

Oziris Borges Filho e
Sidnei Barbosa
(orgs.)



O ESPAÇO LITERÁRIO NA OBRA DE VERGÍLIO FERREIRA



OZÍRIS BORGES FILHO
SIDNEI BARBOSA
(Orgs.)

O ESPAÇO LITERÁRIO NA
OBRA DE VERGÍLIO FERREIRA

1ª EDIÇÃO
SÃO PAULO
TODAS AS MUSAS
2016

Editor: Flavio Felicio Botton
Supervisão Editorial: Fernanda Verdasca Botton
Capa e diagramação: Studio Vintage Br
Oziris Borges Filho ©
Sidnei Barbosa ©

Conselho editorial:
Maria Imaculada Cavalcante (UFG)
Luciana Moura Colucci de Camargo(UFTM)
Carlos André Pinheiro (UFPI)

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a prévia
autorização do autor.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Kátia Aguilar CRB – 8/8898

Esp62

O espaço literário na obra de Vergílio Ferreira/organização de:
Oziris Borges Filho; Sidnei Barbosa. São Paulo:
Todas as Musas, 2016, 202p.

Bibliografia

ISBN 978-85-64137-79-0

1. Estudos literários 2. Espaço literário 3. Obra de Vergílio
Ferreira I. Borges Filho, Oziris; II. Barbosa, Sidnei; III. Simões,
Maria João; IV. Gama-Khalil, Marisa Martins; V. Marques, Jorge;
VI. Lopes, Fernando Alexandre de Matos Pereira; VII. Lopes, Ana
Maria Marques da Costa Pereira; VIII. Rossoni, Igor; IX. Mendonça,
Márcia Rejany; X. Bonafim, Alexandre.

CDD 801.954

Catálogo Sistemático

Estudos literários 801.954; Espaço literário 801.954; Obra de
Vergílio Ferreira 801.95.

Direitos de edição: Editora Todas as Musas
C.N.P.J. 12.650.462/0001-33
www.todasasmusas.org
todasasmusas@gmail.com

Sumário

Espaços Vergilianos	
Oziris Borges Filho	3
A Espacialidade na Obra de Vergílio Ferreira: Deambulações a partir de <i>Nítido Nulo</i>	
Maria João Simões	5
O Espaço Insólito em Contos Fantásticos de Vergílio Ferreira	
Marisa Martins Gama-Khalil	35
Por uma Leitura Topoanalítica de <i>Nítido Nulo</i>	
Jorge Marques	59
A Liricização do Espaço em <i>Aparição</i> , de Vergílio Ferreira	
Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes	71
<i>Cântico Final</i> , de Vergílio Ferreira, ou a Insondável e Inverosímil Finitude do Ser	
Ana Maria Marques da Costa Pereira Lopes	93
Autonomia e Subversão: o Espaço Discursivo no Conto de Vergílio Ferreira	
Igor Rossoni	111
Vergílio Ferreira: Espaços são <i>Para Sempre</i>	
Márcia Rejany Mendonça	135
Reflexões sobre o Espaço em <i>Na Tua Face</i> , de Vergílio Ferreira	
Alexandre Bonafim	159
Um Labirinto Chamado <i>Estrela Polar</i>	
Oziris Borges Filho	175

A Espacialidade na Obra de
Vergílio Ferreira: Deambulações
a partir de *Nítido Nulo*

Maria João Simões

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de
Coimbra. Investigadora do Centro de Literatura
Portuguesa da mesma Universidade (mjsimoes@fl.uc.pt).

É frequentemente citado o excerto autobiográfico, datado de maio de 1977, em que Vergílio Ferreira assume a pregnância do espaço da “província” na sua obra em detrimento do espaço cosmopolita Lisboaeta:

Lisboa é um sítio onde se está, não um lugar onde se vive. Mesmo que se lá viva há dezoito anos como eu. Eu o disse, aliás, a alguém, na iminência de vir: quando for para Lisboa, levo a província comigo e instalo-me nela. E assim se fez. Os livros que aqui escrevi são afinal da província donde sou. (apud Godinho e Ferreira, 1993).

Esta afirmação, porém, não significa que o tratamento do espaço nas obras de Vergílio Ferreira dependa apenas desta dicotomia, pois a espacialidade nelas encontrada é obviamente mais complexa.

Com efeito se há nas obras de Vergílio Ferreira uma pulverização do tempo ou, pelo menos, uma multiplicação de tempos, há também uma grande proliferação de espaços e, mais do que isso, um entrelaçado jogo de espaços.

Um dos objetivos aqui será então estudar alguns elementos e aspetos desse jogo com o intuito de ponderar e pensar a relevância do espaço na sua obra.

Poder-se-á, entretanto, perguntar: será que é importante estudar o espaço num escritor cuja obra é profundamente dependente do tempo, ou seja, uma obra que tem como uma das traves mestras compositivas o tempo?

A pergunta é, evidentemente, retórica e falaciosa, porque, por um lado, há muito que Einstein mostrou a necessidade de considerar a ligação entre espaço e tempo, mostrando que, ao estudar o movimento de um objeto, será necessário considerar não só a tridimensionalidade

do espaço, mas também o tempo enquanto quarta dimensão nesse contínuo espaço-tempo; por outro lado, em termos analíticos ou em teoria, será possível separar, espaço e tempo e dar-lhes atenção separadamente.

Assim, se Bergson nos ensinou a pensar a duração do tempo — essa *durée* de um alargado tempo psicológico —, Sartre, ao valorizar a “existência” em si não deixa de valorizar o espaço, pois é lá que o ser “é”. Vergílio Ferreira refletiu sobre estes aspetos no célebre ensaio de “Da fenomenologia a Sartre”, escrito em 1961, que serviu de prefácio à sua tradução do texto de Sartre “O Existencialismo é um Humanismo”, como se pode verificar na seguinte passagem:

Assim a problemática do «tempo» — essa forma nova (fundamentalmente desde o século XIX) do nosso interrogarmos no mundo. Centrados, uma vez mais, no sujeito, o tempo revela-se-nos agora como a estrutura do que somos. O tempo como o espaço; que este, contraposto àquele por um Bergson, mantinha para o filósofo francês [Sartre] uma autonomia objectiva que se lhe recusa. Porque o espaço é fundamentalmente uma *função espacializante do «ser-aí»*. (sublinhado aduzido; Ferreira, 1978, p. 99).

