>
DMO	<i>Do Mundo Original</i>
DFS	<i>Da Fenomenologia a Sartre</i>
EI-I (II, III e IV)	<i>Espaço do Invisível -I (II, III e IV)</i>
IMC	<i>Invocação ao Meu Corpo</i>
UEA	<i>Um escritor apresenta-se</i>
A/T	<i>Arte Tempo</i>

I. Ficção, realidade e mundos possíveis

"Escrever um romance é um acto cosmológico, como aquele que nos é contado pelo Génesis (também é preciso escolher os nossos modelos, dizia Woody Allen).

Eu penso que para contar uma história há que começar por construir um mundo, tanto quanto possível recheado até aos últimos pormenores."

(Umberto Eco)

A ficção e a realidade não existem uma sem a outra, ou só existem na sua *différance*, de acordo com a desconstrução derridiana. Borges foi mais longe ao conduzir-nos pelos labirintos vertiginosos da ficção para nos mostrar aí a nossa realidade, inscrita numa textualidade cultural cujos gestos fundacionais se naturalizaram, de que são paradigma as mitologias que a História adoptou como reais e abandonou como ficções (e a História confunde-se com elas).

A literatura parece ser o campo privilegiado para questionar o "real" através da ficção, mas é ela que constrói essa mesma dimensão de realidade, ou *efeito de real*, o que torna indecível a resolução do problema de saber o que é real e ficcional. São conhecidas as posições divergentes de Platão e Aristóteles a este propósito. A condenação da mimese e a subsequente excomunhão platoniana dos poetas de uma república ideal, por imitarem as "sombras" do mundo puro das ideias, afastando assim os cidadãos da verdadeira realidade, realiza-se numa *República* de natureza utópica e assenta no mito da caverna, de natureza alegórica, o que faz de Platão, de certo modo, um poeta, pelo que acaba por se expulsar a si mesmo do mundo que instaurou, numa dupla cegueira tipicamente edipiana.

De Aristóteles é famosa a passagem da *Poética* em que reabilita os poetas do anátema platoniano e considera a poesia mais filosófica e séria do que a história, porque refere o universal e a história o particular, visto que "não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer" (1451b). De um modo geral, este é um dos pressupostos

fundamentais da teoria dos mundos possíveis, afastada a ingenuidade (os factos demonstraram-no) optimista da teodiceia leibniziana. De certo modo, resolve-se a falsa questão da verdade e da mentira relativa à ficcionalidade que ainda hoje subsiste nas soluções de compromisso de alguns filósofos da linguagem, que consideram o discurso ficcional como um quase-acto ou um pseudo-acto da linguagem, um gesto parasitário do discurso "sério". O problema básico não aparece resolvido de todo, pois existem quatro grandes orientações da teoria dos mundos possíveis devido à concepção de "real" de que partem. Se excluirmos os extremos dos possibilistas (tudo pertence ao domínio do possível) e dos realistas (tudo é real), restam-nos a perspectiva aristotélica dos actualistas (que privilegiam a empiricidade do real) e a concepção construtivista, que considera os mundos possíveis construtos culturais e enciclopédicos, *ens rationis*. Esta última perspectiva é, a nosso ver, a mais consistente: "A literatura enquanto manifestação suprema da imaginação do homem possui a capacidade de construir mundos e de, sem cessar, estender o campo e a variedade do nosso universo semiótico." (Dolezel, 1985: 9).

Contudo, um olhar sobre a produção romanesca ocidental não permite ainda uma solução definitiva da questão da ficcionalidade. Seria difícil de ignorar que o romance herdou da obra fundacional de Cervantes a sua condição para/doxal e auto-desconstrutiva, numa obra que parodia a ficção cavaleiresca para instaurar uma nova prática discursiva ficcional que viria a ter continuidade na ironia romântica e na metaficção moderna e pós-moderna. Esta parece ser a condição insustentável da obra romanesca, que constrói a possibilidade dos seus mundos a partir da denúncia da impossibilidade dos outros, apontando bovaristicamente a ficcionalidade que os sustenta. A loucura de D. Quixote e a existência alucinada de Madame Bovary são a imagem do leitor embebido nos jogos de linguagem perversos e lúcidos que desfazem uma ilusão em troca de outra. O retorno do romance histórico, evidente na literatura portuguesa das últimas décadas, aparece assim como uma redenção nostálgica (pós-moderna, dir-se-á). Segundo a lição de Foucault (*As Palavras e as Coisas*), a História nasceu para colmatar o vazio da história. Hoje, ela renasce no momento em que é anunciado o seu fim. O próprio retorno da História parece-se assim mais com um eterno retorno...

Os jogos da ficção com a ficcionalidade e com a "realidade", quando indecíveis (como no fantástico), provocam uma "estranha inquietude" (Freud) que pode bem ser o sintoma da crise

do homem moderno: a descrença nas grandes narrativas fundacionais e legitimadoras (Lyotard), a alienação do indivíduo na sociedade (Adorno). A ficção pode assim libertar uma tensão agonística em relação à "realidade concreta" e permitir a construção de mundos possíveis que poderão ser actualizáveis ("pelo sonho é que vamos"). É, no fundo, aí que parece residir o conflito das modernidades iluminista (racional, tecno-científica) e estética e a própria emergência da literatura, um espaço onde se escrevem os mundos possíveis que povoam o imaginário, mesmo daqueles que "não sabem nem sonham que o sonho comanda a vida". Nada melhor do que dar a palavra a quem contrapõe a *Insustentável Leveza do Ser* à vidência d' *A Arte do Romance*: "O romance não examina a realidade, mas sim a existência. E a existência não é o que se passou, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo aquilo de que ele é capaz. Os romancistas elaboram o *mapa da existência* ao descobrirem esta ou aquela possibilidade humana." (Kundera, 1988: 58)

A arte romanesca de Vergílio Ferreira partilha de um modo global desta necessidade desconstrutiva da ficcionalidade do "real" para construir a ficcionalidade como mundo possível. Este processo realiza-se através de um intenso jogo narrativo e metaficcional e pela narração de tipo autobiográfico dos narradores vergilianos, que se instalou em definitivo na sua obra desde 1959, com *Aparição*. A partir da sua desconstrução da narrativa canónica poderemos intuir a sua particular construção de mundos possíveis, a sua busca de uma (im)possível redenção.

Por outro lado, não sendo fácil delimitar teoreticamente os territórios do real e do ficcional, o género autobiográfico propicia-se à sua fusão, não bastando a identificação onomástica do autor com o narrador-protagonista para estabelecer fronteiras seguras, como se pode confirmar em Vergílio Ferreira. Genette e Paul de Man defendem que a diferenciação entre ficção e facto é indecível na autobiografia. De facto, tal ambiguidade e incerteza aumentam ao lermos, por exemplo, declarações de Vergílio Ferreira acerca de *Para Sempre*, quando iniciava a sua escrita: "Romance, ensaio, memórias. Ficção da realidade, realidade da ficção." (CC1: 269-70); "um romance-biografia que dê um balanço final a toda a minha vida - e cujo 'tema' é que, do muito que se acumulou uma vida inteira, é com duas ou três ideias que na velhice nos bastamos." (*id.*: 278). No entanto, porque autodiegéticos, todos os romances podem ser lidos em clave

autobiográfica, para o que contribuem as similaridades enunciativas entre o autor textual e os narradores/narratários, ou os autobiografemas que Vergílio Ferreira foi disseminando ao longo da sua obra romanesca ¹.

II. A (im) possibilidade da narrativa: o desejo da *Ordem* e a ordem do *desejo*

1. A desordem desejada

A desordem e o fim da narrativa são anunciadas por Vergílio Ferreira muito antes de Lyotard proclamar a descrença nas grandes narrativas legitimadoras. A recusa da diegese cronológica e teleologicamente ordenada é um postulado reiterado por Vergílio Ferreira e pelos seus narradores, coerentemente posto em prática pela ordem anacrônica da narração:

"Contar histórias é para as avozinhas. Intolerável." (CC 2: 156); "Que é que pode significar a solidez de um narrativa num tempo de incertezas, de fragmentação, de instabilidade total? (...) a dominante não está na unidade mas no dispersivo e tumultuário. A desagregação moderna - sem o pensar, é esse o meu modelo. (...) *O désarroi*. A arte de hoje está na desordem de hoje. " (CC3: 65); "As 'histórias' dos meus livros são desde há muito dadas por manchas como uma pintura." (CC4: 71); "Nasci num tempo em que já não se acredita em narrativas anedóticas" (CC5: 254).

Esta atitude desconstrutiva é paradigmaticamente pelo narrador de *Nítido Nulo*, Jorge Andrade, que denuncia o artifício discursivo e o *non-sens* da causalidade do discurso narrativo e se escuda numa proustiana memória involuntária:

"O princípio da causalidade. Não existe. Para pessoas não existe. Porque uma causa só é causa quando a gente quer que o seja. (...) Mas sem o princípio da causalidade não saberia contar nada. (...) É claro que quando lembro, o passado vem todo ao mesmo tempo ou desencontrado, mas só por lembrá-lo e não por ter sido. Creio que vou perdendo o fio à meada, é melhor parar." (NN: 25-6).

Aliás, neste romance a narração é entrecortada pelas pausas do narrador para beber cerveja e comer tremoços. O álcool e o cansaço contribuem assim para uma forte desordenação narrativa:

"E a que propósito vinha isto? Deve haver uma lógica na narração e eu estou a narrar. Não sei exactamente o quê, mas estou - que lógica? Ora. Sinto-me bem e há tanto cansaço atrás de mim.(...) De que estava eu falando? - está sol." (NN: 43).

Não obstante a subversão da cronologia, o narrador está consciente das suas funções narrativas. Declara-o através de uma imagem cara ao próprio Vergílio Ferreira e exemplifica a desestruturação discursiva nas mutações bruscas de tema que efectua, apresentando uma arbitrariedade contrariada pelo poder coesivo do discurso ou, ao invés, uma voluntária resistência à narrativa:

"-de que estou falando? Estou contando uma história, sei razoavelmente o que é que quero contar. Mas de vez em quando, sem dar por isso - a verdade de tudo estaria noutra lado? o mais importante, o definitivo, o que de facto significa. Não sei, vou-o aprendendo. Raro se é o que se quer ser ou se faz mesmo o que se fez. Faz-se quase sempre outra coisa. Pinta-se uma guitarra e sai um bacalhau. Estou contando uma história. Mas à beira-mar, chapinhando na água, apanho conchas, sinto-me bem. Nos intervalos bebo." (NN: 137).

Como corolário deste programa, ele parodia as habituais funções dos contadores de histórias, com a ironia corrosiva que não é senão a outra face do desencanto que Adorno diagnosticou: "Ce sera la situation du narrateur. Elle se caractérise aujourd' hui au moyen d' un paradoxe; on ne peut plus narrer, alors que la forme du roman exige la narration." (1984: 37) ¹. Na realidade, é na suspeição da lógica causal (crono/lógica) e na fidelidade à desordem da vida e do mundo que parece fundar-se a situação do narrador vergiliano, ora jogando com a ordenação dos capítulos ou com o seu poder sobre as personagens, ora "morrendo-as" num capítulo qualquer, ora inventando-lhes uma doença para que isso aconteça. Há ainda as sequências em que um cão é cervantinamente deixado em suspenso (*Nítido Nulo*) ou aquela em que o Pinto *de Para Sempre* é deixado *ad eternum* com a boca aberta no o de privilégio. Não pode haver aqui lugar para a ilusão mimética, a não ser como mimese negativa da desordem do mundo.

Ao questionar a lógica de uma certa Ordem, habitualmente codificada pelo poder de construção do discurso narrativa, o romance de Vergílio Ferreira invalida a possibilidade de nos servirmos de uma concepção tradicional da ordem narrativa, a que Nietzsche já dera o golpe de misericórdia ao sobrepor a ordem psicológica da descoberta à ordem lógica da causalidade, de que encontramos uma perfeita ilustração nas palavras do narrador de *Em nome da terra*: "Sim, sim, Mónica. A causa *depois* do efeito. (...) Qual é a sequência da causa/efeito? Mónica, minha querida, eu posso perfeitamente dizer que a causa, que é o lume, está depois do efeito, que é a bomba." (208). É claro que é sempre possível argumentar, como J. Culler, que existe "a certain self-destructive force in narrative and the theory of narrative" (1981: 187), duas lógicas em conflito, cuja raiz é a própria dupla lógica da narrativa, cronológica (a história preexiste ao discurso) e discursiva (o discurso produz a história). Parece, porém, mais óbvio constatar a existência de duas convenções e tradições divergentes, uma que atribui maior importância à história (a mitologia, por exemplo) e outra que privilegia o discurso (própria do romance). A primeira só pode funcionar com base numa ordem exterior que o discurso pretende imitar. A segunda questiona essa ordem e pretende construir outra.

Assim se pode compreender que ao parodiar as relações causais e anafóricas dos elementos diegéticos, os narradores vergilianos produzam um horizonte de expectativas deceptivo perante a narrativa canónica, ordenada cronologicamente, ruptura que o narrador de *Rápida, a Sombra*, Júlio Neves, assume abertamente:

"era um belo dia de Verão. Começo assim como numa história de crianças, das pequenas e das grandes, 'era um belo dia de verão' " (31); "E é preciso contar, as pessoas querem saber para verem se há razão. Está bem, hei-de contar. Mas não agora - ver-te apenas, deixem-me estar. Há tanto tempo de ser grande como está estabelecido nos códigos de grandeza. Deixem-me ser medíocre lamechas piegas delicado lírico" (80); "Mas eu não disse isso. Conto o que disse. Mas como contar o que não disse e foi realmente o que disse?" (82-3).

Esta tensão que o discurso vergiliano mantém, desde *Aparição*, com as convenções de uma certa tradição narrativa de pendor mimético (clássica e realista) acentua-se com a ruptura

sincrónica em relação à escrita neo-realista, dando continuidade às inovações de Raul Brandão (e dos modernistas) e em consonância com as transgressões do *nouveau roman*. Não obstante, o seu último romance, *Na tua face*, aparece como uma pequena reconciliação com as expectativas dos leitores que gostam de histórias, isto apesar de o narrador, Daniel, a propósito do filho, fazer reflexões narratológicas que não permitem uma leitura inocente: "para lhe recuperar a história que vinha dar ali e eu teria de de imaginar do fim para o princípio como todas as histórias de quem as teve. E ir seleccionando o que fosse útil para entrar nela e deitar fora o resto." (TF: 221; cf. 236).

Entre estes dois romances encontra-se, porém, uma oficina de permanente experimentação, que atingiu o seu requinte em *Nítido Nulo*, título que tanto se aplica à visão do mundo do narrador como ao seu acto narrativo.

2. A impossibilidade da narrativa

Através da metanarratividade, que afluí constantemente nos romances vergilianos, os narradores tematizam o poder prometaico e os limites da sua actividade narrativa, esclarecendo com frequência o decorrer do processo enunciativo, com as suas dúvidas e hesitações, justificando as anacronias da diegese, numa espécie de diário de bordo da escrita. Em *Nítido Nulo*, Jorge Andrade distancia-se claramente da "história" que conta ao evidenciar os mecanismos da narratividade, denunciando as leis da causalidade, o artifício literário do seu discurso, revoltando-se abertamente contra o controlo textual do autor: "Então não ia eu já largado na retórica? Então não ia eu já à sua trela, Vergílio Ferreira?" (42). Insubmisso, comenta ironicamente a sua enunciação e a eficácia dos mecanismos retórico-estilísticos usados: se a frase tem ou não qualidade, se é dizível ou não, se é literariamente expressiva, como as "nuvens, já engalanadas de retórica à espera do sol-poente" (306), ao mesmo tempo que declara destestar a retórica e a literatura: "Oh, que se quilhe a literatura e os que se chateiam com ela. Tenho bem mais que fazer" (287). Não fidedigno, o narrador lembra constantantemente ao leitor que está a

escrever uma obra literária: "Eu disse que tinham morrido as duas [tia Matilde e Dolores] ao mesmo tempo? Não é verdade. Era uma figura literária." (168). Por outro lado, desnuda a ideologia explícita do autor, como a concepção de que o irreal é mais real que o real (277). Em *Até ao fim* o narrador deu-se mesmo ao luxo de participar com Clara numa entrevista ao escritor V. F., em Fontanelas, que declarou que estava a escrever um romance chamado *Até ao fim*:

"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. (...) E que vai numa altura em que duas personagens lhe perguntam o título e se vai adiantado. E em que o autor lhes responde que se chama 'Até ao Fim' e que vai na altura em que duas personagens lhe perguntam o título e se vai adiantado. E em que o autor responde que. Mas não sou eu que digo nem é a mim que perguntam. Elas é que julgam. Não sou. Não é ? Eu acabei de tomar chá, o outro não tomou nem comeu bolachas. Mas eu tomei e comi." (215).

Há neste excerto uma combinação feliz da *mise en abyme*, tão ao gosto de A. Gide, e uma aproximação a um texto autoficcional de Borges, "Borges y Yo". Mas é sobretudo uma forma subtil de despistar o leitor e de dissolver as fronteiras da ficção, solicitando uma cúmplice ironia ou um postulado esteticista (metafísico), ao melhor estilo de Oscar Wilde. É o que podemos observar perante as palavras de Vergílio Ferreira, que declara que inclui o autor em *Nítido Nulo* "Talvez para frisar também aí (porque outros meios o tentam) que a arte é um artifício (de que a vida, aliás, é uma imagem, portanto também artificial)." (CC2: 156). A metanarratividade aparece pois como sintoma de má consciência perante as convenções literárias, denunciando a "mentira" da representação, o que constitui, segundo Adorno, uma forma de capitulação da arte perante a realidade, uma revelação da sua impotência para mudá-la (1984: 41-3). Por contestarem a configuração mimetizante do real, os narradores vergilianos desmantelam o seu habitáculo preferencial, a "casa da ficção".

3. A (im) possibilidade do discurso

Embora na sintaxe discursiva vergiliana predomine a parataxe e um presente contínuo dilua a história, pela confusão dos planos do discurso e da história e pela constante repetição de sequências e episódios (instituindo a diferença através do mesmo), a escrita sinaliza por vezes as *agramaticalidades* discursivas através de informantes temporais (*então, bruscamente, e foi quando*), de elipses explícitas e do travessão, diferenciando temporalidades e estados de consciência:

"O cão ladrou no pátio - ladrou na praia sem grande convicção." (NN: 165); [Helena] "Saída das ondas - saída dos livros" (RS: 14); "Ouço o teu riso na grande fotografia" (*id.*: 17); "Vou à deriva pelo labirinto das ruas - estendo-me na areia de ventre para o Sol." (SS: 11); "Entro na Sé - o relógio da sala (...) - entro nas sombras do templo." (PS: 174).

A elipse produz simultaneamente uma ruptura discursiva e diegética que altera a sintaxe narrativa e produz o contágio semântico de segmentos díspares, cuja contiguidade pode gerar um "efeito de irreal", tornando difícil distinguir o mundo actual (espácio-temporal) do narrador do seu mundo mental. As transgressões da ordem cronológica e causal dos eventos da narrativa canónica resultam do tempo subjectivo do narrador e parecem obedecer às leis das secretas *correspondências* interiores baudelairianas, o que no pensamento de Vergílio Ferreira surge como "equilíbrio interior". Por isso, a distinção entre os vários tempos e níveis de consciência não é fácil: "Ouço a pergunta na música do disco - por onde andaste todo este tempo?" (RS: 132). Daí a dificuldade, por exemplo, em diferenciar Aida e Alda, em *Estrela Polar*, ou Helena e Hélia, em *Rápida, a Sombra*.

A crítica da obra vergiliana parece dar um particular relevo a estas tensões discursivas. Eduardo Prado Coelho, quando há uma década fazia o ponto da situação da análise do romance vergiliano, salientou-o: "A crítica tem apontado na evolução da obra de Vergílio Ferreira o aparecimento de duas instâncias, a da narração e a do discurso, em crescente confronto".

(1982:140). A "dupla lógica" da narrativa e a sua força auto-desconstrutiva, a existirem, como J. Culler parece crer, deslocam-se assim para o conflito entre narração (o acto narrativo) e o discurso, o que envolve a natural perturbação da história cronológica. A prova está no facto de o romance realista e de o *nouveau roman* ocultarem habitualmente a presença da instância narrativa, que se oculta para gerar o "efeito de real" da história, gerando a ilusão da transparência objectiva do discurso, da "história que se conta a si mesmo". A simultaneidade e co-presença sintagmática do discurso e da diegese em função da *narração* parece-nos aqui fundamental para entender esta tensão, considerando o discurso como o *cenário* de investimentos afectivos e simbólicos, onde se manifesta, segundo Brooks, o *desejo* e a necessidade do que se pretende contar, representar e recuperar: "Plot, I would add, once more appears as the active process of *sjuzet* working on *fabula*, the dynamics of its interpretative ordering." (1985: 65). O que exige a dimensão do sujeito como operador discursivo. Verifica-se assim que à dupla lógica auto-desconstrutiva, apontada por Culler, subjaz a narração, que Genette define como "l'acte narratif instaurant (inventant) à la fois l'histoire et son récit, alors parfaitement indissociables." (Genette, 1983: 11). No romance vergiliano, a escrita aparece realmente como o lugar onde a tensão temporal da narrativa se resolve, parecendo no entanto difícil decidir se ela se inscreve ainda nos limites da narratividade.

A unificação das tensões temporais da narrativa vergiliana remete-nos para a leitura, na medida em que a configuração duma diegese exige a sua refiguração pelo leitor/receptor. Assim opera o desejo de ordenar, demonstrando que a desordem cronológica convida a uma nova ordenação, instaura protocolos de leitura que implicam um leitor activo; o vago, o impreciso, o fragmentário e desarticulado sobredeterminam o leitor no acto de ler e refigurar. A narrativa vergiliana parece-nos exigir uma actividade similar à do arqueólogo, na sua tentativa de reconstituir o passado a partir de fragmentos dispersos, no que se aproxima da árdua tarefa anamnética da *arquipersonagem* vergiliana, cujo núcleo mitoestilístico consiste, segundo H. Godinho, na sobreposição dos planos pessoal/familiar, social e cósmico a fim de encontrar uma Ordem, um Sentido (1982b: 92).

4. O desejo da *Ordem*

A narrativa é um modo discursivo particularmente vocacionado para a ordenação do caos, para construir visões ordenadas do real e humanizar o cosmos. De facto, o *homo fictus*, tanto no texto *legível* como *escrevível*, parece oferecer um modelo epistemológico privilegiado de compreensão do tempo, do espaço e do homem. Assim, o flagrante predomínio da anacronia, da anisocronia, da elipse e da frequência repetitiva, poderão não ser mais que os signos da busca de uma narrativa possível, o "puzzle" dum narrador que urde o seu fio no labirinto da memória, seguindo o traçado perturbante do desejo da *Ordem*, expresso exemplarmente na epígrafe e na trama narrativa de *Signo Sinal*, pesquisa incessante do narrador Luís Cunha acerca do signo oculto que subjaz ao sinal sensível do cosmos:

"meu Deus. Porque conto eu isto? Não sei. Deve haver uma verdade como o mistério do homem e da vida, não sei. Deve haver uma ordem oculta onde o reels é perfeito e profundo e inteiro como a órbita dos astros, como o traçado de um signo"; "Ah, saber porque o conto, saber que ordem da vida se entretetece onde não estou e me apanha no seu entretecer, saber do oculto e do misterioso onde a verdade se gera e nós vemos que é verdade mesmo no seu absurdo e não sabemos porquê " (186-7).

Por isso, é na plenitude solar e marítima da praia, alheando-se da desordem da aldeia destruída, que o narrador satisfará a sua necessidade "em se assumir como centro e convergência da atemporalidade na construção do Tempo para a apreensão da Ordem." (Godinho, 1985: 284); em *Para Sempre*, e na maior parte dos romances (desde *Mudança*), como veremos, este conflito resolve-se pela aceitação resignada da "Grande Ordem do Universo, a Grande Lei", "vasta, transbordante, imensa como os limites do mundo." (*Para Sempre*: 299). São conceitos bebidos obviamente em Foucault (a Grande Ordem) e na fenomenologia hegeliana (o Espírito do Mundo invocado no final de *Para Sempre*).

A nível da representação diegética, o labirinto é a imagem por excelência da desorientação existencial, da saída impossível, do enclausuramento do sujeito, e tem já um papel de relevo em *Estrela Polar*. Não é por acaso que ele domina o espaço de *Signo Sinal*, o romance da busca da ordem, justapondo-se ao labiríntico do discurso, como no início do primeiro capítulo e do último:

"Vou à deriva pelo labirinto das ruas" (11); "Vou à deriva pelo labirinto das ruas, pela rede dos muros que se erguem pelo chão. É uma rede que se estende pela noite a toda a vastidão do largo, desenha o ininteligível do enigma no silêncio. (...) - suspenso eu, batido de uma fúria de desorientação. (...) Vou a passos perdidos" (239); "Aqui, neste labirinto da nossa confusão. (...) Não há centro nenhum (...) Desisto de um fio que me oriente, ando à roda de mim, venho dar ao mesmo sítio." (240) [cf. AB: 209; AF: 37].

Por outro lado, o labirinto existencial está simbolizado no jogo com que o narrador se entretém ("três minúsculas esferas de aço num labirinto de plástico", 160) e metaforizado ironicamente no cão, Teseu.

A procura da *Ordem* é concomitante com o desejo de encontrar um sentido para a vida, que o narrador de *Para Sempre*, Paulo, condensa na busca de uma palavra essencial que lhe permita apor um paradigma vivencial à expansão e à distensão sintagmática, de modo que à desarticulação do discurso corresponde a irremediável desordem da vida. Impossível é a *fábula*, na sua acepção aristotélica, como os narradores e o próprio escritor reiteram:

"Ordenar a vida na desordem da vida, esparso, fugaz, a atenção distraída às cintilações da memória. Da imaginação (...). Estou à margem de todas as organizações possíveis" (PS: 65).

Ao distanciar-se metanarrativamente da representação diegética, o narrador vergiliano postula o plano criador e imaginativo da narração, o papel primacial da voz como fundamento do discurso e do universo diegético, o triunfo da sua subjectividade na pesquisa de mundos alternativos ao seu mundo actual.

III. A narração possível

A narrativa vergiliana responde à pesquisa de uma ordem por parte do narrador, em alternativa à Grande Ordem que se desmoronou à sua volta. Nesta óptica, a ordem da narração tende a sobrepor-se à ordem cronológica, e pode definir-se como uma mimese do acto narrativo, da ordem subjectiva da instância narradora. A narração parece assim equivalente à *simples narrativa*, no sentido que Platão lhe conferiu na *República*: "o poeta fala em seu nome e não procura desviar o nosso pensamento noutro sentido, como se o autor dessas palavras não fosse ele, mas outro" (394c). Trata-se de uma narração "aberta" que, em oposição à narração "encoberta" da tradição realista, assume um primeiro plano face à história. A desconstrução do enunciado pode desvelar dedutivamente o sujeito da enunciação, pressuposto e implicado, quer através da inscrição textual, quer como *suplemento de origem* (Derrida, 1989a: 97), pois "c' est dans le drame de l' énoncé que peut se lire, parfois, le drame de l' énonciation."; o "*au-delà* du masque de la construction textuelle." (Heuvel 1985: 43).

É na *deixis* que reconhecidamente a linguagem faz referência ao sujeito que a enforma. A enunciação revela-se ainda através de múltiplas marcas no enunciado: os modalizadores, as analepses e prolepses, as elipses, a metanarratividade, etc... A *deixis* enunciativa como ponto de ancoragem referencial do discurso, particularmente no discurso vergiliano, apela a uma percepção fenomenológica da narrativa como produção processual de uma voz que orienta e constrói o seu discurso, modalizando-o, ao mesmo tempo que mostra como o faz, mimando metanarrativamente a sua produção textual. Mas, o tempo do discurso é o cenário privilegiado onde a intervenção do sujeito enunciadador torna evidente a sua orientação da escrita.

O discurso narrativo vergiliano tem sido caracterizado, já desde *Estrela Polar*, pela intersecção e fusão progressiva de dois planos temporais, o presente discursivo e o passado diegético - outrora diferenciados pela inscrição em itálico do presente narrativo (de *Manhã Submersa* a *Aparição*) -, que se dissolvem num presente do indicativo contínuo. Da imbricação da diegese no discurso resultam frequentes transgressões e a mudança imprevista de planos, que desarticulam e fragmentam a diegese, cuja temporalidade ambígua tanto manifesta a liberdade

criativa do narrador, o seu mundo desejado, como uma desorientada inquietação. Assim, a temporalidade retrospectiva da autobiografia converte-se numa temporalidade diarística, simultânea, visto que o narrador *presentifica* a diegese pela memória evocativa¹.

Da ambiguidade temporal da narração vergiliana resulta a apresentação simultânea de grande número de sequências, quando elas são objectivamente posteriores, tornando assim o tempo da narração equivalente ao tempo de uma leitura. O mesmo se passa com a simultaneidade entre a escrita e a acção no presente do narrador, que gera um *efeito de oralidade*, denunciado amiúde:

"Então ergo-me sem me erguer, porque a imaginação é que é tudo. (...) Dou a volta à casa toda." (RS: 69); "Chovia sempre. Regresso ao sofá donde não saí." (*id.*: 77).

"É uma tarde de Verão, eu passeio no largo da Sé." (PS: 75); "A passo lento como para retardar o fim. Vou pelo corredor, a casa deserta, o ar morno e o odor a bafio." (*id.*: 79).

"Mas eu atrapalho-me, depois te conto como foi, eu atrapalho-me ainda com o estupor das canadianas, vou saindo" (NT: 19).

Trata-se de uma simultaneidade de natureza nocional, dum "tempo mental" (Virgínia Woolf), duma temporalidade interior e subjectiva, próxima do *monólogo interior*. Por vezes, o narrador parece agir ao mesmo tempo que escreve, mas outras vezes pode verificar-se uma alternância entre momentos de uma ordenação narrativa mais apurada e momentos em que o ritmo interior impõe o seu fluxo anacrónico. O narrador ora tentará configurar narrativamente o seu passado, ora se volta para as suas inquietações, sonhos e percepções presentes, abeirando-se do lirismo. Esta alternância ou coincidência pode ainda, como vimos, denotar o conflito interior entre o desejo de encontrar uma ordem e a sua impossibilidade, mas a única forma de traduzir esta crise interna é a simultaneidade oralizante que mima o aflorar espontâneo da emoção.

Esta modalidade enunciativa convoca particularmente a boa vontade cooperativa do leitor, na medida em que esta escrita que se doa como fala, acompanhando o pensamento e a acção, institui já não um efeito de real, mas uma ilusão de *realidade*, que evoca a sensação e emoção da reportagem em directo, implicando o leitor no que parece ser uma alocução espontânea. Com

efeito, o uso do presente contínuo atenua a distância entre o narrador e a diegese, e consequentemente com o leitor, que a ela tem acesso pela mediação da mente do narrador e que deste modo "experimenta de modo particularmente intenso a ilusão de participar no desenvolvimento da história do protagonista." (Aguiar e Silva, 1988: 772).

A ordem pela qual os narradores vergilianos expõem os factos ou estados obedece ao tempo da narração. As distorções do tempo diegético, os desvios, as supressões, as divagações, estariam assim de acordo com a "personalidade" do narrador, que pode manter uma distância relativa ao passado ou impor uma aderência à ordem da descoberta, ao presente da memória e da percepção, sobretudo desde *Alegria Breve*. A memória, motor primacial da narração, capta e dissolve, cria aproximações e distâncias e é responsável pela frequência repetitiva e pela ordem anacrónica dos eventos, sobrepondo a ordem da descoberta à ordem objectiva dos eventos, dado o inevitável conflito entre a ilogicidade e a simultaneidade da memória (involuntária) face à racionalidade e sucessividade exigidas pela ordenação cronológica:

"E um turbilhão de ideias atrapalham-se-me na memória, acendem-se um momento, passam. Como um comboio na noite que passasse. Sigo-as um momento, fogem-me, uma convulsão de vertigem. Ideias, imagens, e choros e risos ininteligíveis. E vozes de chamamento, de insulto. E gritos, e gritos. Que é que tudo isto quer dizer?" (PS: 106).

