

O <EU> E O <OUTRO> EM *ESTRELA POLAR*

- por Massaud Moisés¹

(...) *Estrela Polar* gira ao redor de dois núcleos de força, correspondentes a dois laços narrativos. O primeiro, externo, inerente à fabulação, situa-se no primeiro plano vertical que secciona o romance: constitui o <problema> anedótico que o protagonista põe diante do leitor, ou a intrigante situação que motiva o resto e permanece insolúvel. Simplesmente por não ter solução.

Representa o nó narrativo a confusão ou identidade entre Aida e Alda. Duas personagens, ou um só com dupla personalidade? Irmãs gémeas? Ou tão parecidas que se tornaram idênticas? A rigor, as interrogações não encontram resposta categórica, visto que o romancista pretende justamente equacionar o problema da identidade do ser humano e, à margem, pôr em questão o mecanismo de construção da personagem tradicional, sobretudo a linear: como saber, de um saber exacto e pleno, quem é quem? como tornar verosímil, minúcia a minúcia, a descrição de alguém? Assim, a omniscência do narrador, aceita como natural desde os primórdios da vida literária, entra em crise, a relatividade existencial toma conta da ficção, e a mimese recupera seus domínios. Vejamos um passo ilustrativo:

<Aida e Alda são irmãs gémeas, filhas do Sr. Sousa e de D. Aura. Mas há quem diga que não, que Alda é filha de uma irmã gémea de D. Aura, uma D. Alma, que teve aquela filha quando era solteira e que D. Aura, para dignificar a irmã, a recolhera com irmã gémea de Aida, por terem ambas nascido no mesmo dia. Também se diz que nem sequer a filha do Sr. Sousa é filha do Sr. Sousa.

_ ... Também se diz.

_ Quem diz, amigo?

_ Também se diz – Penalva é pequena, tudo se sabe, tudo se remexe.

O verdadeiro pai seria um empregado da casa que subiu a sócio e morreu: Não: o verdadeiro pai seria um irmão desse sócio. Todavia esse irmão jurara um dia que o verdadeiro pai era um vizinho que morava em frente e que o Sr. Sousa, aliás, conhecia muito bem, por ser casado com sua irmã, que não dera filhos. Mas como não tivera filhos, admitira-se facilmente que não era o pai da filha ou das filhas do Sr. Sousa e de D. Aura, que era extraordinariamente parecida com Aida e com Alda, ou antes, eram estas que eram parecidas com ela.

Confundido daquela história confusa, dei um berro para a Mata:

_ Acabe com isso! São ou não são gémeas? Quem é o pai? De quem são filhas? (pp. 44-45)

A dúvida que nos assalta a todos, narrador e leitores, prova que não se faz necessário, no plano do romance, deslindar o mistério, caso fosse deslindável. Por pouco, o leitor começa a crer que tudo não passa de alucinação ou mera gratuidade lúdica, transinvenção experimental de seres e situações, pura cerebração, alta e engenhosa criação duma poderosa e desenfreada fantasia, a do narrador: talvez ele, único <vivente> na obra, tenha imaginado um reino de espectros para povoar-lhe a torturante solidão.

¹ In GODINHO, Helder. **Estudos sobre Vergílio Ferreira**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

Mesmo que tal hipótese vingasse em cheio, estaríamos diante dum produto da imaginação, logo de arte – um romance. E, desse modo, o narrador, ou o ficcionista, de quem agora se pode falar livremente, acaba realizando seu desiderato maior: compor um romance, e daquele género. No entanto, nossa análise não deve seguir por esse caminho, pois resultaria em violentar uma convenção criada pela própria narrativa.

Até certo ponto da história, tem-se a impressão de que Aida e Alda são personagens diferentes. E não obstante aludir-se à sua condição de gémeas, percebe-se um discrepância atmosférica entre ambas. Tudo ganha ênfase pelo facto de Emílio <conhecer>-lhes a personalidade. Mais adiante nos damos conta do engano, pois certos pormenores nos despistam ou nos burlam a atenção. De repente, tudo se embaralha e já não atentamos senão para a própria confusão do narrador. Até que, numa de suas antecipações ambíguas, o narrador confessa:

<No entanto sei bem que Alda morreu no naufrágio. Lembro-me perfeitamente de ver Aida no caixão numa tarde de meio-dia de Setembro. Alda nadara para terra, atirara-se-me aos pés coalhada em água. Foi com ela que casei. Mas foi Alda que matei – ah, por favor não me acusem de mistificação – que sei eu? Que sei eu afinal?> (p. 216).

