

**Álison Alves da Hora**

***Estrela Polar e Alegria Breve: visões de um mundo caótico  
e absurdo***

Recife, 2011

**Universidade Federal de Pernambuco — UFPE**

**Centro de Artes e Comunicação**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

***Estrela Polar e Alegria Breve: visões de um mundo caótico e absurdo***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

Recife, 2011

Catálogo na fonte

Bibliotecária Delane Diu, CRB4- Nº849/86

**H811c Hora, Álisson Alves da**

**Estrela Polar e Alegria Breve: visões de um mundo caótico e absurdo / Álisson Alves da Hora. – Recife: O autor, 2011.**

**141p. ; 30 cm.**

**Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola**

**Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2011.**

**Inclui bibliografia.**

**1. Literatura portuguesa – Teoria literária. 2. Literatura portuguesa – Crítica e interpretação. 3. Ferreira, Vergílio (1916-1996). 4. Análise literária. 5. Fenomenologia. 6. Existencialismo. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.**

**809 CDD (22.ed.)**

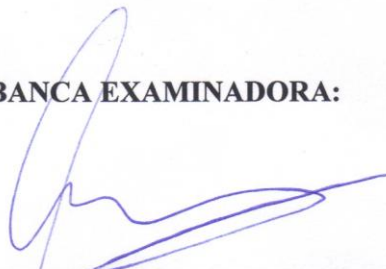
**UFPE (CAC2011-27)**

**ALISSON ALVES DA HORA**

**Estrela Polar e Alegria Breve: Visões de um Mundo Caótico e Absurdo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 22/2/2011.

**BANCA EXAMINADORA:**



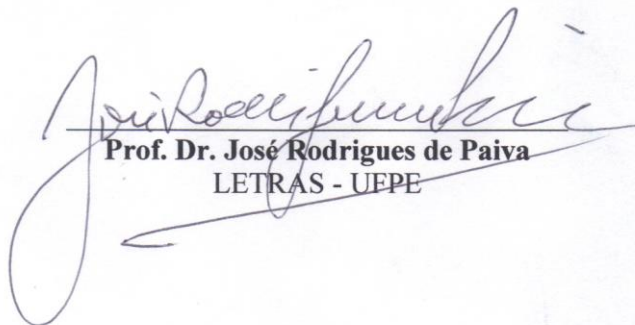
---

**Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola**  
Orientador – LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr. José Rodrigues de Paiva**  
LETRAS - UFPE

## **Agradecimentos**

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa, que possibilitou a minha dedicação em tempo integral à pesquisa.

Ao Professor José Rodrigues de Paiva, que me apresentou Vergílio Ferreira, de mundos caóticos e absurdos, onde por vezes nos encontramos com nossa essência.

Ao Professor Alfredo Cordiviola, por ter me aceito como orientando nesta empreitada e por ter me dado conselhos valiosos.

A todos os professores da Pós-Graduação, que de certa forma contribuíram para a reflexão sobre esta dissertação.

Aos colegas da pós-graduação, pela troca de experiências, ideias e momentos.

Às minhas amigas Karine Rocha e Virgínia Celeste Carvalho, leitoras, companheiras, cúmplices.

À minha mãe e minha irmã, por suportar meus silêncios, meus humores.

## Resumo

Esta dissertação tem como objetivo analisar os caminhos teóricos que permeiam a construção ficcional dos romances *Estrela polar* (1962) e *Alegria breve* (1965), do romancista português Vergílio Ferreira. O objetivo principal é observar o quanto a leitura empreendida por ele das correntes fenomenológico-existencialista — notadamente de Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty — foram importantes para concepção de ambos os romances. Desta feita, discutimos no início da dissertação conceitos-chave da terminologia fenomenológica, como espaço, tempo, memória e o estatuto do corpo. Ainda assim, outras discussões foram importantes para o caminho crítico por nós empreendido, como a questão da representação e a crítica feita por Vergílio Ferreira ao movimento neorrealista português, bem como o estabelecimento de um mundo fundado na *ucronia*, o que deixa em evidência o caráter caótico e absurdo do mundo. Partindo de tais conceitos, procuramos responder sobre os questionamentos que cercam a construção ficcional das obras em análise.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira; Fenomenologia; Existencialismo; Literatura Portuguesa; Memória; Espaço; Tempo; Corpo.

## Abstract

This dissertation aims to analyze the theoretical ways that involve the construction of fictional novels *Estrela polar* (1962) and *Alegria breve* (1965), from the Portuguese novelist Vergílio Ferreira. The main objective is to observe how the reading undertaken by him of the current phenomenological-existentialist — notably Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty — were important to the design of both novels. This time, we discussed the beginning of the paper the key concepts of the phenomenological terminology such as space, time, memory and the status of the body. Still, other discussions were important to the critical path undertaken by us, as the issue of representation and criticism made by Vergílio Ferreira Portuguese neo-realism movement, as well as the establishment of a world founded on Uchronia, which serves to show the chaotic character and the world nonsense. Based on these concepts, we respond on the questions that surround the construction of fictional works in question.

Keywords: Vergílio Ferreira, Phenomenology, Existentialism, Portuguese Literature, Memory, Space, Time, Body.

## Sumário

|                                                                                                                     |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1 Introdução .....</b>                                                                                           | <b>7</b>  |
| I — Os porquês .....                                                                                                | 7         |
| II — O caminho .....                                                                                                | 9         |
| <b>2 Uma Teoria para Vergílio Ferreira.....</b>                                                                     | <b>18</b> |
| 2.1 Breve Panorama acerca da Fenomenologia.....                                                                     | 18        |
| 2.1.1 Fenomenologia.....                                                                                            | 18        |
| 2.1.2 Partes e Todos.....                                                                                           | 20        |
| 2.1.3 Identidades e Multiplicidades .....                                                                           | 21        |
| 2.1.4 Presença e ausência .....                                                                                     | 23        |
| 2.1.5 Percepção, Memória, Imaginação .....                                                                          | 26        |
| 2.1.6 A Fenomenologia, o Existencialismo e Vergílio Ferreira: Leitura e Releitura .....                             | 30        |
| 2.1.7 Vergílio Ferreira: a Liberdade e seus Caminhos – Pequeno Paralelo com o Romance Existencialista Francês ..... | 48        |
| <b>3 O Problema da Representação: Crítica ao Neorrealismo .....</b>                                                 | <b>53</b> |
| 3.1 Literatura como Filosofia do Sensível .....                                                                     | 57        |
| 3.2 O Mundo “Entre Parênteses” – Tempo e Isolamento .....                                                           | 61        |
| 3.3 A dicotomia do Lembrar-se e do Esquecer-se – Faces da Memória.....                                              | 69        |
| 3.4 Espelhos e Ilusões: O Eu, o Outro .....                                                                         | 73        |
| 3.5 O Corpo Presentificando o Mundo .....                                                                           | 80        |
| <b>4 Visões de um Mundo Caótico e Absurdo: Estrela Polar e Alegria Breve ....</b>                                   | <b>85</b> |
| 4.1 Silêncio e Isolamento: Espaços Fechados e Impossibilidade de Fuga .....                                         | 87        |
| 4.2 Amor e Morte: Erotismo e Perdição .....                                                                         | 93        |
| 4.3 Estrela Polar e a Memória de Adalberto: A Falha das Percepções.....                                             | 111       |
| 4.3.1 Alegria Breve e a Memória de Jaime Faria: Canção de Desespero..                                               | 121       |

|                                                |            |
|------------------------------------------------|------------|
| 4.4 Caos e Absurdo: a Ucronia Vergiliana ..... | 126        |
| <b>5 Conclusão.....</b>                        | <b>133</b> |
| <b>6 Referencial bibliográfico .....</b>       | <b>136</b> |

## 1 Introdução

### I — Os porquês

Entre um abrir e um fechar de livro, as páginas levam um pouco de nós, à medida que deixam conosco uma miríade de sensações, deixando-nos ensimesmados, buscando reter a torrente de perguntas que se enfileiram à nossa frente. Interpelados que somos por aqueles personagens, por aquelas situações, envolvidos que estamos por ambientes e sentimentos, nos deixaram levar e estabelecemos essa cumplicidade que muitas vezes chamamos de devoção. E essa devoção ultrapassa o mero abrir e fechar de livros, da generosidade mútua que encerra o ato de leitura: entranhar em nós a compreensão daquilo que nos toca é preciso.

É daí — cremos — que nasce o trabalho crítico. Trabalho que se apresenta enriquecedor a partir do momento em que é capturada a riqueza da obra de arte, que quanto mais abrangentes os seus significados, a pluralidade que ela guarda e lança em derredor, maior o seu valor. Restringir, imaginar-se definitivo, constitui-se em grave equívoco no qual os grandes jamais caíram. Fugir às mesmices, a doutrinas e supostas vanguardas, com discursos falsamente libertadores, fechar-se em copas a estéticas destrambelhadas que reduzem os significados, impedindo a ressignificação do humano, é o passo que os que têm consciência desse caminho de mão dupla, fazem.

A devoção é um ato de perpetuar a memória. Neste caso de algo que nos marcou e que se pereniza em nós continuamente. É uma escolha que nos escolhe e que nos arrebatava. O reconhecimento do mundo, em nós, e de toda essa aridez e esse frio, estes espelhos nos quais fatalmente nos (re)encontramos. É a sublime *aparição* de perguntas que se respondem e que se multiplicam num jogo interminável de reformulação delas próprias. Buscamos um norte, uma *estrela polar* invisível ao nosso olhar de hemisfério sul, mas que se materializa no nosso frequente estranhamento de *alegrias breves*. E até as que duram um pouco mais.

Estudar a obra de Vergílio Ferreira então, para nós, constitui-se mais que mera escolha. É atender a um chamado que a aparição de suas palavras provoca em nós. A realização da obra de arte, como ele mesmo diz (1993, p.9)<sup>1</sup>, está no nível da superfície e da profundidade. O que nos marca em ambos é a capacidade de ampliar o caminho por entre os labirintos tecidos por ele e encontrar mais e mais significados. Decerto que Vergílio Ferreira é um autor difícil. Difícil porque se negou a simplismos, a ser simplório, a prestar-se a concessões. Longe de ser hermético, propôs a interpelar o ser: quem o lê não passa impune. Atender à sua interpelação é saber-se filho do seu tempo, mas sem esquecer-se de trazer para si o seu legado, mas não “dissecar o seu cadáver”<sup>2</sup>. É retomar vivo o que ele deixou escrito, para que, cada vez mais, permaneça indelével.

Analisar em especial *Estrela polar* e *Alegria breve*, publicados originalmente em 1962 e 1965, respectivamente, foi uma escolha meio que forçada. Moveu-nos a impossibilidade de analisar três romances (nossa ideia inicial incluía *Aparição*) em um período tão exíguo, que fatalmente faria com que não nos ativéssemos aos detalhes que queríamos pôr em destaque. As peculiaridades dos outros dois romances da *fase existencialista* do autor, que guardam entre si semelhanças estruturais e conteudísticas de forma mais flagrantes do que com *Aparição* permitiu-nos um debruçar amplo, sem que se perdesse algo de essencial.

Retomar a leitura de ambas as obras foi um exercício de reencontro diferente, como se pudéssemos finalmente perscrutar com olhos mais sagazes o mundo de caos e absurdo que abriga os personagens vergilianos. É visitar Adalberto no cárcere. É, talvez, ajudar o Jaime Faria a cortar lenha no alvorecer de um novo dia. É cercar-se de neve e também sentir o calor do verão e perceber o mar agitado, capaz de provocar naufrágios. É caminhar na aldeia ou nas ruas estreitas de Penalva, ouvindo ao longe o canto de Irene, se confundir com Alda e Aida, talvez dar palpites, ou simplesmente olhar o interminável jogo de xadrez do Padre Marques. O trabalho crítico não se dá com matéria morta e amorfa. É redescobrir e encontrar novos matizes, é estranhar-se duplamente e nem por isso se perder. Ao iniciarmos o exercício crítico nos dispomos a revivificar, não simplesmente resgatar.

---

<sup>1</sup> Cabe a nós advertirmos que alteramos a ortografia original das citações, tanto as de Vergílio, como as dos outros autores lusitanos que utilizamos ao longo do nosso trabalho, de acordo com as disposições do novo Acordo Ortográfico já vigente.

<sup>2</sup> Do artista ao seu crítico – Espaço do Invisível – Vol. 4, 1993, 14.

É um caminho de eternas redescobertas, reconhecimentos, espelhos, labirintos, memórias; de caminhos de visibilidades e de invisibilidades, das percepções e das experiências. É o caminho da vida e do humano.

## II — O caminho

Estabelecer o *corpus* de um projeto é um processo de escolhas e de certezas. Certezas que abrangem aquilo que ultrapassa o mero intuitivo — ponto inicial de tudo —, focando o nosso direcionamento que, entretanto, não pode simplesmente descartar a pluralidade de significados que surgem ao longo do percurso. A honestidade intelectual nos leva a formulações e reformulações do que julgávamos fechado. Ter a consciência de que o que se pretende definitivo sempre leva à hipertrofia dos sentidos é que nos faz enxergar o que podemos erradamente tachar de equívocos é, quase sempre, experiência.

A experiência demonstra que as investigações acerca da influência da fenomenologia e do existencialismo nas duas obras que nos prontificamos a estudar poderia ser bem diferente do viés dado, por exemplo, por Aniceta de Mendonça<sup>3</sup>. Era-nos imprescindível tentar compreender o fascínio e ao mesmo tempo certo enfado que parece tomar Vergílio quando escreve, *Um escritor apresenta-se*<sup>4</sup>, que talvez a fenomenologia não tivesse sido tão importante para a sua obra. Duvidando da sinceridade do autor, e a discrepância entre discurso e prática, percebemos que o caminho que vislumbrávamos trilhar não era de todo equivocado.

Assim sendo, sem abrir mão da interdisciplinaridade, que acompanha o nosso trabalho em vários momentos, decidimos fazer uma leitura fenomenológica das obras, nos atendo aos entrelaçamentos dos pensamentos de Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. No entanto a ênfase neste último é necessária dada ao conceito da polarização consciência/mundo que este apresenta, principalmente em sua *Fenomenologia da percepção* (2006) e do quanto ele está afim à finalidade do nosso projeto. Assim como *O visível e o invisível* (2007),

<sup>3</sup> Em O romance de Vergílio Ferreira — Existencialismo e Ficção (1978), Aniceta de Mendonça faz um engenhoso e competente estudo sobre os três romances da fase existencialista de Vergílio, acrescentando à análise o romance Nítido nulo, publicado em 1971 (ela, ao contrário de outros estudiosos como José Rodrigues de Paiva, considera essa fase com os quatro romances). Contudo, o fato de ela utilizar uma metodologia estruturalista, e de não levar em consideração, por exemplo, as leituras, por Vergílio Ferreira, da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, já apresenta um afastamento do caminho que tomamos.

<sup>4</sup> Presente em Espaço do Invisível, volume 1.

também de sua autoria, em que ele pontua determinadas questões que dialogam com sua principal obra e do quanto a ontologia do corpo se constitui como alicerce do conhecimento e da experiência. E tais obras, somadas às concepções pessoais de Vergílio, são a argamassa do seu conceito estético, de como ele utiliza tais pressupostos para sua mimesis.

Decerto que o estudo da construção do espaço ficcional vergiliano, empreendido por António da Silva Gordo<sup>5</sup> no qual ele nos traz a concepção de *arquipersonagem* e das relações dos narradores com o espaço que eles descrevem, e o estudo do narrador vergiliano por Maria Lúcia Dal Farra<sup>6</sup>, são importantes. Contudo, devemos ter em mente o caráter de ambos, que se debruçam, sobretudo, em aspectos discursivos das obras vergilianas, sequer citam Merleau-Ponty.

Como também não cita Merleau-Ponty José Rodrigues de Paiva na obra fundamental para os estudiosos da obra vergiliana, (*Vergílio Ferreira: Para sempre, romance síntese e última fronteira de um território ficcional*, 2007), nada obstante tratar-se de uma análise robusta de ambos os romances ao longo de sessenta páginas<sup>7</sup>, sob uma ótica fenomenológica, deixando-nos aberto ao caminho teórico que escolhemos e que esmiuçaremos mais adiante, demonstrando que a fenomenologia utilizada por Vergílio Ferreira não seria de outra pessoa que não ele mesmo.

A busca pelas essências dos dois romances permeia o nosso projeto, e descortinou-se às nossas percepções o quanto Vergílio foi interlocutor dos pensadores da fenomenologia, e ele foi, como se verá, também, interlocutor dele próprio. A nossa intenção se pauta de certa forma pela intencionalidade que ele lançou utilizando suas obras, e do quanto ele joga também com as percepções dos leitores — desavisados e atentos. Nosso projeto se propõe a ver em quantas instâncias os postulados fenomenológicos aparecem de forma mais significativa em *Estrela polar* e *Alegria breve*, e, fazendo jus ao título deste trabalho, compreender o porquê de o mundo ficcional que ele cria — a despeito das exigências de uma época que exigia uma “objetividade” das coisas, de uma preocupação excessiva com o

<sup>5</sup> A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira, 1995.

<sup>6</sup> O narrador ensimesmado – (O foco narrativo em Vergílio Ferreira), 1978.

<sup>7</sup> Cf. o Capítulo II, *Aparição/Aparições*: do Eu, do Tu, do Nós... do Mundo, em que ele analisa a trilogia existencialista (*Aparição/ Estrela polar/Alegria breve*), discordando da classificação proposta por Aniceta de Mendonça, que inclui, como vimos, Nítido nulo. Concordamos com José Rodrigues de Paiva nesta classificação.

corpo social e que se esquecia do mais profundo no ser humano: sua própria humanidade. Da possibilidade de sua redenção por meio da consciência de sua existência e de sua liberdade.

Ao dividirmos este trabalho em duas partes: na primeira, explanamos alguns conceitos-chaves da fenomenologia (que são utilizados também pelos existencialistas), bem como Vergílio Ferreira lê, de forma crítica, tais pressupostos filosóficos; na segunda parte, nos dedicamos às análises dos romances, obedecendo, como veremos adiante, a alguns critérios que julgamos serem os mais válidos, tendo como base algumas constantes semelhantes entre ambos.

Assim, no primeiro capítulo, nos apoiamos nas explicações dadas por Robert Sokolowski, em *Introdução à Fenomenologia* (2004), de maneira didática, dos principais conceitos fenomenológicos. Conceitos estes que também são desdobrados por nós, usando *Fenomenologia da percepção* (2006) e *O visível e o invisível*, (2007) de Maurice Merleau-Ponty. Tais elementos são de importância capital para a compreensão da nossa análise.

No capítulo seguinte a este analisamos o longo ensaio *Da Fenomenologia a Sartre*, que foi escrito como prefácio para a tradução, empreendida pelo próprio Vergílio Ferreira, de *O Existencialismo é um Humanismo* (1962)<sup>8</sup>. Nele, encontramos a ampla leitura, crítica e profunda, do romancista português acerca dessas correntes de pensamento e é por meio deste ensaio que demonstramos que, longe de ser um mero divulgador das ideias fenomenológicas e/ou existencialistas em Portugal, ele soube enxergar seus problemas e ter uma leitura própria de tais ideias, principalmente se atendo às questões da percepção, do corpo e das estruturas de *ausência* e *presença*. Foi de fundamental importância para nós, nesta etapa do trabalho, analisar tal ensaio, porque demonstra até a forma como ele articula os seus romances de forma diferente dos romancistas existencialistas franceses, notadamente Andre Malraux e Albert Camus, algo que analisamos no último item deste capítulo.

No terceiro capítulo, usando, sobretudo, o já citado ensaio *Um escritor apresenta-se*, presente em *Espaço do Invisível 4*, analisamos a crítica que Vergílio faz ao movimento neorrealista, toda a problemática da *arte engajada* e do *realismo*

---

<sup>8</sup> O ano referenciado é o da segunda edição do livro.

*socialista* e do quanto ele afastou-se de todas estas discussões, adotando uma postura mais subjetivista e metafísica.

No quarto capítulo ligaremos as ideias vergilianas acerca do *romance-problema*, e do quanto ele une o seu propósito ficcional ao seu pendor ensaístico, ao pensamento de Merleau-Ponty, presente em *O visível e o invisível*, de literatura como *filosofia do sensível*. Para tal, além deste livro do francês, nos valem de outro livro de ensaios de Vergílio Ferreira, *Invocação ao meu corpo* (1978). No processo de desdobramento de tal conceito, recorreremos também aos estudos de Marilena Chauí em seu livro *Experiência do pensamento* (2002), sobre Merleau-Ponty. Ainda sobre a questão da mescla de ensaio e ficção, pontuamos, aqui e ali, tanto com José Rodrigues de Paiva quanto com Aniceta de Mendonça, cujas obras já foram citadas.

Na sequência analisaremos a questão do tempo, ainda utilizando *Invocação ao meu corpo*; este tempo como *recorte fenomenológico*, que também atinge, inevitavelmente, o espaço. Para nos dar suporte em tal item, recorreremos a Paul Ricoeur de *Tempo e Narrativa* (1994)<sup>9</sup>, bem como, em alguns momentos, a Gaston Bachelard, de *A intuição do instante* (2007) e a Frank Kermode, que trata sobre teorias apocalípticas e do fim, em *A sensibilidade apocalíptica* (1997).

Para analisar as faces da memória, em sua eterna dicotomia do *lembrar-se* e do *esquecer-se*, além de utilizarmos ainda *Invocação ao meu corpo* (1978), e *Introdução à fenomenologia* (2004), com o qual faremos uma ligação ao conceito de *visibilidades e invisibilidades* — o que nos remete novamente ao livro de Merleau-Ponty — que corresponde à presentificação de um passado, ou a ausência dele por meio do esquecimento. Para tal recorreremos também ao livro do linguista alemão Harald Weinrich, *Lete: arte e crítica do esquecimento* (2001), no qual ele elabora uma poética do esquecimento, do quanto nos esforçamos para esquecer, quando na verdade não deixamos jamais de sermos afluentes do rio da memória.

No último capítulo desta parte teórica nos debruçaremos sobre a problemática do *eu* versus o *outro*, elementos importantes para a construção do ambiente de ambiguidades e das reflexões sobre a solidão, comum aos dois romances. A importância da compreensão da autorreflexividade presente na ficção

---

<sup>9</sup> Utilizamos, neste capítulo, o Tomo I.

vergiliana é analisada por meio das contribuições teóricas, ainda do Merleau-Ponty como do próprio Vergílio (ainda de *Invocação ao meu corpo*), mas também passa por outros pensadores. Utilizaremos Martin Heidegger e o seu ensaio *Época das visões de mundo* (1938) — no qual, entre outras coisas, ele trata da liberdade que o homem conquista quando se estabelece como ser autorreflexivo.

Para nos auxiliar na compreensão da problemática da autorreflexividade, também nos valem de Luiz Costa Lima, em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), principalmente no que concerne à questão da representação. Sobre ela também encontraremos alguns conceitos capitais em *Ser e Tempo* (2008) também de Martin Heidegger e seus desdobramentos na obra maior de Jean-Paul Sartre, *O Ser e o Nada* (1997), onde encontramos desenvolvidos conceitos como *Inquietação* e *Abandono*, entre outros.

Fechamos o capítulo e a primeira parte analisando a presentificação do mundo pelo corpo, usando, sobretudo, o ensaio *Ode ao meu corpo* (1969), presente no já citado *Invocação ao meu corpo* (1978). Além deles, continuamos com Sartre e Merleau-Ponty demonstrando o quanto o homem, como “ser de horizontes” orienta o mundo e o quanto o corpo constrói ao seu redor o próprio espaço no qual se movimenta. E do quanto o experimenta, passando pela tríade espaço-tempo-memória, contando ainda com as experiências do erotismo e do sempre presente *ser-para-a-morte*.

Na segunda parte deste trabalho finalmente iniciamos a análise dos dois romances; pautamos-nos, ao longo dela, em estabelecer pontes entre os pontos mais significativos que analisamos com a teoria. Assim, sucessivamente, até o fim, veremos as correspondências entre cada segmento da análise com cada segmento da parte teórica.

Deste jeito o primeiro capítulo da segunda parte é dedicado ao espaço fenomenológico criado por Vergílio em ambos os romances, como espelho da essencialidade da existência e teatro dos silêncios e isolamentos que encontramos materializados neles. Em *Estrela polar* temos a Penalva que dá a Adalberto a sensação de refúgio e de prisão, espaço dos seus questionamentos existenciais e das desventuras de sua vida. É na aldeia serrana de *Alegria breve*, na qual vive Jaime Faria, em quem encontramos também tanta *inquietação* e *abandono*, um

espaço espiralado, labiríntico — como também o é Penalva — em que a percepção de refúgio se perde no meio das neves quase que eternas, a perturbação trazida pela morte e pela ausência dos afetos, palco de discussões graves e profundas sobre a Arte e a Vida; espaços cronotópicos, onde subsistem devaneios e imensidões, repetições e, acima de tudo, solidões.

Solidões que andam de braços dados com o Amor e a Morte, e com o Prazer. O erotismo é o ponto central do capítulo seguinte, onde imiscuímos como orientação fundamental o pensamento de Georges Bataille de *O erotismo* (1987), que nos mostra o quanto o sofrimento e o êxtase desfilam à frente das percepções, geralmente confundindo-as. A confusão presente no triângulo amoroso de Adalberto com as irmãs gêmeas — Alda e Aida —, sua dor e seu prazer, sua vertigem diante da reduplicação e da subtração do amor pela morte, e do quanto ele tenta subjugar sua solidão no depósito equivocado das suas esperanças em mãos alheias.

É o desespero de Jaime Faria com seu relacionamento com Vanda, enquanto o seu marido assiste aos dois, ou mesmo de sua perdição por Ema, até o enterro de sua própria mulher, Águeda. E, ao redor disso tudo, certo sadomasoquismo, a dor, a profanação dos espaços sagrados. A vida em seu limite, o caminho do desencanto do Absoluto e do Inefável, a impossibilidade de escapar da *solitude*.

No capítulo sobre a memória, veremos em dois momentos distintos como ela lastreia as narrativas. A memória de Adalberto (*Estrela polar*), um livro de memórias no qual as exatidões das mesmas se perdem, à medida que ele tenta recuperá-las e justificar-se perante a si mesmo, ou ao leitor. Já em *Alegria breve* temos a memória de Jaime Faria em meio a um tempo cíclico, cósmico, que o força a dar voltas, reconstruir tudo a partir do momento eterno de uma espera infinda e de perdas paulatinas.

De certa forma, interligado ao conceito de memória, analisaremos a questão do tempo, ou antes, da *ucronia* em ambos os romances, usando sempre Frank Kermode e sua *Sensibilidade apocalíptica* (1997). A percepção de um fim que nunca vem permeia ambas as obras, tornando-as cíclicas em suas narrativas, encerrando em cada uma delas um princípio de começo e recomeços eternos.

A amplitude dos significados que Vergílio Ferreira constrói decerto nos forneceria material para mais de um trabalho, mas fez-se necessária tal delimitação por conta das necessidades acadêmicas. É o exercício fenomenológico do “pôr entre parênteses” ou “pôr entre colchetes”, o recorte necessário para a análise dos fenômenos; tornar visíveis aspectos que escapam a uma primeira leitura, perceber elementos que falam à nossa compreensão para que despertemos para a consciência de nossa responsabilidade, antes de tudo, acerca de nós, de nossas essências, de nossa liberdade.

Como o próprio Vergílio Ferreira disse, em *Um escritor apresenta-se*, do quanto se interessou pela redenção do homem:

Confrontado, porém, o homem com o seu próprio destino, Não deixei de me interrogar sobre como redimi-lo, não deixei de me questionar sobre o que lhe determina a situação no mundo de hoje — nem que fosse para descobrir que o signo de tal situação é o signo da tragédia. (FERREIRA, 1987, p. 25-26)

*Estrela polar* e *Alegria breve* representam bem esse seu interesse pela redenção humana, não por fórmulas fáceis ou simplismos devotados às ideologias da hora. Fez interpelando o humano, tentando fazê-lo enxergar que da sua condição humana é impossível escapar, e entender que o seu destino é, tragicamente, ser humano.

A solidão veste-se com a imagem do frio. A unidade de um catre em que pensamento — imagem e palavra — corre junto com os rios da *Lembrança* e do *Esquecimento*. O frio de ventos e neves, de escuridões que escondem estrelas, recorta o sol da paisagem, como se ele próprio estivesse na cova, emparelhado com tantas outras tumbas, sobre as quais se debruçam, cobertas de lodo, destroços de igrejas, ideias de um ser divino agora diluído como névoa afastada por mãos cansadas de cavar. O som de músicas decoram o silêncio; ao longe junta-se a vozes de cantoras cegas, abraça-se às fumaças de cigarros embriagados por noites de bebidas e pecado. O pecado. Que pecado assombra a liberdade humana e o seu Destino, o velho *Fado* que corteja o drama e a tragédia? O tempo nos diz, ao longo

de trilhas de areias de ampulhetas partidas, que tudo nos é lícito, mas nem tudo nos convém. E, ainda assim, somos livres.

A liberdade e a redenção. Parecem dois conceitos paradoxais ligados a conceitos tão distantes de si como o caos e o absurdo. O caos é necessário porque toda ordem que nos é apresentada como ideal tem de ser constantemente espicaçada em seus alicerces de preceitos falsos e hipócritas. A ordem, essa ideia abstrata que se concretiza em condutas, convenções e restrições, só aceita o caminho do linear, do aparentemente puro, do não-transgressor. Qual o lugar da liberdade nela? Como, encontrar redenção, em um mundo no qual a normalidade vivifica uma porção de lugares-comuns que robotizam o humano, o faz mergulhar muitas vezes na ideia de uma fé cega que salva, mas não o livra de sua pequenez e só reproduz os ditames da ordem?

Vergílio Ferreira, leitor dos grandes mestres do desespero, como Kafka e Dostoiévsky, sabia que a representação de mundos assim, imersos no caos e no absurdo, obviamente que sem a velha intenção de salvar o mundo como um herói patético que é traído por aqueles que se propôs salvar, era necessária. Parecia tomar a si a tarefa do patriarca Abraão quando foi chamado por Javé a sacrificar o seu filho Isaac. Mas o terror e o tremor das obras vergilianas, se tomarmos o título do célebre livro de Kierkegaard sobre o dilema de Abraão, não põe na pedra sacrificial o filho, a criatura, tampouco um cordeiro. Põe o próprio Criador, talvez para simbolizar que, com ele, morre um pouco do Eu que a autorreflexividade exige, de um ser desesperado, como assevera o mesmo Kierkegaard, em *O Desespero Humano*. A insatisfação deste ser exige um pouco de sua anulação.

Mas, como falar de redenção quando um ser tenta se autoanular? Talvez quando um Adalberto crie outro Adalberto, que habita as suas memórias e inicia um trabalho de (auto) justificação. Quando Jaime Faria passe o resto dos seus dias esperando um filho, que no fundo é um pedaço de si próprio. E espera eterna represente que, o sacrifício necessário é aquele que se pereniza, a cada dia, a cada homem velho que é jogado na vala com uma pá de cal virgem.

Como diz-nos Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz (2007, p.27), a corrente fenomenológico-existencialista efetuou “o abandono da concepção de uma essencialidade primando absoluta sobre a conduta do homem.” Desta forma aquilo

tudo que os grandes sistemas lógicos colocavam ainda de forma otimista — um otimismo ilusório — cede lugar ao incomensurável da experiência humana, caótica e absurda por natureza.

A experiência humana, pessoal e intransferível, construtora de algumas poucas certezas e de uma multidão de questionamentos, sob tal ótica deve abrir ao homem a consciência do “saber existir”, atingir o *Limite*. Mas, como assevera o próprio Queiroz (2007, p.29), isso não atinge igualmente a todos. E é isso que encontramos nos romances e que veremos ao longo deste trabalho. A interpelação mútua de personagens que transitam entre o viver e o existir é uma crítica direta àqueles que creem numa homogeneização do humano. Ainda que topemos com gêmeos, eles serão diferentes, e ante aos espelhos ainda guardaremos um estranhamento àquela imagem que percebemos ser a nossa. E ao encararmos alguém, como Jaime Faria, e requisitarmos para nós a reciprocidade de um amor, nos depararemos com o descompasso de quem, muitas vezes, só busca prazer.

E daí as fugas, as confusões.

Por isto a natureza representada nos dois romances seja amarrada a um tempo que se ressignifica, um mundo sem fuga, de apartamentos e florestas, castelos e ruas estreitas de serras que impedem o escorrer das horas e aprisionam recordações. A percepção, estatuto da experiência, tem de estar a postos em seus variados desdobramentos para absorver o mundo, compreendê-lo. Voltando à história de Abraão e Isaac, é como se tudo estivesse ali, pronto. O caminho para a pedra, o pensamento de Abraão e sua obediência cega, a ignorância do filho frente ao desafio proposto pela Divindade, a pedra que o aguardava, a adaga. O diferencial é que a vida exige muito mais do que simples obediência, muito mais do que uma ingênua ignorância acerca do que nos cerca. Ela exige o sacrifício, sim, mas de tudo aquilo que apequena. O desespero dos personagens vergilianos não é o dos pequenos, é o dos que se reconhecem maiores, de quem tal descoberta exige muito mais. O terror e o tremor que os cerca é o mesmo que os impulsiona para a tentativa da extinção de suas solidões.

Mas o frio permanece. *Estrela polar* e *Alegria breve* são exemplos da ontologia sob a visão de Vergílio Ferreira. E todos nós estamos no catre ou ao pé de algum túmulo, nos justificando ou esperando.

## **2 Uma teoria para Vergílio Ferreira**

Ao imaginarmos o título do presente capítulo não nos moveu a presunção de estabelecer uma teoria que explicasse, qual panaceia miraculosa, todos os procedimentos que norteiam a produção romanesca de Vergílio Ferreira. Compreendemos que do que encontremos na sua fortuna crítica e todo o cabedal teórico que a constitui serve de alicerce sólido para o que pretendemos aqui: ligar a influência dos pressupostos fenomenológicos e existencialistas não somente a questões de ordem temática e conteudística, mas também às configurações de cunho estruturais.

### **2.1 Breve panorama acerca da Fenomenologia e do Existencialismo**

#### **2.1.1 Fenomenologia**

Foi Edmund Husserl, que sistematizou a fenomenologia no final do século XIX, a partir das ideias de Franz Brentano, desenvolvendo seus estudos sobre a intencionalidade da consciência humana, que é a base de sua teoria. Crítica ao racionalismo do pensamento, a fenomenologia procurou superar a dicotomia razão-experiência no processo do conhecimento, afirmando assim que a consciência é intencional.

Para Husserl a fenomenologia é uma ciência das essências e não ciência dos fatos e pretende ser uma ciência fundamentada estavelmente, voltada à análise e à descrição das essências; desta ideia o filósofo procurou esclarecer a diferença entre psicologia e fenomenologia, pois a psicologia é uma ciência de dados de fato, que considera fenômenos que são na verdade acontecimentos reais, já a fenomenologia descreve os fatos psíquicos destacando sua essência, seu elemento constante.

O estudo da fenomenologia trata de descrever, compreender e interpretar os fenômenos que se apresentam à percepção. Não existe a separação entre sujeito e objeto, ideia que contradiz o pensamento positivista. O método fenomenológico

fundamenta-se em uma *volta às coisas mesmas*, ou seja, aos fenômenos, aquilo que aparece à consciência, que se dá como objeto intencional. Seu objetivo é chegar à intuição das essências, isto é, ao conteúdo inteligível e ideal dos fenômenos, captado de forma imediata. Como, sobre Husserl, nos fala Jean Paul Sartre (1997, p.303):

Com efeito, quando Husserl, nas *Méditations Cartésiennes* e em *Formale und Transzendente Logik*, se preocupa em refutar o solipsismo, supõe tê-lo conseguido mostrando que o recurso ao outro é condição indispensável à constituição do mundo. (...) para Husserl, o mundo, como tal se revela à consciência, é intermonadário. O outro não está presente somente como tal aparição concreta e empírica, mas como condição permanente de sua unidade e sua riqueza.<sup>10)</sup> (grifos originais)

Temos então a compreensão de que toda consciência é *consciência de alguma coisa*. Desta forma, a consciência não é uma substância, mas uma atividade constituída por atos (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão, etc), com os quais objetiva algo. As essências ou significações (*noema*) são objetos visados de certa maneira pelos atos intencionais da consciência (*noesis*). A fim de que a investigação se ocupe apenas das operações realizadas pela consciência, é necessário que se faça uma redução fenomenológica ou *Epoché*, isto é, coloque-se entre parênteses toda a existência efetiva do mundo exterior. Na prática da fenomenologia efetua-se o processo de redução fenomenológica o qual permite atingir a essência do fenômeno. De acordo com Husserl as coisas, caracterizam-se pelo seu inacabamento, pela probabilidade de sempre serem visadas por *noesis* novas que as enriquecem e as alteram. Entretanto, Immanuel Kant diz que fenômeno que é de fato fenômeno, deve possuir duas propriedades elementares: Caracterizar-se no tempo e no espaço. No tempo, através da aplicação das categorias do entendimento *a priori* (uma dedução lógica da coisa) e em seguida *a posteriori* (o que pode ser identificado "positivamente" quanto a este objeto). Com a coisa inserida em um contexto temporal e espacial, está apta a receber todos os componentes da ciência a fim de estudá-la. E, para a aplicação dos diversos juízos

---

<sup>10</sup> O solipsismo ao qual se refere Sartre, é, sobretudo, ao das filosofias anteriores ao pensamento husserliano, e o que ele chama de intermonadário está intimamente vinculado ao pensamento cartesiano, spinoziano e leibniziano até então predominantes na filosofia, mesmo com as refutações kantianas sobre tal esquema de pensamento.

da ciência (sintético/a *priori*; analítico/a *posteriori*), deve existir o ser que transcenda a ciência, o objeto e a terra.

No que concerne aos procedimentos da redução fenomenológica, a sua análise proceder-se-á principalmente naquilo que Robert Sokolowski (Introdução à Fenomenologia, 2004) enumera como as três estruturas formais da fenomenologia: a estrutura de *partes e todos*, a estrutura de *identidades numa multiplicidade* e a estrutura de *presença e ausência*. Estruturas estas, que, segundo ele, estão intrinsecamente interrelacionadas, porém, não podem ser reduzidas uma a outra.