Através de múltiplos traços, a narração autodiegética inscreve-se no discurso, instaurando uma referenciação deíctica, ancorada egocentricamente na situação enunciativa e regulada pela temporalidade subjectiva do narrador: "Mas o tempo não existe senão no instante em que estou. Que me é todo o passado senão o que posso ver nele do que me sinto, me sonho, me alegro ou me sucumbo? Que me é todo o futuro senão o agora que me projecto? (...) O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando." (*Aparição*: 250).

A memória, a atenção perceptiva e a expectativa concentram-se nesse tempo interior, agostiniano e distensivo, para se unificarem na voz de um sujeito enunciativo que *ordena* subjectivamente o seu discurso: "Mas os elos de ligação entre os factos que narro é como se se diluíssem num fumo de neblina e ficassem só audíveis, como gritos, que todavia se respondem

na unidade do que sou" (*Aparição*: 22); "e a infância e a juventude e a idade adulta, e tudo o que errei e o que morreu, e os amigos, os conhecidos, num instante organizados na tessitura de mim ao mundo" (*Para Sempre*: 71)². Da biografia do autor ficou também a cronologia escolar, enquanto aluno e durante quatro décadas como professor, regulando, por exemplo, a história de *Aparição*, que decorre durante um ano lectivo: "Vou pedir a minha aposentação. (...) Desde os seis anos que vivo em função do calendário escolar: feriados, horário, tempo de aulas, tempo de férias, ano começado em Outubro." (*Conta-Corrente* 1: 324).

A memória evocativa e imaginativa dos narradores vergilianos responde a estímulos sensoriais de natureza auditiva e visual: "Fecho os olhos e imagino uma cor. Concentro-me nos ouvidos e imagino uma música. Mas é impossível recuperar um cheiro, um sabor, só pela imaginação." (*Para Sempre*: 127). No mundo actual dos narradores fazem-se ouvir de modo constante rumores, ecos, vozes, gritos, cantos, músicas e mesmo o silêncio, sonoridades que encontram a sua plenitude em *Alegria Breve* e que em *Para Sempre* se organizam em consonâncias musicais: o tanger de uma guitarra permite a Paulo evocar o seu tempo de estudante, o concerto a que então assistiu com Sandra, lembrando-lhe de seguida o *Avé-Maria* de Schubert, que por sua vez o conduz a escutar a voz de uma mulher que cantava uma melodia popular, motivando a celebração da beleza divina de Sandra (PS: 120-4). Em *Aparição* destacam-se o *Nocturno 20* de Chopin, os cânticos de Natal na aldeia e os corais alentejanos (v.g. na ceifa)³.

Visualmente, as estações do ano e as horas do dia, em correlação com certos espaços e factos relativamente precisos, possuem um poder evocativo muito particular e é um dos processos mais recorrentes em todos os narradores e no próprio Vergílio Ferreira, dando-nos conta duma temporalidade emotiva: "De tudo quanto escrevi até hoje, o que mais me comoveu sempre foi a evocação das horas, das estações - do sol abrasador, dos ventos, das chuvas, da transfiguração lunar." (CC1: 278)⁴. Desta correlação do tempo natural com a evocação de certos factos encontramos uma caracterização exemplar na voz de Jaime Faria, que a contrapõe a um presumível horizonte de expectativas do leitor:

"Foi decerto na Páscoa que pela primeira vez a [Ema] vi, ou que fiquei a vê-la para sempre. Decerto, a cronologia. Estará errada? Os outros hão-de dizê-lo, se alguém me ler. Têm a sua verdade aritmética, eu tenho agora apenas a minha comoção, ou não bem isso - o quê? As pessoas e as ideias, como as árvores, são uma harmonia com a hora e o lugar." (AB: 175).

As percepções audiovisuais do narrador são indissociáveis da sua memória e expectativas. A conjugação distensiva destas temporalidades transforma a visão e audição do narrador num domínio onde o real, o irreal e o fantástico coexistem quase indistintamente e plasma-se mediante o empréstimo de técnicas do cinema e da fotografia, como os narradores explicitam com frequência ⁵. O cronótopo da situação enunciativa dos narradores vergilianos é por isso fundamental para a compreensão da ordem da narração, sobretudo o espaço, com as suas quarta e quinta dimensões: o tempo e a memória afectiva. A coerência textual coincide com as percepções do narrador no momento em que narra, através dos seus sentidos "espirituais", que desempenham um papel primacial na ordenação subjectiva do seu mundo actual, o olhar deambulando pelo espaço físico e da memória e o ouvido atento às sonoridades reais ou interiores: a aldeia e um vasto conjunto de vozes, ruídos, cantos e sons (particularmente a "Sinfonia dos Quatro Elementos") em *Alegria Breve*; o mar e a trompeta em *Nítido Nulo*; em *Rápida, a Sombra* o raio de sol a atravessar as estantes e a música *Amanhecer* (num disco), onde, como no poema de C. Pessanha, "Só, incessante, um som de flauta chora". Aliás, é a orientação deste raio ao longo do quarto que organiza a representação do passado. Deste romance se aproxima *Em nome da terra*, onde dominam o som dum oboé e os objectos de eleição afixados na parede do quarto: o Cristo sem cruz, a estampa com Flora e o desenho de Dürer. A aldeia, a praia e a música dos baladeiros em *Signo Sinal*, a casa e o *Avé-Maria* de Schubert em *Para Sempre*, a capela onde se ouve o rumor do mar e o "Requiem por um milénio" evocado por Cláudio, em *Até ao fim*, são os pontos de referência dos narradores. Estas são as coordenadas que permitem acompanhar o sujeito da narração através da sua projecção metafórico-metonímica.

Esta *ordem* subjectiva é o efeito de presentificação que Vergílio Ferreira diz pretender criar em vez do canónico contar de uma história, de forma a aproximar o leitor da narração. Não que esta proximidade tranquilize, pois, como crê Dominique Rabaté, nas obras em que o narrador se

exibe abertamente como o produtor da narrativa o leitor é forçado a identificar-se com ele, numa simetria em que "la compréhension du texte implique de remimer, sans le maîtriser, le cheminement incertain, parfois euphorique, souvent tragique de la voix qui se fait entendre." (1991: 32).

Por outro lado, esta partilha da intimidade é ainda mais forte se aceitarmos a tese de Paul de Man, que considera a prosopopeia (pôr uma face e uma voz a um nome) o tropo da autobiografia (e, logo, da autodiegese, típica da obra vergiliana) e que na sua dimensão interpelativa é a figura do leitor e da leitura (1984). A prosopopeia autobiográfica esconde no nome próprio, é certo, a ausência e a morte do passado, mas entre o rosto escrito e o rosto ausente, entre o texto actual e o passado que ele narra há concordâncias de significação. Se a leitura da autodiegese é uma prosopopeia, o retirar da *máscara* des-figura e simultaneamente desvenda o rosto escondido; a leitura não consiste então em *animar* o texto, mas na sua re-animação, através de um processo de apropriação e partilha intersubjectiva.

IV- Um mundo impossível

"Porque, enfim, nada basta
contra o terrível fim da noite eterna"

(Camões, *Ode IX*)

1. O trágico é saber

O mundo actual dos narradores vergilianos pode considerar-se trágico em função da situação pessoal-espácio-temporal em que se inscreve e da própria visão do mundo dos narradores. O "sentimento trágico da vida", que Unamuno define na tragicidade da morte face à fome humana de imortalidade¹, caracteriza toda a produção romanesca de Vergílio Ferreira, tanto a nível da forma do conteúdo como da forma da expressão.

Nos primeiros romances a temática era 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 diegese 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 actual. Num primeiro momento, o trágico condensa-se ainda na história narrada, porque a narrativa privilegia o passado e a perspectiva do protagonista: *Manhã Submersa* relata a "morte de Deus", *Aparição* fala-nos da descoberta do "eu" e da tragicidade da condição humana e *Estrela Polar* da solidão radical, experiências verificadas na juventude dos três narradores, apesar de empaticamente lembradas.

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

experienciar 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 do que aqui designaremos como situação trágica ². 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 como "mundo temido". Os narradores deixam então de configurar apenas mundos possíveis para procurarem mundos alternativos à sua situação, ao seu mundo "impossível".

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

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

Diferentemente da *cegueira* trágica que afectava os protagonistas da tragédia clássica, o narrador vive desde o início da narração a *anagnórisis* aristotélica, implicando claramente o leitor nesse *saber trágico* de uma sentença compartilhada, que Pascal traduziu na imagem dos condenados 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." (NN: 151); "Todo o desastre aí - saber." (RS: 133-4). Os narradores partilham simultaneamente a situação trágica de Édipo e a vidência de Tirésias: "- Ai! 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." (NN: 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 sobredeterminação 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." (NN: 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." (NN: 104); "Balanço da vida à morte, vou à aldeia" (RS: 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 rememorativa 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:

"Deço 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 e necessário me sustentasse o viver." (PS: 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." (NN: 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." (RS: 151; cf. 205); "Breve a noite virá e a vida se foi." (PS: 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." (NT: 138-9) ⁴.

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." (NT: 133).

O presente distensivo 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." (NN: 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 (nascerei, morri), 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 fatigado. (...) O que me custa é ter vida a sacrificar, vivi tudo o que é possível nas vidas. " (RS: 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. (NN: 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." (RS: 185).

O muro aparece frequentemente como a metáfora da fatalidade do fim, da ausência do futuro e conseqüentemente da insolubilidade do trágico, da resistência material da morte ao entendimento ⁵. A única forma de contornar este muro, de evitar a eminência 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" (PS: 74); "E depois essa coisa de passadismo - querias que me voltasse para o futuro onde está a morte cheia de pressa terrestre?" (NT: 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 considerar-se a grande excepção, pois Luís 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." (AB: 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 trompeta 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* (à semelhança do *Húmus* de Raul Brandão), 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 boiam ao crepúsculo na superfície marítima, à semelhança de *Obsession*, de Baudelaire, ou de *Com os Mortos*, de Antero de Quental:

"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 braços, 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." (NN: 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 terei 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" (NT: 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 *Alegria Breve e Rápida*, *a Sombra*, passando pelo riso trágico de *Nítido Nulo*.

2. Um conflito produtivo

Na medida em que o acto narrativo faz parte do mundo actual do narrador e o completa, ele assume-se como uma expressão vital singular que motiva de modo mais ou menos compulsivo o narrador para a construção de mundos possíveis alternativos e para tentar configurar o sentido da existência. Esta sobremotivação é nítida em *Para Sempre*, cujo narrador regressa à aldeia natal para se preparar para a morte e escreve a sua autobiografia na tentativa de explicar o sentido da (sua) vida, motivação que decorre da sua própria existência. Este facto é um reflexo da atitude do próprio Vergílio Ferreira, que não se cansa de afirmar que escrever para estar vivo e deixar de o fazer seria como um suicídio, pelo que entrará no Paraíso de caneta e papel na mão (1993, *Entrarei no Paraíso*: 6).

Na teoria dos mundos possíveis narrativos, este conceito de motivação é visto como um *conflito produtivo* entre os vários mundos do texto, permitindo conceber o enredo como relação entre e com os mundos do universo global narrativo, que se move de um grupo de relações para outro através de eventos, contribuindo para produzir, afectar, ou resolver os conflitos dessas relações. Estes conflitos ou motivações (causalidade ou motivação mental), podem ocorrer entre os mundos do domínio da personagem (conflito interior) ou dentro dos mundos de uma personagem (desejos contraditórios, um dilema, etc.), como é o caso dos narradores vergilianos, que se movem entre o seu mundo actual (autónimo e factual) e o seu mundo relativo (mental e privado), ou seja, entre a situação trágica em que se move (o seu "eu-aqui-agora-assim") e os mundos alternativos produzidos pelo seu acto narrativo, constituindo ambos o mundo global da narrativa. Esta duplicidade modal entre o mundo actual do narrador e os seus mundos epistémicos é a principal justificação para a abordagem dos mundos narrativos vergilianos a partir da teoria dos mundos possíveis narrativos, na medida em que, como Eco acentua, "la

notion de monde possible est utile quand on se réfère à un état de choses, mais seulement s' il faut confronter au moins deux états de choses alternatives." (1992: 218). No romance autodiegético vergiliano, os mundos narrativos convergem no narrador e é nele que se estabelece o *conflito produtivo* que regula o acto narrativo. O texto contém assim um mundo "real", "físico" e um mundo "mental", a ponte para os mundos possíveis, que o romance constrói nesta tensão interna e se projectam na experiência do narrador.

V- A busca incerta

1. Visão e cegueira

A tensão entre visão e cegueira sobredetermina o *conflito produtivo* do *Rei Édipo*, de Sófocles, materializado na vidência do cego Tirésias - e Eliot diz que em *The Waste Land* "O que Tirésias vê é, de facto, a substância do poema." (1984: 66) - e na *cegueira* cognitiva de Édipo, que o arrasta à cegueira real. Na obra vergiliana, este confronto passa-se no interior do sujeito da enunciação, mas acarreta 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 Tirésias: "necessitava de um *estado de graça*. (...) Fechei os olhos raivosamente e quis ver." (39). O narrador partilha simultaneamente a situação trágica de Édipo e a vidência de Tirésias: "- Ai! Ai! Que terrível é conhecer alguma coisa que nada pode ajudar quem a conhece!" (Sófocles, s/d: 130).

A presença do sujeito da enunciação, que estrutura modalmente o universo diegético e avalia subjectivamente a realidade envolvente, é o ponto de apoio que faz mover o mundo romanesco vergiliano. Ao inscrever-se no discurso, a voz narradora persegue a sua própria *aparição* na intangível solidão em que escreve. A *aparição*, "a experiência da auto-revelação de nós próprios" (IMC: 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. E 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 consciência¹, 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 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 autodiegética, que pode ser considerada como reduplicação da visão primordial:

"O que me arrasta ao longo destas noites, que, tal como esse outrora de que falo, se aquietam já em deserto, o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu." (*Aparição*: 179; subl. nosso; cf. IMC: 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. Por isso, a imagem do *espelho* articula-se particularmente com o mito de Narciso na vertente que se liga à iniciação eleusiana e ao esforço persefoniano de reunir o mundo da vida e da morte. É para esta hipótese que aponta Otto Rank na sua análise do tema do *duplo* (s/d), e que vamos encontrar em *Rápida, a Sombra*, que, de certo modo, continua *Aparição*. Com efeito, a filha do narrador de *Rápida, a Sombra* decidiu suprimir todos os espelhos da sua casa para que o filho, Pedrinho, não tomasse consciência da sua condição humana, porque "Milinha leu um dia *não sei onde* que os espelhos eram a forma de nos descobrirmos, de nos dobrarmos sobre nós, de criarmos o duplo de nós. Uma 'alma'. De criarmos

o tempo, o antes e depois e o depois de todos os depois. E o porquê. Um espelho." (*Rápida, a Sombra*: 180; itálicos nossos). Tal supressão não impediu que Pedrinho carregasse por acaso no botão que permitia o acesso ao espelho escondido da casa de banho e descobrisse a sua imagem, emitindo um grito horrível que a estilhaçou: "Milinha tomou-o ao colo, escondeu-lhe a face no peito, *velou-lhe enfim a imagem da morte*." (*Rápida, a Sombra*: 182; itálicos nossos).

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 irredutível e necessário e absurdo clarão que sou eu iluminado e iluminando-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 *narro, logo existo*. 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 sagreres 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." (CC5: 343), pois "Se há um triunfo sobre essa condição, tal triunfo vem fundamentalmente de a *sabermos*." (CFut: 78), pois "ficou-nos ao menos a plenitude de *ver*, de saber iluminadamente, de

assumir." (*id.*: 81)², 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 anti-destino (AM: 15, 74 e 121). Deste modo, o saber trágico é simultaneamente uma queda e num triunfo.

A iluminação que a aparição/autognose proporciona não se reduz, porém, à dimensão interior e à condição mortal do sujeito, mas realiza-se "em todos os [domínios] que à vida humana respeitam" e "se revelam no íntimo do seu mistério ou insólito ou intrigante" (CC-ns 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 genesíaca (*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 *Thánatos*, num labor denegatório 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 aflição" (RS: 134), porque, como se lê em *Invocação 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." (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 pulsão de morte.

2. A interrogação inesgotável

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 Traquíncias*) várias vezes glosado 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." (43); "Mas eu queria soluções para toda a idade da vida, eu queria uma certeza assumida, assimilada, para a ameaça da morte." (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 insuportável do enigma. O grito em delírio da vida em face da estupidez da morte, sobe em mim, vibra-me nos olhos nublados." (*Signo 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 resposta³. Orfão, o homem continua, no entanto, a pensar em função do "pai", na busca dum substituto que responda pelo vazio cósmico e confira um sentido à vida humana.

Jorge Andrade, o narrador de *Nítido Nulo*, vivendo "no balancear da vida à morte" (176), é quem mais se interroga sobre a verdade da vida face à morte, sobre esse mistério esfíngico 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: "Trago em mim a força monstruosa de interrogar, mais força que a força de uma pergunta." (IMC: 159). Como a interrogação tem habitualmente a pretensão ilocutória de obrigar alguém a responder, neste caso instaura a própria possibilidade responsiva do universo, animado em função desta figura prosopopaica. Daí toda uma retórica da auscultação e do silêncio dos narradores. No silêncio cósmico de *Alegria Breve*, no rumor marítimo, nas vozes, cantos ou músicas 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." (AB: 116).

A voz é uma figura fundamental da narração vergiliana⁴, 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" (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. Estás só, estás só e em silêncio, aguenta em ti o tudo que é de ti - berro desvairado, calo-me no grande silêncio que alastra pela tarde, os olhos doridos, o queixo tremente. Estou só comigo, que destino dar a isto?" (PS: 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?" (AB: 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?" (Ap: 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." (DMO: 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, "apelo obsessivo do nosso desejo de perdurar, ao absoluto que 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." (A/T: 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", a chama de Prometeu, "não entre as cinzas do fim mas num palácio dourado" (CFut: 94). Ela é ainda o eco intertextual do soluço baudelairiano de *Les Phares* ⁵:

"Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes, C' est un cri répété par mille sentinelles,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum* , Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
Sont un écho redit par mille labyrinthes; C' est un phare allumé sur mille citadelles,
C' est pour les coeurs mortels un divin opium! Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

Car c' est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage

Que nous puissions donner de notre dignité

Que cet ardent sanglot qui roule d' âge en âge

Et vient mourir au bord de votre éternité! "

A interrogação infindável de Vergílio Ferreira institui-se no confronto da vida e da morte, de que resulta uma ambivalência fundamental na sua obra e que a Sofia do romance de J. Gaarder, caracteriza de modo exemplar: "Quando se concentrava no pensamento da sua existência emergia imediatamente a ideia do fim da vida. O contrário era igualmente verdadeiro: só quando se apercebia que um dia teria desaparecido, compreendia claramente que a vida era infinitamente valiosa. (...) A vida e a morte eram duas faces do mesmo problema. (...) é impossível reflectir sobre o facto de termos de morrer sem sentirmos simultaneamente que viver é algo maravilhoso." (12).

Por um lado, 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." (EI-IV: 16). Por outro lado, a interrogação continuada torna-se angustiante e apela à pulsão de morte: "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" (IMC: 23-4). Em *Nítido Nulo*, esta tensão motiva o enredo, enquanto *conflito produtivo* de mundos do narrador. Jorge Andrade, condenado à morte, aguarda numa prisão à beira-mar a execução da sentença. Se os seus mundos temido (a morte) e imaginado (os mortos no mar, a música da trompeta) derivam do seu mundo actual (a condenação), com um horizonte "nítido nulo", ele procura construir os seus mundos desejado

(uma visita, entender a vida) e sonhado (a infância) enquanto mundos possíveis alternativos (mentais), através do acto narrativo.

Pela constante interrogação, Jorge Andrade procura compreender a vida:

"Estou só. E o universo à minha roda, poderoso e nulo. Há no centro disto uma verdade intensa e não a atinjo - será do álcool? (...) Ah, tudo isto há-de ter um sentido unificado em majestade e beleza - não o sei. Uma beleza ao menos de palavras talvez a única possível - não a sei." (NN: 302-3).

À sua volta, o revolver permanente das ondas afigura-se-lhe como o absurdo da vida. À falta de resposta para a sua inquietação, bebe cerveja sem cessar e come tremoços. Ele bebe como quem anseia beber o mar, para compreender a vida ou esgotar-se como a convulsão marítima:

"Estranhas, as ondas agitam-se - vejo-as. Convulsão ridícula, arquitecturas de espuma, regressam ao princípio. É a diversão gratuita, jogo de combinações possíveis sobre a verdade intransigente. A verdade é o mar. (...) A estéril aventura dos barcos que viajam, das ondas que não se conformam e infatigáveis remexem - o saldo definitivo, como num túmulo, uma pedra." (176) [Cf. *Cartas a Sandra*: 164].

Síntese da situação narrativa, da simbologia do mar e dos barcos que a cada passo rasgam o horizonte marcando um rumo, esta passagem transfere Sísifo da montanha para o mar, as ondas esgotando-se sem objectivo, figurando o absurdo da existência ⁶. Do céu falam Ícaro e os sonhos do narrador: "Como um muro alto, o céu alto, pulverizam-se contra ele ideias, combates, irrisórios sonhos, afundam-se no mar." (308). As gaivotas, a luz do entardecer pousada como estrada luminosa "em direcção ao sol", e a noite que "cresce mais afoita" constituem indícios trágicos a que se soma o rumor interminável do mar "como o frémito do espanto - como o coro da tragédia?" (178), num "aviso surdo" (182); "Vem nele a memória do poder do mundo, a força calma e violenta do Génese, o pavor incerto do invisível." (264). *L' Homme et la Mer*, de Baudelaire, contém *in nuce* este diálogo especular de Jorge Andrade com o seu duplo cósmico, o mar, irmanando-se no mesmo horizonte *Nítido Nulo*: "Homme libre, toujours tu chériras la mer! /La mer est ton miroir; // (...)// Ó lutteurs éternels, ó frères implacables! "

A pouco e pouco, o narrador translada-se metaforicamente para o céu, o mar e o entardecer, expande-se imaginariamente na infinitude do mar, na sua alegria inconsciente. Tentativa vã de identificação com o mistério do universo e compreender este exemplo 'natural' de absurdo, inimitável na sua inconsciência e inesgotabilidade. Assim, ao olhar a praia deserta, a bandeira no mastro (na praia), as ondas infatigáveis, o sol, os pescadores, o cão e um barco ao longe, elementos recorrentes do seu campo perceptual, o absurdo manifesta-se-lhe, não obstante o excesso de sentido com que os vai recobrando: "Há-de haver uma ligação entre isto, deve haver uma ligação." (233); "que linha unirá isto tudo?" (304); "De um lado a vida toda; e do outro, o nada todo dela." (314). A cerveja que o narrador bebe, intervalada pelos aperitivos e cigarros que fuma, integra-se num programa de esgotamento que motiva a narração. Beber nos intervalos é ainda uma forma de partilhar a inconsistência marítima: "Bebo umas goladas fundas e a frescura do mar entra-me toda por todo o corpo." (15). Observa-se mesmo um efeito gradativo do álcool na narração. O narrador confessa que está confuso, alegre, triste, com tonturas e as ideias enevoadas, mesmo ao pensar na morte: "uma evaporação de tudo, indiferente, e o meu olhar de piedade. Um olhar terno, ou talvez do álcool." (160). No final, "uma certa náusea", "uma vaga turbacão" confirmam o esgotamento desejado: "Devo estar bem bêbado" (335). Esta isotopia discursiva é explicitada pela *teoria da sede*, versão humana da compulsão obsessiva do mar:

"O homem é um alcoólico, é a sua maneira de ser Deus (...). Não se bebe para matar a sede e por isso é que com a cerveja vem sempre alguma coisa com que se invente a sede outra vez. O homem bebe até ao absoluto que é quando fica bêbedo, ou seja, quando já não existe. Há muita maneira de se querer chegar ao absoluto, mas o alcoolismo é o mesmo. Bebe-se o infinito na mudança de mulher, de móveis de casa, de máquina fotográfica, de automóvel." (299).

Beber conduz ao cansaço visual e mental do narrador - "Mas o raciocínio não estava lá, o raciocínio não foi esse, vejo-o, flutua ao meu cansaço lúcido e indiferente." (NN: 93) -, leva-o a abstrair-se, à indiferença, que é a outra forma desta poética do esgotamento. Ela concretiza-se no desejo repetido dum olhar vazio e liberto da reflexão. Deste modo, o narrador vive um conflito entre o desejo de compreensão e a ânsia de esgotar essa força interrogante através do álcool. Por

outro lado, esta tensão também se situa no diálogo entre as duas instâncias da narração, o narrador e o narratário, seu *alter-ego*:

"Porque há-de haver uma verdade exacta da vida no jogo que joguei. (...) Sim. Mas não penses. Olha apenas." (22); "ó enigma insolúvel. Eu queria entender - que é que queres entender? Não há nada que entender, há somente que constatar - há um mar azul, que é a cor da inocência, segundo está estabelecido, há a auréola da luz, olho em volta distraído, na dispersa ausência de mim." (36); "oh, não, agora não. Pára, vazio de tudo, na dispersão ausente do teu olhar distraído." (85). "os meus olhos morrem de lonjura." (179).

O olhar está sobredeterminado pela interrogação inesgotável do narrador e condensa em si a memória, a razão inquiridora e a emoção contida. A intensidade do olhar reflecte a ânsia de cegar a inquietude, olhar errante, cansado, doente e choroso na busca de uma resposta do mar, da vida: "e a luz do sol nas águas, frémito de ternura num olhar que me fita - será o meu ?" (187). Em correlação com este esvaziamento, seguindo a sugestão de Jacinto P. Coelho, "poder-se-ia até estudar uma estilística do cansaço em Vergílio Ferreira: os narradores tentam contar-se, mas já não o sabem, já não se lembram, sentem (...) que tudo se esboroa, que nada vale a pena, nada tem sentido - e, no entanto, não cessam de falar, deixam frases inacabadas, baralham imagens e ideias, mas não desistem, voltam atrás, enchem de palavras o vazio." (1976: 285). *Nítido Nulo* é o romance em que este programa narrativo se intensifica. O cansaço que se depreende do contínuo efeito de interrompido e das elipses ou bruscas rupturas no fio discursivo esvazia progressivamente as possibilidades do discurso, anulando o poder da interrogação e da razão que a produz. Os mundos desejado e sonhado contribuem para a evasão dos mundos actual e temido, asfixiantes, para um estado de extenuação. Num discurso em que não dislumbra uma solução para a morte, o esgotamento é já uma forma de morte.

Ao extenuar-se ocular e racionalmente, de que é exemplo o discurso metanarrativo corrosivo, a voz do narrador, de certa forma, parece inscrever-se no seguimento daquele vasto movimento estético-literário que concentrou no *épuiement* o seu objectivo (Rabaté, 1991: 11) e que integra processos que vão do inventário beckettiano do nada ao jogo perverso de combinação

lógica e ilógica em Borges. Todavia, em Vergílio Ferreira, a voz não procura o seu próprio esgotamento, mas o das suas preocupações primordiais. Por isso, insiste sem cessar na interrogação acerca do destino humano, até à exaustão, a fim de esgotar o problema e se libertar dele. Não busca uma solução, mas uma libertação, uma autocatarse: "Um problema resolve-se de múltiplas maneiras e uma delas é *esgotar-se* antes de se resolver. Resolve-se assim negativamente (...) porque o nosso próprio cansaço o extenuou." (IMC: 47)⁷.

A interrogação é perspectivada em *Na Tua Face* precisamente pela via do esgotamento e da ausência de resposta para os grandes problemas do homem, culminando na apologia do suicídio. O filho do narrador, Lucrécio, resolve a sua permanente interrogação sobre a vida pelo suicídio, identificando-se com os princípios da filosofia de vida do poeta de quem recebeu o nome, que também se suicidara, e sobre o qual a mãe estava a fazer uma tese de doutoramento, cujas ideias explica numa conferência:

"O homem, disse ele, é um doente que ignora a causa do seu mal, mas ele não a ignorava e deu-lhe remédio.

E o grande remédio era sobretudo entender que nada é para entender e o homem também. (...) o seu esforço deve ser não perguntar mais e ser feliz. (...) é o de libertar-se do que o oprime [das paixões, dos deuses e da morte] e ser contente como o animal. (...) A paixão do homem é a da insensatez de querer a realidade do que não existe, de viver o impossível como o das respostas para o seu infatigável questionar." (142-4; cf. 92 e 236).

A morte aparece então, como a "libertação do sofrimento. Por isso o suicídio não é um estigma mas o triunfo do homem sobre o destino." (145). Nesta óptica, o suicídio de Lucrécio aparece como a última resposta às interrogações que já formulava desde pequeno (cf. pp. 72-6 e 161) e que o narrador sabia sem resposta, tal como o filho veio a reconhecer na nota que deixou aos pais: "Tudo o que é grave na vida não tem explicação." (223). O próprio Vergílio Ferreira dá o seu aval a esta resignação cognitiva em *Pensar*: "O homem é um teimoso monstro inexplicável. Ou um doente que ignora a causa do seu mal, como disse um tipo já antigo chamado Lucrécio." (p. 339).

3. A palavra insustentável

A arte da escrita permite aos narradores esclarecer/ver o seu mundo actual trágico, mas a palavra de que se serve revela-se insuficiente e desfiguradora. Por um lado, a dimensão de determinadas experiências, como a *aparição*, é impensável e indizível: "Canso-me, insisto, canso-me. Um acto de presença não se define, não cabe nas palavras. SOU." (Ap.: 179). Por outro lado, à luz da ontologia heideggeriana, que subsume no "Ser o domínio do impensável originário." (*Questionação a Foucault...: 27*), Vergílio Ferreira atribui à arte a função de dizer esse impensável que as palavras não podem dizer, mas é nelas, na linguagem, que se constitui a "morada do Ser", e é aí que este pode ser indagado. Esta insuficiência da palavra é um dos princípios fundamentais de toda a obra vergiliana e da poética dos seus narradores: "a literatura é uma forma de extravasar para lá dela ou fazer dela um lugar de trânsito para o que vem de antes e vai para depois."(A/T: 16) ⁸. Assim, a experiência da aparição remete para um *eu originário*, anterior ao saber e ao pensar, do âmbito do vivido e de um sentir primordial: "Somos nele o 'único', sim, mas simultaneamente 'os outros'." (DFS: 94). Perante este domínio metafísico ou ontológico, a palavra apenas poderá nomear a plenitude do silêncio, paradoxo familiar aos místicos e *topos* poético recorrente.