Este “ser-aí” indica essa presença do/no espaço que Vergílio Ferreira compreendeu e explica. Eis porque nos parece fundamental este texto para abarcar os sentidos que o espaço ganha nas obras do autor, sentidos esses que dependem, logicamente, do modo como o espaço é percebido no seu próprio pensamento.

Considerando este texto como uma ajuda preciosa para equacionar a problemática do espaço no autor, a reflexão filosófica nela contida (também pelo seu confessado didatismo) irá servir aqui de ponto de partida para várias observações que, uma vez colocadas permitirão, talvez,

uma compreensão mais profunda da sua obra *Nítido Nulo*, a qual, por sua vez, conduzirá a outras observações sobre a obra vergiliana.

Assim, voltando à passagem anteriormente referida, poder-se-á ver como, Vergílio Ferreira entende o espaço, baseando-se na fenomenologia de Husserl e partindo de outros filósofos que cita, mas, acrescentando-lhe as suas reflexões:

O tempo como o espaço; que este, contraposto àquele por um Bergson, mantinha para o filósofo francês [Sartre] uma autonomia objectiva que se lhe recusa (1). Porque o espaço é fundamentalmente uma *função espacializante do «ser-aí»*. É uma estrutura do nosso estar no mundo. Assim ele é *«qualitativo e não geométrico. É feito de direcções e não de dimensões, de lugares e não de pontos, de percursos e não de linhas, de regiões e não de planos. Referenciamos nele caminhos, não se medem nele distâncias. A sua topografia releva exclusivamente da preocupação»*. Nós não estamos *no* espaço; somo-lo funcionalmente no modo original de nos relacionarmos com o que nos cerca. Ninguém pode pensar o seu corpo ou as partes do seu corpo como seres que existam *no* espaço (Ferreira, 1978, p. 100). (Itálico acrescentado).

Este entendimento da relação do sujeito com espaço é crucial para percebermos a configuração das personagens vergilianas nomeadamente a das obras escritas a partir da década de 60. Assim, se a fenomenologia e se a conceptualização da relação do sujeito com o tempo de Heidegger (espelhada na famosa expressão “ser e tempo”) influenciam o modo de pensar de Vergílio Ferreira, a esta problematização se vem juntar a influência de Sartre, cujo pensamento opera um salto ou uma mudança que o romancista português identifica e explica do seguinte modo:

Um simples exemplo do predomínio do «eu»: a «intuição», que é para Sartre, Heidegger e Husserl, o tipo básico do conhecimento, define-se para Husserl como «a presença da própria «coisa» à consciência»; para Sartre, como a presença da consciência à coisa. (Ferreira , 1978, p. 57).

Obviamente esta posição filosófica liga-se a esse primado da existência proposto por Sartre, ao dizer que o homem primeiro existe e depois é, primeiro age e depois define-se a partir de tal ação. Assim sendo entende-se melhor a ideia de o espaço ser fundamentalmente uma função espacializante do “ser-aí”. Se o homem primeiro existe, ele existe num lugar, e esse lugar faz parte do modo como o homem nele existe.

Assim, para além da atenção dada ao tempo ganha também importância a espacialidade implicada no existir.

Porém, esta importância é mais intuída e plasmada nas obras do que conscientizada pelo autor enquanto problemática em si, uma vez que a sua preocupação maior é o tempo — uma preocupação que atinge as raízes da obsessão, numa tortura a que o autor aludiu repetidamente. Logo a seguir a estas reflexões sobre o espaço, Vergílio Ferreira, enquanto ensaísta, afirma:

Se o espaço, porém, pelo equívoco ser do nosso corpo, importando-nos talvez menos, tende mais facilmente para a «objectividade», o tempo, podendo mais mediatamente ser sentido como nosso e pelas implicações do *dever*, da presença da morte, fascina-nos muito mais como problema. (Ferreira, 1978: 100).

Mas se o fascínio pelo tempo é percuciente em Vergílio Ferreira, o escritor também intuiu (e sentiu) o modo como o carácter obsidiante do tempo se torna opressivo para o homem, marcando inexoravelmente a vida do homem moderno.

Ora é contra este poder invasor do tempo que o filósofo Jean-Luc Nancy se rebela, lançando um “Alerta contra a poluição temporal”:

Segundos, minutos, anos, séculos, apressemo-nos em direcção à viragem do século, enquanto o último mal se perdeu de vista. A passos forçados, o tempo comanda o pensamento. (...) apressemo-nos, (...) sempre em direcção a mais tempo. (...). (Nancy, 2008, p. 93)

Para responder a esta pressão, o filósofo contrapõe “O espaço livre contra o tempo que força, que arrasta, que passa sem nada deixar” — esse tempo “sem espaço para, sem respiração” (Nancy, 2008: 93). Propõe então uma “nova lógica do espaço” (*apud* Monteiro, 2012: 35), lançando ao seu leitor o seguinte repto: “E se o pensamento fosse espaçoso?” (Nancy, 2008: 94).

Mais ainda, para o filósofo francês, para além de espaçoso, o pensamento tem peso:

O acto do pensamento é uma pesagem efectiva: a própria pesagem do mundo, das coisas, do real enquanto sentido. (...) Os corpos são pesantes. O peso de um corpo localizado é a verdadeira condição sensível pura *a priori* do exercício da razão: uma estética transcendental da pesantez. (Nancy, 2008, p.16-17).