### 2.1.2 Partes e todos

Ainda segundo Sokolowski (2004, p.32):

Totalidades podem ser analisadas em dois diferentes tipos de partes: pedaços e momentos. *Pedaços* são partes que podem subsistir e ser apresentadas até separadas do todo; eles podem ser descartados de seus todos. Pedaços também podem ser chamados partes *independentes*. [grifos originais]

Segundo a lógica fenomenológica, os *pedaços* podem ser separados do seu *todo*, entretanto guardam, preservam, a sua condição de entidades independentes. Mas, reagrupados, podem vir a ser um *todo* novamente. Entretanto, há alguns aspectos que precisam ser avaliados, pois há elementos os quais não podem ser simplesmente destacados sem que isso prejudique a totalidade (ou ocorrendo mesmo a impossibilidade de tal cisão). Fenomenologicamente definidos, tais elementos são chamados de *momentos*, que assim é definido por Sokolowski (2004, p.32):

*Momentos* são partes que não podem subsistir ou ser apresentados separados do todo ao qual pertencem, eles não podem ser destacados. Os momentos são partes *não-independentes*.<sup>11</sup> [grifos originais]

---

<sup>11</sup> O autor exemplifica tal indivisibilidade citando as cores, os tons musicais e mesmo a visão, ou seja, tudo aquilo que precisa intrinsecamente de um outro para completar-se (no caso das cores a sua indivisibilidade dentro de um plano ou expansão espacial, no caso dos tons musicais pelo fato de prejudicar-se o contexto da compreensão da música, e no caso da visão, que não pode prescindir do olhar).

Terminologicamente falando, pode-se vincular o *todo* ao termo *concretum*, que é algo que pode apresentar-se, existir, experienciado como um indivíduo concreto. O *pedaço* pode vir a ser algo *concretum*, porém, *momentos*, não. No que diz respeito à alma humana, Sokolowski (2004, p.35) assim se expressa:

Até a questão da alma humana, ou da alma de qualquer coisa viva, pode ser clarificada apelando a parte e todos. A alma é um *momento*; ela mantém uma relação essencial com o corpo e está fundada no corpo que estimula e determina e no qual se expressa. (...) a alma é um momento do corpo vivo é diferente do modo como o tom é um momento da cor, mas o primeiro passo para esclarecer a natureza da alma é mostrar que ela não é uma coisa separável que pode ser compreendida separada de seu envolvimento com o corpo. [o grifo é nosso]

O nosso pensamento sempre basear-se-á na enunciação de partes e todos, pois eles constituem o conteúdo daquilo que apreendemos através da nossa percepção<sup>12</sup> (no que tange a uma sensibilidade maior, quando alcançamos algo mais além, no que está inclusa nossa capacidade de ver a diferença entre pedaços e momentos), quando, filosoficamente falando, tentamos entender o que é entendimento.

### 2.1.3 Identidades em multiplicidades

A questão básica da problemática das identidades em multiplicidades pode ser expressa de forma bem simples, tomando como exemplo mais significativo a *linguagem*. Ora, sabemos que podemos expressar determinado pensamento das mais variadas formas possíveis, e que esse mesmo pensamento, expresso em outros idiomas (ou mesmo em outras linguagens) pode ser ou não compreendido em sua completude. Mas, como afirma Sokolowski (2004, p.37):

---

<sup>12</sup> Obviamente que aqui, nossa concepção de percepção, descarta, prontamente, a visão aristotélica de percepção, aquela que está restrita aos registros dos nossos cinco sentidos.

(...) seria enganoso procurar por um sentido ou um fato como algum tipo de sentença mental, um tipo de análogo fantasmagórico das expressões que publicamente proferimos; fazer assim seria o erro comum filosófico de extravio da concretude, de tomar um momento como um pedaço. O sentido é só a identidade que está dentro e ainda por trás de todas as suas expressões.

Assim sendo, temos eventos — a apreensão de determinadas visões (no sentido estético por exemplo) e mesmo a compreensão de algo dito “sagrado”— como identidades transfiguradas dentro de uma multiplicidade de manifestações que passam por um *todo* que pode, convencionalmente ou não, aceitar determinado aspecto dessa multiplicidade como algo fechado, o que não vai alterar, sem dúvida, a pluralidade de significações encerrada nesse todo. Recorrendo mais uma vez a Sokolowski (2004, p.39) vemos que:

O ser desta identidade é bastante enganoso. Pensamos conhecer bastante claramente o que é uma manifestação — um aspecto que vemos, uma sentença que proferimos, uma performance que ouvimos —, mas a identidade parece não ser algo que possamos pôr em nossas mãos ou pôr diante de nossos olhos. Parece iludir nossa compreensão.

A análise fenomenológica, apareceu como uma incógnita a muitos que questionavam a sua validade. Mas ela se presta justamente à descrição da multiplicidade que é adequada a um objeto determinado. Poderia (pode) haver uma fenomenologia que trate especificamente da arte, da política ou da história. A fenomenologia como um *todo* ajuda a preservar a realidade e a distinção de cada identidade dada, jogando para longe qualquer reducionismo justamente por realizar a demonstração do que é adequado para cada tipo de objeto, de ser, não somente na independência de sua existência, mas principalmente na sua força de apresentação.

Para exemplificar finalmente a questão da estrutura da identidade em multiplicidades temos como objeto *nós mesmos*. Não temos nós muitas consciências acerca de nossa própria identidade? Nós nos configuramos exatamente como uma autoidentidade que se apresenta através de certas peculiaridades de manifestações,

cujas relações com outras identidades e manifestações vão ser marcadas, indefectivelmente, por certos estabelecimentos de juízos de valor que terão como centro de identificação senão nós mesmos. Somos então uma referência para a constituição de nossa identidade pessoal e sua relação com a memória, imaginações, percepções e fluxos de consciência do tempo interior, mesmo inseridos dentro de um contexto maior (nesse caso, a Cultura). Mesmo com essa influência poderosa de um conjunto social com o qual nos identificamos e nos propomos a participar (dado o jogo convencional ao qual devemos seguir, *a priori*) jamais deixaremos de ser o centro de nossa própria consciência. Como nos diz Robert Sokolowski (2004, p.42), com muita propriedade: “Nós nunca nos tornamos um outro ou qualquer outra coisa; não podemos deixar a nós mesmos para trás.”

#### 2.1.4 Presença e ausência

A fenomenologia traz como novidade filosófica a questão de *presença* e *ausência*, algo que escapou aos olhos — e por que não dizer da percepção — dos filósofos clássicos. Talvez o ceticismo provocado pela filosofia cartesiana acerca da realidade do mundo tenha despertado esse debruçar nesse tema pela fenomenologia.

Podemos relacionar presença e ausência diretamente à questão das *intenções cheias* e *intenções vazias*. Para melhor exemplificar tal conceito, trazemos as palavras de Sokolowski (2004, p.42):

Uma intenção vazia é uma intenção que tem como alvo algo que não está aí, algo ausente, algo não presente para quem não o intenciona. Uma intenção cheia é a que tem como alvo algo que está aí, em sua presença física, ante quem o intenciona.

Sem nos alongarmos demasiadamente em exemplos inócuos, podemos dizer que tais *manifestações de intenção* (se assim pudermos chamá-las) estão intimamente ligadas às nossas experienciarções de mundo e suas correlações com a memória, que nos dirá o que deve ou não estar *presente* ou *ausente* no jogo da existência. E como componente fundamental no processo de tais manifestações

sobre o selecionar do que é pertinente ou não a nós é a *intuição*, aqui encarada não como algo mágico ou místico, mas como algo presente em nós para opor o que nos está ausente. A intuição operaria também ao nível das “experiências internas”: se uma pessoa está sempre irredutivelmente ausente a nós. Independentemente do quanto possamos conhecê-la, o seu fluxo de sentimentos, experiências e visões de mundo nunca poderá vir à tona como um todo e jamais poderá misturar-se com o nosso. Contudo, a intuição permite a emersão de “simpatias” ou “antipatias”, o que nos permite enunciar conceitos sobre determinadas pessoas mesmo com elas ausentes.

Este jogo de presença e ausência funciona, porém, para diferentes tipos de coisas, e mesmo as presenças e ausências são específicas para cada situação vivenciada.

Parece-nos absurdo falar de algo tão intangível e controverso quanto a intuição, justamente por seu caráter subjetivo, privado — parece-nos algo irracional, quase inexplicável. O que é importante é manter o conceito fenomenológico do termo, que traz em si a carga de significação ao qual ele remete. Intuição é, então, simplesmente, ter o objeto em si, realmente presente a nós, contrastando com o tê-lo em sua ausência.

Há, no âmbito de presença e ausência, de intenções cheias e vazias algo não examinado. É que, no caso destas últimas, ambas estarem dirigidas para um e o mesmo objeto. Uma e a mesma coisa está, desta forma, a um tempo ausente e a outro presente. Em outras palavras, há uma identidade *atrás* e *na* presença e ausência. A presença e a ausência “pertencem” a uma mesma coisa: este sentido de estar ou não estar pertencem à identidade da coisa identificada nelas.

Nessa interatividade de ambas, porém, devemos nos ater mais especialmente sobre a questão da ausência, como nos diz o autor de *Introdução à Fenomenologia*:

De fato, a ausência é geralmente negligenciada e evitada, tendemos a pensar que tudo aquilo de que temos consciência deve estar atualmente presente para nós; parece que somos incapazes de pensar que podemos verdadeiramente intencionar o que está ausente. Nós nos esquivamos da ausência até quando ela está em nossa volta e nos preocupa todo tempo. (SOKOLOWSKI, 2004, p.45)

Isso pode ser explicado pelo fato de que, se há, uma intencionalidade em relação à ausência, fenomenologicamente é falsa a sua negação. Os suportes que utilizamos para nos ajudar a intencionar a ausência (palavras, imagens mentais, etc.) — e a esses suportes podemos chamar de presenças — não nos impedem de intencionar o que não está diante de nós. A ausência é ausência, e como fenômeno a ela deve ser dada o que lhe é devido. Muitas emoções e disposições humanas só podem ser compreendidas em função como respostas a um determinado tipo de ausência — como a esperança e o desespero, por exemplo, algo que pressupomos bom ou ruim que nos aconteçam.

O importante é termos a consciência de que nos colocamos constantemente na linha do tempo — continuamente percebendo o passado, o presente e o futuro — e naquilo que conhecemos e que ainda vamos vir a conhecer (ou não). O nosso mundo não é o dos cinco sentidos. Talvez tenha sido a maior contribuição de Husserl despertar a atenção da filosofia para as intenções vazias; o modo como intencionamos a ausência (ela nos circunda porque é futura, nos preocupa porque se faz presente, nos faz culpados porque esquecida, nos aflige porque desconhecida e incompreensível) pois nesse intencionar havia muito a descobrir sobre o nosso ser, nossa mente, nossa própria condição humana.

A questão da presença é mais simples (relativamente) posto que as presenças são mais familiares: é mais fácil pensar naquilo que vemos e percebemos próximos: a presença é a *não-ausência*. Filosoficamente falando, as presenças têm um significado mais profundo quando são feitas justamente para suprir a ausência. O cancelamento da ausência anula as nossas intenções vazias, mesmo quando ele nos surpreende (por exemplo algo que subitamente aparece ou acontece aos nossos olhos e que não esperávamos). Apesar da especificidade da presença, não podemos enfatizar que a identidade das coisas dependem exclusivamente de sua presença. Mesmo com o objeto ausente, nós o intencionamos, como podemos ver nesta passagem de Merleau-Ponty (2007, p.222):

(...) — o meu corpo como órgão para ser visto. — i.e.: perceber uma parte de meu corpo é também percebê-la como *visível*, i.e. para *outrem*. E certamente ela assume esse caráter porque efetivamente alguém a olha.—Mas também esse *fato* da presença de outrem não

seria possível se previamente a parte do corpo em questão não fosse *visível*, se não houvesse, ao redor de cada parte do corpo um halo de *visibilidade* — (...)

A compreensão desses três elementos fundamentais à fenomenologia subsidia sobremaneira o estudo de elementos a seguir explicitados, tais como a *percepção*, a *memória* e a *imaginação*, uma vez que implica as formas de como experienciamos o mundo e as explica sob o ponto de vista fenomenológico, que vem ser a base do Existencialismo moderno, preconizado por Jean Paul Sartre, com todos os seus entrelaçamentos com a Psicologia e a Psicanálise.

### 2.1.5 Percepção, Memória, Imaginação

Sobre a percepção, diz-nos Maurice Merleau-Ponty (2007, p. 22):

A estrutura da percepção efetiva pode somente nos ensinar o que é perceber. A impressão pura não é apenas não encontrável mas imperceptível, e, por conseguinte, impensável como momento de percepção. Se a introduzimos é porque em vez de estarmos atentos à experiência perceptiva, esquecemos-nos dela em favor do objeto percebido.

A percepção sempre vai apresentar a nós as coisas de forma direta, implicando uma estrutura de presenças e ausências. Ou seja, nem tudo pode ser percebido em sua completude, sempre vemos uma parte daquilo que é percebido. A identidade do que é percebido sempre vai estar intimamente vinculado à visão que nos foi oferecida do objeto, embora nunca vai se mostrar apenas a uma única visão do objeto, posto que, em várias oportunidades, podemos contemplar as outras facetas até então encobertas. A construção da identidade do que é percebido passa diretamente pelo conjunto da nossa percepção do que nos é mostrado variavelmente.

Em concomitância com essa construção, há outra, que é feita pela recordação do objeto. Ela faz com que seja desencadeada uma série de manifestações, geralmente de caráter múltiplo, que se debruçam sobre o objeto

dado a nós. A memória encerra e evoca um tipo mais profundo de ausência, que co-intenciona os lados ausentes durante a percepção, contudo sempre manifestando o mesmo objeto: porém sob uma nova camada noemática — o passado, o plano das recordações.

No dizer de Sokolowski (2004, p.76):

Poderíamos ser tentados a pensar a memória do seguinte modo: quando recordamos algo, invocamos uma imagem mental da coisa e reconhecemos esse retrato como manifestando a mesma coisa que uma vez vimos. Nessa visão, a recordação não seria de todo muito diferente da que temos quando olhamos para uma fotografia de alguém e reconhecemos quem é a pessoa e o cenário no qual a foto foi tirada. A única diferença seria que a fotografia está no mundo “extramental”, enquanto a imagem da memória está no mundo “intramental”.

Contudo, segundo o próprio autor, essa interpretação da recordação “está muito equivocada”, no sentido de que confunde com um outro tipo de intencionalidade, que é o de formar imagens. Porém, parece normal a nós tal confusão uma vez que temos em nossas mentes um verdadeiro cabedal de informações “imagens interiores no olho mental” que não é nada mais do que o repositório de tudo quanto apreendemos ao longo das nossas percepções. Assim, a memória nos apresenta não algo que se assemelha ao que vimos, mas a recordação é do objeto mesmo, obviamente que em outro contexto de tempo.

A memória cria um novo leque de presenças e ausências, uma nova multiplicidade de manifestações nas quais um e o mesmo objeto apresenta a sua identidade. Ela não reativa apenas um objeto, mas um objeto como se estivesse no contexto da sua manifestação original, não é apenas lembrança — é atividade de reviver. Embora o contexto de tempo e espaço evocado sejam outros, assume-se uma manifestação de “aqui-agora”, bem como a sua camada de passado. Normalmente, nesse ato de recordar há muitos erros que se insinuam, inserindo “informações falsas” nas recordações evocadas porque projeções de desejos íntimos nossos. Então o natural é admitir que nós percorremos a linha — tênue — entre memória e imaginação. Porém, o fato de a imaginação advir intervindo nas nossas recordações não significa que determinadas “inserções” promovidas por

essa primeira faça com que as últimas assumam um aspecto de “falsidade”. A própria identidade apresentada da memória se constitui por essa possibilidade de “enganos”, justamente pela introdução de uma nova multiplicidade de identidades que possibilitam um número maior de erros. Cabe então à fenomenologia analisar as estruturas em questão e distinguir quais operam na percepção e/ou outros tipos de intencionalidades.

O mecanismo memória/recordação também faz com que o nosso eu desloque-se ele mesmo no passado, passando por uma distinção entre o aqui/agora: a percepção torna o algo recordado como algo atual e presente, assim como o nosso próprio eu, que nesse momento exato da recordação, se está deslocado do presente percebido como o objetivo, está no presente percebido como evocado: nosso eu é trazido à luz do momento do objeto recordado. Nós si-mesmo é o produto do agora recordando e do si-mesmo então recordado. O passado é, fenomenologicamente, algo ao que podemos retornar sempre por meio da memória — não apenas retornar, *viver* mesmo. Não podemos deixar de admitir que tais eventos são profundamente responsáveis pela constituição do nosso eu e estamos intrinsecamente ligados a tais vivências: o passado é irrecuperável; por onde caminhemos, ele estará eternamente vinculado a nós pelos estatutos da memória. Sobre tal aspecto, Sokolowski (2004, p. 80) diz-nos:

Nós somos algo como espectadores quando restabelecemos coisas na memória, mas não somos apenas espectadores, e não somos como alguém que assiste a uma cena separada. Estamos engajados no que então aconteceu. Somos os mesmos que estiveram envolvidos na ação; a memória nos traz de volta como atuando e experienciando lá e naquele tempo. Sem a memória e o deslocamento que ela traz não seríamos completamente atualizados como si-mesmos e como seres humanos, para bem ou para mal. A síntese da identidade ocorre em ambos os lados da memória — no noético e no noemático.

O que não podemos deixar de observar é que memória e imaginação trabalham em estruturas semelhantes, o que faz com que uma facilmente se misture com a outra. Nelas, o ego se desloca com a mesma desenvoltura — em ambas as formas de intencionalidade o aqui/agora é experienciado também no deslocamento mental; que nos permite viver em outro tempo/espço. A memória especifica o lugar e o tempo passado, ao passo que na imaginação podemos afirmar que não há

espaço pré-determinado e “nenhum quando”. Entretanto, mesmo com tal ressalva, o si-mesmo desloca-se para lá — e então habitamos um mundo imaginário, uma vez que o mecanismo de deslocamento é semelhante ao do processado pela memória. E temos de ter em conta de que nesse mundo imaginário podemos sim perceber um objeto (ainda que projetado pela memória) como algo tomado por real, o que não significa dizer que a percepção em si foi enganosa ou enganada, mas sim que experienciou a percepção real de tal objeto nesse mundo ao qual nos referimos.

Embora o mecanismo memória/imaginação tenha um funcionamento que aos olhos mais desavisados pareça algo indistinto é possível sim apontar diferenças flagrantes entre uma e outra. A memória opera justamente com o elemento *crença*. Aquilo que evocamos, que freqüentemente invade as nossas mentes, é, indiscutivelmente aquilo que vivenciamos, aquilo que aconteceu, aquilo que executamos. Isso não quer dizer que a crença vem após aquilo que é adicionado à memória: o processo é sincronizado e contínuo. Após essa percepção é que adotamos ou não atitudes de aceitação ou negação.

A imaginação, em contrapartida, implica uma suspensão da crença — utilizando a linguagem, ela entra no terreno do “como se”. Importa dizer que esse “como se” não anula, via de regra, o mundo real ao nosso redor — e se o nosso si-mesmo desloca-se para o âmbito do imaginário, a linha tênue que o une ao real faz com que tudo (ou quase tudo) que percebamos à nossa volta seja percebido como algo acreditado, embora o sentido de irrealidade dado pela imaginação não nos prenda às sensações de prazer ou terror que, por exemplo, eventos evocados pela memória nos fazem sentir. Entretanto, quando planejamos algo, quando temos de tornar algo imaginado em algo “realístico”, a imaginação absorve, ou recua, se melhor dissermos, para o terreno da crença. É quando passamos dos atos, digamos, da pura fantasia, para o terreno do tangível (por exemplo quando imaginamos comprar um carro ou qualquer outro bem, durável ou não, ou intentamos empreender uma viagem e efetivamente tornamos real o que planejamos) — mesmo que o ato imaginativo sobre aquilo que o nosso desejo se debruça lance, em alguns momentos de alheamento, imagens “oníricas”, ou de uma irrealidade que expresse a dificuldade em concretizar o planejado.

Esse deslocamento do si-mesmo não quer dizer que pertença aos estatutos da memória justamente por nos colocar diante de uma situação futura, ainda não vivenciada, ao passo que, na memória, estamos diante de uma situação já transcorrida. Nesse deslocamento imaginativo antecipamos um acontecimento futuro (que pode ou não concretizar-se), não recordamos uma ação passada.

Tal operação de deslocamento, entretanto variará de pessoa a pessoa. Em algumas pessoas o peso de imaginar o si-mesmo em novas circunstâncias exige uma força de ego que talvez lhes falte — e ocorre então da pessoa ficar confusa, e a pessoa perde a flexibilidade de projetar a si mesma em situações não vividas.

A verdade é que somente podemos viver o futuro por causa da nossa capacidade de imaginar. O sentido total do ser depende de como deliberamos o futuro e de como nossa capacidade imaginativa operará tal deliberação. Pode, obviamente ocorrer os equívocos, contudo depende também da nossa capacidade imaginativa o nosso rol de decisões, justamente porque essa capacidade imaginativa estará sincronizada com uma racionalidade, mas é evidente que essa última ficará em segundo plano, uma vez que é a capacidade imaginativa que faz com que decidamos as coisas, por mais arriscadas que sejam.

### **2.1.6 A Fenomenologia, o Existencialismo e Vergílio Ferreira: Leitura e Releitura**

É ponto pacífico entre os estudiosos da obra vergiliana que sua passagem do neorrealismo para o questionamento *existencial* que norteou sua produção artística a partir de *Mudança* deveu-se, sobretudo, à influência do pensamento fenomenológico e existencialista. Embora ele mesmo afirme, em “Um escritor apresenta-se”, dizendo que:

[...] a Fenomenologia, outrora muito no centro dos meus interesses, terá não digo contribuído para as minhas tentativas [literárias], mas legitimado ou dado um certo fundamento. Decerto tem-se ligado a Fenomenologia a pesquisas de sinal oposto, nomeadamente as do ‘novo romance’ na sua fase objetivista ou objetual [...] (FERREIRA, 1987, p. 32-33)

Duvidemos sempre da sinceridade dos escritores. Ainda que ele diga que a Fenomenologia tenha somente “legitimado” alguma parte de sua obra, o próprio histórico da relação de Vergílio Ferreira com os pressupostos fenomenológicos e existencialistas aponta para algo em contrário. Profundo conhecedor do tema, mas com posições bem marcadas pelo seu senso crítico, ele traduziu “O Existencialismo é um Humanismo”, de Jean-Paul Sartre, ao qual anexou, na edição portuguesa, o seu longo e profundo ensaio “Da Fenomenologia a Sartre”.

Neste texto encontramos não somente um levantamento do pensamento fenomenológico desde suas raízes hegelianas, passando por seu desenvolvimento a partir das reflexões de Edmund Husserl, seu aprimoramento, principalmente por Martin Heidegger, e suas diferentes leituras, notadamente por Maurice Merleau-Ponty e de como tal pensamento se entrelaça com o Existencialismo, desde Kierkegaard até, finalmente, Jean-Paul Sartre.

O ensaio “Da Fenomenologia a Sartre” passa longe de ser um breve histórico ou uma mera introdução a tais correntes: constitui-se um texto crítico no qual podemos apreender as leituras do próprio Vergílio Ferreira, principalmente em pontos capitais em que se percebe sua independência intelectual, o que de pronto se contrapõe à possibilidade de apontá-lo como um simples diluidor ou divulgador da Fenomenologia e do Existencialismo em terras lusitanas, ratificando a velha teoria de que sempre se fez por lá tudo de segunda mão, tomado de empréstimo aos outros. As reflexões ferreirianas também demonstram o quanto tais leituras influenciaram, sim, seus romances a partir de *Mudança* e, ainda mais, em *Aparição*, *Estrela polar* e *Alegria breve*. Principalmente estes dois últimos, publicados no calor de tais elucubrações. Vejamos: *Da Fenomenologia a Sartre*, publicado em 1962, justamente o ano da publicação de *Estrela polar*. Outro livro significativo da ligação do autor com o pensamento fenomenológico, *Espaço do invisível I* (que tem como epígrafe trecho de *O visível e o invisível*, obra póstuma de Maurice Merleau-Ponty — morto em 1961 — que foi publicada em 1964) editado em 1965, ano em que foi publicado *Alegria breve*.

A partir deste ensaio podemos também fazer uma avaliação dos pontos mais significativos do pensamento filosófico vergiliano, de como ele contribui criticamente

para a compreensão da Fenomenologia e do Existencialismo. Tais pontos acabam norteando sua produção romanesca posterior, e de forma mais intensa as obras as quais nos propomos a aqui analisar. Em busca de um humanismo que realmente fugisse aos simplismos panfletários do neorrealismo, Vergílio Ferreira buscou, como já se disse, a partir de *Mudança* um caminho diferente, que colocasse o Homem em primeiro lugar, mas também não fugisse das grandes questões que o afligem desde os primórdios da consciência humana. Como frisa Palma-Ferreira (1972, 80) citando uma carta de Kafka a Oskar Pollack:

Necessitamos de livros que tenham em nós o efeito de uma desgraça, que nos doam tão profundamente como a morte de uma pessoa a quem tivéssemos amado mais do que a nós próprios, como se fôssemos arrojados para os bosques, longe de dos homens, como um suicídio, livros que têm de ser como golpes de machado no mar de gelo que há dentro de nós.

Seguindo o pensamento de Kafka, Vergílio Ferreira procurou escrever livros que fossem capazes de quebrar o gelo que há na alma humana. A consciência da consciência humana, que o coloca frente a frente consigo mesmo, buscando compreender a vida e o mundo. E é aí que encontramos o princípio do elogio, ou da defesa, ferreiriana à Fenomenologia: o homem tem de se colocar com a sua consciência no mundo para compreendê-lo. Porque:

Se ter consciência é ter 'consciência de algo', significa isso que, no visarmos o que nos rodeia, nós implicamos o imediato conhecimento disso, a sua ordenação, as correlações que aí se envolvem. (FERREIRA, s.d., p. 20)

Essa relação da consciência com o mundo que a rodeia funda o estar-no-mundo que possibilita justamente a revelação do Ser por meio da percepção, uma vez que ela é, por si só, intelecção e o coloca em contato com a *adequatio*, que está ligada à noção de que há uma correspondência do “real” com o que dele pensamos. A visão do mundo, o espaço no qual nos situamos e o tempo que subjaz neste contato opõe o confronto da inteligência com a coisa percebida. Como o próprio Ferreira (s.d., p.22), citando Husserl, afirma, o “espaço é-o como condição apriorística dos fenómenos externos; o tempo, —‘forma do sentido interno’ — como condição dos fenómenos externos e internos.”. Como a intuição do espaço ocorre na

realidade, o tempo, como condição da sensibilidade, aparece como exigência de tal intuição, uma vez que se coloca em nós a preexistência da representação. Para Vergílio Ferreira (s.d.,p.23), “O espaço é uma realidade empírica e todavia ele tem a sua sede no sujeito como forma de intuir o real.” E remete a Kant no que concerne à imaginação do entendimento, entendida por Husserl como *intuição categorial*, base sensível para o conhecimento. E tal conhecimento nunca é inato, mas sim, adquirido. Daí podemos afirmar que temos um dos principais pontos da Fenomenologia que é o conceito de *intencionalidade*, que remete a essa relação de consciência que nós temos com um objeto. Esse *dar-se* conta das coisas, a ponte entre o eu e o mundo funda-se no *predicamento egocêntrico*. Não sabemos como nosso contato com o mundo “real” pode ser ou não confundido com uma ilusão proporcionada por uma projeção da subjetividade.

A relação *eu-verdade*, importante para a compreensão da subjetividade da consciência, concatena-se com o *estar-no-mundo*, outro ponto que concentra o interesse fenomenológico, pois trata justamente do conceito de liberdade, tão caro, por exemplo, a Sartre, como veremos mais adiante. Vergílio Ferreira funda sua reflexão em Heidegger, para falar desse ek-stase dessa forma:

A relação eu-verdade opera-se em Heidegger pela afirmação exclusiva de que sendo o homem ek-stase, abertura de si sendo o estar-no-mundo um dado radical, ao homem cabe apenas promover que o Ser se revele. Mas nada nos explica sobre as operações mentais aí implicadas. E frisaremos agora de seguida que a ‘liberdade’ de que aqui se fala nada tem que ver com uma suposta ‘escolha indiferente’ (como não tem eu ver em Sartre, como adiante relevaremos): tem que ver apenas com a própria estrutura do homem que é livre, se arranca a uma colagem animal ao objeto: dar-mo-nos à aletheia, à desocultação do Ser, não é perdermo-nos nas coisas, ‘mas abrir um recuo diante do que é (da coisa) para que isso se manifeste no que é e no como é.’ Quer dizer, a liberdade é a capacidade de *negar*, da néantisation de que fala Sartre. E assim compreendemos que o insólito da afirmação, já que foi Descartes quem primeiro viu que ‘o único fundamento do ser era a liberdade’. (FERREIRA, s.d., p. 30-31)

A verdade também funda os questionamentos de o que é determinável ou indeterminável, instaurando dicotomias tais como verdade e não-verdade, entre o esclarecimento e o misterioso; dicotomias estas que servem para traçar o caminho da totalidade do ente. Para Vergílio (s.d.,p. 31), em sua interpretação de Heidegger,

o ente é o “definível concreto” e ele se define pela projeção para fora de si, como ele diz, “ek-sistindo”, revelando-se, alcançando o Ser, porque em totalidade. Mas, ainda assim, tal totalidade não quer dizer que haja a apreensão de tal ente: ele é, segundo Vergílio Ferreira: “inapreensível, indeterminável e constitui a parte de sombra, de olvido, de não-verdade (ou seja, de não-esclarecimento) que é paralela a toda a verdade.” (FERREIRA,s.d., p.32) A relação Arte e Verdade, um dos questionamentos tão caros à fenomenologia heideggeriana também é analisada em *Da fenomenologia a Sartre* enquanto experiência estética, sobretudo no que concerne à inapreensibilidade da verdade, seus graus de certeza e de incerteza. Daí importante saber do estado de “errância” em que os entes se movimentam na sua busca pelo conhecimento e pela revelação do ente, pois é neste “errar”, segundo Ferreira, que chegamos ao que entendemos por “erro”, que é uma consequência do seu estado errante, o caminho da percepção das coisas.

É aí que a Arte entra como coadjuvante na busca pela verdade, pois ela se configura no plano prático como algo pouco útil à experiência estética, joga com os planos do real e do ilusório e com a própria experiência do real. Daí que o Ser não é apenas a realidade da existência do que existe, mas, para Vergílio Ferreira, ele se hipostasia como algo que vai além da totalidade do real. Ainda que venha à tona a velha problemática que questiona a apreensão da verdade por meio da Arte (como conhecer a verdade por meio da ficção, do  *fingimento*, da *mentira*?) Vergílio Ferreira nos diz que “Ela [a experiência estética] identifica-se com a ‘luz’ que preenche o espaço aberto pelo ‘recuo,’ [...] ,pela *néantisation* da ‘intencionalidade’<sup>13</sup> “. E critica de certa forma o conceito de *compromisso* (ou engajamento) de Sartre, afirmando que é apenas uma “solução fácil”. Citando Michel Dufrenne, ele crê em uma função para a arte, e é daí que achamos o ponto de convergência do nosso estudo, uma vez que ele acredita que ela serve para descobrir essa atmosfera que só se desvela para o sentimento. Transcrevendo as palavras do francês, diz que

Se nós podemos ler as expressões do real, é porque nós nos exercitamos sobre esse objeto super-real ou pré-real que é o objeto estético. Assim a arte tem antes de mais uma função propedêutica (...)

---

<sup>13</sup> Essa concepção de um não-ser, por meio da intencionalidade, segundo a visão do Vergílio, se dá pela verdade dada antes do real, o mundo como significação pela antecipação do objeto.

*Quase diríamos que é com a arte que começa a percepção* (FERREIRA,s.d., p.38) [grifo nosso]<sup>14</sup>

Vergílio Ferreira, ele mesmo, afirma que a Arte originalmente está associada à origem do conhecimento e se tal se dá por meio da *percepção* a subjetividade assume um papel primordial em seu pensamento filosófico. Como veremos mais adiante, o corpo, em seu campo perceptivo, vai estar alicerçado ao mundo de maneira intrínseca como na metáfora nietzschiana de Apolo (o Mundo) e Dionísio (a Terra)<sup>15</sup>: no primeiro encontramos a revelação e a iluminação; no outro, há a reserva. Do seu embate, como bem frisa Ferreira, resulta a obra de arte, que, segundo ele, ainda no jogo de *ocultação/revelação* surge a totalidade do ente. Mas, em tal processo, para a efetivação da consciência, ou antes, da autoconsciência, é necessário que se faça a chamada “redução fenomenológica”. Tal procedimento foi elaborado por Edmund Husserl e é assim descrito por Vergílio Ferreira (s.d.,p.45):

[...]Husserl propõe o que ele chama de “suspensão”, um “meter entre parêntesis”, ou, usando um termo grego, uma [...] de tudo que quanto se ligue a tal saber imediato, até atingir o dado último da consciência purificada. Não significa isso que ele nos proponha a anulação desse saber imediato, mas sim a sua suspensão, um pô-lo de remissa, um esquecer-lo só por momentos, para investigarmos o que é que lhe subjaz como dado irreduzível. Assim pois o saber da “atitude natural” não se esquece de fato, não é riscado da nossa consciência, mas é justamente transcendido para ser posto em relevo e recuperarmos pois uma visão original e com ela até o nosso “espanto” — na expressão de E. Fink, o assistente de Husserl — ou para o “despertarmos” a esse saber (Merleau-Ponty), a fim de que nos não percamos nele ou nele não permaneçamos perdidos numa quase inconsciência. Mas neste sucessivo e progressivo “pôr entre parêntesis”, nesta como que suspensão do accidental, neste ascender desde a rede imediata que à nossa volta tecemos, até ao mais íntimo ou radical, nós abordamos um limite em que já é possível operarmos mais suspensões, em que o dado originário do que construímos para a vida se ergue à nossa face: o próprio “eu”.

De certa forma a interpretação fenomenológica, bem como a leitura vergiliana dela, acabam remetendo à noção de autorreflexividade, já preconizada

<sup>14</sup> O texto, referenciado por Vergílio Ferreira, é de *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, sem outras indicações de ano, ou página específica.

<sup>15</sup> Possivelmente, uma referência ao *Nascimento da Tragédia*.

pelos préromânticos como os irmãos Schelegel e também o Novalis<sup>16</sup>, por Hegel<sup>17</sup> e depois desenvolvida de forma mais efetiva por Kant (“o pensar do pensar”, indefinidamente). Aliada ao processo da *redução*, a consciência (auto) reflexiva, é também um exercício de percepção contínuo (e por que não, doloroso), que muitas vezes traz algumas certezas, mas acaba perpetuando a incerteza sobre a essência maior das coisas, ou do ser. Esta é uma das marcas mais flagrantes do universo ficcional de Vergílio Ferreira, como veremos adiante, marca uma dúvida natural e uma busca do ser por meio da percepção, que tenta alcançar o cognoscível, mas no final das contas vê-se impelido a retomar o seu exercício de pensamento, como o próprio Vergílio Ferreira (s.d.,p.46) descreve-nos:

Ninguém se pode pensar a si ser pensante, mas apenas ser pensando; ou seja, ninguém se pode pensar a si, na medida em que a si se considerar centro ou fonte de pensamento, mas apenas à medida em que se considera ato de pensar — ou mais rigorosamente, na medida em que pensa o ato de pensar já realizado, visto que no ato de pensar estamos realizando esse ato e não esse outro de pensarmos o ato do pensamento. Quer dizer: o puro sujeito do conhecimento é-nos incognoscível.

A crítica ferreiriana, como quase toda a crítica fenomenológica, atinge o *cogito* cartesiano (ele diz que Sartre sempre foi muito partidário de Descartes<sup>18</sup>), e em *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty, tal crítica é bem maior, uma vez que faz a defesa da subjetividade que a fenomenologia persegue e que acredita ser base para o conhecimento. Vergílio Ferreira inclusive cita um trecho do prefácio do livro do filósofo francês que critica a postura cartesiana:

O verdadeiro *Cogito* não define a existência pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.9)

---

<sup>16</sup> Os textos dos pré-românticos, publicados principalmente no *Athenaeum*, já pensavam esse conceito. Novalis delineou seus pensamentos sobre tal em *Das Allgemeine Brouillon* (*O borrador universal*), mas há também textos dele sobre o assunto em *Pólen*, publicados em português pela Iluminuras.

<sup>17</sup> Notadamente A dialética do senhor e do escravo, presente em *Fenomenologia do espírito*.

<sup>18</sup> Principalmente no que diz respeito à noção de experiência. Vide página 47 do mesmo ensaio.

Por outro lado, Vergílio toma uma posição muito pessoal acerca do conceito de ente e ser que a fenomenologia buscar por meio dessa percepção proporcionada pelo *estar-no-mundo*: referindo-se explicitamente às considerações de Merleau-Ponty acerca das ilusões de ótica<sup>19</sup> (que obviamente desafiam as percepções) ele escreve:

De duas coisas uma, portanto: ou eu não tenho certeza alguma no que se refere às próprias coisas, mas então não posso estar seguro da minha percepção, tomada como simples pensamento, visto que ainda assim ela inclui a afirmação de uma coisa; ou eu apreendo com certeza o meu pensamento, mas isso supõe que eu assumo ao mesmo tempo as existências que ele visa.” [...] “Que é, com efeito, uma ilusão de óptica de valores que lhe são estranhos.” (FERREIRA, s.d., p.51)

Apesar disso, seu alinhamento com os pressupostos básicos da fenomenologia é flagrante, pois ele assume também a recusa da objetividade racionalista (que pode ser entendida, a partir de sua ojeriza ao neorrealismo, como uma crítica direta à necessidade de se demonstrar a realidade como ela é), e a necessidade da subjetividade a partir deste *estar-no-mundo*:

A Fenomenologia, portanto, recusa uma estrita objetividade, pela razão de que, para uma objetividade o ser, necessita de uma subjetividade. O ser acessível ou não o mundo (expressão existencial da ‘intencionalidade’ fenomenológica) é um problema que não põe, porque o estar-no-mundo é um ponto de partida, uma radicalidade que não podemos suprimir. (FERREIRA, s.d., p.56-57)

Vergílio Ferreira cria piamente (até pelo menos antes de “descredenciá-la”, em *Um escritor apresenta-se*) na Fenomenologia como algo que restitui ao homem, a partir desta leitura da subjetividade, as construções objetivas: colocando-o ao encontro de algo maior que o faz sentir-se mais vivo e atuante. Ele escreve:

A Fenomenologia, pois, restitui o homem a todas as construções “objetivas” e, fazendo-o, restitui-lhes o sangue, o calor das mãos, a capacidade de nos admirarmos [...] (FERREIRA, 1987, p.58)

---

<sup>19</sup> Sobre tal, Merleau-Ponty analisa em Fenomenologia da percepção as ilusões propostas por Müller-Lyer (à página 27) e de outras ilusões de ótica, mais gerais, (à página 43).