Para Sempre é o romance onde melhor se revela esta insustentabilidade da linguagem. Nele, as palavras aparecem como significantes excedentes e flutuantes de um silêncio primordial e de um sentir inexprimível, que se fazem "ouvir" na palavra informulada da mãe ou do pregador louco e no *Avé-Maria* de Schubert. O núcleo da reflexão sobre a palavra assenta na lição de "filosofia (ou) linguística" a que Paulo e Sandra assistiram na Universidade, em que o professor define a palavra como "rede aérea de sons", a língua como "uma rede fechada sobre si" e as ideologias como "rede formal de ilusão e vazio" , vindo no final a deixar em aberto a possibilidade de "existir uma palavra fundamental, a que inarticulada exprima o homem inteiro, o que subsiste por sob o montão de vocábulos e problemas". Esta palavra seria enunciada pelos artistas, "ou seja os que não dizem o que dizem, apenas dizem o silêncio primordial, ou seja o

que não se diz" (PS: 194-8). Paulo, o narrador, concorda com o professor (*id.*: 213), incluindo-se implicitamente no grupo dos que dizem o silêncio original, anterior à palavra. Num ensaio intitulado "Escrever" (EI-III), Vergílio Ferreira formula ideias similares, resgatando a palavra poética do artista à ausência de caução referencial e significativa das palavras, com o argumento solvente de que o "o indizível só existe como dizível, mas o dizível não atinge o indizível" (*id.*:19). Ducrot sublinhou, numa obra paradigmática, os paradoxos deste não-dizível que se diz enquanto limite do dizível e condição do poder dizer, superfície do inominável (1984a). Tal princípio subsiste nalguns títulos de Vergílio, como *Espaço do invisível*, *Do Mundo Original* e *Signo Sinal*, e reflecte-se particularmente no seu idiolecto e visão da arte, pelo que diz que sempre escreveu sobre "uma outra realidade - a que o silêncio conhece." (DMO: 13); "A arte é silêncio, nós é que podemos 'discursar' sobre esse silêncio." (CC4: 422). *Para Sempre* e as várias reflexões de Vergílio Ferreira sobre a filosofia da linguagem revelam afinidades substanciais de pensamento com a desconstrução derridiana, nomeadamente ao nível da dissolução da referência e da desacreditação das ideologias, reduzidas a um jogo linguístico especular. No entanto, uma grande diferença demarca Vergílio Ferreira, inspirado na fenomenologia de Husserl e particularmente na ontologia heideggeriana: a crença na verdade como desocultação e via de acesso ao Ser, que só a arte permite. À desfiguração trágica da palavra opõe a *Stimmung* heideggeriana, o "equilíbrio interior", a expressividade das linguagens primitivas e transverbais: a voz, o silêncio, a música, a imagem visual, o grito e o riso.

Deste modo, os narradores vergilianos travam um combate contínuo contra o poder desfigurativo da palavra e da enunciação, o único meio de que dispõem para pensarem a sua identidade, o tempo, e para configurarem os seus mundos possíveis. O primeiro grande problema é, com efeito, o da identidade. Com efeito, o deíctico *eu* escamoteia uma pluralidade de cronótopos, vivências e distâncias que desvelam uma ausência trágica e insuperável. Paul de Man considera por isso mesmo a escrita autobiográfica uma desfiguração, porque cria uma *figura/face* através do acto linguístico da narração (1984). Contudo, salvar a *deíxis* e a escrita da ruína referencial e da catástrofe metafórica não implica uma redenção do discurso, nem permite transpor o nível do *imaginário* lacaniano. Isso o sabe o narrador de *Nítido Nulo*, que instigado pelo filho ou neto (ele não tem a certeza) a enunciar "Eu estou aqui" (58), declara a

impossibilidade de tal enunciação, "Porque dizer esta coisa simples 'eu estou aqui', se somos lúcidos não a podemos dizer." (59):

"mas 'eu' quem? Porque uma fracção desse 'eu' não está lá, uma fracção enorme, desde o 'eu' que fui sendo e que é o 'eu' de agora e é outro, até ao 'eu' que está interessado noutras questões quando diz 'estou aqui' e portanto não está, até ao 'eu' que. É tudo tão difícil. Falar é tão difícil. Mesmo o falar." (59).

Tal observação parece não se aplicar ao narrador de *Para Sempre*, que abre e encerra o seu discurso com uma inscrição inequívoca: "Para sempre. Aqui estou." (9); "Aqui estou. (...) Para sempre." (306). No entanto, o narrador não pode ignorar, sem artifício visível, que o seu passado é construído pelo presente, que o seu "eu" é uma metáfora "in praesentia" duma ausência irrecuperável, uma *prosopopeia*, segundo Paul de Man. Numa perspectiva existencial, "se o passado me existe na medida em que o retomo do presente, eu re-invento-o de algum modo como presente" (DFS: 139). Esta alienação inicia-se, como vimos, no deíctico pronominal "eu" e confirma-se no nome próprio, que ocultam uma fulcral diferença de identidade entre o narrador e o protagonista, e outras insuspeitáveis distâncias, terminando na autoconsciência de uma irremediável *desfiguração*. O *eu* da *aparicação* é um *outro* indefinidamente diferido e protelado, um *ser de fuga* descontínuo:

"Quem sou? (...) E desde quando comecei a sê-lo? deve ser útil sabê-lo, que é que está dentro de mim? Para saber o que vou entregar á morte (...) E que é que sou fora do que fui sendo? O que sou, é curioso, o que sou é. Não sei (...) O que sou é a ausência de mim." (PS: 111).

Esta desmultiplicação revela-se tragic, pela consciência da identidade perdida com o passar do tempo, sem um ponto de referência estável. Não é assim o espelho que reflecte a sua imagem, mas a sua imagem que "constrói" o espelho, o rosto ausente é um produto do discurso, do desejo:

"Que é uma explicação para aquilo que *sou?* que me sinto? para a força que me irrompe desta certeza de ser? Explicar é estar de fora. (...) A minha vida entendo-a na iluminação em que me sinto, me estou vivendo,

me sou. E é possível por isso que a todo o meu passado eu o esteja coordenando sem saber, eu o esteja reinventando sem saber, como se ele fosse inimaginável fora de como o estou sendo. E a que propósito o afirmo, agora, aqui - não aqui: lá? " (EP: 18-9); "a realidade sou eu aqui ou eu lá ?" (*id.*: 56); "mas não estou lá, estou onde?" (NN: 247); "Então eu disse - ou sou eu que o digo agora? Sou eu que atravesso tudo o que sinto e sou e me condensou para o ser agora? (...). Quando é que eu fui outro num modo de ser o mesmo? - tudo isso é uma falsificação." (PS: 238; cf. CC5: 486).

Os espelhos fragmentados do sujeito da enunciação vergiliana revelam-se de múltiplas formas: no seu desdobramento interior, na presença do autor textual no discurso e na diegese, e na dilaceração interior, representada fantasmática ou parodicamente, de modo particular em *Nítido Nulo*, *Rápida*, *a Sombra* e *Para Sempre*. Este processo alucinatório acentua-se em *Para Sempre*, romance em que Paulo assiste ao seu funeral ("Vou atrás, á frente vou eu no caixote de pinho.", 85) e dialoga com o seu *eu* infantil, juvenil ("É boa. Sou eu outra vez, conheço-me, mas agora muito mais novo.", 91) e mesmo com o seu *eu* futuro, envelhecido e acompanhado de um cão, num processo semelhante a *El Otro*, de Borges. O acto narrativo revela-se pois como o único modo de o narrador resgatar a sua imagem aos efeitos destrutivos do tempo e configurar uma identidade precária, síntese intérmina da sua multiplicidade. A incessante inacessibilidade do "mundo original", procurado em toda a obra vergiliana, conduz à sua contínua problematização.

4. A vertigem demiúrgica da palavra

"In literature words create worlds"

(Hutcheon, 1984: 102)

O acto de narrar e a possibilidade de através dele criar mundos alternativos parece ser a motivação fulcral dos narradores vergilianos, verificável, por exemplo, no repto prometaico e

titânico de Jaime Faria, o narrador mítico de *Alegria Breve*, na encruzilhada apocalíptica e genesíaca em que se encontra, apesar de contrariado pelo seu *superego*:

"Todo um mundo possível, uma génese nova - tu, aqui, no instante de ergueres a mão. Matar--te-ás ao sétimo dia, que é o dia dos grandes gestos. Deus descansou, porque esse é o gesto do seu tamanho. Serei puro, eu, e em pureza me direi. Sou o criador absoluto. O meu tamanho é outro - ah, não digas nada. O homem é um ser nobre, em nobreza sê." (AB: 257) ⁹.

A narração pretende ser um acto ilocutório no pleno sentido que esta expressão tem na teoria dos actos linguísticos. Não obstante, o Outro recorda a Jaime que ele não possui a autoridade para efectivar uma acção criadora, faltando-lhe a divindade, condição preparatória essencial exigida para criar, como o Verbo genesíaco. Com efeito, Santo Agostinho comenta que nele não há diferença entre dizer e criar (*Confissões*: XI, 7). O gesto de Jaime está desprovido de força ilocutória para criar o mundo, mas não para criar os seus mundos mentais, bastando-lhe *dizer*, ou seja, narrar:

"Que é uma palavra? Que é a fala? Mundo excessivo, mundo deserto, reinventar-te todo desde as origens. Eis que um homem surgiu à tua face. De que serviria um Deus que me tivesse criado? Terei de recriar eu tudo. Terei de dar um nome às pedras e às estrelas. E só então elas serão a desgraça e a beleza." (AB: 94); ["Invento a realidade nas palavras que a inventam - se eu soubesse a palavra dessa realidade. (...) Não a sei. (...) nada a sabe. Vou inventá-la antes de alguém ma negar - meu amor (...) Criar à minha volta a harmonia que não há não houve (...) e a justificabilidade de tudo na vida, de eu estar aqui, de haver morte no mundo." (PS: 68) ¹⁰.

Com as necessárias reservas, podemos amplificar esta encenação demiúrgica a toda a obra vergiliana. É esta "tensão onde se fala do desejo/possibilidade de um novo mundo e da dificuldade em o fazer nascer" que, segundo Helder Godinho, "aproxima a obra de Vergílio Ferreira de um gigantesco Mito." (1982b). Como reconhecerá Jaime, "não há palavras ainda para inventar um mundo novo." (AB: 284). Desta busca de uma palavra substitutiva do Verbo nos fala toda a obra vergiliana e de forma particular *Para Sempre*, que o seu autor descreveu como "O

périplo de uma vida à procura da *palavra*." (CC3: 13). Ao aceitar o silêncio como a palavra final, o narrador de *Para Sempre* (306) revela a impossibilidade de os narradores vergilianos transformarem o seu mundo desejado e alternativo num mundo actual. Este *conflito produtivo* de mundos sobredetermina a configuração narrativa, ora resignada na aceitação deste impoder, ora eufórica na sua superação, que Jorge Andrade, o narrador de *Nítido Nulo*, sintetiza exemplarmente: "Estremeço todo eu, quando me descubro, tão forte da reinvenção do mundo em mim, tão frágil da oposição do mundo a mim." (p. 146).

A escrita e o seu poder genesíaco são caracterizados por um léxico pertencente ao campo semântico da mística (v.g. *aparição, revelação, milagre, êxtase, graça*)¹¹. Os narradores vergilianos atribuem força performativa ao acto de narrar e aos mundos epistémicos e alternativos dele resultantes, que lhe possibilitam a superação da sua situação trágica: "Reinventei a minha força na certeza de que tudo nasceu dela, do seu poder vertiginoso de criar." (NN: 173)¹². *Criar* é outro vocábulo recorrente para designar a similaridade do narrador/escritor com a divindade, na sua capacidade de criar mundos pela palavra, analogia que Jorge Andrade não se cansa de parodiar:

"Criei um mundo inteiro na cabeça e não precisei de seis dias." (NN: 147); "Como é dos livros, sou o rei da criação. Não Deus - que é que sabe Deus disso? Ele criou do nada e isso é mais fácil. Eu tenho de criar primeiro o nada, é mais difícil." (*id.*: 148); "E no olhar que trocámos, foi no princípio do ser, Deus criou os céus e a terra." (*id.*: 218).

Os narradores vergilianos, motivados pela sua situação e visão trágica da vida, transferem para os seus mundos imaginados e desejados a ânsia de absoluto, de superação do seu trágico mundo real, pela vivência assumidamente fictiva da memória e do momento presente, pela distensão proporcionada pela escrita, forma de reinventar a vida:

"De uma a uma esgotaram-se-me [as questões] e agora estou só em face do universo. Reconstruir tudo desde as origens, desde a primeira palavra." (AB: 149); "A cristalização. É uma criação do nada. Mas esse nada é o tudo pela minha invenção. Que estupidez - mas é a estupidez da vida. Tudo na vida é uma criação

sobre o nada donde partimos." (RS: 23); "Recuperar o absoluto, mesmo que em ficção." (PS: 214); "Olho-te agora na memória legenda e a beleza impossível existe, que para isso é que é impossível." (NT: 12).

Estes mundos alternativos (criações mentais: fantasias, alucinações, sonhos, ficções) regem-se pelas leis inverosímeis da pura ficção, da invenção deliberada, numa ontologia sem lei. Através do presente do indicativo, o tempo "puro da ficção", o narrador vergiliano instaura performativamente a eternidade no seu discurso, transforma o presente trágico num presente atemporal. O presente permite instituir mundos alternativos, instaurar o referente *in fieri* e enunciar imaginariamente experiências fictícias ou ficcionalizar o passado. O presente abre-se a todos os possíveis porque inaugura a temporalidade:

"O tempo invento-o no meu sangue. É o tempo absoluto, o fulgor da eternidade." (AB: 184); "Suspenso da tarde, suspensa a hora na radiação fixa de tudo, o tempo. É um tempo de eternidade sem passado nem futuro, eu aqui, transcendido de abismo." (PS: 145); "tenho a eternidade comigo, estou fora do tempo e da vida." (*id.*: 175).

No universo romanesco vergiliano, a palavra, poderosa e frágil simultaneamente, faz a lei, constrói mundos. Esta mundividência aproxima-se da do herói romântico, revive o sonho de divinização prometaica, poder simultaneamente irreduzível e limitado, incomensurável mas que nada pode, a não ser redimir o trágico (a mesma função da tragédia). Dá assim continuidade à transferência do sagrado do domínio da religião para a arte, agora o antídoto do trágico, que os românticos inauguraram. Esta é a *história* que nos narram os romances vergilianos.

5. As máscaras de Sísifo

"O círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço."

(Durand, 1989: 221)

A circularidade discursiva é uma forma de repetição constante nos romances vergilianos. De proporções e efeitos variados, mesmo sobrepostos, ela revela-se sobretudo na abertura e fecho dos romances, que em *Para Sempre* coincide ainda com a abertura e fecho da casa das origens a que o narrador regressou, num percurso vital também circular: "Para sempre. Aqui estou. É uma tarde de Verão, está quente. Tarde de Agosto." (9); "Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre." (306). O regresso à aldeia das origens pode fazer parte do mundo real do narrador, mas efectua-se também pela memória, dada a distância (*Nítido Nulo, Rápida, a Sombra*) ou porque o espaço natal se desmoronou (*Alegria Breve, Signo Sinal*). O narrador (dá a) volta aos lugares da origem, à semelhança de Ulisses, a fim de se repossar do seu reino perdido:

"Travo o passo, olho à minha volta o brilho da neve, a montanha, na posse breve e circular do meu reino." (AB: 220); "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*."; "Aqui estou. Para Sempre." (RS: 64); "E então olho pela janela - que fazer? Recuperar todo o espaço do meu reino. Rei expulso, degredado, eu. Mas não é um exílio, és daqui, a terra última da tua condição. Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão." (PS: 43).

O saldo desta viagem e a sua figuração traduzem ainda a incapacidade de compreensão do seu sentido global, que permanece circular e imanentemente cerrado em si mesmo. O círculo significa deste modo a solidão e a incapacidade trágica de libertação do destino, a coincidência do absurdo do início e do fim, a morte como regressão a um estado pré-natal e a resignação face à sua proximidade iminente:

"O milagre e o seu terror em ti nasceu, em ti há-de morrer. Sabe-o e aceita. Círculo perfeito sem mais." (AB: 217); "É o último limite da vida, saber que é indecente, não há mais nada depois. Toda a aprendizagem de um homem. O círculo que se fecha." (NN: 150); "Tudo findo, o círculo que se fechou. Um livro ainda? uma ideia." (RS: 133); "Torneados em vazio, eu, a casa, ergo-me ao espaço da minha solidão." (PS: 79); "Agora definitivamente. Tu e eu só. No círculo fechado de um destino comum. A sós, nem Deus." (NT: 157).

Porque o fim da autodiegese/autobiografia é inenarrável, ou impensável, o seu final deverá ficar normalmente em aberto. Assim, a circularidade discursiva não pode ser considerada neutra, ela centra o sentido final do acto narrativo e da existência, particularmente quando a ela se sobrepõem outros efeitos circulares, como em *Para Sempre*. Este fechamento semiósico reenvia para um eterno retorno, mas pode ser acrescido de uma projecção virtual na linha da temporalidade: *Alegria Breve* deposita a esperança num futuro indefinido, na hipotética vinda do filho, *Rápida, a Sombra* é encaixado aporisticamente noutra romance que Júlio Neves inventa e *Em nome da terra* remata com o baptismo imaginário de Mónica com que a narração se iniciara. *Só Nítido Nulo* tem um encerramento liminar, coincidindo com a execução do narrador (o inenarrável que se pode ler na sua conclusão é a morte).

O círculo reenvia a uma concepção da temporalidade como eterno retorno, ou mais tragicamente como "o tempo de Sísifo", um dos seus *disfarces*. Nalguns casos, observa Deleuze, a linha do tempo, irreversível, disfarça-se num *círculo tortuoso*, e noutros o *instinto de morte* apresenta o *rosto* do eterno retorno, interminável e incessante. Desfazer o círculo natural e físico do tempo numa linha direita ou reformá-la num eterno descentramento seriam pois operações comandadas pela *pulsão de morte* (1989: 151-2)¹³. A narrativa vergiliana parece, nestes disfarces, procurar escapar a um inevitável sentido do fim, talvez porque a narração autodiegética efectuada por um narrador envelhecido faz coincidir de forma perturbadora o fim do discurso com o fim da vida, e escrever é justamente esse fim, o mundo actual apela inevitavelmente a um mundo temido. Partilhamos pois a convicção de P. Brooks "that narrative has something to do with time boundedness, and that plot is the internal logic of the discourse of mortality." (1984: 22). *Para sempre* é por isso um título que fala da resistência do fim, mesmo ao

narrar uma rendição crepuscular. Neste resistir ao mundo real e ao *fim* se configuram os mundos alternativos da narração vergiliana, que se deixam aprisionar num círculo temporal de significação libertadora, clarificado nas palavras do narrador de *Rápida, a Sombra*, Júlio Neves, um escritor:

"Entendo a eternidade que não mude, foi sempre a minha fascinação. Mas só a eternidade do começo, e que é inteira durando como se não durasse, a que se reconhece no seu fim com a perfeição do princípio. Recomeçar. Reinventar a juventude na degradação da velhice. Houve um tipo que o disse - a 'repetição' que reinventa, o homenzinho recomeça." (RS: 204).

A circularidade diegética e discursiva remete-nos para o nível da narração, o lugar onde o apocalipse dá origem ao génesis (*Alegria Breve*), onde a infância e a juventude substituem a velhice e a morte anunciada (*Nítido Nulo, Rápida, a Sombra, Para Sempre e Em nome da terra*). Este retorno ao ponto de partida revela um sujeito do discurso que busca no seu acto narrativo uma *cura* para a sua situação trágica. Estancar o fluir temporal pelo círculo, para recomeçar e reinventar constantemente, parece ser a sua única alternativa para enfrentar um futuro aniquilador, projectando nesse futuro um passado depurado e imaginado: "Regressar à juventude e à invenção do futuro- regressar à origem como o bicho à sua toca. Fechar o círculo." (RS: 116).

Deste modo, mais que de eterno retorno, a obra vergiliana fala-nos do eterno recomeço ou da interminabilidade do recomeçar, da trágica eternidade de Sísifo¹⁴:

"Aguenta o impacte da vida e vence-a. Recupera-a desde as raízes, obscura, lenta, verdadeira. E se ela é a tua invenção, esquece tudo, inventa-a desde o início, cospe na que te deram" (AB: 49); "Vou portanto recomeçá-la do princípio, mas volta-se ao princípio para recomeçar ou acabar? reinventar a vida onde ela nos negou para a negarmos nós." (RS: 55).

Estas formas circulares são pois as máscaras de Sísifo que permitem jogar com o tempo e a finitude. Daí a sua ambivalência. Por um lado, manifesta o descrédito da temporalidade linear que Nietzsche condensou no *taedium historiae* e no eterno retorno. Vergílio Ferreira perfilha a

concepção de que face à linearidade do tempo judeo-cristã "a forma mais *lógica* do tempo é o tempo circular, que é o da repetição da natureza", "que podia inventar-nos a eternidade na Terra - Hoje, que a outra [judeo-cristã] está em declínio, devíamos regressar a esta. Uma forma de dilatar o instante com a variedade das estações." (CC3: 151).

Aparição coloca a circularidade no plano de símbolo da condição humana. O último parágrafo repete o início e o fim do capítulo inicial; primeiro o narrador descreve a sua situação narrativa "Sento-me aqui nesta casa vazia e relembro. Uma luz quente de Verão entra pela varanda" (9 e 249); depois, narra a entrada da mulher na sala, que se senta a seu lado, só que no capítulo inicial é ele que lhe toma a mão e no final é ela, ficando ambos em silêncio (pp. 11 e 251). Como afirma o narrador no capítulo final, ele sabe que a "evidência inicial [a morte não deve ter razão contra a vida] nos espera no fim de todas as conquistas para que o ciclo se feche - o ciclo, a viagem mais perfeita." (247). Mas, no posfácio de 1968 (5ª ed.) - (em edições posteriores não se indica ser posfácio, parecendo fazer parte do texto inicial) - Vergílio Ferreira mostra-se convicto de que "num problema para a vida, o percurso em que o enfrentamos, menos que numa só direcção, desenvolve-se circularmente. Só nos problemas que dizemos 'práticos' as soluções se encaminham numa sucessão progressiva." (254).

Por outro lado, o círculo simboliza, como pretende Vergílio Ferreira, o fracasso das questões propostas no texto: "E é justamente porque o livro leva a um impasse que a forma geométrica dele é um círculo - o que avulta no seu final." (UEA: 282). Ou seja, o fim ou o fechamento do círculo não passam dum recomeço, do retorno ao início. A esta face do círculo sobrepõe-se quase sempre o pólo positivo da domesticação da temporalidade. Forma de dominar a morte, de proteger a individualidade num centro que o círculo garante, tudo indica que a circularidade permite encerrar o tempo numa posse totalizadora da vida, o "sentido primordial de emblema do devir cíclico, resumo mágico que permite o domínio do tempo, ou seja, a predição do futuro. A posse do ritmo secreto do devir não é já por si garantia da posse do acontecimento a vir?" (Durand, 1989: 222).

6. A Caixa de Pandora

Se referimos a circularidade discursiva de alguns romances vergilianos, não podemos esquecer aqueles que deixam em aberto a narrativa numa perspectiva temporal linear. Na sua globalidade, e à semelhança do mito de Pandora, deixam no final uma mensagem de esperança e quietação. É o caso de *Manhã Submersa*, *Aparição*, *Signo Sinal*, *Até ao fim* e particularmente *Alegria Breve*: "Amanhã é um dia novo." (AB: 287). O narrador, Jaime Faria, professor do ensino primário, acaba de enterrar a mulher e encontra-se definitivamente só numa aldeia desertificada (após o fechamento da sua indústria de exploração do volfrâmio) e arrasada por um terramoto. Rodeado pela neve e pela montanha, Jaime vai relatando o que lhe ocorreu e a sua experiência imediata, enquanto espera um filho, que teria nascido das suas relações com Vanda. O seu mundo actual é de uma solidão radical:

"Estou só, horrorosamente só, ó Deus, e como soffro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim.

E no entanto, este orgulho triste, inchando - sou o Homem! Do desastre universal, ergo-me enorme e tremendo. Eu." (AB: 18).

Esta apóstrofe à divindade, reiterada ao longo da narração, revela a outra face da morte de deus, um sentimento indisfarçado de orfandade cósmica. Os seus movimentos "são os passos do primeiro homem do mundo." (19). Jaime assume-se como um demiurgo, num mundo sem deuses e sem a eternidade: "Mas tudo é novo e virgem à minha volta, a minha responsabilidade é imensa." (30). Não obstante a ilusão genesíaca que a neve circundante parece gerar em Jaime, está rodeado de cadáveres e destruição, que ele, transformado em "coveiro do mundo" (283), enterrou:

"Mas a terra está morta. Morto é o homem e toda a sua ilusão. Mortos são todos os deuses. É o espaço deserto dos céus, é a terra amortalhada que eu olho. Olhar puro e aflito. Há uma coisa enorme e bela e triste a

resolver-se aqui e eu não sei. No meu corpo envelhecido pesam milénios de desastre. Mas o meu corpo está vivo." (AB: 116).

Trata-se de um mundo em que, na sugestiva formulação de Milan Kundera, "O planeta avança no vazio sem nenhum dono. E eis a insustentável leveza do ser." (1988: 57). Símbolo do homem, o narrador empreende a construção duma "metafísica às avessas" porque, ao contrário da narrativa bíblica, *Alegria Breve* inicia-se com o fim dos tempos e Jaime suicidar-se-á sete dias depois da eventual e desejada vinda do hipotético filho.

Os ecos intertextuais de Nietzsche na proclamação da morte de Deus não são aqui correspondidos pelo nascimento do super-homem, ele é apenas esperado na figura do filho, a quem Jaime pretende transmitir o fogo prometeico e delegar a criação de uma nova *gens*, de um novo cosmos. Esta expectativa não pode deixar de evocar a trágica evidência que o chinês da "Tentation de l' Occident", de Malraux, enuncia, ao constatar a morte de Deus, a apregoadada morte do homem e mesmo da civilização ocidental: "Para vós, a realidade absoluta foi Deus e, em seguida, o homem, mas o homem morreu depois de Deus e agora tentais angustiadamente encontrar aquele a quem poderíeis confiar a vossa estranha herança", que segundo Vergílio Ferreira "é apenas o desespero ou o silêncio." (IMC: 17):

"eu, clamo a morte do homem, anuncio a sua vinda - Natal. (...) Virgindade do meu sangue, um Deus Menino vai nascer. Os deuses nascem sobre o sepulcro dos deuses." (AB: 265).

Um messianismo humanista perspassa também *Signo Sinal* ("é impossível que a esperança morra", 99-100), mas nos últimos romances de Vergílio Ferreira o filho e/ou a filha morrem jovens e revelam o oposto do que se pode esperar de um messias. Aliás, em todos os romances vergilianos a relação do narrador com os filhos é problemática desde o seu nascimento. *Alegria Breve* é o romance do *não narrado* (do hipotético e desejado, mas não actualizado), dum contínuo e suspenso conflito produtivo entre um mundo destruído (mundo actual) e um mundo quase-a-nascer (mundo desejado), entre o silêncio e a palavra, na impossibilidade de inventar uma nova linguagem: "É no silêncio que eu vivo, aprenderei outra linguagem? não há palavras

ainda para inventar o mundo novo. Como estou cansado." (AB: 284). Jaime difere a *pulsão de morte* que a escrita configura mediante uma esperança obsessiva num *futuro limite*, um "futuro indefinível que se abre no extremo do nosso impulso e da nossa procura" (IMC: 90). A narração adivinha-se desse modo o lugar da possibilidade de um mundo desejado ou alternativo face ao fim do mundo ou mundo do fim. Com receio de que o culpem por não ter sabido guardar a esperança do recomeço, esse legado único de Pandora, Jaime sustenta-a até ao absurdo, ao ponto de reconhecer em certos indícios da natureza "o anúncio do Messias que não vem nunca, que é a sua maneira de vir." (185-6). Do filho, o narrador só sabe que não terá o seu nome e escreve ou telefona para saber se já nasceu, pelo que o seu nascimento apenas existe no seu mundo desejado. Dele, tem apenas a esperança da vinda, que reitera sem cessar ¹⁵, a fim de lhe dar uma palavra nova, a palavra da vida:

"O espírito dorme o seu sono eterno. A tua vigília é o teu corpo. Limitado, avulso, perecível. A tua grandeza é o braço que se estende com o teu testemunho. Alguém virá recebê-lo. Alguém. O teu filho, alguém. A terra é tua. Branca, enorme e virgem no grande espaço lunar " (AB: 117).

Aliás, a incerteza acerca da vinda do filho é notória na pontuação (reticências e interrogação) e das proposições modais. Narrar é pois um acto performativo para reafirmar a esperança num futuro desejado. Desta repetição, uma das figuras mais relevantes da narração de *Alegria Breve*, deriva uma duração onírica e obsessiva, à medida da perturbação de Jaime, do seu desespero pelo afundamento do mundo num manto de neve que apaga os traços da morte, mas não anuncia as pegadas da vida, o que se condensa no cansaço do narrador, da escrita:

"Que horas são? A noite devagar, entrou-me dentro de casa, a minha mão anoitece. Anoitecem os meus olhos, ó Deus, tão cansados. É uma hora solene, escrevo, escrevo. No papel escurecido escrevo sempre. No fio da tinta escorre o imbricado da minha letra miúda como o tinido de um insecto." (AB: 116).

O cansaço e a noite não o fazem desistir de esperar: "Tudo isto é tão absurdo. Esta esperança sôfrega, este impulso cego, desesperado." (285). Os silêncios do texto, o fragmentário e o incompleto que caracterizam a duração narrativa associam-se ao esgotamento, ao cansaço:

"Cansado, e escrevo sempre, quando virá o sol? um sol forte, a Primavera ainda longe, ou uma chuvada? cansado. As palavras trôpegas, embaralham-se-me as ideias, fogem-me, relampejam-me em palavras breves, mas não duram o bastante, fogem-me. De mim às ideias, de mim à escrita, espaços vazios, um extenuamento talvez do pensar, do querer entender, do querer ... talvez de ... Já um dia soube porque escrevia (...) estou bem cansado." (AB: 275-6).

O silêncio invade a enunciação através de inúmeras elipses indeterminadas, actos enunciativos *in absentia* que se inscrevem textualmente através de conotações enunciativas, de natureza lexical, sintáctica ou entoativa, e no seu conjunto produzem um ritmo entrecortado, a sugerir o tumulto interior e as agitações do espírito. O ritmo sincopado e subjectivo da narração actualiza-se no discurso sempre interrompido e recomeçado, repetitivo na sua luta entre o desespero e a esperança, como o labor de Penélope.

Ao cansaço e à noite que desce, o narrador opõe apenas a enunciação do seu mundo desejado e alternativo, conjugado num futuro do indicativo perifrástico e modalizante, misturado com outros eventos futuros mais plausíveis, que ao longo da enunciação compareceram obsessiva e disseminadamente e são recolhidos no final, como que a diferirem a angústia do presente trágico noutras expectativas que ao longo do romance sugerem um novo horizonte; o resto, afinal, da caixa de Pandora:

"Estou cansado, a noite desce. Não há estrelas, a neve estremece palidamente na sombra. O frio aperta-se, bloco fechado, nítido. Vai nevar de novo pela noite, ar imóvel, céu espesso, vai nevar outra vez - nevará de mais? Voltará o meu filho, choverá um dia, voltará a Primavera - quando voltará a Primavera? Terei de ir à lenha amanhã. Terei de ir à vila. Um cansaço profundo. Dorme. Amanhã é um dia novo." (287).

VI- As possibilidades do mundo

Face às impossibilidades, aos limites do possível, os narradores de Vergílio Ferreira, enclausurados num espaço e num círculo temporal, constroem as suas possibilidades (os seus mundos possíveis) numa linha de fuga aos seus limites, através da memória e da imaginação, ora regredindo na linha temporal até aos seus espaços de intimidade da infância, ora libertando-se pela ficção numa linha projectiva que apela à esperança num futuro desejado ou recria idealmente o passado. Os mundos possíveis preenchem a esfera do imaginário, e é lá que existem "realmente", constituindo uma libertação ou redenção do fechamento do mundo actual. Em qualquer dos processos (regressão ou projecção ficcional) há, contudo, uma tensão latente dos narradores que se manifesta sob a forma de diálogo interior ou se realiza num confronto metatextual de natureza discursiva, em ambos os casos traduzindo a oscilação e o conflito entre a *visão* e a *ilusão* (cegueira voluntária). Ao fundo do cenário, três obsessões da repousante figura materna: a mãe, a amada e a escrita.

1. A redenção da memória

"Quem vem seleccionar-nos o que lembramos do passado?"

