

ENTRE A APORIA E A EPIFANIA: A FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM EM VERGÍLIO FERREIRA

Raquel Trentin Oliveira¹

RESUMO:

Este trabalho desenvolve um estudo iniciado com a construção de verbetes para o *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, referentes a quatro protagonistas da obra romanesca de Vergílio Ferreira: António, de *Manhã Submersa* (1954), Mário, de *Cântico Final* (escr. 1956/publ. 1960); Alberto, de *Aparição* (1959); e Paulo, de *Para Sempre* (1983). Entre as figurações de tais personagens, sublinho algumas diferenças e muitas semelhanças, sobretudo uma espécie de linha progressiva na representação de certas temáticas existencialistas que se revelam, nessa comparação, caras ao autor. Para demonstrar isso, uso como base teórica, principalmente, o ensaio filosófico *Da fenomenologia a Sartre* (1ª ed. 1962), de Vergílio Ferreira, e alguns pressupostos dos estudos narrativos contemporâneos (REIS, 2015; BAL, 2021; EDER, JANNIDIS, SCHNEIDER, 2010). Em minha leitura, observo que as dinâmicas de figuração acabam por ressaltar motivações convergentes sobre o sentido de Deus, da morte, do amor e da arte na existência dos protagonistas.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, dispositivos de figuração da personagem, motivação, existencialismo.

INTRODUÇÃO

A delimitação do corpus em análise neste texto veio do acaso de um compromisso acadêmico assumido – escrever verbetes para o *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* – que se iniciou com as obras mais conhecidas e apreciadas de Vergílio Ferreira, *Aparição* (1ª publ. 1959) e *Para sempre* (1ª publ. 1983), e terminou – por enquanto – com obras mais esquecidas, pelo menos pela crítica brasileira, como *Manhã Submersa* (1ª publ. 1954) e *Cântico Final* (escr. 1956/publ. 1960)². Meu interesse na leitura dessas obras manteve-se bem direcionado à compreensão dos dispositivos *retórico-discursivos*, de *conformação acional* ou *comportamental* e de *ficcionalização* (REIS, 2015), relacionados às *motivações* (EDER,

¹ Profª. dos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Email: raquel.trentin@ufsm.br

² Como a maioria das obras referidas são de Vergílio Ferreira e como algumas edições usadas aqui não apresentam data de publicação, preferi utilizar abreviaturas para identificar de modo mais claro os títulos das obras do autor: MS (*Manhã Submersa*), AP (*Aparição*), CF (*Cântico Final*), PS (*Para Sempre*), FS (*Da fenomenologia a Sartre*), MO (*Do mundo Original*).

JANNIDIS, SCHNEIDER, 2010)³ que regem a figuração dos protagonistas, enfoque que foi deixando cada vez mais claras algumas obsessões temáticas de Vergílio Ferreira – já indicadas pelos estudiosos mais fiéis do autor – relativas, sobretudo, à filosofia existencialista. Para embasar esse cotejo entre literatura e filosofia, utilizo também como apoio os ensaios *Da Fenomenologia a Sartre* (1ª ed. 1962) e *Do mundo original* (1ª ed. 1957).

António dos Santos Lopes (por alcunha, Borralho) é o protagonista-narrador do romance *Manhã submersa*. Como prometido na obra *Vagão J* (“Quem vem pôr um fim à história dos Borralhos? [...] Talvez, António Borralho, tu a escrevas um dia”, FERREIRA, 1946, p. 228), António toma a pena para continuar essa história, mas não exatamente voltado para a vida (agrária, injusta e sacrificada) da sua família, mas para a sua própria, “vivida desde o sangue” (MS, p.9), conforme explica numa espécie de introdução, onde sinaliza, em última instância, a própria metamorfose estética da obra vergiliana – de uma concepção neorrealista para uma existencialista. Como narrador, domiciliado em Lisboa, já perto dos seus 35 anos, António relembra e escreve seu percurso existencial como seminarista, mais ou menos entre os 12 e 15 anos: “Falo agora à memória destes últimos vinte anos e pergunto-me que destino atravessou a minha vida além desse pavor” (p.15). Como personagem, movimenta-se e debate-se entre a sua aldeia de origem, Castanheira (casa da mãe, de D. Estefânia, uma espécie de madrinha rica), e o seminário, próximo à Covilhã, numa divisão que a própria formatação capitular do romance muitas vezes sublinha.

