

AS ARTIMANHAS DO SER E DO ESPAÇO EM APARIÇÃO

Oziris Borges Filho¹

RESUMO: Neste estudo, procuramos analisar o romance *Aparição*, verificando como se revelam nele os temas e figuras ligados ao existencialismo e à espacialidade. Para tanto, analisamos quais são os principais temas existencialistas que nele se manifestam. Após verificarmos isso, realizamos uma releitura e verificação dos espaços mais importantes construídos pela narrativa. Desse procedimento resultou um *corpus* significativo de textos sobre os quais poderíamos compreender mais profundamente toda a trama narrativa bem como testar a funcionalidade da teoria que havíamos estudado.

Seguindo esses raciocínios, segmentamos este texto nos seguintes itens: “Epifania”; “Espaços”: “Évora”, “Liceu”, “Casas”; “Deus”, “Cão”, “A morte”.

PALAVRAS-CHAVE: epifania, espacialidade, figuras, tema, narrativa.

ABSTRACT: In this study, we tried to analyze the romance *Aparição*, verifying as they are revealed in it the themes and figures linked to the existentialism and the space. Then, we analyzed which are the main existentialist themes that show in it. After we verify that, we study the most important spaces built by the narrative. Of this procedure resulted a significant corpus of texts on which we could understand deeply whole the narrative plot as well as to test the functionality of the theory that we had studied.

Following those reasonings, we segmented this text in the following items: “Epiphany”; “Spaces”, “Évora”, “Liceu”, “Houses”; “God”, “Dog”, “The death”.

KEYWORDS: Epiphany, space, illustrations, theme, narrative.

Mas havia tanta coisa sobre mim
-- velhas memórias
e o espaço
e o silêncio
e a neve.
Vergílio Ferreira

1 Aparição: o passo decisivo

Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos
inábeis o que fulgurou e morreu.
(p. 179)

O Romance *Aparição*² surge como um marco decisivo na vida literária de Vergílio Ferreira³. Publicado em 1959, esse romance representa a adesão total do escritor à corrente

¹ Doutor em Letras, professor de Literatura Brasileira e Coordenador do Curso de Letras do Centro Universitário Moura Lacerda.

² Sobre o romance e sua linguagem, vejamos o que diz Aniceta de Mendonça (1978). “Vergílio Ferreira tal como Eça, apenas com a diferença de ser um romancista ao qual não faltam teses, é justamente um criador de linguagem - de uma linguagem a partir da qual os romances emergem como estruturadores de um universo onde apenas uma substância importa: o homem. Mas esse território textual só se revelou inteiramente e chamou a atenção sobre si próprio, isto é,

existencialista em detrimento da neo-realista. Como diz o próprio autor no posfácio que escreveu a esse romance:

Creio que de todos os meus livros é este o mais significativo pelo questionar que mo impôs, embora possa admitir o não seja pela solução estética que o resolveu.

(...)

De qualquer modo suponho que Aparição me deu o núcleo de toda a minha problemática para quanto dela já se anunciava ou veio a desenvolver. Encruzilhada decisiva, aí pude interrogar-me sobre o donde e para onde, sobre o porquê. (p. 255)

Por ser esse romance o marco fundamental, cumpre-nos falar um pouco mais sobre esse binômio aparição-existencialismo⁴.

2 Epifania

Dentro da temática existencialista avulta a questão da “aparição”, isto é, da conscientização do 'eu' sobre si mesmo.

sobre a missão profética dos sintagmas que estruturam os problemas existenciais, a partir da publicação de Aparição, que com Estrela polar e Alegria breve, viria a constituir a trilogia básica da obra ficcional de Vergílio Ferreira.” (p.6)

³ Vergílio Ferreira: resumo bio-bibliográfico

Vergílio Ferreira nasceu em 1916, em Melo, Serra da Estrela, e faleceu em Lisboa, em 1996. Frequentou o Seminário do Fundão (1926-1932) e formou-se em Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde se graduou em 1940. Posteriormente, ingressou no magistério secundário oficial, tendo lecionado em Faro e Évora. Essa última cidade aparece de forma marcante em muitos de seus romances. Após um certo período, transfere-se para Lisboa. Inicialmente neo-realista, depressa Vergílio Ferreira se deixou influenciar pelos existencialistas franceses (André Malraux e Jean-Paul Sartre), iniciando um caminho próprio a partir do romance *Mudança* (1949). Seu primeiro romance é *O caminho fica longe*, publicado em 1943. Com a publicação deste, começa a se tornar conhecido no meio intelectual português até se consagrar como um dos melhores prosadores em 1959, quando publicou o romance *Aparição*, sendo agraciado com o prêmio Camilo Castelo Branco, no mesmo ano. É considerado um dos mais importantes romancistas portugueses do século XX, tendo ganhado vários prêmios, entre eles o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (ganho duas vezes, primeiro com o romance *Até ao fim* e depois com o romance *Na tua face*), e o Prêmio Femina na França com o romance *Manhã submersa*.

Obras:

Ficção: *O caminho fica longe* (1943), *Onde tudo vai morrendo* (1944), *Vagão j* (1946), *Mudança* (1949), *A face sangrenta* (1953), *Manhã submersa* (1953), *Apelo da noite* (1963), *Aparição* (1959), *Cântico final* (1960), *Estrela polar* (1962), *Alegria breve* (1965), *Nítido nulo* (1971), *Apenas homens* (1972), *Rápida, a sombra* (1974), *Contos* (1976), *Signo sinal* (1979), *Para sempre* (1983), *Uma esplanada sobre o mar* (1986), *Até ao fim* (1987), *Em nome da terra* (1990), *Na tua face* (1993), *Cartas a Sandra* (1996).

Ensaio: *Sobre o humorismo de Eça de Queirós* (1943), *Do mundo original* (1957), *Carta ao futuro* (1958), *Da fenomenologia a Sartre* (1963), *Interrogação ao destino, Malraux* (1963), *Espaço do invisível I* (1965), *Invocação ao meu corpo* (1969), *Espaço do invisível II* (1976), *Espaço do invisível III* (1977), *Um escritor apresenta-se* (1981), *Espaço do invisível IV* (1987)

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 I - nova série* (1993), *Conta-corrente II - nova série* (1993), *Conta-corrente III - nova série* (1994), *Conta-corrente IV - nova série* (1994).

⁴ “Quando Vergílio Ferreira inicia a publicação do ciclo existencial, e ao falarmos neste trabalho do ciclo existencial queremos referir-nos estritamente à trilogia *Aparição/Estrela polar/Alegria breve*, a ficção neo-realista exauria os pressupostos ideológicos de sua primeira fase, ou seja, a da contestação onde literatura e ideologia se confundiam, com prejuízo para a primeira e inutilidade para a segunda.” (Aniceta, 1978, p. 12)

O 'eu' de que se fala em Aparição não é o 'eu' do seu autor, senão na precisa medida em que é dos que o lerem, ou seja, o 'eu' do homem.

(...)

E assim o que é mais perdurável é o que é menos resolúvel -- ou seja o que é de uma 'condição' e não puramente de um 'condicionalismo'.

(...)

A epocalidade de uma obra -- que a toda a obra marca -- não a limita. (Posfácio, p. 257)

Portanto essa é também uma problemática constante de Vergílio Ferreira no romance em questão, visível já no próprio título. Aliás, acreditamos que as outras questões existenciais presentes no romance decorrem desta primeira questão primordial ou fundadora. Na realidade, trata-se de um romance escrito em torno dessa questão, constituindo em si um verdadeiro itinerário de trabalho estético e ideológico.

Em seu ensaio *Da fenomenologia a Sartre*, que foi publicado como introdução ao livro *O existencialismo é um humanismo* de Sartre, Vergílio afirma o seguinte sobre o fenômeno da aparição:

Não assistimos, decerto, à aparição de nós próprios, separados de nós próprios. Como na consciência sartriana que é em jogo de espelhos refletida, refletora, mas com a original emoção que supera ou antecede o saber, no "eu" originário ou original que se ergue ante nós, de nós irrompe brutalmente, iluminadamente, nós estamos e não estamos co-presentes, nos surpreendemos num ápice que se desfaz a irrupção de algo estranho e medonho e simultaneamente nos sentimos sendo isso que de nós irrompe." (p.101)

E mais adiante, como apêndice à página 103, o autor revela-nos ainda o seguinte a esse respeito:

A pura aparição de nós está antes de qualquer determinação, porque é a pura realidade de sermos uma força viva, a pura manifestação da pessoa humana que somos e a consciência que disso temos é coincidente-incoincidente com isso. (...) Dessa realidade, aliás nós próprios tentamos falar no romance Aparição. (p. 127-128).⁵

Com efeito, o romance gira em torno do eixo da aparição. Pois desde criança, Alberto, a personagem principal do romance, já se questiona a respeito da realidade do próprio 'eu'.

⁵ No romance *Aparição*, encontramos as mesmas reflexões do ensaísta:

Era preciso fazê-la. Mergulhados no silêncio noturno, sentimo-nos não existir. O que existe é como que o absoluto do mundo, a presença aguda das coisas. O universo aguarda a vinda do primeiro homem. E subitamente gritamos: «Eu estou vivo, EU SOU.» E falamos conosco, fazemo-nos perguntas. Sobe-nos então à garganta uma surpresa de terror: «Quem sou eu! Quem está aqui comigo!» Dá vertigens. É como se nos aparecesse um fantasma e estivesse dentro de nós e fosse alguém a mais e visse pelos nossos olhos e falasse pela nossa boca. Só os doidos falam sozinhos, porque não têm medo. O mundo para eles não existe: só existe a sua loucura. Por isso nós, se falamos, nos sentimos doidos, separados subitamente do mundo. O que existe então não é o quarto onde estamos, os livros, a noite; o que existe é este vulcão brutal que sai de nós, o jato do deus que nos habita, esta monstruosidade que nos adormecia dentro. (p. 61)

Seu pai, materialista, responde-lhe com uma explicação evolucionista, mas o garoto não se convence e não se satisfaz.

Sim. Havia o meu interesse pelas leituras, a invenção do indizível e o meu verso clandestino que a cantava. Havia a minha dedicação pela velha tia Dulce e pelo seu velho álbum, de que depois falarei. Havia enfim, desde a infância, essa velha pergunta sobre a descoberta de nós próprios e que eu também fizera um dia a meu pai:

- Quem sou eu?

Era uma tarde de Verão, meu pai lia o jornal ao pé do tanque, eu olhava a água, absorto.

- Bom - disse meu pai, um pouco perturbado -: tu és meu filho, um homem, um ser vivo que pensa, que vive e que há-de morrer como todo o ser vivo.

- Mas eu, eu o que é que sou?

Meu pai optou por contar-me a história da evolução da vida. Mas eu, que a acredito hoje como exata, sentia, como sinto, que alguma coisa ficara por explicar e que era eu próprio, essa entidade viva que me habita, essa presença obscura e virulenta que me aparecera, como também contarei, quando a vi fitar-me do espelho. (p.23)

Além da explicação insuficiente, pois o pai abordara apenas o aspecto material, não esclarecendo sobre o ser em si, o *Dasein* de Heidegger, observamos no trecho acima alguns detalhes significantes para a personalidade de Alberto e também, de certa forma, para o entendimento do existencialismo tal como ele aparece transmutado nesse romance. Tais detalhes são a insuficiência da palavra para explicitar o “indizível” e o álbum da tia Dulce, simbolizando o tempo, mais especificamente o tempo da memória, isto é, o tempo das lembranças.

O tempo da memória é muito explorado nos romances do chamado ‘ciclo existencialista’ de Vergílio Ferreira, basta dizer que inúmeros de seus romances possuem um narrador que conta sua história em analepse. Especificamente no trecho acima transcrito, vemos o tempo conotado pelo álbum de fotografia da personagem ‘tia Dulce’, tempo este recuperado pelas lembranças de quem conheceu os representados iconograficamente. Na página 45, o narrador reflete sobre essa questão. Vejamos essa reflexão:

Que é de ti? Ouço para lá dos teus lábios cerrados a tua palavra grave, vejo as tuas mãos erguerem-se, povoadas de um gesto que eras tu. Não! Quem te habitava não é. Viverás ainda na memória dos que te conheceram. Depois esses hão-de morrer. Depois serás exatamente um nada, como se não tivesse nascido. Quantos crimes, vexames, remorsos, alegrias e projetos e traições e castigos e prêmios e tudo e tudo nos milhões de homens que passaram noutros séculos por esta pequena aldeia e souberam os seus sítios e a montanha e a ribeira e se souberam daqui e disseram “esta é minha, esta terra é minha” e sentiram a aura de tudo isso, destes ventos, destas noites, e são hoje o nada integral, absoluto, pura ausência, nada-nada? Eis que começa a tua longa viagem para a vertigem das eras, para a desapareção do silêncio dos milênios. Sim, agora ainda vives para mim porque te sei. (p.45)

Ampliando sua reflexão sobre o tempo, o narrador faz uma interessante comparação com a natureza. Muitas pessoas já se referiram, diz ele, às terras, montanhas, etc., utilizando os pronomes possessivos *meu e minha*, mas todos eles já morreram enquanto a natureza permanece, inabalável frente à finitude do homem. Temos nesse trecho, portanto, uma certa oposição entre as figuras homem e natureza. Subjacente a essas figuras encontraremos naturalmente os temas da finitude versus infinitude. Outro dado interessante no trecho acima transcrito é o uso da expressão heideggeriana do *nada-nada* ou *nichtigkeit*. Esse uso nos mostra, mais uma vez, a influência do pensador alemão na construção dessa narrativa.