(CC-ns I: 80; cf. 217)

A repetição é sem dúvida a figura maior da obra vergiliana. Porque um narrador conta várias vezes o que aconteceu apenas uma, a maior virtualidade da frequência repetitiva é revelar um acto narrativo em processo. Insistência do discurso em torno de um momento, a reiteração é epifania da memória e seus mecanismos, não raro signo de inquietação. A evocação da infância, a morte dos pais, um amor juvenil marcante, a aparição do "eu" e da tragicidade da condição humana, a sedução da música, o apocalipse da civilização e das suas grandes metanarrativas fundadoras, eis algumas das principais obsessões da obra vergiliana. No entanto, cada romance

caracteriza-se pelas suas próprias recorrências, como a espera do filho em *Alegria Breve*, o desejo de entender a vida em *Nítido Nulo*, de viver num tempo animal em *Rápida, a Sombra*, a busca duma palavra essencial em *Para Sempre* e a ficcionalização de Mónica em *Em nome da terra*. Aliás, a obsessão dominante coexiste com outros motivos repetitivos, combinando-se de acordo com a estrutura wagneriana do tema e variações. Há que distinguir, porém, entre a associação de ideias, regida por uma memória involuntária, mais ou menos próxima dos mecanismos freudianos do sonho, e a evocação intencional e desejada, que emerge como um esforço de anamnese. Em qualquer dos casos, a repetição afirma (-se com) a diferença, como em relação à Mónica de *Em nome da terra*:

"Quero ir primeiro ter contigo - e onde é que eu hei-de ir ter contigo? Estás em muitos sítios, és múltipla, há mesmo um grande grupo de ti. És muitas e todas querem entrar agora no nosso encontro. Vou-te impor uma regra, é uma de cada vez - qual deve ser agora? E eu amo-te em cada uma em maneiras sucessivas até ficar por fim a maneira única do teu corpo e mais acima, mas mais tarde, a sua memória e a sua eternidade."
(NT: 27).

A memória desfigura o passado devido às suas limitações, à passagem do tempo, ao esquecimento e à repressão do desagradável. Esquecer é também uma das suas faculdades. A incompletude e deformação dos eventos passados torna-se inevitável, pelo que a reconstituição da experiência tem a última palavra face à incerteza do que passou. À distância intangível do que o tempo apagou, às naturais lacunas e vazios da memória, somam-se em *Alegria Breve* o cansaço, o álcool em *Nítido Nulo*, ou a memória envelhecida em *Para Sempre*, envolta em distorções, falhas e confusões, sem esquecer os efeitos retrojectivos de lembranças incómodas ou emotivas, especialmente referidos em *Em nome da terra*. A imaginação torna-se então o suplemento indispensável da memória. Esta aliança de faculdades é bastante explícita em *Rápida, a Sombra* pelo facto do narrador ser romancista e desvendar os mecanismos da sua arte:

"estamos talvez em Maio. Mas não é fácil sabê-lo. A imaginação. A memória. Tudo aí."; "O perfume. Paro um pouco a considerá-lo na memória inteira pura do seu absoluto de ser." (28); "a imaginação é que é tudo.

Ou na memória. As coisas transcendidas à pureza da sua verdade." (69); "mas já não me lembro bem. Porque não lembro das coisas a sua materialidade mas só a transparência delas até à minha comoção." (81); "Nunca mexi muito na vida, mexi só em imaginação." (87).

A memória é pois uma operação construtiva e evocativa do passado, num acto voluntário de anamnese que o procura recuperar no momento anterior à sua degradação, purificando-o dos seus elementos disfóricos, anulando o tempo numa transcendência memorial, a "memória absoluta" de Vergílio Ferreira¹, o que é particularmente evidente na figura da mulher arquetípica e mitificada que transcorre a obra vergiliana e se actualiza particular e gradativamente nos últimos romances, com especial incidência em *Em nome da terra* :

"Encontrar-te depois na eternidade do teu ser. Eternidade na Terra, mais alta que a de Deus. Atravessar mesmo o que era belo e morreu. O nascimento dos filhos, o seu crescimento, o seu adeus à nossa protecção." (285); "Atravessar a infância dos nossos filhos, querida." (286); "Atravessar enfim a tua descida até à morte." (286-7); "Atravessar tudo isso, a memória, querida. E ficar quieto. E não me matar." (288).

É pela ordem obsessiva que o narrador dramatiza o seu desejo de redimir aquilo que antecipadamente sabe irreversível, na solidão em que rememora, revivendo-o numa ordem atemporal, numa plenitude frágil, mas fulgurante como um crepúsculo: "tanta coisa à minha espera, e coisas que acontecem e coisas que eu fui sendo, para ser agora tudo no balancear da memória, instantâneo fulgor, e nada deixar de mim quando o silêncio me cobrir (...) no revoltear da memória como um poente - deixem-me estar." (PS: 103). A frequência repetitiva das sequências, de expressões e situações contribui para redimir a fugacidade, "Porque o que se repete cria o sem fim e a eternidade." (PS: 250):

"A recuperar na memória o tempo em que transbordava de vida (...). Relembra, que é que tens a lembrar? Tanta coisa - Sandra. E é o que no fim de contas me lembra só. Como se toda a vida se reunisse nela e nela se iluminasse e tivesse sentido." (PS: 223); "estou a ponto de construir no meu nada de tudo uma ideia de redenção com a memória de ti para esse nada que é meu." (CS: 57).

A reavaliação do passado através de uma memorização recoberta pelo imaginário tem um efeito terapêutico ao permitir a sua reconstrução à medida do desejo, no plano temporal que Freud definiu e que Paulo sintetiza admiravelmente: "É bom recordar. Recuperar a vida desde onde ela morreu. Prolongar ao futuro que não há o passado que já houve" (PS: 199). Assim, é a evocação fantasiada duma satisfação original "guardada" na memória/imaginação que é *despertada* pela necessidade de vencer a corrupção do corpo e a morte, pelo que os traços mnésicos despertados se ligam preferencialmente ao prazer do corpo, ao amor juvenil. Esta vivência é projectada finalmente numa fantasia futura, confessada na invenção de Hélia em *Rápida, a Sombra* ("minha ficção tão verdade", 111), de Sabina em *Signo Sinal* ("invenção absoluta da perfeição", 158), de Sandra em *Para Sempre* ("Esta ficção que eu invento e a minha entrega absoluta ao que inventei", 211), *Conta-Corrente 4* ("Sandra, Sandra. Invenção da minha agonia", 483) e *Cartas a Sandra* ("Recriar-te no imaginário a figura gentil", 42), de Oriana em *Até ao fim* ("Ficção mítica da minha fadiga.", 49) ou de Mónica em *Em nome da terra* ("Vou-te inventar aí", 157).

A recuperação do passado é uma necessidade do narrador perante a sua situação trágica, mas tem a dimensão da fantasia desejante ou sonho diurno que, segundo Freud, é a continuação e substituto do jogo infantil (1985: 44), o que o narrador de *Para Sempre* parece subscrever plenamente: "Eu sei que tudo é vão e estúpido como a invenção infantil. E todavia. Recuperar o absoluto, mesmo que em ficção. Mas toda a vida é um fingimento e só uma pedra é real. E o estrume. Estou só e cansado e a vida pesa tanto." (214)³.

2. Uma indefinível regressão

"E à mistura, uma ternura subtil. Uma indefinível regressão à meninice. É assim. Sorrio agora na minha amargura adulta. Olho à volta o silêncio do mundo. Olho em frente o caminho deserto." (PS: 157).

O lugar da infância, a aldeia das origens, é um espaço marcante, termo da viagem existencial dos narradores (*cursum peregrini*). Quer se trate de um regresso real (*Para Sempre*), quer imaginário (*Nítido Nulo*), o regresso ao mundo encantatório da infância transcorre na memória, porque o tempo colocou a uma distância insuperável a ucrónica inocência infantil⁴. Deste desejo nos fala Vergílio Ferreira com ênfase particular: "e logo ao aproximar-me dos meus sítios, (...) sinto muito vivo o meu regresso às origens (...). Falaria a vida inteira só disso, do negrume destas terras, deste silêncio cósmico de inícios do mundo." (CC3: 391-2). *Para Sempre* passa-se mesmo em Melo, como o escritor confessa, e cuja evocação diarística se inicia como no romance: "Aqui estou." (CC2: 248). É na aldeia da infância que Vergílio Ferreira diz estar a sua sensibilidade e ambiente, é ela que vem, segundo ele, seleccionar-lhe os motivos da memória (CC5: 576).

A regressão à infância parece-nos a principal obsessão dos narradores vergilianos e em particular de Jorge Andrade (*Nítido Nulo*), através de uma evocação emotiva aparentemente sem motivação ou nexos associativos, logo a seguir a um momento em que exhibe a arbitrariedade do seu relato, e justificada pela situação trágica que o envolve: "Numa manhã limpa de Inverno - regresso à infância, a evocação abre subitamente dentro de mim. A ternura afoga-me, um sorriso triste, um abalo profundo no quente do meu sangue à evidência brusca da morte." (NN: 26). É então que "num ápice" esta memória involuntária, afectiva e não lógica faz irromper no presente a infância, devastando a resignação acumulada sobre "os sonhos destruídos (...) como a um descuido de uma porta subitamente aberta e um golpe de ar entrando e revolvendo tudo" (*ibid.*). Daí resulta uma longa evocação da infância na aldeia: a casa, a partida dos pais, a tia Matilde, a criada Dolores, o gato Tareco e o Profeta/mendigo. O narrador confessa a "estúpida fascinação"

da infância: "ó infância estúpida. Memória estúpida." (34). Evoca também os banhos de mar ou então as vindimas que fazem evocar a sua "aldeia morta, aldeia-mito, retorno às origens de todo o apelo vão. (...) aldeia eterna como o sono de um túmulo" (163). Depois, são as brincadeiras infantis que recordam, como Gedeão, que "o sonho comanda a vida" ou que "somos feitos da mesma matéria dos sonhos", citação alusiva de Jorge para o encantamento das bolas de sabão (188-9), ou para a sua ascensão no papagaio de papel que lançava junto ao rio (205). A memória obedece à necessidade do seu mundo desejado, submetendo-se por isso às "leis" da fantasia, que transformam inevitavelmente as imagens do passado. Narrar evocativamente a infância parece ser pois um contraponto libertador perante a condenação à morte deste narrador.

No entanto, a imagem da porta da memória que se entreabre inoportunamente traz consigo o embaraço das frustrações e repressões sustidas, perturba mesmo o esforço de resignação do narrador. A partida dos pais ("antes de eu poder lembrar-me deles", 27) surge no início da evocação e é o momento mais reiterado ao longo de todo o discurso, tal como a palavra incompreendida da mãe o é em *Para Sempre*. Tudo indica pois tratar-se de uma compulsão de repetição para além do princípio do prazer, uma *pulsão de morte*. O texto revela-se lugar e cenário de investimentos afectivos, da evocação de ausências, onde emergem, pela insistência do discurso, os desejos reprimidos, que se manifestam sob forma de compulsão *demoníaca* e perlaboração, de forma condensada e deformada, das reacções da época da infância: "en el analizado se ve claramente que la obsesión de repetir, en la transferencia, los sucesos de su infancia, se sobrepone en absoluto al principio del placer." (Freud, 1973: 2524). Daí que a meditação de João Vieira, o narrador de *Em nome da terra*, a propósito da degradação do corpo de Mónica, justifique igualmente as lembranças magoadas dos momentos perturbadores:

"Aquilo que mais se quer esquecer é aquilo que mais se lembra. Porque querer esquecer é lembrar, o que se não lembra é apenas o que se esquece mas não se quer esquecer." (NT: 227).

A insistência na infância e a reiteração da partida dos pais parecem indiciar a busca anamnética dum paraíso perdido/esquecido e o exílio posterior.

3. Um aceno sobredeterminado

Se o regresso às origens é uma constante dos narradores vergilianos, não menos marcante é a ausência dos pais, habitualmente mortos no início de cada romance⁵. A recordação primordial da primeira infância contém, na expressão freudiana, a chave das gavetas secretas da vida psíquica (1975: 196), tal "Como as coisas ingênuas da infância que se guardam numa gaveta secreta." (NN: 18). Eduardo Lourenço considera esta constante narrativa da morte dos pais uma *metáfora do vazio*, pelo que a finalidade da obra de Vergílio Ferreira talvez "seja apenas a de atingir esse espaço, iluminado e inexistente onde repousam 'vivos' esses pais cuja ausência original e misteriosa deixa o herói no labirinto de uma solidão sideral." (1982: 384-5). Vergílio Ferreira parece ter alguma relutância em aceitar esta possibilidade devido ao facto de mal ter conhecido os pais, considerando-se estranho ao complexo de Édipo⁶ (CC1: 291; CC2: 318). Não deixa de ser, porém, sintomático que nos romances autodiegéticos o pai morra sempre primeiro. Mesmo nos casos em que apenas partiu para longe, como em *Nítido Nulo*, vai em primeiro lugar, seguido da mãe. Em *Para Sempre* é mesmo considerado morto, porque a mãe, que virá a enlouquecer e morrer, "veste de viúva como se o fosse" (38), incerteza que é repetida em *Na tua face*: "Havia a minha mãe talvez viúva, o meu pai fugira com uma criada para o ininteligível" (57). Em *nome da terra* parece ser por isso único o romance em que este "complexo" é superado.

Em *Nítido Nulo* os pais não morrem, mas emigram (caps II e XII). A sua partida, que é reiterada por Jorge Andrade ao longo da narração, é praticamente duplicada na *Autobiografia* sintetizada de Vergílio Ferreira, concluída seis anos após *Nítido Nulo*⁷, pelo que nos deparamos com um espaço autobiográfico não declarado, não deixando de ser sintomática a ausência de tal despedida no diário. O pai partiu quando tinha três anos em ambos os relatos e se na vida real a mãe partiu alguns meses depois com a irmã mais velha, em *Nítido Nulo* só o fez decorridos dois anos, ficando aqui com a tia Matilde, ao passo que na vida real ficou com duas tias e a avó materna (UEA: 21). Nada melhor, porém, do que compararmos extractos de ambas as sequências, visto que tanto a sua forma de expressão como a de conteúdo são quase coincidentes:

PAI

Nítido Nulo: "Mas uma certa ligeireza do meu pai transpondo o portão do quintal(...) Vêem-se imóveis as pernas do meu pai, abertas na passada, o bocado inferior de um braço e a mão apanhando a argola do baú. Dada a nossa posição relativa, devia ser o braço esquerdo. (...) O baú era de folha " (139).

Autobiografia: "Vejo o meu pai, no limite da minha infância, dobrar a porta do pátio, com um baú de folha na mão. Vejo-o de lado, e sem se voltar, eu estou dentro do pátio e não há, na minha memória, ninguém mais ao pé de mim. Devo ter o olhar espantado e ofendido [cf. Ap: 250] por ele partir." (3)⁸.

MÃE

Nítido Nulo: " Um pouco esquecido, posto de lado, vejo tudo do cimo de um dos degraus que levavam do corredor a um quarto. O corredor estava atulhado de gente, minha mãe no meio. (...) Agitavam os braços no ar e deviam estar a dar gritos. (...) agitados. (...) estão ali, amontoados uns nos outros, empurrando-se uns aos outros, redemoinhando, as cabeças convulsionadas sobre o mar de gente. Eu estou do alto do meu degrau, vejo. Possivelmente estou a chorar, mas não tenho tempo de o saber, não me lembro. Por fim minha mãe e minha irmã lá hão-de ter conseguido subir para a carroça do Beltra. Mas não me lembro também. Recordo é quando a carroça partiu. (...) Eu estava sozinho, não podiam prestar-me atenção. Então larguei a correr pelo meio da estrada atrás da carroça, minha mãe ia lá dentro. Ia correndo pelo meio do pó, obstinadamente, sozinho, e em dada altura minha mãe fez-me um sinal. Devia ser a dizer-me adeus. Depois o intervalo entre mim e a carroça começou a alargar-se. Eu corria sempre, mas ia ficando para trás. Depois o intervalo alargou-se ainda, até que a carroça desapareceu ao longe, numa pequena nuvem de poeira. Então sentei-me numa berma da estrada. Estava só." (140-1).

Autobiografia: "Mas alguns meses depois o corredor da casa de minha avó amontoa-se de gente, na despedida de minha mãe e da minha irmã mais velha que partiam também. Do alto dos degraus de uma sala contígua, descubro um mar de cabeças agitadas e aos gritos. Estou só ainda, na memória que me ficou. Depois, não sei como, vejo-me correndo atrás da charrette que a levava. O cavalo corria mais do que eu e a poeira que se ia erguendo tornava ainda a distância maior. Minha mãe dizia-me adeus de dentro da charrette

que as levava e cada vez de mais longe. Até que deixei de correr. Dessa vez houve choro pela noite adiante - tia Quina contava, conta ainda. (...) Deve-me ter vibrado pela vida fora esse choro que não lembro. É dos livros, suponho. Depois a infância recomeçou." (3).

As descrições da partida dos pais sugerem um abandono apressado e acentuam a solidão radical em que os pais colocaram o escritor no passado real, como aos seus narradores, num exílio precoce.

No regresso de complexos infantis reprimidos e nas recordações da primeira infância não entra em linha de conta, segundo Freud, a realidade, que é substituída por uma realidade psíquica, um conteúdo, uma elaboração efectuada por influência de diversas forças psíquicas ulteriores, que funcionam como "souvenirs de couverture" (1975: 67-8; 1985: 257-8). Os desejos insatisfeitos são, para o pai da psicanálise, as forças motrizes da fantasia, que é "un correctif de la réalité non satisfaisante", permitindo a realização do desejo (1985: 38). Estes mecanismos parecem verificar-se com Vergílio Ferreira, para quem a evocação da infância é a principal porta da sua entrada no "indizível palácio do encantamento" da arte. Saudade do "irreal e imaginário", "A saudade da infância não é saudade de nada, porque é a da eternidade que lá mora"; "Tenho assim dois passados como toda a gente: o que se concretizou em real e o que se transcendeu em legenda. Este amo-o: aquele detesto-o." (CC5: 582-3) ⁹. Encontramos a mesma duplicidade no narrador de *Para Sempre*: "É a saudade do que vejo de realidade e me fala desde a irrealidade que lá está" (PS: 43-4). O mundo desejado do narrador retrojecta-se deste modo na configuração duma infância mítica. Um exemplo de *refoulement* e sublimação está presente, a nosso ver, na revisão de *Estrela Polar*, onde são suprimidas duas recordações relevantes da infância que se encontram na primeira edição: "Então relembro ainda o que me obceca, tudo o que me vem destruindo desde a infância - o sonho de não ser só: uma canção abrindo no ar, à frescura da manhã, transfigura-se em leveza, em esquecimento..." (EP, 1ª ed.: 108; subl. nosso). O isomorfismo dos pais nos vários romances e as isotopias do adeus são construções mentais, mas não a solidão primordial: "De qualquer modo, sem a Mãe real ou a que em mito construí, agora [morte real da mãe] estou mais só." (CC 2: 318).

Os complexos infantis sublimados são reanimados por certas impressões e surgem sob a forma de "souvenir-écran", como se pode verificar nos textos acima transcritos e em quase todas as recordações de infância dos diversos narradores, que se socorrem de analogias explícitas com o cinema e a fotografia para caracterizarem a memória. Como é habitual nas grandes imagens, as imagens da mãe aparecem sobredeterminadas a partir desta despedida, o aceno materno passa a ser o adeus da infância ¹⁰, reevocado numa música encantatória:

"Eis que tudo em mim de novo a mim regressa, como um braço que se recolhe, suspenso a meio de uma saudação." (EP: 263); "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 adivinho-a pela música que conheço, música que me chamam e eu estou tão cansado." (PS: 179-180; subl. nossos).

A canção matinal quase esquecida, em *Estrela Polar*, ou esta música insistente parecem substituir metafórica e metonimicamente a mãe e a infância desejadas. Jaime Faria adormecia, cansado, no colo da mãe, ao som da guitarra tocada pelo Trigo ferreiro (AB: 164, 179, 189 e 241). Em *Para Sempre*, o *Avé-Maria* de Schubert, tocado no violino pelo Padre Parente na infância, desperta em Paulo a imagem materna: "E terno um tremor estremece-me o olhar e lembrei-me, não sei porquê, da palavra inaudível de minha mãe" (135; subl. nosso). O seu *alter ego*, no final, destina-lhe "o silêncio sem mais e o eco de uma música em que ele se reabsorva." (*id.*: 306). Música, embalo materno, lugar da infância e da harmonia, metáfora sobredeterminada dum comoção primordial e indizível ¹¹:

"E de súbito, uma música ignorada cresce-me de longe, como um aceno humilde, os meus olhos tremem. Suave, longínqua e tão ilícita. Sobe em mim, aperta-me o pescoço como uma criança - a ternura é o mais difícil e eternecemo-nos tanto. Que é que me comove ? Como uma árvore, às vezes penso, o homem pode subir alto, mas as raízes não sobem. Estão na terra, para sempre, junto da infância e dos mortos ." (AB: 50; subl. nossos).

4. Os espaços da intimidade e do repouso

A música, o canto e o silêncio desenham isotopias do embalo maternal, do útero desejado, de abandono ao silêncio pré-natal, condensando uma *pulsão de morte*, que se pode actualizar na *regressão* à aldeia, à infância e figura, em última análise, o desejo do retorno a um estado anterior, inanimado e inconsciente, de que dão conta as *rêveries du repos*, do regresso à mãe. Vergílio Ferreira declara que recordar o passado talvez seja "a imagem difusa da morte", "ou como quando adormecíamos no colo materno. Talvez que tudo seja ainda a memória de um ventre perdido." (CC 2: 219-220). A melancolia que assalta o narrador de *Nítido Nulo* fala antes de mais desse desejo de pacificação, que freudianamente se traduz no desejo de anular as tensões psíquicas internas:

"Desde o sítio longínquo do meu cansaço (...) É o lugar da minha evasão (...) É o lugar da minha íntima agonia, desta vontade estúpida de sucumbir todo, antes de me explicar porquê. (...) É um lugar que deve ficar à beira da estrada, coberto da poeira dos carros que passam, minha mãe vai na carroça do Beltra, nunca mais a vi." (NN: 312).

A morte, a terra natal, a casa e o ventre materno equivalem-se isomorficamente como refúgio, espaço protector de intimidade: "tous les lieux de repos sont maternels." (Bachelard, 1963: 124). Este fascínio pelo mundo primordial, que prende o narrador de *Alegria Breve* à aldeia arruinada e impede o de *Signo Sinal* de afastar o seu pensamento dela (apesar de se manter na praia), parece dar conta do regresso à mãe. A infância sonhada, a casa das origens e o desejo de repouso condensam-se também no regresso à terra natal, no momento que antecede a morte (em *Nítido Nulo*, pela memória) ou para morrer (*Cântico Final*, *Rápida*, *a Sombra* e *Para Sempre*). Nas fantasias do repouso, o ventre materno e o sepulcro respondem às mesmas imagens, constituindo-se em antífrase da morte. Na obra de Vergílio Ferreira, a morte não é solicitada com a euforia romântica, ela é antes apelo do cansaço (*Alegria Breve*), do esgotamento (*Nítido Nulo*), símile da resignação (*Para Sempre*), círculo protector ou maternidade onírica:

"Terra da minha origem, repousar enfim nela, reencontrar aí o que me seja de verdade no envelhecer." (*Cartas a Sandra*, 85-6).

O narratário de *Rápida, a Sombra* persuade o narrador, Júlio Neves, a refugiar-se na intimidade da terra-mãe, "entre o silêncio dos mortos, fundido à germinação escura da terra, no revolver intenso da seiva e do estrume." (RS: 21). O narrador, envolto em solidão, aspira à morte como uma pacificação: "Tenho só o desejo de dizer que sim à morte." (*id.*: 23). Como se verifica, "A terra torna-se berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso." (Durand, 1989: 164). "Regressar à aldeia, às origens, estou tão cansado." (RS: 19). Júlio sente na casa da infância a "frialdade" do seu "sepulcro", onde entra abrindo a "porta" do seu "jazigo" (RS: 184). Depois encena imaginariamente a sua morte, por quem os sinos dobram, e assiste ao velório: "Bem morto, quieto definitivamente (...). Dormes." (*id.*:186). O narrador de *Para Sempre* configura idêntico mundo, participando no funeral e fazendo da morte a apologia do repouso: "Feliz. A felicidade é isso, estar quieto nos limites em que se está a dizer que não ao que está além." (PS: 86). O cemitério, em *Para Sempre*, está voltado ao poente, onde o sol desaparece num clarão, imagem da morte interior do narrador: "Vejo-o minúsculo, apagado entre os campos, um pouco confundido nas sombras do entardecer, irmanado em indiferença ao que em mim desistiu." (*id.*: 303). A morte, horizonte de expectativas trágico dos vários narradores, pacifica através do seu efeito regressivo, anula o conflito interior de mundos: "estás velho, no limiar da grande noite (...). Cai a tarde na cidade, anoitece no mundo. Anoitece-te a vida" (RS: 151); "Como um sono final, a grande noite." (PS: 298).

5. A casa onírica

"Le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir."

(Bachelard, 1963: 95).

Os narradores vergilianos refugiam-se quase sempre num espaço fechado no momento em que escrevem, que em *Para Sempre* é a casa da infância. Bachelard denomina *casa onírica* esta morada íntima depurada pela recordação e pela fantasia, raiz de todos os sonhos e lugar materno (1963: 95-8). A abertura das janelas pelo narrador e o seu fecho no final do dia correspondem à abertura ao mundo e à cedência ao repouso nocturno. Espaço de intimidade, ponto de intersecção de múltiplos tempos e espaços, a casa é uma forte potência de integração do narrador, nela se condensam uma pluralidade de vivências que ele evocará e convocará, e a ela se liga o tempo sem tempo da narração, espacializado (aliás, Quintiliano refere que Simónedes de Céos considerava o espaço a base da memória).

O interior confirma a topoanálise de Bachelard: "Examiné dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l' image de la maison devienne la topographie de notre être intime." (1984: 18). No primeiro piso situa-se a sala de jantar, com a varanda onde o narrador se instala, bem como os quartos das tias; no segundo piso o quarto conjugal, o da filha, Alexandra e a sala de Inverno. A verticalidade simboliza deste modo as várias fases da vida. Na cave, localizam-se as raízes, as imagens dos antepassados (cap.s XXI-XXXI). A vida do narrador caracteriza-se ainda pelo percurso espacial circular/horizontal da evocação: a aldeia e a infância (cap.s I-XII), Penalva e a juventude (XIII-XX), a capital, com a carreira profissional e o casamento (XXXII-XXXVI), a velhice e o regresso à aldeia. O espaço protege assim a dispersão do tempo e a desordem da vida, percorrer a casa é reviver toda a existência: "Vou à roda da casa, vou de janela em janela. Não talvez para captar todo o espanto do milagre, mas como se para decifrar de algum modo o inquietante do mistério." (PS: 181). Por isso o narrador se instala na varanda "dos quatro pontos cardeais" (28), centro onde convergem os eixos da sua questionação: do Sul a "voz da

terra, da divindade do homem" (16); do Norte "os olhares humanos"; a nascente ficava a casa materna e o cemitério a poente. Porém, é na cave, Centro do Mundo, que reside o mistério das origens, local de uma regressiva e inquietante intimidade com os antepassados mortos. Com efeito, Paulo, ao entrar nas lojas da casa, revê a herança que lhe fora legada pelos seus antepassados e se faz ouvir na voz misteriosa que fala por todos os mortos que o antecederam e lhe transmitiram a sua condição:

"agora sinto-me em face do mistério. Como se o fantasma da sua presença vago de sombra, aqui no silêncio sepulcral, desse um sentido a tudo, minha morada, como o da primeira palavra que o homem disse sobre a face da Terra. (...) Verdade eterna, palavra original como a de um deus." (PS: 163).

6. A palavra essencial e o essencial da palavra

A figura da mãe surge desde o início de *Estrela Polar*, romance que se inicia com uma carta à mãe ("esta prisão donde te escrevo - donde escrevo à tua memória.", 8). No entanto, se aqui ela sobredetermina o romance desde a sua abertura, que consagra os três primeiros capítulos à sua morte, em *Para Sempre* a ausência da mãe é uma obsessão materializada num diálogo interior travado desde há sessenta anos, na procura alucinante duma palavra que ela lhe teria dito ao expirar:

"minha mãe estava estendida na cama, encostei-lhe o ouvido à boca

Tu sabes o que ela disse ?

na confusão terrestre do enigma, no desespero a prumo de uma boca para a morte – a palavra. (...) não a sei" (PS: 66).

Esta interrogação é metafórica porque o narrador já sabe a resposta: "a palavra primordial, a da loucura, a palavra informulada, anterior posterior a todo o vozear do mundo. A palavra do abismo. A do cansaço saturação" (108). *Para Sempre* realiza este jogo de supressão deliberada de informação para figurar essa solidão incompreendida desde a infância. Nela está oculta a palavra essencial ¹², mas só no final o narrador responde à sua dúvida de criança e o protagonista já não o pode ouvir. O essencial da palavra parece pois ser o lugar da mãe, o mistério informulável da vida:

"uma palavra, o ruído de um sopro, tinha a face encrespada do esforço.

- ... uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi ?

Então ia explicar-lhe o que foi, o que nunca podia ter entendido, o que misterioso e impossível numa face de loucura, ia dizer-lhe, Paulinho não estava." (302).

Há, no entanto, uma espécie de palavra que tudo absorve e compensa, na voz de Sandra, lembrada em *Cartas a Sandra*:

"Lembro-me é de quando na nossa primeira noite eu te disse que te amava e tu disseste também te amo. Hei-de lembrar-me decerto ainda de quantas outras palavras me disseste. Mas agora quero ouvir apenas essa tua palavra ardente em que toda a vida se me consumiu. E do sim gentil no pátio da Universidade e em que tudo começou. Também te amo. Sim. E é estranho como uma vida inteira se me resume a uma palavra. Possivelmente por ser a única a dizer tudo o que valeu a pena saber. (...) E agora que tudo findou, penso que a perfeição do teu destino no meu seria ouvir-te ainda uma vez, de passagem, também te amo. Uma vez ainda. Ainda." (41).

7. Uma repetida ausência

A repetição é um fenómeno paradoxal porque o mesmo só pode existir na diferença e esta não existe sem identidade. Reminiscência para Platão e simulacro para Deleuze, a repetição ora

reproduz o transcendental ora produz o fantasma do original. As recordações da infância vergiliana, e de um modo global a recriação do passado dos narradores, encontram-se imbuídas deste paradoxo. São a reminiscência de uma ausência (dos pais), e também são o simulacro duma infância mítica e irreal. Ao primeiro processo parece presidir *Thánatos*, ao segundo *Eros*. Como no mito do eterno retorno, repetem-se os momentos fundacionais da "história pessoal", projectando o tempo concreto no tempo mítico da criação: "essa repetição, ao actualizar o momento mítico em que o gesto arquetípico foi revelado, mantém continuamente o mundo no mesmo instante auroral do princípio." (Eliade, 1990: 95). O mundo utópico da infância e a expulsão do paraíso que a partida dos pais representou marca o início dum universo trágico, mas confere-lhe um significado, um *suplemento de origem*, o simulacro de um paraíso perdido a redimir e repetir no ritual da ficção. Disso nos fala com inquietante lucidez o narrador de *Em nome da terra*, João Vieira:

"Hoje lembrei-me foi da infância, tenho um certo pavor de lembrar. Porque a infância, querida, é sempre uma ameaça para o homem. Frustrações rancores vinganças que ficaram à espera e vão ficar até à morte. Mesmo a lembrança de prazeres que só são prazeres na memória e se querem repetir e se não podem repetir porque só existem na ilusão de terem existido. Ou a lembrança de prazeres que se não tiveram e se querem ter agora para compensar e são impossíveis mesmo quando agora se têm. Ou mesmo o encantamento de outrora que não é de nunca e está portanto ao nosso alcance como o abandono a ele que nos quebra por dentro - a infância, querida, é um perigo terrível." (NT: 43-4).

O trajecto vergiliano não parece assim o triunfo de Eneias, nem o regresso árduo e vitorioso de Ulisses, mas, como sagazmente esclarece Eduardo Lourenço, um "percurso em espiral, é um *eterno retorno*, uma contínua e cada vez mais solitária viagem em volta do único ponto do seu universo; o da sua infância como monólogo inacabado e inacabável em torno do milagre ardente e pavoroso da sua própria aparição no meio de um mundo (...) que é uma resposta antes de ser desesperada e inútil interrogação." (1982: 387). Tal como Penélope, mas aqui tecendo a sua própria mortalha, para a desfazer de novo no fio doloroso do discurso, do texto, adiando a rendição, afastando os pretendentes do seu mundo temido: o imprevisível

Chrónos e o implacável *Thánatos*. Na procura do fio de Ariadne, para usar uma imagem similar¹³.