O pintor Mário é o protagonista do romance *Cântico final*. Figurado por um narrador heterodiegético que adere à sua perspectiva na maior parte da narrativa, a personagem é representada em dois tempos principais, em capítulos geralmente alternados: os cerca de dez anos em que trabalhou como professor em Lisboa até descobrir um câncer e manteve relações especialmente com outros artistas e intelectuais,

³ Na introdução do livro *Characters in fictional worlds*, Shneider, Eder, Jannidis (2010) defendem o conceito de motivação como mais amplo e mais consequente do que o de ação, que costumava reger a análise da personagem nos modelos formalistas: segundo os autores, não são apenas as ações atualizadas das personagens, representadas em cena, que movem a lógica da história, mas também suas intenções mais íntimas, desejos inconfessados, objetivos, sentimentos e impulsos. Durante a leitura, explicamos as ações das personagens, a natureza de sua interação com as demais atribuindo a elas certas motivações. Uma vez conhecidas as motivações, esperamos determinadas ações. É por isso que, conforme os autores, a motivação tende a ser o motor e o centro de uma história, transmitindo seu tema e influenciando significativamente sobre as reações emocionais do leitor.

e os últimos dois anos de sua vida, na aldeia, na “velha casa” dos pais, já falecidos, onde espera a sua morte.

Alberto Soares (*Aparição*), escritor e professor de Letras, também se apresenta desdobrado em dois tempos principais: o tempo da recordação e o tempo da vivência da história. Só com a esposa, na velha casa da aldeia da Beira, já deserta dos pais, é na história vivida em Évora anos antes, enquanto lá lecionava, que o narrador-protagonista tenta “descobrir a face última das coisas e ler aí” a sua “verdade perfeita” (AP, p.9).

Paulo, o bibliotecário viúvo e aposentado do romance *Para sempre*, de Vergílio Ferreira, como António e Alberto é também um narrador ensimesmado e atua em dois níveis temporais principais: o tempo da narração, a tarde de agosto de retorno à casa de infância; o tempo lembrado, composto por experiências vividas mais ou menos remotamente que abrangem praticamente todos os ciclos da sua vida, a infância, a juventude, a maturidade, dando destaque às suas relações profissionais e familiares, especialmente com a esposa Sandra e a filha Alexandra.

		Passado (tempo da história principal, tempo lembrado)	Presente (tempo do narrar e/ou do lembrar)
<i>Manhã Submersa</i> (publ. 1954)	António Narração autodiegética/ Focalização interna	Seminarista	Funcionário de escritório
		12 a 15 anos	35 anos
		Entre a aldeia materna e o seminário	Lisboa
<i>Cântico final</i> (escr. 1956, publ. 1960)	Mário Narração heterodiegética/ Pred. focalização interna	Pintor e professor	Pintor
		Entre 40 e 50 anos (cerca de 10 anos de história)	Cerca de 50 anos (dois anos de história/narração)
		Lisboa	Aldeia dos pais
<i>Aparição</i> (1959)	Alberto Narração autodiegética/ Focalização interna	Professor de Letras Escritor	Aposentado Escritor
		Por volta de 30 anos	Alguns anos depois
		Évora	Aldeia
<i>Para sempre</i> (1983)	Paulo Narração autodiegética/ Focalização interna	Bibliotecário	Aposentado
		Do menino ao homem maduro	Cerca de 70 anos
		Aldeia/cidade	Aldeia

Quadro comparativo – eixos estruturais dos enredos em análise.

Olhando brevemente esse quadro sintético, podemos realizar algumas ponderações iniciais. Entre os enredos dos quatro romances, notamos uma preocupação

do autor em ficcionalizar fases de vida, que, em *Para sempre*, estendem-se desde a infância até a velhice, como se essa obra, uma das últimas do autor, traçasse um balanço mais completo de um ciclo existencial, na medida também que reflete sobre a proximidade da morte. Nesse ciclo, enredam-se motes e motivos comuns da vida de um homem – a escolha da profissão, o exercício do trabalho, as amizades, os relacionamentos amorosos, a paternidade etc.

Cântico final é o único romance que apresenta um narrador heterodiegético, ainda que a focalização interna no protagonista e o valor da sua memória permaneçam. Entre outros recursos, a escolha dessa estratégia narrativa permite a Vergílio Ferreira extrapolar a perspectiva restrita e construir, por exemplo, um capítulo final, após a morte de Mário, em que se ressalta o que permaneceu da existência do pintor depois do seu falecimento: os quadros, um filho, as lembranças dos amigos. As demais narrativas são mediadas por narradores-personagens-focalizadores (BAL, 2021), cujas recordações, emoções, sensações, reflexões são decisivas para a composição da trama.