Encontramos aqui, (apesar da suposta negação), nas entrelinhas, algo que remete ao conceito de Literatura como “Filosofia do Sensível”, pensamento exposto por Merleau-Ponty em uma de suas anotações compiladas em *O visível e o invisível*. Usando outras palavras, Vergílio repensa Montaigne (s.d.,p.58) que afirmava que a Filosofia era “uma poesia sofisticada” e liga diretamente a Fenomenologia à Literatura:

Acaso é estranho, por isso, que a Fenomenologia participe da Literatura e esta daquela, ou que o ‘ensaio’ se dobre hoje de arte em quase todos os grandes ensaístas? ‘A Fenomenologia vai diretamente à Literatura’, diz um R. Vernaux. Não porém, especialmente por se ter “reduzido a filosofia (...) à simples descrição do fluxo puro da vivência” (já que a Fenomenologia não é um sistema mas apenas um ‘método’) mas por se tê-la animado de sangue quente. (FERREIRA,s.d.,58)

O que animava Vergílio era justamente o caráter humanístico que a Fenomenologia e o Existencialismo assumiam a partir do momento em que colocava o homem de encontro à sua essência; e mais: de sua liberdade. Não à toa a sua tradução do texto de Sartre, o qual o seu ensaio prefacia. A defesa da Fenomenologia se constitui como a defesa da própria essência do humano, por mais que ele se compreenda ainda por tantos desvios e atalhos o humano deve estar sempre em primeiro lugar:

A Fenomenologia acentua-nos ainda — e este é, para o que nos interessa, o seu aspecto mais importante — que é cada um de nós que decide verdadeiramente até mesmo um axioma matemático, que não há Substância única alguma — uma possível intersubjetividade não supera, a rigor, o nível estritamente mental — que o indivíduo não é uma ‘inessencialidade’ hegeliana, subsumível por qualquer forma de eficácia totalitária, que o homem é, no ‘reino’ da criação, não apenas o ‘rei’, mas largamente o verdadeiro criador. (FERREIRA, 1962,p.59)

Entretanto, repugnava profundamente a Vergílio Ferreira a questão dos rótulos dados à época a tal ou qual pessoa que estudava o pensamento fenomenológico e/ou existencialista. Ciente de que muitas pessoas citavam indiscriminadamente, principalmente as palavras sartreanas, num modismo intelectual que grassou na década de 60 do século passado (talvez catapultado pelo movimento beatnik), utilizadas para servir de mastro às mais variadas bandeiras da hora. E critica o próprio Sartre por tal postura, culpando-o “pela equívoca

mundanidade em que essa corrente resvalou” (FERREIRA,s.d., p. 66) e diz, mais adiante:

Ora, o Existencialismo, implicando muito do que há de mais grave na vida, sofre a ameaça do ridículo com o ter um rótulo, ou seja, um modo de se anunciar publicamente. (FERREIRA, 1962, p.66)

Para ele, tal *publicidade*, ou melhor dizendo *mundanidade* (no sentido de banalização de tal pensamento), explica o certo descrédito que o Existencialismo passou a ter. Não era caro a Vergílio Ferreira o sentido de engajamento como algo panfletário e partidário, e o espírito de adesão que marcou época. Compreendia que assumir-se *existencialista* era bem diferente do que se assumir *kantiano* ou mesmo *marxista*, pois, para ele, citando palavras de Emmanuel Mounier: “Dizer-me ‘existencialista’ é tornar público o que se refere a uma dimensão ‘privada’, é instalar em mundanismo o que não é mundano, é entregar à ‘tagarelice quotidiana (uma) filosofia cujo sentido, integralmente, é o de nos arrancar à tagarelice’”. Ele entendia que, ao ponto em que JP Sartre levou o seu pensamento, naquele momento o Existencialismo já não significava nada<sup>20</sup>. Isso talvez explique também a sua posição em apenas dizer que a Fenomenologia (e conseqüentemente, o Existencialismo) não teria uma dimensão tão grande em sua obra, como ele afirma em *Um escritor apresenta-se*.

Retornando à questão do existencialismo como humanismo, Vergílio direciona sua análise para a problemática ontológica, colocando-a como fator básico para o entendimento desta liberdade que tanto se busca para o Ser. Citando desde Kierkegaard a Sartre, passando principalmente por Heidegger e Merleau-Ponty, ele escreve sobre o conceito de *Dasein* e o quanto ele configura o homem como esse ser particular (*Seiende*) (FERREIRA, 1962, p. 73). E sua subordinação ao Ser é que definiria completamente a sua liberdade, uma vez (usando a terminologia heideggeriana) que se tornaria o “pastor do Ser” (FERREIRA, 1962, p. 76). Citando o filósofo alemão, ele diz que a dignidade do Ser que fica à salvaguarda de sua verdade é que daria consistência ao humanismo, no seu sentido mais forte do termo.

---

<sup>20</sup> Tal crítica, encontra-se, na íntegra, à página 66.

Porém, se Vergílio faz um elogio e uma defesa da Fenomenologia, também faz críticas pertinentes acerca dela. Uma dessas críticas, que também problematiza de maneira primorosa em seus romances, é ao conceito da “morte de Deus”, este caso, mais particularmente ao propalado ateísmo do Existencialismo proposto por Sartre. Talvez mais próximo do que teoriza Kierkegaard, ou Karl Jaspers, que não exclui a responsabilidade do Homem com a Divindade, para Vergílio Ferreira o radicalismo da posição existencialista sartreana parece ser algo desagradável e muito longe da ideia de redenção à qual se atrela.

Ninguém ignora, antes de mais, que só no Existencialismo dito ‘ateu’ tal problemática assume um relevo e virulência particular. Ao grito nietzscheano do ‘Deus morreu’ e ao alarme paralelo de Dostoiévski ‘se Deus não existe, tudo é permitido’ se irá buscar o motivo que desencadeie os problemas [existenciais] em questão. Não interessam de momento as soluções propostas e muito menos a que se envolve na radicalidade da frase de Dostoiévski; como não interessa também que não exista um problema para muitos dos que dizem que Deus ‘não existe’. Que ele não exista e se não impliquem aí problemas, só cada um por si o saberá, depois de ter enfrentado, em lucidez, as razões por que a questão se propõe — e não apenas simplesmente porque isso se ignore. (FERREIRA, 1962, p. 77)

O homem frente à morte é a preocupação mais significativa de Vergílio, (facilmente identificável nos seus principais romances) porque, para ele, além do conflito *homem x Deus*, o conflito *homem x Morte* é dos que fundamenta a própria verdade humana, como ele escreve:

Mas a verdade do homem implica imediatamente a sua justificação em face do que o nega radicalmente, ou seja, a morte. Porque a primeira negação a enfrentar é justamente essa alienação total que põe em causa não apenas o homem mas ainda tudo o que lhe ordenou a vida. (FERREIRA, 1962, 78)

Contudo, tomando uma posição oposta à maioria dos fenomenólogos, ele toma esse Dasein heideggeriano, o “ser-para-a-morte”, que André Malraux chama de “ser-contra-a-morte” (FERREIRA, s.d., p.78) e o recoloca em uma possibilidade de encará-lo novamente dentro de uma dimensão divina. O encarar a morte é mais do que um mero conceito burguês ou marxista, segundo Vergílio, porque a importância da morte está intrinsecamente ligada à importância da vida (FERREIRA, s.d., p.81), e a liberdade humana está acima de meros dogmatismos ou adesismos de hora. O

homem, e ele cita Espinosa, é um Deus para o homem (FERREIRA,s.d., p.82) e aí reside a falha dos filósofos, negligenciar essa essência divina do humano (e nessa crítica não escapa quase ninguém, nem mesmo André Malraux, a quem Vergílio sempre admirou) dando origem ao existencialismo ateu (FERREIRA, s.d., p.82) E o existencialismo ateu não daria conta por si só de tal questionamento, desta antecipação necessária ao homem para compreender a sua situação de estar sempre no limite de sua vida. Segundo Vergílio:

[...] antecipando-se a si, o homem descobre a morte como limite, e pode antecipar o vivê-la, o enfrentá-la. A morte surge assim como o último possível numa sequência de possíveis. E como a morte, sendo a última possibilidade inultrapassável, certa, embora indeterminada, é simultaneamente a única situação, verdadeiramente única, em que o homem está só (Pascal: on mourra seul), ela representa a melhor prova de uma autenticidade. O homem é, pois, um ser-para-a-morte, por ser a morte o limite de uma cadeia de possíveis, e ainda porque o futuro nos esclarece o presente, nos determinamos não de hoje para amanhã, mas ao invés, já que o homem é antecipação de si. Assumir a morte, porém envolve um problema que deriva justamente de o homem ser antecipação. (FERREIRA,s.d., p.83)

Entretanto ele compreende que se o homem é um *não-limite*, fica a pergunta de como atingir tal limite. A experiência de tal se alicerça no *mitsein* — o “ser com” — uma vez que a experimentação da morte alheia nos coloca diante da dissolução da nossa própria existência. A correspondência dos indivíduos que se identificam por experiências comuns aparece como uma “união na inautenticidade” (FERREIRA,s.d., p.84); os indivíduos experimentam a responsabilidade de sua solidão e é nela que se “realiza a união de todos (FERREIRA,s.d., p.84). Vergílio nos diz que o homem inautêntico disfarça a morte, uma vez que entrega-se à indiferença. Diz-nos ainda que:

A certeza da morte é em tal caso uma pseudo-certeza. A morte torna possível uma radical impossibilidade da realidade humana, porque o próprio da realidade humana é o ‘poder ser’ e a morte anula essa ‘poder ser’, torna possível o impossível. (FERREIRA, 1962,p.86)

A morte, não sendo algo exterior a nós, segundo ele, é algo que nos define como “totalidade acabada”. E, cita a frase de Malraux “A morte transforma a vida em destino” (s.d.,86). Este compasso de espera, o viver no limite inescrutável, marca

este destino justamente pela impossibilidade de se conceber dentro de uma totalidade acabada, uma vez que o homem se constitui, segundo Vergílio, por seu não-acabamento. O “fim” é um conceito ontologicamente inadequado, colocação feita tanto por Heidegger quanto por Sartre, mas a crítica vergiliana se prende às colocações, as sartreanas principalmente, de que a morte é algo exterior e que não há lugar para ela dentro da subjetividade. Daí o medo da morte ligado ao sentimento de absurdo. Sartre recebe uma crítica contundente por parte de Vergílio por crer que a morte estabelece uma falta de sentido à vida — Vergílio discorda em parte disso — e essa problemática da vida-morte se entrelaça com o conceito de *Nada*, que fatalmente traz consigo a *angústia*, que vai sempre alimentar as interrogações acerca da existência, a sua aparente injustificabilidade. Ele define assim tanto a náusea quanto a angústia, que estão interligadas:

A náusea é pois a tonalidade afetiva do estar-se imiscuído indiferencialmente nas coisas; e a angústia é a tonalidade afetiva do sentirmo-nos distantes delas e a elas de nós. (FERREIRA, 1962,p.91)

Vergílio compreende que o ser existe a partir do Nada — nela estaria fundamentada a transcendência do ser, sua constituição — diferentemente de Sartre que acha que a negação só vem após tal constituição. No que concerne à angústia, inevitavelmente Vergílio recorre a Kierkegaard, já que uma vez esse seu pessimismo e essa angústia também se relacionam com essa liberdade necessária à consciência, mesmo preanunciando a vertigem do Nada, sendo ameaçado pela atração do “pecado”. O Nada e a Morte — que em Kierkegaard e Heidegger têm diferentes dimensões — para Sartre é uma “escolha desapoiada”, que nos determina integralmente para as nossas realizações na vida. Depois disso, Vergílio faz uma breve análise acerca do conceito do “Eu” no Ocidente, até se alcançar um conceito de ser que se coloque como autorreflexivo. Ainda que em algum momento ele tome uma dimensão que represente uma “fuga de si”, como ele descreve, citando Sartre, mais uma vez:

A consciência é um ser para o qual se põe em questão o seu ser na medida em que este ser implica um ser diferente dele”. Ou o que é mesmo: “a consciência é um ser para o qual existe no seu ser a consciência do nada do seu ser. (FERREIRA, 1962,p.96).

A significação da consciência de se ter consciência passa, então, pela relação sujeito/objeto; toda relação entre nós e o mundo implica tal consciência. Como diz Vergílio (s.d.,p.99), somente ela está implícita na explícita consciência do objeto, que é, por si só, autorreflexivo. E isso, além de Kierkegaard, está presente em Jaspers e Merleau-Ponty (além de, obviamente, Montaigne, talvez o primeiro a pensar autorreflexivamente). Tudo é uma questão de observância às aparições — ainda que ele reitere a impossibilidade imediata de vermos a nossa própria, mas o exercício autorreflexivo alicerça o pensamento do *ek-stase*, mas ainda assim, joga com a compreensão do outro:

Mas a aparição de que eu falo é o puro surgimento de mim a mim, não de um ser opaco ou substancializado ou 'psíquico', mas do puro ser vivo, subitamente erguido à minha frente, separado de mim enquanto precisamente vivo e penso; e se a individualização de um 'eu' implica o 'outro', negando-o, a verdade é que na afirmação irrecusável de quem somos estamos falando de algo que de certo modo nos transcende, sendo nós e não por transposição (não por contraste) os outros. (FERREIRA, 1962, p.102)

A trajetória do Eu, entre a luta do racionalismo contra um transcendentalismo, marca talvez esse “grito” de Kierkegaard, contra o Sistema hegeliano, e contra todo o tipo de esquematização que empobrece a natureza humana. O combate à razão pura e simples passa por essa recuperação do que é vivo, compreender como ele se movimenta também no tempo e no espaço. Por isso a questão espaço-temporal adquire uma significação peculiar dentro das elucubrações fenomenológicas, pois é importante compreender como é o *ser-aí*. Vergílio Ferreira diz que “Centrados, uma vez, mais, no sujeito, o tempo revela-nos agora como a estrutura do que somos” (1962,p.109). O espaço, segundo sua compreensão, tende mais para a objetividade, enquanto que o tempo fala diretamente às nossas percepções e se configura como estrutura imediata do *ser-aí* (da realidade humana, como ele afirma) como um *ser-para* e finalmente como *ser para o fim*, concretização do *ser para a morte*, a pro-jecção [sic] que fundamenta a temporalidade. Vergílio entende o tempo da seguinte maneira:

Na realidade, o “passado”, “presente” e “futuro” são constituições secundárias do tempo fundamental que é o estarmos sendo como um puro presente, donde a tríplice *ek-stase* temporal se irradia. O homem é. O passado e o futuro formam uma “rede de intencionalidades” para o antes (retenção) e para o depois (protenção) — segundo a

terminologia husserliana — a partir de um puro presente que em rigor não é presente, porque é o puro estar-se sendo. (FERREIRA, 1962,p.111)

Em nota de rodapé, Vergílio faz questão de deixar claro que sua concepção de tempo (como se vê, inspirada em Husserl, mas também em Merleau-Ponty) nada tem a ver com o conceito de *durée*, de Henri Bergson. A esse “escoamento” do tempo ele diz que é uma forma de objetivá-lo. Fazendo uma comparação com um rio (e pode-se perceber uma referência explícita a Heráclito), Vergílio(1962,p.111) diz que o ser se confunde com o rio (o tempo): “o tempo não passa por nós, senão na medida em que nos confrontamos com o que à nossa volta se modifica.”. Dessa forma, o futuro, dentro de tal concepção, não tem a ver conosco, mas com o que somos previamente, porque o passado reabsorve nosso presente — algo que se institui numa relação contínua e perpétua com este passado e com o futuro. De acordo com Vergílio, o presente não existe nem como instante: ele se presentifica como fuga. Mas sobre essa fuga, ele escreve:

Se, porém, definimos o ser-se como “fuga”, se esta “fuga” inexoravelmente nos remete para uma relação com o que fica, eis-nos revertidos a um conceito original de tempo, que menos (ou mais) que um conceito, é uma pura vivência de se estar sendo (FERREIRA,s.d., p.112)

Ainda assim, o puro ser no durar se se inseriria dentro de um sentido horizontal de temporalidade (dentro da ótica de Heidegger ou de Sartre), prefere Vergílio a concepção de Jaspers, nitidamente vertical, que remete a um sentido de profundidade, que nos mostra um halo de eternidade aberto no tempo. Este instante não mais concebido em um sentido temporal, mas metafísico, o que faz esse sentimento temporal ficar como que suspenso, alimentando um sentido de eternidade. Contudo, parafraseando Merleau-Ponty, Vergílio alerta (s.d.,p.113):

[...] Mas é que a “eternidade” não é intemporalidade nem duração perpétua, mas a profundidade do tempo como manifestação “histórica” da “existência”.

No entanto, tal “hipocrisia” só existe quando a objetivação de tal sentimento de eternidade é falsa — não o quanto esse sentimento é real. Recorrendo a

Merleau-Ponty ele diz que a eternidade radica no presente sem margens, e que esse momento do tempo adquire a “individualidade inapagável” que permite esse atravessar o tempo e justamente dar essa ilusão de eternidade. Ele explica que a apreensão do puro presente é a apreensão do puro ser-se e que o “halo de eternidade” abre-se na “suspensão infinitesimal” (FERREIRA, 1962, p.114) das relações [sic]. A eternidade escapa de qualquer coisificação, a simples percepção de sua presença faz com que ele efetive a *descoisificação* do tempo. Segundo Vergílio (s.d.,p.114):

Não é “eternidade” um “tempo indefinido” ou “infinito”: A eternidade do Instante “é a sua profundidade, não a sua extensão”. Eis porque não vejo “hipocrisia” num Jaspers, quando me diz que “o tempo existencial, como manifestação do verdadeiro ser, é simultaneamente o tempo inexorável em absoluto e a transcendência deste tempo para a eternidade”. Não se trata de “esclarecer” esse sentir, que isso fê-lo já (ou o tentou) um M. Ponty: trata-se de vivê-lo. E a isso só pode opor-se a certeza de que tal vivência não existe...

Vergílio relaciona a questão temporal à questão da comunicação entre as pessoas, no sentido fenomenológico, uma vez que a comunicação definiu o homem como um “animal político”, levando-se em consideração, segundo ele, que o *outro* existe no nosso horizonte como algo profundamente arraigado e necessário — e consiste na compreensão de tal situação uma das maiores conquistas da filosofia existencial. A concepção de um *eu* não pode ser formulada sem o *tu*; a autorreflexão, ou como anota Vergílio algumas vezes — a *individualização*, não pode existir se, antes do pensar não houver a consciência do outro. Imaginar um mundo despovoado e nulo é tentar significar o nada, às vezes, por meio de imagens da loucura e do absurdo: sempre serão necessárias as pontes para alcançar os outros; a esperança está justamente na possibilidade de conquistarmos nossas glórias ao lado de outrem. Porém, se é impossível conceber um *eu* sem um *tu*, é de se ter em mente que se a unificação do *eu-mim* é absurda, mais ainda o é tentar conceber a unidade *eu-outro*. Como o próprio Vergílio (1962,p.117) anota: “Se é possível a comunicação, não o é decerto a comunhão” [...]. Referindo-se a Martin Buber, ele cita a arte como algo que possibilita a comunicação “essencial”:

A própria Arte, estabelecendo um plano de comunhão que o silêncio autentifica, é, como comunhão, algo de exterior a cada um, como é de

cada um apenas como vivência dessa comunhão. (FERREIRA,s.d., 117)

A comunicação se constitui num eterno jogo de presenças e ausências — por consequência, de *visibilidades e invisibilidades* — que liga o temor, a angústia e a solidão à questão do *isolamento*. A solidão, de acordo com Vergílio (1962,p.118), “é sermo-nos ao máximo no ser-com”. E é uma experiência pessoal e intransferível; ao contrário do isolamento, que “é só com os outros que tem que ver” (FERREIRA, 1962,118); e se insere numa dimensão puramente física ao passo que a solidão corresponde já ao plano metafísico. E essa metafísica da solidão nos coloca ante a autenticidade que surge da compreensão dada pelo autoesclarecimento que a reflexão feita pelo homem da “ação prática” conhecedor da impossibilidade da anulação em relação aos outros, pois sabe que isso tem a ver com a impossibilidade de uma auto-anulação. O homem tem de ter consciência de que tem de chegar ao máximo de seus limites, porquê:

Não viemos para uma entrevista de acaso de uma esquina de acaso, mas para uma entrevista conosco e com a vida, pela duração de uma vida. Esquecermos o que a banalidade nos furta é trairmo-nos e à grandeza que nos habita. Somos homens na medida em que esgotamos o possível e grande do homem que somos. Mas justamente o que em nós excede a dimensão animal é o que, no limite, nos subtrai ao vulgar, ao imediato, ao mundo das coisas. Recuperarmo-nos no irredutível, no intransmissível, é acedermos ao máximo de nós. Assim o limite de um humanismo não está no limitarmos a eficácia ao campo do transmissível, mas no garantir este a autenticidade pela voz do intransmissível; não reside num ser-com, mas num ser-eu-com. (FERREIRA, 1962, p.119)

A autenticidade afirma, assim, a realidade do “outro” sem comprometer a realidade do “eu”. Tal dado — somado aos outros abordados em seu ensaio — compõe a problemática sobre a qual se debruça a filosofia existencialista e a faz eleger como seu grande tema a redenção do homem em sua dimensão humana. E para isso é necessário aceitá-lo tanto em sua grandeza quanto em sua miséria. Mas, em sua posição particular, Vergílio (s.d.,p.120) anota:

A um mundo esvaziado, mumificado em esquematismo, oporemos um mundo fertilizado pelo homem, pelo seu sangue, pelo que nele fala a voz primordial. Assim, ao próprio “existencialismo” o repelimos, quando ele tende a sua espécie de sistema do “absurdo”, da

“angústia”; à fuga aos problemas mediante a estratégia das soluções de expediente, nós preferimos o próprio problema com todas as consequências dolorosas de uma não solução.

O fracasso, ou a repetição — um tema kierkegaardiano —, tentativa de recuperação do passado, aparece literariamente em autores como Kafka e Camus<sup>21</sup>, por exemplo, corresponde a essa “inatingível transcendência”, este limite ao qual o homem pode alcançar. E, para Vergílio, ao contrário do que pensa Sartre, não considera o “fracasso” como uma derrota, nem uma resignação “passiva”, mas sim uma resignação “ativa” que atende à voz de um Absoluto que exige cada vez mais a aproximação com o impossível, bradando para continuarmos na luta sem termo. Buscar sempre o limite, desta forma, não é um “ato aventureiro”, mas um certificado de fidelidade a nós mesmos, atitude de quem transcende o imediato, diferentemente de quem se curva ao império do empírico e do efêmero; alguém que caminha na trilha da inautenticidade é quem realmente está condenado à derrota. Recorrendo ao mito de Sísifo, Vergílio Ferreira (s.d.,p.122) escreve:

Sísifo não é ridículo, nem covarde, nem estúpido, porque é grande na sua miséria, porque é corajoso em não desistir, porque é clarividente e sabe que o alto da montanha fica sempre para lá do alto da montanha.

Ainda de acordo com ele, a corrente existencialista é “velha como o primeiro homem que se interrogou sobre si” (FERREIRA, 1962, p.122), mesmo que sob as exigências de uma sociedade altamente tecnicizada os questionamentos de ordem “não prática” sejam constantemente ridicularizados. A necessidade de tais questionamentos, afirma ele, são tão necessários quanto a quaisquer progressos na área da tecnologia ou das “revoluções sociais”, uma vez que são eles, os questionamentos da ordem do humano, que ratificarão a riqueza do seu espírito, algo mais importante do que a técnica. A liberdade é o mais importante, como ele assegura:

Mas falar do homem como tema fundamental do Existencialismo (como da Fenomenologia) é pôr em relevo o que contra tudo quanto dele dissemos ou dissermos — precisamente o problema da “liberdade”. (FERREIRA, 1962, p.125)

---

<sup>21</sup> *O Castelo* e *O mito de Sísifo*, por exemplo, embora este último seja uma coletânea de ensaios.

É justamente o que trataremos na seção a seguir: como a liberdade aparece configurada nos romances existencialistas franceses e de como e quanto o Vergílio Ferreira buscou se diferenciar do conceito defendido por Sartre, Camus e Malraux.

### **2.1.7 Vergílio Ferreira: a liberdade e seus caminhos — pequeno paralelo com o romance existencialista francês**

Embora o nosso trabalho não se proponha a fazer uma análise de Literatura Comparada, faz-se necessária uma breve apreciação da própria visão do Vergílio Ferreira acerca do chamado *romance existencialista* e do quanto o seu posicionamento crítico sobre tal corrente estética possibilitou o seu distanciamento de uma comparação rasa de suas obras com ela. No segundo capítulo de *Da Fenomenologia a Sartre*, justamente dedicado a uma crítica ao filósofo francês, encontramos observações aos seus romances. Achamos conveniente adicionar algumas anotações acerca dessa diferenciação em relação a outros romancistas reconhecidos como *existencialistas*: além de Jean-Paul Sartre, Albert Camus e também André Malraux.<sup>22</sup> Entretanto, nos permitimos um debruçar sobre a problemática da liberdade, algo tão abordado pelo romance existencialista.

Vergílio se preocupa em traçar um panorama do conceito de liberdade, principalmente para Sartre, buscando sempre ressaltar o caráter de escolha e negação que perpassam o seu significado. E diz ainda:

A liberdade portanto não é uma qualidade que se acrescente às qualidades que já possuía como homem: a liberdade é o que precisamente me estrutura como homem, porque é uma designação específica da própria qualidade de ser consciente, de poder negar, de transcender. A liberdade é o que define estritamente a minha possibilidade de me recusar como en-soi (coisa), projetando-me para além disso ou, se se quiser, para além de mim. (FERREIRA, 1962,p.130)

---

<sup>22</sup> Neste caso, o conceito de liberdade presente em *A náusea* e na trilogia dos *Caminhos da liberdade*, de Sartre; *Mersault* e a liberdade em *O estrangeiro* e nas obras de Malraux, como *A condição humana* e *A esperança*.

A *condenação da liberdade*, à qual Sartre se refere, está em intimidade com a ação, como diz Vergílio, “princípio intencional” capaz de nos colocar além dos nossos limites imediatos, visando o que nos falta. Por isso, para ele, o ato é o motivo pelo qual se estabelece o elo de uma decisão. Vergílio questiona a simples negação do *móbil*, concebida por Sartre, uma vez que essa negação levaria à concepção de uma *liberdade-indiferença*. Vergílio (s.d.,p.131) escreve:

[...] mas a liberdade de indiferença é contraditória, já que só se é livre contra alguma resistência. Um conceito-limite de “liberdade de indiferença” reconhecemo-lo [...], se pensarmos que a recusa de um “móbil” para a preferência de um outro, levará para este outro que funciona como um verdadeiro “móbil” e regressaremos à questão de anular este como “móbil” em proveito de um outro e assim indefinidamente; porque fixarmo-nos num é considerá-lo de fato, em si, como “móbil”.

E, no entanto, como configurar uma definição para “móbil”? Vergílio compreende que esse “móbil” é aquilo que atua no eu porque ele o escolheu como atuante, mas de forma consciente — que ele classifica como “consciência posicional” (FERREIRA, 1962, p.132) — representada pela reflexão das escolhas tomadas. Por isso que ele observa que as emoções não escapam nem à consciência, nem à responsabilidade. Situadas na dimensão de um “mundo mágico” (para ele no qual estava incluído o mundo social) é em função do seu comportamento que a consciência se compreende em relação com elas. É por meio desta interação com o “mundo mágico” que temos um caminho para seguir quando o caminho “racional” para o mundo nos é interdito. Daí que, segundo Vergílio (s.d.,p.134-135):

Do mesmo modo, a própria “imagem” é uma constituição de um objeto como ausente ou inexistente, implica pois que a consciência o visa como tal. A percepção e a imagem distinguem-se pois, sobretudo, pela diferença da “atitude” da consciência que as visa.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Tais comentários vergilianos se ligam diretamente ao Sartre de “uma teoria das emoções” e de “o imaginário”.

No que concerne especificamente a essa percepção, à compreensão deste “ausente”, Vergílio recorre ao termo “irreal”, utilizado por Sartre, pois que tal termo se presta a menos equívocos e significa que o que a imaginação constitui é *intencionado* como ausente ou inexistente. Desta forma a arte é um “irreal” uma vez que não se proporia a tratar de objetos existentes. Justamente por esse caráter de irrealidade com o qual se reveste a arte, a crítica vergiliana ao conceito de literatura engajada proposta pelo pensador francês em *O que é a literatura?*. Questiona, dessa forma, Vergílio:

Que significará, com efeito, uma literatura comprometida, engajé, se o “irreal” que a constitui não permite uma discussão no domínio do imediato? Não é por ser “irreal” a arte que é “estúpido” [...] julgar a mesma arte em função da moral? É por ser inocente... De resto, se para Sartre um sentimento “fingido” é igual (ou quase) a um sentimento “real”, não vemos porque não aproximar a “irrealidade” da arte — que é uma ficção do que se sente, como Pessoa frisou e muita gente com ele, desde, pelo menos Camões — com a realidade da vida... (FERREIRA, 1962,p.136)

Se Sartre considera a imaginação algo indispensável, posto que sem ela, de acordo com a interpretação de Vergílio, viveríamos mergulhados no objeto, assevera o escritor português que a liberdade não enfrenta apenas o que acontece sob nossa visão, põe em juízo até aquilo que não está sob o império da nossa vontade, como o nascimento e a morte. Entretanto, ele esclarece que:

Um fato de que não sou responsável, enquanto fato que é, abre-me a responsabilidade da minha reação em face dele. Assim o nascer e o morrer são meus, porque faço deles elementos que integro no todo que sou, estabelecendo-lhes uma ligação, revelado naquilo que faço. (FERREIRA, 1962,p.137).

O que vai contra ao pensamento sartreano de uma liberdade ilimitada: de acordo com Vergílio a qualidade da reação que temos com o que não depende de nossa vontade, depende dos limites do nosso condicionamento, como também da realidade social e histórica. Assim, a liberdade está engajada em si própria, porque ela é a escolha que tem que se escolher. A liberdade verdadeiramente autêntica, (em oposição à “liberdade de fato”), nunca nos é dada, temos de encontrar por meio de uma *conversão*, algo que, segundo Vergílio, acontece de maneira instantânea, muitas vezes atrelada a um “projeto inicial”, confundido com o próprio ser. É

justamente a partir de tais questionamentos nos quais Sartre, Malraux e Camus fundaram seus romances.

A busca da liberdade, a compreensão dela, ou mesmo o absurdo permeiam romances como os da trilogia dos *Caminhos da liberdade* (*A idade da razão*, *Sursis* e *Com a morte na alma*), *A esperança* e *O estrangeiro*. Nos romances da trilogia sartreana sobressai a figura de Mathieu que, entre os seus amigos, transita inicialmente na Paris do pré-guerra, inquirindo a si e aos outros acerca da essência da liberdade, até que ele, premido por sua própria busca e pela responsabilidade que tem com essa liberdade, vai integrar o exército comunista na Guerra Civil Espanhola. Esta mesma guerra que, é cenário para uma visão mais geral desta liberdade, em *A esperança*, de Malraux. No romance vemos a liberdade sendo ameaçada por um “mal”, o mal do fascismo e do quanto temos de abrir mão para defendê-la. Em *O estrangeiro*, vemos um homem, Mersault, angustiado diante de sua própria liberdade, em um grau extremo: um grau no qual ela se entrelaça com o Absurdo.

Na maioria dos casos, o espaço ficcional nos quais os romances se desenrolam é um espaço cosmopolita e urbano diferentemente, como veremos mais adiante, dos romances vergilianos. As angústias existenciais são praticamente as mesmas, com a diferença de que Vergílio sempre faz com que seus personagens questionem a Divindade — algo praticamente inexistente no panorama do existencialismo francês, notadamente ateu. A *interrogação ao destino* que os personagens vergilianos fazem distancia da que os personagens tanto de Sartre, quanto de Malraux e de Camus estão inseridos, por terem maior consciência do absurdo no qual estão imersos.<sup>24</sup> Ao passo que um Mathieu e um Mersault entregam-se a tal absurdo (como os revolucionários que Malraux apresenta em *A esperança*) como quem dá um passo diante de um abismo. No que diz respeito às relações amorosas a situação de combate (um combate sem um vencedor) é idêntica: é uma luta na qual não há triunfadores. No entanto, a carga erótica dos romances de Vergílio Ferreira, que abordaremos com mais minúcia na parte que

---

<sup>24</sup> Ainda que tal questionamento seja colocado, muitas vezes, de forma puramente retórica. Mas, por outro lado, a questão do religioso se faz mais presente nas reflexões vergilianas, em cenas nas quais o espaço do sagrado aparece como algo a ser devassado, e, por mais que um personagem como Jaime Faria, por exemplo, seja evidentemente ateu, há um vestígio de respeito e temor, algo que dificilmente pode ser observado em quaisquer dos autores franceses aqui citados.

cabe à análise, é amplificada, talvez para aumentar a dramaticidade deste combate — até pela importância dada às percepções do corpo que fundamentam a experiência (como veremos mais adiante) e toda a problemática da relação *eu/outro*.

Diferentemente dos personagens de Sartre e Malraux — e aproximando-se neste ponto aos de Camus — Vergílio não cria situações em que eles possam demonstrar algum *engajamento* político. A atemporalidade que se respira nos romances que analisaremos não permite, a princípio, quaisquer datações históricas ou inferências acerca desta ou daquela doutrina que os personagens (ou implicitamente, o autor) tomem como bandeiras. O que não significa que não ocorram digressões políticas nos romances, como de fato ocorre, mas num plano mais geral, com referências muito sutis à situação portuguesa e externa. O próprio mundo ficcional criado por Vergílio Ferreira, encerrado em si próprio explica tal “alheamento”.<sup>25</sup>

Se Vergílio Ferreira acaba enveredando pelos temas comuns a ambos, ele insere outras discussões de forma mais pontual, como reflexões sobre a Arte e a própria questão da representação do mundo, da certeza e da dúvida acerca da verdade e da segurança das percepções. Essa é a principal marca de sua técnica e ela aborda de forma mais aprofundada estes mesmos temas. Como ele faz isso, sob o ponto de vista da mimesis, fazendo essa junção com os princípios filosóficos e como isso se concatena dentro da arquitetura textual ferreiriana, é o que veremos no capítulo a seguir.

---

<sup>25</sup> Ainda assim, o isolamento percebido em *Alegria breve* poderia remeter à neutralidade lusitana na Segunda Guerra Mundial, provocada muito pelo trauma da participação na Primeira Grande Guerra, dado o fiasco das tropas portuguesas na campanha da Bélgica.

### 3 O Problema da Representação: Crítica ao Neorrealismo

Para José Rodrigues de Paiva (2007, p.47), a obra de Vergílio Ferreira está sempre em construção, em “uma espécie de jogo dialético que lhe permite elaborá-la, a um tempo, em modificação e permanência”.

Na permanência do que se pode convencionar na sua obra como “os grandes temas”, os “grandes motivos” e os “grandes símbolos”, é que estão os principais elementos da sua unidade. No transitar do que igualmente se poderia convencionar dizer de uma problematização de “questões menores” para uma problematização de “questões maiores”, é que estão os elementos da sua modificação, do seu permanente processo de mudança. (PAIVA, 2007, p.47)

A complexidade da obra vergiliana reside, assim, na evolução permanente à qual ele mesmo se submeteu e que decorreu de uma virada capital em seu projeto literário. Como já dissemos anteriormente, a recusa de Vergílio a permanecer “filiado” a um projeto neorrealista está intimamente ligada à sua leitura da fenomenologia e do existencialismo e, por conta disso, da necessidade de uma representação ficcional que escapasse dos princípios neorrealistas. Princípios estes, norteados pela necessidade de uma verossimilhança que demonstrasse a realidade política e social da forma mais próxima de sua configuração real. Se o neorrealismo português, por muitas vezes afim ao seu equivalente brasileiro, procurava retratar a crise daqueles anos duros (décadas de 30 e 40), permeado pela ideologia, sobretudo marxista, Vergílio também se presta tratar dela, só que em outro nível. A partir de *Mudança*, a representação desta crise ganha outros páramos, como diz Paiva (2007, p.49-50):

Mas a crise que motiva a escritura de *Mudança* e que no romance se encontra como tema que subjaz a todos os outros, não é só a do ter ou não-ter, a do ganhar e do perder; é uma crise profunda, mas invisível, como a da impossibilidade de comunicação entre um ser humano e outro, a do desgaste das relações humanas, da corrosão do sentimento amoroso, da raiva ou do bloqueio erótico pela ausência ou pelo embotamento do sentir, da permanente desconfiança, da falência das ideologias, da inexistência de valores seguros... É a crise de um mundo em guerra, em que a violência e a desumanidade se disfarçavam na falsa promessa de uma “nova ordem”. É uma crise de

espírito, de ética, de futuro... É uma ausência de horizontes, é uma *náusea* de tudo e de todos, do próprio ser-em-si que no romance busca no cosmos uma paz impossível e se recolhe ao mundo primitivo da natureza e reduz o seu convívio com os vivos à companhia de um animal.

Segundo Saraiva e Lopes (1978, p.1123), a estagnação econômica, social e política portuguesa, já denunciada, por exemplo, por Eça de Queirós, ainda no século XIX e abordada por autores como Aquilino Ribeiro, Fialho e Raul Brandão, já no século XX influenciou sobremaneira o surto e a evolução do neorrealismo lusitano ao longo da década de 30 do século passado. Autores estrangeiros como Plekhánov, Lefebvre e Guttermann contribuíram no âmbito doutrinário, bem como outros nomes que além do plano ideológico também influenciaram no estético, como André Malraux, Steinbeck, Hemingway, dos Passos, Caldwell, Gorki. Como afirmamos, e Saraiva e Lopes também dizem, os brasileiros, de Jorge Amado a Lins do Rego, de Graciliano Ramos a Érico Veríssimo, aparecem como influência, que ultrapassa a mera questão da temática, mas chega às questões linguísticas, com a incorporação, por parte dos portugueses de “brasileirismos” em nível sintático e vocabular.