VII- Os mundos (im) possíveis

1. A reinvenção do mundo

"le roman cesse d' être l' écriture d' une histoire
pour devenir l' histoire d' une écriture"

(Ricardou, 1967: 166)

A circularidade e uma alteridade ficcionalizada, quer como projecção num amanhã sonhado, quer mediante a regressão anamnética ao mundo da infância e da juventude, são processos pelos quais os narradores vergilianos constroem discursivamente os mundos alternativos ao mundo actual trágico que os envolve, amplificados de modo particular em *Rápida, a Sombra*: a narração termina com um romance que Júlio Neves inicia e que, afora o título (Anoitecer) e o nome da mulher (de Helena passa a Irene), é idêntico a *Rápida, a Sombra*; o narrador ficcionaliza Hélia e Helena/jovem, quase indistintas na imaginação do passado, e regressa à aldeia e à casa da infância, mitificadas. Deste modo, ficcionaliza entidades do seu mundo "real", que existiram de acordo com a verdade lógica do mundo global narrativo. Esta atitude modal proveniente dos mundos desejado e imaginado está de acordo com a actividade do narrador, um romancista que procura pela ficção "reinventar a vida onde ela nos negou para a negarmos nós." (55). Reconstrói assim os momentos agradáveis do passado e sublima os disfóricos, anulando os efeitos corrosivos da temporalidade e ausentando-se mentalmente do mundo actual, marcado pelo (presumido) abandono da mulher e pelo envelhecimento que lhe "anoitece a vida", como frequentemente reitera, afastando o mundo temido (a morte). A música *Amanhecer* e o raio de sol que percorre as estantes, acompanhando a narração até final, metaforizam de modo particular este conflito produtivo de mundos.

A composição de um romance pelo narrador, que se inicia no final de *Rápida, a Sombra*, altera toda a significação do acto narrativo e do enunciado por ele construído na medida em que a narrativa que começa a escrever dá origem ao mundo possível em que Júlio Neves existe:

"Meto a chave à porta de casa, rodo-a duas vezes antes de puxar o trinco." (9).

"Vou chamar-lhe ANOITECER." (219); "Um livro. E travado, reteso de expectativa: 'Meto a chave à porta de casa, rodo-a duas vezes antes de puxar o trinco' - vou escrevendo" (220); "Anoitece no mundo. Anoitece-me na vida." (221).

Esta absorção pirandelliana do enunciado pela enunciação desfaz a moldura romanesca de *Rápida, a Sombra* e reflecte o acto narrativo ao *infinito* porque esse romance terminaria exactamente como *Rápida, a Sombra*, diferindo indefinidamente o seu início. O mundo actual torna-se para/doxalmente um produto do mundo da imaginação criativa:

"Não sei exactamente o que vou contar, a história invento-a ao contá-la, sei só que ela há-de ser imaginada pelo narrador. E que no fim se verá que é imaginada, que o narrador acaba a invenção da história começando a escrevê-la como a imaginou." (220).

A circularidade metanarrativa funciona como "mimesis" do processo narrativo, como espelho interior da ficção. O texto não se limita, porém, a morder a sua cauda, autodevora-se numa *mise en abyme* aporística, o romance que lemos passa a fazer parte dum romance a escrever, e assim sucessivamente, numa vertigem que arrasta o autor textual, o leitor e o próprio narrador para um mundo possível ainda não actualizado ou construído. A sobreposição destes efeitos anamorfósicos, a que se juntam outros, como veremos, constitui um processo de metaficção, de que resulta a ambiguidade da natureza ontológica do mundo narrativo global de *Rápida, a Sombra* e a indeterminação do estatuto lógico do discurso que o constrói, sustentado pelo jogo de espelhos que produz. A começar pela própria similitude entre o narrador e o autor textual, que partilham coincidências biográficas demasiado óbvias: a escrita romanesca, a idade (50 anos), os vinte volumes publicados, a temática existencial, as paronímias da vida e da obra (*Vergílio/Júlio*; *Melo/Neves*; *Aparição* e *Nítido Nulo* / *Revelação* e *Nada*) e a própria coincidência de ambos morarem num 6º andar numa avenida.

Outro aspecto de relevo é o irremediável poder subversivo da aporia final, em especial se constataremos que a narração pressupõe desde o início o abandono do narrador pela mulher,

Helena, que teria fugido com o poeta Máximo Valente. Esta *fuga* é inferida por Júlio a partir do bilhete, escrito com tinta vermelha, que ela deixara em casa e ele descobre ao entrar ("Vou-me embora"), tornando-se plausível por no quarto estar "alguma roupa caída pelo chão. As gavetas meio abertas." (10). A não fidedignidade do narrador começa a desvelar-se apenas no final do penúltimo capítulo, quando ele se inquieta porque a mulher está a demorar-se e eram "horas já de ter vindo" (215). De seguida, Helena chega "enfim" e Júlio diz-lhe "-Demoraste-te" (217). Estas pressuposições permitem depreender que o narrador estava à espera que a mulher chegasse mais cedo e o facto de não a reprimir mostra que a sua *fuga* foi uma alucinação mental, um mundo temido e imaginado ou uma invenção deliberada, o que parece aqui indecível, sobretudo porque este episódio passa a estar incluído no outro romance que Júlio está a começar e em que a mulher regressará tarde a casa e o narrador lhe perguntará "Porque te demoraste?" e a resposta será idêntica. A verdade lógica e a ontologia do mundo narrativo global tornam-se incertas e inverosímeis.

Numa perspectiva autotextual, há ainda que ter em conta todo o co-texto da reflexividade abissal de acordo com o seu nível narrativo, o que nos conduz a observar que toda a sua capacidade produtiva se auto-desconstrói nas considerações que o narrador tece acerca da arte, que situa entre uma ilusão milenar e o desgaste actual: o raio de sol que percorre as estantes está "empalidecendo, afronta agora a secção dos artistas. Empacotados, apertados uns contra os outros, quarenta mil anos de ilusão - ó ilusão feliz. Feliz a sei eu de mim (...) - ó alegria única de um instante ser eterno." (155-6). Pode, com maior força de razão, ser aproximado do desgaste da arte sua contemporânea, vista, entre outros aspectos, através da *mise en abyme* duma peça teatral a que Júlio assistiu, no Palácio da Cultura: "Propriamente os jovens não representavam a comédia, mas representavam *a sua representação*. Propriamente a comédia não era um riso da vida mas o riso desse riso - ó tempo do nosso esgotamento. (...) riso de segundo grau, restos de ridículo, riso do riso - estéril aridez do nosso destino findo." (161-2). Esta autodevorção da arte implica, segundo Vergílio Ferreira, "que não temos nada para dizer." (*Questionação a Foucault* : 38).

O leitor vive assim uma constante tensão entre a "ilusão referencial" e a consciência de que está a ler uma obra ficcional. A *mise en abyme* tem o condão de sobredeterminar a significação

global da obra e sabotar os mais elementares princípios da lógica e os níveis narrativos: o efeito passa a causa, o fim transforma-se num início que se ultrapassa até ao infinito, o conteúdo passa a continente e a ficção engloba a realidade da obra e do mundo em que ela existe, os eventos esperam indefinidamente uma autenticação discursiva. No entanto, ao provocar a explosão das convenções e da coerência lógica, o narrador de *Rápida, a Sombra* transforma o seu ritual destrutivo num processo de alquimia que salvaguarda e aprisiona "o palácio da ficção" *ad eternum* na rede especular que a sustenta, o discurso e a diegese protelando-se mutuamente na vertigem do imaginário. A *alucinação* de Júlio Neves transforma o real num "efeito de ficção", uma imitação da arte, onde tudo é possível. Se é pelos textos que os mundos ficcionais são acessíveis ao mundo actual do leitor, mediadores que permitem o trânsito do real ao ficcional, mas não o inverso, esta tríplice reflexão abissal de *Rápida, a Sombra* pode ser interpretada como a forma de revelar uma existência (im) possível num mundo alternativo imaginário, com leis próprias, havendo entre esse mundo e o nosso relações de acessibilidade que invertem as do mundo real (a realidade como um resultado da actividade fictiva). Júlio Neves parece sinalizar a existência de uma outra realidade para além da que conhecemos e cuja *irrealidade* só é acessível pela ficção, o que é um tópico obsessivo da obra vergiliana, "Porque só o invisível se vê, a irrealidade é real, nos intervalos do real e do visível!" (RS: 134)¹. A eliminação das fronteiras entre a obra e o leitor torna mais plausível a *imigração* deste e do seu mundo real para o mundo possível do texto. Por isso, a maior parte das construções ficcionais vergilianas são mundos impossíveis, colocando um mundo desejado (ficção) na origem do mundo actual, invertendo a lógica da sua acessibilidade:

"A cristalização. É uma criação do nada. mas esse nada é o tudo pela minha invenção. Que estupidez - mas é a estupidez da vida. Tudo na vida é uma criação sobre o nada donde partimos." (RS: 23); "Porque só no impossível é que vale a pena o que é humano."; "Recuperar o impossível de quando te amei e não de quando o amor se possibilitou." (NT: 13-4); "o melhor da vida é o seu impossível (...). Mas o impossível foi o que sempre mais me fascinou." (*Pensar*: 169-70).

Em *Rápida, a Sombra*, o quadro de referência fluido, reversível e incerto, bem como a ambiguidade nos níveis narrativos, parece interditar qualquer tentativa de destringer o real e o ficcional do texto. Nesta perspectiva, este jogo de *Rápida, a Sombra* é susceptível de abalar a confiança do leitor na superioridade da vida real relativamente à ficção e ao imaginário ou de provocar uma *inquiétude* resultante da possibilidade de sermos ficcionais, como pretende o seu mais exímio "usu (r) ário", J. L. Borges. A arte, enquanto desocultação do verdadeiro real e via de acesso ao Ser, questiona, segundo Dufrenne, "os *a priori* pressupostos pela apreensão do real (...), é a 'verdade dada antes do real, o mundo como significação dada antes do objecto' (...), ela 'aprofunda' a realidade 'para descobrir pelo sentimento' um outro mundo." (*apud* Vergílio Ferreira, DFS: 36). O romance parece pois insistir na partilha pelo leitor da experiência ficcional como forma de questionar as noções de realidade e ficção, de propor esta como um mundo alternativo daquela. A principal razão é, a nosso ver, o facto de a reflexão abissal romper com as convenções miméticas autenticadoras do mundo ficcional, arrastando o leitor nessa *ek-stasis*, propondo-lhe um novo pacto narrativo. As isotopias da arte e da escrita que se autodesconstroem a nível da estrutura narrativa parecem assim retirar da sua ilusão e desgaste uma mais-valia ou usufruto, apontando uma "verdade" para/doxal, que parece ser aqui a essência da ficção:

"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 subtil e íntima, vibrada de ternura até às lágrimas. Da pálida alegria oculta como uma doença. Do frémito 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 ? Frémito o êxtase, a ternura subtil, fímbria limite, pálida alegria - quão longe tudo já, ó espaço de maravilha." (RS: 218; subl. nossos).

Numa escrita emocionada, em busca dum mundo alternativo imaginado, o narrador proclama a prioridade da ficção para aceder à essência do real e, assim, esse mundo revelado, através do discurso, sobrepõe-se ao próprio mundo actual. Daí resulta um mundo dual e ambíguo que faz do narrador um *fundador ontológico*, visto aspirar a um projecto de universo diverso do seu mundo actual. Vergílio Ferreira partilha com os seus narradores este *sacri-fício*:

"Desejo profundo de regressar ao romance. (...) Uma saudade intensa de viver dentro da 'ficção'. É a minha terra natal." (CC1: 250); "regressa ao teu mundo encantado da 'ficção'." (CC1: 251); "A minha pátria é a imaginação. Mas é também a minha língua, como ao Eça e ao Fernando Pessoa." (CC1: 307).

2. A poética da ficção

"A realidade é uma função da escrita, a sua reinvenção que assim é a sua invenção."

(*Conta-Corrente - nova série I*: 105)

A enunciação vergiliana, tanto a nível romanesco como na globalidade da sua obra, apresenta como traço dominante e explícito o seu carácter dialógico, quer mediante um desdobramento do sujeito, quer pela interpelação de múltiplas entidades que o circundam. Realiza-se ainda, de modo menos explícito, pelo uso da primeira pessoa do plural, estratégia conducente à identificação do sujeito enunciador com um sujeito universalizante, um *eu* amplificado que engloba o receptor, como em " *nós*, a nossa inexorável condição" (EI-I: 26; cf. *Questionação a Foucault ...*: 38, 39 e 44). Vergílio Ferreira admite mesmo que o *eu* metafísico "seja o equivalente de um 'nós'." (DMO: 13; cf. EI-II: 16). Só recusando fazer parte desse *nós / seres humanos* o leitor se pode furtar ao diálogo em que é envolvido.

Porém, a narração autodiegética vergiliana realiza-se habitualmente através de uma cenografia dialógica onde intervêm o narrador e uma pluralidade de narratários. Na realidade, todas as entidades são virtuais alocutários/narratários do narrador, o mesmo se verificando em toda a obra do autor, desde o corpo (v.g. *Invocação ao Meu Corpo* e *Em nome da terra*) à divindade (v.g. *Para Sempre*), desde os mortos (o filho do narrador em *Até ao fim*, a mulher de João Vieira, de *Em nome da terra* e a mulher de Paulo, em *Cartas a Sandra*) às gerações vindouras, como em *Carta ao Futuro*, endereçada a um sobredestinatário colectivo e trans-

histórico. De todos os alocutários, destaca-se o *alter ego* dos narradores, que em termos funcionais é uma instância equivalente a um narratário extradiegético, "destinatário intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada." (Aguiar e Silva, 1988: 698). A partir de *Manhã Submersa*, com o início da narração autodiegética na obra vergiliana, o narratário extradiegético é o desdobramento interior e silencioso das dúvidas e apelos do narrador: "Mas que é que, nesses instantes, realmente me comoveu?" (84); "Mas como saber ao certo que me não mente esta esperança, mais forte que o meu terror?" (217). Em *Aparição*, o narratário interfere no acto narrativo, induzindo o narrador a uma pacificação interior: "Mas não te agites Sofia, de qualquer modo, não quereria mais lições. A tarde alonga-se em silêncio - olha-a, escuta-a. Estás só. É bom estares só. Ao alto da rampa suspendo-me, disperso." (154). Em *Estrela Polar* acentua-se o papel activo do narratário, que orienta por vezes a função de representação e controlo do narrador, como quando lhe diz para a resumir a sua vida, lhe recorda um facto que passava em claro ou o incentiva a narrar: "Retém-te, domina-te. Decerto, contar é inventar: quem recorda o que aconteceu do princípio para o fim? A memória são fogachos na noite, dispersos, avulsos, tecendo a nossa constelação. Mas propriamente tu *contas*, não *recordas*. Conta!" (13; cf. 56, 122 e 245). O narratário não decide ainda a orientação da narração, mas funciona como uma consciência metanarrativa ou como motivação discursiva, possibilitando a reflexão interior do narrador.

O narratário extradiegético vergiliano (*alter ego* do narrador) "identifica-se com um desdobramento ou uma projecção do eu do próprio emissor, originando-se assim uma situação de autocomunicatividade intratextual." (Aguiar e Silva, 1988: 307). A estrutura autocomunicativa intensifica-se desde *Alegria Breve*, romance em que este tipo de narratário se autonomiza como co-enunciador, cabendo-lhe um estatuto pragmático decisivo na elaboração do discurso. Desempenha uma função crescente nos romances seguintes, para se esbater em *Até ao fim* e praticamente desaparecer em *Em nome da terra*: "Sinto agora alguém dentro de mim a perguntar e depois ? que é que aconteceu ? Sei lá o que aconteceu, quero lá saber. Quero é estar contigo [Mónica] no nada de tudo o que acontecer." (31-2). Nestes dois romances, tal como em *Cartas a Sandra*, os narradores instauram respectivamente um diálogo permanente com o filho, Miguel, e com as mulheres, Mónica e Sandra. A narração de *Até ao fim* consiste numa conversa de Cláudio

com o filho morto, durante a noite do velório, enquanto João Vieira (*Em nome da terra*) simula uma comunicação epistolar em tom coloquial com a mulher, morta há algum tempo. Com *Cartas a Sandra* o processo é diferente, pois trata-se mesmo de um conjunto de cartas, mas é a filha do narrador que as edita, com uma "Apresentação" prévia, devendo ter-se ainda em conta que estas cartas são uma espécie de complemento discursivo e diegético de *Para Sempre*. Estes diálogos impossíveis podem ser exemplarmente descritos a partir das palavras iniciais de *Carta ao Futuro*: "É quase certo que esta carta te não chegará às mãos, ou que, chegando, a não lerás. Pouco importa. Escrevo pelo prazer de comunicar. Mas se sempre estimei a epistolografia, é porque é ela a forma de comunicação mais directa que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo." (9). Monólogo dialógico ou diálogo monologado, a narração parece confirmar a tese de que uma linha ténue separa estes dois modos enunciativos, ambos possuindo a mesma matriz enunciativa, uma macroestrutura diádica, mas com microestruturas diferentes (Lane-Mercier, 1989: 81).

O contexto ficcional ou estrutura pragmática interna que esta dialogia interna instaura constitui um modelo retórico potencial para a recepção extratextual, dada a simultaneidade das déixis/situações interna da enunciação e externa da recepção. O narrador realiza intratextualmente actos linguísticos cujo efeito é inferido pelo narratário (e vice-versa), que por sua vez tendem a condicionar o leitor implicado, em função da sua analogia receptiva com o narratário. Em última instância, a leitura e a interpretação devem ser compatíveis com a relação narrador/narratário e com a estrutura da obra, sob pena de infringirem o pacto narrativo e as convenções que o suportam. A dialogia da narração é, aliás, susceptível de produzir efeitos perlocutórios consideráveis, porque pode produzir no leitor a impressão de assistir à génese do acto narrativo, o que a par com o presente oralizante da narração e a focalização interna dos narradores gera um *efeito de autenticidade*.

Limitar-nos-emos à análise detalhada dos narratários extradiegéticos de *Alegria Breve*, *Nítido Nulo*, *Rápida*, *a Sombra* e *Para Sempre* por estarem autonomizados e desempenharem um papel decisivo no desenrolar do processo narrativo e a nível da focalização. Em *Alegria Breve*, ele é sobretudo um desdobramento interior do narrador, Jaime Faria, um espaço de interrogação

e reflexão; em *Nítido Nulo*, esse *alter ego* autonomiza-se dialogicamente (tal como em *Rápida, a Sombra*) e em *Para Sempre* estabelece uma relação dialéctica com o narrador, Paulo. Uma análise das isotopias semânticas destes narratários permite concluir que configuram uma ideologia explícita comum (não obstante algumas diferenças menores), que desde já designaremos como uma filosofia de vida horaciana, que consiste em persuadir o narrador a aceitar resignada e serenamente o seu mundo trágico. Neste enquadramento, cremos mesmo ser lícito falar de um *arquinarratário* extradiegético vergiliano, que, como veremos, se aproxima da visão do mundo do autor textual e implicado.

Na medida em que este arquinarratário se relaciona com narradores diferentes, optámos por uma análise privilegiada de *Para Sempre*, visto que o narrador entra em aberto confronto com a poética do narratário, pelo que o desenvolvimento deste conflito produtivo de mundos (o actual e os relativos ou mentais) se revela elucidativo para o *corpus* escolhido e para a aproximação com o autor textual. As relações intertextuais com os outros romances, bem como com outros textos de Vergílio Ferreira, serão referidas em nota, e as diferenças entre os quatro romances serão abordadas numa síntese final.

Reformado do cargo de director da Biblioteca Geral da capital, Paulo, o narrador de *Para Sempre*, fixa-se na sua aldeia natal, na casa das tias, e aí evoca e imagina pela memória os familiares falecidos sucessivamente, a infância e a vida inteira. A sua herança do passado é trágica, tanto a paternal ("Meu pai partiu, minha mãe encostou-me a face ao peito, sagrou-me da sua loucura.", 66) como a conjugal (a doença da mulher, Sandra, e a saída de casa da filha, Xana, após se ter envolvido na droga): "Eu sou a tragédia sem nada para comparar." (72). Propondo-se enfrentar a solidão, a velhice e a morte, o narrador encontra-se numa situação trágica por excelência: "Tomar posse da minha condenação (...) tomar posse do meu destino final." (35). Pelo acto narrativo tentará contrariar o seu horizonte de expectativas e configurar os mundos imaginado e sonhado da infância e da juventude.

Os sinais privilegiados da presença do narratário são o deíctico pessoal "tu", o imperativo e o vocativo, sendo a sua irrupção frequente na narração marcada sobretudo pelo travessão.

Desdobramento do narrador, mantendo com ele relações complexas, a sua presença tem uma função decisiva na organização do quadro da narração:

"Olho-a [a tarde] em volta, na sufocação do calor, na posse do meu destino. E uma comoção abrupta - sê calmo. Na aprendizagem serena do silêncio. Nada mais terás a aprender? Nada mais. Tu e a vida que em ti foi acontecendo." (9; cf. 159, 246, 299 e 306).

Desde o início, o narrador instaura no acto da narração um conflito produtivo de mundos consigo mesmo enquanto narratário, criando um dialogismo permanente entre a sua *poética* da ficção e a filosofia de vida horaciana do narratário, entre ilusão e desilusão, entre a construção de mundos alternativos e a aceitação resignada dos mundos actual e temido, entre a configuração ficcionalizada do mundo e a desistência da narração. Existem assim distâncias de natureza ideológica e psicológica a dividi-los. O narrador encontra-se nostalgicamente preso ao seu passado mítico da infância, pelo que a sua motivação é recuperá-lo e rejuvenescer pela narração. O narratário, compenetrado no envelhecimento e solidão presentes, e inquieto por um futuro pouco prometededor, apela ao silêncio e proclama a inutilidade do acto narrativo. A nível da narração parece pois legítimo constatar a existência de uma visão *estereoscópica*, actualizada nas múltiplas questões que o narratário coloca ao narrador:

"Porquê pensar? recordar? convocar o passado que nada aqui tem que fazer ? A tua vida são os estreitos limites em que tens de te mover, cada momento irredutível em que tens de existir. (...) Oh, para quê. Toda a minha razão de ser deve estar na perfeita integração de mim, do meu ser nulo a prestações - e todavia. É bom recordar. Recuperar a vida desde onde ela morreu. Prolongar ao futuro que não há o passado que já houve." (199).

É em nome desta tensão ideológica que se opera a própria selecção dos eventos a rememorar, porquanto alguns são continuamente preteridos (chamar a Deolinda, ouvir o discurso do Pinto) e outros são adiados até ao final, como a saída de casa da filha (XXXIII) e a morte da mulher (XXXV). Esta dissensão tem uma função unificadora, pois filtra os eventos a narrar,

pondo certos temas em relevo. Por outro lado, ocupa um papel relevante na discursivização e na actualização da representação diegética, pois centra a narração, que se vai travejando nesta dialogia que parece ser a causa motriz da diegese:

"que é que te diverte estares a inventar?" ; " Que me resta para a vida senão o imaginar?" (68); ["Estou tão cansado. No limiar da velhice - é então isto que me resta? a imaginação." (*Rápida, a Sombra*: 35)].

Se este dialogismo constitui uma motivação narrativa importante, a tensão ideológica entre ambos é condição *sine qua non* do acto narrativo e da diegese, pois o triunfo da ideologia do narratário equivaleria ao final do romance. De tal distanciamento interior resulta uma dramatização intensa da própria narração, porque o narrador não desiste da sua recuperação e reinvenção, mesmo quando ela se assemelha a uma insistência quase absurda para vencer o seu tempo trágico - a "aceitação impossível de que o futuro se encerrou" (267) ² - e a irreversibilidade do passado, tempo de enfrentar o destino: "Teço o meu destino enquanto ele me não tece a mim, agora estou quieto para sempre". (74). O mundo desejado de Paulo emerge da sua situação trágica como modo de enfrentar a solidão e a angústia presentes, necessitando por isso de recorrer ao ficcional, anulando o tempo actual e dissolvendo as fronteiras que separam ambos os mundos, invertendo mesmo as suas relações habituais de acessibilidade:

"porque lembras? porque reconstróis a vida no oco da imaginação? eu sei. Eu sei que tudo é vão e estúpido como a invenção infantil. E todavia. Recuperar o absoluto, mesmo que em ficção. Mas toda a vida é um fingimento e só uma pedra é real. E o estrume. Estou só e cansado e a vida pesa tanto." (214). ["o que é que está? Memória, ficção. Recurso como a um curandeiro quando o desespero é demais - que é que?" (*Até ao fim*: 118) [cf. *Conta-Corrente* 5: 158 e 354].

O narrador de *Para Sempre* coloca assim o seu acto narrativo na dimensão da fantasia desejante ou sonho diurno que, segundo Freud, é a continuação e substituto do jogo infantil (1985: 44), analogia que Searle explicita ao definir o acto ilocutório da ficção (1982: 111). Por outro lado, a voz interior que o interpela para denunciar a "infantilidade" desta ficcionalização do

passado corresponde ao *alter ego* freudiano: "il se crée dans le moi une instance qui, s'opposant à l'autre, observe, critique et interdit." (Freud, 1975: 165). Este conflito interior estabelece-se sobretudo em torno da figura de Sandra, a mulher morta do narrador que ele reinventa pela memória/imaginação, ficcionalizando-a, processo de que resulta um mundo sonhado e desejado:

"Estou só. (...) 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. (...) Como vou suportar a vida toda e a terra e o universo sem ti no centro da minha cosmogonia? Tudo isto é absurdo - tu foste sempre tão difícil. Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser. (...) Realizar a vida em torno de uma ilusão qualquer. Vou amar-te intensamente como se o amor o fosse " (60).

A necessidade de vencer a corrupção do corpo e a morte justifica assim a recuperação fantasiada pelo desejo do prazer juvenil que Paulo experienciou com Sandra. Vergílio Ferreira realiza idêntico processo ao confessar que a Sandra de *Para Sempre* foi sua colega de curso e morreu jovem (cf. *Conta-Corrente - nova série I*: 86-7) e ao ficcionalizá-la no diário como no romance: "Esta ficção que eu invento e a minha entrega absoluta ao que inventei" (*Para Sempre*: 211); "Sandra, Sandra. Invenção da minha agonia. (...) Sandra que nunca foste, do que nunca fui. Até Sempre." (*Conta-Corrente* 4: 483). Mas, à semelhança do romance, verifica-se um dissídio interior na sua evocação, na descrição da emoção que ela desperta, devido a "uma impossibilidade moral ou de equilíbrio sensível ou de senso, de pudor. Não se trata de ser piegas perante os outros, (...) mas perante o outro de mim que é adulto e público, mesmo sem o ser, o outro vigiado por uma fiscalidade que não existe." (*Conta-Corrente - nova série I*: 91; cf. 92 e 157). Trata-se, em suma, do *alter ego* freudiano, instância que no diário se torna mais forte, visto não conceder ao "eu" a protecção das convenções literárias que segundo Freud permitem que a criação artística seja uma "continuação e substituto do jogo infantil". Nesta acepção, o facto de Vergílio Ferreira declarar que julga ter sido mais autêntico na ficção do que no diário e nas cartas pode conceber-se como fruto da debilitação do *alter ego* face à protecção protocolar da ficcionalidade: "A 'ficção' - já o disse - lança uma cortina disso mesmo à volta e defendidos por ela dizemos tudo." (*Conta-Corrente* 3: 152).

A nível emocional, o narratário tempera as convulsões do narrador de *Para Sempre* ("Tenho um olho de mim a fiscalizar-me a desordem", 117), acalma-o, aconselha-o ao repouso e à aceitação: "Estou assim um instante, que estou a fazer assim? preparar-me para a morte, é da sabedoria antiga, trilhada na experiência." (22)³. Olhar, estar e não pensar são as palavras de ordem do narratário, em oposição à apologia da *rêverie* voluntária e inverosímil do narrador, de que é paradigmática a evocação de Sandra. A atitude de ambos perante a velhice parece pois essencial:

"O mais difícil é não ter pena, assumir - mas o homem é assim. Sobretudo na velhice. (...) Sê todo em ti. Pela janela aberta, meus olhos esvaídos de lonjura. (...) - meus olhos fatigados. Breve a noite virá e a vida se foi. No silêncio de ti e do milagre absurdo em que exististe. Pela janela aberta, meu estar suspenso de mim, vivo de atenção para o nada do meu evocar. (...) Oh, não penses. Olha apenas. Na indiferença fria de apenas estares olhando." (43-4)⁴.

O cansaço do olhar e a *estética* de um olhar vazio de paixão, para atenuar o cansaço resultante dos horizontes da distância⁵, bem como a reiteração obsessiva do verbo estar, são elementos dominantes da ideologia do narratário sobre a velhice:

"Tenho de ir - que tens que ir? Tens só que estar. Como se houvesse mundo além, há só aqui (...) - a velhice é estar (...). Todas as idades fazem parte da vida, a velhice é um sobejo. E só o que sobra lhe pertence." (50); "Uma ideia é um acto de vontade, elas são a expressão da juventude, tu estás tão velho. Recolhe-te á humildade de ti, a velhice não pensa." (298)⁶.

Daí o narrador declarar que "gostava bem de saber estar." (77).

O desdobramento do narrador em narratário é assim o principal responsável pela focalização interna e interventiva e devido a esta estratégia o narrador aufere de um grau de autoconsciência e reflexividade notáveis. Por outro lado, contribui para eliminar a solidão do narrador e conferir-lhe um contraponto emotivo. Quando o narrador explode o seu desespero através de um grito que se faz ecoar no silêncio e no vazio cósmico, é ainda o narratário, essa

espécie de *alter ego*, que lhe tempera o excesso como num embalar maternal, em litanias apaziguadoras, fantasias do repouso: "Dorme", "sê", "não grites (...) sê calmo", "não penses", "Recolhe-te à humildade de ti, a velhice não pensa. Como um sono final, a grande noite. (...) Dorme". (298)⁷.

A distanciação entre ambos vai diminuindo gradativamente nos capítulos finais (XXXII ss.) e anula-se finalmente com o triunfo do mundo acreditado do narratário, não sem que a resignação horaciana do narrador seja precedida de um grande grito final (XXXVI), após o qual será ilocutoriamente aconselhado por aquele a aceitar a "Grande Ordem do Universo, a Grande Lei" (299), símbolo do mistério do cosmos e da vida. Eles travam ainda um grande diálogo final em que surgem todas as isotopias desta *filosofia* horaciana que o narratário fora elaborando e sintetiza o dialogismo de ambas as instâncias da narração, o conflito de mundos que o narratário procura *narcotizar*:

"Estou só comigo, que destino dar a isto ? Estás só contigo, sossega. O sol desaparece dos montes, só um breve clarão ainda pelo céu. Não quero nada, não quero nada, quero só estar tranquilo - mas tu estás tranquilo. Se estiveres calmo estarás bem (...). O dia morre devagar, o teu cansaço, a tua desistência (...). As aves riscam o céu na satisfação do fim. Conta-se de algumas que cantam ao morrer. Mas mesmo que não cantem, o animal cumpre-se na aceitação. Sê calmo. Aceita." (298-9).

O percurso do sol que acompanha o tempo da narração metaforiza pelo poente o "canto do cisne" da narração, sem que o enigma da esfinge seja desvendado, aproximando-se do canto da própria esfinge baudelairiana (*Spleen* II), o que se traduz metonimicamente no quarto virado para o poente em que o narrador se decidiu instalar: "Do terraço vê-se o horizonte para os lados do cemitério". (202). Abolida a tensão que sustinha a narrativa, o romance termina ainda com esta imagem do poente: "O dia acaba devagar. Assume-o e aceita-o. É a palavra final, a da aceitação (...). Vou fechar a varanda" (306).