Notamos também o predomínio de uma oscilação da narração entre diferentes lugares e uma ênfase no retorno do narrador à casa da aldeia, de onde partem as lembranças de diferentes protagonistas. Isso acontece mesmo em *Cântico final*, ainda que não seja o protagonista a narrar a sua história. Apenas em *Manhã submersa*, em que António é ainda bastante jovem, não há esse regresso ao lar dos pais, mas uma mudança de lugar (do seminário para Lisboa) também acontece e a reflexão sobre o próprio passado se mantém. A mudança de lugar, o regresso às origens, o deparar-se com objetos que restaram do passado e a partir deles restaurar um tempo primordial favorecem o desenvolvimento da noção de que as personagens não estão exatamente no espaço: são o espaço funcionalmente no modo original de se relacionarem com o que as cerca (FS, p.110). E o modo afetivo, sensorialmente impressionado que perpassa a representação da percepção, frisa a interface incindível que se estabelece entre homem e espaço, coerente com o preceito de Merleau-Ponty da intercomunicação entre o sujeito e o objeto, evocado por Ferreira (FS, p.60)

São quatro narrativas em que os passados dos protagonistas constituem a matéria principal das suas figurações, como se o autor sublinhasse ficcionalmente o que enfatizou filosoficamente: “a impossibilidade de conceber uma consciência sem Passado” (FS, p.97). Paralelamente, notamos uma ênfase progressiva no presente do protagonista (narrador) e uma mistura, cada vez mais flagrante, entre os tempos. Se, em

Manhã submersa, temos uma narrativa bastante linear em termos de progressão e cronologia da história, em *Para Sempre*, a oscilação e a mescla temporal é constante.

Em *Manhã submersa*, António explica, numa espécie de prefácio, o que lhe levou a narrar sua história no Seminário e, no último capítulo, apenas resume alguns fatos subsequentes que se aproximam do seu contexto atual de narração. Em *Aparição*, do mesmo modo, esse presente aparece enfatizado no início e no fim da narrativa, onde o narrador demarca as circunstâncias e as motivações da sua escritura. Em *Cântico final*, a atualidade da história é estendida por mais ou menos dois anos, em que acompanhamos o protagonista na sua espera e preparação para o fim, já que retorna à casa dos pais quando descobre um câncer, e a narração desse tempo aparece em capítulos que se alternam com a narração do passado. Em *Para sempre*, todos os capítulos partem do presente do narrador protagonista e do seu perambular pela casa da aldeia, que desperta as suas lembranças e o faz viajar pelo tempo. Neste romance, as lembranças dos momentos vividos no passado emaranham-se com as percepções da atualidade do narrador, perdem-se os limites claros entre os tempos, coerente com a concepção heideggeriana, resumida por Ferreira, de que “o passado se reabsorve no nosso presente, modalizado por esse presente que somos” e que se constitui “através das relações que a partir dele estabelecemos com o passado e o futuro” (FS, p. 112). Aliás, o próprio Paulo assiste seus outros eus – o Paulo menino, o Paulo adolescente – levantarem-se e interpela-os como se insolitamente ressuscitados na atualidade da história.

Essa atualização do passado que se evidencia de maneira mais desenvolvida em *Para sempre* já se insinua mesmo em *Manhã submersa*. Em *Aparição*, em sintonia com o seu próprio preceito de que “o tempo não existe senão no instante que sou” (AP, p.190), Alberto lembra o passado, bem como antecipa certos eventos da história, conforme lhe *aparecem* no presente; assim também deixa o momento da narração evidenciar-se em meio aos acontecimentos antigos.

Outro ponto comum na construção das quatro narrativas é a importância das outras personagens para a figuração dos protagonistas. Fica muito claro que a individualização das personagens depende das relações – de semelhança ou de diferença – que elas estabelecem com as demais e isso toma uma dimensão muito mais ampla e consequente do que é convencional no romance. Ou melhor, os protagonistas configuram-se no encontro-confronto com outras personagens, conforme explicita