Claro, revisitada após o término da leitura, tal passagem não se nos afigura tão obscura com quando topamos com ela no curso da narrativa. <Ambas> morreram de modo diverso: o narrador não sabe qual delas na praia. Mas o embaraço persiste, visto que pode ter havido uma só morte, um só pessoa, etc., e o resto construído pela mente avariada de Adalberto. Pois ele não sabe ao certo de nada. E quando fossem duas pessoas, quem é quem? já que o narrador trava relação amorosa <com uma mulher que tem uma irmão (talvez gémea) absolutamente parecida com ela, fisicamente e psiquicamente>, como declara Vergílio Ferreira no seu depoimento.

Ora, entremos no que mais importa. Ao nível da intriga, nenhuma diferença faz que as personagens sejam duas, uma, idênticas ou diversas. O núcleo de interesse reside na situação posta em *Estrela Polar*, dentro dos limites da ficção: um romance acima da média arma-se com o entrelaçamento de pessoas, factos e lugares. Se me faço claro, a forma romance implica também o problema da identificação de personagens, exactamente como quando, na vida real, buscamos ver profundo de longe nas pessoas e nos acontecimentos. E, não raro, nossa certeza na discriminação resulta em ludíbrio da inteligência e dos sentidos. A trama romanesca rechaça as fáceis esquematizações: quer-se verosímil, ainda quando lança mão duma evidência, a de que mal percebemos os seres ao nosso redor. Quimera acreditar que tudo se arruma em compartimentos estanques. Ao romance não se pede que simplifique a vida, mas que seja vida ele próprio. Nota-se, na leitura do enlace narrativo de *Estrela Polar*, um progresso técnico digno da maior atenção, pois livro o romance português da tendência para o anedótico, que mascara a realidade com a ilusão de que as pessoas e acontecimentos se ordenam rigorosamente em estantes e prateleiras, à espera do consumo. Em suma, a aventura romanesca, que recria o mundo, e entremostra os enigmas guardados atrás do vidro opaco da realidade, em oposição ao romance linear, que apenas a copia probrememente.

A semelhança de alguns grandes ficcionistas (Proust, Henry James e outros), o

narrador oferece-nos no corpo da obra sua teoria do romance, gerada no fluco mesmo da sua elaboração, e portanto nele se adaptando como a mão na luva. Nada forçado, o trecho em que a doutrina se infiltra, nasce ao correr da pena, ao sabor da prospecção nas profundezas da memória. Ao mesmo tempo que ilumina a obra, a noção de romance serve de advertência ao crítico que dela exigir mais do que pretende oferecer:

<Era um tipo estranho. Digo bem 'um tipo'. Olho um homem, uma mulher, e nem sempre me é possível tentar querer abordar-lhe a pessoa por dentro. Porque há indivíduos que irresistivelmente reduzimos a 'objetos'. São os indivíduos 'característicos', com que *tiques*, com uma aparência de linhas nítidas. Compreendo a tentação da caricatura: a um olhar sem mistério, os homens são a caricatura do homem. Por isso o romance tem ignorado a *outra* zona. Ah, escrever um romance que se gerasse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria *pessoa*, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é 'por dentro', a 'psicologia', o modo íntimo de se ser, mas a *outra* parte, a que está antes dessa, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... Porque há só ainda romances de *coisas* – vistas por fora ou coisas vistas por dentro. Um romance que as fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós...> (p.59).

Não parece demasiado ver auto-análise nessa reflexão. Conquanto o romancista se abstenha de o declarar, *Estrela Polar* é, ao menos, tentativa de descrever um romance <que ainda há...>. De resto, o exame de toda a ficção vergiliana demonstra-o: desde cedo se lhe instalou no espírito o propósito de realizar aquilo que hoje pode configurar-se claramente como romance na <*outra* parte>. No começo, traduzia um apelo inconsciente, vago e indefinido, graças à contingência da idade e outras, que lhe marcaram o amadurecimento intelectual. Basta, neste caso, lembrar o diálogo que compõe o <intervalo> em *O caminhão fica longe* (1923). Com o tempo, no magma dos seus romances vai-se gerando um movimento anárquico, de procura inquieta de qualquer coisa ainda indistinta. Até que, a pouco e pouco, inclusive por via dum ensaísmo onde Vergílio Ferreira mostra muito de si, a ideia se foi delineando, quer com força-motriz central da sua cosmovisão, quer como realização concreta em romances. Convergência da acção e do pensamento, o romancista experimenta suas ideias no acto de escrever. Neutraliza, dessa forma, toda possibilidade de serem elocubração no vazio, desligada da experiência e do contexto social. O lastro existencial (e mesmo existencialista) volta a manifestar-se nesse pormenor: o ser faz-se, em perpétuo devenir, uma vez que a existência precede a essência.