O panorama político europeu da época, notadamente a Guerra Civil Espanhola e a ascensão dos regimes fascistas (incluindo o próprio Salazarismo), foram fatores mais preponderantes, uma vez que fez surgir no seio da sociedade portuguesa uma nova consciência da vida nacional, como escrevem Saraiva e Lopes(1978, 1135):

O neorrealismo corresponde a essa evolução cujo sentido principia a definir-se na vida nacional, e por isso apresenta como característica básica (e transparente do seu próprio nome) uma nova tomada de consciência da realidade portuguesa, de certo modo análoga à da geração de 70, mas que procura interessar estratos sociais cada vez mais amplos, ao passo que, como vimos, o realismo queirosiano tem como principal objeto e destino a média e alta burguesia, Antero e Oliveira Martins só de início esperaram algum apoio da população fabril, aliás diminuta na sua época, e a mentalidade que veio a dominar o resto da sua geração deixou na literatura o cunho da média e grande burguesia. Por outro lado, correspondendo o realismo burguês oitocentista aos primeiros indícios de decadência do próprio meio predileto, e apresentando em geral, por isso, um horizonte fechado de pessimismo, a designação de *neorrealismo* denota ainda outro contraste quanto à tradição realista: o de um sentimento de confiança no processo histórico-social, confiança depositada na própria dinâmica das camadas proletarizadas. (grifo original)

É justamente nessa confiança no processo histórico-social em que se funda o problema da representação dentro do panorama neorrealista. Se, por um lado, ela buscou representar camadas da população até então negligenciadas ou representadas de forma inadequada, por outro acabou recaindo muitas vezes num formalismo (o qual os neorrealistas sempre criticaram) e um pitoresco do regional que desvirtuava o pensamento inicial do movimento. Mas, ainda assim, levantava-se a bandeira do *engajamento* como condição *sine qua non* para ser nomeado *artista*. Era parte de uma *programação*, como afirma o próprio Vergílio Ferreira em *Um escritor apresenta-se*, que buscava uma arte de caráter social, que logo se revelou meramente panfletária, na maioria dos casos, da ideologia comunista. Vergílio diz que toda arte está comprometida, no entanto não deve se comprometer. Como ele escreve:

Porque toda a arte está já de si comprometida. E isto devido ao que os existencialistas chamaram a “situação”, ou seja, o envolvimento necessário, forçoso, de um artista com o seu tempo. Assim ele não deve comprometer-se, porque sobreporá então a uma força que vem de dentro de uma deliberação que vem de fora, artificializando, portanto, o que na arte deve ser espontâneo. (FERREIRA, 1987, p. 22)

O que repugnava Vergílio na disseminação de tais conceitos como *engajamento* e *realismo socialista* era justamente esse artificialismo que acabava se imiscuindo na representação, fundando uma espécie de idealismo no qual tudo surgia muito padronizado. Sobre isso, ele se pronunciou:

Decerto eu nada tenho a opor a uma arte dita “social”; mas oponho graves objeções à que de um modo geral se realizou entre nós, pela estereotipia dos caracteres a que recorreu, pela exibição do miserabilismo com fins edificantes, pelo sectarismo, a deformação caricatural, o maniqueísmo dos “bons” e “maus”, a formulação de tudo, enfim, em termos de propaganda. Na propaganda, justamente, será isso de admitir ou de compreender, já que se pressupõe dever ser ela partidária; na arte, que há-de [sic] entender-se na dimensão da liberdade, é que já não. (FERREIRA, 1987, p. 22)

A temática descritiva e todo esse aparato que cercava a prosa neorrealista chamou a atenção de Vergílio a um primeiro momento, como se sabe, mas logo ele mudou o seu eixo de interesses, como ele mesmo explica:

Parti assim, no que respeita aos temas — eram os temas que naturalmente ordenavam tudo o mais — parti de um interesse pela problemática dita “social”. Mas vim a sentir, algum tempo depois, que tal temática era descritiva e limitada, esquecia-se um pouco do destino do próprio artista e desenvolvia-se de algum modo à superfície da vida. Para lá, com efeito, de uma problemática imediata e teoricamente ao menos resolúvel, havia toda a sorte de problemas mais amplos e mais profundos e com os quais o homem se confronta desde que a si mesmo se interrogou. A uma temática de algum modo circunstancial, eu vim assim a preferir uma mais duradoira, a um problema imediato, eu antepus um questionar que lhe subjazia, a uma questionação [sic] sobre problemas digamos “práticos”, eu preferi a defrontação do homem com a sua própria condição. Mas sobretudo, e consequentemente, a uma obra fixada na anunciação de uma realidade apenas “espetacular”, objetivada, contaminada algum tanto do puro “relato”, eu sobrepujei a obra reflexiva, questionadora, verdadeiramente problemática; a uma obra, em suma, que apenas *informasse*, eu preferi a que se decidisse pela *perturbação* [...]

(FERREIRA, 1987, p.24) (grifo original)

O interesse metafísico, que Vergílio adotou em oposição aos pressupostos neorrealistas, explica ele, deveu-se à mudança que ele operou e que consistia em sair do âmbito da *pergunta* (que caracterizava, segundo ele, a dimensão da obra “social”) para o plano da *interrogação*. Para ele este plano, de algo que não tem resposta, só tem no domínio do “salto” — dentro de uma perspectiva kierkegaardiana — as interrogações só se resolveriam no domínio da *aparição* e do mito, que, segundo ele, aparece de súbito e “nos ilumina e se condensa num valor” (FERREIRA, 1987, p.25). E lança tal questionação, como ele diz, do homem em três zonas, como ele mesmo enumera: *social*, *psicológica*, *metafísica*. Para ele tais zonas de domínio aprofundam o homem até à sua interioridade, fazendo que cheguemos ao âmago do “para se ser homem”, como ele diz:

Porque ser homem é interrogarmo-nos e esclarecermo-nos até o limite do possível sobre o nosso próprio destino e assumi-lo depois como aquilo que nos coube. (FERREIRA, 1987, p.25)

Vergílio optou pela redenção do homem a partir de tal postura, que, para ele, era mais importante do que preocupar-se com elementos econômicos, algo intrínseco às obras ditas sociais que são reconhecidas pelo seu caráter de *urgência*, ao passo que o problema do humano se reconhece pelo seu caráter de *importância*.

A partir daí foi que ele começou a encarar a sua problemática pessoal no que concerne a que caminho tomar na construção de seus romances a partir do seu abandono do neorrealismo. Ele toma como ponto de partida o que ele chama de *romance-problema*, o qual ele divide em três: um personificado por André Malraux, no qual o problema desenvolve-se na superfície da narrativa; outro, representado por Kafka, no qual o problema é o núcleo e o desenvolvido por Joyce, no qual o problema confunde-se com o processo de realização do romance.

Para ele, o *romance-problema* ou o *romance de ideias* o dissuadiram do seu próprio *infantilismo* dos seus primeiros romances<sup>26</sup> e a crítica vai mais adiante quando, no *Espaço do invisível 3*, ele escreve o ensaio *Da verossimilhança*, debruçando-se sobre o conceito e de forma sutil questiona o ponto de vista de tal conceito pelo viés dos neorrealistas. A partir de outros ensaios, como o presente em *Espaço do invisível 1 (Nota sobre o romance de “ideias”)* Vergílio reflexiona sobre o processo de escrita e faz uma contraposição clara ao neorrealismo, que, em outras palavras, ele julgava reducionista, ultrapassada e superficial.

É aí que entra o conhecimento de Vergílio sobre Fenomenologia (embora ele recuse categoricamente o rótulo de *existencialista*, por exemplo, como já vimos anteriormente, e negue, até certo ponto o conceito de *literatura existencialista*)<sup>27</sup> e Existencialismo e como tais conceitos acabam participando do processo mimético empregado por ele na construção destes dois romances em especial, que, para nós, se insere no pensamento de Merleau-Ponty de Literatura como *Filosofia do Sensível*.

### 3.1 Literatura como *Filosofia do Sensível*

Em fragmento de maio de 1960, publicado postumamente em *O visível e o invisível*, Maurice Merleau-Ponty insinua que há a possibilidade, fenomenologicamente, de uma *filosofia do sensível* se constituir como Literatura.

<sup>26</sup> Sobre isso ele reflete no prefácio ao *Espaço do invisível 2* – Para uma autoanálise literária (1991)

<sup>27</sup> Cf. *Espaço do invisível 2*, Existencialismo e Literatura (1991)

Embora dentro de sua linguagem por vezes hermética, ele constrói um pensamento que coloca o *escritor* como um fenomenólogo capaz de compreender melhor as coisas. Assim, ele escreve:

A psicologia científica crê que nada há a dizer da qualidade como fenômeno, que a fenomenologia é “no limite impossível” (Bresson) (e contudo de que falamos nós, mesmo em psicologia científica senão de fenômenos? Os  *fatos* não têm aí outro papel senão despertar fenômenos adormecidos) — A verdade é que o *quale* parece opaco, indizível, como a vida nada inspira ao homem que não é escritor. O sensível, pelo contrário, como a vida, é um tesouro sempre cheio de coisas a dizer para aquele que é filósofo (isto é, escritor). E assim como cada um acha verdadeiro e reencontra em si aquilo que o escritor diz da vida e dos sentimentos, assim também os fenomenólogos são compreendidos e utilizados por aqueles que dizem que a fenomenologia é impossível. O âmago da questão: é que, com efeito, o sensível nada oferece que possa ser dito senão é escritor ou filósofo, porém isso não em virtude de ele ser um Em-si inefável, mas porque não se sabe o que *dizer*. Problemas da “realidade retrospectiva” do verdadeiro — Ela prende-se ao fato de que o mundo, o Ser, ao poliformismo, mistério e não, de modo algum, uma camada de entes planos ou em si. (MERLEAU-PONTY, 2007, p.228) (grifos originais)

Cremos que o Vergílio Ferreira, estudioso da obra de Merleau-Ponty, acaba concordando em parte com tal assertiva e a trabalha em duas instâncias. A primeira dentro do plano de sua obra ficcional, com a adoção dos *grandes temas* que colocam não somente toda a problemática filosófica; contudo nosso foco é *como* ele a coloca e o entrelaçamento deste estilo com toda sua produção ensaística, que, apesar de ter seus objetivos bem definidos é marcada por uma forte carga poética que evidencia a relação com seus romances, intrinsecamente ligados a um propósito ensaístico, como observa Aniceta de Mendonça, com essa prosa ensaística. Como ressalta José Rodrigues de Paiva, (2007, p.42), Vergílio mesmo dizia que fazia um ensaio “criativo”, objeto que merecia um tratamento estético, uma vez que ele não o enxergava como mero mecanismo de informação e que fazia parte de suas ambições literárias, como o romance-problema que ele cultivava:

[...] um romance sem história, que já não precisasse ‘contar’ nada e que devesse sobretudo representar uma *sensibilidade*, uma *inquietação*, uma visão de mundo e a tudo isso questionar, tudo isso problematizar, sem perder de vista a representação da emoção, do belo, do poético... a realização da Arte. (PAIVA, 2007, p.43) [grifos nossos]

Para Vergílio, a Arte se constitui como o “Domínio sobre a parte animal do homem, sobre o tempo, sobre a realidade criada pelos outros homens e por Deus” (InvCorp, 1978, 178)<sup>28</sup> e sua crítica aos artificialismos da arte moderna focam essa falta de domínio a qual ela, a arte em sua essência, foi lançada. A reflexão da *arte pela arte*, levada ao seu extremo, esvaziou — teoricamente e efetivamente — a possibilidade de ocorrer as outras reflexões que ela pode suscitar. Assim, escreve Vergílio (1978, p.180):

A arte moderna admitiu que se o sofrimento estava nas lágrimas só as lágrimas importavam. Como se a quem chora não pudéssemos perguntar se está triste ou alegre ou se muito simplesmente, bons deuses, esteve só a cortar cebola... Se a obra de arte é apenas a sua expressão, ou sejam [sic] os elementos com que se exprime (porque tudo o mais não chega à arte, se por aqui não passar, se nisso não se revelar), a óbvia conclusão é que a arte era só isso. Se a cor, a palavra, o som, o jogo de massas e volumes é que decidem da arte, se é neles que diz o que lhe é específico, que é o indizível, a Arte será tanto mais ela quanto mais se cingir ao que a define.

Compreendendo a Literatura como essa *Filosofia do Sensível*, Vergílio Ferreira quer alcançar um plano em que se encontre, implicitamente, o elogio da filosofia. Ancorando a problemática do seu romance na questão das *perguntas*, considerado por ele nascedouro das respostas, Vergílio se alinha com o pensamento de Merleau-Ponty em o *Elogio de la philosophie*, citado por Marilena Chauí em *Experiência do pensamento* (2002). Para o filósofo francês, segundo ela, a interpelação feita pelos filósofos — e estendemos para os escritores, que, aliás, ele cita posteriormente — surgem para que retomemos o caminho da inquietação necessária e está longe de se configurar como *apaziguador* porque:

A filosofia não inventa questões nem traz respostas. Interroga a experiência individual e coletiva, o sensível e o inteligível, o *punctum caecum* da consciência, aquilo que necessariamente ela não pode “ver”, sob pena de deixar de ser consciência. (CHAUÍ, 2002, p.11- 12)

Por isso, como ela mesma ressalta, tanto o filósofo quanto o escritor correm o risco de serem rechaçados por darem sempre — até porque não podem — o que

---

<sup>28</sup> Arte, capítulo 13.

não lhes pedem. E mais, constituem-se suas obras após sua fase neorrealista como *livros interpelantes*, cujo conceito é expresso assim, por Marilena Chauí, citando o próprio Merleau-Ponty de *La prose du monde*:

O livro interpelante é “máquina infernal, aparelho de criar significações”; o momento da expressão, aquele em que o escritor, tendo imprimido uma torção inusitada no léxico disponível, o faz “secretar uma significação nova”, deixando-a à disposição do leitor não prevenido de quem se apodera e de cuja cultura passa, daí por diante, a fazer parte. (CHAUÍ, 2002, p.19)

O *livro interpelante* (se assim também podemos chamar o que o Vergílio conceitua como *romance-problema*) representa o *quiasma* filósofo/escritor e o modo como ele se expressa, não visando a algo inefável e intraduzível, mas a própria incapacidade de a linguagem abarcar tudo, e por isso, lançar perguntas ao redor de si, num empenho de sedução por parte do escritor em relação ao leitor, que por sua vez entrega-se ao fascínio e à cumplicidade — por vezes, como ressalta Chauí, até com uma rivalidade — engendradas pelo poder da linguagem. O *livro interpelante* opera a união de arte e filosofia na medida em que se constitui, nas palavras de Merleau-Ponty, “inscrição do Ser”. Porque o Ser, segundo o filósofo francês, exige de nós criação para que dele tenhamos experiência:

(...) porque a arte e filosofia, em conjunto, são justamente não fabricações arbitrárias no universo *espiritual* (da “cultura”), mas contato com o Ser na medida em que são criações. (MERLEAU-PONTY, 2007, p.187)<sup>29</sup>

Desta forma, esta literatura caracterizada como *filosofia do sensível* é tremendamente questionadora, que situa o homem não somente como o *ser-para-a-morte* (o fruto principal das reflexões que ela poderia suscitar estaria fundado no *lançamento* dos questionamentos do Ser para o futuro e ao seu fim), mas também no seu presente imediato. A reflexão atinge-o, aliando-se à percepção das coisas e colocando o leitor face a face consigo mesmo, nem sempre em uma experiência agradável, contudo necessária, pois é tal que proporciona a si uma visão crítica não

<sup>29</sup> Marilena Chauí traduz esse trecho da seguinte forma: “filosofia e arte, juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato com o Ser justamente enquanto criações.” (2002, p.151) *Obra de arte e filosofia – Desfazendo as amarras da tradição*.

apenas de sua própria condição, mas também do mundo que o cerca. Aí reside a preocupação com a liberdade, uma das grandes preocupações vergilianas: ao contrário do pretenso realismo socialista que alguns escritores neorrealistas defendiam, esse direcionamento estético ancorado na *filosofia do sensível* chama a atenção do indivíduo para sua existência e do quanto ele pode lutar por sua própria redenção independentemente de quaisquer sistemas que se proponham a fazer isso dentro de alguma perspectiva coletivista. O individualismo que emana de tal pensamento é também característico da fenomenologia, um novo *Cogito* principalmente concebido por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*:

Ele reconhece, ao contrário, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me como “ser no mundo”. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.9)

Como veremos, os romances objetos do nosso estudo chamam a atenção sempre para essa realidade da percepção que se sobrepõe ao da pura e simples razão, o quanto a realidade *objetiva* não pode ser tomada como referência para qualquer certeza ou verdade. Entretanto é no mundo que o homem se conhece e busca nele a lei de constituição das coisas. E a partir dessa troca, desse conhecimento é que aparece como um sujeito consagrado pelo mundo, mesmo que não se constitua como um “foco de verdade intrínseca”.

É em cada momento desta trajetória que percebemos o trabalho de criação de Vergílio Ferreira. Ele apresenta sua construção mimética nas estruturas do tempo e da memória, do corpo e de suas significações e no complicado jogo do *eu* e do *tu*, num perfeito quebra-cabeças de visibilidades e invisibilidades que dançam no meio deste mundo colocado à parte do Mundo, e, entretanto, lança-nos a ele, mesmo que passando por túneis de silêncio, por veredas nas quais ilusões e fantasmas estão à nossa espreita sempre a nos alertar das representações que nos cercam neste imenso peregrinar que alguns chamam vida.

### 3.2O Mundo “Entre Parênteses” — tempo e isolamento

O tempo, como conceito fenomenológico fundamental, obviamente que comparece na obra vergiliana de forma capital, alicerçando a construção das obras que analisaremos mais tarde. Contudo, é fácil observar que o mundo ficcional da sua fase *existencialista* estrutura-se também no questionamento dos mecanismos temporais e de como ele cria uma temporalidade interna bem diferente do que vinha sendo feito até então, o que não é novidade, mas, ainda assim, cercada de peculiaridades somente presentes na mimesis vergiliana, característica desta propensão à ambiguidade ensaística e estética de que já tratamos.

Tanto em *Estrela polar* quanto em *Alegria breve*, bem mais do que em *Aparição*, por exemplo, o estatuto temporal assume uma radicalidade diferente, desfazendo-se das amarras da linearidade narrativa, mas também criando ilusões de um caos, para depois tentar, ou não, fazer com que as coisas retornem à sua ordem, ou perpetuar esse mesmo caos, inserindo um segredo acerca do tempo das coisas, que oscilam entre o tempo interno dos personagens ou do mundo em que eles habitam. Para Vergílio, em *Invocação ao meu corpo* (1978, p.78-79):

O tempo é a forma humana de se ser, a condição que tudo em nós condiciona, o fluido em que o todo do homem mergulha e o homem todo se unifica. Ponte de ligação de tudo o que ao homem acontece, sem ele não haveria o acontecido ou a acontecer, plasma inicial que tudo envolve, só por ele existe o unido e o separado, que mutuamente se implicam, o antes e o depois, o sentido integral da vida que não existe sem o antes e depois.

Como forma humana de se ser, utilizando suas palavras, encontramos nas duas obras a criação deste tempo: algo que coloca o mundo “entre parênteses”, entre dois tempos observáveis no qual um, o interno — geralmente o do narrador — anula e luta com o externo — o dos outros personagens e do próprio mundo que os abriga. Desta forma monta-se o palco ficcional no qual desfilam os questionamentos propostos pelo autor e suspende-se a cronologia do real para que a narrativa se processe, ancorada principalmente nas percepções dos narradores e, também, por meio de sua *inquietação*. É essa inquietação que tenta apreender as instâncias do tempo, mobilizando-as, buscando um eterno presente, para presentificar as experiências, mas sempre tentando unir os laços dos outros extremos do tempo, como diz Paul Ricoeur (1994, p.96):

É fácil observar que o projeto diz respeito ao futuro, é verdade que de um modo específico, que o distingue do futuro da previsão ou da predição. O estreito parentesco entre a motivação e a aptidão para mobilizar no presente a experiência herdada do passado não é menos evidente. Enfim, o “eu posso”, o “eu faço”, o “eu sofro” contribuem manifestamente para o sentido que espontaneamente damos ao presente. [...] Dizendo que não há um tempo futuro, um tempo passado e um tempo presente, mas um tríplice presente, um presente das coisas futuras, um presente das coisas passadas e um presente das coisas presentes. [...]

Esta Inquietação, na terminologia heideggeriana, *Sorge*, entrelaça-se com a temporalidade e, no caso ferreiriano, apresenta-se como algo que funda as percepções espaço-temporais dos personagens-narradores. A experiência do tempo, para eles é uma dessubstancialização do tempo, como explica, mais uma vez, Ricoeur (1994, p.97-98):

Como se sabe, Heidegger reserva o termo ‘temporalidade’ (Zeitlichkeit) à forma mais originária e mais autêntica da experiência do tempo, a saber, a dialética entre ‘ser-por-vir’, ‘tendo-se sido’ e ‘tornar-presente’. Nessa dialética, o tempo é inteiramente dessubstancializado. As palavras futuro, passado, presente desaparecem e o próprio tempo figura como unidade eclodida desses três êxtases temporais. Essa dialética é a constituição temporal da Inquietação. Como se sabe também, é o ‘ser-para-a-morte’ que impõe, ao contrário de Agostinho, o primado do futuro sobre o presente e o encerramento desse futuro por um limite interno a qualquer espera e a qualquer projeto. Heidegger reserva, em seguida, o termo ‘historialidade’ (Geschichtlichkeit) para o nível imediatamente contíguo de derivação. Dois traços são então sublinhados: a extensão do tempo entre nascimento e morte e o deslocamento da ênfase sobre o futuro para o passado. É nesse nível que Heidegger tenta ligar o conjunto das disciplinas históricas em favor de um terceiro traço — a repetição — que marca a derivação dessa historialidade ante a temporalidade profunda.

Certamente não encontramos, a princípio, quaisquer vestígios de historicidade nos romances em questão, entretanto a intemporalidade que se imiscui neles, une-se à Inquietação e lastreia a percepção deste tempo, em sua dessubstancialização:

A intratemporalidade é definida por uma característica de base da Inquietação: a condição de ser lançado entre as coisas tende a tornar a descrição de nossa temporalidade dependente da descrição das coisas de nossa Inquietação. Esse traço reduz a Inquietação às dimensões de preocupação (Besorgem) [segue citação de Ricoeur].

Mas, por mais inautêntica que seja essa relação, ela apresenta ainda traços que a arrancam do campo externo dos objetos de nossa Inquietação em sua constituição fundamental. [...] É pois, a linguagem, com sua reserva de significações usuais, que impede a descrição da Inquietação, sob a modalidade da preocupação, de tornar-se a presa da descrição das coisas de nossa Inquietação. (RICOEUR, 1994, p.98-99)

Esta mesma Inquietação acaba deixando transparecer um entrelaçamento com a ideia de Merleau-Ponty sobre a *temporalidade* que se distancia do pensamento clássico do tempo como algo que sempre se apresenta na conhecida proposição de Heráclito. Nos romances vergilianos em questão o narrador se comporta como alguém que se enquadra no conceito de observador no rio, proposto pelo filósofo francês, que critica o conceito de tempo como algo que se comporta como fluxo:

Ora, a partir do momento em que introduzo o observador, quer ele siga o curso do riacho ou quer, da margem do rio, ele constate sua passagem, as relações do tempo já se invertem. No segundo caso, as massas de água já escoadas não vão em direção ao porvir, elas se perdem no passado; o por-vir [sic] está do lado da nascente e tempo não vem do passado. Não é o passado que empurra o presente nem o presente que empurra o futuro para o ser; o porvir não é preparado para atrás do observador, ele se premedita em frente dele, como a tempestade no horizonte. Se o observador, situado em um barco, segue a corrente, pode-se dizer que com a corrente ele desce em direção ao seu porvir, mas o porvir são as paisagens novas que o esperam no estuário, e o curso do tempo não é mais o próprio riacho: ele é o desenrolar das paisagens para o observador em movimento. Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.551)(grifo original)

Isso se liga ao pensamento de Vergílio Ferreira de que o tempo é algo humano, e acrescenta algo que tem muito a ver com tal conceito proposto pelo romancista português. Para colocar o mundo “entre parênteses”, operando essa suspensão do tempo, ele renega o conceito habitual que temos dele, jogando a ordem em meio ao olho do furacão do caos — ainda que aparentemente ele iluda o leitor momentaneamente, inserindo uma falsa ilusão de linearidade em alguns episódios narrativos, talvez pela inserção de pontos aparentemente repetitivos ao longo da narrativa, mas que fazem chegarmos a sequências que constroem um mundo fechado em si mesmo e com uma ideia cíclica de um tempo desmoronado, cujo fim é sempre ansiado, mas encontramos, sim, uma sucessão de repetições, de

esperas. A configuração da intriga, se pudermos afirmar tal acerca da narrativa vergiliana, se aproxima muito do ato de re-narrar, que Ricoeur liga ao sentido de ponto final, referindo-se à obra de Frank Kermode:

[...] a configuração da intriga impõe à sequência indefinida dos incidentes “o sentido de ponto final” (para traduzir o título da obra de Kermode, *The Sense of an Ending*). Falamos há pouco do “ponto final” como aquele do qual a história pode ser vista como uma totalidade. Podemos agora acrescentar que é no ato de re-narrar, mais que no de narrar, que essa função estrutural do encerramento pode ser discernida. (RICOEUR, 1994, p.106) (grifo original)

Como o próprio Ricoeur acentuará, mais adiante, a “tessitura da intriga nunca é o simples triunfo da ‘ordem’” (1994, p.113) e a *peripeteia* assume o controle da distensão e intenção, ajudando no *desmoronamento do tempo* ao qual nos referimos. Vergílio usa o expediente da falta do “sentido do ponto final” para construir uma espécie de ucronia que habita tanto *Estrela polar* quanto *Alegria breve* — embora de maneiras bem diferentes — e que se caracteriza pela percepção de que o tempo, além de humano, é repleto, não de agoras, mas de instantes. E a soma de cada instante, para o terror do ser, leva fatalmente à compreensão do ser-para-a-morte. O que chega a ser, dentro do universo vergiliano, tão humano, quanto o tempo:

Mais do que sabermos que nascemos, o tempo é a forma da nossa entrevista com a morte. Iluminado facho que de nós irradia, com ele iluminamos a realidade que nos furta no duvidoso futuro e no jamais. Rede que de nós se estende, com ela aprisionamos os limites do nosso reino, os submetemos à nossa ordenação. Aspiração a uma totalização divina, o tempo eleva-nos no entanto, sobre essa totalização, porque as fronteiras aonde chega são a conquista do nosso esforço, não uma doação gratuita que se não conquistou. Forma e meio da nossa procura, é o tempo que nos ergue sobre os pés, nos alarga o horizonte desde o alto donde vemos. (FERREIRA: 1978, p.79)

Dentro do mundo ficcional vergiliano este tempo suspenso e pleno de instantes nos coloca diante de uma dimensão estranha de eternidade, como ele mesmo diz:

Porque, como na seta do eleata, não entendemos o tempo senão no estar passando ou no estarmo-lo fazendo vir do futuro ao passado e há assim e não há um instante do presente, como a seta coincide e

não coincide com as frações de espaço que vai percorrendo. Mas nós podemos suspender o tempo e então o instante fulgurará diante de nós e abrir-nos-á a dimensão da eternidade. É um instante quase sempre verdadeiramente instantâneo, porque a eternidade é violenta, mas pode estender-se às vezes a um tempo maior do teu relógio. (FERREIRA, 1978, p.83-84)

A essa noção de *instante* inevitavelmente temos de recorrer a Gaston Bachelard que, em *A intuição do instante* (2007), faz uma crítica ao pensamento bergsoniano e seu conceito de *durée*. Baseando-se na obra de Gaston Roupnel — *Silöe* — para desenvolver o seu pensamento, ele conceitua o tempo baseado nestes *instantes* que o Vergílio Ferreira também usa nos dois romances em questão. Os narradores-protagonistas dos dois romances são seres que têm consciência de que não são levados por um *fluxo* temporal: são criaturas que, despertas, tentam acordar os que os cercam para esta realidade espantosa que eles descobriram. O estatuto da memória, algo que também trataremos mais à frente, faz com que esses instantes sejam intensificados pela percepção do tempo e vão mapeando a vida íntima dos personagens principais dos romances, homens angustiados pelo que se presentifica a eles, acossados por lembranças que vão se completando e por um porvir sempre pendente. O instante assim, para eles, segundo Bachelard passa por um processo que inclui essa consciência. De acordo com ele:

Do passado mais distante, por efeito de uma permanência totalmente formal que teremos de estudar, um fantasma algo coerente e sólido poderá talvez retornar e viver, mas o instante que acaba de soar, não o poderemos conservar com sua individualidade, como um ser completo. É necessária a memória de muitos instantes para fazer uma lembrança completa. Como o luto mais cruel é a consciência do futuro traído e, quando sobrevém o instante lancinante em que um ente querido fecha os olhos, imediatamente se sente com que novidade hostil o instante seguinte “assalta” nosso coração. (BACHELARD, 2007, p.19)

Dentro deste mundo de tempos suspensos, de instantes que frequentemente assaltam os corações incautos quanto ao seu posicionamento no tempo e no espaço agora dissolvidos a compreensão de que a realidade do tempo, para si, é o instante, e que tudo mais é construção, erguida com os tijolos da memória e cimentada por este tempo humano, de uma linearidade que é levantada na imaginação. A duração, ou sua sensação, faz com que seja buscada uma compreensão, busca que permeia

as ações dos personagens vergilianos. Como o tempo é uma instância em que os três estados que imaginamos existir na realidade, segundo Bachelard:

Será necessário, por conseguinte, do ponto de vista da própria vida, buscar compreender o passado pelo presente, longe de um empenho incessante de explicar o presente pelo passado. Por certo, depois disso a sensação da duração deverá ser esclarecida. Vamos tomá-la, por ora, como um fato: a duração é uma sensação como as outras, tão complexa quanto as outras. E não façamos nenhuma cerimônia ao sublinhar seu caráter aparentemente contraditório: a duração é feita de instantes sem duração, como a reta é feita de pontos sem dimensão. (BACHELARD, 2007, p.24- 25)

A atitude fenomenológica de pôr o mundo “entre parênteses”<sup>30</sup> contrapõe a imaginação como algo que colabora em tal suspensão participando do “como se”, com a memória — que internamente funciona como lastro da relação com o exterior — entrelaça-se com a imaginação, por mais “irreal” que ela se constitua. Como diz Sokolowski:

Todas as coisas que imaginamos são penetradas por um sentido de irrealidade; eventos imaginados não nos prendem ao verdadeiro pesar ou terror que eventos horríveis de nosso passado podem infligir-nos. Pode ser o caso de que uma imaginação ativa possa distorcer nossas memórias e nos fazer pensar que algumas coisas aconteceram sem que tenham acontecido, mas tal ruptura de limite entre a memória e a imaginação é possível somente se a imaginação e a memória são realmente dois tipos diferentes de intencionalidades. (SOKOLOWSKI, 2004, p.81)

Os mundos de *Estrela polar* e de *Alegria breve*, mundos reduzidos fenomenologicamente, apresentam essa configuração do *absurdo*: o que se perde e o que se recupera no tempo apresenta-se na distensão entre memória e imaginação, no limite entre elas duas as narrativas se sustentam ao passo que a desordem interna de protagonistas problemáticos de certa forma seja um reflexo do descompasso deles com o mundo e vice-versa. O deslocamento do si-mesmo que ambas as obras representam demonstra o recurso utilizado por Vergílio Ferreira em sua arquitetura textual: a criação de mundos em que o visível — presentificado pelos instantes em que se movimentam os personagens — luta contra o invisível — as

---

<sup>30</sup> Ou como prefere o R. Sokolowski, “pôr entre colchetes” (2004, p.58)

cenar de imaginação e memória. A memória, o tempo, a imaginação erigem suas colunas em um orbe cíclico, sem final, em que as pontas do tempo, os extremos do aguardar — o retorno, o Juízo, a morte — abrigam espectros e espelhos: mais uma vez a memória, o tempo e a imaginação representam um *locus terribilis*, de deuses ausentes, de portas externas que são intransponíveis para justamente aqueles que compreenderam o sentido das *aparições*, do quanto a memória pode ser conhecimento, mas também o quanto a imaginação pode lograr as intenções de compreensão e de estabelecer ao longo do horizonte milhares de estandartes que sinalizam o horror de encarar face a face a verdade das coisas, muitas vezes intangíveis para aqueles que conseguem transitar (no caso de *Alegria breve*) entre uma aldeia arrasada e um mundo em guerra ou àqueles que estão longe das montanhas (como em *Estrela polar*). Esse limite, que podemos chamar “além-dos-parênteses” pode ser um refúgio que se abandona, pode ser um abrigo problemático, mas também pode ser um local de desgraças: afinal, mesmo desmantelado, o tempo é inexorável.

A essa inexorabilidade de um tempo feito de instantes sobrepõe-se a arbitrariedade do tempo interno dos narradores-protagonistas, algo também caótico, mas suas memórias, ainda que tão desmanteladas como os calendários tentam explicar ou se defender do caos e do absurdo colocando frente a eles alternativas para justificação dos seus atos, ou a tentativa de compreensão do outro.

O romance vergiliano, nesta fase, está mais próximo das inovações do *nouveau roman*, que é algo que propõe a repetição, a contradição, à qual nos referimos mais acima, como relembra Frank Kermode (1997, p.35); a diferença na prática vergiliana é que essa falta de acumulação de um passado, algo que permite a fluência da história, segundo Kermode, presente nos romances de um Robbe-Grillet (como ele exemplifica) não existe. A noção de um passado que lastreia os atos dos personagens aparece como algo que, esporadicamente, restaura ilusoriamente a linearidade, em menor ou maior grau. É aí que nos debruçamos sobre a dialética da recordação e do esquecimento como algo que alimenta a ficção de Vergílio Ferreira. A memória, como o tempo, derramada nas páginas recordadas do que foi e da ânsia do que (não) virá, torna-se ferramenta poderosa da sua técnica narrativa e de suscitar as reflexões que ele tanto cultivou.

### 3.3 A Dicotomia do Lembrar-se e do Esquecer-se — faces da memória

De certa forma continuamos a tratar de tempo: a memória está intrinsecamente ligada a ele, ainda que obedeça ao império da subjetividade. Contudo o *Lá-Fora* interage constantemente com ela, para ajudá-la em seu piedoso mister de situar as almas incautas em relação ao que se quer e o que não se quer recordar. O lembrar-se e o esquecer-se, como elementos de um ato perceptivo, aproximam o homem da noção de eternidade e do quanto as coisas permanecem em um estado cíclico: da memória nada se apaga. E essa impossibilidade de se apagar da alma aquilo que se viveu aumenta a Inquietação à qual nos referimos, faz com que o ser transite no absoluto do tempo, para acessar aquilo que permanece como aparições constantes nesta linha que muito lembra o *Oroboros*. O real assim, imerso nesta eternidade, aparece para Vergílio Ferreira (1978, p.88):

Mas se o absoluto do tempo é a eternidade do presente, à sua dimensão original podem aceder o futuro e o passado. Porque essa é a dimensão de todo o real que está para além do real, de todo o incondicionado que está para lá do condicionamento, de todo o mistério que está para além do inteligível. O passado e o futuro podem ser o tempo do acontecer imediato, da realidade tangível, da concreta projeção de um “eu” que se projeta, como podem ser a abertura do absoluto no ontem e no amanhã.

Em suas obras como um todo a memória, ou mais precisamente, este ato de recordação e esquecimento é característica fundamental da atitude dos narradores-protagonistas que estão sempre em (des)compasso com o mundo no qual se movimentam. É praticamente a linha que anda paralela ao tempo, e tão desmantelada quanto ele, com idas e vindas, também se faz cíclica, repetitiva, fazendo com que o tempo se desmanche em si, aumentando a sensação de caos, alicerçando o absurdo. Para tentar escapar a ele corre o perigo de estar sempre inquirindo a si mesmo, uma vez que neste tempo humano Deus não comparece; então, a memória tem de ser perscrutada de forma cuidadosa para que se enfrente o dia-a-dia:

Do mesmo modo o passado pode erguer-se-nos em três zonas distintas, desde a recordação concreta à memória absoluta. No domínio prático, nas relações imediatas, é a rememoração concreta que se nos determina para o agir quotidiano. Os atos que realizo ou vou realizar abrem-se à superfície consistente do dia-a-dia e é na consistência do passado que procuram ou firmam a sua ligação. Assim recordo o que desse passado me interessa para a engrenagem do que neste momento realizo ou vou realizar amanhã. Porque não há recordação senão para uma dimensão prática. Quando a ação avulsa e determinável se esvai, quando a concreção se dissolve, o que se ergue do passado não é a *recordação*, mas a *evocação*. Quando recordo pormenorizadamente e friamente o que pensei ou fiz ou disse, é quando isso tem uma finalidade imediata para o que vou dizer ou fazer. A “recordação” gratuita sem um fim imediato, desprende-se da “realidade” e abre para a legenda. (FERREIRA, 1978, p.92) (grifos originais)

Essa *evocação* que se sobrepõe à memória imediata de um mundo imediato (1978, 92) é emblemática no modo vergiliano de narrar: ele faz com que as estruturas de *visibilidades* e *invisibilidades* comecem a se estabelecer de forma mais efetiva, — conferiremos mais tarde como isso se interliga com o espaço narrativo e com outros elementos de ordem fenomenológica presentes nas obras analisadas — coordenando, ou enganando — quem sabe —, a percepção dos narradores frente ao mundo circundante. E o quanto isso representa uma perenidade trágica da memória e dos atos que muitas vezes deveriam ser esquecidos, mas que retornam à tona para uma tentativa de autojustificação frente ao que foi executado. Sobre essa manifestação presente do passado, Robert Sokolowski (2004, p.77) diz-nos que:

Uma nova mistura de presenças e ausências nasce por intermédio da memória, uma nova multiplicidade de manifestações por meio das quais um e o mesmo objeto pode ser dado em sua identidade. Na memória não reativamos apenas um objeto, mas um objeto como se manifestando lá e naquele tempo, e ainda manifestando-se aqui e agora, mas somente como passado.

A tipologia deste passado que se imiscui na eternidade lança os personagens a uma reabertura do seu parco senso de linearidade, a proximidade de terrores e fantasmas e a quase certeza de sua perdição particular. A memória nos personagens vergilianos é a própria transfiguração do presente e da eternidade, a própria identidade de seus personagens. Eles buscam a presença, como diz Merleau-Ponty (2007, p.557):

É em meu “campo de presença” no sentido amplo — neste momento em que passo a trabalhar tendo, atrás dele, o horizonte da jornada transcorrida e, diante dele, o horizonte da tarde e da noite — que tomo contato com o tempo, que aprendo a conhecer o curso do tempo. O passado mais distante tem, ele também, sua ordem temporal e uma posição temporal em relação ao meu presente, mas enquanto ele mesmo foi presente, enquanto “em seu tempo” ele foi atravessado por minha vida, e enquanto ela prosseguiu até agora. Quando evoco um passado distante, eu reabro o tempo, me recoloco em um momento em que ele ainda comportava um horizonte de porvir hoje fechado, um horizonte de passado próximo hoje distante.

O paradoxal em todo esse processo é a transição constante entre *presente* e *eternidade* e que são transpassados pela memória. Vergílio se afasta um pouco dos princípios expostos por Merleau-Ponty — que desconfia do sentimento de eternidade — mas chega ao mesmo ponto ao final do raciocínio: em suas obras a eternidade por vezes assume um aspecto de onírica incerteza que se disfarça — ou chega — aos páramos da realidade dita objetiva. Como os romances são sempre em primeira pessoa, por narradores que não têm conhecimento de tudo que passa ao redor de si o que resta para a compreensão de quem lê é o abismo de evocações que truncam os episódios, assumindo por vezes um caráter nebuloso de dúvida e ambiguidade mortal, feroz até para os sentidos dos narradores, que tentam, com as lembranças, ancorarem desesperadamente suas almas neste mesmo sentimento de tempo que sabem distante e muitas vezes inútil para suas almas presas dentro de mundos fechados e cerrados eles próprios no abismo de suas mentes. Para eles, só vale o final desta fala de Merleau-Ponty (2007, p.567-568):

O que não passa no tempo é a própria passagem do tempo. O tempo se recomeça ontem, hoje, amanhã, esse ritmo cíclico, essa forma constante pode-nos dar a ilusão de possuí-lo por inteiro de uma só vez, assim como o jato d’água nos dá um sentimento de eternidade. Mas a generalidade é apenas um atributo secundário do tempo e só dá dele uma visão inautêntica, já que não podemos nem mesmo conceber um ciclo sem distinguir temporalmente o ponto de chegada e o ponto de partida. O sentimento de eternidade é hipócrita, a eternidade se alimenta do tempo. O jato d’água só permanece o mesmo pelo ímpeto continuado da água. A eternidade é o tempo do sonho, e o sonho reenvia à vigília, à qual ele toma de empréstimo todas as suas estruturas.