Alberto a certa altura: “Medito-me a mim próprio na pessoa deles”, no “ser estranho de cada um” (AP, p.76). Assim, as cenas de diálogo, geralmente, representam o conflito de dois ou mais pontos de vista sobre um mesmo assunto – a morte, Deus, a arte, etc –, repercutindo nos momentos de solidão dos protagonistas a ponto de contribuírem para o autoconhecimento de cada um. Isto é, as percepções do mundo – de Mário, Paulo, Alberto e António – enfatizam o problema do outro, que é tão caro à filosofia existencialista, a noção de que a concepção de um eu inexoravelmente é a concepção de um tu, nas palavras de Vergílio Ferreira (FS, p.115). Entre a representação desses encontros, imiscuem-se momentos de profunda solidão e ensimesmamento: “o máximo de nós visita-nos na solidão, ou seja quando radicalmente impossível se afirma o sermos outros” (FS, p.117). É na solidão e no silêncio que enfim o homem se descobre e de algum modo encontra a sua autenticidade na união com todos (FS, p.84), no ser-eu-com (FS, p.119)

Essa dinâmica narrativa pautada na interiorização da história – isto é, na repercussão dos acontecimentos e das relações interpessoais sobre a consciência e as emoções do eu – na oscilação entre moradas e instantes de vida e no valor da memória ressalta o caráter temporal da experiência humana (no sentido fenomenológico), representado por todos os protagonistas.

Nessa incursão sobre o ser no tempo, os quatro romances – selecionados como que aleatoriamente aqui, é bom lembrar – complementam-se, podendo ser tratados como faces de uma mesma unidade, embora relativa, ainda que *Para sempre* seja publicado duas décadas depois do contexto de produção dos demais títulos, os quais saem em sequência. Aliás, *Para sempre* é entendido justamente como um romance-síntese na excelente abordagem dos romances do autor, realizada por José Rodrigues de Paiva (2006). Temas que são representados de modo lateral em alguns romances ganham vulto e intensidade em outros. Por exemplo, a relação do homem com Deus é o motivo estruturante de *Manhã submersa*, mas António também enfrenta a aprendizagem do sentido da morte, logrado pela experiência da morte do outro (esta que é tema nuclear em *Aparição* e *Para sempre*); aprendizagem que é apresentada até as últimas consequências em *Cântico final*, já que o próprio protagonista vem a morrer. A relação com Deus, por sua vez, vai ser tratada como um tema lateral nos outros romances, mas constituinte também da identidade de todos os demais protagonistas.

Nada mais expressivo para representar a relação controversa com Deus do que a história de António, movida pela luta entre forças externas (familiares, sociais), que lhe impõem a formação sacerdotal, e motivações internas (a falta de vocação, o anseio de liberdade), que resistem a esse destino. Já no capítulo de abertura, que conta da sua primeira viagem ao Seminário, conhecemos um menino bastante ansioso e assustado: “Tudo para mim era estranho e ameaçador” (MS, p.12). O pavor de António se justifica, na história, sobretudo, pelas várias situações de violência a que ele e os colegas seminaristas são submetidos, sujeitados a uma disciplina militar e a um sistema de ensino arcaico, baseado na competitividade agressiva e na exposição humilhante dos mais fracos. Em resposta a essa lógica afetiva extremamente agressiva para sua identidade em formação, António se fortalece na amizade com alguns companheiros de “desgraça”: Gama, seu parceiro de viagem e de solidão, é o primeiro que lhe confessa não ter vocação e que assume francamente a vontade da revolta, quando deita fogo no Seminário: “tinha uma inveja surda do meu amigo, que assim pudera libertar-se de tudo” (MS, p.118). Gaudêncio, além de provocar em si uma dúvida essencial (“E se Deus não existisse?”, MS, p.192), deixa-lhe o ensinamento mais doloroso – do enfrentamento da morte, da perda de um ente querido –, quando sucumbe a uma epidemia gripal. Ao enterrar o amigo, António como que soterra também seu medo e renasce com “uma vontade animal de conquistar a vida” (MS, p.207). Então, em meio aos festejos da Páscoa na casa de sua madrinha, num ato de loucura, explode uma bomba na sua própria mão, automutilando-se, mas assim livrando-se definitivamente da sua vida no claustro.