O narratário, com quem o narrador "negociou" a sua visão do mundo, modificou e anulou os mundos deste, o que determina o final do acto narrativo para que ele vinha apontando desde o início, realizando nessa insistência os efeitos perlocutórios pretendidos e obtendo do narrador

uma empatia que transforma o narratário no porta-voz da "moral" de *Para Sempre*. Ele representa ainda atitudes ideológicas dominantes acerca da velhice, parecendo constituir, como no *surmoi* freudiano, uma consciência moral interiorizada das inibições do mundo exterior, clivagem susceptível de envolver de modo particular o leitor/receptor.

A diegese termina em aberto, mas a circularidade do discurso remete-nos de novo para o início. É então que as várias prolepses preditivas de alcance externo ganham pleno significado, porque idealizam uma resignação pressentida e adivinhada. Com efeito, ao longo da narração, o narrador imagina-se mais envelhecido, na companhia de um cão, dedicado à jardinagem, e tenta entabular um diálogo borgesiano com este seu *fantasma* (à semelhança do que fizera com o seu eu-jovem, ao regressar do seu próprio funeral) não obtendo qualquer resposta. Como apenas existem no seu mundo imaginado, tais prolepses anunciam um hipotético fechamento da diegese, mas no final revelam-se *transdiegéticas*. O narrador, que no final da narração aceitara o silêncio ("de ti é apenas o silêncio", 306) continua transdiegeticamente esta resignação: "Mas eu estou para aqui a falar e tu não me ligas. Professaste silêncio e o cão se calhar também tem que ver com isso. Estou para aqui a falar porque ainda não me resignei." (198). Pode-se dizer que esta e outras prolepses constituem ao longo da narrativa a síntese dialéctica do narrador (tese) e do narratário (antítese) projectada num futuro possível, e em que não existisse mais esse dualismo. A síntese final e o fechamento ideológico da diegese encontrar-se-ia assim na sequência em que o narrador imagina o seu funeral (XI), após abrir a última janela da casa, voltada para o cemitério, vislumbrando pacífico o seu fim:

"Feliz. A felicidade é isso, estar quieto nos limites em que se está a dizer que não ao que está para além. Ser-se todo onde se é e não onde não, gosto bem de te ver." (86).

A dialéctica ideológica acentuada que se estabelece no processo narrativo de *Para Sempre* releva de uma evolução diacrónica que se pode traçar no *arquinaratário* vergiliano desde *Alegria Breve*, e aproximar por implicação do percurso do autor textual, tanto a nível do pensamento como da experiência, verificável no diário e noutros textos. Há, todavia, aspectos específicos neste percurso que convém realçar.

Em *Alegria Breve* o narrador sublinha a sua inquietação e medo em face da "morte do mundo" e delega a sua esperança na vinda do filho e conseqüente criação de uma nova raça e de um mundo novo. O papel do narratário consiste sobretudo em lhe lembrar a sua velhice e conduzi-lo a suportar e aceitar a consciência trágica da existência. A pacificação final reflecte os efeitos perlocutórios do narratário e o esgotamento do narrador, mas exalta a alegria breve do saber trágico:

"Foi bom ter nascido, para ver como isto era, para matar a curiosidade. Fugidia alegria, luz breve. Foi a que me coube, em paz a aceito. E em cansaço. Em paz. Deve ser igual - haverá diferença? - em serenidade a vivo. Agora espero o meu filho." (286).

O narrador de *Nítido Nulo* concentra-se no enigma insolúvel da vida, face à proximidade da sua execução e evade-se através do álcool e da voluntária dispersão de si na contemplação marítima, aceitando explicitamente a ideologia do narratário:

"O ser não se justifica, apenas é - sê apenas." (86) "espero apenas, apenas estou." (91); "Na claridade indiferente, sê." (139); "Apenas sou." (147).

Em *Rápida, a Sombra* ecoa como um refrão a motivação de o narrador se esvaziar numa temporalidade neutra ("Eu quero ser animal") e a constatação pelo narratário da impossibilidade de tal anulação. Em compensação, este persuade-o a regressar às suas origens e a escrever um livro sobre a velhice, que acaba por se concretizar em *mise en abyme*. Se este adiamento indefinido de uma conclusão revela o triunfo da actividade narrativa, parecendo o anverso de *Para Sempre*, não é menos verdade que esse livro deveria versar, segundo o narratário, sobre a "velhice", "o esgotamento", "o fim das coisas e a grandíloqua tragédia da noite." (13). O livro que afinal o autor projectou em *Para Sempre*:

"Escrever um livro ainda - que é que tens ainda a dizer? A velhice, o desencanto de tudo, a noite que desce." (217) ; "Escrever um livro - que é que tens ainda a dizer? Que o esgotamento de tudo e a estúpida eternidade que vive em nós." (*Rápida, a Sombra*: 219).

Se o regresso à aldeia, ao silêncio dos mortos, também se verifica em *Rápida, a Sombra*, ele é significativamente completado pelo narrador de *Para Sempre*, que escreve um romance sobre o seu envelhecimento e o de toda a civilização onde se integra o seu mundo actual. O capítulo 22 daquele romance é textualmente uma condensação do que este virá a ser, não faltando tão pouco aí a morte transdiegética do narrador. Estas correlações semânticas e intertextuais são, contudo, inferências comparativas, visto as instâncias narrativas serem diferentes.

A inquietação de *Alegria Breve* dá lugar à interrogação metafísica de *Nítido Nulo* e ao esgotamento de *Rápida, a Sombra*, que por sua vez origina o impulso ficcional de *Para Sempre*. Esta crescente autonomia da instância enunciativa, que culmina na dialéctica de *Para Sempre*, embora com um novo triunfo do narratário, parece ser definitiva, pois nos romances posteriores instaure-se um novo tipo de narratário, como referimos. No entanto, o último romance de Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra*, dá continuidade a *Para Sempre* (que de certa forma continuava *Rápida, a Sombra*), o que vem ampliar esta dialogia interior entre a ficção e a resignação.

O narratário destes quatro romances possui assim traços estáveis e permanentes, e um deles é responder adequadamente à situação de cada narrador, pacificando e apelando à desistência, a favor duma integração quase panteísta no universo circundante (cf. *André Malraux*: 132 e 138-40). Porém, o único narrador a desafiar a sua postura horaciana é Paulo, apesar de os outros lutarem até ao fim para vencer o medo e a inquietação, na ânsia de compreenderem o sentido da vida, a par com uma inequívoca tendência à evasão, ao esgotamento e à dispersão. Por isso, devemos ter em conta que, nas palavras de D. Rabaté, "Cette rhétorique de l' adresse à l' autre, à soi comme autre, n' a rien à voir avec la pratique réglée d' un entretien social. L' angoisse de parvenir à être sa voix fait le fond de tous ces récits; elle en fait de véritables aventures ontologiques." (1991: 18).

De *Alegria Breve a Para Sempre* verifica-se uma crescente independência dos narradores vergilianos face à filosofia horaciana do *arquinaratário*, que coincide verbal e ideologicamente com o autor textual, o qual parece veicular preferencialmente a sua visão do mundo através do narratário, uma espécie de versão da filosofia horaciana da vida (estóico-epicurista) adaptada à velhice, apesar de inicialmente repudiar Horácio e a sua excessiva "normalidade" (*Conta-Corrente* 1: 36; 1969). Quando escrevia *Para Sempre*, Vergílio Ferreira confessa descobrir a sua sedução pela filosofia de vida horaciana:

(1979) "1-Outubro (segunda) . Nunca gostei de Horácio. Sempre me irritou aquele ideal de vida a meia dose, aquela temperança, aquele resignado encolher de ombros a tudo, aquele encolhido comodismo. Mas o romance que escrevo levou-me a relê-lo. E tudo se me renovou numa dimensão de sabedoria, de prévio cansaço de uma vida finita e que como tal se sabe. O *carpe diem*, e a *aurea mediocritas*, e o leve vinho do breve prazer, e o olhar errante e plácido por sobre tudo, e o antecipado cerrar de portas aos grandes rumores lá de fora, e a calma medida em todos os gestos, transfiguraram-se-me numa beleza discreta, numa pacificação final, que é a última presença de uma lúcida razão. Assim, toda a beleza da arte é uma oculta consonância com a vida que a exige. Assim Horácio se me revela hoje mesmo um extraordinário poeta." (*Conta-Corrente* 2: 316).

De resto, tanto por coincidências ideológicas como enunciativas, seria difícil distinguir Vergílio Ferreira dos seus narratários se não tivéssemos em conta as convenções específicas que presidem à leitura do texto literário:

"E a **resignação**, talvez, ou mesmo a **plenitude**. Estás velho. Talvez seja mesmo assim a velhice um esgotamento longo de tudo. E no centro, breve, uma verdade final." (*Alegria Breve*: 18); "Seja calmo na evidência natural, na **aceitação**. (...) **Reabsorver** tudo na nulidade de ti." (*Para Sempre*: 124-5).

"**aceitação**, não em **plenitude** - que a não há ainda - mas em **resignação**. Filosofia da velhice, dir-se-á." (*Um Escritor Apresenta-se*: 111); "O limite de toda a inquietação do nosso tempo visionei-o eu desde há muito numa '**aceitação**' em **plenitude**." (1986, *Como onda que passa*: 15); "o limite visível para nós é apenas o da **resignação**" (*Do Mundo Original*: 120) (destaques nossos).

O *autor implicado*, "conjunto de normas e escolhas" do romance, é um construto teórico definível a partir do tom, estilo e da técnica romanesca (W. Booth, 1980: 11), um "eu-ideal" do autor construído pelo leitor. Segundo Booth, o tom consiste na avaliação implícita que o autor consegue transmitir de modo explícito e discursivo, traduzindo-se num clima emocional que rodeia uma obra e exprime a atitude do escritor para com o tema, que pode assim significar a sua visão do mundo (*id.*: 89). Uma leitura vertical da obra vergiliana permite constatar uma grande proximidade entre o autor implicado em cada romance e o que designámos como um *arquinarratário*, *alter ego* vergiliano cuja ideologia triunfa quase invariavelmente e anula os conflitos de mundos da narração mediante uma autocatarse pacificadora.

Esta aceitação parece ser uma palavra final se atentarmos na apologia da visão do mundo de Lucrécio em *Na tua face*, mas não é menos verdade que no último romance de Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra*, o narrador Paulo volta à sua poética da ficção, exaltando Sandra no seu imaginário juvenil, considerando que o seu amor resume a sua vida, talvez "por ser a única [palavra] a dizer tudo o que valeu a pena saber." (CS: 41). O próprio Vergílio Ferreira, citando Lucrécio, parece assim lutar pelo triunfo da ficção: "O amor preside à ordem do universo, disse Lucrécio. (...) Falando de mim, como renunciar ao que me fascinou, se a fascinação me perdura ainda?" (*Do Impossível Repouso ...*: 36). O nome de Sandra aparece pois na obra vergiliana como prosopopeia (pôr uma face e uma voz a um nome), o que em *Na tua face* corresponde ao quadro "virtual" que Daniel deseja pintar ("A tua imagem fora do tempo e quase sem voz.", CS: 80) e em *Cartas a Sandra* à escrita das próprias cartas: "há o meu desejo de te fixar na palavra escrita que te diz, para ficares aí com o milagre que puder." (116). Sandra é o nome do outro, da alteridade desejada e transfigurada ("procurar na tua face a outra face que lá não estava e era a mais bela de ti.", CS: 87). Para usar a terminologia de Michael Riffaterre, Sandra é a matriz ou hipograma, o *text-ghost* da obra vergiliana - ("escrevo ao teu fantasma que me ensombra a casa e a vida", CS: 140) -, isto é o núcleo a partir do qual se desenvolve o texto (por conversão ou expansão), que está sobredeterminado pelo hipograma (Riffaterre, 1978: 11-3, 23-47 e ss.). O que aparece dito de outro modo por Paulo, em *Cartas a Sandra*:

"Sandra. Podia dizer o teu nome infinitamente na multiplicação do que nele me ressoa. (...) Poderia escrever o teu nome ao longo do que escrevo e teria talvez dito tudo. Mas eu quero desse tudo dizer também o que aí se oculta. Dizer o meu enlevo e a razão de ele me existir. As tuas mãos nas minhas. O incrível miraculoso de eu dizer o teu rosto." (92-3)

3. O céu, *Em nome da terra*

"On rêve au-delà du monde et en deçà des
réalités humaines les mieux définies."

(Bachelard, 1963: 4)

O narrador de *Em nome da terra*, Júlio Vieira, juiz aposentado e viúvo, com uma perna amputada, encontra-se num lar da terceira idade em que a filha o colocou, e espera a morte, como os outros idosos, situação que tem a noite que avança como símile. Entretanto, à falta de perspectivas de futuro, refugia-se no passado, que reinventa à medida do seu desejo. Motivado para a ficção, cria para seu mundo alternativo uma Mónica deliberadamente inverosímil, a começar pela carta que lhe endereça, acto de amor ficcionalmente ilocutório.

O universo discursivo de *Em nome da terra* pode considerar-se simbolizado nos três objectos de eleição que o narrador colocou na parede do seu quarto, no lar: uma estampa com a deusa Flora (de um fresco de Pompeia), no centro um Cristo sem cruz (que trouxera da aldeia, quando a mãe morreu) e um desenho de Dürer (a Morte coroadada, a cavalo). O desenho de Dürer figura a morte, o mundo temido do narrador, correlacionando-se com os idosos que definham ou morrem à sua volta e a tornam uma fixação opressiva e fantasmática no seu mundo actual. O Cristo partilha com o narrador a amargura da solidão e a mutilação corporal, paixão presentificada pela própria coincidência de lhe faltar um bocado do pé da perna esquerda, o mesmo lado em que João Vieira foi amputado⁸. Não obstante evocarem a morte e a degradação do corpo, estas imagens apelam ao desejo de perfeição e de eternidade: Flora é uma deusa jovem, Cristo ressuscitou e (con-)sagrou o seu corpo: "Meu corpo. Isto é na verdade o meu corpo. É uma

palavra sagrada, Mónica. Um deus sagrou-mo e eu olho-o quase com ternura e com terror." (99). Enquanto o seu filho Teo celebra missa e pronuncia o versículo evangélico que performativamente consagra o corpo de Cristo "*Hoc est enim corpus meum*", epígrafe de *Em nome da terra*, o protagonista apalpa a sua perna mutilada, repete a fórmula e evoca a perenidade que Teo lhe evidencia neste ritual litúrgico (262), em contraste com a presença massiva de idosos, como que a desmenti-la, particularmente no casamento serôdio de Salustiano: "E ele é eterno, sim, mas na essência do teu ser mortal." (266).

A estampa presentifica Mónica: "se parecia imenso com a essência de ti" (46); "E a deusa Flora, que és tu." (273). Deusa da Primavera, estação fértil e criativa, mas imagem provinda de um fresco de uma cidade arruinada, ela representa tropologicamente a narração de João, que diviniza Mónica pela imaginação, como forma de a subtrair à loucura, à degradação física e à morte, como forma de redimir a sua própria velhice e a decadência do corpo:

"Eles que esperem todos, tenho tanto que estar só contigo. Com a tua imagem fictícia da minha idealidade vã. Da sublimidade que nunca houve, estávamos sempre tão perto um do outro. Mas há agora, na minha preparação para a morte. Na raiva de haver mais mundo no mundo. Na raiva de ser Deus." (125-6).

Quando contempla uma última vez as três imagens (e o Cristo a dizer-lhe *hoc est enim*), a similaridade indizível que elas lhe parecem configurar transparece ainda na face de Mónica/Flora, que sugere "Uma palavra de alegria e de morte. Uma palavra que está depois de todas as palavras e ainda nenhum deus veio dizer." (267). Para João, a alegria reside na *sacralização* do corpo pelo acto narrativo, pela imaginação. O discurso de *Em nome da terra* abre e fecha-se circularmente com o *baptismo* de Mónica, num *lá* longínquo, *antes de tudo*, sobretudo antes de poder haver morte. O corpo salva-se assim pela sua metempsicose no "corpus" textual, porque de *lá*, "dos confins das eras", João e Mónica traziam "a notícia de um corpo incorruptível e perfeito." (16). A morte é pois a imagem sempre protelada, negada na beleza e juventude de Mónica.

Se a ficcionalização deliberada e desejada de Mónica aproxima *Em nome da terra* de muitos outros romances vergilianos onde uma figura feminina aparece mitificada pela água ou

pelo fogo solar, transfigurada pela arte ou incorporada numa musicalidade, *Para Sempre* assemelha-se-lhe de modo particular ⁹. A diegese de *Para Sempre*, como verificámos, urde-se com base no conflito entre os mundos actual (velhice e solidão) e temido/esperado (morte) de Paulo e os seus mundos desejado (infância/música e juventude/amor) e alternativo (ficção/Sandra), com base na tensão que estabelece com o narratário, que o pretende impedir de narrar/inventar. Em *Em nome da terra*, a ficcionalização de Mónica efectua--se por uma motivação existencial similar à de *Para Sempre*, mas não existe aquele tipo de narratário, nem as suas observações interditivas, o narratário é Mónica, coincide com o objecto do desejo:

"Não o lembrar, que o lembrar lembro. É uma forma bastante prática de tornar a viver. As coisas aconteceram, fazem-se acontecer outra vez. Sobretudo o que valeu a pena e nos pôs um pouco de contentamento da alma. Purificar as coisas das chatices que também lá estão. Ou lembrá-las também a elas mas pôr-lhes à volta uma moldura de desculpa ternurenta." (NT: 133); "E então pus-me a dar o balanço à vida toda. Estou sem sono - pus." (*id.*: 134).

Se, como observámos a propósito de *Para Sempre*, o narratário anulou os mundos desejado e alternativo do narrador, reenviando-o ao seu mundo real e temido, em *Em nome da terra* triunfa a ficção como mundo alternativo, accionado volitivamente. O acto narrativo pretende ser um acto *sagrado*, instituindo uma nova cosmogonia, centrada no corpo, agora divinizado pelo baptismo de Mónica, no rio, sob o manto protector da noite, com que o romance termina:

"Olharei o teu corpo na sua transparência incorruptível. (...) Estaremos nus desde o início, sem vergonha anterior. Nudez primitiva, não a saberemos. Porque será uma nudez para antes de os deuses nascerem. (...) Erguer-nos-emos por fim e eu baixar-me-ei ao rio e trarei água na concha das mãos e derramá-la-ei imensamente e devagar sobre a tua cabeça. E direi para toda a história futura, na eternidade de nós

-Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição.

E tu dirás está bem." (NT: 294-5)

["Sentia-me fora do tempo, sentia que nós éramos os únicos habitantes sobre a Terra. (...) Era a nossa comunhão com a Terra, com o Universo, e o nosso amor entrava assim na ordem das esferas, das constelações.", *Cartas a Sandra* : 155].

Em nome da terra é uma carta de amor, a possibilidade de amar num mundo imaginado face a um amor impossível no mundo actual presente e passado, porque Mónica morreu e porque na *realidade* passada João não a amou assim: "Vou-te amar intensamente como nunca. (...) Vou-te amar no infinito da tua perfeição." (156). Amar/amor e escrever/narrar tornam-se equivalentes porque a narração é simultaneamente o *lugar* do investimento afectivo, do trânsito entre o passado e o presente: "E eu quero é amar-te, mais nada, mais nada. E que se cozam as leis e a mania de entender, que é que há que entender? há só que te amar." (213). A purificação baptismal desse momento inaugural redime a corporalidade¹⁰, mas mediante a perspectiva do presente, porque *Em nome da terra* fala dum mundo alternativo ao mundo actual, dum *mundo* de antes de haver mundo:

"Sentimo-nos integrados no universo sem mistério nenhum, os nossos corpos têm a verdade da luz. Não temos ideias, temos a perfeição de estar. Mas lembram-me agora palavras que poderiam então lembrar-me. Espaço luz alegria. Infinitude mar. Exaltação. Lembram-me com intensidade. O corpo." (172).

O lugar e o tempo desta cerimónia inaugural, marco arquetipal para futuros ritos, instaura uma ordem religiosa retroactiva, são ambos ficcionalmente imaginados num *lá* e *então* míticos, num cronótopo discernível por uma *memória absoluta*, que, segundo Vergílio Ferreira, ultrapassa o passado mais remoto e estende-se "ao indizível e ao insondável" (IMC: 96), à "derradeira origem do mundo original" (*id.*: 98); "memória de um tempo antes do tempo, do lugar do meu nascimento verdadeiro, sede e princípio da minha divindade que nada ainda corroe." (*id.*: 99). É o que verificaremos se do final de *Em nome da terra* passarmos à sua abertura:

"Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever. Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero amar-te antes, muito antes. É quando o que é grande acontece.

(...) O que é grande acontece no eterno e o amor é assim, devias saber. (...) Ou mais provavelmente esse tempo nunca pôde existir, que é quando realmente existe o que vale a pena existir." (9).

Este passado de nunca, pré-genesiaco, que é o tempo do mundo *alternativo* de *Em nome da terra*, é existente num modelo de mundo impossível, submetido às leis da pura ficção, em conflito com a *pulsão de morte* do mundo real e temido de João:

"Sei apenas que me veio uma vontade imensa de te amar. De te amar no impossível, que é onde vale a pena todo o possível. De te amar onde nada seja real. No absoluto. Onde não há miséria e degradação e abandono e maus cheiros. Nem podridão e desespero humano. Nem loucura. Nem morte." (177).

Esta regressão do narrador a um mundo pré-cósmico, *inacessível* ao seu mundo actual, efectua-se por transposição deíctica e mental para um *eu-lá-então* fictício. A narração vive do desejo do *outro*, expresso simbolicamente na forma epistolar, actualiza-o discursivamente num mundo outro. Esta vivência ficcional deliberada sobredetermina o acto narrativo, que se assume como uma oximórica *regressão* progressiva:

"Mas eu preciso agora tanto de seres divina. Transcendente irreal. Dissolúvel e vã - deixa-me ser infantil. Mesmo o amor só começa a existir assim, é dos livros. Metafísico disparatado. (...) Vou construir uma religião que não há. Vou ser sublime e atrasado mental. (...) Agora que tudo findou, agora posso criar-te como Deus não soube e eu sei." (126).

Enquadrado na cena de contemplação da deusa Flora, este excerto manifesta a importância da focalização na selecção dos espaços. Mediante um fetichismo mitigado, a estampa do presente reenvia ao passado mítico da deusa, e a sua similaridade com Mónica motiva a evocação imaginária do espaço irreal onde João a baptizou, um bosque com ninfas (16). Lugar distante e mítico, este novo éden (pagão) permite ao homem recolocar-se no espaço onde o corpo não envelhecia e a morte não existia (por um ritual cristão secularizado). Para o atingir, tem de superar anamneticamente as espessas camadas temporais que encobrem o sonho da perfeição, a

memória da doença e da morte de Mónica: "Atravessar tudo até ao teu mito que está todo no teu corpo nu. Fica longe. Tanto. (...) E olhar por fim o teu corpo morto, reconhecermo-nos na materialidade expulsa do paraíso." (117). *Antes e lá*, ou seja, nunca e nenhures, eis a ucronia e utopia fundadoras que a memória imaginativa persegue: um *locus* imune à temporalidade. A travessia da memória só aparentemente equivale à reminiscência platónica, porque, por um lado, não persegue as Ideias Puras, mas o corpo (talvez o Corpo Puro) e, por outro lado, porque não busca o que preexiste, é o próprio narrador que instaura esse mundo mítico. À luz da ontologia heideggeriana, este acto narrativo é uma ascense em direcção ao mundo original e sagrado do Ser (transpanteísta), "a verdadeira pátria do homem, a que a Arte privilegiadamente e mais facilmente acede" (DFS: 67), domínio que preexiste a qualquer divindade (*id.*: 32). Segundo Vergílio Ferreira, "na obra de arte confrontam-se a *Terra* (que é o Ser, o mistério) e o *Mundo* (que é o esclarecimento da mesma Terra, a sua revelação), através precisamente do ente que é tal obra. (...) O *Mundo* é pois a *Terra* quando revelada, emergente da ocultação, é o Ser esclarecido." (*id.*: 38-9). Este *atravessar* implica, todavia, em semelhança com o mito platónico, o apagar das sombras reais (doença e morte de Mónica) para a contemplar numa luz primordial e, fazendo coincidir os dois mundos, para lhe entregar a carta que lhe escreve:

"Conhecemo-nos e amámo-nos, como dizer-te?, na transfiguração dos nossos corpos. Eu te baptizo. Na transfiguração que não era deles. No sagrado - um dia disseste, ou sou que o penso agora? No inverosímil. No vertiginoso. Queria agora atravessar para regressar lá, atravessar lá, atravessar a tua noite. Escura densa terrível. E encontrar-te no fim, perfeita acima da perfeição. E entregar-te esta carta que te escrevo - que é isso? hás-de perguntar. Uma carta, simplesmente uma carta." (285).

A sacralização do corpo pelo baptismo (Mónica), divinizando a sua beleza jovem e grávida em Flora e a *consagração* do corpo são os ritos narrativos imaginários que redimem a mortalidade, criando o céu *Em nome da terra*, e não do Mundo, para usar a distinção do autor. A divinização do corpo resulta da ficcionalização do mundo actual: "Eu ir ter contigo e sermos em iluminação. Uma chama pura. O sopro do universo, não sei. O começo, a origem de nós mesmos, a nossa ascensão." (293). Por isso, as palavras de U. Eco, referindo-se à combinatória dos possíveis face

à aproximação da morte, adequam-se à atitude do narrador: "Não se volta, no tempo, a mudar a possibilidade que se verificou: mas contemplando o contrafactual no qual se verificou o seu contrário, à maneira de recomeço, saltando para trás por brincadeira, a verdade é que se salta mesmo para a frente, à procura de uma terceira possibilidade não dada; mas esta possibilidade foi revelada pelo jogo da combinatória, nostálgica, dos possíveis." (1989: 244).

4. A irrealidade fantástica do real

Os mundos narrativos vergilianos caracterizam-se por uma frequente desrealização do universo diegético representado, fruto da focalização do narrador, das alucinações e fantasmas que povoam os seus mundos e que ele narra como se existissem no seu mundo actual. As mudanças de níveis, permitindo múltiplas vertigens cronotópicas, contribuem decisivamente para a dissolução das fronteiras do "real" e do "irreal", do visível e do invisível, do conhecimento e do imaginário. Aliás, um vasto conjunto de processos discursivos, sintetizados por M. Alzira Seixo, contribui para a construção deste "registo do fantástico" que impregna ambientes e situações e introduz na narrativa o insólito e "quadros burlescos-terrificantes" (1987: 174), de que *Na tua face* é o exemplo extremo. O mundo relativo do narrador (mental e privado) tende assim a sobrepor-se ao mundo actual (autónimo e factual), sobredeterminando a estrutura modal do mundo global narrativo:

"Em que situação real ou em que salto fantástico de um instante? Mas que significa o 'real'? Uma vida não se conta pelo que 'aconteceu', mas pelo que aconteceu *sobre isso*. Conto o que se passou e o que se passou *fui eu*. Ora eu estou nas pedras quando as piso, como na alucinação e na vertigem. A totalidade de uma vida é a totalidade do que somos - massa informe de um atropelo de coisas e de espectros, de 'factos' e de

'irrealidades'. Mas o que dura não é o facto nem a coisa: é a violência com que os fizemos explodir ..." (EP, 1ª ed.: 91).

O mundo "objectivo" transforma-se em mundo subjectivo, à semelhança do que se verifica com o predomínio do tempo subjectivo da memória do narrador e a irrealização imaginativa da infância e do passado: "dentro da minha sensibilidade que é onde todas as coisas são reais." (NT: 143).

Uma vez aprisionado no labirinto da memória e do mundo mental do narrador, o mundo narrativo abeira-se do fantástico, tornando indecíveis as fronteiras do real e do irreal. Veja-se, por exemplo, o milagre da flor que murchava e reflorescia em virtude da força anímica de Lucinho, em *Nítido Nulo*; ou S. Filipe Néry a acenar positivamente com a cabeça ao protagonista de *Para Sempre*, confirmando a sua vocação para padre. Mais inverosímeis são as seqüências de *Rápida, a Sombra* em que os participantes da homenagem ao poeta Máximo Valente (nome sugestivo) se transformam em estátuas, continuando a mover-se, ou falando após perder a cabeça ou o gesso, ficando com o arame à mostra (RS: 44-7), tal como dos polícias/robots de *Nítido Nulo* saíam as molas e o óleo, quando morriam (NN: 211). Irreais parecem ainda os profetas, as mudas e os oradores/pregadores que estão presentes em quase todos os romances vergilianos, com os seus rituais enigmáticos e gestos obsessivos. Se os milagres podem metaforizar a magia e inocência da infância, os outros exemplos parecem traduzir a deformação que o narrador impõe ao "real", em consequência da ordenação sequencial (reiterada) com que tais elementos são referidos (v.g. a Muda de *Signo Sinal* e o Profeta de *Para Sempre*, também mudo, aparecem quase sempre a seguir ao discurso dos vários oradores e conferencistas que o narrador escuta).

A banda fantasma do tio Ângelo (*Estrela Polar*), os cavaleiros do apocalipse que surgem ao som da trompeta em *Nítido Nulo* e a orquestra louca do maestro Lili, de *Até ao fim*, exemplificam três tipos diferentes de irrealização: o primeiro caso evidencia a alucinação do tio, o segundo resulta do mundo imaginado do narrador e no terceiro pretende representar o "real" de uma experiência artística invulgar e parodiar a música concreta. A presença de personagens loucas no universo diegético (v.g. a mãe, em *Para Sempre*) aponta assim para o absurdo de determinadas situações: em *Alegria Breve*, o doido Beló tenta diariamente colocar um sapato

numa torre, suicidando-se após Ema o ter conseguido à primeira tentativa; o Sr. Viegas lê cada manhã um exemplar da sua colecção de 365 jornais e ao domingo continua a cumprimentar as mesmas pessoas, apesar de já terem morrido; em *Rápida, a Sombra*, um grupo de cegos recebe explicações de latim; em *Signo Sinal*, um irmão do narrador, que adiava sempre os seus casamentos, suicidou-se sem razão plausível; em *Em nome da terra*, note-se a inverosimilhança das várias histórias sobre a guerra civil de Espanha (mas que podem ter acontecido), do casamento serôdio de Salustiano da Salvação e Virgínia Cândida da Purificação ou ainda das imagens petrificadas dos idosos, no lar da terceira idade. Estas personagens e situações assinalam o irreal da existência, segundo a visão do mundo do narrador. Noutros casos, como vimos, são produto das alucinações dos narradores, como os mortos/fantasmas que habitam o espaço do seu mundo temido e imaginado.

Através destes processos desrealizantes, com o seu inerente efeito de *estranhamento*, a obra Vergílio Ferreira desoculta tudo o que a sociedade moderna foi enclausurando, em nome de uma certa "normalidade" utilitária, criando para o efeito, segundo a lição de Foucault, um conjunto de instituições, que progressivamente tem aumentado: o asilo, o hospital, a prisão, o hospício, o lar da terceira idade (cf. *Em nome da terra*). Deste modo, perspassa em *Na tua face* "A agonia, a loucura. O que saiu errado das mãos de Deus e ele deixou ficar por estar certo. A escorrência latrinária o horror. (...) teus irmãos. O da treva asilos hospitais leprosas esgotos. Aleijados tortos a boca de lado" (TF: 196; cf. 129).

Na tua face explora esta fenomenologia extrema em torno das categorias do belo e do feio, negando-as, num misto de cenas descritivas e de alucinações do narrador¹¹, como quando vai com Luc ver uma corrida de deficientes, que Luz fotografa -um "mundo extraordinário de mutilação" (TF: 45) - misturando-os alucinatoriamente com os heróis dos jogos na *Ilíada* e na *Eneida*, numa corrida grotesca (41-54), para de seguida, a partir de um mendigo com uma bolsa de pelicano suspensa do queixo, gritar que "Nada é feio!"; "Tudo é belo" (80-1; cf. 130-1, 194 e 230-1), surgindo nesse momento à sua volta uma multidão de seres humanos com a mesma deficiência. O narrador assume-se assim como um misto de Zaratrusta e de Anjo da História redentor - chega mesmo a pedir a Bárbara para os curar, tocando-os (231-2) -, convocando todos os portadores de disformidades de todas as eras:

"E então eu berrei-lhes até ao tutano - chegou a vossa hora, o vosso tempo é este

- a hora da justiça chegou.