Antes de passar a outro ponto, cabe um breve referência a um aspecto de *Estrela Polar* em que a *outra parte* se deixa entrever. Ao retratar a personagem, o romancista jamais se olvida de fazê-lo pelo flanco que normalmente não se nota, ao menos aquele que a tradição romanesca e o nosso hábito de maus observadores não autorizam investigar. Como se admirássemos a face oculta da Lua. Assim nos são apresentadas as personagens de *Estrela Polar*. O lado franqueado à nossa óptica social estereotipada é o mais falseante que há. O outro lado, que apenas se descobre com o olhar prevenido e apetrechado, é que cumpre revelar. Desse modo procede o romancista, não sem estranheza para o leitor viciado com as fotografias <externas> ou tiradas de ângulos chapados e gastos. Um exemplo dirá melhor do que se trata. Transcrevamos um

fragmento de extenso diálogo:

<E ela sentou-se, olhando a janela.Minha mulher... tomei-lhe a mão, adiantei a medo:
_ Desde que vieste para aqui... Eu sei: há tanto fantasma...
_ Virou-se brusca, arrebatando a mão, tornando-se-me independente:
_ Que fantasmas? Não há fantasma nenhum, não tenho medo de infantilidades.
_ Mas tu...
_ Que sabes tu de mim? Que sabes tu das outras pessoas?
_ Alda!
_ Não me chames...
_ Gosto de dizer o teu nome.
Ela pô-se de pé, para me condenar:
_ Estou farta, farta!> (p.290).

O diálogo, ao mesmo tempo que encobre a verdadeira comunicação subterrânea, conduz à impressão de que os interlocutores falam com o *outro lado* de cada um.

O nó metafísico, por sua vez, é incongruente com o outro. Aliás, as observações anteriormente feitas já o denunciaram. E situa-se no íntimo do narrador, como uma densa problemática filosófica. Entretanto, sem forças a nota não é possível a nítida separação dos dois nós. O dramático reside fora do narrador por uma questão de espaço ou de medida. Dir-se-ia que só se coagula num enredo porque guarda um dilema para o herói, visto que as demais personagens reagem de modo diverso à confusão em torno de Aida/Alda. Para elas, não há maior problema. Para o narrador, tudo ocasiona desespero e angústica, por o cerco existencial à sua volta já se lhe organizara muito antes do/e alheio ao encontro com a mulher. O drama se agita dentro dele: e se nos parece desenrolar-se fora, é porque o narrador semelha personificar suas inquietações através da projeção do <eu>. Como um processo ectoplasmático, vamos conhecendo o narrador, não os figurantes, precisamente porque extensões do seu mundo mental. No jogo sujeito/objecto opera-se estreita correspondência, de modo que o narrador apenas se vê a si mesmo quando olha para a paisagem e pessoas, ou arquitecta pensamentos. A própria controvérsia a respeito de Aida/ Alda testemunha que o clima da obra promana do carácter do protagonista, afeito a perquirir coisas a seres à sua imagem e semelhança. A tal ponto ocorre a identificação que não raro surpreendemos as personagens falando no tom de Adalberto, como se lhe prolongassem o circuito das ideias; e só por expedientes cénicos ficamos sabendo não se tratar dele. A atmosfera reminescente do romance ajuda a explicar o facto.

Ponha-se de parte, por ora, aquilo que no narrador justifica a ambiência especial em que o conflito se desenrola. E atente-se para o seguinte: a história narrada só existe, *realmente*, pela razão de o protagonista recordar-se dela, e dispor-se a contá-la. Do contrário, o problema estaria resolvido por si. Mas ainda não é tudo: ao lembrar e ao contar, o herói acrescenta aos acontecimentos uma interpretação subjectiva. Dessarte, as coisas se alinham na superfície do romance como tais exactamente porque o narrador é como é. Fosse outro, obviamente os factos seriam outros, tal a deformação proposta pela memória. Assim, a reminiscência equivale a uma auto-sondagem do herói em busca de aprender-se como pessoa em constante vir-a-ser. E apreender-se no choque com outras criaturas, informadas pelo seu <eu> e reflectindo-lhe o modo de ser. Inclusive as mais

autónomas, como Emílio e Garcia, não passam de *alter ego* de Adalberto, na medida em que materializam certas forças só por vezes atuantes na personalidade multimoda do protagonista.