António figura, portanto, o processo de formação, de autoconhecimento, de um jovem que, gradativamente, vai opondo-se à disciplina religiosa e moral recebida e tomando as rédeas da própria existência – processo que se conclui na sua atitude de contar e refletir sobre esse passado. Todos os demais protagonistas aqui enfatizados refletem sobre o sentido de Deus e demonstram ter superado, em certo ponto de suas vidas, a crença no poder de uma divindade que lhes foi inculcada por imposições familiares e sociais. Em *Aparição*, o doutor Moura, com quem convive Alberto, acredita na instituição católica e no dogma para lhe tomar conta da vida e da morte (AP, p.28), enquanto o professor sustenta que “Deus está morto”, “Deus se me gastou”, é absurdo” (AP, p.34) e, em certa altura da história, conta como foi sua transformação de uma educação católica para a descrença plena na existência de Deus (AP, p.70). Em *Para*

sempre, “atacado de religião desde a infância” pelas tias, Paulo muito cedo desenvolve “obsessões heréticas” e pratica uma devoção mais mecânica do que autêntica. Ainda assim, a lei católica oferecia-lhe “uma maneira de ser como as regras da civilidade” (PS, p.168), uma forma de dar sentido à vida. A convivência com a irreligiosidade de Sandra e a perda precoce dela, no entanto, parecem ser decisivas para que assumia um “ateísmo evoluído e maioritário” (PS, p.83). Em *Cântico final*, Mário também mostra-se agnóstico e, num ato simbólico do seu próprio poder criador, pinta a imagem da mulher que ama na capela da Senhora da Noite, sobrepondo o corpo erótico dela ao da Virgem.

Enfim, desde António, é como se fosse necessário aos protagonistas viver a morte de Deus, para reverterem-se aos seus próprios limites e encontrarem-se consigo, recuperarem todos os problemas na dimensão da vivência e da liberdade, conforme defende Vergílio Ferreira (FS, p.78). Reverter-se aos próprios limites é por em evidência o problema da morte: “a verdade do homem implica imediatamente a sua justificação em face do que o nega radicalmente, a morte” (FS, p. 78). Como continua alegando o autor, “Se o homem não tem quem o justifique, a sua grandeza amplia-se incrivelmente”, assim “imaginar a morte não tem que ver forçosamente com melancolia: “pode ter que ver apenas com a grandeza ou o desejo de uma autenticidade” (FS, p.79). Coerente com essa perspectiva filosófica, a morte é eixo temático basilar das quatro narrativas, especialmente das três últimas. Incidentes fatais, mortes de todo tipo e de todas as naturezas (dos animais, da criança, do velho, do jovem, na guerra, por acidente, por adoecimento, por homicídio, por suicídio) se multiplicam nos enredos de Vergílio Ferreira e se transformam no problema existencial principal de suas narrativas: “adequar a vida (que é um pleno de ser, um absoluto, uma positividade necessária) com a morte (que é uma nulidade integral, uma pura ausência, um nada-nada)” (AP, p.78), como sintetiza Alberto. Nelas, ganham ênfase, sobretudo, a morte dos pais, a morte do ser amado e a possibilidade da própria morte, antecipada constantemente pelos protagonistas também pela convivência com o envelhecimento (notadamente em PS) e com a doença (o câncer em CF). Os três trechos a seguir são exemplares da ideia de que “Antecipando-se a si, o homem descobre a morte como limite, e pode antecipar o vivê-la, o enfrentá-la”, nas palavras de V. Ferreira (FS, p.85).

Em *Aparição*, representa-se a interrogação angustiada de Alberto frente ao corpo inerte do pai, recém falecido:

Então bruscamente ataca-me todo o corpo, as vísceras, a garganta, o absurdo negro, o absurdo córneo, a estúpida inverossimilhança da morte. Como é possível? Onde a realidade profunda da tua pessoa, meu velho? Onde, não os teus olhos, mas o teu olhar? Não a tua boca, mas o espírito que a vivia? (p.33)

Em *Cântico final*, Mário sonha com a própria morte após uma conversa com um amigo sobre guerra e execuções políticas:

Senti as balas estalarem-se no peito, nos dentes, no crânio, um ataque brutal a todo o corpo de uma massa de murros, e nos olhos uma cor vítrea e amarga partir-se em arestas vivas, como fragmentos de raios. O corpo endurecido pula, estremece [...] e por fim a desistência profunda de tudo, numa massa de abandono e de silêncio. Estranhamente, porém, Mário viu-se morto [...] tinha as mãos cheias de sangue que lhe tinham aberto o peito. (p.84-84)

Em *Para sempre*, Paulo projeta o próprio enterro mediante imagens que se imiscuem à lembrança do enterro da mãe:

O cortejo põe-se em movimento [...] à frente vou eu no caixote de pinho [...] O cemitério é longe, há tempo de se meditar que o homem é mortal [...] O coveiro ao pé da cova aberta, as mãos apoiadas ao cabo da pá, pronto todo ele a fazer-me desaparecer a minha nulidade [...] Lá estou. Fechado de resignação, gosto de te ver assim. Mais minúsculo talvez, retraído a um fragmento de estrume. Em todo caso, feliz. Sem prolongamentos de sonho, projectos, memórias – feliz. Sem qualquer agitação [...] A terra cai fofa às pazadas, o homem afadigado. Estou eu e ele e eu que já não estou. Na terra final dos mortos. Minha vocação humana. (p.87)

De um tom mais grave para um mais céptico, tais situações põem em evidência a condição humana de ser-para-a-morte, essa “brusca verdade incandescente e tão inverossímil” (como diz Mário, CF, p.122), e fazem os protagonistas depararem-se com a urgência de achar o seu lugar na verdade da vida (nas palavras de Paulo, PS, p. 188), lançarem-se na procura alucinada, como confessa Mário, de um valor que a povoasse (CF, p.43): “Ora o que acima de tudo se visa no ser-se para a morte é recriar, por antecipação uma autenticidade para a vida” (FS., p. 86), ou melhor, “a importância da morte não deriva da importância da morte: deriva da importância da vida” (FS, p.81). O milagre da vida (que assim se revela justamente por que já não se tem quem faça milagres, FS, p.81) mostra-se em “raros instantes de fulgor” (nas palavras Mário, CF, p.209).

Sinal de um “apelo invencível de vida e de harmonia” (MS, p.217) é a “estranha e bela rapariga” que António vislumbra nas ruas de Lisboa, envolta em um halo de maravilha e perfeição, “súbita revelação de uma esperança que perdera”, como ele diz, no desfecho da narrativa. Também é assim que se revelam aos olhos dos protagonistas Sofia, de *Aparição*; Elsa de *Cântico final* e Sandra, de *Para sempre*.

É mais ou menos sob o mesmo halo que Sofia aparece a Alberto: “como numa expectativa de teatro, apareceu Sofia. Tinha um vestido branco, colado como borracha, e um corpo intenso e maleável [...] uma luz inquieta iluminava-lhe os olhos” (AP, p.26). “e eu sentia que tudo o que é vivo na terra estava ali presente em seu corpo” (AP, p.38). Essa vitalidade “excepcional” (AP, p.38) e sedutora de Sofia provoca em Alberto “excitação”, um “apelo voraz” sobre todo seu ser, despertando seus desejos mais clandestinos e incontroláveis. No entanto, Sofia mostra-se rebelde, respondendo com “absoluta liberdade” à vida: “se todos fôssemos só o que nos apetece” (AP, p.39), não se deixando manobrar por padrões sociais, nem se sujeitando à vontade de Alberto, assim a relação dos dois se resume a alguns fugazes mas intensos encontros.

Em *Cântico final*, a admiração de Mário volta-se à “bela bailarina” Elsa que lhe encanta e atormenta: “Mário sentia a bailarina ocupar-lhe bruscamente o espaço cerrado de sua angústia; e era depois como se se evolasse, irreal e divina, e deixasse aí a plenitude de uma alegria intocável” (CF, p.46). A partir dessa aparição, pintar o retrato de Elsa torna-se a maior obsessão de Mário: “pintar aquilo, não bem Elsa, mas o que a transcendia, o sinal obscuro da pureza de um limite, o instante da divindade de um corpo belo tão efêmero” (CF, p.49). Em seus encontros com Elsa, fica ainda mais clara a força de atração dela sobre ele, assim como acontece entre Sofia e Alberto: “E Mário tomou-a, apoderou-se dela, angustiando em cada fibra do seu corpo. Doíam-lhe as vísceras, os ossos. Uma multidão de séculos de aflição e raiva centrava-se-lhe em cada célula, uma fúria iluminada rasgava-lhe a mão do sofrimento” (CF, p.61). No entanto, quando Mário insiste no projeto de assumirem um relacionamento estável e de terem um filho, Elsa parte para nunca mais, coerente com o seu ideal de inventar e esgotar a vida em cada instante (CF, p.150), mas permanece na memória de Mário até o derradeiro instante de vida: “Elsa dançava de novo [...] exprimia e divinizava para sempre, o seu rasto de harmonia, da vivência ardorosa, da esperança (CF, p.226).