A percepção da finitude do ser humano inquieta e inquietará a personagem durante toda a narrativa. Após a morte, o ser ainda persiste naqueles com quem conviveu, ou seja, a lembrança que o outro possui do ‘eu’ concede a este último uma espécie de sobrevida. Entretanto, fatalmente, esse outro, guardião da memória do ‘eu’, também desaparecerá por sua vez, e nesse momento aquele ‘eu’ já não será. Nesse momento, ao invés da aparição, ocorre a *desaparição*. É igualmente interessante de se notar que a tia de Alberto já percebera que o garoto tinha essa predileção reflexiva pelo tempo desde menino. Esse, aliás, é o motivo por que ela legou a Alberto o velho álbum de fotografias. Na página seguinte, caracterizando psicologicamente a tia, o narrador homodiegético continuará sua abordagem sobre o tempo:

Porque em ti vivia a fascinação do tempo, o sinal do que nos transcende. Assim eu esqueço esse teu intransigente apetite, as más digestões conseqüentes e a magnésia e os clisteres, a tua boca aguçada em convivência, a tua vingança contra a idade nessas maledicências secretas com tua amiga Inocência, a do falatório beato, as tuas intrigas com as criadas nos saguões familiares, as tuas rixas com Antônio, o moço de lavoura, a ganância com que defendias o teu pecúlio de tostões, a gula com que recebias os nossos beijos, que eram a prova de que “não tínhamos nojo de ti”- assim eu esqueço tudo, e o que te resume, boa mulher, é esse teu velho álbum de fotografias, que tanta vez me explicaste por saberes que eu conhecia já a vertigem do tempo e me legaste depois “para o guardar” e eu tenho agora aqui na minha frente como o espectro das eras e das gentes que já mal sei e me fitam ainda do lado de lá da vida e me querem falar sem poderem e me angustiam como o olhar humano do Mondego dias antes de António o matar.(p. 46)

É interessante observarmos a simbologia usada por Vergílio. O questionamento de Alberto se dá (ou é estimulado) quando ele observa a água do tanque. Ora, a água é símbolo da vida. Só há vida com ela e, segundo as pesquisas científicas, a vida na Terra começou na água. Ela é, portanto, o ponto de partida, a origem de toda a vida, além de compor 80% do nosso corpo. Da mesma forma, é estimulado ou induzido por ela que Alberto formula a questão que carregará por toda a vida: “Quem sou *eu*?”. Aliás, quando Alberto se põe a escrever o romance é justamente para mergulhar em si mesmo e tentar capturar os momentos significativos que possibilitariam o

entendimento de seu próprio ser. As próprias palavras do protagonista do romance confirmam essa assertiva: *Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu.*(p. 179) Ainda do ponto de vista espacial é bom destacar que podemos fazer um corte vertical na cena subdividindo o cenário em duas partes. Esses dois cenários se chocam espacialmente. De um lado temos a personagem Alberto que, mirando-se na água do tanque, reflete sobre sua origem. Portanto Alberto se coloca numa posição de introspecção. Do outro lado, há a imagem de seu pai que, sentado, lê o jornal, portanto numa situação bem mais cômoda, mais estática, sem a preocupação de aprofundar os questionamentos existenciais. Notamos portanto que ocorre uma certa sinergia significativa entre os aspectos do espaço e do pensamento de cada personagem.

No trecho acima transcrito, notamos também que o protagonista faz referência a uma cena em que ele se viu no espelho. Tal cena é a seguinte:

Mas no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava uma pessoa que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, que me era e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa mais, que me excedia e me metia medo. Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava. (p. 63-4)

Podemos destacar nesse trecho o elemento espacial do espelho. É ele que possibilita a primeira aparição do protagonista ante si mesmo. Aliás, a palavra espelho vem do latim *speculum* que significa *especular, refletir, levantar hipóteses*, entre outros significados. Ora, percebe-se a íntima coesão com o fenômeno que acontece com Alberto, enquanto criança, e o elemento espacial que se torna o intermediário do processo de epifania. Por isso, pode-se afirmar que, nesse trecho, o espaço possibilitou a ação e a transformação da personagem.

Além disso, convém notar que o fenômeno da aparição é, de certa forma, um fenômeno espacial na sua essência. Para se aparecer ante si mesmo, o ser precisa estar fora de si, visualizando-se num deslocamento no espaço. Essa idéia pode ser facilmente comprovada com a passagem: *Diante de mim estava uma pessoa que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava.* Como percebemos, o ser se divide em dois: um que olha o espelho e outro que do espelho olha para o primeiro. Não nos esqueçamos também de que esse fenômeno guarda uma confirmação também no vocábulo *existencialismo*, já que este vem do latim *ex-sistere* que significa *sair, estar fora*.

Ainda no quesito “aparição”, é interessante notar que, para Vergílio Ferreira, esse fenômeno é de domínio exclusivamente individual. O “tu” ou os “outros” não exercem nenhuma

influência na hora do ser se mostrar, descobrir-se. Nesse sentido, podemos dizer que a aparição de nós a nós mesmos se dá no plano ôntico e não no ontológico.⁶ Vejamos, pois, o seguinte excerto:

A minha presença de mim a mim próprio e a tudo o que me cerca é de dentro de mim que a sei – não do olhar dos outros. Os astros, a Terra, esta sala, são uma realidade, existem, mas é através de mim que se instalam em vida: a minha morte é o nada de tudo. (p.11)

Não só a minha própria aparição está subordinada ao meu “eu”, mas também todas as outras coisas. Ou seja, o espaço circundante só existe através de uma mente que o percebe e lhe dá um sentido. Isso não quer dizer, entretanto, que Vergílio seja adepto do solipsismo⁷. Percebemos que o autor está mais perto da tradição fenomenológica de Husserl e de Merleau-Ponty, desembocando no existencialismo.

Encontramos também em Vergílio um outro tema relacionado ao fenômeno da aparição. É a idéia, presente no romance, da aparição das coisas ante o ser:

E jamais eu esqueceria essa aparição do liceu, como a de toda a cidade, tão estranha. Templo de Diana. Só nessa noite o vi bem, nessa noite de setembro, lavado de uma grande lua-raios imóveis de uma oração mutilada, silenciosa imagem do arrepio dos séculos... Repetia-se no Liceu a Universidade de Coimbra como eu a ia guardando para sempre. (p.24)

Não deixa de ser intrigante essa “aparição das coisas”. A aparição, portanto, não se resume em vislumbrarmos-nos a nós mesmos, mas engloba também as coisas que nos cercam, tornando o processo amplo e global. É claro que essa aparição das coisas em mim depende sempre, em última instância, do ‘eu’. E é o ‘eu’, o seu interior sensível, que irá determinar a referida aparição. No caso específico de Alberto, não podemos esquecer que, pouco antes de “ver” a cidade e o Liceu, ele havia perdido o pai. É indiscutível que esse estado do íntimo não corriqueiro favorece a referida aparição. Não obstante, observamos na descrição do autor uma abundância de metáforas nos mostrando que a própria natureza não estava numa situação corriqueira (a lua e seus raios “lavando” a cidade e o templo). Consequentemente, podemos afirmar que na passagem referida, a aparição se dá pela harmonia entre o estado interior da personagem com o estado exterior da natureza.⁸ Dessa

⁶ “Num plano “ôntico” incluem-se os “entes” particulares e pluralizados (desde o homem, considerado na sua realidade avulsa e imediata, até às coisas e animais) bem como ainda tudo quanto se determina numa zona superficial, secundária e inautêntica; no plano “ontológico” inclui-se o significado profundo desses “entes”, (dado ou recebido pelo Dasein) bem como – em especial no que respeita ao homem - o que originariamente, radicalmente e autenticamente a tais “entes” estrutura, ou seja o seu “ser” — e para lá deste o “ser” geral. (Ferreira, s.d., p. 74.)

⁷ Doutrina segundo a qual o eu é a única realidade.

⁸ O formalista russo Boris Tomachevski (1975), em seu texto “Temática”, chama a esse processo de *Motivação por Analogia Psicológica*.

forma, destaca-se a importância do espaço na construção da psicologia da personagem. Nessa linha de raciocínio é importante destacarmos também o espaço escolar que já aparece nesse trecho. O Liceu terá, como veremos, fundamental importância na vida de Alberto.

Mas a “aparição” em Vergílio Ferreira jamais é algo fechado, acabado, que possa ser explicitado de forma definitiva. Ela está sempre acompanhada do desejo de permanência e da angústia:

Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava. (p. 63-4)

E ainda:

... quero saber, ter, e uma aparição não se tem, porque não seria aparecer, seria estar, seria petrificar-se. Queria que a evidência me ficasse fulminante, aguda, com a sua sufocação, e aí, na angústia, eu criasse a minha vida, a reformasse. (p.178)

Existe aí uma contradição insuperável para a personagem. Seu desejo de reter a aparição de si mesma é impossível, pois é condição da mesma ser passageira. Ser permanente não seria aparecer, seria estar, ficar, coisificar. Por outro lado, apesar de transitória é na aparição que o ‘eu’ se conhece e se reformula. É por isso que Alberto se empenha em mostrar ou demonstrar essa realidade para as pessoas de seu convívio. E, segundo ele:

Mas o que sei é que o homem deve construir o seu reino, achar o seu lugar na verdade da vida, da terra, dos astros, o que sei é que a morte não deve ter razão contra a vida nem os deuses voltar a tê-la contra os homens, o que sei é que esta evidência inicial nos espera no fim de todas as conquistas para que o ciclo se feche -- o ciclo, a viagem mais perfeita

(...)

O terreno é bom, o terreno é este. Não será tempo ainda de construir a minha cidade mas é já tempo de saber que se deve construir... Talvez a tua música, Cristina, ajude a mover as pedras; como certa lira de outrora... eu a sonho, pelo menos, como o ar respirável de um dia, aberto às alturas de um triunfo apaziguado, como a alegria dominadora e sem tumulto de quem chega ao alto de uma montanha... (p. 247- 248)

Do ponto de vista temático, temos nos trechos acima uma síntese quase completa da cosmovisão de Alberto e que se repetirá com ênfases diferentes nos outros romances do ciclo existencialista. Primeiro, temos a idéia da morte de Deus. O homem é seu próprio Deus, ele é o ser soberano da natureza o que em *Aparição* não significa uma demonstração ou razão de orgulho, mas simplesmente de aceitação do destino humano tal qual ele se apresenta. Num segundo momento,

temos a idéia da morte que, segundo o pensamento do narrador deve ser incorporada na visão de mundo do homem. A morte deveria ser pensada em sentido mórbido obviamente, mas como um horizonte inevitável e de certa forma esse horizonte torna a vida ainda mais imprescindível e valorizada. E, ainda segundo os trechos acima transcritos, talvez essas duas idéias sejam os pilares sobre os quais se deva construir o novo mundo.

Chama-nos a atenção as imagens espaciais contidas nele. Em primeiro lugar, no primeiro segmento de texto acima citado, temos a presença da figura geométrica do círculo. Como se sabe, o círculo é considerado a forma perfeita, já que de seu centro às extremidades a distância é sempre a mesma. Para Alberto, a vida se tornará perfeita somente quando o homem tomar seu lugar de vanguarda no universo sem delegar a outros seres, materiais ou imateriais, a responsabilidade que lhe cabe na vida. Quando esse dia chegar, o círculo se fechará e estará pronta a viagem perfeita.

Cumpre ressaltar que essa idéia circular, não está presente somente nesse trecho da narrativa. Essa idéia permeia todo o livro. *Aparição* é uma narrativa circular. Sua estrutura foi de tal forma concebida que o início se repete no final do romance. Vejamos o trecho inicial dessa obra:

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. Uma lua quente de Verão entra pela varanda, ilumina uma jarra de flores sobre a mesa. Olho essa jarra, essas flores, e escuto o indício de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. No chão da velha casa a água da lua fascina-me. Tento, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das idéias solidificadas, a espessura dos hábitos, que me constrange e tranqüiliza. Tento descobrir a face última das coisas e ler aí a minha verdade perfeita. Mas tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível. Nesta casa enorme e deserta, nesta noite ofegante, nesse silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial. Venho à varanda e debruço-me para a noite. Uma aragem quente banha-me a face, os cães ladram ao longe desde o escuro das quintas, fremem no ar os insetos noturnos. Ah, o sol ilude e reconforta. Esta cadeira em que me sento, a mesa, o cinzeiro de vidro, eram objetos inertes, dominados, todos revelados às minhas mãos. Eis que os trespassa agora este fluido inicial e uma presença estremece na sua face de espectros... Mas dizer isto é tão absurdo!