Se o ato de recordar é de suma importância, o de esquecer, nas tramas vergilianas é sumamente significativo, porque acaba transparecendo não somente o estado de espírito das personagens — algo que veremos pormenorizadamente mais

adiante —, mas metaforizando o espaço narrativo como um todo. O esquecimento com todo o seu quê de abandono e de vazio, de algo que serve para exilar de nós aquilo que nos é doloroso, cria ambientes ao redor de nós propícios para o seu exercício. Por outro lado, esse mesmo ambiente termina por se tornar um enorme palimpsesto da alma: da memória nada se apaga; e cada lembrança retorcida retorna constantemente em cada objeto ou paisagem por onde a alma se movimenta. Desta forma o esquecimento, em Vergílio Ferreira é também *topológico* ou *tópico*, como afirma Harald Weinrich, em seu ensaio sobre o esquecimento, que neste trecho que citamos a seguir, acaba por nos dar, involuntariamente, uma descrição do espaço narrativo vergiliano:

Em um ou outro sentido as metáforas do esquecimento se relacionam com as da memória. Quando, por exemplo, a memória é descrita como uma paisagem (“tópica”) — expressa isso no campo imagístico predominante na mnemotécnica retórica -, e a metáfora do esquecimento ocupa nessa paisagem sobretudo os locais ermos, como os terrenos *arenosos*, nos quais é *desmanchado pelo vento* aquilo que deve ser esquecido. Por isso quase dá na mesma se *escrevemos algo na areia* ou *no vento*. Nessa paisagem que talvez tenha surgido de um lugar vazio onde *as árvores foram derrubadas*, talvez também se possa enterrar algo de tal modo que o *capim cresça sobre essa coisa*. Então ela terá *desaparecido do mundo*? (WEINRICH, 2001, p.21) (grifos originais)

E, de fato, nos romances, os narradores parecem estar neste compasso de espera por um desaparecimento, seja das coisas ou até do mundo mesmo, dado o ambiente hostil que começa a desabar como recordações desagradáveis, algo que não se consegue esquecer e que enche de trevas e de névoas. A sensação de que a natureza e seu estado começam a sugar as coisas em derredor lança todos no *locus terribilis* ao qual nos referimos, que ratifica a colocação de Weinrich que diz que os espaços de profundidade e de trevas são, por excelência, o *topos* do esquecimento:

O esquecimento que está escondido ou abrigado na profundidade, é, pois, escuro segundo sua natureza; é “*esquecimento trevoso*” (Schiller), “*o esquecimento sombrio*” (Victor Hugo). Mesmo em campo aberto e na luz do dia, o esquecimento é escurecido por nuvens (Píndaro) ou por névoa (Jorge Semprún). (WEINRICH, 2001, p.22)

Esta preocupação vergiliana em dar tanto destaque ao esquecimento também é reflexo de sua formação clássica (cujas incursões mais evidentes no questionamento de temas relacionados aos temas greco-latinos pode ser conferida em *Na tua face*<sup>31</sup>) que opõe de certa forma — e podemos perceber pela ambiguidade e pelo desacerto dos narradores, principalmente o de *Alegria breve* — o Fim aguardado (típico da mitologia judaico-cristã), com toda sua retilinearidade e a ciclicidade grega (KERMODE, 1994,p.60) que nos dá a crença no retorno da Idade do Ouro.

Assim, desta maneira, podemos compreender, dentro da *poética* vergiliana uma tríade que envolve a memória, a expectativa e o esquecimento: numa primeira instância a memória alicerça a narrativa, lançando o personagem para a expectativa do que pode vir para depois, em um estado crítico, fazendo com que ele busque o esquecimento impossível, uma vez que ele acaba se afogando numa torrente de recordações incontáveis e assim, sucessivamente, na repetição deste ciclo sem a possibilidade de um ponto final.

### 3.4 Espelhos e Ilusões: o Eu, o Outro

Vergílio Ferreira demonstra, como já vimos, a Inquietação que assola o sujeito, que chega ao século XX reconhecendo que a sua unidade está cada vez mais diluída em meio aos questionamentos da experiência e dos sentidos. A fugacidade das coisas em que o *Eu* se insere alimenta efetivamente essa Inquietação, que se exprime em uma autorreflexão constante: o perpétuo *pensar do pensar*.

Tal questionamento ficou, de certa forma, mais agudo com Michel de Montaigne, quando os pensamentos sobre os espelhos da fé e da natureza como algo que alicerçavam o conhecimento do mundo começaram a ruir de vez. Ainda que tenha tido início com Descartes, foi ressignificado de maneira particular pelo autor dos *Ensaaios*. Como diz-nos Telma de Souza Birchal (2007, p.201):

---

<sup>31</sup> Neste romance ele se preocupa em teorizar, de certa forma, sobre o *Belo* e o *Grotesco*, mas também a problemática da *ekiphrasis*, e da poesia como pintura.

Com Montaigne a subjetividade se constitui através do trabalho de escrita do livro, e será por ela condicionada — por isso será mais apropriado falar do *eu* dos *Ensaaios* e não do *eu* de Montaigne. Ora, a escrita de si, ou pintura de si, não é simplesmente a representação de algo já dado anteriormente, reflexividade ao modo de espelho, como no caso do olho que se reflete em outro olho, metáfora da alma em Platão. Também não se fundamenta a si mesma, como ocorre na reflexão ao modo do *cogito* cartesiano, que se encontra a partir de sua própria dúvida. Nem, por isto, poderíamos assentir com a idéia de uma ausência de um sujeito nos *Ensaaios*; pelo contrário, encontramos na obra uma nova forma de reflexividade, um verdadeiro trabalho de constituição de si a partir de algo já dado: as tendências do corpo e da alma, a história pessoal vivida, os outros.

A transcendência de tal aparato estabelece um niilismo que ratifica essa nova certeza fundada na razão como base da (auto)reflexão necessária para dar conta de seus questionamentos. O *Eu*, nas obras vergilianas, são a base da representação ficcional: tudo parte dele, tudo gira ao seu redor, mas apesar disso, ele não é mais centralizador, não é algo *solar*.

Assim, a *representação* deste *Eu* é estabelecida como lastro dessa mesma razão. Tal *representação* se afasta do conceito grego de *percepção* como afirma Heidegger (1938) na conferência *O tempo da imagem de mundo*:

A percepção entre os gregos significa algo bem diferente da representação moderna, cujo significado se expressa na palavra *repraesentatio*. Re-apresentar significa aqui: trazer para diante de si, de quem representa, o ente à mão, e fazer com que esta relação consigo repercuta como se fora o âmbito normativo. Quando isto acontece, o homem se instala na imagem a respeito do ente. Na medida em que o homem se instala na imagem desta forma, ele se põe em cena, isto é, no âmbito do ato de representar, universal e publicamente. Deste modo o homem se põe como a cena em que, daqui por diante, o ente se re-presenta, apresenta, isto é, precisa ser uma imagem. O homem se torna o representante do ente no sentido do objeto.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> O trecho destacado é de tradução de Claudia Drucker, e foi traduzido como A época das visões de mundo, a partir do original alemão Die Zeit des Weltbildes, conferência de 9/06/1938, que depois foi publicada no livro Holzwege. O texto completo encontra-se no sítio <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/heidegger.htm>, último acesso em 07/01/10 e não tem indicação de páginas. Luiz Costa Lima, refere-se a este texto como O tempo da imagem de mundo, no capítulo II de Mímesis: desafio ao pensamento, 2.1. Heidegger “O tempo da imagem de mundo”, 2000, 77 a 84.

Ao invés de mimesis como *imitatio*, pensamento ainda presente em Descartes, como observa Luiz Costa Lima<sup>33</sup>, essa *representação* que agora se presentifica buscará por meio da *finitude na infinitude* dar conta de um sujeito em constante tensão e fratura. E ainda assim percorrendo o inevitável *Zeitgeist*. No texto já citado, Heidegger discorre sobre essa *finitude na infinitude*:

Uma vez que se esclareceu o caráter de imagem do mundo enquanto representabilidade do ente, devemos retrair a força originária de nomeação da palavra e do conceito “representar”, ainda que estes estejam desgastados, para que se compreenda a essência moderna da representabilidade. Representar significa “pôr diante de si mesmo e de volta para si mesmo” [vor sich hin ...zu sich her]. Através do representar, o ente alcança a constância de um estar [stehen] e assim recebe o selo de ser. O processo por meio do qual o mundo se torna imagem é o mesmo por meio do qual o homem se torna o *subjectum* em meio ao ente. (HEIDEGGER, 1938)

Em longo apêndice a este trecho (apêndice 9 do texto), Heidegger discorre sobre a liberdade que o homem conquista a partir do momento em que se estabelece como ser autorreflexivo [...]

representar significa: a partir de si mesmo, postular alguma coisa diante de si, assegurar-se do que foi posto e considerá-lo fixado.” Tal exercício tornaria a subjetividade “mais poderosa” uma vez que “Todo o presente recebe o sentido e forma sua presença [*Anwesenheit*] a partir da consciência, a saber, da presença [*Praesenz*] na *repraesentatio*. A *con-scientia* de um *ego*, na medida em que é a consciência de um *subjectum* da *coagitatio*, determina o ser do ente, onde o ser é a subjetividade de um *subjectum* insigne. (HEIDEGGER, 1938)

Entendemos que a percepção entra no processo representacional no momento em que ela age como um moto perpétuo que possibilita essa presentificação das coisas. A autorreflexão parte então de uma experiência das *coisas transcendent*es perfazendo um jogo de *visibilidade* e *invisibilidade* da apreensão do mundo representado. Sobre tal experiência, temos as palavras de Merleau-Ponty:

---

<sup>33</sup> No sentido não de ratificação, mas sim porque o conceito de mimesis advindo do Renascimento estava estreitamente vinculado à concepção de imitação como cópia. Mimesis: desafio ao pensamento [2000], Capítulo II – Sujeito, representação: fortuna, reversão, item 3 – A fábula do eu solar, p.87.

A própria experiência das coisas transcendentais só é possível se eu trago e encontro em mim mesmo seu projeto. Quando eu digo que as coisas são transcendentais, isso significa que eu não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.494)<sup>34</sup>

Desta forma, o sujeito fragmentado utiliza a percepção como base para lançar o seu pensamento além de si, na tentativa de atingir a compreensão do outro em um entrelaçamento da percepção (de si, do outro e do mundo) e da respectiva consciência desta tríade, como coloca o filósofo francês:

A percepção é justamente esse gênero de ato em que não se poderia tratar de colocar à parte o próprio ato e o termo sobre ele qual versa. A percepção e o percebido têm necessariamente a mesma modalidade existencial, já que não se poderia separar da percepção a consciência que ela tem, ou antes, que ela é, de atingir a coisa mesmo. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.500)

Isso corrobora, em nosso entendimento, o pensamento kantiano de que a representação é um pensar, não um intuir<sup>35</sup> constituindo, sujeito e representação, o que ele chama de “unidade da apercepção”, unindo o *Ich denke* (que é diferente do *cogito* cartesiano) a essa matéria transcendente que possibilita essa determinação da existência por meio da consciência. Assim, acerca da unidade do sujeito kantiano que, implica, não só uma maior complexidade senão alternativas antagônicas. Ou seja, fraturas.

É a partir desse conceito de fratura, de fragmentação e de uma representação que demonstre tudo isso que a arquitetura textual de Vergílio Ferreira se baseia. Não somente a representação do sujeito e sua relação com o *outro*, mas o próprio espaço ficcional como um todo participa e exprime suas ideias possibilitando a autorreflexividade.

A complexidade da obra de Vergílio Ferreira reside, sobretudo, em como o seu espaço mimético se constrói em consonância com esta leitura particular dele

<sup>34</sup> Cf. também o que ele diz no texto de maio de 1960 “‘Quadro visual’ -----→ ‘representação do mundo’ – Todo y nada” [sic] presente em *O visível e o invisível* (2007, 228).

<sup>35</sup> Está disposto nas observações de Luiz Costa Lima acerca do pensamento de Kant em *Mímesis: Desafio ao pensamento* (2000, 103)

acerca da fenomenologia de Heidegger e Merleau-Ponty, fazendo um contraponto com o existencialismo sartreano. Suas concepções sobre a fragmentação do *Eu* e do seu contínuo movimentar-se no mundo partem do pressuposto de que este *Eu* continuamente fragmentado está também frequentemente iludindo o olhar e a experiência em situações nas quais ele parece demonstrar uma falsa unicidade que lhe proporcionasse um *status* de integralidade. Integralidade totalmente ilusória e fugidia, encenada num teatro de espelhos e aparências que tecem a trama narrativa, lançando-a num espaço no qual a consciência tenta apreender a compreensão do seu *estar-sendo* primeiramente como algo uno, mas depois se vendo irremediavelmente perdida ante a necessidade de ser partícipe de um jogo em que a presença de outrem é imperiosa para a construção de sua visão de mundo. E, em tal processo, ver bater à sua porta a angústia, companheira da sensação de abandono e morte.

Desta forma, o caminho percorrido nos romances inclui não somente o trajeto *Dasein* -> *Mitsein*, que representaria a problemática da reflexão do *eu* e o seu relacionamento com o *outro*, mas também insere o *abandono* (*Geworfenheit*) como faceta de um mundo representado no qual todas as coisas parecem perdidas e distantes; e por onde a percepção das coisas (percepção que logo se verá lograda por um jogo especular de representações) tentará se inserir nas entrelinhas para compreender a mecânica das coisas.

Dentro da dinâmica proposta pelos romances, a percepção da *aparição* do *outro* interliga-se ao seu contrário, de como o ser aparece a este outro. Neste caso, Vergílio aparentemente parece se aproximar mais do pensamento sartreano do que o de Merleau-Ponty. Isso porque o desacerto e o desalento dos personagens vergilianos tem em si muito da visão do primeiro, principalmente no que diz respeito a como eles se comportam em relação uns aos outros. Neste caso:

O outro é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim tal *como apareço ao outro*. E, pela aparição mesmo do outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo igual ao juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao outro. (SARTRE, 1997, p.290) (grifo original)

O reconhecimento sempre é algo conflituoso e problemático, dada a *inquietação* do *Eu* e o distanciamento do *outro* e isso tudo ainda se processando em

meio a um mundo em constante abandono e desagregação. Ao passo em que os narradores-protagonistas se esmeram — e até de forma doentia — em seus exercícios de autorreflexão, os outros personagens, longe ou omissos às *aparições* das chamadas do mundo e da vida. E na ânsia de trazer o *outro* para compartilhar de suas próprias agonias vem o desacerto e a vergonha que alimenta, de certa forma, as paranóias tanto do personagem de *Estrela polar* quanto de *Alegria breve*. Essa vergonha advém com este desacerto que lança-os a espelhos construídos por si mesmos, espelhos embaçados que superlativizam suas angústias. Sobre essa *vergonha*, disserta Sartre (1997, 290):

Reconheço que *sou* como o outro me vê. Não se trata, contudo, de comparação entre o que sou para mim e o que sou para mim e o que sou para o outro, como se eu encontrasse em mim, ao modo de ser do Para-si, um equivalente do que sou para o outro. Em primeiro lugar, esta comparação não se encontra em nós a título de operação psíquica concreta: a vergonha é um arrepio imediato que me percorre da cabeça aos pés sem qualquer preparação discursiva. Depois, tal comparação é impossível: não posso relacionar o que sou, na intimidade sem distância, sem recuo, sem perspectiva, do Para-si, com este ser injustificável e Em-si que sou para o outro. (grifo original)

Vergílio Ferreira traz à tona uma outra questão abordada por Sartre que questionava a posição dos realistas (entendemos tal termo de forma mais geral do que o pensamento sartreano) que nunca se debruçaram sobre o *Outro* como deveriam estudar. Para Sartre: “Em meio ao real, com efeito, que haverá de mais real do que o outro?” (291). Nestas duas obras, de forma mais aguda que em *Aparição* e bem mais diluída em obras posteriores, a questão do *Outro* é teorizada, e aplicada, de maneira que, dentro de sua própria ficção, o *Outro* acabe sendo, ao final de tudo, uma espécie de *ficcionalização*. Como veremos mais pormenorizadamente na análise, em alguns momentos — e por vezes ao longo de toda a narrativa — os outros assumem um ar diáfano, quase intangível para a percepção dos narradores que eles chegam a duvidar dos acontecimentos evocados por suas memórias. Então o *Outro* pertenceria a um nível puramente ilusório, aparecido para testar suas próprias percepções e treinar a sua autorreflexão. Como diz Sartre (1997, p.296):

O outro pertence, pois, à categoria dos “como se; é uma hipótese *a priori* que só tem por justificativa a unidade que permite operar em

nossa experiência e não poderia ser pensada sem contradição. Com efeito, se é possível conceber, a título de puro exercício de conhecimento, a ação de uma realidade inteligível sobre nossa sensibilidade, sequer chega a ser pensável, ao contrário, que um fenômeno, cuja realidade é estritamente relativa à sua aparição na experiência do outro, venha *realmente* a agir sobre um fenômeno de *minha* experiência. (grifos originais)

O foco da experiência centrada numa comunhão que se revela impossível também demonstra, dentro do espaço criado por Vergílio, como ele cria paralelos entre a vida do indivíduo e o mundo: a dialética *interior x exterior*, no quanto seus personagens têm de compreender que o limiar entre um e outro se funda em seu próprio entendimento de tal fato. E de como eles têm de compreender o *outro* como algo que muitas vezes foge à sua compreensão, não somente porque o *outro* se constitua como algo exterior a si, mas também por ser algo *não-exterior*, porque encerrado em sua própria interioridade. Isso encerra algumas outras negações, como coloca Sartre (1997, 300):

Na origem da questão da existência do outro há uma pressuposição fundamental: o outro, com efeito, é o *outro*, ou seja, o que eu *não sou eu*; captamos aqui, portanto, uma negação como estrutura constituinte do ser-outro. A pressuposição comum ao idealismo e ao realismo é que a negação constituinte é negação de exterioridade. O outro é aquele que não é o que eu sou e que é o que eu não sou. Esse *não-ser* indica um nada como elemento de separação *dado* entre o outro e eu. Entre o outro e eu *há* um nada de separação. Esse nada não tem origem em mim ou no outro, nem em uma relação recíproca entre o outro e eu; mas, ao contrário, é originalmente o fundamento de toda a relação entre o outro e eu, enquanto ausência primeiro de relação. Pois, com efeito, o outro me aparece empiricamente por ocasião da percepção de um corpo, e esse corpo é um Em-si exterior ao meu corpo; o tipo de relação que une e separa esses dois corpos é a relação espacial como relação de coisas que não têm relação entre si, como exterioridade pura enquanto se revela. (grifos originais)

A partir daí, do estatuto do corpo, é que Vergílio Ferreira encerra alguns dos pontos principais de seus questionamentos, de como o corpo se comporta como sede do *Eu* e de como encara o *Outro*, justamente a essa impossibilidade da comunhão absoluta e as dicotomias da *visibilidade* e *invisibilidade*, *amor* e *ódio*, *Eros* e *Tânatos*. O corpo, assim, passa a presentificar o mundo.

### 3.5 O Corpo Presentificando o Mundo

O *corpo*, e todas as manifestações provenientes dele, são para Vergílio Ferreira o que fundamenta e presentifica o mundo no qual ele insere suas personagens. Longe de uma subjetividade pura em que se alicerce uma ontologia que negue a metafísica do corpo, como Merleau-Ponty ele ressignifica a importância dele para a experiência do pensamento e das relações do *Eu* com o mundo.

Elemento importantíssimo para a compreensão de alguns pormenores de suas narrativas da fase existencialista e posteriores, o *corpo*, em seus vários níveis de (des)aparição, toma forma de templo e de espaço de perdição — a efemeridade e sua unicidade podem se confundir com a eternidade e com a multiplicidade, em um exercício de continuidade e restrição típico da construção textual vergiliana, algo colocado propositalmente para aumentar a sensação de caos e absurdo do mundo.

Ao contrário de uma subjetividade que pode procurar se justificar ante as suas próprias atitudes e ao mundo na ignorância dos mecanismos da esfera em que se movimentam, o corpo não nos isenta da nossa própria compreensão de existência, sua percepção. Para ratificar a relevância do corpo em sua obra, de certa forma, ele escreve *Invocação ao meu corpo* (1969), depois do arrefecimento das tensões de 1968, em que os questionamentos propostos pelos estudantes em Paris no mês de maio eles próprios passam por questionamentos. E Vergílio, ao final da obra crê no regresso ao corpo; acreditamos que como uma definição para o *estar-sendo*, que, segundo ele, pode ser definido:

E é porque sabemos da claridade da evidência que somos o nosso corpo, é por isso que sabemos que o homem é mortal. O absoluto do nosso corpo é o absoluto do nosso “eu” — nós o podemos verificar nas experiências mais simples. Decerto um corpo é ambíguo, porque se o *somos*, é como se também *estivéssemos nele*. Sou o pé que anda, a mão que prende, o olhar que vê. Mas posso “sair” deles, ou perspectivá-los, e ser então alguém que anda *com* o pé, ou prende *com* a mão, ou vê *com* os olhos — ainda que para isso tenha de recorrer a um espelho. (FERREIRA, 1978, p 251). (grifos originais)

A visão que Vergílio tem do corpo evoca (ou invoca), por vezes uma vindicação — ou uma interdição — da pluralização do corpo, estabelecendo um

vínculo de transcendência quase mística para o estatuto da alteridade. Lembra, em alguns momentos, as considerações de Jorge Luis Borges sobre a cópula e os espelhos<sup>36</sup> e da inconveniência da perpetuação da espécie humana. Porém, em Vergílio Ferreira, tal assunto assume uma faceta mais complexa, a partir do momento em que ele situa o corpo como elemento de mediatização com o mundo e com o outro e como a efetivação do próprio *Eu*. O corpo ultrapassa isso, é, ele próprio:

A pluralização do que somos unifica-se na pessoa que é essa pluralização e está toda presente em cada aspecto dela; como está presente em cada aspecto espiritual que se realiza com cada aspecto dessa pluralização do corpo. Sou eu que ando, ouço, mastigo, sou eu que entro no teu corpo delicado, tão frágil e vivo, sou eu que todo aí estou com a complexidade que me estrutura. Como um Deus uno e múltiplo nas suas múltiplas qualidades, eu sou uno na pessoa e vários no que a exprime. Mas o meu corpo não é a *sede* da minha pessoa: é essa pessoa efetivada. Não existo eu *mais* o meu corpo: sou um corpo que pode dizer “eu”. (FERREIRA, 1978, p.253) (grifos originais)

Contudo, essa efetivação não libera o corpo tampouco de sua subjetividade. A busca contínua da compreensão do seu transitar entre o mundo exterior e o mundo interior aumenta, como já dissemos, a sensação de *Inquietação* e desacerto. Os romances vergilianos jogam com a dicotomia dos espaços interiores e exteriores e de certa forma representam, tanto no nível macro quanto no microcósmico, o próprio questionamento do *ser*. Na análise veremos mais de perto o quanto o corpo e as inquietações que o rodeiam ligam-se intrinsecamente ao problema do *ser-para-a-morte*, jogando o homem diante do absurdo e da surpresa que a morte provoca<sup>37</sup>. Não somente a morte, mas a nossa *autopresença* que não somente lembra nossa existência, mas de sua impossível dissociação com o mundo:

Mas se é no nosso corpo que somos presença a nós com o absoluto que a determina, é nele também que somos presença ao mundo. Por presença a nós, todavia, não entendemos uma impossível coincidência de nós conosco, do “eu” e do “mim”, mas a irreduzível e categórica e absoluta afirmação do “eu” que somos, a nossa

<sup>36</sup> Principalmente em *Ficções* (o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*).

<sup>37</sup> Mas justamente o corpo é subjectivo (Sartre, Ponty, e, sobretudo, M. Henry), vive-se de dentro para fora e é por isso que a morte nos surpreende. Dir-se-ia que o próprio corpo **entende** esta sua condição e que reage de acordo. Porque o que em nós mais envelhece é justamente o mais objectivável, aquilo que mais constantemente sofre a objectivação de nós e dos outros, ou seja, o rosto e as mãos. (FERREIRA, 1978, p.254)

impossível separação dele em qualquer ato que nos afirmemos, o bloqueio que o “eu” nos instaura, a impossibilidade de sairmos de nós. O mundo existe como projeção do nosso corpo, como o necessário termo de uma apetência, como o objeto que a luz busca para que essa mesma luz exista. Como a consciência é consciência de algo, o corpo que a presentifica ou realiza é a viabilidade — mas não o “instrumento” — da sua execução entre o mundo. A consciência é projeção de si e o corpo é a possibilidade dessa projeção: um corpo é a realização de um espírito. Mas como no símile da luz, não há corpo-espírito sem o suporte da realidade. (FERREIRA, 1978, p.256, 257)

O homem, segundo Vergílio é um “ser de horizontes” e justamente por conta disso não existe mundo fora da orientação que é dada por ele. Esta definição é dada por Vergílio Ferreira no ensaio *Ode ao meu corpo*, que por ser posterior às obras que aqui serão analisadas, de certa maneira parece explicar o quanto da importância do corpo para elas. O corpo constrói a redor de si o próprio espaço em que se movimenta. E de certa forma determina e indetermina — contraditoriamente — esse mesmo espaço. Alicerçados de forma brutal às memórias de seus narradores, o espaço é de uma dureza e ao mesmo tempo de uma eteriedade em que os horizontes de ambos podem ser cristalinos por um momento e depois de uma opacidade sem par. Em tal ponto, o pensamento vergiliano se aproxima ao de Sarte de *O Ser e o Nada*:

O corpo, enquanto matéria contingente e indiferente a todos os nossos acontecimentos psíquicos, determina um *espaço psíquico*. Tal espaço não tem cima nem baixo, direita nem esquerda; é ainda sem partes, na medida que a coesão mágica do psíquico vem combater sua tendência ao dilaceramento de indiferença. Nem por isso deixa de ser uma característica real da *psique*: não que a psique esteja *unida* a um corpo, mas sim que, sob sua organização melódica, o corpo é sua substância e sua perpétua condição de possibilidade. É o corpo que aparece logo que *designamos* o psíquico; é o corpo que se acha na base do mecanismo e do quimismo metafóricos a que recorreremos para classificar e explicar os acontecimentos da psique; é o corpo que visamos e informamos nas imagens (consciências imaginantes) que produzimos a fim de visar e presentificar sentimentos ausentes; é o corpo, por último, que motiva e, em certa medida, justifica teorias psicológicas como a do inconsciente e problemas como o da conservação da memória. (SARTRE, 1997, 425). (grifos originais)

A dicotomia corpo x espaço, que também é trabalhada de forma mais profunda por Merleau-Ponty, em Vergílio Ferreira comparece — como neste último

— como um sistema prático em que o corpo é o fundo em que se destaca o mundo e o objeto *aparece* buscando que o *ser* compreenda o seu caminhar entre o espaço e o tempo. O corpo os assume, seja com a ação, seja com a memória<sup>38</sup> e os movimenta, mesmo no caso dos romances em questão em que, em alguns momentos, tudo parece *parado*. É aí que reside um dos cerne da questão da *representação* na fase existencialista de Vergílio. O corpo, materialização da consciência assume o lugar de *construtor* dela — *Vorstellung*, na terminologia fenomenológica — mas, afastando-se de Merleau-Ponty, que acreditava na ausência de ambiguidades<sup>39</sup> em tal processo representacional, o caos e o absurdo intuído e percebido pelos personagens vergilianos é ele mesmo um palco de desencontros, de caos, de absurdos, ambiguidades e incertezas em que:

O corpo é apenas um elemento no sistema do sujeito e de seu mundo, e a tarefa obtém dele os movimentos necessários por um tipo de atração à distância, assim como as forças fenomenais que operam em meu campo visual obtém de mim, sem cálculo, as reações motoras que estabelecerão o melhor equilíbrio entre elas, ou assim como os usos de nosso círculo, a constelação de nossos ouvintes imediatamente obtém de nós as falas, as atitudes, o tom que lhes convêm, não porque literalmente somos aquilo que os outros pensam de nós e aquilo que nosso mundo é. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.154)

Disso decorre o movimento das coisas e sua percepção pelo corpo, encaixado no presente, sempre em um processo de (re)aprendizado. Os protagonistas vergilianos querem para si o estatuto de centralidade, como se tudo girasse ao seu redor, mas logo descobrem que isso não pode ser feito senão discursivamente, uma vez que por meio dele tentam controlar o tempo, mas ficam presos à ciclicidade que ele impõe, ciclos repletos de instantes entrelaçados que dão conta do movimento do princípio ao termo, para colocá-lo em movimento novamente

<sup>38</sup> “Se o espaço corporal e o espaço interior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta de nossa ação, é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.149) (grifo original)

<sup>39</sup> [...] “a consciência de lugar é sempre consciência posicional, representação, *Vorstellung*,[sic], porque a este título ela nos dá o lugar como determinação do mundo objetivo, e porque uma tal representação é ou não é, mas, se ela é, ela nos entrega seu objeto sem nenhuma ambiguidade e como um termo identificável através e todas as suas aparições.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.151) (grifo original)

— que é o que foge à compreensão dos protagonistas — mas que, ambigualmente, lhes permite afirmar a mesma coisa que afirma Merleau-Ponty (2006,p.195).: “[...] não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca.”

A experimentação do mundo torna-se sendo a sua presentificação e isso está encerrado na compreensão do que está sendo visado e a efetuação do ato após o movimento. Como diz Merleau-Ponty, o “corpo é nosso ancoradouro no mundo”<sup>40</sup> e tanto em *Estrela polar* quanto em *Alegria breve* eles assumem posições semelhantes no que diz respeito ao modo de como ele sustenta o *eu* e torna o mundo presente aos sentidos falhos do entendimento. Na análise que daremos início a seguir, entre outros aspectos das obras em questão, a demonstração do quanto corpo e espaço se contrapõem e do quanto o *eu* precisa tanto dele para tentar relacionar-se com os outros. As estruturas do erotismo e da morte, bem como as das sensações de absurdo e do fim que sempre se espera — e nunca acontece — estão ligadas fortemente à compreensão do corpo e de suas percepções.

---

<sup>40</sup> (MERLEAU-PONTY,2006, p.200)

#### 4 Visões de um Mundo Caótico e Absurdo: *Estrela Polar e Alegria Breve*

A análise dos romances a seguir demonstra o quanto Vergílio Ferreira pensou fenomenologicamente em cada um deles. Tanto *Estrela polar* como *Alegria breve* trazem em si a materialização do pensamento vergiliano acerca de algumas das questões fundamentais do pensamento filosófico o qual mereceu grande atenção de sua parte ao longo de todo um longo período de sua produção romanesca. A estruturação de *Estrela polar* e *Alegria breve* como obras que unem o propósito ensaístico com a trama ficcional passa pela compreensão do pensamento de Roman Ingarden (*A obra de arte literária*, 1965) no que diz respeito à sua concepção fenomenológica da criação literária. Para Ingarden (1965, p. 45):

A estrutura específica da obra literária reside, a nosso ver, no fato de ser uma *produção constituída por vários estratos heterogêneos*. Os estratos singulares distinguem-se entre si: primeiro, pelo respectivo *material* característico, de cujas particularidades resultam qualidades especiais de cada estrato; segundo, pela função que desempenha cada um deles, quer em relação a outros estratos, quer à estruturação de toda a obra. (grifo original)

Tal pensamento também explica o modo como vem concatenados internamente esses temas que se interpenetram e, como diz Ingarden (1965, p.45):

Apesar da diferença do material dos estratos singulares, a obra literária não constitui um feixe desarticulado de elementos casualmente justapostos, mas uma construção orgânica cuja unidade se baseia precisamente na particularidade dos estratos singulares.

Desta maneira, as unidades de sentido que constituem tanto um romance quanto o outro estabelecem a coesão do seu pensamento fundamentalmente ensaístico com o seu propósito literário. Tais unidades de sentido, ou de *significação*, ainda segundo Ingarden, partem desde o seu caráter *fônico-linguístico* até níveis mais altos, como o da própria representação. Ao longo da análise veremos como isso se concretiza, desde o jogo que Vergílio faz com os nomes de Aida, Alda e Adalberto, até à solidão de Jaime Faria em meio à neve serrana.

Tal *concretização*, termo utilizado também pelo teórico polonês, dá-se por meio da intencionalidade de tais unidades de significação e do quanto elas materializam, de certa forma, a essencialidade daquilo que se propõem a representar. Para Ingarden, a obra literária corresponde à percepção como redução fenomenológica, como assevera Maria da Glória Bordini (1990, p. 207):

A nível metodológico, assume a necessidade da redução da atitude natural para poder contemplar “a coisa em si” do literário e da leitura, com evidência apodítica, a fim de fundamentar a ciência da literatura em bases rigorosas.

Esta posição do pensamento ingardeano concorda com a visão de Merleau-Ponty e com a de Vergílio Ferreira. A percepção das coisas é o caminho para a compreensão das experiências e do preenchimento das lacunas de questionamentos que se perpetuam. Pertence ao terreno dos *estratos dos aspectos esquematizados*, como frisa Bordini (1990, p. 105), e explica como a percepção funciona na *concretização* da obra literária. Para ela:

A percepção sensível produz aspectos em que a coisa percebida aparece em “em pessoa”, embora não se confunda com eles. A percepção só alcança uma face do objeto de cada vez, e este, obviamente, não depende dela para existir. Os aspectos, entretanto, são produções dos atos da consciência e se modificam conforme as intenções destes.

Fornecem qualidades preenchidas ao objeto: as perceptíveis, e não preenchidas: as intuídas. Prendem-se às sensações, consistindo-se em sínteses em que podem emergir momentos visuais, tácteis etc., separados ou em conjunto. Cada aspecto se manifesta como parte do ambiente perceptual do sujeito e originalmente se une a todas as partes desse ambiente. (BORDINI, p. 105 – 106)

Assim, veremos em nossa análise essas unidades de significação que estruturam cada um dos romances, desde o espaço até as visões do amor e do erotismo. Na fase existencialista de Vergílio, tais unidades lastreiam a sequência dessas estruturas, ordenando-as não de forma temporal, mas, como diz Maria da Glória Bordini (p.108) “como um fenômeno espacial, de distribuição em sequência”. E tal distribuição é o que caracteriza a constituição multifásica, permeada de harmonias e desarmonias que, segundo Ingarden, é a própria polifonia da obra.

No que diz respeito a essas unidades de significação, *Estrela polar* e *Alegria breve* guardam em si peculiaridades que os põem em um patamar diferente ao da obra que iniciou a “trilogia existencialista”, *Aparição*. Os romances guardam semelhanças tanto no aspecto estrutural quanto no aspecto conteudístico. No entanto, o mundo que aparece aos personagens de *Estrela polar* e *Alegria breve* é mais caótico e absurdo do que Alberto Soares vislumbra. Alguém que quer compartilhar com o outro a visão de sua própria autognose (para não dizermos epifania), mas se equivoca ao crer que os outros têm a capacidade de compreender o mundo como ele.

Tanto Adalberto (*Estrela polar*) quanto Jaime Faria (*Alegria breve*) são pessoas às quais o desacerto com o mundo aparece de forma mais aguda e a busca não é pelo compartilhamento de uma compreensão das coisas, mas da *compreensão* em si. O mundo de Évora é diferente do mundo de Penalva ou da aldeia serrana de *Alegria breve*. Por mais fechada que seja Évora, ela não apresenta a rudeza do espaço narrativo dos outros dois romances e se ela também é uma espécie de personagem, Penalva e a aldeia serrana comparecem mais ativamente, pois parecem abarcar os seus habitantes, cerceando-lhes o direito de ir-e-vir muitas vezes, possibilitando-lhes a entrada, mas proibindo-lhes a fuga, restando aos que ficam o silêncio e o isolamento.

#### **4.1 Silêncio e Isolamento: Espaços Fechados e Impossibilidade de Fuga**

Dentro do que já vimos anteriormente acerca da construção do pensamento fenomenológico sobre o *espaço* é o lugar que ele representa a essencialidade da *existência*. Sendo assim, o mundo é algo essencialmente *humano* (cf. Gordo, 1995, 20), incluindo a compreensão do seu tempo em relação com o espaço. Gordo cita o termo cunhado por Bakhtin — *cronotopo* — que abarca essa especificidade da tríade espaço — tempo — sujeito.

Em “Espaço e tempo”, terceiro capítulo de sua *Estética da Criação Verbal*, Mikhail Bakhtin, fazendo uma análise da obra de Goethe, ressalta a capacidade deste entrelaçar o espaço *visível* com o *invisível*, ou seja, o tempo e a memória. O

cronotopo é o produto deste entrelaçamento, representação da *atividade criadora* que estabelece o vínculo entre a tríade temporal com o espaço ficcional e sua relação, ainda que sutil, com a realidade histórica.

O fato é que, como mesmo assevera Gordo, o homem é um animal em liberdade que marca e defende o seu território; ainda que seja tremendamente racional, ele vive da mesma ligação com o seu espaço. Entretanto há uma diferença flagrante no que diz respeito aos dois personagens principais de *Estrela polar* e de *Alegria breve*. Gordo cita o termo “depaysé” — tomado de empréstimo a Gabriel Marcel, o qual podemos traduzir por “desterritorializado” — para caracterizar o personagem-narrador vergiliano como um todo. Ele diz que:

Todo o “depaysé” é uma pessoa desorientada que perdeu o seu lugar no cosmos. Seu destino é recuperá-lo, regressando a ele ou criando um novo, feito por medida, como acaba por ser o próprio imaginário espacializado na escrita. (GORDO, 1995, p.21)

Se o apelo irresistível do berço e das origens ao qual se refere o crítico português cabe para Adalberto, o mesmo não se pode dizer para Jaime Faria. Adalberto é arrastado por uma força oculta, e ele mesmo questiona, que o leva de volta a Penalva. Jaime, aboletado na aldeia serrana — Gordo afirma que ela está situada na Serra da Estrela — *a priori* não o faria alguém desterritorializado, muito pelo contrário.