Essa vontade de eternizar o encontro amoroso e manter intocada a imagem da beleza feminina é o que motiva, sobretudo, o narrador de *Para sempre*. A relação com a

esposa Sandra, já falecida no momento da narração, é eixo temático principal da narrativa de Paulo. À Sandra, Paulo devota um amor-erotismo arrebatado: “Prazer total, de tudo quanto está no corpo desde o mais baixo das vísceras até à agonia de uma iluminação divina” (PS, p.207). Bastante expansivo emotivamente, o protagonista enfrenta a gravidade dela, “dominada controlada frígida de correcção” (PS, p.199), diferença que o desafia a desvendá-la: “Queria ter-te toda e parecia que alguma coisa me fugia e não entrava no domínio da minha posse, da minha absorção” (PS, p.205). Frustrado nesse intento, Paulo transforma a amada na ideia de absoluto inatingível, “terrível beleza intocável”, “graça aérea imaterial” (PS, p.206). Essa tendência à mitificação reforça-se com a viuvez, e a narração funciona também como um modo de resgatar o instante primordial da perfeição amorosa, reinventar a beleza depois da fealdade e decrepitude experimentadas na doença e na morte da mulher.

Portanto, no relacionamento dos protagonistas com essas mulheres, ganham relevo o momento impactante do primeiro encontro; o efeito da beleza delas sobre os amantes, capaz de pôr-lhes o sangue em alvoroço; a vontade da posse e do deslindamento do ser desejado/amado e, ao mesmo tempo, a frustração dessa vontade, diante de figuras femininas ativas e livres; finalmente, o movimento de idealização e de mitificação pela memória dos protagonistas. De modo geral, também essa representação reflete outros preceitos da filosofia vergiliana, resumidos ou adaptados das suas referências filosóficas: a comunicação essencial é atingida apenas por uma espécie de graça ou em instantes de graça; a dificuldade de acedermos ao outro, ou de que o outro aceda a nós; e a noção de que o máximo de presença no amor coincide com um máximo de ausência, dos amantes mutuamente como dos amantes consigo (FS, p.117).

Esses instantes de graça se revelam e podem perdurar, segundo a narrativa de Vergílio Ferreira, pela arte: “o que havia no amor, na promessa e na amargura, a aparição inicial do alarme e do sangue – a arte o evidenciava e corporizava e transmitia” (diz Mário, CF, p.210). O valor da arte para a vida é assim o tema mais caro do romance *Cântico final*, em que o pintor sabe-se condenado à morte. Consciente da gravidade do seu contexto histórico (o enredo se passa, aproximadamente, entre os anos 40 e 50 do séc. XX), Mário concebe a arte como “a grande defesa do homem, o grito indestrutível contra todos os terrores” (CF, p.107). Essa noção, que até certo ponto evoca o papel social do artista, é vivida pelo pintor mais como um compromisso íntimo, capaz de dar significado à sua própria existência: “Eu pinto para *estar vivo*. Anexar alguma coisa

mais ao *instante* da arte, do amor!” (CF, p.153). Simbólica dessa concepção, é a reforma da velha capela da sua infância, onde sacraliza, pela pintura, a imagem de Elsa, como que restaurando um tempo original e assumindo, agnóstico que era, o gesto de uma divindade criadora. “Se a arte é divina, Deus está ali” (CF, p.216), como se recuperasse um sentido do sagrado que a morte de Deus sepultou. A partir dessa sua última obra, Mário vai serenando aos poucos e termina extasiado pela “beleza de um limite atingido” (CF, p.218).

Num sentido semelhante, nas últimas linhas de *Aparição*, Alberto chega a algumas conclusões: “o que sei é que o homem deve construir o seu reino, achar o seu lugar na verdade da vida [...] Não me pergunteis como consegui-lo [...] Talvez a tua música Cristina, ainda a mover as pedras” (AP, p.188). Essa metáfora das pedras é evocada com bastante ênfase já na introdução da obra: “Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra. Nada mais há na vida que o sentir original, aí onde mal se instalam as palavras, como cinturões de ferro, aonde não chega o comércio das ideias cunhadas, que circulam, se guardam nas algibeiras (AP, p.9). Nesse sentido, a música tocada ao piano pela menina Cristina, dada no exórdio como uma possibilidade para “mover as pedras”, guarda, para Alberto, a capacidade de uma epifania: “Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos indefesas de uma criança” (AP, p.29). Do mesmo modo, a bailarina Elsa dança: para “destruir o peso do corpo”, “libertá-lo das pedras” (CF, p.149).