Em certa medida, Vergílio Ferreira intuiu este espessamento, este adensamento do espaço quando retém como importantes estas noções relevantes para o pensamento existencialista. Voltando ao excerto, pode ver-se que Vergílio Ferreira salienta ser preferível pensar em percursos e não em linhas e em direcções e não em dimensões, no que diz respeito à relação do sujeito com o mundo¹:

¹ A propósito desta ideia de “ser no mundo”, é oportuno aqui lembrar

Vergílio Ferreira não deixou de perceber o vanguardismo da desmontagem das convenções romanescas realizado pelo “novo romance”. Na verdade, ele incorporou nas suas obras alguns dos seus procedimentos, nomeadamente o jogo de diferentes percursos, lugares e direções que se sublinhou nessa frase alvo, escrutinada e esmiuçada aqui para servir como ponto de partida hermenêutico, precisamente porque ela parece ganhar um valor emblemático do tipo de composição romanesca perseguida por Vergílio Ferreira.

Assim, por exemplo, o escritor põe em causa o “tempo linear, branco” (Ferreira, *NN*, 1983: 235), contestando a causalidade ou a lógica de um destino comandado por Deus, como coisa antiga que pertence ao passado: “A imortalidade antiga estava cheia. (...) Estava lá Deus, e o Homem, e a Causa e a Glória” (*idem*, 235), mas agora não está “lá nada” (*idem*, 236) — daí que o homem se encontre irremediavelmente só. É essa a sua condição. Resta-lhe, pois, a travessia do “ser-aí” — e essa travessia faz-se em percursos, lugares regiões. Daí a necessidade de referenciar caminhos. Sintomaticamente as personagens vergilianas falam dos seus percursos, sopesados enquanto travessias no mundo. Assim se poderão ler Sofia e Cristina, mas, sobretudo, Alberto, em *Aparição*, Mário, em *Cântico Final*, Daniel, no romance *Na Tua Face*, entre outras figuras.

Ora, tendo em conta que o romance *Apelo da Noite*, embora publicado na década de 60, foi escrito em 1954²,

² No final do romance *Apelo da Noite* Vergílio Ferreira indica o ano de 1954 e Évora como local de escrita. A publicação da obra na década de 60 inclui um posfácio, com data de 1958, com a informação do autor de que foi escrito para acompanhar nesta data a submissão a um concurso do referido romance.

será em *Alegria Breve e Nítido Nulo* que a influência do “novo romance” se torna mais visível.

Nítido Nulo é um romance não propriamente labiríntico à moda de Robbe Grillet, mas sim, feito de diferentes percursos e de lugares que se cruzam e entrecruzam, num enovelamento que cabe o leitor desdobrar e apreciar.

O romance inicia-se com a visão de uma praia deserta a partir das grades de uma prisão, com um posto da guarda, num fortim, onde alguém se interroga:

“Condenado à morte — quando me executarão? — estou aqui à espera nesta prisão junto à praia.” (Ferreira, *NN*, 1983: 11).

Porém, só muito mais adiante no romance o leitor vem a saber que este condenado à morte é Jorge, o protagonista, e só no capítulo XIII saberá que Jorge veio para a capital trabalhar como Diretor Literário “na Dafne, a maior editora do país” (p. 148) e, ainda, só muito mais adiante no romance, no capítulo XVIII (p. 199) poderá saber que ele vai participar num levantamento revolucionário para a concretização do qual ele apelara (pela força da palavra) à ação conjunta, movido pela crença de mudar o mundo.

Na verdade, a visão da praia, colocada na abertura do romance cruza-se, logo a seguir, com imagens de outras vivências de praia, nomeadamente com recordações autobiográficas de um narrador que se cola ao autor: as idas a banhos na praia com a Tia Matilde, tomados como remédio, a visão do esbelto corpo de Marta irradiando mais que o doirado da areia e muitas outras recordações.

Entrecortadamente também surgem no romance diversas personagens femininas: Sara com quem o protagonista discute, Vera que faz parte da equipa da

Dafne ou Lúcia que acompanha o protagonista, no seu momento de revolucionário.

Mas estas personagens cruzam-se, sem aviso prévio, com outras existências ancoradas outros lugares: a recordação do escritor/narrador sobre a sua aldeia, a presença de Lucinho, o garotinho órfão de pai, criado com a ajuda da sua Tia Matilde, a voz de Dolores que grita que já se pode tender o pão ou os bolos, o discurso apostólico revolucionário do mendigo doido que atroa a aldeia chamando os mortos, a escuridão dos corredores da casa grande dos pais, etc. .

Por todos estes aspetos, a intriga do romance é parca, disseminada por entre considerações, reflexões e rememorações. Só na parte final do romance se vai esclarecer a participação revolucionária de Jorge, realizada através do seu discurso “subversivo”, concitador de adeptos, considerado como “elemento de dissolução” da ordem estabelecida pelos políticos dominantes, e só no final se dará a conhecer também a curta ação interventiva do protagonista. Porém, a narração é feita retrospectivamente através do olhar de Jorge sobre ele próprio — sobre “esse que [ele] fora” (p. 254) e do qual já está distante. A narrativa institui-se nessa dupla temporalidade recorrente na narrativa autobiográfica, com um ligeiro tom de narrativa picaresca, pois Jorge é um anti-herói embora não tenha nem a auto-benevolência nem a autocomiseração do pícaro. Bem ao contrário da ligeireza cómica da picaresca, aqui a sátira é cáustica e niilista.