Portanto, os dois nós narrativos dissociam-se apenas estruturalmente, como dois átomos formadores duma só molécula. Que é o narrador. Mas por que se separa? Falta de consciência de que tudo reside nele? Não, ele sabe com exactidão os factos que lhe dizem respeito. Conhece, ainda, que o caso se deu com Aida/Alda; foram participantes no diálogo, e por isso há que pô-las diante do leitor. Mais: a discriminação dos nós obedece a uma simples imposição: o narrador necessita ver-se como objecto a fim de revelar-se e desvendar-se, pois, enquanto sujeito, não pode auto-analisar-se sem sofrer a metamorfose apontada. Desse modo, projectam-se no plano da fabulação como personagens, para que ele possa lembra-se e o romance construir-se. Doutra forma, teríamos uma rememoração única, estática, obsessiva, inerte como fotografia. E não mais romance.

Ainda resta aditar outro ponto: o problema de Alberto não reside na confusa identidade de Aida/Alda, porquanto seria pouco justificar-lhe o alcance, a densidade e o trágico, que perduram depois da morte da protagonista. E, com mais rigor, já se pode afirmar que a <situação> do herói preexiste à experiência decisiva em Penalva. Tudo se passa como se fluísse desde sempre, aderida ao plasma, assimilada à sua residual matéria originária: o problema simplesmente é, livre de qualquer causa exterior. A tal ponto que, fosse qual fosse o seu mundo de relações, o narrador continuaria amarrado à dor e à angústia. Com ele, regressamos, mais uma vez, ao mito de Sísifo: a perpetuação do drama de estar-no-mundo, emparedado, à espera da morte irrecorrível.

Afinal, qual o problema de Adalberto? Não fosse o risco de minimizar, dir-se-ia que o protagonista enfrenta uma dúvida atroz: que e quem ele é para si próprio? Despojado de convenções, de <verdades> científicas, filosóficas, políticas, etc., liberto de qualquer suporte mental, posto diante de si como única evidência indiscutível, – o narrador procura a coisa-limite, o acto-unicidade, o sentimento exclusivo, a revelação de tudo ser como é. Mas tudo descortinado como uma fulminante aparição originária, anterior a toda deformação <humana>. Sentir num relâmpago o milagre de estar aqui, e depois esquecer de outras indagações.

Daí o problema da <comunhão no mundo>, a fraternidade, que resolveria todas as diferenças limitadoras do homem. Adalberto prega, à semelhança de Alberto, um humanismo sem Deus, ou em que o homem se converteria em Deus:

- <_ Amo Aida. Só não sei se o meu sonho é absurdo.
- _ Qual sonho?
- _ O de haver comunhão no Mundo. Uma comunhão perfeita. E também o de...
- _ Que entendes por 'comunhão'?
- _ Qual de vós seria o Deus? – perguntou-me enfim Emílio.

Ouçõ na rama dos pinheiros, abaixo do Sanatório, o vento brando,

ressoando a espaço. Não acabará pois a obsessão do divino? Tanto rio desaguando no mesmo mar. Tanto problema levando à mesma solução. Mas eu *quero* que os rios se resolvam uns com os outros, que o Mundo seja nosso, que a terra seja do homem! Qual de nós seria o Deus?> (p. 64),

Tal humanismo, como se vê, é feito de verdade através das quais o homem assume sua total estatura em face da Natureza, em plena justiça, para além de todas as utopias. Doutrina materialista, baseada em que tudo está aqui, enquanto o homem aguarda a morte, livre e inteiro, despido de ambições, de códigos e coerções de toda sorte. Preocupa-se com a autenticidade *in natura*, em que o homem acede a um nível de grandeza perdido no torvelinho de filosofia e decálogos substituidores de experiências reais. Adalberto quer o homem livre de pré-concepções ou teorias, reintegrado na posse completa de sua legítima individualidade. Aí o fulcro do pensamento de Adalberto e, portanto, de Vergílio Ferreira:

<Virá um dia em que odiará o escarro da esmola e se amará o código da justiça; e virá depois um dia em que odiará o escarro da justiça e se amará a simples evidência de que a divindade está no homem, e não num código. E só então o homem será verdade: nos pulmões em que já o é, porque o ar é sem parágrafos e sem alíneas, e nas tripas e no estômago em que ainda não. Virá um dia, quando?> (p.189).