(...)

Tomo as suas mãos nas minhas e no deslumbramento da noite abre-se, angustiada, a flor da comunhão... (p.9-11)

Observamos que a personagem está sentada e sozinha em uma sala e, lembrando sua vida, escreve o romance. Tempos depois alguém chega e, de mãos dadas com o outro, instaura-se a “flor da comunhão”. Ora, é exatamente da mesma forma que o romance *Aparição* terminará. Senão vejamos:

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. Uma lua quente de fim de Verão entra pela varanda, lava o soalho numa pureza irreal, anterior à minha humanidade e onde, no entanto, sinto presente uma parte de mim.

(...) eu me esqueço ainda, ao anúncio de alguém numa porta que se abre, e que me procura e me toma as mãos e as molda, à luz da lua, na flor breve e miraculosa de uma profunda comunhão... (p. 249-251)

Da análise do excertos acima, percebe-se claramente que as últimas três páginas do romance retomam as primeiras. Tal estrutura circular, aliás, é a mesma que podemos observar em *Alegria breve*. Neste romance, Jaime está enterrando sua mulher no início da narrativa e é dessa mesma forma que termina o livro.

Ainda do ponto de vista espacial notamos que no segundo trecho acima citado, está presente uma das figuras recorrentes tanto em *Aparição* quanto em *Alegria breve*: a montanha e toda a sua significação. Nesse trecho específico, observamos que essa figura, exposta dentro do eixo da verticalidade, simboliza a felicidade que se encontraria no alto. Assim temos aí uma espacialidade que se caracteriza pela oposição alto-baixo.

Outro dado que nos chama atenção nesse trecho é a hipótese de que a arte talvez fosse o melhor recurso para que o homem percebesse o novo mundo anunciado. E quando afirma isso o narrador também realiza uma intertextualidade⁹ na medida em que cita o mito de Orfeu, deus grego da música, cuja arte musical influenciava até as pedras. No entanto, abordaremos a temática da arte de forma mais extensa em item à parte.

Mas o questionamento, fruto daquela primeira aparição de Alberto ainda criança, jamais o deixará. O questionamento a respeito da vida é como uma sina para Alberto, é o seu próprio modo de ser. Assim:

Descobri-me na negação e na procura: será que interrogar não é querer uma resposta? Há homens que em toda a vida apenas afirmam; e, se negam, é só para afirmarem. Variará o que afirmam, não esse modo de serem homens na afirmação. Pergunto-me às vezes a que fundura de si mesmos vai o seu ser categórico. Mas eles próprios o ignoram ou se desinteressam disso. E que é uma 'autenticidade'? -- pergunto-me, pergunto-me. Ceder a uma tentação (de um roubo, de um assassinio, de um pecado qualquer) ou não ceder à tentação é talvez igualmente 'autêntico': quem não cede reconhece-se mais ele na resistência, no incômodo da virtude, como quem cede se reconhece também. Se não, porque não pecou -- ou pecou? Que fundura é a da tentação, no modo de ser de um homem, se se lhe pode resistir? Quem afirma é assim como quem nega assim é. (p. 205)

⁹ Com muita frequência um texto retoma passagens de outro. Quando um texto de caráter científico cita outros textos, isso é feito de maneira explícita. O texto citado vem entre aspas e em nota indica-se o autor e o livro donde se extraiu a citação. Num texto literário, a citação de outros textos é implícita, ou seja, um poeta ou romancista não indica o autor e a obra donde retira as passagens citadas, pois pressupõe que o leitor compartilhe com ele um mesmo conjunto de informações a respeito das obras que compõem um determinado universo cultural. Os dados a respeito dos textos literários, mitológicos, históricos são necessários, muitas vezes, para compreensão global de um texto.

A essa citação de um texto por outro, a esse diálogo entre textos dá-se o nome de intertextualidade. (Platão & Fiorin, 1991, p.19)

Nesse trecho, Alberto levanta a questão da autenticidade, que também preocupou o pensador alemão Heidegger. No entanto, Alberto explica o assunto de forma um tanto diferente. Para Heidegger, o autêntico é aquele que não se perde no cotidiano, conservando sua autocrítica, seu questionar a respeito do próprio ser. Já no trecho acima transcrito, observamos que a questão é posta em relação à idéia do pecado. Segundo o protagonista, pecador e não pecador se colocam no mesmo plano da existência, pois resistir ou não à tentação (qualquer que seja ela) é um modo autêntico da revelação do ser perante si mesmo bem como perante os outros.

Notamos que a preocupação primordial de Alberto a sua aparição e também sua desapareção é justamente entender a vida tendo por fundo a morte. Essa é a questão que a personagem se faz e refaz constantemente até à exaustão. E mesmo no final do romance é ela ainda que o persegue.

Segundo se depreende, e segundo os postulados da filosofia existencialista, o mundo do homem só será possível a partir dessa consciência. Mas nem todos concordam com Alberto. Chico é um deles:

-- Grave. O que você propõe é pura e simplesmente o regresso à
pedra lascada...
-- Lascada?
-- ... porque o homem sabe que existe já desde então.
-- É falso. E que o soubesse? A verdade é que não sabe hoje. Tenho
a certeza. (p.64)

Utilizando-nos da linguagem heideggeriana poderíamos dizer que Alberto atua para conseguir o homem autêntico, isto é, um ser que questiona e que tem consciência da própria existência. Chico se situaria em outro nível. Sua preocupação não é com o ser enquanto ser, enquanto essência, mas enquanto operário. E aqui nos colocamos diante de uma questão que sempre perturbou os filósofos existencialistas, principalmente Sartre, a saber, a relação entre existencialismo e comunismo.

3 Espaços...

Em *Aparição*, vamos encontrar inúmeros espaços bastante relevantes para o desenrolar da narrativa. Entre tais espaços, encontramos a cidade de Évora, o Liceu e as diversas casas que aparecem dentro do texto.

Tentaremos agora analisar esses espaços um a um, mostrando a sua importância para a consecução estética do livro.

3.1 Évora¹⁰

Évora é o principal espaço em que se passa a ação do romance em foco, por isso quase todas as cenas importantes acontecem nessa cidade. Um outro espaço importante que rivaliza com Évora do ponto de vista da construção da narrativa é a vila em que nasceu Alberto. É por esse último espaço que se explicam várias características psicológicas do protagonista que se manifestaram enquanto adulto na cidade de Évora.

Segundo o narrador, sua chegada a Évora ocorre numa manhã ensolarada de setembro, precisamente às nove horas. E o primeiro adjetivo usado pelo narrador para qualificar essa cidade já nos apresenta alguns dos principais temas ligados a esse espaço. Segundo Alberto:

Que têm que fazer, em face da minha dor, da minha alucinação, estas árvores matinais da avenida que percorro, a branca aparição desta cidade-ermida?(p.14. Grifo nosso)

Ermida significa igreja rústica, capela. Acreditamos ver nesse trecho dois temas representados. O primeiro, evidentemente, é o tema do sagrado, do religioso. No entanto, ao tema da igreja, por força de sua história no ocidente, está também invariavelmente ligado o tema da tradição, dos tempos idos. E, com efeito, religião e tradição são dois grandes temas que revelam o modo de ser de Évora frente à personagem Alberto.

Logo no início da fábula, encontramos evidências desses dois temas:

Pelo empedrado das ruas, carroças estremecem com um estrépito de ferragens, cruzam-se diante de mim as fachadas dos prédios numa alucinação de luz, uma vaga de aridez abre-me à imensidão da planície. Sobre o casario branco vou descobrindo aqui e além manchas negras de velhos templos, e ao alto, disparadas ao céu, as torres da Sé. Para agora, carregado de bagagem, olha atrás para que eu o não esqueça. Mas a cidade é fácil nesta rua principal: o que se perde nela não são os passos mas apenas, quando muito, o olhar. Com efeito, nas súbitas arcadas que levam à Praça,

¹⁰ Cidade muito antiga, a história dos seus primeiros tempos é obscura. A sua importância na época romana – quando era designada por Ebora Liberalitas Julia – está atestada através dos restos de um templo clássico, impropriamente chamado de Diana, e pelos vestígios de muralhas. Ocupada depois pelos Visigodos e Árabes, era uma cidade populosa e muito bem defendida quando foi conquistada, por meio de um ardil, por Geraldo Sem Pavor (1165). D. Afonso Henriques deu-lhe foral no ano seguinte.

Durante toda a Idade Média, mas especialmente com a dinastia de Avis, Évora foi uma das mais importantes cidades do reino. No início do século XVI, ainda tinha praticamente o mesmo número de habitantes que o Porto.

Foi, no entanto, sob o aspecto artístico-cultural que Évora mais se distinguiu ao longo dos tempos. Com efeito, a existência de uma universidade marcou profundamente a atividade cultural de Évora. Inaugurada em 1559, graças à ação do cardeal D Henrique, a Universidade seria extinta no tempo de Marquês de Pombal, quando da expulsão dos Jesuítas, em 1759, o que iria contribuir para uma certa decadência da cidade.

A intervenção de diversos arquitetos locais nas pequenas lojas da zona soube respeitar os sempre difíceis contextos histórico-monumentais. Dali saem, para norte, as ruas da Moeda e dos Mercadores (antiga Judiaria) e, para Sul, a Rua Selaria (principal rua de comércio artesanal e hoje com o nome de 5 de Outubro). Por esta se chega ao Largo da Sé, onde se situa a magnífica catedral, o mais acabado exemplar português da arquitetura romano-gótica

Évora foi uma das mais importantes cidades portuguesas da Idade Média, várias vezes Corte da monarquia da I e II Dinastias.

abre-se-me um obscuro labirinto onde julgam repercutirem-se, como ecos numa gruta, os ecos do tempo e da morte. (p.14)

Esse primeiro excerto é bastante revelador, pois ele nos fornece pistas sobre a forma como os temas da tradição e da religião se manifestam especificamente dentro do romance que está sendo objeto de nossa análise.

Em primeiro lugar, notamos que Évora se situa em uma planície, portanto, do ponto de vista da espacialidade, essa cidade se localiza no eixo da horizontalidade. Entretanto, logo em seguida, o narrador nos fala das torres da Sé que estão ‘disparadas ao céu’, introduzindo também, pois, o eixo da verticalidade. Ora, justamente por força da influência da religião católica a verticalidade, dividida em alto e baixo, nos remete a valores bem específicos. Nesse universo religioso, o plano do baixo está invariavelmente ligado às tentações, aos pecados, à materialidade, enquanto o plano do alto está ligado a temas opostos, tais como: sublimidade, perfeição, pureza, transcendência. Assim sendo, já de início temos uma antítese espacial caracterizando a cidade de Évora, pois, ao mesmo tempo em que ela está situada em uma planície, seu prédios, não só as torres da Sé, estão apontando para o alto, estabelecendo um confronto, uma oposição que será, aliás, reforçada em todo o romance. Um dos conflitos mais comuns nesta narrativa é justamente o embate entre o viver mais ligado às coisas materiais e o viver preocupado com os fatos mais abstratos da vida, com as origens, com a aparição, enfim, do ser ante si mesmo.

Mas o tema da tradição também aparece no trecho citado, quando o narrador nos fala dos ‘velhos templos’. Évora é, de fato, uma cidade muito antiga e, portanto, impregnada da memória de gerações anteriores como é afirmado várias vezes pelo narrador. Todavia, ainda no trecho que vimos analisando, aparece um outro tema também muito ligado a essa cidade durante toda a tessitura da narrativa. É o tema do labirinto que, no trecho acima, é, outrossim, associado ao adjetivo ‘obscuro’.

O tema do labirinto é muito rico, possuindo diversas interpretações. Consultando Chevalier & Gheerbrant (1999), encontramos três sentidos básicos que podem ser aplicados na interpretação global do romance. Segundo os estudiosos franceses, o labirinto, num primeiro sentido, significa:

... o labirinto -- e sua associação com a caverna o mostra bem -- deve, ao mesmo tempo, permitir o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciatória, e proibi-lo àqueles que não são qualificados. Nesse sentido, estabeleceu-se uma analogia entre o labirinto e a mandala, a qual aliás comporta às vezes um aspecto labiríntico. Trata-se, portanto, de uma figuração de provas discriminatórias, de iniciação anteriores ao encaminhamento na direção do centro escondido. (p. 530)

Como podemos ver, a figura do labirinto liga-se à idéia de estágios iniciatórios para um fim específico, um objetivo central. Desse ponto de vista, o espaço labiríntico de Évora seria uma etapa da reflexão de Alberto sobre o seu grande tema, sobre sua pergunta fundamental que não se cala nem no final de sua vida. Com efeito, a experiência por que passou jamais será esquecida. E é por isso mesmo, por ter sido tão marcante e decisiva na construção do seu próprio ser, que Alberto irá, no final da vida, escrever sua história numa tentativa catártica de se livrar de uma possível culpa pela morte de Sofia. E a cidade de Évora é o pano de fundo em que tudo isso ocorre.