Acabou o tempo da beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencionada. (...) Hoje é o tempo da treva, do disforme, (...), da glorificação da sordidez e do horror" (TF: 84; cf. 249).

Daniel projecta mesmo um quadro ("virtual") em que pudesse representar, fora das convenções habituais, "A força das coisas. A que nos esmurra a cara que é para sabermos como é." (188). Por isso, as suas pinturas são tentativas para este grande quadro (186), como quando pinta a cara deformada da mulher, Ângela, devido à infecção de um dente, para "dar notícia da bestialidade das coisas. Não, não é caricatura. Porque na caricatura há sempre um limite que trava a hemorragia do horror. Na pintura não, há a lei da vida, é preciso desabafar. (...) E rápido, a face de Ângela entumescida disforme e todavia bela no seu monstruoso, que raio é isso de beleza? a beleza foi uma convenção intrujice do homem pindérico, raquítico. Mas há outra beleza, outra, e se calhar tem de se lhe dar outro nome para não haver contrabando." (187-8).

Do ponto de vista da poética narrativa vergiliana, a desrealização do mundo global narrativo corresponde à inversão dos planos do real/irreal e do visível/invisível, à concepção de que há um real além do real a que só a arte pode aceder e que o real é mais ficcional do que a própria ficção, apenas ignorando esse seu estatuto: "mas todo o real da realidade é a sua ficção, qual foi o teu real? Todo o real é só o que sobra dele" (AF: 104); "O real que sobra do real e é o único que realmente é" (NT: 14).

O mundo como um enigma e a arte como meio de desvelar o mistério que subjaz ao real parecem ser as coordenadas pelas quais o fantástico vergiliano se rege, no que se aproxima do intuicionismo bergsoniano: "O meu fantástico é mais subtil que o de R. Brandão e decerto menos que o de Kafka. (...) o meu fantástico é um realismo transfigurado, um imediatismo transposto, um racionalismo da irracionalidade - ou ao invés. O meu fantástico é um realismo libertário ou simplesmente liberalizado." (CC3: 25). Nesta óptica, pode-se constatar uma forte intertextualidade entre a obra de Vergílio Ferreira e Raul Brandão, nomeadamente entre a "Vila"

do início de *Húmus* e a aldeia de *Alegria Breve*. Em última análise, a correspondência estabelece-se ao nível da visão do mundo: "Nós não vemos a vida - vemos um instante da vida. Atrás de nós a vida é infinita, adiante de nós a vida é infinita. (...) Sob um mundo de verdade há outro mundo de verdade. É esse mundo invisível e profundo que passa a ser o mundo visível. É esse. Todo o homem é uma série de fantasmas e passa a vida a arredá-los. Chegou a vez dos fantasmas. (...) O único mundo real é o mundo irreal." (*Húmus*: 175-6).

5. O mesmo e o Outro

"Escrever é uma modalidade de se ser *outro*."

(*Conta-Corrente - nova série I*: 178)

De certo modo, Vergílio Ferreira permanece *o mesmo* ao longo da sua obra, como se verifica por todo o conjunto de semelhanças que mantém com os seus narradores e pelas inúmeras afinidades entre todas as suas obras, centrados no género autobiográfico/autodiegético, quer se trate do romance, do ensaio ou do diário. No entanto, não é menos verdade que através da sua escrita Vergílio Ferreira se torna um *outro*, e é sobretudo esse *outro*/o escritor que é acessível através da escrita. Por outro lado, para além da apologia da ficção, que passa pela sua contraposição ao "real", ora visto como ficção, ora como imitação da arte, Vergílio Ferreira transpõe as suas vivências para o plano da ficção, tornando indecível a fronteira entre o real e o ficcional. Assim, cria um "espaço autobiográfico" para a sua leitura logo na primeira página do primeiro volume de *Conta-Corrente*, afirmando o seu pudor intimista e que "um romance é um biombo: a gente despe-se por detrás" (CC1: 11) ¹², apesar das três epígrafes promissoras de confessionalidade. A cerca de metade do seu percurso diarístico, o balanço efectuado confirma e reforça este espaço inicial:

"julgo que onde fui mais autêntico foi justamente na 'ficção', como oportunamente o fui menos nas cartas e no diário. Isto é paradoxal e todavia não o é. A 'ficção' - já o disse - lança uma cortina disso mesmo à volta e defendidos por ela dizemos tudo." (CC3: 152).

Daí a declarar que o uso da "primeira pessoa" no romance tem a ver com essa sinceridade vai um pequeno passo (UEA: 193; cf. 357 e EI-IV: 32-4). Enquanto teatralização ilocutória, e de acordo com a teoria polifónica da enunciação de O. Ducrot (1984: 117-148), o *Locutor Vergílio Ferreira* pretende, ao assimilar-se aos seus *Enunciadores*, realizar um *acto sério* de enunciação (*id.*: 231) na sua obra, pondo o diário ao serviço da construção do *autor implicado* na obra. Deste modo, constrói e intensionaliza no romance a *função autor*, que, como Foucault referiu, resulta duma operação complexa, em virtude da coincidência do nome próprio que assina cada obra, e "de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho." (1992: 45-6).

Todavia, o diário tornar-se-ia para o escritor, a pouco e pouco, uma construção *ficção* de si, devido à ausência da confissão aberta, e quase por uma ironia borgesiana veio a ser contemplado com um prémio de ficção. Perante a hesitação do júri em atribuir tal prémio a um diário, Vergílio Ferreira declara que, à semelhança do romance, a ficção do diário está no tratamento dado aos factos, no "modo como o autor os fez acontecer" e não no facto de terem ou não acontecido, tendo antes manifestado estar "convencido, aliás, de que a maioria dos diaristas 'inventam' mesmo os dados de que partem." (CC4: 113-4).

Um ponto culminante deste espaço autobiográfico constrói-se de modo mais amplo em torno de Sandra, personagem dominante em *Para Sempre*. Sandra existe no mundo possível de *Para Sempre* e mais particularmente no mundo actual do narrador, que confessa ficcionalizá-la pelo seu acto narrativo. Vergílio Ferreira realiza idêntico processo, uma vez que confessa publicamente que "A Sandra de *Para Sempre* existiu na realidade e morreu muito jovem" ¹³ e desse modo "Sandra não existiu do que foi para o que a fiz ser, mas ao invés" (CC-ns I: 98), ficcionalizando-a em *Conta-Corrente*, e de modo exacerbado na nova série do diário:

"Sandra da minha invenção, do meu apelo absoluto no absoluto da minha juventude, flor aérea do meu deslumbramento. Nela condensei decerto tudo o que de encanto e milagre e inverosímil e pueril me nasceu no que sou. Saudade de nunca. Sandra morta antes de nascer, Sandra ríspida, linda e infantil. (...) Sandra, Sandra. Invenção da minha agonia. Verdade definitiva na degradação de ti. Mas estás viva em Coimbra, feita da lenda que no-la faz. Sandra do meu tormento, da minha pacificação. Sandra que nunca foste, do que nunca fui. Até Sempre. " (CC 4: 483).

Todavia, esta diluição das fronteiras entre a ficção e o real acentua-se na metanarratividade, como se constatou, e através do espaço autobiográfico generaliza-se a todo o paratexto vergiliano, que condiciona os protocolos de leitura da sua obra. Com efeito, segundo E. Bruss, especialmente no século XX, "on se préoccupe tellement de la révélation psychologique que la *sincérité* semble presque importer sur la *vérifiabilité*, et menace d' effacement la distinction entre le fait autobiographique et la *fiction* subjectivement vraie." (1974: 26) . O pacto autobiográfico indirecto que Vergílio Ferreira produz através de múltiplos efeitos especulares revela-se susceptível de produzir efeitos perlocutórios incisivos no leitor/receptor, particularmente pelo facto de os narradores se caracterizarem por uma forte individualização. De qualquer modo, eles manifestam-se amiúde nos estudiosos da obra vergiliana:

"E o que fica, ainda, provada, é a existência da literatura, em Vergílio Ferreira, como uma dimensão vivificadora e anímica da própria existência. Como se qualquer outra existência, sem literatura, sem a escrita e a vertigem da escrita, a sua experiência, fosse impossível. E é." (Francisco Viegas, 1986: 9).

"Escrever 'para ser' ou 'para estar vivo' - que esta justificação venha do Dr. Alberto ou de Vergílio Ferreira pouca diferença faz aqui. Porque se, no primeiro caso, é uma entidade de ficção a fazê-lo, ela dá-nos como que em *mise-en-abyme* - processo recorrente ainda noutros romances - um modelo que a arte colhe da vida : narrador e autor identificando-se no estatuto de escritor que a um e outro faz viver." (Rosa Goulart, 1990: 68-9).

Tudo no autor parece convergir para esta construção do *outro*, que à semelhança dos narradores vive da construção de mundos alternativos ao mundo real. Não nos surpreenderia,

pois, se no final do diário ou noutro texto do autor ficássemos a saber, como em *Rápida, a Sombra*, que iríamos iniciar a leitura doutro diário ou texto imaginado que incluiria aquele que acabamos de ler. R. Goulart declara que em Vergílio Ferreira, como em Borges, "o distanciamento entre essas entidades [autor, narradores] parece reduzido ou nulo", facto comprovado "pela identidade de ocorrências temáticas e pelas inúmeras afinidades enunciativas." (1990: 72). Com efeito, os estudiosos são unânimes ao constatar as reiteraões obsessivas de Vergílio Ferreira e o autor congratula-se porque tal lhe comprova que foi *sincero* e *autêntico*, especialmente porque se revê na *arquipersonagem* que Helder Godinho delineou na sua obra. No entanto, as homologias temáticas que Rosa Goulart destaca beneficiam uma vez mais a ficção em detrimento da realidade: o poder irrealizante e presentificante da memória, o acto da escrita, o esgotamento, a alegria da criação estética, um tempo cíclico e ritualizado e a infância (*id.*: 91-105). De acordo com Aguiar e Silva, a intertextualidade *homo-autoral* tanto se pode traduzir "numa espécie de auto-imitação marcada pela circularidade narcisista como pela alteridade (ao auto-imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro)" (1988: 631). O facto de nos romances vergilianos dominar um narrador autodiegético torna ainda mais próximas as figuras do autor e dos narradores, mas ao mesmo tempo produz a sua inelutável alteridade, como reconhece o autor:

"Anda comigo um tipo que detesto. É o 'escritor'. Creio que Borges disse o mesmo. Para toda a gente é ele que aparece, recebe homenagens, sorrisos ou mesmo, quando calha, a canelada disciplinar. (...) Se me apresentam a alguém, é com ele que falam. Se se referem a mim, é a ele que se referem. Mesmo quando as mulheres deitam um olho curioso, é para ele que o deitam, quase nunca para mim. Às vezes não o reconhecem, a esse tipo que me mora. Então é mesmo comigo que têm de se entender. Entendem-se mal. (...) Nada tenho de meu. Tudo o tipo me levou. Posso senti-lo um estranho e é como tal que o sinto. O meu nome nos jornais é dele. E o retrato. E as crónicas. Mas esse estranho colou-se-me à vida e não é fácil despegá-lo. No fim de contas, talvez devesse estar-lhe grato. (...) Mas tenho-lhe ódio como a quem constantemente nos humilha. (...) As pessoas ignoram que o 'escritor' só pela escrita funciona. Forçado a ser 'excepcional' no convívio vulgar, dá desastre." (*Conta-Corrente* 1: 43-4).

Este *outro* vergiliano emerge da totalidade da sua obra, transcendendo a soma das partes, como alteridade desejante e desejada, existente na e pela ficcionalização do "real", como que para sinalizar que a *realidade* da ficção é superior à *ficção* da realidade. "Autor de um só livro", como é caracterizado frequentemente, ele reescreve-o palimpsesticamente na procura da inalcançável palavra essencial, a fim de escrever o livro único: "o que jamais serei capaz de escrever." (CC5: 513).

VIII- A pesquisa dos limites

1. A ficção possível

O traço dominante dos narradores vergilianos reside na ficcionalização do mundo actual, para enfrentar o que o sobredetermina, a morte. Ela comparece obsessivamente para ser invariavelmente combatida, denegada ou vencida, porque ela não tem acesso aos mundos construídos pela imaginação, onde é banida, como se verifica na ficcionalização anamnética do passado. Perante o inverosímil da morte, a ficcionalização aparece como o modo verosímil de configurar um mundo possível, habitável e só acessível pela arte. Uma construção epistémica que permite também ao *outro* do escritor enfrentar o trágico e, pela escrita, redimi-lo.

O tempo assume uma dimensão primordial nesta visão do mundo. Na sua dimensão linear é a metáfora da morte, tal como o *muro* que surge no fim da viagem espacial. Ela é, porém, suprimida nas múltiplas figuras que conferem ao tempo uma dimensão atemporal: a circularidade, a repetição, a regressão anamnética, a projecção imaginativa de fantasias e uma contínua inscrição da enunciação num presente contínuo, que dissolve o tempo objectivo numa atemporalidade subjectiva. A recusa da ordem cronológica liga-se ainda a esta denegação, ao fazer-se substituir pela desordem memorial e subjectiva, modo de humanização da temporalidade.

A mesma inquietação se faz ouvir na constante procura da *aparição* iluminada, na *interrogação* espantada e comovida do real, no esgotamento do absurdo, na tensão demiúrgica da narração, na afirmação da esperança e nas fantasias do repouso. Nestas e noutras "figuras" da narração está presente a mesma obsessão e motivação: redimir o trágico, para que a morte não tenha razão. Religião sem divindade, a enunciação ficcional confere uma dimensão sagrada ao espaço da escrita. Uma dimensão similar à da tragédia, que coloca o leitor perante a sua *aparição*: "Penchés au-dessus de l' épaule de narcisse, c' est notre visage et non le sien que nous voyons, reflécté dans l' eau de la source." (May, 1979: 111).

2. A face do invisível

A obra de Vergílio Ferreira assemelha-se ao quadro que o narrador de *Na Tua Face* nunca chega a materializar porque, como afirma Daniel, "um quadro não se pinta apenas enquanto se pinta mas enquanto cresce em nós sem o sabermos" (187), e porque nesse quadro imaginário Vergílio Ferreira pretende figurar a face do invisível¹. Júlio Neves, o narrador-escritor de *Rápida, a Sombra* sinaliza a existência de uma outra realidade para além da que conhecemos e cuja *irrealidade* só é acessível pela ficção, "Porque só o invisível se vê, a irrealidade é real, nos intervalos do real e do visível!" (134). Este é um tópico obsessivo da obra vergiliana, a arte é um *Espaço do Invisível*, uma pesquisa *Do Mundo Original*, pois, de acordo com Heráclito, "A harmonia invisível é mais forte que a visível." (*Signo Sinal*: 7).

Em *Pensar* é-nos desvelada a *aparicação* como a experiência da acessibilidade à face do invisível: "Todo o real tem atrás de si outro real. E é nesta diferença que se insere a distinção entre o 'saber' e o 'ver'. *Saber* que se é mortal só é *ver* que se é mortal quando se passa para o lado de lá do saber. É onde está a 'aparicação'. (...) O que está para lá é do domínio do intangível e do sagrado. Como aos deuses, não se lhe pode ver a face. Ou só em breves instantes de privilégio." (p. 176); "Porque o mistério é reservado e imprevisível na revelação da sua face, que assim mesmo se nos dá e se nos furta." (*Do Impossível Repouso*: 36)².

Daniel, o narrador de *Na tua Face*, também não conseguia ver o rosto de Bárbara, a não ser como "aparicação difusa": "Via-lhe a face mas só no impossível como lha vejo agora." (29). Bárbara "É uma perfeição instantânea frágil", intocável, "É a essência do impossível" (77), "está em toda a parte" (28) e quando Daniel a encontrava julgava que ia "ouvir a palavra de Deus." (102). Só no final da história o narrador consegue recuperar a imagem invisível da amada, Bárbara, no momento em que olha a sua face envelhecida, numa espécie de anamnese miraculosa: "a sua face antiga inatingível que estava do lado de lá" ; "eu vi o rosto de Bárbara rejuvenescer, a face lisa de esplendor. E imprevisivelmente era aí que eu repousava, na tua face, na imagem final do meu desassossego." (284). José Augusto Mourão afirma mesmo que por vezes se tem "a impressão que a *face* para que se fala, do fundo de um discurso contínuo, é a mesma

para quem se reza, confundindo-se essa face (impossível) com o rosto (impossível) de Deus." (*Ler*, nº 25, 1994: 118). Recorde-se que em *Cântico Final*, Mário, o protagonista, um pintor ateu, decora uma capela abandonada nos últimos dias da sua vida e pinta o rosto de Elsa sobre a face da Senhora da Noite. Dir-se-ia assim que a mulher arquetípica e divinizada que atravessa toda a obra de Vergílio Ferreira (Sandra, Mónica ou Bárbara) é a face invisível de Deus.

É neste espaço do impossível que se inscrevem essas figuras femininas que os narradores da obra vergiliana transportam para uma dimensão irreal e sublime. Bárbara, a face repousante, é, como se pode ler no último volume do diário, a figuração d' "o impossível que se não desiste de possibilitar." (*Conta-Corrente-nova série IV*: 94).

A maior parte das construções ficcionais dos narradores vergilianos instauram mundos impossíveis, na medida em que privilegiam a dimensão do ficcional e do imaginário, porque, como pensa o narrador de *Nítido Nulo*, só no impossível é que vale a pena o que é humano. No que está tão para lá, que verdadeiramente já não está. E aí é que sim." (313). É o mesmo desejo que se lê na sua obra, ou em *Pensar*: "o melhor da vida é o seu impossível (...). Mas o impossível foi o que sempre mais me fascinou." (pp. 169-70).

A arte e a ficção instituem a possibilidade do impossível. A escrita de Vergílio Ferreira e dos seus narradores assume assim uma dimensão performativa, em que dizer é fazer e criar novos mundos possíveis no domínio da ficção, através da palavra. Mas a antinomia entre o visível e o invisível transfere-se para o plano da escrita enquanto espaço de revelação desse invisível e construção do impossível. Num ensaio intitulado "Escrever", Vergílio Ferreira reconhece que "o indizível só existe como dizível, mas o dizível não atinge o indizível" (*Espaço do Invisível* - III: 19), o que reflecte a sua visão da arte, pelo que diz que sempre escreveu sobre "uma outra realidade - a que o silêncio conhece." (*Do Mundo Original*: 13); "A arte é silêncio, nós é que podemos 'discursar' sobre esse silêncio." (*Conta-Corrente* 4: 422). A palavra de que se serve revela-se insuficiente e desfiguradora e a dimensão de determinadas experiências, como a *aparição*, é impensável e indizível. Vergílio Ferreira atribui à arte a função de dizer esse impensável que as palavras não podem dizer. O professor de filosofia da linguagem que surge em *Para Sempre* sintetiza de modo admirável esta ideia vergiliana ao enunciar a possibilidade de "existir uma palavra fundamental, a que inarticulada exprima o homem inteiro, o que subsiste

por sob o montão de vocábulos e problemas", palavra essa que seria enunciada pelos artistas, "ou seja os que não dizem o que dizem, apenas dizem o silêncio primordial, ou seja o que não se diz" (198). Vergílio Ferreira escreve mesmo que "é a arte o arauto do impensável, ou o lugar onde se lhe vê a face" (*Pensar*, p. 15).

O silêncio transforma-se na face do invisível que apela ao sagrado da arte. A escrita e o seu poder genesíaco são caracterizados na obra vergiliana por um léxico pertencente ao campo semântico da mística, como *aparição, revelação, milagre, êxtase, graça*, numa visão sacralizante da escrita que abunda na entrevista que deu ao *Público* aquando do Colóquio que celebrou os seus 50 anos de actividade literária: "estar em escrita, em arte, é estar numa dimensão de êxtase, de fascinação, de transfiguração. Estar em arte é, possivelmente, como o místico estar na contemplação do divino. É da zona do sagrado." (*Público*, 28/1/93: 5). Vergílio Ferreira considera que "Falar pois em 'mistério', em 'sagrado', a propósito da arte, tem um sentido mais original, menos contaminado, que a propósito da religião" (*Do Mundo Original*: 221). Por isso, perante a sua dessacralização actual, "trata-se de lhe recuperar a sacralização que lhe reponha o mistério, o intangível, o poder criacional que lhe roubaram." (*Pensar*: pp. 278-9). À luz da ontologia heideggeriana, a escrita apresenta-se como uma ascese em direcção ao mundo original e sagrado do Ser, "a verdadeira pátria do homem, a que a Arte privilegiadamente e mais facilmente acede" ("Da Fenomenologia a Sarte": 67) ³.

Pela sua inacessibilidade, o invisível ilumina a sua face na interrogação: "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). A interrogação acerca da condição humana é assim a indagação do insondável, do mistério inesgotável e absurdo da existência humana, uma pergunta sem resposta possível (cf. *Invocação ao Meu Corpo*: 20-6).

No entanto, a sua obra é já uma tentativa de resposta a esta interrogação primordial, uma actividade existencial, lúcida, autognósica e iluminadora da condição humana. A força da interrogação tem no entanto conduzido, no percurso literário de Vergílio Ferreira, à aceitação resignada da Ordem natural do Universo e da "força das coisas", em particular desde *Para Sempre*, atingindo um ponto culminante em *Na Tua Face*, com uma certa adesão à visão do mundo de Lucrecio, que já se afirmara no final de *Pensar*, esse diário de pensamentos que

termina com esta aceitação impossível: "Entender. Porquê a obsessão de entender o que não tem entendimento possível? Porquê a obsessão de ter de haver uma resposta, apenas porque houve uma pergunta? Todo o entender é no impossível que tem o seu limite. Mas o impossível é a medida do homem e da sua vocação. Aí sou. Aí estou." (p. 364). Aí estamos nós também.

NOTAS

Capítulo I

(1)- Em Autobiografia (1986a: 3-5) verificam-se flagrantes coincidências em termos discursivos e factuais em relação à infância com as tias (PS: 11-2), na descrição da entrada no seminário (MS: 19-21), na partida dos pais e na evocação de Coimbra e das suas guitarras, que aparecem em *Para Sempre* e *Até ao fim* (cf. CC2: 98 e 326-7). A educação primária e religiosa surge já em *Vagão "J"* e é completada em *Para Sempre*, com as tias e o padre Parente (tinha esse nome real e era seu tio-avô materno, ensinando-o a tocar violino e o latim da missa quando tinha 6 a 7 anos, mas não lho explicou).

Capítulo II

(1)- Vergílio Ferreira, proclama amiúde a morte do romance, e a sua concordância com Adorno é evidente. Cf. CC3: 25 e 65; A/T: 13 e 41. A recusa da História e da narrativa alia-se em Vergílio Ferreira à descrença nas *grandes metanarrativas* legitimadoras (Lyotard). Por isso, em quase todos os romances são parodiados e desconstruídos os grandes metadiscursos ideológicos do nosso tempo.

Capítulo III

(1)- "Não 'contar', mas 'presentificar' uma situação. Não separá-la de mim, mas vivenciá-la, através de mim, com o leitor. Assim me não interessa 'descrever' seja o que for, nomeadamente as 'emoções', mas 'vivê-las.' "; "Ou seja, o 'truque' é anular a distância de mim ao de que falo, não me separar das pessoas e coisas e situar portanto aí o leitor." (CC1: 165; cf. CC3 : 391 e 412-3). A presentificação é sobretudo uma técnica narrativa.

(2)- Uma sequência de *Aparição* resume praticamente todo este processo de construção do passado através de "breves pontos de referência" que emotivamente ganham vida como "os ecos alarmantes de um labirinto" (cf. 71-2); "Há uma conversa múltipla e

qualquer coisa indivisível que a atravessa em ziguezague e é a minha voz. Única, indivisível, infatigável." (*Alegria Breve*: 102; cf. cap. XXXI). Cf. *Nítido Nulo* (162) e *Signo Sinal* (161).

(3)- *Alegria Breve* é o romance em que os significantes quase puros dominam mais profundamente, notando-se múltiplas ressonâncias : o canto do galo (despertar), o dobrar dos sinos (morte), o uivo dos lobos (terror e medo), o murmúrio das águas (paz), a passagem do vento roçando as folhas das árvores (mistério), o ruído das máquinas (progresso). O mesmo processo de auscultação se verifica noutros romances e no diário.

(4)- Vergílio Ferreira refere constantemente o poder evocativo "de certas horas do dia em certas estações do ano" (CC4: 354), mas em correlação com certos factos e certos espaços (*ibid.*; cf. CC 3: 69). Veja-se a este propósito toda uma sugestiva página de *Estrela Polar*: "E eis que no dia seguinte - ou um ano depois ? Porque, quanto tempo de relógio durou aquilo que narro? (...) E acaso isso tem interesse? Uma história vivida não tem tempo de calendário - tem-no só no que se viveu." (121).

(5)- Em *Rápida, a Sombra*, como uma câmara, um raio de sol percorre as estantes, onde os livros estão ordenados tematicamente e se encontra um retrato de Helena a sair do mar, o que orienta sucessivamente a reflexão do narrador e organiza a sua representação do passado.

Capítulo IV

(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 inverosímil), da condição humana em geral e ainda da civilização actual. No mundo vergiliano tudo está contaminado pelo 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. EI-I: 171; EI-IV: 34-6, 49, 65 e 83).

(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." (EI-IV: 76-7).

(3)- A morte, aliás, encontra-se omnipresente no seu mundo actual, no tempo do presente: os mortos na aldeia arruinada (*Alegria Breve* e *Signo 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...

(4)- Em *Rápida, a Sombra*, "a grandíloqua tragédia da noite" (13) é reiterada com frequência (v.g. 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 chamar-se-á ANOITECER (219).

(5)- "-Interrogo-me, porque a morte é um muro sem portas." (Ap: 99); "Sempre que penso, embato num muro." (AB: 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." (NN: 121). Cf. RS (143-4, 161 e 203-4) e PS (100 e 160).

Capítulo V

(1)- 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; CC1: 47 e 308; UEA: 223; CFut.: 24 e 62; IMC: 66-70, 200, 251, 256, 284 e 298; CC1: 308; EI-IV: 32; *Pensar* : pp. 13-4; CS: 110; *Boletim* da Fundação Calouste Gulbenkian, nº 1, 1977: 11). Aparição é ainda uma metáfora da consciência, tal como a descreveu Sartre: facho iluminante, fuga e projecção de si e aparição que manifesta o existente (cf. Vergílio Ferreira, DFS: 18-20).

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

(3)- 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 inteira*, 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 outrora 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." (EI-IV: 60).

(4)- "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 um VOZ que se faz ouvir de modo mais ou menos misterioso, com origem num canto de alguém (Maria em *Vagão J*, Gaviarra em *Mudança*, Sofia em *Aparição*, Irene em *Estrela Polar*, a mulher do campo em *Para Sempre*), mas pode ter uma origem indefinida no espaço cósmico.

(5)- Texto retirado de *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard; Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

Esta intertextualidade 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 espalhará um dia na eternidade do planeta para sempre de novo deserto..." (1986b, *Como onda que passa*: 16; cf. AM: 10 e 163-4). Vergílio Ferreira assume-se como uma onda mais: CFut (29 e 31), *Aparição* (176 e posfácio: 263) e A/T (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." (DFS: 110).

(6)- Cf. 136-7; 259; 232-3. Vergílio Ferreira perfilha esta visão: "Mas o mar tem o mistério mais visível na sua absurda agitação. É um ser vivo e monstruoso nessa agitação sem sentido."; "Mas o mar está mais perto da vida no frémito das águas, na convulsão obtusa das ondas." (*Pensar*: pp. 67-8).

(7)- Ao referir-se a *Alegria Breve* e *Nítido Nulo*, Vergílio Ferreira define essa poética do esgotamento deste modo: "uma 'interrogação' a que nenhuma resposta responde, a sua solução, se não está no 'mito' que aparece, está em não tê-la e só o cansaço

do interrogar esgota a sua virulência. E foi isso que de certo modo me aconteceu com os dois últimos romances. Regresso à humildade da renúncia, regresso ao elementar" (EI-II: 17); cf. IMC: 20-1 e 47.

(8)- "Ao princípio não era o Verbo mas a emoção de o dizer. O Verbo é o sinal dessa emoção, o ponto de apoio para ela passar e se manifestar." (A/T: 29). "Porque só se pensa sobre o impensável, ou seja o que se acumulou no subsolo de nós. Mas é a arte que diz esse impensável, antes de pensarmos por sobre ele." (1991, *À voz do mar* : 28; cf. *Pensar* : pp. 14-5). Vergílio Ferreira adopta assim a ontologia de Heidegger, que subsume no "Ser o domínio do impensável originário" (*Questionação a Foucault ...*, 27).

(9)- "Gerando-se, porém, embora, na dimensão do seu tempo, o artista não deixa de imitar o gesto criador dos deuses. Somente, ao contrário dos deuses, o artista não descansa no sétimo dia... Decerto, porque a sua 'criação' não é pura e porque, dado isso, não é por 'criar' que ele se defende contra o que o esmaga, mas antes porque 'criar' é estar *vivo*, é demonstrar a si próprio e a tudo o que o ameaça um inesgotável recomeço, uma vitória que não finda." (DMO: 96 e 242). Cf. *Pensar*: p. 304.

(10)- "Criar-te na palavra que te invente e é toda a tua verdade. Como os deuses de outora. Criar o mundo inteiro na palavra que o diga e ele ser a realidade de ser real" (PS: 68; cf. NT: 122); "Deus esgotou em mim, na minha boca, todo o prodígio do seu poder. Ao princípio era a palavra. Eu a soube. E nada mais houve depois dela." (PS: 213-4; cf. 192, 240 e 283).

(11)- Não deixa de ser revelador da poética explícita vergiliana o uso preferencial de graça, revelação (ou aparição) e êxtase (cf. Ap: 43; RS: 218; CC1: 110 e 309; CC2: 294-5; EI-IV: 32; *Pensar*: pp. 13-4), ou de léxico sacro: "Escrever é santificar-me." (CC5: 97); "Toda a arte é um milagre instantâneo." (CC5: 521); "isto de escrever é uma forma de rezar à nossa maneira." (1992, *Escrever é uma ...* : 80-R); "estar em escrita, em arte, é estar numa dimensão de êxtase, de fascinação, de transfiguração. Estar em arte é, possivelmente, como o místico estar na contemplação do divino. É da zona do sagrado." (1993, *Entrarei no Paraíso ...* : 5). Vergílio Ferreira considera, aliás, que "Falar pois em 'mistério', em 'sagrado', a propósito da arte, tem um sentido mais original, menos contaminado, que a propósito da religião" (DMO: 221); "Deus criara o mundo à escala humana, o artista recria-o à escala divina." (IMC: 184). Esta mitologia evoca CF, em que Mário, o protagonista, ateu, decora uma capela nos seus últimos dias de vida e promove uma sacralização da arte, numa espécie de religião sem divindade.

(12)- Sobre esta sacralização da arte cf. IMC (177-204), DMO (215-247) CFut (75-7 e 82) e AM (165-6). Por isso, face à dessacralização dos nossos dias, "trata-se de lhe recuperar a sacralização que lhe reponha o mistério, o intangível, o poder criacional que lhe roubaram." (*Pensar*: pp. 278-9).

(13)- O descrédito da temporalidade linear encontra-se explícito em *Para Sempre* (166). Vergílio Ferreira perfilha a concepção de que face à linearidade do tempo judeo-cristão "a forma mais *lógica* do tempo é o tempo circular, que é o da repetição da natureza", "que podia inventar-nos a eternidade na Terra - Hoje, que a outra [judeo-cristã] está em declínio, devíamos regressar a esta. Uma forma de dilatar o instante com a variedade das estações." (CC3: 151; cf. 264-5).