Em sua desesperança, o narrador vai sofrendo as limitações das convenções, especialmente as científicas, como se pode ver no trecho seguinte, que deve ser transcrito na íntegra para não perder sentido:

<Dois e dois são quatro e a recta é ainda a mais curta distância entre dois pontos. Mas que dois e dois sejam cinco – e que eu não perderei o sono. Nem tive sobressalto algum quando vi que eram mesmo quatro. Eram quatro, e então? Nem uma fibra em mim estremeceu. Mas que tu me digas que Deus existe ou não existe, que este partido é a justiça ou o crime, que esta mulher é ou não é a mais bela do Mundo – e todo eu estremeçerei até às raízes da vida. Porque a verdade ou o erro disso é radical, indiscutível. Saberás tu que uma recta é uma curva, que os três ângulos internos de um triângulo não somam dois retos, que a geometria é uma convenção? Durmo perfeitamente descansado... Mas tenho insónia, amiga, se as *outras* verdades, que são *eu*, forem postas em causa. Quem nos cria essa verdade? Que a define? A verdade é amor...
_ ... a verdade é amor, Alda. Aparece e desaparece, quando? Como? Não sei.> (pp. 73-73).

<Acaso, pois, o narrador *amava*?>, pergunta Vergílio Ferreira no seu depoimento. A resposta que oferece, atravessada por indagações que desvendam o cerne da questão e orientam-na para outros horizontes, só pode ser negativa. E se atentarmos na afirmativa com que o narrador conclui suas ponderações (<A verdade é amor...>), e a considerarmos reversível (<O amor é verdade...>), patenteia-se a impossibilidade de alcançar uma sem a outra. Mas a simetria do binómio ainda conduz a outro aspecto: a verdade constitui diálogo com o semelhante, sobretudo o sexo oposto. Será possível comunizar com alguém? O narrador, como se gritasse, responde que lhe é absolutamente verdade sair de si, comunicar-se: está preso nos limites do seu corpo.

O mais do seu drama vai-se desdobrando com um leque, à medida que procede às tentativas de acesso ao mundo externo. E o narrador di-lo a Alda, como se se tratasse dum interlocutor invisível: veja-se o já citado trecho da página 64, e o seguinte:

<Sim, a comunhão perfeita não existe. Mas que existesse, que existisse! Seria um solidão a dois. E que a nossa comunhão se estendesse à humanidade. Seria uma solidão de biliões. Só se está unido perante o que nos transcende. Mas nada está acima de nós...> (p.83).

Em suma: não resta saída para a Humanidade, pois pertence a uma camada <menor>, <perdida>, do Cosmos. Soma-se a esta angustiante certeza uma outra: na insolúvel solidão somente resta um caminho, que não existe – Deus. O resultado é o homem pôr-se face a face, diante do espenho, ou do seu semelhante, que lhe devolve a mesma imagem distorcida: só, tragicamente só. <A solidão (...) é um anátema desde os cromossomas como a cor dos (...) cabelos> (p.308).

Tal sentimento aglutina-se a outro, igualmente desesperante:

<E eu que sei a evidência do nada que cerca a vida, no 'depois ou no 'antes', eu que sei a impossibilidade de superar essa evidência, de povoar esse deserto, sei também como é impossível calar a voz que o recusa e insiste ainda, e abraça ainda, como um naufrago na noite> (p. 126).

Cepticismo integral, universo sem Deus, eis o ambíguo desejo de Adalberto, pois ele quer um mundo sem Deus e sem as <convenções>, mas com tudo aquilo que vem de um e de outras, substituídas, quem sabe, por <verdades> mais próximas e indiscutíveis. Mas a necessidade de <povoar esse deserto> com transcendências e valores, continua nele implacavelmente, muito mais do que naquele que <acredita> no que ele nega. Seu drama vem de sentir tragicamente a impesiosidade dessas crenças para justificar o Universo e o Homem. Quisera não sentir, ou resolver racionalmente o problema. Este, ao contrário, cresce à proporção que o narrador pretende solucionar-lo. Negando tudo, que fugir de alguma coisa mais entranhada que a certeza de estar aqui e agora. Daí o seu drama. Não fosse assim, não se debateria em refutar uma < evidência> involuntária, colocando-lhe no lugar uma <evidência> procurada. Ao fim de contas, a mesma evidência.