Vejamos, ainda, mais um excerto do Dicionário de Símbolos (1999) para finalizarmos essa primeira interpretação.

O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana. Pensa-se aqui em mens, templo do Espírito Santo na alma em estado de graça, ou ainda nas profundezas do inconsciente. Um e outro só podem ser atingidos pela consciência depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, até esta intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. É ali, nessa cripta, que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersara na multidão dos desejos. (p. 531)

Corroborando a primeira interpretação, temos agora a confirmação do labirinto como um caminho que leva o ser ao seu interior, a seu próprio mistério. E com certeza, Évora simboliza esse caminho na vida de Alberto, pois, ao escolher narrar um episódio de sua vida, ele escolheu justamente o tempo passado nessa cidade.

Mas essa não é a única análise para o labiríntico espaço em que a personagem está inserida. Vejamos este outro excerto para completar nossa reflexão sobre esse tema:

Símbolo de um sistema de defesa, o labirinto anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada. Pode ter uma função militar, como a defesa de um território, uma vila, uma cidade, um túmulo, um tesouro: só permite o acesso àqueles que conhecem os planos, aos iniciados. Tem uma função religiosa de defesa contra os assaltos do mal: este não é apenas o demônio, mas também o intruso, aquele que está preste a violar os segredos, o sagrado, a intimidade das relações com o divino. (Chevalier, 1999, p.531)

No sentido exposto acima, a cidade labiríntica de Évora tem um objetivo de proteção, de resguardar o pensamento dos habitantes da cidade, pensamento antigo, tradicional como a própria cidade. O ‘mal’, nesse caso, é representado por Alberto. Ele é o estrangeiro,

originário de outro espaço, que vem acabar com a paz dos eborenses. É por esse motivo então que a cidade se une para se proteger e ‘expulsar’ o intruso. Isto pode ser comprovado neste trecho transcrito a seguir:

-- Esta cidade... É preciso cuidado, muito cuidado. Essas redações, é claro, são curiosas, são muito curiosas. Mas dê outras, dê outras. O groom, a costureira e tal. É claro, são redações curiosas. Mas não as dê, não as dê. Há outras, é claro, nunca ensinei Português. Mas há outras. A primavera e tal. Uma tempestade. As histórias dos meninos que dão esmola a um pobre e assim. As histórias de esmolas são sempre bonitas. E ficam contentes os ricos e os pobres... (p.107)

Durante toda a narrativa, cria-se um ambiente desfavorável ao protagonista, cheio de animosidade tal como é demonstrado no trecho acima. Em determinado momento, tem-se um ambiente impregnado de desconfiança, de ressentimento e de antipatia. Esse é um dos motivos por que Alberto, ao sair da pensão, aluga uma casa em um bairro afastado, isto é, sua expulsão acontece paulatinamente e de uma maneira consentida, senão desejada.¹¹ Em dois tempos, por assim dizer. Assim, na interpretação anterior, teríamos o ponto de vista de Alberto. Nesta última temos o ponto de vista dos eborenses.

Vejamos mais um trecho do romance *Aparição* que reforça os temas até agora analisados a respeito do espaço de Évora: a religião, a tradição, o labirinto e a oposição espacial alto versus baixo.

*Tudo o quê? Encolhi os ombros e desandei. Não era ainda muito tarde, mas a cidade apareceu-me despovoada. Solitário, sentia-a assim. As fachadas dos prédios desciam obliquamente, altas, nuas, como numa **aparição** a um jacto de velocidade, formavam em baixo, na rua, como um estreito canal entre barragens. Uma mão, como espátula, esquadriava em planos o jogo das frontarias, um eco surdo alongava-se pela rua até ao vazio da planície adivinhada ao longe, como um cerco infinito à cidade irreal. Vagueei longo tempo através das ruas, facetadas de branco, pelo puro gosto de me sentir sozinho, sem idéias, anulado de silêncio. Uma cidade fantástica erguia-se imaginada, numa geometria árida de superfícies lisas, com faixas e sombra e luz estiradas dos candeeiros às esquinas, com filas de janelas altas e cerradas, **túneis de***

¹¹ Ainda como exemplificação da animosidade em relação a Alberto, tome-se como exemplo o seguinte trecho:

-- Já sabe os resultados do concurso?

-- Não fui classificado, senhor reitor. Fiquei em terceiro lugar.

-- Sim... Não concorreu a nenhuma outra vaga... Só Lisboa.

-- Só Lisboa.

-- Hã... Ainda há outro concurso lá para...

-- Agosto, creio.

-- Sim. E volta para Évora, se não for par Lisboa?

Entendi. Entendi enfim. Queria, pois, expulsar-me, bom homem, ou que eu me expulsasse. Eu estava, pois, a mais no teu plácido reino de claustros e de silêncio.
(p. 200-201)

*arcarias desertas, flechas de torres, de chaminés à altura dos astros, ângulos negros de ruas - imóvel espectro de uma civilização perdida... Sai pela estrada, subi a S. Bento, ali fiquei algum tempo, cortado de frio, olhando ao longe a cidade contra o azul-escuro do céu, toda brilhante de luzes como uma cascata ou uma pinha de diamantes. Filas de lâmpadas derivavam do centro até se perderem na escuridão. Algumas luziam ainda, já longe da cidade, em viagem não sei para onde. Sentia-me bem ali. Havia perto uma casa de janelas apagadas. Pensei nela para viver. Tinha talvez ainda algum poema a escrever, mas sobretudo tinha de me visitar de vez em quando, de me perder na minha aparição. Quando regresssei à cidade era tarde. Pensei seguir a estrada de areia que através de quintas vai dar à de circunvalação. Receei o escuro, voltei para a estrada de alcatrão que entra na Rua da Lagoa. **Cidade deserta** agora realmente deserta. Mas a minha exaltação figurava-a morta desde há séculos. Apetecia-me gritar para as ruas ermas. As arcarias abrem **um túnel de silêncio**, as fachadas descem em **obliquidade de vertigem**. Sinto ainda um eco longo, todavia inaudível, a não ser numa certa repressão de expectativa. Vozes mortas erguem-se com as fachadas, embatem no silêncio das galerias, multiplicam-se **como num labirinto**. sou eu que falo? As lâmpadas adormecem pelas esquinas, há um ressoar de espaço, como num mundo primordial. Caminho devagar sob as arcadas. Um breve dançarino agita-se lá ao fundo. (p. 102, 103. Grifos nossos)*

Pelas figuras acima, grifadas, salienta-se mais uma vez os temas por nós explicitados em relação à significação da cidade de Évora no contexto em que se encontra. Cabe ainda lembrar que toda essa concepção labiríntica de Évora, e que é ratificada por uma atual fotografia aérea dessa cidade¹², também proporciona as condições para a eclosão da aparição do narrador e da própria cidade.

3.1.1 O Liceu

Dentre os espaços construídos em *Aparição*, um dos que se destacam é o espaço da escola, ou Liceu, como é chamado.

O primeiro contato de Alberto com o Liceu já acontece sob o estado da aparição. Com efeito, esse contato é comparado à imagem que o protagonista reteve da universidade em que se formou: Universidade de Coimbra. Vejamos esta passagem em que mais uma vez fica patente o estilo bem trabalhado do autor português.

O Liceu estava deserto, as aulas começariam daí a dias, agora haveria apenas os exames da segunda época. E jamais eu esqueceria essa aparição do Liceu, como a de toda cidade, tão estranha. Templo de Diana. Só nessa noite o vi bem, nessa noite de Setembro, lavado de uma grande lua - raios imóveis de uma oração mutilada, silenciosa imagem do arripio dos séculos... Repetia-se no Liceu a Universidade de Coimbra como eu a ia guardando para sempre. E eu saí de novo para o claustro. Havia no centro um jardim tratado, em cujos canteiros verdes morriam as últimas rosas de Verão. Sobre um pequeno lago erguia-se uma taça de mármore onde vinham pombos beber. Até que para o silêncio de uma porta à entrada, ouvi uma forte descarga de água e um homem alto apareceu. Segui-o com os olhos, convencido de que era enfim o reitor. (p.23, 24)

¹² Conferir no anexo essa fotografia, figura 2.

Além da aparição do Liceu, temos aí nesse primeiro contato do narrador com o espaço escolar uma sucinta descrição do mesmo. Dessa forma, toma-se conhecimento do jardim, do lago e da ‘taça de mármore’. Como se percebe, o pátio é bastante simples e tradicional. Não há elemento diferente daquele que se costuma encontrar em construções antigas. Podemos formular a hipótese de que essa forma estóica de construção, isto é, sem muitas distrações, reflete justamente a tradição impregnada na cidade. Em outras palavras, encontramos no Liceu uma pequena porção, uma espécie de maquete ou de concentração do ambiente que envolve toda a cidade.

Mas há uma temática ligada ao Liceu que ultrapassa em importância essa que vimos expondo. Trata-se do tema essencial do romance que é, como diz o narrador intra e homodiegético, ‘justificar a vida diante da morte’. Dessa maneira, temos mais uma vez, como pretendemos demonstrar com esse nosso trabalho, o condicionamento recíproco entre temática existencialista e a construção espacial da narrativa. Passemos a essa explanação.

Logo no início do romance, mais precisamente à página 25, o narrador nos diz o seguinte:

Olho a planície do alto da rampa e sinto-me invadido dessa plenitude de quem olha o mar do alto de uma falésia. (p.25)

Ora, chama-nos a atenção o fato de o Liceu situar-se no alto da rampa de onde, aliás, Alberto avista a planície. Do ponto de vista espacial, notamos nesse trecho, primeiramente o efeito subjetivo causado na personagem pela não dimensionalidade do espaço. Frente à planície, o olhar se perde o que lhe causa uma sensação de plenitude. Esses traços dentro do eixo da não-dimensionalidade que são superfície + vasto são ainda reforçados pela última comparação com o mar e a falésia. E que mais vasto que o mar? Essa figura reforça de maneira terminante a idéia de vasto.

Mas, chama-nos igualmente a atenção o fato de o Liceu estar localizado no alto da rampa. Essa posição do Liceu, (traços espaciais: dimensionalidade + verticalidade + alto), é reforçada por várias outras passagens tais como esta:

E a vida recomeçou. Todos os dias de manhã subo a Rua da Selaria para o Liceu, ouço a praga de carroças que atroam a cidade. (p.83)

Esse espaço ocupado pelo Liceu nos remete mais uma vez à temática geralmente ligada ao alto, isto é, à idéia de transcendência. Será que esse tema está relacionado com o Liceu? Acreditamos que sim, já que o Liceu, mais especificamente o fazer de Alberto, ou seja, o ato de lecionar, é, pelo protagonista, referenciado como algo positivo, benéfico para si e para os seus alunos. No intuito de confirmar essa tese, analisemos o trecho abaixo:

Trabalho no Liceu com entusiasmo - o entusiasmo do principiante, ou seja, do que ainda está criando. Possivelmente, porém, o trabalho mais útil é o que nasce logo mecanizado e não tem, pois, nunca a surpresa do cansaço. Porque se não cria indefinidamente. Eu inventava assim técnicas novas ou julgava que inventava. Contava, por exemplo, uma história para os alunos a redigirem, confrontava depois as redações com a que da mesma história fizera um autor célebre. Baralhava frases corretas e incorretas para os alunos as distinguirem. Fazia permutas dos cadernos com as redações para que cada aluno fizesse a crítica da de um companheiro. Obrigava-os a fazerem redações na primeira pessoa, imaginando-se que essa pessoa era um groom de café, ou um caixeiro, ou uma costureira, ou um professor. Eles começavam: “Eu sou groom no Café Lusitânia” e verificavam com surpresas que o mundo se lhes transfigurava. (p.105)

Temos aí a imagem do Liceu como espaço de criação e entusiasmo e também, no final do parágrafo, um espaço de surpresa e transfiguração pela descoberta de que o mundo pode ser diferente. Esses temas estão bem próximos da idéia de transcendência, de elevação. Portanto, nada mais natural que a localização do Liceu ser no alto, pois é aí que se colocam o saber, a cultura e o esclarecimento. No entanto, ainda há um outro trecho em que verificamos que o espaço do Liceu está mais próximo da temática que mais preocupa Alberto. Muitas vezes, o narrador usa suas aulas para falar de suas idéias a respeito da vida. Vejamos o texto:

De que falava eu? À distância destes anos já mal me lembro. Ou lembro quase só os assuntos e nem sempre o halo da emoção que os tornava meus e portanto verdadeiros. Porque só há a verdade do que somos ou do que reinventamos como nosso. Os alunos abriam os olhos, fascinados, e eu sentia que eles transpunham o limiar da aparição. Mas havia os recreios e a caderneta e as notas, o mundo sólido e imediato. Como o havia para mim. Já disse como este mundo é insidioso. Às vezes tentava prolongar a vitória sobre ele. E ficava na aula (que era na sala 8) durante o intervalo, olhando a planície, dourada de um sol trêmulo ou varrida de grandes vagas de chuva. Outras vezes, se tinha um “furo” no horário e havia sol, passeava pelos claustros ou no jardim. De tarde, a fila de arcadas batida de sol tinha uma luz interior, recortava-se em sombras nos azulejos da parede. Desfolhavam-se ainda no jardim umas últimas flores vermelhas e amarelas, semelhantes a lírios. Dos telhados, pombos desciam, em linhas convergentes, para a taça da fonte.