(14)- O círculo simboliza, como pretende Vergílio Ferreira, o fracasso das questões propostas no texto: "E é justamente porque o livro leva a um impasse que a forma geométrica dele é um círculo - o que avulta no seu final." (UEA: 282); cf. EI-IV (261) e o posfácio de *Aparição* (254).

(15)- Em todos os romances, a relação do narrador com o filho ou filha é problemática desde o seu nascimento. O filho da esperança (*Alegria Breve*) nasce de Vanda, sua amante, e não da mulher, Águeda (estéril), ou então não é desejado, como em *Até ao fim* (pela mulher, Flora).

Capítulo VI

(1)- A memória que Vergílio Ferreira denomina absoluta tem uma dimensão metafísica: "É a morada da divindade que em nós fala, o lugar da transcendência de nós. A arte começa aí."; "Ser homem é transcender-se. E a memória é o lugar da sua transcendência." (CC2: 27).

(2)- Cf. RS (Hélia): 168-9 e 207; SS (Sabina): 158-9; PS (Sandra): 60 e 208; AF (Oriana): 104 e 131; NT (Mónica): 248.

(3)- Vergílio Ferreira é induzido pelo seu *alter ego* a crer na vida como jogo, e consequentemente na literatura: "faz-de-conta. É um jogo infantil. É o modo de desmentir a realidade logo na infância. Mas o jogo perpetua-se pela vida inteira. Que seria essa vida sem esse jogo? (...). Faz de conta. E todo o teu imaginário será a realidade e a vida se cumprirá em perfeição." (CC5: 223).

(4)- Deste desejo nos fala Vergílio Ferreira com ênfase particular: " e logo ao aproximar-me dos meus sítios, (...) sinto muito vivo o meu regresso às origens (...). Falaria a vida inteira só disso, do negrume destas terras, deste silêncio cósmico de inícios do mundo." (CC3: 391-2). *Para Sempre* passa-se mesmo em Melo, como o escritor confessa, e cuja evocação diarística se inicia como no romance: "Aqui estou." (CC2: 248).

(5)- Em *Manhã Submersa* o pai tinha morrido (44) e a mãe passou a viver com o Calhau (cap. XXI), mas não podemos esquecer que este romance dá continuidade a *Vagão J*, onde ocorreu essa morte. *Cântico Final* e *Mudança*, narrativas heterodieéticas, são as duas únicas obras em que a mãe morre primeiro que o pai (com *Para Sempre*). Logo no início de *Cântico Final* morre a mãe e no dia seguinte o pai (cap. I); em *Mudança*, a mãe morreu no parto do protagonista e o pai posteriormente. Em *Aparição*, logo na segunda página, é a morte do pai que o faz descobrir a tragicidade da morte e só no último capítulo o narrador anuncia que a mãe morrerá em Novembro (249). Os primeiros três capítulos de *Estrela Polar* e o início do quarto são dedicados à morte da mãe, que num telegrama lhe anunciara a sua doença (16), morte que o emocionou mais que a do pai (15). Em *Alegria Breve*, a mãe morreu no verão, depois do pai, morto "no começo do mundo" (41), "no fundo do tempo" (51) (cf. cap. XIX). Júlio Neves (*Rápida, a Sombra*) recebeu a notícia da morte da mãe por telegrama e oito anos antes fora a vez do pai (cap. 9). Luís Cunha (*Signo Sinal*) sabe da morte do pai por telegrama (cap. 3), e a mãe deixou-se morrer com o desgosto (cap. 8). Em *Para Sempre* apenas ocorre a morte da mãe (cap. 2), enlouquecida após a partida do pai (cap. 5). Em *Até ao fim* ambas as mortes são anunciadas por telegrama, primeiro a do pai e depois a da mãe (cap.s 2, 4 e 15). *Apelo da Noite* é o único romance em que o protagonista morre antes dos pais, embora já soubesse que o pai tinha um cancro que o vitimaria (IIª parte, cap. II), terminando o romance com o seu agravamento e o desespero da mãe.

(6)- "O E. Lourenço dizia ter-me 'entendido' ao saber que eu ficara sem pais aos três anos (emigraram nessa altura) [Também os pais de Jorge Andrade (NN) partiram quando ele tinha três anos (cap. XII: 136)]. De facto, quando se conta das relações com os pais (desde o complexo de Édipo...) é-me totalmente estranho. Os pais para mim nunca 'existiram'. Deve ser por isso que eu os 'mato' em vários livros (não tinha reparado, chamaram-me a atenção). A Regina diz que isso me marcou: ' És incapaz de ser amigo de alguém, só de crianças enquanto são crianças'... Não creio. Mas admitamo-lo. De quem seguramente não sou amigo é de mim." (CC 1: 291). No entanto, doze anos antes, em carta a Jorge de Sena (26/2/1964), declarara que ainda não se recompusera da morte então recente do pai, e que com os seus 50 anos sentia ainda a perda do pai, com quem convivera pouco, como uma enorme privação (1987: 75). Para a morte da mãe e partida dos pais cf. ainda CC2: 317-9. Aí, num poema, declara que

a mãe partiu cedo, não lhe deu tempo para ter também, "como era meu direito/ esse tal complexo de Édipo, tão falado nos livros, / para ser um tipo normal e amar-te como toda a gente." (*id.*: 318).

(7)- Texto especialmente elaborado para a comemoração das suas bodas de prata de romancista, publicado em Cruz Santos (ed.) (1977), no *Jornal de Letras* (1986a, nº 186 : 3-5) e por fim na *Fotobiografia* (118-9). Seguimos aqui o texto do *Jornal de Letras*.

(8)- A porta ou portão por onde o pai saíu oculta-se, a nosso ver, nesta evocação sintomática de Vergílio Ferreira: "Uma memória de não sei quê de suspenso, de um estar inteiriçado como criança no vão de uma porta, de um estar acabrunhado de que não sei que ameaça incerta, transporta-me não sei onde, talvez à infância, ou tão só ao que de vago em torno dela é agora o real que dela vem e me imobiliza o pensar." (CC5: 567; subl. nossos).

(9)- Várias vezes Vergílio Ferreira diz ter uma duplicidade de vidas, em especial a "real" e a da arte (CC2: 180), pelo que para ele regressar à infância é um meio e não um fim, "até porque ela foi má", como afirma; a infância transforma-se numa espécie de trampolim para a legenda, a memória absoluta (CC1: 164).

(10)- Esta imagem aparece com frequência na obra vergiliana: "Então um eco de infância acenou-lhe outra vez de longe. Um desejo de alegria irresponsável e natural. O prazer absoluto de uma quimera. O acordo com tudo. Vinham-lhe, no aceno (...)" (Mud: 68-9); "Eu a relembro agora, a essa união nocturna, eco de uma presença de quem nos ficasse olhando, depois que para além da curva não há já nada para olhar. Não me senti assim só, quando o meu pai morreu." (EP: 15; subl. nossos; cf. 21).

(11)- "Porque primeiro é-se e só depois se explica a razão do que se é. Talvez esteja aí também a memória da infância, porque é a memória de uma música sem palavras. Uma fixação em eternidade vem daí e o eterno é imóvel como a contemplação." (*Arte Tempo* : 16). Para esta ligação da música à infância cf. *Aparição* (250) e *Signo Sinal* (152). A guitarra é a *madeleine* de Vergílio Ferreira e juntamente com o violino fez parte da sua experiência infantil e juvenil, da sua linguagem emotiva (CC3: 197 e 245; CC4: 18, 370-1 e 469; CC5: 398 e 568; UEA: 184), mas a música evoca por vezes a ausência, tomando o aspecto de obsessão reprimida (NN: 72; PS: 37 e 53-4).

(12)- É provável que nesta busca da palavra essencial se reflita o último Heidegger (*L' Acheminement de la parole*) e a sua busca da "palavra única" e das origens da linguagem. No entanto, e num sentido inverso, Vergílio Ferreira considera também que "Interrogarmo-nos sobre a palavra significa profundamente que não temos nada para dizer." (*Questionação a Foucault*: 38).

(13)- "Tremenda dificuldade com o romance. Porquê insistir? mas toda a obra de arte é um combate contra o tempo, contra a morte, a decadência de nós, a estupidez e opacidade do mundo." (CC5: 127); "a morte quis afectar toda a literatura. Não o conseguiria. Porque a literatura é uma forma de a morte não existir." (CC5: 342).

Capítulo VII

(1)- Esta concepção está presente nos títulos dos ensaios *Espaço do Invisível* e *Do Mundo Original* e Vergílio Ferreira afirma-o em *Questionação a Foucault ...* : "Há uma vida invisível atrás da vida visível, e é aquela que esta se esclarece" (42). Por isso, para ele a arte "é esse real [da vida] na sua significação profunda. Para lá do real há o real - 'e esse é que é o verdadeiro real'. (...) não se cria 'outra' realidade, mas 'recria-se a si mesma'." (EI-IV: 83; cf. 51e 54).

(2)- Cf. pp. 160-1 e 267-8. O mesmo conflito se verifica com Vergílio Ferreira, que persiste na sua escrita apesar do seu outro *eu*: "Quando um escritor deixa de ter capacidade, toda a gente parece estranhar. Mas escrever livros é uma forma de energia que a idade contesta. Sê calmo e aceita./ Não aceito. Faço parte de 'toda a gente'." (CC1: 356).

(3)- Cf. AB (18), NN (16), RS (13, 183), PS (10) e NT (213).

(4)- Cf. AB (199), NN (22), RS (11), PS (298), CC4 (346) e *Pensar* (p. 231).

(5)- AB (30, 109), NN (179), RS (147), SS (12, 22, 34)

(6)- AB (181), NN (75, 277 e 304), PS (305) e CC5 (198).

(7)- AB: "Fecha os olhos sobre tí, respira, sê" (109); "Ah, não penses." (131); "Dorme, cerra os olhos sobre tí." (181); "Não penses. A velhice não pensa, é apenas." (199); "Estás velho. Não perguntes. Dorme na tua humildade." (210); "não penses. Uma voz obscura, ouve-a" (217); "Esquece. Não digas nada." (257).

NN: "se bebesses ?" (85); "-sê apenas." (86); "Ouve apenas-" (97); "Na claridade indiferente, sê." (139); "morre em paz na serenidade que aceita." (163); "Dorme." (179); "Sê grave, bebe" (301). RS: "Não penses." (11); "Sê na gravidade da morte universal" (200); "-mata o tempo e sê a tua eternidade" (57); "Só se chorando, mas já estabelecemos que não." (64); "Olha-te. Contempla-te." (151).

SS: "sê calmo." (12); "Não perguntes, sê inteiro nesta hora solar. Esquece. E sê puro como o azul" (39); "Ah, sê todo em tí" (42).

AF: "Sê calmo. (...) Sê em tí a verdade da vida, que é a única verdadeira. Mais nada. Mais nada." (119).

CC5: "Dorme. Que é que de verdade outra te pode alcançar a inquietação ?" ; "A paz. Procura-a. Mas uma paz que te trespassasse todo" (564).

(8)- O narrador de *Alegria Breve* nasceu numa Sexta-feira Santa, na hora da Paixão, tal como Vergílio Ferreira (AB: 25; CC2: 177), para quem "A sorte de toda a velhice é a de Cristo à hora da morte - 'Pai, porque me abandonaste?' " (CC1: 304). Esta analogia do narrador com a Paixão verifica-se igualmente em *Nítido Nulo* e *Para Sempre*: "paixão e morte, está previsto nas escrituras - que é que lhe hei-de fazer? estava tudo previsto." (NN: 158); "Estou só. Definitivamente até à morte. Estou triste até à morte. Cristo nas Oliveiras sem encargos de redenção." (PS: 117). O Cristo de *Em nome da terra* proveio da aldeia, tal como o Cristo estropiado numa perna e num braço, e igualmente sem cruz, que a esposa do escritor lhe trouxe da sua aldeia natal, tendo pertencido à tia Quina (cf. CC3: 342-3).

(9)- Sandra (*Para Sempre*: 117) e Oriana (*Até ao fim*: 134) são apolíneas, mitificadas pelo sol, ao passo que Mónica, tal como Hélia (*Rápida, a Sombra*), são figuras lunares, ambas recebem o banho nocturno lustral. Maria J. Nobre Júlio concebe a existência duma mulher idealizada e arquetipal que surge em quase todos os romances vergilianos, ao vislumbrar em Oriana da Luz, figura mitificada de *Até ao fim*, ligada à juventude coimbrã do narrador, " uma nova versão, enriquecida, de Luísa [*O caminho fica longe*] . (...) quando o trajecto ininterrupto de 48 anos de um escritor pode enriquecer as suas criações. O que acontece com Vergílio Ferreira." (1989: IX). Por sua vez, Mariberta Garcia confirma que Luísa existiu realmente "e definiu o tipo de mulher que vai impôr-se em toda a sua obra": "os diálogos com ela existiram, algumas situações também, embora evidentemente recriada com todos os valores que o seu imaginário lhe inspira." (1995: 259-60). Aliás, Vergílio Ferreira confessa-

o no diário (CC-ns I: 86-7) e no primeiro volume desta nova série faz de Sandra uma personagem emblemática da sua vida "real", aparecendo elusiva e explicitamente em muitas passagens. De acordo com a lógica da ficção de John Woods, Sandra possui uma "modalidade mista de existência" (Woods, 1974: 42). Nesta linhagem podemos incluir ainda Rute (AN), Guida (CF), Aida (EP), Ema (AB), Vera (NN), Sabina (SS), Hélia (RS), Sandra (PS e CS), Oriana (AF), Mónica (NT) e Bárbara (TF).

(10)- A arte, e em particular a literatura, juntamente com a acção, o erotismo e a metafísica religiosa anunciam-se em Vergílio Ferreira como *paradigmas da redenção* (UEA: 255). (cf. 1990, *Como não?*; IMC: 135-245; DMO: 215-247).

(11)- São inúmeras as passagens em que a fealdade e o grotesco dominam *Na tua face*, como o quadro que tem no escritório com um grupo de mulheres disformes, com quem entra em diálogo (94 e 109-10), o momento em que a partir de uma radiografia da mulher só vê caveiras nas pessoas à sua volta (95-102), numa "floresta de alucinação" (102), ou ainda quando no Rossio os seres humanos lhe aparecem com a forma de animais e Daniel imagina a possibilidade de fazer um homem com as partes mais úteis de cada animal (136-8). São também relevantes as situações de flagrante contraste: o filho deficiente de **Eugénia** ("bem nascido") (147-8) e o filho deficiente de Bárbara, cuja "cara horrível" (281) contrasta com extrema beleza da mãe (281-5).

(12)- Para o romance como biombo cf. ainda *Conta-Corrente* 1 (11, 57-8, 89, 148,182-3, 321, 332, 371 e 385), *Conta-Corrente* 2 (193), *Conta-Corrente* 3 (176-7) e *Espaço do Invisível* -II (9).

(13)- *Apud* José J. Letria (1991: 8). Este depoimento foi concedido originariamente numa alocução pública em Frankfurt. Similar confissão, num encontro num liceu de Bordéus, é relatada por Eduardo P. Coelho: "Vergílio Ferreira fala de Sandra, a personagem dos seus livros, que vem de um amor excessivo e desastrado perante uma colega de estudos que morreu aos vinte e três anos, amor distante e obstinado, que Vergílio evoca, e uma adolescente passa nos nossos olhos, suspensa no limite da vida pela escrita de algumas páginas admiráveis." (1992: 10; cf. 1996: 12). Não admira, pois, que as declarações explícitas sobre a realidade oculta de Sandra só apareçam na nova série do diário.

Capítulo VIII

(1)- O quadro que o narrador de *Na tua Face* pretende pintar e deixa inconcluso "Vem da vida, da sua superfície invisível. Do invisível donde vim. (...) É um sorriso doce, isolado na tela, os lábios ao comprido de um extremo ao outro. E há uma face para

eles que não cabe lá. Uma boca. Uns olhos. (...) Pensar a tela no ponto exacto exclusivo em que se encontra todo o invisível. E o invisível seja depois o visível de redobrada violência. (...) Um sorriso, donde vens? (...) de quando o primeiro homem sobre a Terra sorriu." (238-9). Mas esta face do invisível transforma-se rapidamente no "visível do horror?" (240), do ódio, emitindo "um grito horrísono, ouço-o. (...) Horror, ódio, desespero. Vem das cavernas do Mundo. Das trevas de todas as noites." (241).

(2)- A experiência da *aparição* permite a Paulo descobrir "a face" de Sandra, como ele lhe explica:

"Aparição afinal não a da tua beleza mas do que estava antes ou depois dela e te não sei dizer. O teu ar. O difuso da tua face. (...) Ouvir certa música, um coral de uma certa majestade à medida do universo, uma simples balada. E então é como se estivesses oculta aí e essa música te revelasse. Como em certas imagens o seu esplendor, deixa-me dizer." (*Cartas a Sandra*: 91; cf. 139).

(3)- Vergílio Ferreira acredita de tal modo na arte como essencial à condição humana que chega a afirmar que "Deus foi feito à sua [do homem] semelhança e por isso lhe conferiu o dom da criação." Por isso, mesmo numa situação pós-apocalíptica, a arte sobreviveria (*Do Impossível Repouso*: 38).

Referências bibliográficas

I. Obras de Vergílio Ferreira

1. Ficção

- (1946)- *Vagão "J"*. Lisboa: Bertrand [³1982].
- (1949)- *Mudança*. Lisboa: Bertrand [⁴ 1978]
- (1954)- *Manhã Submersa*. Lisboa: Bertrand [¹³1987]
- (1959)- *Aparição*. Lisboa: Bertrand [¹⁶1983].
- (1960)- *Cântico Final*. Lisboa: Bertrand [⁷1985].
- (1962)- *Estrela Polar*. Lisboa: Portugália.
- (1989)- *Estrela Polar*. Lisboa: Círculo de Leitores [1989].
- (1963)- *Apelo da Noite*. Lisboa: Círculo de Leitores [1989].
- (1965)- *Alegria Breve*. Lisboa: Bertrand [⁵1981].
- (1971)- *Nítido Nulo*. Lisboa: Bertrand [³1983].
- (1974)- *Rápida a Sombra*. Lisboa: Bertrand [²1979].
- (1979)- *Signo Sinal*. Lisboa: Bertrand.
- (1983)- *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand [⁷1987].
- (s/d)- *Uma esplanada sobre o mar*. Lisboa: Difel.
- (1987)- *Até ao Fim*. Lisboa: Bertrand [³1988].
- (1990)- *Em nome da terra*. Lisboa: Bertrand.
- (1993)- *Na tua face*. Lisboa: Bertrand.
- (1996)- *Cartas a Sandra*. Lisboa: Bertrand.

2. Ensaio

- (1957)- *Do Mundo Original*. Lisboa: Bertrand [²1979].
- (1958)- *Carta ao Futuro*. Lisboa: Bertrand [⁴1985].
- (1962)- "Da Fenomenologia a Sartre", Introdução a Jean-Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*. Presença/Livraria Martins Fontes, pp. 11-204 [⁴1978].
- (1963)- *André Malraux (Interrogação ao Destino)*. Lisboa: Presença.
- (1965)- *Espaço do invisível I*. Lisboa: Bertrand [³1990].
- (1968)- "Questionação a Foucault e a algum Estruturalismo", Prefácio a Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Horizonte [1991].
- (1969)- *Invocação ao Meu Corpo*. Lisboa: Bertrand [²1978].
- (1976)- *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia.
- (1978)- *Espaço do invisível III*. Lisboa: Arcádia.
- (1984)- "Razão, Inteligência, Visão", in VV. AA. *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: IN-CM, pp. 658-663.
- (1987)- *Espaço do invisível IV*. Lisboa: IN-CM.
- (s/d)- *Arte Tempo*. Lisboa: Rolim.

2. Diário

- (1980)- *Conta-Corrente 1* (1969-1976). Lisboa: Bertrand [³1982].
- (1981)- *Conta-Corrente 2* (1977-1979). Lisboa: Bertrand [²1981].
- (1983)- *Conta-Corrente 3* (1980-1981). Lisboa: Bertrand.
- (1986)- *Conta-Corrente 4* (1982-1983). Lisboa: Bertrand.
- (1987)- *Conta-Corrente 5* (1984-1985). Lisboa: Bertrand.
- (1992)- *Pensar*. Lisboa: Bertrand.
- (1993)- *Conta-Corrente - nova série I* (1989). Lisboa: Bertrand.

- (1993)- *Conta-Corrente - nova série II* (1990). Lisboa: Bertrand.
- (1994)- *Conta-Corrente - nova série III* (1991). Lisboa: Bertrand.
- (1994)- *Conta-Corrente - nova série IV* (1992). Lisboa: Bertrand.

4. Entrevistas, artigos, correspondência, biografia

- (1981)-*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.
- (1987)- *Correspondência Jorge de Sena - Vergílio Ferreira*, organização e notas de Mécia de Sena. Lisboa: IN-CM.
- (1988)- "Vergílio Ferreira: uma vida inteira", *Ler*, 2: 9-13.
- (1990)- "Como não?", *Instituto Português do Livro e da Leitura*, Ag/Set:11.
- (1991)- "À voz do mar", *Público*, 9/10/91: 28.
- (1992)- "Escrever é uma forma de rezar", *Expresso*, 17/10/92: 75,79, 80 R.
- (1993)- "Entrarei no Paraíso a escrever", *Público*, 28/1/93: 5-6.
- (1993)- *Vergílio Ferreira. Fotobiografia*, organização de Helder Godinho e Serafim Ferreira. Lisboa: Bertrand.
- (1996)- "Do Impossível Repouso", *Actas do Colóquio Interdisciplinar "Vergílio Ferreira - Cinquenta anos de vida literária"* (1995). Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, pp. 35-8.

II. Sobre Vergílio Ferreira

Actas do Colóquio Interdisciplinar "Vergílio Ferreira - Cinquenta anos de vida literária" (1995). Porto: Fundação Eng.º António de Almeida. Organização de F. I. Fonseca.

AGUIAR 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.

ANTHROPOS (1989), nº 101, *Vergílio Ferreira. Una narrativa y un pensamiento comprometidos con la historia y la libertad en la creación*.

BRÉCHON, Robert (1992)- "Dois textos sobre Vergílio Ferreira", *Colóquio/Letras*, 123-4: 349-353.

BUESCU, Helena Carvalhão (1995)- "Do corpo e da memória - Presença, ausência: *Em Nome da Terra*", *Actas do Colóquio Interdisciplinar "Vergílio Ferreira - Cinquenta anos de vida literária"* (1995). Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, pp. 121-8 [1993].

COELHO, Eduardo Prado (1981)- "Entre a aparição e o desgaste", *Jornal de Letras*, 1: 18-9.

_____(1982)- "*Signo Sinal* ou a resistência do invisível", in Godinho (ed.) (1982a).

_____(1992)- "Vergílio, um certo retrato", *Jornal de Letras*, 532: 9-10.

_____(1996)- "Um nome para encostar a cabeça", *Público*, 30/3: 12.

COELHO, J. do Prado (1976)- "Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal", *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand.

COLÓQUIO/ LETRAS (1986), nº 90 (Homenagem a Vergílio Ferreira).

FONSECA, Fernanda Irene (1992)- *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*. Coimbra: Almedina.

GARCIA, Mariberta Carvalhal (1995)- "Vergílio Ferreira - O real e o mito", *Actas do Colóquio Interdisciplinar "Vergílio Ferreira - Cinquenta anos de vida literária"* (1995). Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, pp. 257-68.

GODINHO, Helder (ed.)(1982a)- *Estudos Sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: IN-CM.

- _____(1982b)- *O Mito e o estilo. Introdução a uma mitoestilística*. Lisboa: Presença.
- _____(1985)- *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira* . Lisboa: I.N.I.C.
- GOULART, Rosa (1990)- *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand.
- JORNAL DE LETRAS* (1988), nº 289 (Janeiro): 8-11.
- 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.
- LEPECKI, M. Lúcia (1979)- *Meridianos do Texto* . Lisboa: Assírio e Alvim.
- LETRAS e LETRAS* (1990), nº 33 (Setembro): Vergílio Ferreira (dossier).
- LETRIA, José J. (1991)- "Frankfurt descobre literatura portuguesa *Até ao Fim*", *Jornal de Letras*, 453: 8.
- LIND, Georg R. (1986)- "*Constantes na obra narrativa* de Vergílio Ferreira", *Colóquio/Letras* , 90: 35-46.
- LISBOA, Eugénio (1984)- "*Para Sempre: a verdade de um merecido excesso*", *Jornal de Letras*, 89: 5.
- LOPES, Óscar (1986)- *Os Sinais e os Sentidos* . Lisboa: Caminho.
- LOPES, Silvina R. (1990)- *Aprendizagem do Incerto* . Lisboa: Litoral.
- LOURENÇO, Eduardo (1982)- "Mito e obsessão na obra de Vergílio Ferreira", *in* Godinho (ed.) (1982a).
- _____(1986)- "Vergílio Ferreira: do alarme à jubilação", *Colóquio/Letras*, 90: 24-34.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995)- "Uma leitura musical de *Aparição*, de Vergílio Ferreira", *O Sexo dos Textos*. Lisboa: Caminho.
- MOURÃO, Luís (1990)- *Conta-corrente 6. Ensaio sobre o Diário de Vergílio Ferreira* . Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- MOURÃO, Paula (1995)- "Ensaísmo e romance - Uma só voz", *Actas do Colóquio Interdisciplinar Vergílio Ferreira - Cinquenta anos de vida literária*" (1995). Porto: Eng.º António de Almeida, pp. 429-36.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1996)- "O literário como real absoluto", *Jornal de Letras*, 664: 34-5.

ROCHA, Clara (1992)- " 'Este Vício do Diário' : *Conta Corrente* de Vergílio Ferreira", *As Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina

SANTOS, Cruz (ed.) (1977)- *Vergílio Ferreira: uma semana de colóquios e cinema*. Porto: Inova.

SEIXO, Maria Alzira (1968)- "Vergílio Ferreira, um tempo de pesquisa", *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos [2ª ed. 1987, Lisboa: IN-CM].

SIMÕES, J. Gaspar (1975)-"Rápida, a Sombra", *Diário de Notícias* , 10/7: 16.

VIEGAS, Francisco J. (1987)- "Uma poética do eterno", *Jornal de Letras*, 264: 8.

III. Teoria e crítica literárias, ensaio e outros

ABRAHAMAS, M. H. (1975)- *El Espejo y la Lampara . Teoría Romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barrales Editores.

ADORNO, T. W. (1984)- "La Situation du Narrateur dans le Roman Contemporain", *Notes sur la Littérature* . Paris: Flammarion.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1988)- *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra: Almedina.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1986)- *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

ARISTÓTELES (1980)- *La Poétique* . Trad. e coment. Dupont-Roc, R. e Lallot, J.. Paris: Seuil.

BACHELARD, Gaston (1963)- *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris: Corti.

_____(1984)- *La poétique de l' espace* , 12ª ed. Paris: P.U.F.

_____(1986)- *La poétique de la rêverie* , 9ª ed. Paris: P.U.F.

BAKHTINE, Mikhail (1978)- *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard.

_____(1984)- *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.

- BENJAMIN, Walter (1969)- "The Storyteller. Reflections on the works of Nikolai Leskov", *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- BENVENISTE, Émile (1970)- "L' appareil formel de l' énonciation", *Langages*, 17: 12-8.
- BOOTH, Wayne (1980)- *A Retórica da ficção* . Lisboa: Arcádia.
- BRANDÃO, Raul (1986)- *Húmus* . Lisboa: Vega.
- BROOKS, Peter (1984)- *Reading for the plot*. Oxford: Clarendon Press.
- _____(1985)- "Constructions psychanalytiques et narratives", *Poétique*, 61: 63-74.
- BRUSS, Elizabeth (1974)- "L' autobiographie comme acte littéraire", *Poétique*, 17.
- BUTOR, Michel (1964)- *Répertoire - II* . Paris: Minuit.
- CULLER, Jonathan (1981)- *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London/Melbourne/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977)- *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1989)- *Différence et répétition* , 6^a ed. Paris: P. U. F.
- DERRIDA, Jacques (1989)- *La voix et le phénomène* , 5^a ed. Paris: P.U.F.
- DOLEZEL, Lubomír (1985)- "Pour une typologie des mondes fictionnels", in Parrett, H. e Ruprecht, H.-G. (ed.s)- *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d' hommage pour Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- _____(1989)- "Possible Worlds and Literary Fictions", in Allén, Sture (ed.)- *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65. Berlin/New York: W. de Gruyter.
- DOMENACH, Jean-Marie (1968)- *O retorno do trágico* . Lisboa: Moraes Ed.
- DUCROT, Oswald (1984)- *Le dire et le dit* . Paris: Minuit.
- DURAND, Gilbert (1989)- *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Presença.
- ECO, Umberto (1978)- "Possible Worlds and Text Pragmatics: 'Un drame bien parisien'", *Versus* , 19-20: 5-72.
- _____(1989)- *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel.
- _____(1992)- *Les limites de l' interprétation*. Paris: Grasset.
- ELIADE, Mircea (1990)- *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ELIOT, T. S. (1984)- *Terra sem Vida*. Lisboa: Ática.

- FOUCAULT, M. (1992)- *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- FREUD, S. (1973)- "Mas Alla del Principio del Placer", *Obras completas*, tomo III, 3ª ed. Madrid: Bibioteca Nueva.
- _____(1975)- *Psychanalyse. Textes choisis* (Org. e ed. Dina Dreyfus), 7ª ed. Paris: P.U.F.
- _____(1985)- *L' inquiétante étrangeté et d' autres essais*. Paris: Gallimard.
- GAARDER, Jostein (1995)- *O Mundo de Sofia. Uma Aventura na Filosofia*. Lisboa: Presença.
- GADAMER, H.-G. (1976)- *Vérité et Méthode* . Paris: Seuil.
- GENETTE, G. (1983)- *Nouveau discours du récit* . Paris: Seuil.
- HEUVEL, Pierre van den (1985)- *Parole. Mot. silence. Pour une poétique de l' énonciation*. Paris: Corti.
- HUTCHEON, Linda (1984)- *Narcissistic Fiction: the metafictional paradox*. New York/London: Methuen.
- ISER, W. (1985)- *L' acte de lecture. Théorie de l' effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga.
- JASPERS, Karl (1977)- *Iniciação Filosófica* , 5ª ed. , Lisboa: Guimaraes Ed.
- KOTT, Jean (1975)- *Manger les dieux. Essai sur la tragédie grecque et la modernité*. Paris: Payot.
- KUNDERA, Milan (1988)- *A Arte do Romance* . Lisboa: D. Quixote.
- LACAN, Jacques (1966)- *Écrits - I* . Paris: Seuil.
- LANE-MERCIER, Gillian (1989)- *La parole romanesque*. Paris/Ottawa: Klincksieck- P. U. Ottawa.
- LEJEUNE, Philippe (1975)- *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil.
- LOTMAN, Iurij (1973)- *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard.
- LUKÁCS, G. (s/d)- *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença.
- LYOTARD, François (s/d)- *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva.
- de MAN, Paul (1984)- "Autobiography as De-facement", *The Rhetoric of Romanticism* . New York: Columbia U. P.
- MAY, Georges (1979)- *L' autobiographie*. Paris: P. U. F.
- PAVEL, Thomas (1988)- *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.

- PLATÃO (1976)- *A República* , 2ª ed. (trad. e notas e Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RABATÉ, D. (1991)-*Vers une littérature de l' épuisement*. Paris: Corti.
- RICARDOU, Jean (1967)- *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- RIKOEUR, Paul (1984)- *Temps et Récit . La configuration dans le récit de fiction*, t. II . Paris: Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1978)- *Semiotics of Poetry*. Bloomington/London: Indiana U. P.
- SANTO AGOSTINHO (1984)- *Confissões* , 11ª ed. Braga: Apostolado da Imprensa.
- SEARLE, John (1982)- "Le statut logique du discours de la fiction", *Sens et Expression*. Paris: Minuit.
- 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.
- WOODS, Jonh (1974)- *The logic of fiction*. The Hague/Paris: Mouton.