Nelly Novaes Coelho sintetiza a intrincada teia do romance relativa ao protagonista, deste modo:

... o núcleo narrativo reduz-se às divagações do prisioneiro [que

tenta] compreender as razões dos seus gestos (...). Idealista revolucionário, ele servira de suporte ideológico para uma revolta que, vitoriosa, implanta um novo governo. Essa vitória, porém, não pudera ser “pura”. Consolida-se, afinal à custa da deformação (...) da Verdade que a impulsionara (...) eternizada em praça pública, numa estátua de seu criador. (...) Jorge, não suportando a visão da própria imagem petrificada em mentira, [destrói essa imagem com duas bombas.] Considerado, por isso, um traidor ao regime que nascera do seu sonho idealista, é condenado à morte. (Coelho, 1982: 273).

Esta intriga é, contudo, diminuta relativamente à totalidade da narração, pois, embora o jogo dual do tempo seja um elemento estruturante no romance, o suposto tempo presente alarga-se, à maneira proustiana, através de um alongamento do fim da tarde e do final do dia, nas vésperas da execução, dando azo a que se desdobrem todas as rememorações e recordações onde o espaço é fundamental. Deste modo, como argutamente apontou Nelly Novaes Coelho (1983: 277), “são principalmente os elementos do espaço (...) que no romance vergiliano respondem pela essencialidade da “mensagem” a ser transmitida e pelo simbolismo latente na narrativa.”

Se, relativamente ao romance *Alegria Breve*, a autora elencara a Neve, a Montanha, a Casa, a Madeira, o Frio, o Grito, o Cão e a Morte como principais elementos simbólicos, já relativamente a *Nítido Nulo*, mostra como a Luz nítida substitui simbolicamente a Escuridão de *Alegria Breve*. E, conquanto se mantenha o tema da angústia e da questionação do ser no “plano metafísico”, desta vez é dada acrescida importância ao “plano do existente”, ao plano da historicidade humana. (Coelho, 1983: 276). Neste sentido, Jorge é mais um dos protagonistas de Vergílio Ferreira configurado como “homem conflituante entre a *racionalização* e a *vivência*”

das realidades, ou entre a *ideia* e a *ação*. Ou ainda (e acima de tudo), o homem em face absoluto Nada que ameaça a sua precariedade humana (Coelho, 1983: 274).

Dentro desta lógica, em *Nítido Nulo*, é possível identificar vários espaços simbólicos que são tangenciais a elementos simbólicos ou que com eles se interceptam ou combinam.

De entre eles, sobrepuja a *espacialidade simbólica da solidão* fruto (ou consequência) da condição do homem como ser pensante. Esta espacialidade é representada por múltiplos espaços: a prisão, desde logo, mas, também, as casas grandes sentidas como inóspitas pelo homem (seja ele criança, homem maduro ou já mais velho), mas sobretudo a solidão no meio de muita gente — solidão que atinge o protagonista Jorge e também o narrador, os quais, no meio de muitas pessoas veem o espaço que os rodeia de modo abismal e diferente:

Abro a janela para o espaço nocturno. Um momento quedo-me a olhar a cidade, suspenso do seu rumor. Rumor confuso, alastra por sobre os prédios iluminados, um céu agasalha como um cobertor. Solidão protegida — o segredo das grandes metrópoles. Solidão agravada. Perto e longe, os outros, presença anónima, ausência maior. Suplício de Tântalo (...). (Ferreira, *NN*, 1983: 73).

É esta condição de isolamento que imprime a tonalidade trágica aos romances vergilianos, onde o homem, cónscio de si próprio, se encontra só entre os homens. Por isso a importância simbólica do grito que vem das profundezas do ser. É assim que Jorge, marcado pelo “signo do [seu] destino de solidão” (*idem*, 290), grita: “ — Quero estar só ! atroo o mundo todo com o meu urro. — Quero estar só. SÓ! SÓ! (*idem*, 242). No caso do protagonista, a solidão é, pois, consequência da falta de

entendimento dos outros acerca deste seu autoquestionamento, mas também a necessidade individual de constante interrogação.

Daí o anseio de um outro espaço — o *espaço aberto* (em certa medida semelhante à noção de “respiração” de Jean-Luc Nancy). A marcar este espaço surgem vários elementos: a janela (seja ela a do casarão de Melo, de onde se vê as estrelas, seja ela a da prisão que, embora com grades lhe permite ver o mar) e a praia. O espaço da praia abre-se a múltiplos elementos:

A praia está deserta na extensão da areia branca, na solidão absoluta, anterior à História. Anterior e posterior, no fechado círculo de silêncio — uma trompete no ar. O mar espelha-se em miríades de reflexos, múltiplice alegria trémula, sinais nulos, irrita e nula, os meus olhos tremem. (Ferreira, NN, 1983: 114)

No entanto, o mar tem em Vergílio Ferreira um simbolismo dúplice, pois tanto pode significar a largueza da liberdade, como a monotonia da recorrência das ondas, ou, nas palavras do narrador, “a agitação infatigável e estúpida das ondas” (Ferreira, NN, p. 259). O próprio autor se interroga sobre esta duplicidade: “O rumor do mar, como frémito do espanto — como coro da tragédia? (*idem*, 178)

Por isso mesmo, o mar e a praia, sobretudo pelo facto de poderem ser inalcançáveis, podem conduzir ao vazio e ao nada.

O *espaço do nada* avoluma-se, então.

Com efeito, há em Vergílio Ferreira o sentir opressivo da constante interrogação sem respostas definitivas e da desolação advinda do facto de, passado o breve fulgor de uma possível iluminação ou de uma “aparição”, surgir, de novo, o obscurecimento da ignorância e da interrogação.

Assim se vai desenhando esse outro topos, esse outro lugar-assunto que é o *espaço do 'nada'*, que vem da consciência do absurdo da vida, do esgotamento do ser. “É uma plenitude do avesso feita do próprio vazio” (*idem*, 278), pois “É preciso chegar ao fim para saber de tudo”, sabendo que já não se tem futuro e que tudo se esgotou (*idem*, 283). É este o ponto a que chega o narrador fundido intermitentemente com o autor já que a si mesmo se chama Vergílio Ferreira, mesclando-se com a situação do protagonista preso. Ora, este embutido gera a identificação com o protagonista que vê o seu fim aproximar-se e fica olhando a praia deserta; de modo semelhante também o narrador vê esfumarem-se as suas recordações deixando-lhe apenas um lastro absurdo da vida vivida e a solidão onde campeia apenas o “eu e a luz” e tudo fica “Nítido Nulo”, numa “alegria nula” (*idem*, 283).