No círculo fechado dessa ininterrupta procura, outro absurdo se revela, como corolário: a morte. Segue-a uma legião de <sentimentos> depressivos: o passado, o futuro, a solidão, a miséria, a verdade, a realidade, a justiça, etc. E por fim o narrador confessa:

<O passado é um poço e estamos nele, o passado não tem antes nem depois senão para os que o não sabem, o passado somos nós integrados nele, ou ele em nós (...), há dias contei-te, era a minha obsessão: vencer a solidão, vencer a morte com a vida dos que ficam, dos que amamos>. <Porque a *realidade* não é a *verdade*: a realidade é um bazar sem preços nas etiquetas, a realidade é um monturo. E a verdade são os teus olhos, o calor das tuas mãos> (p. 52).

E mais adiante, outro passo merece ser transcrito:

<Que absurda estupidez dizermos de alguém: 'foi'.

Porque esse alguém não é nada! Esse alguém não suporta que lhe atribuamos seja o que for. Como disse dele 'foi'? Ele quem? Não era bela Fulana nem torpe de Fulano, porque o que sustentava tudo isso não é nada. *Quem morreu nunca existiu!* Que diferença há entre quem existiu e não existiu? Porque na realidade, eu não sei se existiram os que morreram, na realidade *não* existiram, porque tudo o que penso deles não se refere a nenhum, porque de nenhum sei que existiu, a nenhum posso atribuir este pensamento, *este* pensamento, *este* sentir, imagino-os tal qual imagino aqueles que hão de nascer daqui a cem anos – e esses sei de certeza que não são *nada*. Quem é o teu tio? De quem estás falando quando dizes 'foi'? De que estás conversando? É uma conversa de doidos. Por que não estamos calados?> (p.57).

A presença angustiante da morte acentua o niilismo do narrador, à medida que pretende vencê-la com a vida, – que é também nada. Trata-se de uma faceta que pode ser analisada à luz do Existencialismo. Importa vincar o facto de que a obsessão da morte, em *Estrela Polar*, uma das alavancas desse humanismo sem Deus, prolonga a atmosfera de *Aparição*. E a tal ponto constitui pormenor relevante que não deve passar despercebido o seguinte: as principais cenas dramáticas das obras de Vergílio Ferreira giram em torno de acontecimentos que levam por vezes à morte. Em *Aparição*, a morte de Cristina é o nervo central da última parte da obra, e a passagem mais forte de todo o romance. Em *Estrela Polar*, o desaparecimento de Aida/Alda processa-se no mar: afoga-se; de Alda/Aida, em consequência dum desastre de automóvel. Das mais rigorosas cenas do romance, pelo dramatismo e pelo ar de trágico, como se estivéssemos em plena tragédia grega: o destino dos homens vem pré-traçado irremediável e decisivamente, pelos deuses. Um mundo sem saída, no desespero ou na morte. Em *Estrela Polar*, contudo, os deuses silenciam, e o fazê-lo encerra a grande fatalidade.

Tais aspectos bastam para avançar um passo na direcção do núcleo da ficção de Vergílio Ferreira. Seus romances, notadamente os últimos, procuram fornecer uma visão integral do Homem e o Universo, resultante da soma de tudo quanto de arbitrário, desigual, contrastante, paradoxal, lhes caracteriza a natureza. Explica-se, assim, que *Estrela Polar* não apresente um problema, mas *n* problemas com visões de unidade, pois todos convergem para o problema-base: por que viver? para onde vamos? onde os valores supremos? e a morte? Por isso o romance toca em pontos que apenas semelham tangenciais ao problema central. Facilmente se entende por que razão: o problema da <comunhão com o mundo> e o da verdade escondem e/ou revelam o político, o religioso, o filosófico, o social, etc.

A existência ou não de Deus é uma perplexidade que serve de mola a tudo o mais: constitui o nóculo da problemática de *Estrela Polar*. E o ficcionista situa-o numa equação coerente com a sua desdeificação do mundo: no seu trágico antropocentrismo não cabe Deus, ou melhor, o homem se torna a própria divindade que busca em vão. E com isso, em vez de erguer-se, o homem se verga, reduzido a nada, como afirma o narrador.