Nesse trecho vemos reafirmada a idéia de aparição a que os alunos chegavam. Mas junto com ele verificamos a outra preocupação do protagonista que é justamente com as distrações que se nos apresentam no dia-a-dia da existência. Tais distrações são reveladas pelas figuras que caracterizam a burocracia e o mundo imediato da escola: recreio, caderneta, nota.

Todavia, nesse trecho, aparece uma indicação espacial de extrema importância para a compreensão da temática da epifania em *Aparição* e para sua caracterização no espaço do Liceu. Trata-se da sala de aula que Alberto ocupa. A simbologia do número oito é muito vasta e reflete precisamente uma série de problemáticas relacionadas com a personagem Alberto. Vejamos o que dizem Chevalier & Gheerbrant (1999):

O oito é, universalmente, o número do equilíbrio cósmico. É o número das direções cardeais, ao qual acrescenta o das direções intermediárias...

(...)

Esse simbolismo do equilíbrio central, que é também o da Justiça, encontra-se, cumpre repetir, nas concepções pitagóricas e gnósticas.

(...)

Lembremos, para terminar, que o signo matemático do infinito é um oito deitado, e que a lâmina oito do tarô de Marselha representa A Justiça, símbolo da completude totalizante e do equilíbrio, o que combina perfeitamente com o oito = quatro + quatro dos dogons. (p. 651, 652, 653)

Direções cardeais e justiça são temas que bem se ajustam à personalidade de Alberto. Consequentemente, o espaço desempenha uma função caracterizadora da personagem. E apesar de Alberto não ser a imagem clássica do equilíbrio, podemos dizer que ele é também de certa forma equilibrado. É um ser que se encontra consigo mesmo, que se questiona, que procura o saber de si e sobre si perante o universo e a própria finitude. Essa busca e insatisfação é que definem o homem equilibrado do ponto de vista de Alberto. Aquele sentido clássico de equilíbrio como ponto estático não coaduna com a cosmovisão de Alberto. Para ele¹³, esse pensamento significa a distração nos vários caminhos que o mundo oferece. Equilíbrio, portanto, é movimento e não estaticidade, com o que é fácil de concordar.

Como o espaço do Liceu está relacionado com as temáticas básicas propostas pela narrativa e principalmente pela personagem protagonista, temos uma sinergia entre a temática e o espaço proposto para representá-la.

3.1.2 Casas

O espaço da casa é o espaço primordial da intimidade como muito bem assinalou Bachelard em suas obras. Em *Aparição* apresentam-se inúmeros temas ligados à casa.

¹³ E também para Heidegger.

Em primeiro lugar, uma casa que se destaca é a casa do pai de Alberto, portanto o espaço da infância do narrador. Logo no início do romance, o narrador nos apresenta a casa paterna de forma a situá-la bem geograficamente em relação aos arredores. Vejamos tal passagem para percebermos também os temas existencialistas já evidenciados desde esse momento em *Aparição*.

-- *Eu sei. O Álvaro, o seu pai disse-me. Mas a casa, a casa. Extraordinária. Muito antiga, não é?*

Velha casa. E eu sendo, aparecendo, criando-me através de ti e de mim. Muito antiga? Havia uma data que eu descobrira no sobrado: 1761 ou 1767. Algum velho "mineiro" a trouxera do Brasil. Um vasto jardim em frente, com um grande alpendre ao lado, um pinhal descendo do lado oposto até a ribeira, e adiante a montanha. (p.29)

De início já observamos o tema do tempo indiciado pela antigüidade da casa. Como se sabe a passagem do tempo é um dos temas de *Aparição* e também do existencialismo. Mas o que nos chama mais a atenção é o posicionamento geográfico da casa paterna. Sobre sua construção, diz-nos o protagonista que se trata de um sobrado, portanto temos uma casa estruturada na vertical, evidenciando a dialética alto versus baixo. O fato de a casa paterna ser um sobrado é extremamente coerente com toda a narrativa, pois desde cedo temos Alberto se questionando a respeito do ser, de sua origem e finalidade na vida. Alberto simbolizaria então o pólo do alto.

Em contrapartida aparece a figura de Álvaro, seu pai, que é médico, uma área marcadamente materialista, uma profissão em que prevalece a anatomia, que evidencia o pólo do baixo, da matéria. Dessa maneira, percebe-se que a dialética temática entre alto e baixo é figurativizada na oposição Alberto e Álvaro, e esse confronto tem o espaço do sobrado como o mais apto a espelhá-lo.

Reforçando ainda esse tema da dialética entre alto e baixo, temos as figuras da mata de pinheiros e da montanha. Esses traços de sentido são reforçados em outras passagens do romance, como esta:

Regresso a férias pela primeira vez, depois que o meu pai morreu. Natal. Possivelmente, não haverá ceia este ano. Minha mãe vive só no vasto casarão, Evaristo, provavelmente, consoará com os sogros, na Covilhã. Mas que não venha ele nem o Tomás nem a ranchada das crianças. Para mim não faz diferença: estou eu e aquilo que me povoa. A evidência da vida não é a imediata realidade mas o que a transcende e estremece na memória. A minha memória está cheia. Da janela do comboio olho a montanha ao longe, branca de espaço, olho as matas de pinheiros, o chão trágico de pedras. Tento reconhecer aí o que é vivo e relembra, o que dura e aparece nos

instantes do alarme. Fecho os olhos, raivosos, e busco a verdade inicial, a que se sabe a minha presença no mundo, o que eu sou, a música irredutível que às vezes me visita. Ah, o Natal não é de nunca, porque nunca foi do presente. A alegria que procuro é de um outrora absoluto, desde antes da infância, do eco que me transcende do passado ao futuro, me vibra com o som de uma harmonia que não sei. (p.117)

Com a morte do pai, parece que o pólo baixo perde a força e permanece apenas a reflexão existencial. No trecho anterior, essa reflexão vem bem explícita e ligada à paisagem. Alberto reflete sobre a realidade da vida que, para ele, vai além do imediato concreto, pautando-se muito mais pelas passagens significativas que marcaram o ser e que hoje o acompanham. É de interesse notar que essa reflexão é feita quando o protagonista se encontra em um comboio. Portanto, em um espaço interior e fechado, porém, em movimento. Desse espaço instaura-se o exterior. E aí temos a janela como uma moldura para o quadro que aparece aos olhos do narrador. São as figuras da montanha e dos pinheiros. Além daqueles temas já anotados anteriormente observamos agora a presença do traço espacial da não-dimensionalidade. Tanto a montanha quanto os pinheiros são mostrados de forma a representarem uma superfície imensa, vasta, a amplidão enfim. É nesse espaço que o narrador homodiegético pretende reconhecer “o que é vivo e relembra. O que dura e aparece nos instantes do alarme.”

Mas a casa, para o final da fábula, vai tornando-se um espaço marcado pela solidão. Tal é o que se percebe primeiro por uma das visitas raras de Alberto a sua casa.

Chegamos enfim a casa, o tinir alegre dos guizos enche todo o pátio. Mas não vejo ninguém. Há um silêncio quase tão audível como o de quando o comboio pára nos apeadeiros pelo meio da noite. Entro em casa e é o mesmo silêncio pelos salões abandonados. Finalmente aparece uma criada. Perguntei por minha mãe, ela leva-me ao seu quarto. Sentada na cama, um xaile pelos ombros, minha mãe abraça-me numa aparente indiferença. Mas que tinha? Porque não me avisara? Dissera sempre que estava bem de saúde!

-- Estou bem - confirmou. --Senti-me hoje cansada, apetece-me ficar na cama.

-- É preciso avisar o Tomás!

-- Estou bem. Levanto-me daqui a pouco. Amanhã parece que vamos consoar com ele. Falou-se nisso, pelo menos. O Evaristo não vem. (p.119)

Através das figuras: *ninguém, silêncio, salões abandonados* evidencia-se o ambiente de solidão que povoa o espaço da casa paterna.

A casa paterna é também o espaço final em que se encontra Alberto. Na partilha da herança dos pais, coube-lhe a velha casa. Assim reafirma-se a estrutura circular do romance e também lembra o Novo Testamento com a parábola da volta do filho pródigo, significando no

contexto do romance, não a concordância de Alberto com as idéias do pai, mas sim a diminuição da inquietação de Alberto ao final de sua vida. Tal diminuição é evidenciada no final da narrativa quando a esposa toma as mãos de Alberto ‘ e as molda, à luz da lua, na flor breve e miraculosa de uma profunda comunhão...’

No entanto, essa não é a única casa, moradia, presente na jornada de Alberto durante a narrativa. Outra habitação significativa também aparece se bem que numa aparição breve. Referimo-nos à pensão em que Alberto vai morar algum tempo assim que chega a Évora. Podemos, dividir a moradia de Alberto em dois espaços diferentes. A moradia de sua vila que é a casa paterna, e as moradias em Évora que são duas pensões e a casa do Alto de S. Bento.

A narrativa começa praticamente com a chegada de Alberto em Évora e, evidentemente, a primeira decisão que toma é arranjar um lugar em que pudesse se hospedar. E ele vai até a uma pensão que descreve da seguinte maneira:

Sobe-se por uma escada íngreme e estreita, selada de frios muros como os de uma prisão. No primeiro andar há uma tabuleta de um médico dentista. No segundo andar, um velho abre uma porta com o cabaz das compras. A pensão é no terceiro. (p.14)

Notamos mais uma vez que, tal como sua casa natal, a pensão potencializa a dialética alto versus baixo. A pensão fica no terceiro andar e o acesso até ela é feito por uma ‘escada íngreme e estreita’. Esse aspecto talvez simbolize a dificuldade de acesso aos pensamentos de Alberto. Com efeito, ninguém em Évora compreendeu suas idéias e, por isso mesmo, o trataram com aversão tal como demonstramos anteriormente. Sua estada nessa pensão também é marcada por desentendimentos constantes com o proprietário. Depois dessa morada em que o narrador convive com a falsidade do dono da pensão, Alberto vai morar em uma outra pensão, a Eborense:

Instalei-me, pois, na Eborense, para onde levei as minhas coisas. Mas nesse mesmo dia tentei saber quem era o dono da casa do Alto. E, para a execução completa do meu projeto, pensei numa escola de condução que me desse carta em breve para comprar um carro. Era um projeto que eu trazia de férias, desde o sorteio dos bens. Alto de S. Bento, o vento da planície e os meus olhos perdidos na lonjura... Agora, porém, arrumado o problema da pensão, queria era ver Sofia. (p. 144)

Como se percebe no trecho, a passagem por essa segunda pensão não possui qualquer traço importante. Foi somente um espaço de transição entre a primeira pensão e a casa do

Alto de S. Bento. Entretanto não é o que ocorre em seguida com a referida casa. Passemos então à análise dessa última.

--Para o Alto de São Bento. Alugo lá uma casa. Se cá ficasse, comprava um moinho.

Toda a gente se interessou pelo meu projeto. Sofia pergunta-me logo, a meio do seu diálogo com o Bexiguinha:

-- Quando muda?

-- Logo que tenha carta de condução. Sim, tenho de comprar um carro.

--No Alto de São Bento? -- estranhou Ana. -- Que idéia!

Porque, Ana? Estou longe, estou só. Largar-te-ei à tua liberdade, eu o 'demônio' que te irrita, largarei Sofia, a minha vida é criminosa, vós mo fazeis acreditar. E, no entanto, não há verdade alguma fora dela. Chico pareceu ouvir-me:

--Mas é um sítio ideal para ele -- disse a Ana. -- Está isolado, pode meditar em sossego sobre 'o espantoso milagre de estar vivo e o incrível absurdo da morte'.