Para este niilismo concorre o *espaço fechado*, o espaço do enclausuramento. O espaço fechado e asfíxiante, que, em muito momentos, pode ser o espaço da “absurda” cidade na sua “irredutibilidade geométrica, na previsibilidade articulada do seu mecanismo”³ (Ferreira, NN, 1983: 179), é, no romance, sobretudo, o espaço da prisão, mas, mais genericamente, é o espaço do sufoco, onde falha a respiração.

A prisão, com a sua simbólica grade, é, como Foucault acentuou, um espaço de poder. Como explica Deleuze, na nova abordagem sobre o poder e sua relação com o espaço

³ Sobre tudo Lisboa em dia de nevoeiro, pois normalmente “a cidade é clara”, na sua irredutibilidade geométrica, na previsibilidade articulada do seu mecanismo” e fica “absurda” e fantasmática no nevoeiro, mostrando “as faces estranhas das pessoas que passam, corroidas de fantástico, incertas, passam num jogo de desencontro, escoadas de alucinação, cegas, flutuam, cotadas nas raízes do certo e do provável.” Ferreira, NN: 179-180)

real concretizada em *Vigiar e Punir*, Foucault mostra que o poder “é menos uma propriedade do que uma estratégia”, sendo os seus efeitos atribuíveis “a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos”, uma vez que, para Foucault, “mais do que se possuir o poder exerce-se, não é privilégio adquirido ou conservado da classe dominante, mas o feito total das suas posições estratégicas” (*apud* Deleuze, 2005: 41).

Uma forma de libertação ou de fuga à asfixia do enclausuramento é a rememoração de cenas, momentos que se presentificam e se tornam presentes quando se mostra uma “representação” do *espaço do instantâneo* ou quando se desencadeia um *espaço do instante recriado*.

O primeiro surge pela utilização da representação fotográfica, frequente nas obras do escritor, a qual serve para marcar uma presença que perdura para além do passar do tempo e que persegue o narrador, rondando fantasmaticamente de modo obsessivo para depois se impor como lampejo presentificador. Isso acontece em *Nítido Nulo* com as fotografias dos avoengos engalanados nos seus trajes domingueiros agora antiquados. Esta utilização da fotografia reaparece depois em várias obras vergilianas com uma função idêntica que é a de mostrar e de expor, como salienta Jean-Luc Nancy:

Instantâneo: foto: um espaço de tempo exposto.

Aquí, o tempo é ele mesmo espaço. Espaço de tempo: abertura de um *topos* no presente. O presente é o desvio, a abertura. Não há senão presente, ou antes, não há senão este afastamento do presente, da sua vinda extemporânea. Nada passa, a menos que tenha já passado, ou esteja ainda por vir, e que, por consequência não seja. Somente a própria *vinda* tem lugar. Ela tem *lugar*, ela espaço. Espaço de uma vinda, e de uma ida. Vai-e-vem no espaçamento do presente: é todo o pensamento, toda a existência.

(Nancy, 2008: 95)

Mas em Vergílio Ferreira o instantâneo pode manifestar-se ainda como imagem gravada na memória, ou, dito de outra forma, como a memória de uma imagem adstrita a um espaço, pois nela as figuras estão retidas num determinado espaço reiteradamente lembrado, desenhando uma espécie de *espaço do instantâneo evocado* ou recriado.

Assim acontece com a evocação traumática da partida dos pais — essa ferida aberta obsessivamente recontada em *Nítido Nulo*, mas que ressuma em muitas outras obras como um *leitmotiv* obsessivo. Em *Nítido Nulo*, esta memória é assumida explicitamente como um instantâneo, pois o autor diz: “Tenho este instantâneo fotográfico na minha comoção”, descrevendo-o deste modo:

Em Novembro (...) meu pai lá partiu. Ia à frente (...) para depois minha mãe se instalar. E a minha irmã — nunca os amei. Ou foi há tanto tempo, que é como se nunca. Nunca amei ninguém — quem é que me amou? Amei sempre toda a gente. Mas de longe (...). Mas a verdade é que por Novembro ou Dezembro — revejo-o desde a minha altura de então que não chegava a um metro, creio. E assim, o que me lembra é só o baú de lata e a mão dele a segurá-lo suspenso. Devia haver sol. (...) Mas uma certa ligeireza do meu pai transpondo o portão do quintal. Aí o vejo. Só, só aí. E um certo ar tolhido em mim, devia estar frio. Tenho este instantâneo fotográfico na minha comoção. Vêm-se imóveis as pernas do meu pai, abertas na passada, o bocado inferir de um braço e a mão apanhando a argola do baú. (vejo-o nesse instantâneo e depois não vejo mais nada. Podia vê-lo mais adiante no ângulo da rua. E não. Há a passada a dobrar o portão e depois não há mais nada. Entre a partida dele e a de minha mãe, há um espaço vazio. (Ferreira, *NN*, 1983: 138-9)

Há, nesta imagem, uma composição em que até o

movimento do partir surge representado na passada, como num quadro. A passada, símbolo da “ida” e da “partida” e o portão símbolo dessa diferença do que está ‘para lá’ do muro do quintal da casa relativamente ao que está ‘para cá’ do portão — a casa, símbolo de abrigo e de intimidade, de acordo com a conhecida proposta interpretativa de Bachelard. Passar o portão constitui um rito de passagem que o emigrante (neste caso, o pai) tem de transpor — rito do qual o filho, demasiado pequeno, apenas alcança o sentido da partida, fixando-a traumáticamente como *instante*.