O isolamento que Penalva oferece a Adalberto aparentemente uma espécie de ascese — um refúgio para o seu silêncio -, o eleva acima daquilo que outrora ele vivia. Suas percepções guardam bem em sua memória cada momento de sua chegada à cidade:

Colada ao monte como a uma proteção, a estrada desenvolve-se até ao alto. É uma luta cautelosa, de cedências, de *recomeços*. Mas nesta manobra tortuosa alguma coisa em mim vai progredindo com ela, *se vai reconhecendo em pureza e ascensão*. [sic] São poucos os passageiros que vão subindo comigo. Fito-os um instante, fascinado pela obsessão que há tanto me subjuga — desde o silêncio da infância, talvez, desde não sei quando: quem vós atrás desses olhos, desses corpos com gestos? Cai o sol lá em baixo, alastra pelos campos em redor. Desce com ele o meu olhar magoado, espraia-se depois com as vagas luminosas, abertas à dispersão do horizonte. Uma linha de serros azula-se mais ao longe, irmanada já ao céu. (FERREIRA, 1992, p.16) [grifos nossos]

Mas essa ascese também mostra o lado negro da cidade “E é Penalva inteira, ó cidade escura, negra de inverno e velhice” (FERREIRA,1992,p.16), o que se descortinará sempre ao seu olhar de dentro do seu refúgio em meio ao refúgio em que ele morará, que, dentro do jogo de duplos que permeia a narrativa já é um prenúncio da sua prisão. Este refúgio, o prédio em que funciona a livraria e onde fica seu apartamento representa, além de tal prenúncio, alguém que senão ele próprio, em todo o seu caráter diferenciado do povo da cidade. Assim ele descreve o prédio:

É um prédio insólito, absurdo, com sete andares. Eu moro exatamente no sétimo e nossa livraria é no rés-do-chão. [...] É, pois um prédio inverossímil naquela cidade morta. Lembro-me bem de o ver surgir da terra como um punho cerrado: estável, monolítico. Moro no sétimo andar — ascensores, trincos, estalidos metálicos, aço, nervo, cimento armado numa geometria de aridez, rigorosa de ângulos, triturante, aço, parafusos, blocos, sinais luminosos, aço vibrante, rigoroso, ângulos, surgindo da terra como um punho cerrado. Construíram-no na praça, mesmo ao pé da Catedral, sobe mais alto um pouco do que ela. Para quê, não sei — e porque havias de sabê-lo agora? (FERREIRA, 1992, p.17)

Esta sensação — ou percepção — de estar pairando sobre o mundo, sobre a massa que é levada pela correnteza da vida, também está presente em Jaime Faria, que sempre busca os páramos mais altos para observar a aldeia em que vive a transformar-se sob a busca frenética por volfrâmio, saindo agora de parte de sua natureza trevosa por conta da energia elétrica levada pela companhia mineradora que explora aqueles vales tristes:

E uma noite, toda brilhou como uma constelação. Vi-a uma vez do alto de um cerro, brilhava. Imóvel, na sua longa vigília, refletia as estrelas, e a toda roda alastrava o negrume sem fim. (FERREIRA, 2004, p.30)

Os espaços de silêncio e isolamento ressaltam o caráter do questionamento do *ser-para-a-morte*, mas também demarcam o teatro das percepções e do quanto elas são importantes para o movimentar-se do *Eu* em meio a uma natureza hostil como a que é representada nos romances (o mar bravio, as vielas escuras, o inverno rigoroso). A *Inquietação* começa a desenhar-se em cada canto de um apartamento, nas paredes de uma casa antiga, nas escadarias que são comuns a

Penalva e a aldeia serrana em que vive o professor Jaime e a cada rememoração efetuada pela alma parece deixar claro que, antes das coisas acontecerem, tudo já estava devidamente traçado. Em *Estrela polar*, narrativa que se constitui nas memórias escritas do prisioneiro Adalberto a constatação da sua luta ou integração com o espaço vem em conjunto com uma amarga certeza de que o caminho do seu quarto já desenhava o caminho para a sua cela. Para Jaime Faria o espaço é hostil quase sempre, desde antes do começo da decadência e da destruição da aldeia. E a narrativa em si (em *Alegria breve*), disposta de maneira cíclica, evoca a pré-determinação das coisas, por conta do efeito de repetição delas, no que diz respeito à selvageria dos homens e do tempo; a obviedade de certos acontecimentos, pressentidos e percebidos, anda de braços dados com o sentido de perpetuidade e a um fatalismo trágico, fatalismo este que empurra os personagens para uma fuga e a refúgios que os livrem dessa sensação de predestinação (mais forte em Adalberto, que, como veremos, é trespassada pela questão da própria identidade dele) e de perpetuidade que opera uma espécie de *perenização* da ordem das coisas pela suspensão do tempo. Tal suspensão parece ocorrer de forma mais aguda quanto mais se afasta dos lugares centrais das ações das narrativas em lugares que superlativizam o isolamento, como a estalagem do Jeremias:

Metemos por um beco e de súbito a cidade acabou. Suspendia-se sobre o vale fechado ao longe em negrume, onde passa de vez em quando um comboio de crianças. As luzinhas estremecem na distância despovoada, vão em fila pela noite, numa irrealidade febril.

A estalagem do Jeremias é escura como uma fumaça de carvão. Uma pálida luz ao fundo como um pavio. Pesa-nos no crânio, afoga-nos os ouvidos uma surdez de caverna, uma vaga suspeita de bruxas, de espectros... (FERREIRA, 1992, p.60)

Em ambos os romances a fuga parece corresponder a uma tentativa vã de refugiar-se de tal suspensão do tempo. As imagens e o próprio discurso das duas obras, repletos de lacunas e labirintos cooperam para isso. Por outro lado, há momentos nos quais, tanto em *Estrela polar* quanto em *Alegria breve*, em que paradoxalmente o refúgio reside na busca por essa perenidade. Exemplo disso pode ser encontrado nas passagens em que geralmente há uma digressão longa sobre a Arte (ou a Filosofia) — expediente comum na escrita romanesca vergiliana, sempre atenta à *problematização* — seja no ateliê do pintor Garcia (em *Estrela polar*), onde

também alude-se à música (tema também recorrente no imaginário vergiliano) que também aparece nos momentos em que Jaime Faria refugia-se em casa de Ema. Ainda em *Alegria breve*, a figura do Amadeu, espécie de filósofo improvisado, serve como intermediário nos colóquios sobre arte e filosofia, recordados pelo professor em meio ao vai-e-vem de sua memória. Encontramos assim, um curioso *mise-en-abyme*, no qual Vergílio Ferreira “brinca” com a metamorfose do tempo pela Arte<sup>41</sup>, inserindo na “realidade” a discussão interminável do eterno imiscuir-se da arte dentro da vida e do quanto ela ressignifica o tempo, recriando-o. Assim, quando ele adentra na casa de Garcia, refugia-se do espaço exterior, mas vendo-se em debate com o pintor, percebe que a Arte pode ser refúgio, mas é muito fácil de ela ser elemento de perturbação, talvez até mais perturbadora do que a realidade que o cerca:

... Sentado na cadeira flutua-me a cidade a uma memória de água revolvida em massa pelas praças e ruas, rondando ao alto o castelo, que é uma torre quadrangular. Há uma braseira no meio do *atelier*<sup>42</sup>, arrasto-a para o pé de mim, disperso-me ao silêncio da noite, revolvendo as cinzas que arrefecem, rapando a lata do fundo da braseira à procura ainda de carvões acesos.

— Mas agora dir-me-ás tu — rompeu inesperadamente Garcia — se o tipo aceita que a morte é realmente o fim de tudo, para que diabo pinta ele? Ah!

E ficou com todo o seu riso cá fora, gozando a objeção, deixando-a durar um pouco, para reforçar o prazer de a liquidar logo a seguir.

— Pinto para mim, hem? Pinto para mim. À merda todos os que acreditam na imortalidade. Deixa-me sentar um pouco para me rir.

E sentou-se de fato mais subitamente alheado, puxando na abstração os pêlos raquíticos da barba. Tinha a sua explicação, hem? tinha os seus raciocínios para um pouco de cavaqueira, ah! bar-da-merda toda a explicação metafísica, oh, pois a vitória sobre o destino, e a verdade divina da arte — pessegada! Pintava porque era bom pintar — mas agora dirás tu: e a morte?

— Tu pegas numa folha de papel. E eu pergunto qual é o *limite* do papel? O papel não tem limite. Quando a folha acaba, nada tem que ver já com a folha. Acaba a folha — é outra coisa. Porque é que estamos ainda falando da folha? A folha nem está *na* mesa. A folha é só ela. Não tem limite. Cada coisa é só ela própria. (FERREIRA, 1992, p.134) (em itálico, no original)

<sup>41</sup> Como diz Marilena Chauí, debruçando-se sobre *O olho e o espírito*, de Merleau-Ponty “A arte metamorfoseia o tempo para que ele possa durar. Não o imita. Recria-o, inventando o movimento a partir de sua existência secretamente cifrada” In: *Experiência do Pensamento, Obra de arte e filosofia — A obra de arte como filosofia selvagem*, 2002, p. 184.

<sup>42</sup> Em francês, no original.

Vergílio Ferreira sinaliza assim que, por mais que se fuja, é impossível evadir-se totalmente ao chamado da vida e à iminência da morte: ainda que os personagens cogitem atalhos, o caminho deles sempre acabará na aniquilação. Seja de Aida ou Alda; seja de Águeda ou dos outros habitantes da aldeia. E, por extensão, termine na solidão, no refúgio nem sempre agradável do próprio eu. Os espaços evocarão sempre labirintos de encruzilhadas ou de espelhos. A realidade é absurda. E caótica.

Assim podemos afirmar, com propriedade, que ambas as obras constituem-se como amplos *cronotopos*, lastreadas pelas imensidões íntimas de seus narradores, seguindo a lógica bachelardiana, que diz-nos:

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. (BACHELARD, 2005, p.189)

Contraditoriamente, tais *imensidões* se contrapõem aos espaços quase claustrofóbicos nos quais os personagens se movimentam: mesmo ao ar livre a claustrofobia parece roçar perigosamente as vidas das pessoas. A neve, o vento, o frio isola tudo e se fugazmente ocorre de os personagens se ausentarem de sua morada, alguma tragédia acontecer e forçar o retorno ao isolamento. É o caso do naufrágio em *Estrela polar*. Em *Alegria breve* a capela, a casa do engenheiro Luis Barreto, sua própria casa, a casa de Ema, são locais nos quais Jaime Faria encontra refúgio para o frio e onde acontecem suas desventuras amorosas assim como Adalberto elenca o hospital, a casa de Garcia, a taverna de Jeremias como locais onde por alguns momentos se isola dentro do isolamento. E ainda há a livraria, do Adalberto, palco também de equívocos, repetições, encontros e desencontros. O espaço é a representação da essencialidade da existência. E a existência é esse eterno povoar de espelhos, labirintos e encruzilhadas. Labirintos que se manifestam no princípio da circularidade que permeia as obras vergilianas, como veremos

recorrentemente mais adiante. Sobre tal elemento, temos a observação de José Rodrigues de Paiva (2007, p.153):

O princípio da circularidade estrutural é uma constante ao longo de toda a produção romanesca de Vergílio Ferreira. [...] Mas provavelmente não terei dito que, a sugestão do círculo, que ao final de cada romance aponta para um retorno ao início (e *Aparição* e *Estrela polar* são grandes exemplos dessa ideia de regresso), é realmente sugestão, porque o círculo a rigor não se fecha, passando a linha da sua formação para além do ponto em que a circunferência se deveria concluir. A imagem é portanto muito mais a de uma espiral do que a de um círculo fechado. A extremidade da espiral que deixa em aberto o círculo sugerido é o que faz com que a obra de Vergílio Ferreira seja permanentemente uma obra aberta. Sempre em constante construção, sempre evoluindo, mas também sempre, e até ao fim, inconclusa. (grifos originais)

Creemos que entre o círculo e a espiral, há a alternância entre tais imagens. Pela evocação de uma estrutura labiríntica e de um círculo fechado, ficamos com a imagem de *Oroboros*, como explicaremos mais adiante, pelo seu simbolismo de ciclicidade e do eterno retorno, incluindo não somente o espaço narrativo em si, mas a fatal tríade *espaço-tempo-memória* sobre a qual se assenta toda a arquitetura textual vergiliana.

#### 4.2 Amor e Morte: Erotismo e Perdição

Tão afim às dificuldades da linguagem, deste milagre que Sartre julgou impossível acontecer, é o amor. A presença de dois corpos, dois pensamentos, na tentativa do partilhar é apresentada por Vergílio Ferreira como um combate constante, o limite da compreensão e das percepções. A duplicidade que o amor evoca é de uma dialética cercada por uma sutileza cruel de erros e abismos. O dualismo *Eros* e *Psiquê* aparece, — e o autor sabe trabalhar magistralmente elementos da sua formação clássica em seus romances — com o seu filho doentio e sempre insatisfeito, Hedonê (o Prazer), mas adiante das peripécias deste casal na percepção das personagens vergilianas espera indefectivelmente a figura de Tântatos, a destruição andando de braços dados com o filho do amor e da alma, até o fim.

Nos dois romances em questão, tal problemática, a das percepções do *eu* e do ser amado, vem perpassada por cenas de buscas constantes, por aproximação e permanência. E em tal caminho, pequenas e grandes crueldades e um sentimento de obsessão que roça a tragédia e a certeza de uma predestinação que não raro é fruto de uma falha dos sentidos que, loucos, querem saciar sua fome de solidão. As situações-limite, esta superlativização da agonia do ser, povoam o imaginário dos dois romances, mas, cada qual guarda sua peculiaridade. Sem, contudo, deixar de apresentar similaridades, notadamente na questão do corpo e do quanto ele é escravo dos sentidos e é extensão do sentimento por um lado e instrumento de sedução e tortura do outro. Tortura que em muitas ocasiões parece ser aceita de bom grado pelas “vítimas”. Mas logo fica claro que todos são vítimas, em um jogo macabro de reciprocidade até que, de uma maneira ou de outra a morte sobrevém e aumenta esperas e persistências, perpetuando a agonia dos que ficam sem o objeto de seu afeto.

O erotismo, como diz Bataille (1987,p.11), é “aprovação da vida até na morte” e traz às percepções uma carga de sofrimento e êxtase; e observamos tanto nele como em Vergílio essa crítica à filosofia e ao seu afastamento da vida. Ao representar o amor e a morte — entre outros temas, como já vimos — a preocupação vergiliana em suas digressões é justamente de (re)aproximar o homem não das respostas, mas das perguntas necessárias para a compreensão do seu movimentar-se no mundo. Neste caso, podemos dizer que Vergílio Ferreira propõe, além das perguntas comuns à Fenomenologia e ao Existencialismo que dizem respeito a tal assunto, as seguintes indagações: Por que a impossibilidade? Por que a distância e a saudade? Haverá alguma (pré)destinação dos caminhos que se cruzam?

Em *Estrela Polar*, ao “reduplicar” o amor de Adalberto pelas gêmeas Aida e Alda, aumenta a confusão dos sentidos e, por conseguinte, do sofrimento, por perceber que o que o personagem busca em outrem não pode ser encontrado senão em si próprio (por isso Adalberto não gosta de ser chamado pelos apelidos de *Berto* ou *Betinho*; de certa forma ele traz, em seu próprio nome, parte das irmãs que ele ama alternadamente) o que o desnorteia, mas, depois, já na cadeia, resolve narrar sua história, ou para se encontrar ou para livrar-se de si próprio.

Adalberto tem um sobressalto ao ver a Aida, que surge à sua frente em meio às banalidades do cotidiano à frente da livraria, mas suas percepções logo se atêm na contemplação dela:

Subitamente, a tua face... Há uns papéis a assinar, tu entrega-mos à minha secretária, a tua mão como uma flor... Um anel com uma pérola e uns dedos longos e brancos, dedos puros. A mão pousa-se na secretária, os dedos seguem-se em curva lenta até ao bico das unhas. Uma intimidade cálida, como um segredo ilícito na nuca. Afloro as tuas linhas, afila-se-me um desejo subtil e paralisante — reflexo de vibração num arrepio de pele... Mão de aroma. Ainda agora a aspiro, sinto-a ainda como um rangido ao longo da coluna... Tomo-a bruscamente na minha, a fronte pende-me sobre a mesa. Trituro-lhe os dedos uns nos outros — céus! Como o prazer pode ser insuportável! Aida não fala, não se move. Eu olho-lhe ainda a mão, fascinado, a pérola miúda no fino anel, a pulseira de elos de ouro no pulso frágil. E timidamente subo depois os olhos pelo seu corpo intenso, pelo seu ventre velado sob a saia cintada, pelos seios disparados entre os folhos da blusa. Vejo-lhe enfim a face séria e branca. Ela olha-me com piedade — ou não bem com piedade: com tolerância. Como se me perguntasse: “Está satisfeito? Posso pois retirar-me?”[...] (FERREIRA, 1992, p.33)

Para começar a amá-la, contudo, Adalberto tem de assumir a sua própria solidão, “— É tão duro estar só — disse eu” (FERREIRA, 1992, p.36) o que, por si só já inicia a vulnerabilidade dos seus sentidos e sentimentos para um estado de constante entrega. Mas tal entrega pressupõe a reciprocidade, que há, mas que exige claramente a dissolução — como diz Bataille — das formas sociais fundadas no cotidiano. Por outro lado, a entrega também anda perigosamente em alternância com a necessidade da posse, que por sua vez vai unir-se à violência em seus mais variados graus. Adalberto sente a necessidade da subjugação de Aida, porque, não é somente a ela quem ele subjuga, mas a sua solidão, o seu destino. O primeiro toque que ele dá em Aida precede o arrebatamento, parece traçar um caminho que indica a própria trajetória do seu amor, marcado pela aceitação desta pelo seu próprio destino: a entrega ao amado e, mais adiante, à morte<sup>43</sup>.

A mão. Subtil e rendida ali sobre a minha mesa. Tão entregue, com um mundo quente de gestos à sua volta, tão dada ao meu destino sem destino. Tomo-a violentamente, ela submete-se com todo o mundo

<sup>43</sup> Contudo, há de se observar um porém: sendo o romance um compêndio das memórias de Adalberto, até onde ele pode inserir um “presságio”, uma vez que ele entremeia suas lembranças em um tempo suspenso? Na análise sobre a memória dele, veremos isso mais atentamente.

que construiu. Aceita a minha ira, prende a minha também como se fosse um num naufrágio comum [...] (FERREIRA, 1992, p.38)

Uma das peculiaridades de *Estrela Polar* é justamente essa: Adalberto questiona o seu próprio destino, mas ele mesmo parece querer dar a entender o quanto desse fatalismo que se apresenta a ele. É parte do desequilíbrio em que ele próprio se joga, o começo de sua perdição, que paradoxalmente parte de sua experiência interior, e que o abandona nas mãos da inquietação mais doentia. Inquietação esta que o fará mais tarde experienciar momentos de confusão mental e de alheamento que corresponde a certo entorpecimento das percepções, fazendo-o crer, em muitas ocasiões, estar envolvido em um estado de onirismo, como ele mesmo afirma, quando relata um sonho que tem com Aida, antes de encontrar Alda:

E aconteceu que nessa noite tive um sonho estranho. Nessa noite ou tempos depois. Mas que é a verdade? Em que fica inexata esta história, se é inexato o que digo? Que é ser “inexato”

E numa noite sonhei. Sobre um coxim de seda azul, uma mulher fita-me. Flutua em véus transparentes, oscila a fumo e a espuma. Subitamente reconheço-a e eu vou para ela e recordo-nos irmanados desde o tempo que me lembra, cantares de Salomão, eternidade ardente do deserto, cítara moura, sangue mouro num claustro de verdura e águas trêmulas, halo divino, Beatriz no céu da transfiguração. Mas, sem que eu desse conta, esta presença única de mim à sua face, esta evidência de nada mais, para além de nós, da nossa imobilidade, senão o rolar das gerações, multiplica-se-me para um lado e para o outro, como um reflexo de espelhos, em cem presenças iguais, em cem cópias de Aida. Eram cem mulheres, contei-as, cem exatamente iguais, e eu só em face delas. Se uma erguia o braço, esse braço desdobrava-se paralelamente pelo friso das mulheres, sincrônico, exato. Se havia um sorriso, espalhava-se à alegria em cem sorrisos iguais. Mas como diante de cópias de uma fotografia, eu percorri-as de uma a uma, apesar de as saber repetidas. A certa altura, um gesto único lançou aos pés de todas os véus de tule. Havia agora uma uniformidade maior, porque eu olhava esses corpos nus, e o que distingue um corpo de outro é sobretudo a face que o sabe. E, todavia, sem um instante de dúvida, como não sei dizer, avancei para uma delas, a primeira talvez que vi, e essa é que era a *única*. O seu próprio corpo falava-me uma linguagem distinta, inconfundível, que eu sabia *dela*, que tinha o aroma de ser ela, lhe pertencia na pele branca e lisa, lhe revelava a presença, era ela toda desde os olhos, desde a voz, tinha a indizível beleza, a quente intimidade de todo o seu ser. Por isso eu a assolei da minha fúria, como o cantaram as outras, ondulando à nossa volta na memória de um coro antigo, ecoando-nos a harmonia do nosso encontro final... (FERREIRA, 1992, p. 51-52)

É a partir daí que o mundo de Adalberto, presentificado na interação com Aida, — seu corpo e seu afeto — passa a tomar ares de irreabilidade. Depois do seu encontro com a irmã gêmea aquela sensação de descontinuidade já incômoda que havia é duplicada: a confusão e a desordem já presentes em uma relação dita normal o assombram com o horror da dissolução de si próprio, algo inadmissível para o tamanho do seu egoísmo. A falta de desenvoltura de Adalberto em relação ao amor e à vida é tamanha que, inquirido por Emílio sobre o que ele pretendia, responde:

— A vida é de mais para mim — disse eu mais claramente — Repartila com alguém, ser participante [*sic*] dela para o passado e para o futuro. Mas o que nos é fundamental ninguém mais o saberá. Ninguém pode sentir por nós nem sequer uma dor de dentes. Se outro a sofre, é a *dele*. Só nós à nossa face. E para sempre. (FERREIRA, 1992, p.63)

Isso, contudo, não passa de uma máscara mental tecida para enganar aos outros e a si. O sentimento de posse e o amor alimentado por Adalberto pelas irmãs passam necessariamente pela tentativa inócua de sentir, ou pelo menos tentar, se fazer sentido por elas, num exercício patético de empatia. Mais empático talvez, inconscientemente, para ele, é o exemplo do Jeremias, sempre desconfiado com a mulher, sempre a bater nela. A violência que se transfigura em Adalberto não é eivada de crueldade: é uma violência desesperada cercada de desespero e confusão. E tais parecem sempre sobrevir após um período de total afinidade e compreensão, até que algo venha fazer desabar essa torre de felicidade. Adalberto escreve:

E, desde então, entre mim e Aida recomeçou, mais intenso, uma espécie de jogo de compreensão, de aprofundamento do nosso encontro. Amava-te eu? — quantas vezes mo pergunto. Decerto amava-te, porque amar é reconhecer nos outros um ser misterioso e não um objeto — tu eras uma vibração à tua volta, não a estreita presença de um corpo. Aqueles que não amamos e nem odiamos são nítidos como uma pedra. Sentir neles uma *pessoa* é começar a amá-los ou a odiá-los. Só amamos ou odiamos quem é vivo para nós. (FERREIRA, 1992, p.91)

O clímax de tal afinidade aparece a Adalberto como algo glorioso, cercado de significados extremos, como se, ainda só, perseguido pela sua solidão congênita,

ele pudesse bloquear tal sentimento, por conta da comunhão com Aida. Consciente disso, (“Sabia bem que a comunhão perfeita era um mito da nossa pobre solidão”) (1992, 94) ele a questiona sobre a união de ambos, e, para sua surpresa — e talvez para sua satisfação — percebe uma resignação calma, quase representativa de uma passividade religiosa, que antecede a ascensão e ao êxtase. O próprio Adalberto, a quem já assaltava o desejo pela outra, imagina-se uma espécie de demiurgo, alguém que eleva os outros a outras paisagens do ser, salvaguardando-os das vicissitudes do mundo objetivo. É nesse momento no qual leva Aida para o seu quarto, onde enfim tem a primeira noite de amor com ela (momento que também aparece truncado em sua memória caótica):

Então ergui-me e estendi-lhe a mão devagar, com um só dedo adiantado, como se lhe transmitisse a vida. E disse-lhe:

— Levanta-te!

E ela levantou-se trêmula, cerrados ambos na nossa aflição. Levo Aida comigo, agora não penso em nada. Sinto apenas o aroma do seu corpo e um desejo violento de o destruir, de passar além... Assim, quando entramos no elevador, enquanto vamos subindo, um em face do outro, comprometidos, inquietos de longa espera, os nossos olhos evitam-se, sangrentos de crime, de suplício ou banham-se mutuamente de amargura. A cabina desliza nas calhas de aço, os estalidos metálicos trituram-me os nervos, patamares sucessivos vão ficando para baixo, para a terra que abandonamos: nós sós com a nossa ascensão.

— Entra.

E ela entrou, deu um passo rápido para dentro, como se se pusesse a salvo de algum perigo. Conduzo-a em silêncio para o meu quarto, que ela conhece, mas para onde não vai logo, como se hesitasse ainda e esperasse de mim um último incitamento, um último gesto de naturalidade que tudo legalizasse. O vento sibila pelas frinchas, trago para o quarto todos os radiadores elétricos, quero um ambiente de estufa, selado de intimidade: Aida sentara-se numa cadeira, ainda à espera, ainda. Ergo-a devagar, travado de dentes em todo o corpo. Ela protesta em voz baixa porque lhe tiro o casaco e o deito para o chão.

— Despojar-te. Despojarmo-nos.

e só o chão era lugar de um despojo. Tem os olhos cerrados de angústia. E os teus cabelos, Aida, e os meus dedos trêmulos. Sigo neles as linhas de tua perfeição. E os teus olhos sempre sofredores. Mas as tuas mãos — sinto-as — há também os despojos de mim, que violência a do bulício fino dos teus dedos, precisos, certos, nos gestos indistintos da alegria que se procura e do sacrifício que se procura. Mar de leite, o pescoço desce numa vaga de alvura. Tu defendes, ainda, num movimento rápido, a tua revelação, mas eis que

surges enfim, liberta, subitamente orgulhosa de ti, da divindade do teu corpo. Ergo bruscamente os meus olhos para os teus: tu sorris...

... Não, não são os teus seios frescos e brancos, a alvura das tuas ancas de graça, a tontura do teu íntimo calor. É para além disso o que diviniza, é o teu deus, a tua chama oculta. Espírito indizível, forma vã do meu apelo vão. Grita comigo, o paraíso é longe, a paz é longe. Um choro derrancado escorre-me por dentro como um ranho, o silêncio submerge-nos por fim. Nada mais há agora do que olhar e ter pena... (FERREIRA, 1992, p.96-97)

O que aterrorizaria mais tarde Adalberto seria a certeza de que esse ambiente quase divino estava lado a lado com uma situação quase demoníaca. Percebendo o vício terrível da saciedade, ele tentava reconstruir a sua relação com Aida para depois do esgotamento. Que comunhão era a que ele desejava com ela?

O apelo à comunhão fala *antes* ou *depois* da violência. Porque na violência a comunhão é uma comunhão da morte. Quando tudo se esgotava, quando o cansaço se alastrava sobre nós, era a altura de um sorriso se abrir, de renascermos através dele, de uma palavra nova se erguer por entre a nossa solidão. Mas pela primeira vez a palavra não vem. (FERREIRA, 1992, p.99)

Não vem a palavra, mas sim a certeza amarga de que ele estava sendo logrado pelas irmãs, (e por todos os quem o rodeava) que se revezavam em seus afazeres na livraria e no sanatório — e talvez na distribuição do seu afeto. Como elas passam a se comportar como uma só bate em Adalberto o desespero de como agir. E a violência aflora à medida que ele não descobre quem é a fonte do seu prazer. Tampouco o norte, a estrela polar que o guia. A sua desorientação não diminui, como era de se esperar, com a morte de uma das irmãs, ainda que a sobrevivente do naufrágio dissesse ser quem era — no caso, Aida — e o horror de ter perdido a quem ele acreditava amar mais (Aida) soma-se à incerteza de quem teria realmente sobrevivido. Nestes momentos, no meio da vida, como que uma *reprodução da morte* uma multiplicação infinita da dor do que se foi, vida que se alimenta da decomposição de si própria<sup>44</sup> — e o prazer se transforma em desespero. Desespero da quebra da comunhão. Desespero da dissociação do já dissociado ou

<sup>44</sup> Ideia semelhante podemos encontrar no Capítulo IV — A afinidade da reprodução e da morte, de O erotismo, de G. Bataille, (1987, 52 e ss)

nunca geminado senão pelo lado das irmãs. A impossibilidade de Adalberto reconhecê-las como duas pessoas distintas é proporcional ao desconhecimento de si próprio. O prazer se desfaz em meio ao desacerto particular, ao terror da traição, do perder-se em meio ao esquecimento de quem ama. A violência se faz necessária para extinguir a possibilidade daquele rastro de contiguidade, que Adalberto reconhece como sua, ser entregue a outrem e com isso ele perder-se também como se perdeu uma das identidades de um triângulo amoroso tão estranho. Muito mais do que uma comédia de erros — como aludem as epígrafes do romance — o que temos é um drama trágico que traz em si três destinos convergentes, mas tão divergentes quanto o próprio Destino o é. No rastro das percepções de Adalberto, como já vimos, o fim sempre é a morte, seja no naufrágio, seja no assassinato do qual ele não pode escapar de sua culpabilidade, por mais que a negue. O crime de Adalberto foi amar até à morte — e imaginar-se capaz de matar por amor — e o seu castigo passa pela supressão da liberdade, logo, pela impossibilidade de sentir prazer. A ele, só resta esperar a morte (como ele diz “a morte é o signo do meu excesso”<sup>45</sup>) e sonhar com os limites de uma improvável volta ao (do) passado irrecuperável.

Se a questão do erotismo e da sua relação com o *ser-para-a-morte* em *Estrela polar* parece ficar restrita à problemática do *eu x o outro*, em que elementos como o sagrado e o interdito não aparecem de maneira decisiva para compor a paisagem narrativa, em *Alegria breve* o panorama é diferente. Tais conceitos acabam sendo elementos preponderantes na composição do romance. A percepção que Jaime Faria tem do amor, da morte e da violência e de como tais conceitos perpassam sua vida de forma aguda é a representação de como ele vive no limite do Limite, na busca do seu Absoluto, que, não por acaso, acaba desembocando também na compreensão de uma estranha ciclicidade do tempo e da inexorabilidade da morte. Como diz Bataille:

A morte é, em princípio, o contrário de uma função em que o nascimento é o fim, mas a oposição é redutível.

A morte de um é correlativa ao nascimento do outro, que ela anuncia e de que é a condição. A vida sempre é um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa o lugar; em segundo, da corrupção, que acompanha a morte, e repõe

---

<sup>45</sup> (1992, 318)

em circulação as substâncias necessárias ao incessante aparecimento de novos seres.

Entretanto, a vida não deixa de ser uma negação da morte. Ela é sua condenação, sua exclusão. (1987, p.52-53)

A situação-limite proposta por Vergílio Ferreira e narrada pelo professor põe em pauta a velha máxima de que se Deus está morto, tudo é permitido. A situação de desordem na qual a aldeia é submergida com a sua decadência — e o que é mais estranho, sem um auge — desagrega as relações sociais permitindo uma degradação e uma flexibilidade nas relações tidas como aceitáveis, ainda que questionadas pelo Padre Marques, mas prontamente rechaçadas pelo círculo de pessoas que passam a praticar o amor sem importar-se com as velhas convenções. É importante assinalar que o surgimento de tal liberdade sexual acaba vindo com a tal “modernização” da cidade e por aqueles que vieram para efetuar-la. Mas essa liberdade não se transfigura numa libertinagem explícita, muito pelo contrário, ainda que aqui e ali transpareçam as aventuras eróticas de personagens como Jaime e Vanda, é no terreno do invisível aos olhos mais atentos em que transcorre toda a trama urdida principalmente por Luís Barreto, o velho engenheiro engelhado, meio surdo e estéril, que toma para si o papel de emissário da perdição, como diz em um de seus encontros com Jaime Faria:

[...] — Vamos começar este verão — diz Barreto.

Tem as mãos no ar entestadas uma à outra pelos dedos. Depois, lentamente, os lábios planos começam a encrespar-se e uns dentes níveos desnudam-se à luz. Alguém cantou longe, para lá do tempo e da vida. Ouço. A voz morreu.

— O Padre Marques... — diz a face seca do homem.

— Sim.

— Tem medo. Tudo aqui está “virgem”. Trazemos a “perdição”? Não gosta da perdição? (FERREIRA, 2004, p.28)

A não presença de Deus sobre a aldeia, o Padre Marques admite uma falha na onipresença/onisciência divina, (“— Foi tudo muito depressa — murmurou ainda o Padre Marques. — E Deus não teve conhecimento.”) (FERREIRA, 2004, p.38) já é

um presságio da dissolução do povoado. O que se faz presente e representa este mundo é o corpo. O corpo do ente vivo que se desespera e foge da aldeia, o corpo dos amantes entrelaçados, os corpos dos cadáveres que aguardam o sepultamento: a aldeia se faz espaço de morte e plataforma para a espera de Jaime, de uma nova vida, um dia novo. Esse dia novo talvez já se prenuncie com a vinda do “progresso” para a aldeia; o progresso exige sempre uma nova ordem a acompanhá-lo. Aos poucos, Jaime Faria é envolvido no jogo urdido por Luís Barreto, que seleciona criteriosamente os amantes de sua esposa, numa cessão do direito de *cuissage* às avessas<sup>46</sup>, mas tendo em vista não somente a uma nova visão de (des)pudor. A percepção de Jaime Faria, ver-se-á mais tarde, o adverte de que ele acaba sendo reduzido a uma espécie de brinquedo, de objeto. Barreto, interessado em uma gravidez da esposa esmiúça suas características físicas e psicológicas como se selecionasse o reprodutor perfeito. Enfim, um *corpo*. Mas, ainda assim, era necessário o prazer, para anular o mecanicismo e tornar o jogo ainda mais sedutor, e nesse jogo há a anuência, ainda que desesperada, de Jaime, em tornar-se escravo sob o olhar do casal, jogando às favas o conceito de moral, que o engenheiro classifica como “sofisma dos cobardes” (FERREIRA, 2004,p.101) e viver uma experiência telúrica de amor e de perdição. Telúrica porquanto as referências aos espaços naturais para emoldurar as aventuras entre Jaime e Vanda são suficientes para evocar, ainda que longinquamente, certos ritos agrários de fecundidade ou mesmo o espaço do sagrado, ainda que em um mundo de um deus ausente, o signo do sagrado é impossível de ser totalmente esvaziado de seus significados. Daí a complexidade da espera de Jaime Faria por um filho, pelo filho que Vanda acaba esperando dele — para ela é um filho, o herdeiro do engenheiro; para Jaime, é quase que uma representação, um substituto para esse deus ausente, a salvação de sua realidade:

— Preciso de um filho. Naturalmente não vou deitar a minha fortuna fora. Como era o nome do rei? Midas? Todos temos a nossa fatalidade. É imensamente estúpido, o dinheiro nasce-me seja do que for. Beba, professor. Não, não: ela é que nos deixou. Pobre Vanda. Pobre Vanda.

---

<sup>46</sup> O *cuissage* ou o *jus primae noctis*, o direito à primeira noite que o senhor tinha de passar com a esposa de cada vassalo seu é citado por Bataille no Capítulo X de O erotismo, (1987, p.102 e ss). Obviamente aqui que tratamos do ceder a esposa em si, não das circunstâncias em que ela é cedida. Outros costumes de liberdade sexual, como a do esquimó que cede a mulher aos hóspedes, também são citadas no romance.

Virou-se lentamente para mim, torceu-se inverossimilmente para mim, fez um gesto adunco no esforço de explicar-se?

— Mas ela também precisa de um filho,

acentuando a sílaba tônica de “precisa”, repetindo a palavra, imobilizando-se na posição retorcida, no gesto adunco, como se esperasse a minha resposta, a minha confirmação.

meu filho. Virás um dia, sei-o. Como poderias não vir? Espero-te sereno, confiante. Terei enlouquecido? A terra espera-te. Há uma tensão que não ilude e um silêncio. Sei ainda a palavra, vive-me na boca ainda úmida. Seria absurdo que não viesses. Um dia romperás no alto da montanha, a tua sombra estender-se-á por toda a aldeia, descera até ao vale, até ao horizonte dos meus olhos. Ó Deus, ó Deus. Porque te chamo? — a ti, quem? Ó Deus, meu filho. A vida é real. A terra existe. Estou nela e grito-a. (FERREIRA, 2004, p.103)

A pulsão erótica aumenta em sincronia com a decadência da aldeia pelo seu esvaziamento por conta das minas exauridas. Jaime Faria tenta cada vez mais fugir à necessidade de solidão. Sabemos incidentalmente que sua esposa também o traía, mas a figura de Águeda é tão intangível quanto um amor ilusório: sabemos de sua morte no “começo” e no “final”, e que ela o abandonara a certo tempo da narrativa, embora retorne a ele para entregar-se à morte. No mundo de espaços fechados da aldeia, os amigos reunidos pelo Luís Barreto discutem Arte e Sexo, Religião e blasfêmia. Amadeu, tipo de sábio improvisado, parece tecer um caminho paralelo às memórias de Jaime Faria, mas afim, lembrando-o e incitando-o a refletir sobre o quanto o sagrado deve ser corrompido e subvertido. O quanto o desejo e o prazer devem falar mais alto às percepções dos humanos, para redimi-los em sua liberdade acossada pelas convenções morais. Entretanto, Jaime tem a consciência de que essa “liberdade total”, em matéria de amor, é uma ilusão das mais simplórias. Não adianta blasfemar, tampouco imaginar vitórias absolutas, principalmente quando se entra no terreno do sadomasoquismo, que é um combate eterno, de dominação efetiva e de subjugação consentida. Mas, segundo Jaime, é aí que o amor vive:

[...] Um dia Amadeu disse:

— Na *Filosofia da Alcova* Sade aconselha a que durante a operação se digam as maiores blasfêmias.

Porquê?[sic] Que Deus tem a ver com isso? Amadeu falava em “total liberdade”. Havia a vitória absoluta, a conquista animal do reino

proibido. Que tem Deus a ver com isso? O meu reino é o do desastre, não o da conquista. Mas só aí o amor vive. (FERREIRA, 2004, p.120)

Embora Jaime questione seguidamente a presença de Deus, de uma forma ou de outra ela o segue. Mesmo na violência dos “combates” aos quais ele se lança quando dos encontros em *ménage a trois* com Vanda e Luís Barreto, ele acaba sendo um tipo de escravo, de filho observado por um deus grotesco que veste *smoking*. E grotesco é o seu lançar-se na busca desenfreada do prazer que também tem de servir à Vanda e ao *voyeurismo* do engenheiro. A glorificação do prazer se entrelaça ao desejo de ascese. O espaço religioso, a capela no alto do monte, que Vanda tanto quer penetrar representa a vontade de ocupar o vazio divino pela exacerbação dos sentidos, pela mescla do gozo religioso com o gozo erótico, como uma atitude de desafio à morte:

Então recomeçamos o combate. Sabe-me a boca a doença, odor pútrido. Não do meu olfato, embotado como uma pedra. É um odor mais profundo do que os sentidos. Vem daí até à náusea do meu rosto confrangido. Execução de um corpo até às fezes. E um desejo absurdo de me afundar mais até à última viscosidade nauseabunda. Há uma beleza degradada, virada do avesso. Sabe a excrementos. Pálida doença escoando-me, repassando-me. O mofo do ar impregna. Selado de bolor. Há uma degenerescência do prazer que é prazer ainda, mais longo, até o esvaimento do cérebro. Tão longo, tão doloroso que às vezes penso: vou morrer. Mórbido esgotamento doentio. Recomeçamos o combate, recomeçamos sempre. Os mortos não lembram, nem a vida, porque a surdez é opaca, o crânio bruto. Toda a vasta complicação da tua vida e do universo resolvidos aí, esmagados em dois punhos coléricos. Pálida morbidez. O que é preciso é reinventar o começo, ocupar o espaço da inquietação. A cama, o suor. Sentado ao pé, numa cadeira, Luís Barreto assiste — vejo-o?, treme-me o olhar. Vibra-lhe a face no ar iridescente, o riso níveo fragmenta-se-lhe num granizado branco. Veste *smoking*, tem um copo na mão.