Mas tu não riste, Ana. E perguntaste-lhe a ele o que tinha ele a dar aos homens. Chico foi claro como um murro:

--Pão e orgulho.

-- Orgulho de quê?

-- Deles mesmos. Para não consentirem que lhes ponham a pata em cima. (p. 150)

Parece-nos que o trecho transcrito nos mostra já a principal temática ligada à casa do Alto de São Bento. Chico o revela sem rodeios e confirma a coerência entre o espaço a ser habitado pela personagem e suas idéias. Como as preocupações de Alberto estão relacionadas com a transcendência do ser, nada mais coerente que ele ter uma casa localizada no 'alto'. Aliás, como se percebe pelas outras moradias de Alberto, a presença do traço semântico 'alto' é constante.

Outro traço semântico de espaço importante na caracterização dessa nova moradia de Alberto é o traço da distância. Observa-se, pela análise do texto, que o lugar escolhido para residir é afastado de Évora. Metaforicamente, temos aí representada a mesma distância em que vivia Alberto em relação aos eborenses no nível das idéias, pois pela narrativa, observamos que nenhum dos habitantes partilhou de suas preocupações ou pelo menos o compreendeu.

Ainda no trecho transcrito, percebemos o confronto mais uma vez entre as idéias de Chico e de Alberto, que exemplifica o embate existencialismo versus comunismo que analisaremos em próximo item.

Vejamos um outro trecho do romance que é uma síntese do que dissemos:

Eis que me instalo enfim na minha casa do Alto. Tomado o desvio para S. Bento, sobe-se depois aos moinhos: a casa fica ao lado direito. Uma vizinha trata-me dos arrumos, tomo na cidade quase sempre as refeições, mesmo as ligeiras, que, todavia, por vezes eu próprio preparo. No pátio em frente há um toldo de glicínias que começam a florir, e, debaixo, bancos de madeira apodrecendo. Sob os beirais da casa há sempre um frêmito de asas: as primeiras andorinhas. Ao lado, para lá de um caminho rústico, um alto pano de velho muro abre-se em ruínas, mostrando no interior as pedras brancas de sombra. Atrás há um quintal semeado que não arrendei e onde crescem favas novas, uma mesa de pedra e bancos junto à casa para os grandes calores de Verão. Para longe, ondulam linhas brandas de colinas, salpicadas de casas brancas, donde sobem vozes anônimas de gente, cânticos de galos que vibram no ar com um sinal antigo de terras solitárias. Fixo três grandes pinheiros de vasta copa redonda, não longe dali, a cuja sombra eu me iria estender nas tardes de grande sol. Mas o que eu sobretudo gostava de olhar era a cidade. E eu a revejo agora do meio da minha noite, plácida e branca, cercada de infinitude. Instala-se na colina, cisma para a lonjura, onde me abismo também, veste de branco a acumulação dos séculos como de um luar de morte. O espaço esvazia-se até ao limiar da memória, onde alastra o meu cansaço, o afago quente de um choro, o aceno de sinais que se correspondem como ecos de um labirinto. Num oblíquo aviso afloro o que estremece sob os gestos enfim apaziguados. Évora, Évora. Para o meio da planície, uma inesperada toalha de água de represa lembra ao longe os poços do deserto. Uma ou outra casa branca, perdida na planura, descansa-me os olhos da vertigem da distância. Quedo-me longo tempo ao meu mirante, evoco, no vasto céu, o eco de um coral alentejano, essa voz para o deserto donde nunca se responde... Fecho a janela enfim, regresso à minha presença. Que busco na minha solidão? (p. 175-176)

O trecho corrobora o que vimos expondo e salienta bem o traço espacial da distância, referindo-se à casa do Alto como *mirante*.

3.1.2.1 A casa de Alfredo

Uma outra casa igualmente importante do ponto de vista da construção narrativa é a casa de Alfredo. Percebemos facilmente que a casa de Alfredo é bem adequada à sua forma de ser, especialmente a casa da quinta. Vejamos este trecho:

A quinta da Sobreira fica na estrada do Espinheiro. Mas vira-se à direita, a certa altura, por um caminho estreito, bordado de valados e piteiras -- e perdi-me. Descobri enfim a casa, aonde já viera com Alfredo numa tarde vazia de Dezembro, porque Alfredo gostava de levar os amigos às herdades, mostrar a sua familiaridade com os camponeses, como quem admite que a generosidade é uma forma evidente de poderio. Lembro-me de lhe gabar a casa para seu gosto. Ele massacrou-me logo com a explicação miúda dos confortos da vivenda. Filho único, herdara uma interessante fortuna. Mas Ana, infelizmente, não podia dar-lhe filhos: desarranjo no ventre ao primeiro parto falhado, uma operação eliminatória. Evoco a quinta ao sol cáldo de Inverno. A casa tem um alpendre à largura da fachada, no estilo colonial, para o lado de nascente. Uma sala térrea de mosaico abre-se em frescura, relembra já lá fora a violência do Verão. Filas de plantas bordam as alamedas, um aroma de mimosas desvanece-se no ar com uma lembrança de estradas longínquas. Uma piscina vazia escava-se no terreiro, com um ar de ruína nas folhas secas, depositadas no fundo. A um topo estende-se um pano de cimento colorido: um vago frêmito de linhas de água, a rosa e cinzento, âncoras-algas

boiando, afogando-se no ondeado límpido. Alfredo explicara-me que era um muro do Cardoso, seu amigo de Lisboa. Cheguei quase à hora do almoço, todos mostraram interesse pela minha demora. (p. 168)

Como observamos a casa acima descrita se enquadra bem no modo de ser de Alfredo. Até o momento em que o narrador se situa para nos falar da quinta de Alfredo é propício: ‘sol cálido de inverno’. Alfredo é uma personagem que não se preocupa com os questionamentos existenciais de Alberto e nem com os pensamentos comunistas de Chico. Alfredo parece se preocupar apenas com seu bem estar, é um alienado, preocupado com os fatores mais imediatos da vida. Dessa forma é natural que a herdade apareça sob o signo do calor e de plantas. É pelo mesmo motivo também que a casa possui um alpendre ‘à largura da fachada’, isto é, uma casa convidativa, amigável, festeira.

Podemos afirmar que no romance *Aparição* ela assume um caráter muito importante na construção e determinação da personalidade das personagens. Ela se apresenta sempre em consonância com o caráter da personagem. O espaço da casa reflete e influencia sobremaneira a atuação das personagens, reforçando seus traços e propiciando a ação das mesmas.

4 Deus

Dentro da temática existencialista, como se sabe, a questão da origem do ser é de extrema relevância. Ora, é natural que da questão da origem chegue-se à idéia de Deus. Esse tema não é tão explorado em *Aparição* como o é em *Alegria breve*. Tal fato se deve, acreditamos, ao propósito principal de cada livro. Em *Aparição*, o principal objetivo é analisar, refletir sobre a questão da consciência do ser a respeito de si mesmo. Já, em *Alegria breve*, a preocupação primordial é investigar a questão da origem, o ser original e, como já se afirmou, é bem natural que dessa questão se chegue muito mais diretamente à de Deus.

No que diz respeito ao romance *Aparição*, as reflexões sobre Deus são efetuadas principalmente por Alberto. Pela narrativa, percebe-se que a descrença do protagonista começa ainda quando morava na vila, na casa paterna:

A certa altura eu comecei a não ir à missa. Outras vezes ia. O pecado começava a ser-me familiar. Não sei porque não ia à missa, não significava nada. Mas rezava ao deitar. Era um jeito, como ler antes de apagar a luz. Um dia pensei: “Que estupidez.” Os gestos reformam-se. Porque os gestos duram. Como um cadáver. Cortei com o gesto e apanhei uma insônia. Na noite seguinte já dormi. E uma vez pensei:

“Afinal, Deus não existe.” Não existia mesmo. Era evidente, natural, claro, como era claro não haver Pai Natal. Mas era agora evidente desde as raízes, como à superfície mecânica do dia-a-dia. (p.89)

Como se vê, para o narrador, a crença em Deus era desde o início apenas um hábito a que ele tinha se apegado e que, com o tempo, passou a ser inútil, desnecessário. Até que um dia esse hábito foi mudado e nada de mais aconteceu. É de se notar também no trecho como a crença em Deus é justificada pela frequência a um determinado espaço que é, nesta narrativa, o espaço da igreja, da missa. Esse era o espaço dos crentes. Quando parou de crer, o narrador também para de frequentar o correspondente espaço de validação da crença.

Outro dado interessante que se pode perceber no trecho é a ausência de argumentos para a repentina descrença de Alberto. Não há qualquer raciocínio a favor de sua descrença. A idéia aparece como evidente por si mesma, sem necessidade de tecer reflexões. Portanto, o que se encontra nesse trecho é uma afirmação, mais uma vez, da subjetividade, isto é, se o ser percebe algo de determinada maneira, mesmo que haja argumentos contrários, prevalece seu julgamento, pois, em última instância, é ele que sente a idéia como tal. Em outras palavras, mais vale o que sentimentos do que argumentos. Vejamos mais um trecho em que essa idéia de subjetividade fica ainda mais explícita:

Lavar-me, renascer. Deus está morto porque sim. A imortalidade morreu porque sim. Não foi bem, meu velho, porque me ensinaste a história da terra e do homem e dos bichos que já não há e de que há seres humanos desde há dois dias, isto é, desde há um breve milhão de anos, se tanto. Não foi por isso, não foi por isso. Foi porque Deus se me gastou. Sei só que não está certo que ele viva. Sei que ele é absurdo, porque o é. Sei que ele está morto, porque não cabe na harmonia do que sou. Não cabe. Como não cabe a simpatia das mulheres que aborreci. Como não cabem as anedotas da infância, que já não têm graça nenhuma. Como não cabe nada do que já não sou eu. Não discuto, irra, não discuto! Sei lá porque é que uma anedota de que ri não tem hoje para mim graça nenhuma! Sei só que a não tem.(p.41)

Pela clássica expressão, ‘porque sim’, percebemos a total ausência de argumentação por desnecessária ao ‘eu’.

Apesar de as principais reflexões sobre Deus virem de Alberto, percebemos a certa altura do romance, que esse questionamento estava presente em outras personagens também. Tal é o caso de Ana que propõe a seguinte questão a Alberto:

_ Que se passou em si do primeiro para o segundo? Dir-se-ia que o seu deus ressuscitou também ao terceiro dia.

— Não, não, minha filha - interrompeu Moura, pousando precipitadamente o talher. - Hoje não me levas à discussão. Isto é comigo, sabe? - acrescentou para mim.

— Julguei que fosse comigo.

— É comigo. Bem: eu sou religioso, acredito em Deus, em Cristo, no Papa, no dogma, em tudo o que me ensinaram. Mesmo não tenho tempo para pensar mais no assunto. Tenho um Deus para me tomar conta da vida e da morte. Fico com o tempo livre para tomar eu conta dos doentes. (p.33)

— Há uns versos no seu livro que me intrigam. Dizem assim, mais ou menos:

*Do sangue nascem os deuses
Que as religiões assassinam.
Ao sangue os deuses regressam
E só aí são eternos.*

— Ah, não! - clamou Moura, bruscamente acordado na sua sobremesa. - Deixem Deus sossegado e o doutor Soares também.

Mas o jantar acabava e fomos tomar café para outra sala. Madame teve tempo ainda de me perguntar:

— Desculpe: mas não é então crente?

— Decerto que não, minha senhora. (p.34)

Como fica evidenciado, reflexões sobre Deus já faziam parte de um diálogo estabelecido na família do Moura, mais especificamente entre este e sua filha Ana e mantinham mais ou menos o mesmo tom.

Convém destacar uma breve afirmação de Alberto em que fica exposta de forma bastante clara sua cosmovisão:

*Deus morreu, Deus não é a minha meta, é o meu ponto de partida.
Assumo a minha fraqueza como assumo as minhas tripas. Na miséria ou na glória, sou eu! (p.93)*

5 Cão

Em Vergílio Ferreira, há uma figura que aparece em seus romances de forma constante. É a figura do cachorro. Comparando-se os romances *Aparição* e *Alegria breve*, nota-se que a figura do cão é mais explorada no segundo que no primeiro.

Em *Aparição*, ocorre a presença de dois cães, simbolizando cada um deles aspectos diferentes do tema do existencialismo que perpassa toda a obra.