Deste modo, “O instante não é tempo: mas tópica, topografia, circunstância, circunscrição de um agenciamento particular de lugares, aberturas, passagens. Fotografia escrita de luz”, conforme acentua Jean-Luc Nancy (2008: 95). Não será por acaso, então, que os protagonistas de *Cântico Final* e de *Na Tua Face* são pintores, pois os pintores são fixadores de instantes. Aliás, como destacou Luís Mourão, o escritor afirma: “As ‘histórias’ dos meus livros são desde há muito dadas por manchas como uma pintura.” (*apud* Mourão, 2003: 289).

Estas imagens, que se impõem ao escritor, deflagram a um estímulo evocativo que pode ser uma semelhança de luz ou uma hora do dia, ou o som de um trompete, ou apenas uma voz, fazendo com que essas imagens “desçam” imaginariamente à retina e se sobreponham à visão do narrador. Vergílio Ferreira está, aliás, bem consciente de como a evocação se impõe subitamente (num fenómeno que se reitera, surgindo este excerto, por exemplo, em 1983, em *Conta-Corrente* III, e novamente num texto de maio de 1990, em *Conta-Corrente* - nova série – II):

Sábado, 17 – setembro

Contei há dias (ou não contei?) a *súbita imagem que me assaltou* de uma tarde em Évora, de o liceu à tarde, já perto do Natal, e os cânticos claros de rapazes repercutindo no espaço do claustro. Mas já de outras vezes eu referi o *poder de evocação* que têm para mim, certas horas do dia em certas estações do ano, como Proust refere o sabor da madeleine e outros *motivos*. E reparo agora que é fundamentalmente isso que me desencadeia o evocar.

Lembro assim da infância em Melo sobretudo do Verão à hora de uma grande lua nascer. Ou na Guarda, coberta de neve, o ar coalhado e gélido na face ou as manhãs subitamente descobertas num grande nevão.

Ou em Coimbra um timbre de guitarra abrindo uma névoa de legenda. Ou em Évora, além das tardes já referidas, o mormaço das tardes de verão em exames.

Ou no Liceu Camões de Lisboa, a manhã de Outubro, com uma luz límpida e pequena e os plátanos (?) dos pátios desfazendo-se das folhas mortas.

Toda a vida assim a marquei de certas horas de certas estações para o poder evocador de um dia. Mas o que é estranho é que nunca eu registei essas horas no tempo de acontecerem. Mas qualquer coisa delas me marcou e ficou guardando o *instante* de emergirem da hora em que nasceram. E uma vez mais penso que uma vida inteira se reduz a breves momentos de ser. (Ferreira, CC, III, 1983). (Itálico aduzido).

Se uma luminosidade, um som, um cheiro podem constituir motivos que desencadeiam essa evocação e a presentificam há que estar atento a esses sinais — ao ‘Signo Sinal’ — e é dessa acuidade que se tece a especialíssima sensibilidade vergiliana, cabendo ao artista a reconstrução artística desses estímulos — tarefa de que o escritor tem agudá consciência, pois afirma:

“Entretenho-me disperso nesta rede de sinais, a memória passa entre eles.” (Ferreira, NN, 1932: 169).

Há, assim, horas propícias ao desencadear das memórias e entre elas sobressai a hora do final do dia, propiciadora das evocações e do rememorar, que é considerada uma “má hora” porque este afluir das memória constitui algo que tragicamente se impõe sem se poder evitar:

A tarde desce, um ar recolhido. Refluxo da vida a si mesma, é uma má hora. Hora de as memórias saírem dos buracos como as prostitutas. (...) Então lembro-me de muita coisa ao mesmo tempo que nessa desordem se estilhaça, pulverizando-se em neblina. (Ferreira, NN, 1983: 215-216)

Para além da metáfora da rede aqui em evidência, nesta desordem surge também a metáfora do turbilhão ou do carrocel, ou, como diz o autor, “o que na lembrança vai rodando à minha volta como um carrocel” (*idem*, 257).

Entretanto, convém sublinhar o modo como da captação dos sinais se passa à arte de os *gravar*. Trata-se de um processo que conduz àquilo que Helder Godinho identifica através do conceito de ‘permanência’. Este estudioso da obra do escritor parte da afirmação “O real que sobra de todo o real é o único que realmente é”, inscrita na obra *Em Nome da Terra*, para explicitar esse conceito de ‘permanência’:

Só que esse real que sobra não se deixa aprisionar no tempo que passa, na temporalidade do quotidiano que corre para a morte. E, por isso, na angústia da morte que coroarà o desenrolar da temporalidade e na certeza de que a vida permanecerá para além da morte do indivíduo, V. Ferreira foi tentando definir a Permanência, encontrar a Palavra que a dissesse. Julgo que essa procura, que vai sendo cada vez mais consciente, foi o verdadeiro motor que levou o autor a escrever, a tentar criar na arte a

Permanência que se opõe ao decurso para a morte, uma vez que defini-la não era possível. Tentou, por isso, construí-la através da estética, uma vez que toda a arte, como o nosso autor incansavelmente o repete, *supera o quotidiano* onde o *tempo apenas passa*, e *abre-o* a dimensões desse real que sobra de todo o real. (Godinho, 1995: 126). (Itálico acrescentado).