— Continua, meu filho.

Cuida de mim como de um animal de estimação. Vigia-me, alimenta-me, trata-me. Enleva-se em mim, lambe-me todo de gulodice.

— Continua.

Continuamos sempre. Ao sol, entre as duas rochas a pique. O espaço fechado do quarto é pouco, precisamos do espaço aberto, do raiado do horizonte, do grito em flecha ao azul. Urro de dor, cavernoso. Os deuses estremecem nos seus túmulos, o sol escurece. Mais, ainda, infinitamente, encruado corpo, como uma pedra. Anoiteceu? — não vejo a luz. [...]

A ascensão até à capela ainda é longa. Quando chegamos, enfim, Vanda enfurece-se porque as portas estão fechadas.

— Queria subir ao altar! — diz-me.

— Que estupidez!

— Queria subir ao altar! (FERREIRA, 2004, p.124-125).

Nisso consiste a busca pelo Absoluto para os personagens de *Alegria breve*: ultrapassar os limites, viver o máximo da vida, hedonismo por excelência para ao menos tentar esquecer a morte. A treva e a maldição evocadas por Luís Barreto a cada vez que ele assiste a Jaime e Vanda se amando. É uma forma de ele mesmo beber um pouco da vitalidade que emana de cada ato sexual. Então, Jaime Faria passa a ser extensão do seu próprio corpo, em sua procura pelo Absoluto, entremeado por whisky, ira e um quê de ritualismo a repetir-se mais e mais:

Pelas janelas de guilhotina, corridas até baixo contra o frio do inverno já anunciado, viam-se adiante as oliveiras ondeando à aragem da montanha, com os reflexos prateados da folhagem ao sol leve do outono. Portanto o erotismo está no ápice de... *O erotismo é a expressão total do máximo de vitalidade.*

— ... que outra forma mais visível para abordar o Absoluto?

é a procura, a suspensão, um máximo que se atinge e se quer *ainda* atingir.

— Vanda! Vem!

— Continuai, meus filhos — diz Luís Barreto.

— ... Uma conquista, um esmagamento, e no fim a ira pura.

— Fornicai na treva e na aflição!

— ... O corpo centra-se todo em si, não há nada que...

não havia nada que ficasse de fora, e ao fim de tudo estava-se ainda reteso de expectativa, de avidez.

— ... O corpo do *partenaire* já está longe, ele é só o pretexto, ele é só a... Como uma catapulta que nos arremessa até atingirmos o nada da Morte que é o absoluto da indistinção da Vida. Ora bem:

— Que fica depois de tudo? Quando se torna a nascer? (FERREIRA, 2004, p.158-159)

-Vanda! — disse eu. — Vem!

Ela ergueu-se, metemos pelo corredor, Luís Barreto vem atrás, de olhos fitos, senta-se à beira da cama. Uma revoada de sexos rodopia-

me à volta, cintilação de estrelas, o crânio estala-me. Jovens, mulheres, pelangas de velhas. Delicados sexos louros quentes. E frágeis como um cristal. Badanas suspensas de velhas — ó Deus, ó Deus, ó Deus.

— Fornicai na treva e na maldição!

— Continuai, meus filhos! — diz Luís Barreto.

Continuamos. A nossa fúria espraia-se na doença. Choro de baba e de ranho. Sentado numa cadeira à beira da cama, um copo de uísque na mão, Luís Barreto. Veste *smoking*. O céu limpou. A lua inunda largamente toda a neve da montanha. (FERREIRA, 2004, p.161)

A propósito disto, *Alegria breve* apresenta o erotismo cercado por um ritualismo que inclui a subversão do sagrado, a necessidade do orgiástico e a comunhão com a natureza, entre outras características. A fundação do corpo como lastro para o mundo passa pela glorificação do erótico, das percepções afloradas com a necessidade do alcançar o Limite, usando como único intermediário o corpo e sua relação com o prazer. O êxtase erótico guarda o segredo deste entrelaçamento com o Absoluto e a religião não passa de uma mera justificativa para mascarar ou controlar essa busca. Não por acaso, em meio às recordações de suas incursões com Vanda pela floresta, Jaime relembra das palavras de Amadeu sobre Santa Teresa D'Ávila e suas *As moradas*, e do quanto, para ele, ela compreendeu sobre a divindade do corpo, de quanto o grito do êxtase e do gozo representava essa aproximação com Deus, do quanto a violência carnal é um dos caminhos para o êxtase:

[...] — A certa altura, o êxtase arrebatava-a, todo corpo se lhe destrói num espasmo e ela atira um grito medonho. É ela quem o diz: *um grito*. Com esse grito ela atinge Deus. Somente ela ignora que Deus estava só no grito. (FERREIRA, 2004, p.160)

Tal passagem apenas ratifica o quanto a transgressão acaba se aproximando do sentimento religioso, por meio dessa experiência interior que mescla o êxtase a essa aproximação com algo maior. Como diz Bataille (1987, p.33), mais uma vez:

Em se tratando de erotismo (ou geralmente de religião), a sua *experiência interior* lúcida era impossível num tempo em que não aparecia às claras o jogo de balança do interdito e da transgressão que ordena a possibilidade de um e de outro. Não basta saber que existe esse jogo. O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão.

Essa dupla experiência é rara. As imagens eróticas, ou religiosas, suscitam essencialmente em uns o comportamento do interdito, em outros, comportamentos contrários. Os primeiros são tradicionais. Os segundos são comuns, pelo menos sob a forma de uma pretensa volta à *natureza*, à qual se opunha o interdito. Mas a transgressão difere da “volta à natureza”: *ela suspende o interdito sem suprimi-lo*. Aí esconde-se o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões. (grifos originais)

Tal *experiência interior*, algo tão caro a Vergílio Ferreira, é o que possibilita a comunicação, por mais que depois os laços se rompam, como assevera Bataille:

Devemos inicialmente nos dizer de nossos sentimentos que eles tendem a dar uma feição pessoal a nossos pontos de vista. Mas essa dificuldade é geral; é relativamente simples, a meu ver, examinar em que minha *experiência interior coincide* com a dos outros, e por que meio ela me faz *comunicar* com eles. Isto não é admitido de hábito, mas o caráter vago e geral de minha proposição me impede de insistir sobre ela. E mais: obstáculos opostos à comunicação da *experiência* me parecem de uma outra natureza; eles se relacionam com o *interdito* que a funda e com a duplicidade de que falo, conciliando coisas cujo princípio é inconciliável, o respeito à lei e a violação, o interdito e a transgressão.

De duas coisas, uma: ou o interdito age, desde então a *experiência* não se realiza ou só se realiza casualmente, permanecendo fora do campo da consciência; ou não age: dos dois casos, este é o mais desfavorável. [...]

O erotismo encarado pela inteligência como uma coisa é, como a religião, uma coisa, um objeto monstruoso. O erotismo e a religião nos são fechados na medida em que não os situamos deliberadamente no plano da *experiência interior*. Nós os situamos nos planos das *coisas* que conhecemos de fora, se cedermos, mesmo sem o saber, o interdito. O interdito observado fora do medo não tem mais a contrapartida de desejo que é o seu sentido profundo. (BATAILLE, 1987, p.34)

Isso tudo cerca os personagens de *Alegria breve* e é o mecanismo das buscas empreendidas por Jaime Faria, em sua angústia decorrente das aventuras com Vanda e Luís, e o lança a outros páramos com o decorrer do tempo. Depois de

ser rejeitado por Vanda, então Jaime volta suas atenções para Ema, que guarda opiniões tão controvertidas quanto as de Amadeu e o casal Luís Barreto e Vanda. Para ela, o corpo não vale nada, o que vale é a essência que emana da sensualidade e o transforma. Alcançar o Limite para ela era o mais importante, não importando a forma. O caráter transgressor de Ema confunde Jaime pelo fato de ela o encarar como extensão de sua crença religiosa — ou ser ela mesma uma espécie de crença autônoma. Se para Luís Barreto e Vanda ele era apenas um corpo que lhes serviu de reprodutor de um filho que não teria o seu nome e ele jamais veria, Ema aparece como alguém que desconsidera o *seu* corpo. Ela é também apenas um *corpo*, mas ao menos ela tem consciência disso, percebe e aceita, põe o seu mundo a girar sem se importar de veras com ele, desde que ultrapasse o Limite e alcance o Absoluto.

Os exemplos que ela cita para alicerçar sua crença, tomados todos ao Cristianismo — ou mesmo do imaginário católico — mostra o quanto de dor e renascimento ela espera encontrar na trilha que leva a essas duas coisas. O corpo é uma banalidade que precisa ser anulado para sobreviver à sua própria Paixão, à sua transfiguração, pela prática de uma misericórdia que deixa Jaime tonto. Porém, em meio à sua estupefação, ele vislumbra uma religião nova para o seu mundo em que ele espera o retorno do seu filho, uma religião em que o corpo valeria por sua vitalidade. Vanda seria uma espécie de deusa, a própria Ema algum tipo de santa e as ideias de Amadeu o Evangelho... O que salta aos olhos, o que fala aos sentidos senão uma esperança de entrega e de salvação em que o corpo é o veículo do êxtase, o amor e o prazer os estopins para a explosão da ressurreição? Jaime acha que enxerga, que *ama*, mas se tem os olhos vendados pelas mãos de Ema, o que percebe é senão essa mistura de pensamentos que ele começa a tomar para si e imaginar como uma nova ordem que se instala na aldeia:

— Toda a religião é um pretexto. Adotei a que me calhou, a que me pareceu mais humana. Encarnação e Paixão. E Ressurreição. O triunfo do homem e da sua dor. Toda a religião é um método e a sensualidade pode sê-lo também.

Porque — sabia-o eu? — tinha havido cátaros e budistas que faziam da sensualidade uma via de purificação.

— Há uma legenda de uma santa — continuou — a Santa Eponina, conhece? A mim comove-me até às lágrimas. Por misericórdia, por caridade, como outros dão esmolas de dinheiro, ela dava o seu corpo

a mendigos, a leprosos, a vadios. Era a sua maneira de atingir o Limite.

Calou-se um instante, transfigurada, perguntou:

— Que era o corpo para eles?

Portanto, dizia eu, se o teu Absoluto me não aparece, se o recuso, se as minhas vísceras o expulsam, o segregam de si como o suor e o seu veneno, portanto, ergo ao triunfo a vitalidade do meu corpo e Vanda deve subir ao altar. Portanto, Amadeu é o profeta e o seu breviário, o Evangelho (*“coniste l’homme qui prefere Le com au cul”*).

— Ah, vocês ignoram que Sísifo é um condenado ao inferno...

Então um raio estalou-me de alto a baixo. E blasfemei.

— Oh, Ema. Não se me dava nada condenar-me consigo...

Mas ela aguentou. Branca de morte, o olhar de pedra, um rangido de dentes inaudível, disse devagar?

— Estou pronta a emprestar-lhe o meu corpo, enquanto fumo um cigarro.

Calei-me. Trêmulo de gaguez, calei-me. Silêncio ósseo, absurdo, com guinchos nos ouvidos. Onde estávamos nós? Em que espaços de luz cega? Ema pôs-me a mão nos olhos?

— Ah, você sabe que um corpo não vale nada. Por isso não se excita já decerto com as prostitutas... (FERREIRA, 2004, p.196-197)<sup>47</sup>

Assim como em *Estrela polar*, em que Adalberto crê piamente em uma destinação, um *Fado* a espreitar os seus passos e o pôr a perder, também Jaime imagina tal coisa. Primeiramente no momento em que Vanda lhe anuncia um filho que ele jamais poderia chamar de seu, porque não visto; depois, quando já ao lado de Ema, sua entrega amorosa sinaliza que tudo acaba convergindo para o corpo dela. É o combate eterno na luta contra a extinção da humanidade (na qual Ema já acredita como fato consumado, ao que Jaime reage violentamente), a continuidade da espera, do destino reescrito, o encontro dos corpos. Mas, ainda assim, Jaime encontra a passividade meio misericordiosa, meio irônica e patética de Ema, que ao entregar-lhe o seu corpo, guarda a distância dos santos, a placidez daqueles que parecem compreender os que se arrastam no cipoal do desespero, do afã da busca, enquanto ela mesma já alcançara o Limite:

---

<sup>47</sup> em francês, no original.

[...] Ouço, não digo nada. Está mais bela, assim esgotada, os olhos ainda vibrantes. Então de súbito venho para o pé dela. Obscuramente, é como se todo o meu destino, o destino da vida e da morte e do universo, se condensasse naquele corpo de mulher. Sentada no sofá de pelúcia vermelha, de um vermelho quente, fofo, de sangue fresco, turbam-se-me os olhos. De um vermelho quente de sangue, derramado vastamente do teu corpo aberto devagar com uma lâmina vibrante desde o teu sexo oculto, louro, quente, separando o teu ventre, desvendando-o até à ilusão do boneco esventrado na infância, separando os teus seios cálidos e brancos, fendendo finalmente a tua garganta. Sentada no sofá, uma das mãos pousada no assento vermelho. Uma luz doce, de veludo, vinda de dentro. Unhas longas, afiladas, até a um fino e fundo gemido que me aperta devagar e violentissimamente me espreme todo até o esvaimento abandonado de olhos enterrados por mim adentro, mão longa, de puros dedos afuselados. Aterrado, tomo-lha. Ela deixa. Com a outra sacode a cinza do cigarro, leva-o de novo à boca, ó Ema! Onde estás? Irreal e presente, diáfana luz, deve ter o sexo louro, frágil e delicado. (FERREIRA, 2004, p.224-225)

E, no entanto, Jaime continua a sua busca, e o seu alcance falha; busca Deus na igreja, na prece, mas tudo permanece em um desabar das coisas ao seu redor. O abandono e a inquietação que o cercam sinalizam o quanto ele está distante, ele que aguarda o retorno e só pode lidar com o eterno recomeço. A vitalidade do professor, este indivíduo que compreende as coisas ainda com a possessividade da paixão, não é suficiente para que ele se desvencilhe da ilusão desta posse, da continuidade de um compartilhar frequentemente interrompido pela morte.

E a morte é o fim, assim como a fuga também simboliza o término das relações, das separações dos corpos e do luto necessário para sobreviver a elas. Do quanto a solidão tem de ser ressignificada, do quanto o prazer tem de ser compreendido e as percepções aguçadas para tentar buscar o Absoluto. As relações eróticas em *Estrela polar* e *Alegria breve* têm essa coisa em comum: o prazer, o Limite, o Absoluto que se vive no limiar. A solidão de Adalberto e Jaime representa essa cessação abrupta, tolhida pela prisão, pelo abandono e pela morte, da possibilidade de se relacionar novamente com alguém, de lançar pontes a outrem para que seja compreendido, seja sentido, seja sequestrado pela fome de amor deste outrem. Por isso a semelhança em ambos os romances do compasso de espera dos dois protagonistas. Ainda que as circunstâncias sejam cruéis e adversas suas almas anseiam desesperadamente pela nova oportunidade de amar, de sentir,

de serem sentidos. O amor se constitui como algo sagrado e infinito, como o tempo cíclico, como a esperança do recomeço. Depois da violência subsiste o cansaço, depois do êxtase fica o sentimento do vazio que massacra as horas que tornam a percepção de culpa maior dentro da prisão; cada enterro, uma eternidade. A liberdade dos outros parece machucar tanto Adalberto e Jaime à medida que eles creem o amor algo para viver em seus cárceres particulares. Liberdades violentadas fogem do carrasco, por mais que por determinado tempo as vítimas do jogo amoroso admitam ser escravos mais ou menos dóceis.

A vida se extingue, como o amor, mas mesmo na morte encontrando sua aprovação fica sempre o vazio do prazer extinto: Hedonê tristonho longe de seus pais, lançado na mão de Tânatos que vive até na suspensão do tempo, pronto a ceifar tudo, cumprindo o seu trabalho. O que fica da percepção do erotismo de Vergílio Ferreira guarda similaridades com a visão de Bataille no que diz respeito ao *crime* (no caso de Adalberto) e do *sacrifício* (no caso de Jaime Faria): no final das contas apenas mais uma forma de alcançar algo maior, como vimos ao longo do texto e como veremos mais adiante, analisando essas tentativas de recuperação do mundo agora transfigurados na percepção das duas memórias problemáticas dos protagonistas/narradores que, em todo o jogo, confundem-se, perdem-se e tentam apavorados se recuperarem a si próprios. Como o amor, aliás.

#### **4.3 Estrela Polar e a Memória de Adalberto: A Falha das Percepções**

Como já dissemos anteriormente, a memória como fenômeno perceptivo é de suma importância para os romances da fase existencialista de Vergílio Ferreira. Para ele, a memória é a própria transfiguração do presente e da eternidade, a própria identidade de seus personagens. E essa identidade quase sempre acaba guardando percalços, lutando bravamente nos labirintos do tempo e do espaço imemorial.

*Estrela polar* é um livro de memórias. De memórias tecidas no cárcere pela alma perturbada de Adalberto. E a memória de Adalberto, como o seu mundo, é um abismo em que se tecem caos e ambiguidades que o perseguem. A consciência do ato de escrever, neste caso, está baseada em algo que, como a *ficção* ronda o

romance inteiro — embora de forma sutil — por muitas vezes parece estar também no terreno do *como se*, por conta da própria falha da memória, tão afim ao esquecimento, tão irmã das antiguidades que o tempo inventa de traçar ao longo do horizonte das vidas que vivemos em uma só. Quando nos deparamos com um livro de memórias como *Estrela polar* percebemos que a reminiscência se funda no oposto do que um livro de memórias “convencional” se propõe a fazer. Pela lógica, tal livro é tecido por uma mão firme e um pensamento consciencioso em ser o mais exato possível. Acontece que a exatidão, por mais que se utilize de exercícios de mnemotécnica, em meio à diluição do tempo e às falhas da percepção, é algo praticamente impossível. Adalberto está atento a isso ao começar a escrever e sua memória, e sua consciência de sua possibilidade de equívoco transparece em suas palavras: “A memória são fogachos na noite, dispersos, avulsos, tecendo a nossa constelação. Mas propriamente tu *contas* e *não recordas*” (FERREIRA, 1992, p. 17).

O que fica logo evidente é a construção de um castelo de espelhos: (in)conscientemente Adalberto estabelece uma relação de dualidades ao longo do romance. Como já esclarecemos, o texto de *Estrela polar* dialoga com os textos plautianos *Miles Gloriosus* (O soldado glorioso)<sup>48</sup> e *Menaechimi* (Os “menecmos”, também traduzido como “Os gêmeos”)<sup>49</sup>, comédias de erros em que sempre aparecia a figura do gêmeo, do sósia, do duplo que confunde a tudo e a todos. Até que, pelo desenlace cênico, tudo ficasse esclarecido. O jogo de duplicidades parece unir-se a um sentido de Fado, de um destino prétraçado que acomete o incauto Adalberto e o faz perceber mais tarde determinadas “pistas” que apareciam pouco a pouco à sua memória. Além disso, a sua unicidade o incomoda. A partir daí as metáforas de escuridão, às quais aludimos, juntam-se às recordações de infância de Adalberto, que ele liga ao seu cárcere, como se seu destino fosse de ser um eterno prisioneiro:

Sou filho único, o meu quarto é o “quarto escuro”. Chamavam-lhe assim na casa — mas havia uma janela. Só que dava para um muro. Tal como agora a prisão, revejo-o ligado ao meu destino. Ao alto da minha cela, há um postigo gradeado. Relembro para lá dele o espaço da plenitude que uma ave diz ao passar. Pela noite, as sentinelas, de guarita em guarita, lançam um cerco farpado — “sentinela alerta”, “alerta está”, “passe palavra” — unem um cerco de olhos fitos,

<sup>48</sup> Também conhecido como *O soldado fanfarrão*.

<sup>49</sup> Chamado também de *Os dois menecmos*.

iluminam na sombra a evidência da minha reclusão. (FERREIRA,1992, p.24-25)

A memória, então, é uma tentativa de justificativa para suas atitudes e uma tentativa de recuperação do passado para a compreensão do presente, tendo em vista a sua busca por uma comunhão mais plena com os outros, algo sempre falho. Adalberto, ao perscrutar sua mente, tentar presentificar o passado, com recordações aparentemente díspares ao leitor menos atento, para demonstrar a si mesmo e a quem lê suas memórias a sua inocência. Mas até aí, a exatidão de sua justificativa fica prejudicada pelas idas e vindas de suas incertezas, que se multiplicarão ao longo do romance, assim como ele próprio acaba sendo um símbolo das pluralidades e dicotomias que povoam o mundo. Como diz Paiva (2007, p.140):

Não obstante a peculiar concepção de tempo/espço romanescos construída sobre um jogo de alternâncias sugestivo de uma memória que relembra emocionada e à distância de vinte anos, para a emoção da escrita o conteúdo da diegese sustenta-se na peculiaridade da concepção, na legibilidade do processo.

As recordações vão e vêm em zigue-zague, ajudam a falta de uma linearidade típica da memória, mas não de um livro de memórias e confundem — muito mais do que ajudam — ao próprio Adalberto na sua justificativa, como na sua lembrança sobre uma pistola, que teria sido usada ou não (como de fato não usou) quando da morte de Aida.

Mas não a matou — não a matei! — ele queria só estar com ela, companheira da sua solidão — que coisa estranha! — comunicar, ter alguém ao nosso lado, mas eu queria um objeto, porque tu eras já talvez como um objeto, e todavia... Acaso a morte é a comunhão mais perfeita? Porque tu obcecas-me nesta noite interminável e estás aqui sempre, e sei lá se escrevo para tentar ainda repelir-te. Mas não te matei, nem então, nem antes — mas de quando estou falando? Espero-te no terraço — a realidade sou eu aqui ou eu lá? — há um vaso de flores, Ainda gostas de o virar para a lua, na realidade só uma vez o fez. Espero-te no jardim da minha casa de aldeia, ao pé da ponte e da farmácia — não: o farmacêutico morreu, mas eu sei, mãe morta, espectro entre espectros nesta cela de renúncia, eu sei o que se contava, bom Ernestinho, com um dente de ouro inverossímil... Sinto no bolso do casaco uma pistola nova, realmente um belo objeto, chato, plasmado, manuseável, funcional. Estou longe, na minha casa de aldeia, Aida vai entrar, ouço-a abrir a porta do jardim. A pistola é um objeto tranquilizador, muita gente há-de ter dito, muita gente o há-

de ter pensado. Porque não somos nós que matamos com ela: é ela só que mata. Passamos-lhe uma procuração quando damos ao gatilho. Mas eu de que falo? Que conto? Pensas, relembras. *A tua memória passa através dos fatos como de uma fila de vidraças, ou de estações, ou de folhas de álbum.* (FERREIRA,1992, p.70) [grifo nosso]

A morte dela, inclusive, em concomitância com a morte da sua irmã é o mais perturbador elemento da trama. Vergílio Ferreira traça uma perfeita *tragédia de erros*. A multiplicação dos eventos e das recordações, em meio à duplicidade das irmãs gêmeas e do caos do pensamento confuso de Adalberto, fica sempre em uma recorrência extrema, entremeadas a outras lembranças interligadas, principalmente a do momento em que há a morte da primeira das irmãs, que, a priori, encerraria com as dúvidas dele em relação à identidade delas. É importante anotar a repetição da metáfora aquática, da evocação da natureza marinha ao céu de um dia belo, do quanto a água representa de cura para a memória (o ditado “A água lava tudo, as feridas cicatrizam” e da renovação e também da eternidade). Aqui, essa cena, constantemente repetida como exercício de mnemotécnica, é de uma intertextualidade sutil, mas também claramente expressa, com o poema de Paul Valéry, “O cemitério marinho”. O que Adalberto busca é a exatidão, mas a memória só consegue chegar próximo a ela com esforço e repetições exaustivas como se fossem lançadas contra as paredes do cárcere em que ele se encontra, rebatendo nelas e retornando para ele para mais reflexão e dor:

cresce-me nestas paredes de fortaleza, tilinta ar — lembro-me. Há um cemitério marinho entre as muralhas de um castelo, no alto de um monte, em baixo a massa azul, um sol bonito de alegria, três caixões entram em fila, tinham morrido num... O dia estava calmo, quem poderia supor? Era um barco de passeio, balançou-se ainda às vagas, uma vaga maior varreu-os todos para o mar. Os cadáveres apareceram nessa mesma tarde — ou no dia seguinte? E tu vieste nadando, eu aguardava na praia. E chegaste com o ar miserável de todos os naufragos e caíste-me aos pés e disseste: “Adalberto, você...”. Três caixões em fila, era um cemitério marinho, aéreo e irreal, com um aceno a distância vindo na brisa do mar. Então, aquele riso, um riso granizado, salpicado de alfinetes, crescendo, estalando, vibrando no ar entre o aroma marítimo que passava, riso anónimo que não era dela, porque o caixão estava aberto... O padre espargia-lhe o rosto onde eu procurava ainda o seu riso agressivo de tolinha. (FERREIRA,1992, p.73-74)

A alternância das recordações apresenta um comportamento labiríntico, mas, é bom afirmar, tais labirintos são espelhados. E no meio do caminho o narrador encontra lembranças inusitadas, que quebra o ritmo da subjetividade sem, entretanto, perder o prumo da narrativa, mas que permeia a mesma, como um sustentáculo da ordem das coisas. As digressões vergilianas acerca de política, que encontramos em romances como *Na tua face* ou mesmo em *Alegria breve*, por exemplo, mesmo transitando na suspensão do tempo histórico, são parte de sua crítica velada ao tal engajamento pregado pelo neorrealismo. Em *Estrela polar* tal discussão sobre política aparece à memória de Adalberto estreitamente vinculada às lembranças do seu encontro com a família das gêmeas. Não por acaso, o pai das mesmas, descrito por ele como uma figura grotesca, por conta do seu problema de garganta, que o obrigava a usar um dispositivo externo que lhe permitia falar de forma gutural e desagradável, traz a tona “lutas políticas” e “reuniões do partido”, que antepunha monarquistas e republicanos. Adalberto, alheio a tudo isso, se isenta de tomar uma posição, não por alienação. Sua posição é sempre de questionar o que algema o ser humano, a sua “alienação” é sim uma posição de liberdade porque ele, assim como Emílio, crê que o homem é maior do que qualquer doutrina (FERREIRA, 1992, p.79).

Andando lado a lado com a seletividade da memória, a presentificação do passado também aparece na estrutura textual de *Estrela polar* com a questão do tempo narrativo empregado por Adalberto: frequentemente ele alterna presente com pretérito. A aproximação do passado à memória, essa tentativa de recuperação efetuada por Adalberto acaba, ao invés de dar a exatidão a que tanto nos referimos, por ratificar ainda mais a problemática das ambiguidades. Ambiguidades que, à medida que a memória é recuperada, vão sendo desenvolvidas, geminadas. Mas, quem garante a fidelidade dessas lembranças ampliadas, sua solicitude com a exatidão do relato? A memória nos prega peças, pode fazer com que plantemos inconscientemente falsas recordações para suprir as lacunas de nossa própria inexatidão. O esquecimento não pode existir num livro de memórias. Por isso que a luta travada com o tempo e a evocação dos espaços e percepções do que se viveu é tomada por Adalberto como um caminho de duplicidades, de comparações inevitáveis, como amostras em um laboratório.

Algumas cenas ao menos são de fundamental importância para sua compreensão dos enganos que torturaram sua vida: o passeio que ele faz na floresta e que encontra Alda pela primeira vez no acidente com a bicicleta (páginas 45 a 48) e depois quando se depara com ela na mesma mata, em meio à névoa (páginas 126 a 128). As cenas são parecidas, mas trazem em si o mesmo engano: Adalberto é o único entre todos os personagens que não consegue distinguir entre as gêmeas, todos sabem quem é a mais bonita e há até quem diga que não são irmãs... Por isso que, sua memória sempre recorre à imagem do naufrágio para reconstruir as reminiscências anteriores a ele, por conta da confusão que percebe continuada, mesmo após a suposta extinção da outra situação que o forçava ao engano (quando as duas irmãs viviam e se revezavam na duplicidade de suas próprias vidas). Aqui, mais do que nunca, as lembranças emergem das águas, e lembramos a assertiva de Harald Weinrich no que diz respeito ao sempre presente do símbolo do *Lete* como o rio do Esquecimento, mas neste caso Adalberto quer lembrar sempre, fugir das águas que sepultam a memória, fazer das águas do mar, ainda que violentas, a sua *Mnemósine*, que o faria chegar à verdade:

... DO MAR! Ouço-o desde o alto do cerro abrupto, coroado de ameias, ressoa longe em todo o espaço em redor. Brilha um sol de Setembro, trêmulo, doce. *La vie est vaste, étante ivre d'absence*. Relembro, donde? *Midi là-haut, midi sans mouvement*. Três caixões alinham-se no cemitério marinho, sopra uma leve brisa de sal. Alda chora ao meu lado, eu olho para lá de tudo com os meus pobres olhos vasados.[sic] O barco voltara-se, gente apinha-se na praia, no limite do seu grito. Mas alguém emerge, enfim, ao longe, da espuma, nada a vigor por entre a fúria das ondas — és tu? és tu ainda! — aguardo estático, coalhado em pedra. E ela surge finalmente à borda da areia, espumosa de salsugem, batida em torvelinho, com o rosto escoado de esgotamento e desastre. Tacteia o chão, ergue-se titubeante: o vestido escorre-lhe ao longo do corpo em pregas de água. Corro para ela ou não para ela — para o que traz, para o que diz, ela atira-me ao pescoço os braços molhados

— Ó Adalberto, você...

e escorrega por mim abaixo até a um despojo de trapos no chão. Depois, no dia seguinte, o mar deu à praia os cadáveres que ficaram, só o do barqueiro não. Depositou-os na praia, já alinhados, já ordenados, foi só metê-los nos caixões, subir com eles o cerro a pique até ao cemitério no alto, um cemitério ingênuo, pequeno e pobre, rareado de ervas na terra estéril, semeado aos ventos entre as ameias de um castelo... (FERREIRA,1992, p.132-133)

As percepções de Adalberto, e em especial a sua percepção temporal é questionada incessantemente por ele próprio para a clareza da narrativa. Muito tardiamente ele vem a descobrir que quem sobrevivera ao naufrágio não era Alda, mas sim Aida, e o intervalo entre os acontecimentos escapa-lhe sempre. O tempo, derramado no meio das águas de uma obscuridade, não é algo que se perde como areia de ampulheta escorrendo por entre os dedos. Nenhuma história é perdida desde que se possa relembrar. O esquecimento impossível escapa aos espelhos dos caminhos tortuosos, é uma maneira de se contrapor ao *ser-para-a-morte*, a multiplicação das lembranças é uma maneira de perenizar uma história. Ainda que inexatas, as memórias de Adalberto o tentam isentar de seu crime e de seu castigo, a partir do momento em que ele as enuncia. O calendário perde a sua razão de ser, a história é que permanece. Como permanece a lembrança fugidia do filho morto no acidente com a pistola. E a percepção das pequenas coisas é que desencadeia, à maneira de Proust, a torrente de vivências, a consciência do vivido. O tempo está suspenso, o que importa é o que se conta:

E eis que no dia seguinte — ou um ano depois? Porque, quanto tempo de relógio durou aquilo que narro? O meu amor por Aida e o cansaço disso não podiam ter durado dois ou três meses apenas, como creio ter já dito. Se o que somos, profundamente, *explode* em revelação, o que o fez germinar não se realizou tão depressa. Sei por exemplo que no meio da minha história há uma imagem numa praia e o corpo de Aida, glorioso de sol. Vejo-a em pé e de perfil, sacudindo os cabelos, os olhos cerrados a um prazer de haustos longos. Ora ela não morreu nesse verão. Nesse verão ela era só um corpo fértil ao sol. Relembro perfeitamente a beleza do seu corpo e, portanto, ele existia para mim, belo, evidente de alegria. Um ano pelo menos deve pois haver de permeio — onde? em que ponto exato desta história? E acaso tem isto interesse? Uma história vivida não tem tempo de calendário — tem-no só no que se viveu. Amei Aida, aborreci-a. E é só disto que falo. Podia inventar uma exactidão, dizendo, por exemplo, que “meses se passaram”. Mas uma história que se vive não cabe em três palavras. Em três palavras caberá a que não existiu. Mas se não existiu, como existir? Quero dizer: como recordá-la? Revivê-la? Há um ano de permeio, um ano ao menos. Só lhe não sei o lugar. Se o beijo de Alda me durou na boca, se a senti misteriosa com um aceno à sua intimidade, se Garcia me perguntou se eu já não “gramava” Aida... Complexa, tão enredada, uma vida humana. E no entanto um pequeno episódio pode resumi-la toda. Reverte-te a ti próprio, pensa de súbito, sem te mentires, confrontado em flagrante com o teu passado, que foste tu? que te resume? que fato te relembra sem esforço? Imagina que te pedem a tua biografia: quase não tens nada para contar... Amores, sonhos, combates — lembra-te depressa: que te ficou? Há uma leve vaga de chuva, um adeus na madrugada, um insulto inesperado e violento a uma esquina de um passeio — que mais? que

mais? Mas essa mesma hora, esse adeus, esse insulto, se o quisesses contar... (FERREIRA,1992, p.147-148)

E cada vez mais a memória traz à tona a significação, para Vergílio, da presença e da ausência, das *visibilidades* e das *invisibilidades*. No episódio do gravador, a presença da voz da mãe na fita, o agonia com a sua ausência real. No seu apartamento ecoam as incertezas acerca do seu destino e a esperança de que se cumpra o seu chamado. A voz da sua mãe é a voz da memória que clama contra o esquecimento, enchendo de imagens sua mente e sua realidade. E a mente de Adalberto começa a se fragmentar como a sua própria percepção do tempo; o cansaço toma a dianteira. E o que parecia irrelevante a princípio, e até mesmo obscuro, a morte de seu filho aparece para domar suas recordações, para demonstrar que da memória nada se apaga. É significativo anotar a observação feita por Adalberto quando das poucas vezes em que neva em Penalva e de como a plenitude de um verão emoldura as desventuras pelas quais ele passa. Estabelece uma curiosa ligação com *Alegria breve*, cujo espaço narrativo está mergulhado em um inverno perene.

Que escrevi? Que contei? Estou cansado... Clarinda está doente, soube-o nessa tarde com neve, com Emílio ao meu lado a caminho da pensão. Ou noutra tarde, noutro inverno, noutro ano. Clarinda está doente, que mais importa? Está doente, vai morrer — não! como podes tu morrer? Como se pode morrer? Como pode morrer tudo o que é vivo e só em vida é verdade? — meu filho... (FERREIRA,1992, p. 169)

E repentinamente, uma outra imagem me assalta, me inunda a memória — quando foi? Nós estávamos em casa, era uma tarde de verão, havia um calor grande no ar. Eu subira da livraria cansado, minha mulher esperava-me. Não, não queria tomar nada, só uma bebida fresca talvez. Minha mulher estava a mais, mas nada era de mais ao pé do filho que dormia no quarto ao fundo do corredor. E de repente, no silêncio afogado de calor, minha mulher ouviu, eu ouvi, no silêncio abafado, compacto, extenuante — um tiro! Suspendemo-nos fulminados, saltamos sobre nós, mudos, enlouquecidos, correndo pelo corredor aos tropeções — mas antes de chegarmos ao quarto ouvimo-lo gritar... Imagina que não gritava! Imagina que não gritava — de que serve? E algum tempo depois, foi em Setembro... Um vento de desolação sopra lá fora, ouço-o através das grades da minha cela, as folhas mortas das árvores devem arrastar-se pelo chão até a um recanto onde apodreçam em paz. Não cai neve aqui nunca — o inverno é um outono prolongado. Mas lá o inverno tinha a sua hora e vinha sempre e chegava sempre. Depois, esquecia-se e ficava... (FERREIRA,1992, p.169-170)

O comício que ele testemunha no capítulo XVIII (FERREIRA, 1992, p.181-185), no qual aparecem os dois grupos politicamente contrários, pode parecer díspare para a narrativa, mas tem embutida em si tanto a questão da justiça — e Adalberto se deixa levar pela onda do vai e vem dos manifestantes — como o do recordar, bem como a multiplicação, neste caso, do discurso do Emílio. Em certo ponto do confronto verbal, Emílio diz “— Meus senhores! A justiça não se ensina nem se prega. Mas há infelizmente, de vez em quando, a necessidade de recordá-la, não é assim?” (FERREIRA, 1992, p.184). Ao passo que há lugar para um aparte de um dos manifestantes e se segue, pelas palavras de Adalberto, a estranha cena:

— Não apoiado! — gritou um homem escuro duas filas à frente da minha, olhando aos lados em desafio prévio a quantos não concordassem com ele.

Houve um momento de embaraço, Emílio aguardou. Mas como o homem se calara, Emílio voltou à sua:

— Dizia eu pois que a justiça não se ensina nem se prega. Mas há infelizmente, de vez em quando, necessidade de recordá-la, não é assim?

— Não apoiado! — e desta vez o homem ergueu-se, rebolou-se por entre os da sua fila e subiu ao palco.

— Não apoiado porquê? [sic] — berrei eu por solidariedade.

ou foi Emílio que perguntou?

— Eu digo “não apoiado”, porque o senhor doutor disse que a justiça *não se ensina nem se pre-ga... a!*

— Bravo! Bravo!

— Mas há mais, há muito mais — clamava de novo o homem curto, largado ao seu arranque — Ouviu-se aqui, e todos vós sois testemunhas, que o doutor disse “mas há infelizmente, de vez em quando, necessidade de recordá-la, não é assim?”. Ora, não é isto! Não é isto! O que eu digo é que “mas há infelizmente, necessidade de recordá-la”.

— “Em voz alta”. Ele esqueceu-se de dizer “em voz alta” — clamaram da assistência. (FERREIRA, 1992, p.184-185) (grifos originais)

A necessidade de recordar para o seu arrependimento ou para sua justificação? O exercício de recordação passa a ser presentificação, como dissemos, mas também a vivificação do pensamento. Adalberto, precisa sempre exemplificar a

sua exatidão, a experiência do pensamento materializado nas memórias, ainda que hesitantes. O que se vê é o que se pensa, e como ele dirá, também é dar vida.