A primeira figura do cão a ocorrer no romance *Aparição* é a seguinte:

Logo no dia seguinte eu soube que a nossa conversa em casa do engenheiro tinha sido largamente comentada em casa dos Cerqueiras. Eu subia a Rua de Selaria para o Liceu, parava um pouco diante de um cão que todos os dias ali estava na rua, ladrando para uma janela até lhe atirarem de lá um osso. Era decerto um cão vadio, com seu pêlo surrado e olhos lacrimejantes. Eu próprio lhe trouxera esse dia um bocado de pão, que o desgraçado apanhou com infinito fastio: tinha o seu regime de ossos, não apreciava decerto o pão. Foi quando à minha beira travou uma furgoneta e descobri ao volante o Alfredo Cerqueira. (p.69)

Do ponto de vista espacial é interessante observar que o cão está, em relação à janela, em uma posição vertical, isto é, ele ocupa a posição ‘baixo’ enquanto a janela ocupa a posição inversa: ‘alto’. Levando-se em conta os valores que tradicionalmente se ligam a essas duas posições espaciais, pode afirmar-se que o baixo está geralmente carregado de sentidos negativos. E, quando se vê que o cachorro espera que lhe joguem um ‘osso’, ou seja, algo desprovido de vida, que é o resto, a sobra, percebe-se que esse sentido é reforçado.

Dentro da temática global do romance pode-se entender esse cachorro como uma metáfora das pessoas que não querem ou não buscam o entendimento do ser enquanto a mais bela potência da natureza, um ser cujo único deus é o próprio ‘eu’. Lembremo-nos de que essa cena acontece no dia seguinte à sua reunião com Chico, quando ele revela seu ponto de vista sobre o ser e o estar no mundo. A figura desse primeiro cão representa as pessoas que não têm consciência de si mesmas e esperam do alto (o céu na concepção cristã) a ajuda para sobreviver e para resolver os problemas desse mundo. Dessa forma, por essa subserviência, não percebem que estão lidando com os restos.

Dentro dessa interpretação, ganha um aspecto interessante a ação de Alberto. O pão que ele oferece ao cão é, naturalmente, um pão simbólico. A narrativa retoma toda uma concepção cristã¹⁴ ligada ao pão, no entanto, essa concepção está sendo usada aqui por um ateu. Como se pode ver, Alberto oferece o pão da nova vida, da nova essência do universo. Um universo sem Deus ou deuses, um universo em que o homem é o próprio deus. Daí ele mesmo oferecer o alimento ao cão, ele que se situa no plano ‘baixo’ em que se situa também o cão.

Outro dado importante nessa interpretação é que o cão é um ser velho. Dessa forma, intensifica-se a idéia de tradição e de ultrapassado também ao cão e ao que ele representa. O

¹⁴ “O pão é, evidentemente, símbolo do alimento essencial. Se é verdade que o homem não vive só de pão, apesar disso, é o nome de pão que se dá à sua alimentação espiritual, assim como ao Cristo eucarístico, o pão da vida. É o pão sagrado da vida eterna, do qual fala a liturgia.” Chevalier & Gheerbrant, 1999, p. 681)

fato desse cão não ter nome próprio também é significativo, pois dessa indeterminação cresce a simbologia do cão, ficando generalizante e representando assim todas as pessoas.

A segunda figura do cão está ligada à infância de Alberto. Assim como a primeira figura, trata-se de um cão velho e sem dono, ou seja, um cão perdido, vadio. Alberto, quando jovem, encontra esse cão e lhe dá um nome: Mondego.

Não falei ainda do meu cão Mondego? Era uma tarde de Junho, regressávamos os três irmãos da escola. A certa altura da estrada, saímos para um caminho entre campos de cultura. Revejo essa tarde à claridade lunar. Passam carros na estrada, uma poeira quente doura as árvores das bermas, o sol brilha obliquamente na folhagem. Ouço ainda uma voz que sobe das leiras regadas. É uma voz anônima como o espírito da terra. E eis, a dada altura, reparo que atrás de nós vinha um cão lazarento. Evaristo apedrejou-o, o cão ganiu e afastou-se. Mas algum tempo depois, Tomás reparou que o cão nos seguia outra vez. Farejava, pois, um dono na sua inquietação de cão livre. Evaristo procurava já outra pedra, praguejando, o cão fugira, olhando de lado, pressentindo o perigo. Mas a submissão do cão deu-me pena e a importância de toda a pessoa que tem pena.

— Mondego!

— Dei-lhe um nome, o cão olhou-me de longe, imóvel, com seu olhar triste e ressentido de velhice.

— Mondego! Venha aqui!

— Não se mexeu. Mas, assim que recomeçamos a andar, o cão seguiu-nos os passos. Ao portão, porém, hesitou: sabia, como todos os cães, que a propriedade privada existe... Então encorajei-o, Tomás encorajou-o. Mondego olhava-nos, a avaliar das nossas intenções. E, enfim, entrou. (p. 121-122)

Notamos no trecho, e que representa o primeiro encontro do narrador com o cão, uma certa ironia ao descrever esse primeiro contato. Num primeiro momento, o cão é ‘livre’, mas procura um ‘dono’. Depois, o cão *sabia* a respeito da ‘propriedade privada’. De qualquer forma, para além dessas ironias, notamos também uma outra intenção explícita pela narrativa na forma da figura de linguagem chamada prosopopéia ou personificação. Em outras palavras, essa figura, ao atribuir traços humanos a um ser não humano, desencadeia uma outra leitura que pode ser feita. Na verdade, e mais uma vez, o cão representa as pessoas. Como as pessoas, o cão também procura um dono para que esse lhe dê um norte, um rumo e dessa forma o apazigúe. Alberto se situa do lado oposto. Ele prefere a inquietação, a busca. Essa interpretação de cão como pessoa, aliás, fica explícita nessa narrativa também por uma outra passagem:

Ora no cão eu pude sentir obscuramente uma “pessoa”. Quando distinguia os meus passos, alvoroçava-se, ladrava com sua voz rouca. E, ao aproximar-me, erguia-se, agitava a cauda, acabava por se deitar, com o focinho sobre as patas escondidas, olhos semicerrados, sentindo-se bem com minha companhia silenciosa. Fazia-o erguer-se, dava-lhe ordens, ele obedecia sem entusiasmo. Mas, se não podia

“fazer força”, podia perfeitamente conversar, entender-me. Eu falava-lhe, ele abria os olhos profundos. Tinha a sua personalidade definida, com simpatias e antipatias, o conhecimento do que se passava à sua volta, as intenções dos que se abeiravam dele. (p. 123)

Como se nota, no cão havia as reações e os sentimentos de uma pessoa.

No entanto, o cão adoece e, depois de agonizar por algum tempo, ele se mata. Ao que tudo indica, o cão comete suicídio! Certa manhã, quando Alberto vai visitá-lo encontra-o dependurado. Vejamos a passagem:

Subitamente, porém, quando transpúnhamos o portão, tive o choque de um alarme. A casota do cão ficava a um canto do quintal, perto do alpendre onde se arrumavam os bois. Admiti bruscamente que o cão tivesse morrido. E, abandonando o grupo, fui sozinho até ao fundo do jardim. À luz da lua, espreeitei para a casota, chamei o cão. Mondego não respondeu. Meti a mão dentro - o cão não estava. Presumi, absurdamente, que tivesse rebentado a corrente, se tivesse aninhado no alpendre. Fui para lá, mergulhei para um lado e outro no escuro, chamei: Mondego! Nada. Mas eis que, ao voltar-me para sair, eu vi o cão enfim: suspenso de uma trave, enforcado no arame, Mondego recortava-se contra o céu, iluminado de lua e de estrelas. Dominei-me, não gritei. E corri para o grupo que voltava atrás a procurar-me. Desculpei-me como pude e segui para a igreja, chorando duramente: quando Cristo nascia entre cântico e luzes, Mondego balançava de uma trave o seu corpo leproso, banhado de luar...

No dia seguinte quiseram iludir-me; o cão teria aparecido morto à porta da casota. Não reagi. Levantei-me apenas e fui enterrar o animal, para que fosse amortalhado com ternura, para que a última voz da terra a falar-lhe fosse uma voz de aliança. (pp.124, 125)

Nessa passagem chama a atenção o espaço construído pelo narrador. O que se vê é uma moldura em cujo centro balança o cão ‘banhado de luar’, isto é, uma luz fria, que nada preenche, deixando de uma maneira estética exemplar a sensação de vazio.

Nessa idéia do cão, chama a atenção o fato de ele ‘ter-se suicidado’ após uma longa agonia, dir-se-ia após a certeza da impossível recuperação. Note-se também a antítese entre o Cristo que “nascia entre cântico” e Mondego que “balançava de uma trave”. Sob essas figuras temos o confronto entre vida e morte. Essa passagem nos lembra uma outra do mesmo romance em que um trabalhador rural, o Bailote, suicida-se após ter a certeza de que sua mão não era mais eficiente para o plantio. Ambas as figuras tiram a própria vida após o reconhecimento da inutilidade que as rodeava.

— Quando foi da sementeira, o patrão Arnaldo disse-me: “Ó Bailote, tu já não tens a mesma mão para semear.” Porque eu, senhor doutor, tive sempre uma mão funda, assim grande, como um cocho de cortiça. Eu metia a mão ao saco e vinha cheia de semente. Atirava-a à terra e semeava uma jeira num ar.

Conta, bom homem, conta o teu sonho perdido. Tinhas, pois, uma boa mão de semeador bíblico. Atiravas a semente e a vida nascia a teus pés. Eras senhor da criação e o universo cumpria-se no teu gesto. E, enquanto o homem falava, eu olhava-lhe a face escurecida dos séculos, os olhos doridos da sua divindade morta. Imaginava-o outrora dominando a planície com a sua mão poderosa. A terra abria-se à sua passagem como à passagem de um deus. A terra conhecia-o seu irmão como à chuva e ao sol, identificado à sua força de bilhões.

— Agora o patrão diz que eu já não tenho mão.

— E mostrava a sua desgraçada mão, envelhecida, carbonizada de anos e soalheira. Moura olhou-me e sorriu-me numa cumplicidade.

Mas a visita à doente foi breve. Era uma casa fidalga perdida no descampado. Espectros de um ou outro homem ou mulher olhavam-me no carro parado, olhavam o silêncio em redor. Regressamos enfim pelo mesmo caminho. Quando, porém, chegamos ao monte do semeador, saltou-nos à frente um grupo de pessoas numa sarilhada de gritos, de imprecações, braços no ar, braços apontados para uma loja. Moura saiu do carro e o magote de gente seguiu-o. Fiquei só. Mas o médico regressava daí a pouco, pálido, transtornado.

— Que aconteceu?

— Ele não respondeu logo, conduzindo o carro aos tropeções. E só quando o monte se não via já declarou:

— O homem enforcou-se. (p. 54-55)

Podemos afirmar que a morte do cão Mondego representa uma certa prolepse temática, na medida em que nos antecipa a atitude possível de Bailote, realizando o autor, por esse meio, uma ligação entre os dois suicídios. Além disso, nessa passagem do suicídio do Bailote temos também a antítese entre vida e morte como na passagem do suicídio do cão. Nesta passagem do Bailote, a antítese é representada pelas figuras ‘semear’ e a mão já impossibilitada de semear.

A figura do cão em *Aparição* simboliza a mesma idéia da figura canina em *Alegria breve*: isto é, pessoas que vivem num mundo ultrapassado, num mundo povoado por deuses inexistentes. Um mundo que recusa reconhecer-se como sendo donos do próprio destino, um mundo covarde, enfim. Tudo isso, é claro, está posto segundo o ponto de vista do narrador intra e homodiegético que é Alberto.

6 A morte ¹⁵

Outro tema de natureza existencialista é a Morte que está presente no romance *Aparição* bem como nos outros “romances existencialistas” de Vergílio Ferreira: *Cântico final*, *Estrela polar*, *Alegria breve* e *Nítido nulo*. Essa preocupação nos lembra um trecho de seu ensaio *Da fenomenologia a Sartre*.

Como pode a morte encerrar-me as possibilidades, sendo eu uma possibilidade? Como atingir um limite, se o homem é o não limite? Mas independente da antecipada e secundária experiência que eu da morte possa fazer através dos conhecidos que morrem (já que o homem é um Mitsein, um “ser com”) eu não vivo a morte como um dado, um traço que peça uma “soma”) mas justamente como possibilidade. (p.84)

Com efeito, essa experiência secundária da morte é mostrada ao leitor desde o início do romance. Alberto, em forma de memória, recorda sua vida desde o início de sua estada em Évora quando, por concurso, conseguiu uma vaga como professor no Liceu local. Acontece que Alberto chega a essa cidade logo após a morte¹⁶ do pai:

... mas a angústia que me habita, a violenta redescoberta da morte, que eu acabo de fazer, tornam-me estranha esta cidade branca, separam-me dos meus olhos vazios. Venho de luto, o meu pai morreu. Que têm que fazer, em face da minha dor, da minha alucinação, estas árvores matinais da avenida que percorro, a branca aparição desta cidade-ermida? (p.14)

O luto e a dor pela morte do pai o deixam em um estado concentrado, que influencia sua visão do exterior. Alberto diz que redescobre a morte. Isso é interessante, pois está pressuposto aí que ele se esquece da morte e que já teve outros encontros com ela. O ser, distraído dos itens significativos da própria vida, perde-se na exterioridade e no imediatismo do cotidiano.