Não admira pois que o escrever e a *escrita* bem como o *pensar* ocupem um lugar proeminente na obra vergiliana. A importância que lhes é concedida revela-se logo a partir dos títulos escolhidos para as suas obras, como apontou inicialmente Maria Alzira Seixo e como aprofundou depois Fernanda Irene Fonseca, afirmando que o escritor não só atribuía uma grande importância aos títulos como tinha a arte de os encontrar. Segundo Fernanda Irene Fonseca, o escritor cultivou até ao pormenor gráfico a estética dos títulos, algo que se torna evidente no cuidar da forma de divulgação editorial, nomeadamente no alinhamento dos títulos pertencentes género diarístico, observável através do seguinte gráfico dos títulos apresentado por esta autora (Fonseca, 2003: 496):

DIÁRIO

CONTA-CORRENTE I (1980)

CONTA-CORRENTE II (1981)

CONTA-CORRENTE III (1983)

CONTA-CORRENTE IV (1986)

CONTA-CORRENTE V (1987)

PENSAR (1992)

CONTA-CORRENTE – nova série I (1993)

CONTA-CORRENTE – nova série II (1993)

CONTA-CORRENTE – nova série III (1994)

CONTA-CORRENTE – nova série IV (1994)



A obra *Escrever*, publicada postumamente por Helder Godinho, irá ocupar aquele espaço vazio, pois, segundo este estudioso, o escritor colocou inicialmente como hipótese o título *Pensar II*, mas, depois, substituiu-o por *Escrever*, conseguindo assim um mais intenso paralelismo simbólico.

O *espaço da escrita* abunda em Vergílio, pois, a reflexão sobre a escrita e sobre o escrever é um tema obsidiante nas suas obras, onde o escritor decanta todas as fases da escrita, põe a nu o sofrimento e o prazer gerados pela escrita e mostra as hesitações e as dúvidas que ela arrasta consigo. Há, por isso, a demora nas palavras, perguntas sobre o seu próprio significado (não “inócuo”, lembre-se), abrindo assim espaço para o saborear da escrita.

Por isso se revelam em Vergílio Ferreira as características que Jean-Luc Nancy nela identifica quando nos diz:

... eis a escrita, eis o gesto espacial, espaçoso, espaçando por excelência, entregue ao trabalho forçado da obra monumental: a arte como memorial — em vez de ser eternidade. (Nancy, 2008: 94)

Dramaticamente viveu Vergílio Ferreira este trabalho de escritor que, para ele, é muito mais que um ofício — é uma forma de viver:

17 – setembro (sábado)

Porque a questão é esta: um dia em que não escreva, parece-me um dia esbanjado, um dia que não paguei, por ser um dia de vida, em qualquer coisa que isso equilibre e que no meu caso é escrever. E todavia, a parte maior desse dia vivido é uma fracção inútil do viver. Nessa fracção inútil o que vivemos e pensamos é baixamente ridículo. (Ferreira, CC, I, 1998)

Ainda que parte integrante da vida, a escrita é uma escolha sua, e, assim sendo, ela abre o *espaço da escolha*. Mais ainda, não só a escrita funciona como um espaço de escolha para Vergílio Ferreira, como ela também é verdadeiramente uma escolha para criar espaço, é uma escolha que abre espaço. Mas, escolher abrir o espaço da escrita é uma escolha terrível, pois é semelhante a abrir uma caixa de Pandora — não estão lá todos os males mas estão lá todas as interrogações.

Sabe-se que a *escolha* é uma noção crucial no pensamento sartriano. Nos seus textos, a ideia de escolha não só se repete incansavelmente como engendra todo o raciocínio decorrente de um mundo onde o homem não conta mais com Deus e tem de arcar com a tremenda responsabilidade das suas escolhas. Como diz o filósofo:

Eu construo o universal escolhendo-me; construo-o compreendendo o projecto de qualquer outro homem, seja qual for a sua época. Este absoluto da escolha não suprime a relatividade de cada época. O que o existencialismo toma a peito mostrar é a ligação do carácter absoluto do compromisso livre pelo qual cada homem se realiza, realizando um tipo de humanidade. (Sartre, 1978: 247).

Múltiplas personagens de *Aparição*, *Até ao Fim*, *Para Sempre* e outras se interrogam sobre as suas escolhas, acentuando o narrador a responsabilidade inscrita nessas opções. No caso do romance *Nítido Nulo*, questiona-se obsessivamente a escolha da ação do homem revolucionário, questiona-se a escolha de uma ação que creí implantar politicamente uma verdade. Mas, uma vez esta verdade tornada “uma maneira” ou “um modo de pensar”, ela inibe um novo pensar. Dramaticamente Jorge não se revê na sua escolha a partir do momento em que

ela passa a ser uma verdade imposta aos outros. Ora, este modo de pensar que engendra a crítica da ação é apontado como uma atitude reacionária, pelo que Jorge é acusado de “reacionário, utopista, sabotador”. Porém, num intrigante e desnudado diálogo, o protagonista interpela o autor e diz-lhe que, enquanto ele se está marimbando para este rótulo “você, Vergílio Ferreira], rala-se. Tem insónias.” (Ferreira, *NN*, 1983: 298).

Escrito em 1969 (embora publicado em 1971), este romance pode ser lido como uma posição contra a ação comunitária — já para não falar da ação comunista e, de facto, certos críticos assim o leram. Vergílio Ferreira sentiu esta leitura e esta acusação de forma dramática, negando que a sua intenção fosse reacionária. Na realidade, esta é uma leitura apressada, sobretudo se se atentar na ambiguidade e no sentido paródico com que se apresenta o discurso político proferido pelo chefe político representado pela personagem Teófilo. A escolha de um vocabulário propositadamente arcaico para o seu discurso, e a denúncia do caráter manipulador e demagógico de um político feito Presidente pelos circunstancialismos, devem, com efeito, ser vistos como uma paródia disfarçada ao discurso totalitário do regime vigente em Portugal. Assim, neste romance, não domina só o conflito ideia – ação, uma vez que (para além disso e por sobre isso) avulta nele o peso de sustentar esta dualidade como dilema, de não prescindir deste nem de qualquer outro dilema, ou seja, avulta a responsabilidade de continuar a questionar.

É aqui que se instaura esse outro espaço: o *espaço do pensar*.