Até que um dia — quanto tempo depois? — era verão outra vez ou ainda quase verão, porque a memória me sufoca e me escorre de suor. Eu estava na livraria, tinha imenso que fazer. Aida ocupava-se com o filho, com a casa, com o gosto de a dirigir. Pensei seriamente em arranjar uma empregada, Aida opôs-se. Um dia estava eu na loja — espera: há um fato antes e tu ias esquecê-lo. Se o esquecesses, decerto, ele não existia. *Só existe o que se vê, o que se pensa. E não é fácil pensar, isto é, dar vida.* As paredes desta cela, quantas vezes? são apenas um pesadume fundo, informe, como estar triste só por estar, ou como criar o tempo ouvindo a respiração. (FERREIRA, 1992, p. 294) [grifo nosso]

A vida então, dessa forma, cristalizada em um rio que se vai ao longe, no mar bravio que encerra em ondas o vagido das esperanças, petrifica nas paredes dos cárceres que urdimos para nós mesmos é reflexo da memória. Eterna conflagração de dois rios, Letes e Mnemósine, (Esquecimento e Memória) em uma cela de uma prisão, para Adalberto só restou a fixação desta vida navegando nos dois rios, indo para o mar da vida e da morte. Entre tantos espelhos, o do seu livro de memórias é o que ele deixa como legado para sua permanência, de reconstruções e de repetições eternas, como ele enuncia nas páginas finais do romance:

Eu. Guardarei minha voz nestes limites de pedra. Depois, quando nada me lembre ao que me lembra ainda talvez, quando tudo se reduzir à perfeição do meu nada, quando, ao verem-me, eu for realmente uma pedra, exato, avulso, nítido, e o universo me perguntar, “quem, tu?”, quando todas as vozes embatendo nas paredes desistirem de embater nas paredes, abrir-me-ão as portas de novo, partirei então para Penalva. É uma cidade fechada, no alto de um monte. A dez passos há o vazio. Então, provavelmente, encontrarei Aida. Ela tem uma irmã parecida com ela, até no nome. E amarei Aida e direi: “tu, ó única”. Tudo quanto em mim é de mais o sonharei então nela e tudo em mim será ainda um excesso e perguntarei ainda: quem? onde? para quê? Depois confundirei Aida com Alda e direi a Alda, que é Aida: “ó única”. Então Aida dir-me-á: “não sou quem julgas, mas que admira? Tu nunca amaste ninguém”. Haverá um filho entre os dois e já morto. E eu matá-la-ei ou dirão que a matei, porque a morte é o signo do meu excesso — e serei condenado a vinte anos. Abrir-me-ão as portas depois, se viver ainda. E voltarei para Penalva. Então encontrarei decerto Aida que tem uma irmã extraordinariamente parecida com ela. (FERREIRA, 1992, p.318- 319)

#### 4.3.1 *Alegria Breve* e a Memória de Jaime Faria: Canção de Desespero

A configuração narrativa de *Alegria breve*, diferentemente de *Estrela polar*, escora-se na memória de um narrador que deixa fluir livremente suas recordações, sem preocupar-se em apor as correções ou tergiversações que permeiam aquele romance. Também, não vemos a pretensão, por parte do narrador, de escrever um “livro de memórias”, embora seja o que de fato aconteça. Mas, ao final, a diferença entre ambos os livros é flagrante, uma vez que *Estrela polar* tenta se apresentar como um livro de memórias.

A narrativa de *Alegria breve* também é cíclica, mas envolve uma outra visão de memória que se constrói dentro de um tempo cósmico, como diz Walter Benjamin em seu ensaio sobre Kafka<sup>50</sup>; de esperas e uma cadência que dilui o instante na inquietação da eternidade. A espera, que em *Estrela polar* equivale a uma ficção, a de um reencontro improvável de Adalberto com o princípio das coisas, em *Alegria breve* corresponde ao aguardar o fim. Como nos debruçaremos sobre tal especificidade mais adiante, nos atemos agora, tão somente à questão da memória.

Como espelhos sobrepostos — característica marcante nos dois romances —, a narrativa inicia-se pelo fim que é começo e recomeço. E daí aos labirintos que também constroem incertezas (ou antes, a incerteza, a do fim e a do retorno do seu filho) soma-se ao desconcerto do mundo interior e do orbe exterior, fechado e que captura as pessoas, lançando todas as questões que o romance aborda para a compreensão da eternidade e da morte. O tempo da alma se sobrepõe mais uma vez sobre o tempo do mundo. A *singularidade do não-repetível*, segundos os termos de Paul Ricoeur<sup>51</sup>, ao contrário da repetição insistente que vemos em *Estrela polar*, antes de determinar a segurança da memória, determina o ciclo que se encerra com todo o desacerto interno que se desdobra entre as duas pontas narrativas: começo e fim. É a caixa de Pandora, o mundo de *Alegria breve*, materializada pela memória de Jaime Faria. A eclosão da esperança, em meio a tanto niilismo, é a ratificação deste mesmo niilismo, na espera em que sua mente se aferroa, como chave e fechadura. O *dia novo* que ele evoca no primeiro capítulo parece estar mais próximo quando

<sup>50</sup> Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte.

<sup>51</sup> O termo está em Tempo e Narrativa, tomo I, O eclipse do acontecimento na historiografia francesa, 139. (1994)

sua memória elege o fim como início da narrativa, quando ele começa com a visão da morte para falar do desatino da vida:

Enterrei minha mulher — porque lhe chamo minha mulher? Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira. Levá-la para o cemitério, e como? Fica longe. Ela pedira-mo uma vez, inesperadamente, acordando-me a meio da noite. Queria que a enterrasse junto ao muro que dá para o caminho, porque se vê daí a casa dela. Habitara-se a olhar para aquele sítio depois que ficou só. E pensava: “Verei dali a janela do meu quarto.” Mas teria de transportá-la para lá. Não tenho forças e cai neve. A quantos estamos? É inverno, Dezembro talvez, ou Janeiro. Tiro a neve com uma pá, traço o retângulo e cavo. [...] (FERREIRA, 2004, p.9)

[...]

Atiro a minha patada violenta, respiro até os ossos o universo inteiro. Sou eu. Regresso enfim a casa, acendo o lume. Terei de ir à mata cortar lenha. Amanhã? Talvez amanhã. Dorme. Estás tão cansado. Amanhã é um dia novo. (FERREIRA, 2004, p.13)

A seletividade da memória aparentemente trai o narrador. Ou ele se faz pouco fiável no que narra e retira/acrescenta detalhes que escapam a um primeiro momento. Nenhum narrador é confiável e sincero, mas ao menos a percepção de Jaime Faria não pode ser questionada como a de Adalberto que, ao propor-se memorialista, falha na própria condução de suas recordações. E o que há de invisível e visível em um — e aumenta a agudeza de sua insinceridade, no caso de Adalberto, que constrói uma justificativa — em Jaime é tão somente desespero e mais desespero. Mesmo também aliada a uma suspensão do tempo histórico, a memória em Jaime Faria não pode prescindir de seus passados e seus futuros. Nem de seus instantes. Quanto mais se recorda mais detalhes vêm à superfície. A diferença dele para Adalberto é que, não se atendo à (re)escrita de suas lembranças, determinados detalhes aparecem naturalmente. A problemática que Adalberto oferece, com tantas invisibilidades que ele teima em deixar encobertas, ou das confusões que as duplicidades lhe causam deixa de existir com Jaime, que rememora naturalmente, enriquecendo sua própria vida, porque cada recordação a mais é a tentativa de perenização e é a fundação de sua própria espera. Por isso que a cena do enterro de sua esposa, presente, como vimos no início, ao final é recontada da seguinte maneira:

A tarde escurece, a noite vem aí, vou enterrar minha mulher. Enterro-a ao fundo do quintal, debaixo da velha figueira, onde outrora o filho da Norma, subitamente os olhos em alvo, eu balouçava-me com ele, onde há dias enterrei o *Médor*. Dorme. Para sempre. Fico eu ainda, alguém teria de ficar, fui eu o condenado a essa excessiva grandeza. Se soubesses como é terrível. Levá-la ao cemitério não é fácil, alguém partiu a carroça ou a queimou. Certa noite, ela acordou-me aos gritos, eu saltei na cama, estonteado:

— Enterra-me ao pé do muro

o que dá para o caminho, porque se vê daí a casa dela. Habitua-se a olhar para lá, desde a sua solidão. “Verei dali a janela do meu quarto.” Verás como? De que mundo estás falando? Estou cansado. Cai neve pelo horizonte, a quantos estamos. (FERREIRA, 2004, p.297)

[...]

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. (FERREIRA, 2004, p.301)

É em *Alegria breve* que podemos perceber aquilo que Paul Ricoeur (2007, 425) chama de *rastros mnésicos*, que acabam se constituindo como estruturas de presenças e de ausências nas quais se assenta a narrativa. Sendo o esquecimento impossível, por vezes indesejável, é necessário que eles permaneçam, naquele exercício, já referido por nós, de presentificação. Essa experiência das percepções, tal retorno ao passado que anula suas distâncias e se pereniza num tempo cósmico que paira por sobre corações e mentes pode ser assim descrita, utilizando as palavras de Ricoeur (2007, p.437):

Quais experiências podem ser consideradas como confirmação da hipótese e da sobrevivência das impressões-afecções além de sua aparição? Neste ponto a experiência *princeps* é a do reconhecimento, esse pequeno milagre da memória feliz. Uma imagem me acode ao espírito; e digo em meu coração: é ele sim, é ela sim. Reconheço-o, reconheço-a. Esse reconhecimento pode assumir diferentes formas. Ele já se produz no decorrer da percepção: um ser esteve presente uma vez; ausentou-se; voltou. Aparecer, desaparecer, reaparecer. Nesse caso, o reconhecimento ajusta — ajunta — o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer. (grifo original)

Diferentemente de Adalberto, Jaime Faria está mais próximo de tal *reconhecimento*, uma vez que a distância entre aquele passado que ele evoca anula-se totalmente, não somente a partir do momento em que sua narrativa se inicia (sem, por exemplo, a evocação do tempo passado na prisão), mas, também, pelo fato de que ele une a ponta de um acontecimento, ponte ou fechadura de toda a história. A estrutura de idas e vindas diferencia-se da presente em *Estrela polar* uma vez que, naquele romance, a presentificação é executada por uma memória supostamente fechada em um livro de memórias — que não se encontra, contradiz-se, mas que, curiosamente, assim como *Alegria breve*, perpetua uma espera. Porém, a espera em *Estrela polar* não é passível de ser mais “reescrita”. E Jaime Faria, que dilui isso tudo em sua narrativa, usa vários rastros de memória para pontuá-la, em repetições suspensas, mas cercadas de objetividade e de um cunho descritivo peculiar, de algo que é impossível confundir-se, como a imagem do Luis Barreto, por exemplo, que o perseguirá ao longo do romance:

Tinha uma cara ressequida de pergaminho — sessenta anos, talvez. Um botão de baquelite enterrava-se-lhe como um prego no ouvido esquerdo, donde pendia um fio entrançado que lhe penetrava pela gola do casaco. O clarão do poente entrava por uma janela, destacando-lhe a face de gesso. Eu olhava-o à espera de mais palavras, fitava-lhe as mãos gastas, queimadas de milhões de gestos. (FERREIRA, 2004, p.15-16)

Além dessa constante realização de presenças, por meio de elementos os quais insistem em persegui-lo, há sempre a percepção de um instante perene que ata as pontas: a contemplação daquilo que revivifica a memória. Para os rastros mnésicos aos poucos retomarem as recordações, mas ao mesmo tempo não os deixando no plano do passado remoto, mas daquilo que é constantemente evocado e revivido. É necessário para Jaime Faria inserir em seu discurso tais coisas, pois é a partir daí que ele mesmo constrói a própria ciclicidade em que se encerra, o mundo do eterno retorno, do plano circular que engloba suas percepções:

Dormi mal. Frio terrível — alguma janela mal fechada? Dormi mal. A casa é velha, decerto, mas isso não é razão: foi toda arranjada há pouco tempo. A roupa é bastante, mas deitei-me enregelado, os pés úmidos da neve. Olho através da janela, a neve cai a todo o horizonte, o uivo de um cão ondeou pelo ar. Havia uma que me parava à porta do quintal, esperando. Eu pensava: a força estúpida da vida. Estúpida? Cai neve, olho-a. E os meus olhos são longos como a esperança do cão. Um dia, por fraqueza, chamei-o, dei-lhe um osso.

Foi um ato imprudente, porque a esperança realizada começa logo outra vez desde o princípio. Porque não parar? O meu horizonte é este. Há outro para lá? Não quero ir ver. Um dia fui com Vanda... Vanda! Teu nome. Como um vento do norte. Fui contigo ao monte mais distante que se via do monte de S. Silvestre: havia outros montes para além. Naturalmente, se continuasse, voltaria ao ponto de partida: é a forma da vida humana — ou não? O círculo. (FERREIRA, 2004, p.21)

E no meio deste círculo, imagem comum aos dois romances, encontramos o próprio estatuto da memória de Jaime Faria materializado no ato de escrever, a intuição de um instante perenizado, compêndio de outros instantes somados as percepções das mais variadas que sintetizam a *Inquietação* que povoa a mente do narrador e que alicerça a espera de um fim inconcluso:

Que horas são? A noite desceu 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 inseto. Noite plácida e grande. Estendo-a a meus olhos pela vastidão da neve. 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. 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 milênios de desastre. Mas o meu corpo está vivo. Mergulho as minhas mãos na fundura de tudo o que foi e apodreceu, mas as minhas mãos voltam ainda com os seus dez dedos ativos. A minha boca é amarga, mas relembra o bom sabor. 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. A lua vai subir — espera. Um instante apenas, escuta. (FERREIRA, 2004, p.114)

Todos esses instantes, feitos de percepções, constituem o tempo cósmico da narrativa vergiliana. Fundamenta-se numa síntese de tempo-espaço-memória materializada, para nós, em uma ucronia que, como veremos na última seção, dá aos romances o seu sentido de caos e absurdo do mundo e da condição humana, esta sempre à beira de sua própria redenção, porque deve questionar-se seguidamente, ainda que sob o império do esvaziamento do mundo, sob os escombros de certezas paulatinamente acumuladas até se tornarem pó.

#### 4.4 Caos e Absurdo: a Ucronia Vergiliana

A *ucronia*, como termo literário, está mais ligada à ficção-científica<sup>52</sup>, no sentido de uma construção de um tempo indefinido, situando a narrativa quase sempre em um passado remoto. Diferencia-se do conceito de *história paralela*, que imagina situações invertidas da História. Ademais, o conceito traz em si todo esse aparato de desacerto do mundo, do quanto as pessoas e a ordem das coisas estão submersos na incerteza, no caos. A reflexão sobre os começos e os fins — ou a anulação de uma procura pelas raízes dos tempos, diluindo-o no pensamento do eterno retorno permeia toda a narrativa, centrando no homem e no seu destino, a problemática do mundo.

Cremos que nos dois romances aqui analisados há uma ucronia construída por Vergílio Ferreira que acaba sintetizando o seu pensamento. O mundo, presentificado pelo corpo, encontra nele tudo: espaço, tempo e memória. As percepções das coisas estão fundadas neste tempo cósmico que abarca a tudo, corpo e mundo se interpenetram e o *kairos* representa o que se encena neste palco. Dizemos *palco*, recorrendo ao pensamento de Walter Benjamin (2008, p.150), quando, em “Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte” afirma que “O mundo de Kafka é um teatro do mundo”. Também em Vergílio, leitor de Kafka, aliás, isso acontece, que eles representem o que são. Da mesma forma que os personagens kafkianos também estão à procura de um último refúgio, de uma salvação.

A presença de Deus, tão marcante na obra do escritor tcheco, em Vergílio, se anula, ainda que percebamos, em ambos os romances, as rogativas das personagens a um Deus que evidentemente, está ausente. Ou, ao menos, omisso. Por isso que a ucronia vergiliana apresenta esse diferencial, advindo, principalmente, como já o dissemos, dos elementos clássicos que ele insere em vários de seus romances. A esperança de um novo recomeço permeia os dois romances de forma diversa, mas sempre se distanciando de um pensamento apocalíptico, uma vez que *Estrela polar* e *Alegria breve* estão alicerçados em tempos cíclicos, e escapam desta classificação pois como diz Frank Kermode (1997,p. 23):

<sup>52</sup> [http://www.riflessioni.it/dizionario\\_filosofico/ucronia.htm](http://www.riflessioni.it/dizionario_filosofico/ucronia.htm), acessado em: 23/11/2010

Num sentido lato, o pensamento apocalíptico pertence a uma visão do mundo mais retilínea que cíclica, embora isto não seja uma distinção definida; e até no pensamento judaico não havia um apocalíptico real enquanto a profecia não falhou, porque o Apocalíptico Judaico pertence ao que os eruditos chamam Período Intertestamentário. Mas, basicamente, temos de pensar numa série ordenada de acontecimentos que termina não num grandioso Ano Novo, mas num Sabat final. Os acontecimentos recebem o seu significado dum sistema unitário, não da sua correspondência com acontecimentos de outros ciclos.

Por isso que, apesar ainda dessa indefinição relativa, a espera perpétua que encontramos multiplicada e ressignificada nos dois romances, cercada de idas e vindas, nos lembra, fatalmente, do Mito da Idade do Ouro. Tal mito é recorrente em várias culturas, mas aparece no imaginário ocidental por meio do texto do Hesíodo (Os trabalhos e os dias), além da tão aguardada *segunda vinda* presente no simbolismo cristão. A Humanidade, depois do esplendor da idade dourada, submerge na decadência e nas trevas, e nas brechas que tais trevas permitem surgir, fica a esperança de que a ordem e a luz voltem a reinar.

Essa ordem cíclica das coisas é representada por Vergílio Ferreira, como já vimos, na própria estrutura da obra: ela começa pelo fim e termina por este fim que é começo: Adalberto Nogueira escreve suas memórias a partir de um “recomeço” e termina a sua narrativa imaginando outro recomeço; Jaime Faria como último remanescente de uma aldeia destruída pela mineração do volfrâmio explorado para servir de matéria-prima de munições para uma guerra distante, enterra sua mulher.

Início e fim parecem anular o tempo, deixando apenas o instante, a espera de uma salvação que nunca vem. Apocalipses, como bem frisa Frank Kermode em “A sensibilidade apocalíptica” (1997,p.44), trazem consigo o esquema *império, decadência e renovação, progresso e catástrofe*. O tempo suspenso em algo que não é necessariamente uma eternidade, mas também não participa daquilo que chamamos costumeiramente de tempo histórico é uma referência ao conceito de *aevum*, de São Tomás de Aquino. O *aevum* é algo que coexiste com o tempo, mas que livra essa espera da eternidade (eterno só Deus o é), não tirando o seu caráter perpétuo. É o mundo sem princípio e sem fim.

O próprio Jaime, em sua narrativa já se coloca como filho de uma situação incômoda, como ele escreve:

Nasci a 28 de Janeiro de 19..., às três horas da tarde de uma sexta-feira, dizia minha mãe. É a hora de Cristo, dizia minha mulher. Sorrio, encolho os ombros — também o cansaço é verdade. Nasceram três irmãos antes de mim, mas foram morrendo pela infância afora. Nessa altura eram ainda vivos todos três, suponho. Era o começo do verão, talvez, minha mãe e a mãe dela subiam a rampa para a missa do domingo. E um momento, minha mãe hesitou com uma inesperada tontura. Parou, apoiou-se a minha avó:

— Não sei o que tenho, minha mãe.

Ela varou-se de iluminação e alarme:

— Não me digas! Não me digas que já arranjaste outra desgraça.

A “desgraça” era eu. (FERREIRA, 2004, p. 17-18)

Tal referência a Cristo não é despropositada. A rápida decadência em que a aldeia desaba a atinge em todos os planos. Jaime Faria começa a participar de um estranho triângulo amoroso (que já analisamos sob o ponto de vista do erotismo) que tem como outros vértices o engenheiro de minas Luís Barreto e sua esposa Vanda. O engenheiro empresta sua esposa para Jaime para que ela engravide. Uma vez grávida, rompe relações com Jaime e parte para longe da aldeia (os que tinham vindo de fora conseguem ir embora, ao passo que aos poucos quase todos os nativos morrem) deixando o professor desesperado porque quer o filho para si, como se fosse o artífice de sua salvação, começo da repopulação da aldeia destruída. Reconhecendo-se ele próprio como um ser diferenciado, o professor diz:

Estou só, horrosamente só, ó Deus, e como sofro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim. [sic] E no entanto, este orgulho triste, inchando — sou o Homem! Do desastre universal ergo-me enorme e tremendo. Eu. (FERREIRA, 2004, p.10)

Ainda assim, ele não consegue escapar de buscar uma companhia em meio ao desmundo que vai se tornando a aldeia: a neve, as casas abandonadas, a escuridão, a capela destruída na qual Jaime e Vanda amam-se sacrilegamente, a presença de Ema, sua outra amante que lhe empresta o corpo enquanto fuma cigarros. A anarquia reinante na aldeia relembra os versos de Yeats em “The Second Coming” (*Tudo se desmancha no ar. O centro não segura/a imensa*

*anarquia solta sobre o mundo.*)<sup>53</sup> ou mesmo, como bem afirma José Rodrigues de Paiva a “The waste land”, de T.S.Eliot.

Na visão delirante de Jaime Faria em meio ao delírio dos meses passados em perturbações contínuas, quadros de desespero, atitudes de megalômano, o panorama de vazio e dúvidas. Ele enxerga-se como o precursor deste novo mundo que advirá após o fim. Como Homem ele enxerga o tamanho da sua divindade, quando diz, talvez para si próprio:

Matar-te-às 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. Atrás do silêncio não há senão o silêncio. O teu derradeiro encontro. Nenhum mais. Esquece. Não digas nada. (FERREIRA, 2004, p. 272)

Para que o fim aconteça e o recomeço se processe é necessário o *kairos*. Acontece que essa crise está sempre atrelada a uma certa linearidade temporal que o romance vergiliano rejeita. Se a crise está lá presente, também está cercada de empecilhos que não possibilitam a concretização do final. É aí em que encontramos o quiasma entre a ficção literária, nas palavras de Kermode, com a realidade. O mito da Idade do Ouro, como tantos outros mitos de recomeço ou mesmo apocalípticos, é um mito falho, que precisa estar sempre sendo renovado, seja *profeticamente*, seja pelo imaginário ou pela literatura.

Por isso o romance se fundamenta em um ciclo que mescla um final que não existe e um começo que aparentemente é um recomeço. Se um símbolo pudesse ser apontado para representar o romance com certeza seria o da figura mítica de Ouroboros, a serpente ou dragão que morde a própria cauda: é o eterno retorno, a dança sagrada da morte e da reconstrução. No entanto, em “Alegria breve”, o compasso é sempre de espera. Em meio às ruínas da cidade e as ruínas de sua própria alma, Jaime Faria continua sempre a imaginar a volta do filho. Ele afirmaria a sua própria divindade para fazer um contraponto à divindade que o professor imaginara para si:

---

<sup>53</sup> *Things fall apart; the centre cannot hold;/Mere anarchy is loosed upon the world*, no original. A tradução é nossa.

O meu filho instalará a sua divindade em todo o reino de todos os deuses mortos. E de todas as vozes erguidas dentro de si, de todas as vozes erguidas no universo, de toda a voz oblíqua do aviso e do alarme, ele dirá na alegria calma do seu triunfo perfeito:

— É apenas a minha voz.

É uma palavra enorme, é a palavra final — não a sei ainda. Mas estou cansado. No meu casaco se levanta a minha resignação. (FERREIRA, 2004, p.300)

A realidade assim transformada em labirinto de eventos embaralha as possibilidades e o próprio Jaime Faria parece não perceber que para que a instalação da divindade deste filho que ele nunca viu se tivesse de seguir o mito teria de passar necessariamente por sua própria morte ou antes, com a sua anulação e desterro, como aconteceu a Cronos. Mas ele, como narrador, ou seja, como senhor do Tempo da história que conta, nega-se a manter a linearidade necessária para que começo, meio e fim se instaurem. Sem perceber, ele mesmo impede a vinda do filho, quando enlaça o fim da história — o momento em que ele enterra Águeda, sua esposa — ao começo diluído de seu nascimento e do encontro com o engenheiro de minas. Qual começo é o mais aceitável? O da desgraça de sua própria vinda ao mundo ou o da perdição que o Luís Barreto apregoa quando anuncia o progresso que as minas em tese proporcionariam? Onde, o início do fim? Quando Vanda vai embora grávida dele com Luís Barreto ou quando ele começa a se relacionar com Ema? Ou quando o Padre Marques, seu parceiro no jogo de xadrez consegue ir embora da aldeia, dando fim a um jogo que parecia interminável?

A sua memória, com todas as idas e vindas típicas, parece traí-lo e exauri-lo. E o tempo exato, já imperceptível, se desmancha de vez. E o que mora no silêncio é apenas o silêncio. A espera da nova era tem de continuar, se refazer mais e mais. Após a destruição tem-se de pensar na reconstrução para o ciclo se completar. Iniciado no fim, o romance tem de deixar aberto o reconhecimento desse ciclo. Como o apocalipse é um mito falho que ao longo dos séculos se esperou, temerosamente ou ardentemente, tem de ser reescrito. Após a frustração ou o alívio, o cansaço e a capacidade humana de recolocar tudo no caminho da rotina. Ou não. Como imaginar rotina quando o que restou foi uma aldeia vazia? Ainda assim, Jaime Faria diz, falando ao filho que nunca vem:

— Recomeça tudo de novo. A terra não pode morrer. Como viveria ela sem ti?

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. (FERREIRA, 2004, p.301)

Esse dia novo, ansiado por Jaime Faria é praticamente impossível em *Estrela polar*. A narrativa empreendida por Adalberto Faria, suas *memórias*, fecha apenas na possibilidade imaginária de um recomeço. Seguindo o caminho intertextual, indo além da relação com Plauto, observamos anteriormente, e concordamos com José Rodrigues de Paiva, o diálogo do texto vergiliano com o poema *Cemitério marinho*, de Paul Valéry. No poema lemos “Aqui vindo, o futuro é indolência.”<sup>54</sup>. O futuro para Adalberto é algo que nunca chega, o eterno presente dele é o presente do livro que escreve. A única possibilidade de recomeço que ele reconhece é o que ele despreza, talvez por conta da confusão causada pela Aida, quando do naufrágio e morte da irmã, (que remetendo ao poema podemos “encontrar” tal recomeço no seguinte verso — “O mar, o mar recomeçando sempre”), mas que redundando na morte da sobrevivente e por consequência a condenação de Adalberto à cadeia.

No caso de Adalberto, como acontece a Jaime, essa condenação parece já transparecer na imobilidade relativa em que ambos se encontram em seus respectivos lugares. A esperança e a necessidade de fuga de tal situação aparecem no texto de *Estrela polar* da seguinte forma, lembrando momentos antes do naufrágio que marca os acontecimentos:

Quantas vezes eu pensava, dizia a Alda “temos de sair da cidade” — ó Penalva, cidade aérea, aberta de espaço para todo o lado, e tão como esta prisão. Mas eu era dali, da sua imobilidade eterna. (1992, p.229)

A *imobilidade eterna* traz, paradoxalmente, as ideias de *constância* e *mutabilidade* que cercam, de certa forma, o *aevum* que vemos representado

<sup>54</sup> VALÉRY, Paul. O cemitério marinho. Trad. de Darcy Damasceno e Roberto Alvim Confia in: [http://www.culturapara.art.br/opoema/paulvalery/poema\\_db.html](http://www.culturapara.art.br/opoema/paulvalery/poema_db.html) acessado em: 23/11/2010

também em *Estrela polar*. A variação entre tais coisas é o *kairos* que sustenta a linha narrativa do romance, uma vez que encontramos que a *mutabilidade* (e as irmãs gêmeas se metamorfoseavam umas às outras, até à metamorfose definitiva da Aida como Alda, após o naufrágio) não anula verdadeiramente a própria constância (a metamorfose em si não altera a ordem de coisas no mundo percebido por Adalberto) até que ocorra a morte de Aida, mas que ao final de tudo não é capaz de balançar as estruturas do *nunc movens* em que se constitui o mundo de *Estrela polar*. Isso tudo corresponde ao que Kermode (1997, p.86) escreve:

As discordâncias da nossa experiência — o deleite na mudança, o medo da mudança; a morte do indivíduo e a sobrevivência das espécies, as dores e os prazeres do amor, o conhecimento da luz e da escuridão, a extinção e a perpetuidade dos impérios — (...)

*Estrela polar* encerra em si esse aparato de espera e de perpetuidade falha, o *ser-para-a-morte* constantemente ressignificado. O próprio título do romance já antecipa as discussões que ele traz consigo: uma estrela, longínqua, que serve de norte aos homens, mas sua própria luz é algo constante de algo já mutável em sua morte cósmica, luz que chega atrasada a nós e que sinaliza nosso próprio destino, talvez uma uchronia que nos coloque diante de nós mesmos, repletos de perguntas, sempre em busca da nossa plenitude.

## 5 Conclusão

Vergílio Ferreira decerto foi tachado como um autor difícil, talvez por não admitir concessões. Ou justamente por crer que a dificuldade das perguntas que são lançadas fundamenta o começo de uma redenção do homem por meio da compreensão de sua liberdade. Difícil também, mas não menos prazeroso, é pesquisar sobre esse projeto literário que rechaça simplismos, um projeto que mira, como o próprio Vergílio sempre frisou, por recolocar o ser humano em seu devido lugar.

Estudar sua leitura da fenomenologia e do existencialismo que sempre o perseguiram numa época em que a humanidade caminhava para uma grande revolução cultural que desembocaria nos eventos de maio de 1968, é também compreender a mente de um filósofo que tão bem soube unir o propósito ensaístico ao fazer literário. E suas confluências e divergências ante a fonte na qual abeberou — e isso vai desde Heidegger aos franceses Sartre e Merleau-Ponty — mostram o quanto ele fundamentou a originalidade de sua literatura em meio aos seus pares portugueses que ainda insistiam no projeto neorrealista. Quando nos resolvemos deter sobre tal aspecto, sabíamos que era necessário um aprofundamento não percebido por outros estudiosos da obra vergiliana, mas intuído, por exemplo, de forma mais significativa por José Rodrigues de Paiva. E tal aprofundamento nos mostrou, nas obras analisadas, o quanto de suas leituras, de forma mais emblemática, se materializaram em obras de arte que trazem em si, obviamente, sua autonomia frente ao espaço histórico nas quais se inserem, mas, como boas obras de arte, guardam o seu status de perenidade.

Por isso, nosso percurso teórico passou pelos conceitos-chaves da fenomenologia e do existencialismo e de como eles se articulam dentro da construção de ambos os romances. Mostrou-se imprescindível analisar o longo ensaio *Da Fenomenologia a Sartre*, pois está ali, como também está em *Invocação ao meu corpo*, a compreensão de Vergílio sobre como ler — e interpretar — os pressupostos em questão, apresentando críticas, demonstrando concordâncias, estabelecendo soluções. Fica claro o apreço dele por Sartre, mas também fica evidente a sua maior aproximação, em ligeiro grau, aos conceitos de Merleau-Ponty.

Entretanto, mais importante, não somente nestes dois ensaios, mas também em outras passagens de *Espaço do Invisível*, vemos o Vergílio Ferreira teórico, debruçando-se sobre si mesmo, sobre sua arte.

É este autor, ainda tão pouco conhecido no Brasil, que foi capaz de distanciar-se do simplismo do Neorrealismo e não ser reconhecido como mero “existencialista” — tal o caminho diverso que ele mesmo trilhou diferentemente dos seus “correlatos” franceses, como Malraux, o próprio Sartre e até Camus — que traça o seu caminho, sua teoria. Para auxiliar-nos na compreensão, principalmente de outros elementos da sua obra, foi-nos imprescindível recorrer a Paul Ricoeur, a Harald Weinrich e, é claro, aos pesquisadores brasileiros e portugueses que construíram, ao longo de quarenta anos, a fortuna crítica sobre Vergílio Ferreira, com destaque a António da Silva Gordo, Aniceta de Mendonça e a José Rodrigues de Paiva.

Porém, ao longo do nosso percurso fica claro que a independência intelectual de Vergílio Ferreira em relação a todo o aparato teórico o qual ele tanto estudou marcou o seu projeto literário. O pensamento vergiliano demarcou o seu próprio território, pensando criticamente tanto a fenomenologia como o existencialismo, apontando equívocos e demonstrando ele próprio as suas soluções. Para ele a percepção e a construção de uma representação focada em dois conceitos fundamentais — ou como afirmaria Ingarden, *unidades de significação* —, principalmente nos romances aqui analisados são as bases para que ele próprio possa abarcar os demais assuntos.

Neste caso, estes dois aspectos tão repetidamente evocados por nós: o *caos* e o *absurdo* são os aglutinadores de todas as outras ideias: o espaço, o tempo, a memória. E o corpo, fundamentando as experiências, aparecendo, desaparecendo, estabelece ambiguidades e questionamentos sobre a *Inquietação* e o *Abandono* aos quais parecemos estar eternamente condenados. Sua atenção a esse aspecto peculiar da percepção (o *caos* e o *absurdo* como berço da *Inquietação* e do *Abandono*) sinaliza para a síntese de outros tantos conceitos dentro da subjetividade humana, sede desta percepção que descortina a sua liberdade. É aí que encontramos a tríade espaço-tempo-memória se materializando nas percepções do corpo, em meio a uma cosmicidade cíclica que aponta a uma ordem de esperas e

fins inconclusos; mistérios de um mundo fechado que teima em não abrirem-se aos que nele residem a custo franqueando a entrada a quem vem de fora.

É o questionamento da relação do *eu* x outro, do milagre da linguagem, do mistério do amor, a iminência da morte. O *arquipersonagem* vergiliano distancia-se do protótipo do personagem existencialista presente na ficção francesa do gênero – contraponto que o Vergílio Ferreira faz de forma consciente – uma vez que ao invés de se entregar muitas vezes tão somente à corrente da vida sente em si com toda a intensidade possível e sabe que só pode compreendê-la passando pelo caminho do questionamento perene, de perceber em si o estatuto do corpo como lastro para tudo, a memória entrelaçando-se ao tempo, o ir e o vir das coisas à mente, a procura por um deus que possa responder perguntas capitais. E quase sempre encontrar-se só em meio a tudo isso.

É o corpo que estabelece o mundo, neste espaço em que o tempo se anula, torna-se *ucronia*, espera-se um fim cada vez mais improvável e os encontros e desencontros acontecem. *Estrela polar* e *Alegria breve* são romances da percepção, da liberdade, do imponderável que se abate sobre o humano e o faz balançar-se procurando reconhecer a sua própria humanidade.

O humano, como o homem pode se esforçar para não deixar de reconhecer-se como tal foi a principal preocupação de Vergílio Ferreira e foi o que o fez tornar-se dos maiores romancistas portugueses do século XX.

## 6 Referencial Bibliográfico

ABBAGNANO, Nicola. **Introdução ao existencialismo**. Trad.: Marcos Marcionlilo. São Paulo: Martins, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Trad.: Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**. Trad.: Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A intuição do instante**. Trad.: Antônio de Paula Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad.: Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política — Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória — Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIRCHAL, Telma de Souza. **O eu nos ensaios de Montaigne**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e teoria literária**. São Paulo: Edusp, 1990.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Trad.: Valerie Rumjanek. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Mito de Sísifo**. Trad.: Paulina Watch; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)**. São Paulo: Ática, 1978.

DÉCIO, João. **Vergílio Ferreira: a ficção e o ensaio**. Blumenau: Edifurb, 2001.

FERREIRA, Vergílio. **Alegria breve**. 7. ed. Chiado: Bertrand, 2004.

- \_\_\_\_\_. **Conta-corrente 1.** 2.ed. Amadora: Bertrand, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Conta-corrente 2.** 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Conta-corrente 3.** Amadora: Bertrand, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Conta-corrente 4.** Amadora: Bertrand, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Conta-corrente 5.** Amadora: Bertrand, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Da fenomenologia a Sartre** (1963). In: SARTRE, Jean Paul. **O Existencialismo é um humanismo.** 3. ed. Lisboa: Presença, s.d.
- \_\_\_\_\_. **Estrela polar.** 4. ed. Venda Nova: Bertrand, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Espaço do invisível 1.** Lisboa: Portugalíia, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Espaço do invisível 2.** 2.ed. Venda Nova: Bertrand, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Espaço do invisível 3.** 2.ed. Venda Nova: Bertrand, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Espaço do invisível 4.** Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Invocação ao meu corpo.** 2.ed. Amadora: Bertrand, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Na tua face.** Lisboa: Bertrand, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Nítido nulo.** 2.ed. Lisboa: Portugalíia. 1969.
- GORDO, António da Silva. **A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira.** Porto: Porto Editora, 1995
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback. 3.ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A época de visões de mundo.** [1938] Trad. de Cláudia Drucker disponível em: <http://www.cfh.u.fsc.br/~wfil/heidegger.htm> , último acesso em 07/jan/10.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito.** Trad.: Paulo Meneses. 5.ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária.** 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- KAFKA, Franz. **O castelo.** Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KERMODE, Frank. **A sensibilidade apocalíptica.** Trad.: Melo Furtado. Lisboa: Edições Século XXI, 1997.

KIERKERGAARD, Soren Aabye. **Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano**. Trad.: Carlos Grifo; Maria José Marinho; Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Coleção Os pensadores)

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MALRAUX, André. **A esperança**. Trad.: Eliana de Moura Aguiar. Rio de Janeiro, Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **A condição humana**. Trad.: de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Record, 2009.

MENDONÇA, Aniceta de. **O romance de Vergílio Ferreira**: existencialismo e ficção. Assis; São Paulo: ILHPA; HUCITEC, 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. Trad.: José Artur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAIVA, José Rodrigues de. **O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira**. Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984.

\_\_\_\_\_. **Para Sempre**, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional; apresentação da série Anísio Brasileiro. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

PALMA-FERREIRA, João. **Vergílio Ferreira**. Lisboa: Arcádia, 1972.

QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassú de. **O espiar da coruja**: uma leitura das coisas, dos seres e das ideias no romance São Bernardo de Graciliano Ramos. Tese de doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa** — Tomo I. Trad.: Constanza Marcondes Cesar. Campinas: Papirus Editora, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa** — Tomo II. Trad.: Mariana Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa** — Tomo III. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. **A história, a memória, o esquecimento.** Trad.: Alain François et al. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa.** 10.ed. Porto: Porto Editora, 1978.

SARTRE, Jean Paul. **O Existencialismo é um humanismo.** 3. ed. Trad. de Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, s.d.

\_\_\_\_\_. **O que é a literatura?** Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Ser e o Nada.** Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Imaginário.** Trad.: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **A idade da razão.** Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **Sursis.** Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

\_\_\_\_\_. **Com a morte na alma.** 3.ed. Trad.: J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia.** Trad.: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

VON HARDENBERG. F. (NOVALIS). **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogos. Trad.: de Guilherme Rodrigues Torres Filho. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

WEINRICH, Harald. **Lete: Arte e Crítica do Esquecimento.** Trad.: Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.