¹⁵ Aniceta de Mendonça (1978) em seu livro já citado afirma o seguinte: “Seguindo o esquema atrás organizado para caracterizar o romance ensaístico de Vergílio Ferreira, observemos agora a proposição de que todo o homem é um ser-para-a-morte. A questão colocada em si mesmo pelo protagonista de *Aparição* é a de justificar a vida diante do fato insólito da morte. “Portanto eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverossimilhança da morte,” esta questão da vida e da morte é igualmente um invariante do sistema ensaístico filtrado através da execução romancística. Ela pertence à trilogia que forma o ciclo existencial. Em *Aparição*, a morte como referência é tão-somente para estabelecer uma nulidade ou nadificação; em *Alegria breve* é um modo de fazer renascer o mundo primordial. Adalberto afirma que “quem morreu nunca existiu!”; Jaime aguarda com teimosia o desaparecimento paulatino da aldeia, e pode dizer-se que até colabora nesse desaparecimento, porque crê que a terra morta “reverterá ao silêncio, à germinação das origens.” Exatamente a problemática geral de *Alegria breve* tem, diríamos, como cenário fundamental a terra perpetuamente coberta de neve. A destruição da aldeia significa a destruição do mundo, para que um novo mundo possa ter início - o cenário é, como se verá no capítulo dedicado à análise deste romance, o branco inicial da pureza, onde tudo deverá recomeçar. “Reconstruirei o mundo, eu!”, assevera Jaime a Vanda ou a Ema (ele mesmo as entrecruza na narrativa). O conceito de nadificação ocorre também às páginas de *Alegria breve* - “(...) até atingirmos o nada da Morte que é a absoluto da indistinção da Vida.” (Mendonça, 1978, p.24-5)

¹⁶ A preocupação de Alberto com a morte lembra-nos o seguinte verso: “*Debemur morti nos nostraque. ‘Estamos sujeitos à morte, nós e o que nos diz respeito.’ Conhecido verso de Horácio, in arte Poética, 63. Comparando às árvores, cujas folhas caem periodicamente, os idiomas que se modificam com o aparecimento e o desuso de certos vocábulos e certas expressões, o poeta é levado a lembrar – o que, aliás, lhe ocorria com frequência – quanto é breve e incerta a vida humana.*” (Jardim, 1988, p.30)

No trecho transcrito, vemos o espaço da cidade através do narrador intra e homodiegético. Ela aparece como uma ermida, como uma igreja, ou seja, um espaço sagrado. Nada mais natural nessa visão de Alberto, levando-se em conta que ele estava influenciado pela idéia de morte.

Alberto é a personagem que mais se preocupa com a perda na exterioridade, na cotidianidade e, por isso mesmo, é o deflagrador do questionamento sobre a morte (e sua contraparte – a vida) por parte do grupo com o qual mantém relações em Évora.

Portanto, eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverossimilhança da morte. E nunca até hoje eu soube inventar outro. (p.43)

É justamente esse problema, essa moeda de duas faces – morte/vida – que perturba ou instiga Alberto, é justamente essa questão que ele vai levar para seus colegas de Évora. É essa “inverossimilhança da morte” ante a plenitude da vida que será o grande questionamento de Alberto durante todo o romance, tal como ocorre com todos os filósofos e escritores existencialistas, os quais são perseguidos e perseguem essa questão. Sartre, por exemplo, afirmava que o “pecado original” do homem é que ele é mortal. E apesar de todo o sofrimento que lhe causa esse seu questionamento, ele também lhe traz a satisfação de perceber a necessidade de si no ser-com-os-outros (*Mitsein*), numa espécie de missão moral ou espiritual sublimada.

*Ah, como te torces dentro de ti! Também tu então nada sabias de ti!
Também eu te trouxe a notícia das trevas onde há de acender a nova luz. Céus! Mas então eu fui necessário. (p. 86)*

O objetivo de Alberto era clarificar a razão humana para que o homem compreendesse a absoluta necessidade da vida, o imperativo da vida. É por isso que Alberto fica consternado quando toma conhecimento do suicídio do trabalhador rural. É a segunda experiência secundária da morte que aparece no romance.

*-- O homem enforcou-se
(...)
Senti-me embrutecido, atordoado em todo o corpo. Era espanto e fúria e terror. Era essa indizível e total suspensão em que a absurda evidência nos esmaga pela absoluta certeza e absoluta impossibilidade. (...) Que fazemos nós na vida? Que incrível pertinácia nos resolve numa ilusão toda a intensidade do milagre de estar vivo? Não vale então nada, meu velho desconhecido, esse prodígio de seres, em face de uma mão que não é já a de um semeador?
(...)
Era necessário que todos os homens vivessem em estado de lucidez, se libertassem das pedras, chegassem ao milagre de ver. (p. 57-8)*

Em face das duas experiências da morte até aqui relatadas, observamos que a personagem Alberto reage diferentemente. Em relação à morte do pai, Alberto toma uma atitude mais emotiva. Seu pensamento é dirigido pela “perda” de um ser querido. Essa perda lhe provoca uma reflexão introspectiva, muito mais emotiva que na morte do trabalhador do campo. Nesta, Alberto é levado mais para uma reflexão racional sobre a morte. Além disso, há de notar-se que a morte do pai, ao que tudo indica, foi natural, enquanto a do trabalhador foi através de suicídio. Essa diversidade, é claro, também é responsável pelas diferentes reações de Alberto. Aliás, é interessante mencionarmos aqui que a questão do suicídio, que aparece “superficialmente” no romance *Aparição*, será tratada com mais profundidade em outros romances de Vergílio Ferreira como, por exemplo, *Estrela polar*. De toda maneira, essa era também uma questão fundamental para o existencialismo. Camus recusava o suicídio como “solução” para as questões da vida.

Mas através de todo esse questionar sobre a morte (e a vida) Alberto percebe a contingência do próprio ser, isto é, a *desaparição*. Não importa quão longa seja a vida, não importa o quanto se viva, ela é finita. E, do ponto de vista de Alberto, que é materialista, podemos acrescentar que a cada instante da vida estamos nos encaminhando para a morte, para o aniquilamento, para o nada.¹⁷ É essa perspectiva que leva a personagem em questão, e também outras, a grandes angústias.

Eu! Ora este “eu” é para morrer. Morre como a intimidade de uma casa derrubada. Sei-o com a certeza absoluta do meu equilíbrio interior. Mas como é possível? Agora eu sou o seu espírito, a sua evidência. (p.42)

Observamos, nesse excerto, a questão heideggeriana do ser-para-a-morte. E, através do estilo de Vergílio, essa questão é figurativizada de forma bastante poética, acentuando a solidão e tristeza dessa realidade: o ser está caminhando para a morte, inexoravelmente. Tal efeito de sentido é conseguido pela comparação entre o ser-para-a-morte com uma casa¹⁸ abandonada. É interessante notar aqui que Malraux enfoca de outro ângulo a questão do ser e da morte. Como escreve Vergílio em seu ensaio *Da fenomenologia a Sartre*:

Heidegger assume esse tema como fundamental – e não vê, uma vez ainda, que o Dasein, que é um ser-para-a-morte (“corrigido” por Malraux para um ser contra a morte) não seja primordialmente o homem. (p. 78)

¹⁷ A poesia de Cassiano Ricardo, O Relógio, exprime bem e de forma estética uma cosmovisão que poderia ser a de Alberto: *Diante de coisa tão doída / conservemo-nos serenos./ Cada instante de vida nunca é mais / é sempre menos / Ser é apenas uma face / do não ser e não do ser. / Desde o instante em que se nasce / já se começa a morrer.*

¹⁸ Para Bachelard a casa é o símbolo da intimidade o que, aliás, o trecho confirma ao falar da intimidade da ‘casa derrubada’.

Para Malraux, o homem não é um ser para a morte, mas sim um ser contra a morte. Parece-nos que a colocação de Malraux, de nosso ponto de vista, enquadra-se melhor na análise do romance *Aparição*. Com efeito, o questionamento e as ações de Alberto são no sentido de luta ou recusa da própria finitude. E todas essas atitudes são um espécie de esforço contra esse destino certo, essa *desaparição*.

É preciso vencer esta surpresa que nesses casos nos esmaga. Ajustar a vida à morte. Achar e ver a harmonia de ambas. Mas achá-la depois de sabermos bem o que é uma e outra, depois de encadearmos na sua iluminação. Sabia acaso o homem o milagre que destruíra? Mas eu sei. (p.60)

É nesse “ajustamento” da vida à morte que Alberto procura sua paz, sua tranqüilidade. E é nessa busca que Alberto antevê a pecha que lhe seria atribuída, pelo espanto dos outros: as pessoas lhe chamariam de mórbido, doentio.

Era absolutamente necessário que a vida se iluminasse na evidência da morte. Viriam a chamar-me “mórbido”, “doentio”. Por quê? Mais real do que o nascer era o morrer porque quem nasce é ainda nada. Mas quem morre é o universo, é a pura necessidade de ser. (p.58)

No item da morbidez, é bom lembrar que Sartre sofreu também essa mesma crítica e ele a expôs e rebateu em seu opúsculo *O existencialismo é um humanismo*. É interessante notar essa aproximação temática entre os dois textos. Acreditamos que esse fato reafirma o profundo conhecimento de Vergílio Ferreira sobre o existencialismo e também sobre Sartre em particular.

(...) criticaram-nos por acentuarmos a ignomínia humana, por mostrarmos em tudo o sórdido, o equívoco, o viscoso e por descurarmos um certo número de belezas raiosas o lado luminoso da natureza humana... (p. 233-34)

Mas, Sartre, em resposta, inverte a questão:

... as que precisamente acusam o existencialismo de ser demasiado sombrio, e a tal ponto que me pergunto se elas o não censuram, não pelo seu pessimismo, mas exatamente pelo seu otimismo. (p.237)

Otimismo porque, ao encarar a morte, Sartre o faz não para falar da morte em si, de sua negatividade, mas para exaltar a vida. A vida é o sentido, por isso deve-se vivê-la de forma alegre e intensa.

Verificamos nele um outro tema bastante caro ao Existencialismo: essência e existência. Segundo Sartre (s.d.), no já citado ensaio, o que os existencialistas, tanto cristãos quanto ateus, têm em comum:

... é simplesmente o fato de admitirem que a existência precede a essência, ou, se se quiser, que temos de partir da subjetividade. (p.239)

É assim que também pensa Alberto quando diz que “quem nasce é ainda nada. Mas quem morre é o universo...” Em outras palavras, ao nascer o ser é apenas possibilidade, um caderno cujas linhas estão vazias, mas ao atuar no mundo e com os outros o caderno vai sendo preenchido, o ser vai se criando. A partir daquele momento original, a relação existência versus essência se mistura de certa forma. A minha existência, o meu agir, depende de minha essência que por sua vez, foi construída pela existência ou atuação anterior a ela. É por isso que, na visão de Alberto, o ser que morre é muito mais que aquele que nasce. O que morre está pleno de vivências, suas possibilidades estão agora ancoradas a múltiplas conquistas e experiências interiores que o distinguem como subjetividade única e plena de existência, daí ele ser um universo. Essa também é a origem da angústia perante a morte, pois ela aniquila, com um só golpe, a existência e todas as futuras possibilidades do homem. Entretanto, em Vergílio, a abordagem da angústia é encarada de diversas maneiras. Várias personagens do romance *Aparição* apresentam ou vivem soluções próprias para essa questão. E isso acontece porque, para Vergílio:

... o único critério para as questões basilares, digamos “existenciais” e a que neste livro me refiro, é o critério do nosso equilíbrio interior.” (posfácio a *Aparição*, p.261)

Para o autor de *Aparição*, é sempre na subjetividade que decidimos sobre nossa existência, daí as múltiplas respostas representadas pelas múltiplas personagens, compondo uma cosmovisão multifacetada.

BIBLIOGRAFIA

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. Lisboa: Portugaláia, 1973.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABDALA, Benjamin & Maria Ap. Paschoalin. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Trad. F.C. Martins. Lisboa: Vega, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. *O ser e o tempo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.
- SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1987.
- SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, s/d.
- TODOROV, Tzevtan et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- TOMACHEVSKI, Boris. et al. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro. Porto Alegre: Globo, 1971.
- AGUIAR, Joaquim Alves. *Espaços da memória*. São Paulo: Edusp, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Nacional, 1978.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Petrópolis: José Olympio Editora, 1999.
- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Edusp, 1995.
- DEGRÉS - revue de synthese a orientation semiologique. Nº 35-36, 1983. Ambos os números dessa revista são dedicados inteiramente ao espaço.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação - as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.