Como é conhecido Vergílio Ferreira explicita reiteradamente a importância do pensar — é uma das traves mestras do tipo de romance da sua preferência e

que ele próprio classifica como romance-problema. No texto “Situação atual do romance” esclarece que este não é um romance de tese, mas sim um romance que obriga a pensar:

Assim um *romance-problema* não é uma exposição de ideias e muito menos um *romance de tese*. Porque um romance não demonstra. A demonstração fala apenas a voz da inteligência. Mas o romance *romance-problema* violenta o espectador no seu interrogar, força-o a compartilhar da sua procura. Tal procura, assim, fala à densidade humana e não apenas à transparência mental ou à quase gratuidade de um jogo. (Ferreira, *EI*, I, 1990: 219)

Repare-se como esta acutilante consciência da densidade do pensar é algo verdadeiramente atual na medida em que implica a ‘demora’ na palavra que deixa de ser transparente. E, sendo esta densidade uma ‘demora’, ela se assemelha à noção de ‘duração’ visível nas reflexões sobre o pensar deste nosso contemporâneo filósofo que é Jean-Luc Nancy:

Pensar: uma velocidade de que nenhum tempo pode dar conta. E portanto, nem uma velocidade. Um desvio, uma *des* - locação: eis um outro lugar, um outro *topos*.

O pensamento que faz gala do desenrolar do discurso (*discurso*: palavra instalada na duração, que instala a duração: a lei do discurso é a de não acabar) furta-se à instantaneidade do seu lugar mais próprio. (Nancy, 2008: 94).

Esta formulação filosófica ajuda a entender essa característica dos romances vergilianos que reside no facto de o discurso dos narradores (quase sempre próximos do autor) se instalarem neste regime de duração da palavra onde os raciocínios se encadeiam uns nos outros

interminavelmente, pondo assim em relevo o próprio ato de pensar.

Ao longo de um árduo caminho, Vergílio Ferreira alcançou uma verdadeira arte de artisticamente representar o *pensar*, de, em clave englobante, transformar o *pensar* em arte, ou seja, de mostrar a arte de pensar e simultaneamente gravar artisticamente o *pensar*. Por isso, o escritor pode dizer em *Nítido Nulo*: “... suponho que a Arte é isso, o que sobra do abalo primeiro, da revelação luminosa de tudo.” (Ferreira, *NN*, 1983: 257).

Já muitos críticos se debruçaram sobre esta questão e mostraram como a Arte é para o escritor o ponto culminante da arte de pensar.

Neste novo século em que todos corremos contra o tempo, e onde nem todos assumem as escolhas feitas ou a fazer, a mensagem de Vergílio, sem cair num paternalismo moralista, pode ensinar-nos, pelo menos, a ter consciência da dificuldade de lutar contra um poder controlador e vigilante das formas de pensar, um poder que, embrulhado nas alegrias do consumismo, nos impõe uma forma de estar — essa mensagem é relevante para nos dizer a premência de abrirmos um espaço para o *pensar*.

Poder-se-á concluir, neste sentido, que Vergílio Ferreira não é só um ‘maître à penser’, não é só um artifice desses que abrem o espaço-tempo à presença, é também um professor no sentido mais intenso da palavra, porque nos ensina (nos ensinou a muitos) como podemos abrir esse espaço se à arte dedicarmos a nossa efêmera vida.

BIBLIOGRAFIA

- Coelho, Nelly Novaes (1983) Estudos sobre Vergílio Ferreira, Lisboa, IN-CM.
Deleuze, Gilles (1986) *Foucault*, Lisboa, Edições 70, 2005.

Ferreira, Vergílio (1962) “Da Fenomenologia a Sartre”, prefácio à tradução de Sartre, Jean Paul *O Existencialismo é um Humanismo*, Lisboa, Editorial Presença, 3^a. Ed. 1978.

Ferreira, Vergílio (1962) *Nítido Nulo*, Lisboa, Bertrand, 1983.

Ferreira, Vergílio (1983) *Conta-Corrente I*, Lisboa, Bertrand.

Ferreira, Vergílio (1983) *Conta-Corrente III*, Lisboa, Bertrand.

Ferreira, Vergílio (1964) “Situação actual do romance”, in *Espaço Invisível*, I, Lisboa, Bertrand, 1990, pp. 211-212.

Godinho, Helder (1995) “Pensar Vergílio Ferreira”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa. V. 8 (1995). pp. 125-137.

Godinho, Helder e Ferreira, Serafim (org.) (1993) *Vergílio Ferreira - fotobiografia*, Lisboa, Bertrand Editora.

Fonseca Fernanda Irene Fonseca (2003) “Vergílio Ferreira, Escrever: o título inevitável, in *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, Porto, XX, 2003, pp. 479-494. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3978.pdf>

Monteiro, Hugo (2013) “Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, n^o 45, pp. 25-58. http://www.uc.pt/fluc/dfci/public_/publicacoes/figuracoes_do_infiguravel

Mourão, Luís (2003) “Manchas — Uma leitura de *Cântico Final* e de *Na Tua Face*”, in Júlio, Maria Joaquina Nobre (org.) *IN MEMORIAM de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, pp. 287-299.

Nancy, Jean-Luc (2008) *O Peso de Um Pensamento*, Coimbra, Palimage.

Nancy, Jean-Luc (1997) “Technique du présent: essai sur

Kawara”, *Cahier Philosophie de l’art*, Cycle de conférences organisées par le Nouveau Musée – Institut d’art contemporain, coordonné par J. Cl. Conésa, dirigé par J.-L. Maubant, Cahier n° 6, 1997.

Nancy, Jean-Luc “Techniques du présent” - Entretien avec Benoît Goetz, in *Le PortiQue*, Revue de philosophie et de sciences humaines, 3 | 1999 : Technique et esthétique <https://leportique.revues.org/309>

Sartre, Jean Paul (1978) *O Existencialismo é um Humanismo*, Lisboa, Editorial Presença, 3ª ed. 1978 (trad. de *L'Existentialisme est un humanisme*, 1946).