Liga-se-lhe estreitamente o problema político, que funciona como uma espécie de coro, presente ao longo de toda a narrativa. Dentre as vezes em que aparece, vale a pena ressaltar as páginas 12 a 15, em que Adalberto examina os <verticalistas> e os

<horizontais>, de fácil e imediata identificação. Destaquemos alguns trechos ilustrativos do modo como o herói os encara a todos:

<O 'globismo', naturalmente, fala em nome do povo, quer a melhoria do povo. Combate o 'verticalismo', quer a ordem nas ruas, esmaga quem a perturba. Só para esmagar a desordem ele lança mão da desordem: promove a desordem para promover a ordem. Fomenta a revolta contra o crime dos 'verticais', para que não haja mais razão de revolta. Por isso esmaga a revolta quando surge a revolta contra quem fomentava a revolta para que não houvesse mais razão de revolta.> <Quando ao 'verticalismo', que se lhe opõe como a um inimigo absoluto, luta, segundo ele, pela felicidade do povo, muitas vezes, naturalmente, contra o próprio povo, que não sabe onde está a sua felicidade. E como o partidário político exprime apenas os interesses dos que pretendem esmagar o 'globismo', o 'globismo' aspira a uma ordem férrea em toda a parte – muitas vezes, naturalmente, contra o próprio povo, porque nem sempre o povo sabe onde está a sua felicidade. Exprime-o símbolo de um globo – o emblema de uma totalização. Absolutamente semelhantes, 'verticais' e 'globistas' são absolutamente dissemelhantes.> Etc., etc.

O que tudo isso enuncia, mais do que insinua, é flagrantemente nítido. É perigoso. Pois, trata-se dum posição não comprometida, a-partidária e crítica, acima ou à margem dos agrupamentos e questões. Atitude de difícil independência, sujeita à má interpretação de todos quantos aceitam um partido, seja qual for. E o narrador tem disso plena consciência, ao gritar alto e bom som:

<Poderás tu entender-me – tu politiceiro imbecil que me chamas 'reacionário' e pretendes impor-me o teu exemplo como outros me impõem o seu dinheiro?> (p,220).

Compreende-se, agora, diante da <coisa> política, como o narrador sabe que é impossível comunicar, aderir, <amar>, visto que nem concórdia política pode haver para substituir a perdida crença nos valores transcendentais: os homens estão definitivamente insulados. Dolorosa certeza para quem, um dia, foi um desses braços levantados em uníssono pela mesma causa e irmanados na mesma esperança (p.118).

Assim, a Arte, de que o narrador fala por intermédio de Garcia, traduz densa e inarredável solidão. Como entre quatro paredes, uma ronda incessante e que a nada conduz, senão à suspeita da inocuidade de qualquer gesto. Resta cultivar lucidamente o desespero. É o que faz o protagonista, esgaravando na memória o <tesouro> secreto, num movimento pausado de quem não se apressa de chegar ao fim.

Vem daí o clima de alienação, de pesadelo, que impregna a evolução do drama de Adalberto, num ritmo nervoso, tenso, apocalíptico. Como se a memória, saturada, pretendesse vazar seu conteúdo dum só golpe. Atmosfera trágica, absurda, de Universo em desintegração, como se a peste dos últimos dias varresse a gente válida com fúria avassaladora e total. Um sopro de morte talando de vez o mundo. Sentimento de epílogo, mesmo para além do facto de alguns continuarem vivos, à espera de nada. *Estrela Polar* é um estranho e superior romance. Excitante porque compassiva e incorrespondida suma de amor pelo Homem. Grito inútil, para interlocutores mortos ou narcotizados. Desalentado e amargo, que custa ouvir e consciencializar. Por que fazê-lo é perder-se (ou

ganhar-se). Para sempre e perigosamente. Raros se arriscam, à espreita do despertar dos outros. Quando? Por quê?

Com *Estrela Polar*, Vergílio Ferreira não deu ainda o máximo de que é capaz: sua <aventura de espírito> continua. Em língua Portuguesa, raras vezes se gravou de forma tão angustiante uma problemática desse quilate. Sem dúvida, o ficcionista confirma plenamente o seu talento e prepara-se para algo mais alto, se é possível subir nessa matéria. Em suma: uma obra-prima.

(Em *Língua e Literatura*, nº 2, São Paulo, 1973 – excerto)