Em *Aparição*, *Cântico final* e *Para sempre*, os protagonistas procuram libertar-se de verdades impostas, que lhes resumam de fora, esforçam-se por “restituir a tudo a sua autenticidade original”, buscam recuperar-se “no limite do estar sentindo, do estar a ver pela primeira vez aquilo que endureceu e arrefeceu em ideias” (FS, p.106). Essa motivação é exercitada na poesia por Alberto, não entendida como “um mundo de letra impressa, uma estúpida invenção de passatempo ou de vaidade”: mas, antes, como “uma comunhão com a evidência, uma reencarnação na verdade das origens” (AP, p.27). Do mesmo modo, o ato de recolher-se à silenciosa casa aldeã, de Paulo, Alberto e Mário, relaciona-se à vontade de depurar-se de todo conhecimento abstrato acumulado, de toda “barulheira infernal do mundo” (como diz Paulo, PS, p.235). Esse processo de depuração, em *Para sempre*, materializa-se num discurso paródico e sarcástico que o

narrador destina a concepções religiosas, filosóficas, políticas, morais, etc., concebidas como verdades absolutas. Do mesmo modo, Mário mostra-se francamente incomodado com a imposição de normas estéticas e com as brigas de escolas literárias representadas por seus amigos.

Alberto, Mário e Paulo, avessos a tais presunções, recuperam “certa gravidade do homem profundo” e assumem uma posição de “interrogação alarmada” (CF, p. 40), que avança, sobretudo, na solidão e no silêncio. É nessa condição que as três histórias terminam. Recolhidos a si, entregues à metafísica da serra, à escuta enlevada da “voz da terra” (PS, p. 123), a arte é então a melhor forma de comunicação com o misterioso e o inefável. Simbólico disso, Paulo, que abandonou o violino quando concluiu os estudos, reencontra-o perdido entre os velhos objetos da casa e toca ainda uma vez: “a melodia enche o silêncio da casa, enche todo o meu passado que a procura. Toda a terra vibra nela, todo o universo se explica numa palavra final (PS, p.301).

Enfim, a vivência da arte – da música, da pintura, da poesia – mostra-se assim nos romances de Vergílio Ferreira como uma forma de abeirar-se do sentir original e de lutar contra as palavras gastas, o empobrecimento da experiência, a “esquemáticação de tudo o que num sistema é esquemático, é não vida, é cadáver”. Ainda, é uma forma de vislumbrar “o espanto de tudo, o insólito de tudo” (FS, p.107) e aprofundar o próprio instante, “numa espécie de suspensão do tempo” (FS, p.114).

Portanto, os romances considerados aqui, embora apresentem contextos próprios e histórias de vida singulares, permitem perceber um substrato filosófico que alimenta as motivações das personagens e indica a força da perspectiva do autor (OLIVEIRA, 2019), a estruturar, sub-repticiamente, tais narrativas. Embora cientes disso, é preciso reconhecer: pensar a obra de Vergílio Ferreira não esclarece exatamente o que lhe é essencial – dado que o que é essencial não é para pensar, mas para sentir”, em outras palavras, “o leitor só aceita a verdade e as razões da comoção que sofrer” (MO, p.89).

REFERÊNCIAS

- BAL, Mieke. *Narratologia*. Trad. Elizamar Rodrigues Becker *et al.* Florianópolis: Ed. UFSC, 2021.
- EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- FERREIRA, Vergílio. *Vagão J*. Lisboa: Portugalia, 1946.
- FERRERA, Vergílio. *Aparição*. Lisboa: Verbo, 1971.

- FERRERA, Vergílio. *Manhã submersa*. Lisboa: Bertrand, 2007.
- FERRERA, Vergílio. *Cântico Final*. Lisboa: Portugália, s.d.
- FERRERA, Vergílio. *Para sempre*. Lisboa: Quetzal, 2008.
- FERRERA, Vergílio. *Do mundo original*. Lisboa: Quetzal, 2009.
- FERRERA, Vergílio. Da fenomenologia a Sartre. In: FERREIRA, Vergílio; SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 2ª ed. rev. Lisboa: Presença, 2008.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin. A absolvição do autor nos estudos narrativos contemporâneos. *Gragoatá*. Niterói, v.25, n. comemorativo, p. 415-429, julho 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34213/25384>
- PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2015.
- REIS, Carlos (coord.). *Dicionário de Personagens da ficção portuguesa*. Coimbra: Universidade de Coimbra, s.d. Disponível em: <http://dp.uc.pt/>