

VERGÍLIO FERREIRA: UM TEMPO DE PESQUISA¹

Por Maria Alzira Seixo

(...) O fantasmagórico “define muito bem uma das orientações mais importantes que conduzem a uma dissolução mais ou menos completa do real, na criação artística”⁽²⁾. Em *Estrela Polar*, ele está patente sobretudo no encarar do mundo exterior, por parte da personagem. Há ambientes que são percebidos como francamente hostis e cuja referência aparece várias vezes sob o mesmo ângulo, denunciando a criação de um universo marginal que se vai adensando na observação da personagem, como um círculo que se aperta. Assim, o prédio onde Adalberto mora, por exemplo, é visto no seu aspecto geométrico, de construção maciça e metálica, indiferente ou ameaçador:

“Moro no sétimo andar – ascensores, trincos, estalidos metálicos, aço, nervo, cimento armado numa geometria de aridez, rigorosa de ângulos, triturante, aço, parafusos, blocos, sinas luminosos, aço vibrante, rigoroso, ângulos, surgindo da terra como um punho cerrado. Construíram-no na Praça, mesmo ao pé da Catedral, sobe mais alto um pouco do que ela” (*ib.*, pág. 19).

Suprimida a realidade exterior, o espaço apresenta-se vazio. Os epítetos com que se classificam os ambientes denunciam a atitude do solitário obcecado: a Praça “de silêncio” (pág. 20), a cidade “deserta” ou “morta” (pág. 75), o prédio “monolítico”, “força absurda, sem razão, a negação maciça do tempo e da memória, a presença prismática de um muro de aço” (pág. 87). Esse silêncio negativo só é quebrado por perturbantes ruídos, não menos negativos e fantásticos: as campainhas das bicicletas, “som estridente” que lhe “frige os ouvidos” e lhe “arrepia os dentes como uma lima” (pág. 40); o riso de D. Aura, mãe de Aida, que “falava sempre a rir, num riso estrídulo, granulado, como um cacarejo” (pág. 65); a voz do pai de Aida, o “homem descolado da voz”, “neutra, emperrada, quase uniforme”, com “o tom rascante de uma voz de batráquio ou de um velho relógio” (pág. 70). Tais anotações contribuem para sugerir a hostilidade e estranheza de um ambiente que confina directamente com uma situação de irrealidade, ou através do burlesco ou através do

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

² G. Lukaks, *Significado presente do realismo crítico*, p. 16.

pesadelo.

O irreal e o fantástico ligam-se directamente à expressão do tempo na medida em que constituem um modo típico de a personagem se enquadrar no mundo; sendo esse personagem o único suporte que liga o leitor ao universo romanesco, aquele só pode conhecê-lo participando da experiência de vida da personagem que, irrealizando o real ou deformando-o através de uma fantasia condicionada, vive necessariamente um tempo diferente do que nos é dado pelo relógio. (“Ora no dia seguinte... Ou um ano depois? Porque: quanto tempo de relógio durou aquilo que narro?” – pág. 147).

J. Pouillon⁽³⁾ distingue dois tipos de romances: os que pretendem uma explicação completa da matéria que desenvolvem (romances de análise) e os que de preferências mostram as situações apenas através da narração das personagens. Os romances modernos pertencerão ao segundo tipo, no qual, aliás, o autor faz novo desdobramento, a que atribui maior importância, separando os romances que pretendem fornecer ao leitor um conhecimento completo das personagens que apresentam dos que procuram antes, não que o leitor conheça em profundidade as figuras, mas que participe das suas situações e sentimentos.

As obras de Vergílio Ferreira que analisámos, nomeadamente *Estrela Polar*, pertencem a este segundo tipo. Daí que o conhecimento temporal da realidade se apresenta diluído ao leitor porque é diluído que ele aparece na consciência da personagem.

O conhecimento temporal da realidade afigura-se-nos ainda expresso, em *Estrela Polar*, através do que se pode denominar a alegoria do labirinto, frequente em certos romances modernos. Os passeios, o vaguear pelas ruas, as idas e vindas através da cidade com ou sem objectivo, apresentam em geral um itinerário preciso, com a menção de todas as ruas que se percorrem – e quase se poderia traçar um plano da cidade com base nesses trajectos. É como se o um plano da cidade com base nesses trajectos. É como se o protagonista pretendesse evadir-se dessa cidade de pesadelo – ou do seu pesadelo nessa cidade – e encontrasse sempre um obstáculo nas ruas que constantemente se lhe deparam como caminhos que é ainda necessário percorrer. Por vezes esse

³ *Temps el Roman*, p. 149.

trajecto apresenta a forma precisa de um eterno retorno – símbolo da eterna procura e do eterno vazio, que o final do romance retoma:

³ *Temps el Roman*, p. 149.

“Fui a casa de Alda, procurá-la e alguém me aguardava intensamente. Porque assim que bati à porta, uma voz aguda e trémula vibrou desde longe (ou me pareceu), desde o fundo do corredor, desde a sala, talvez, que dava para o quintal:

_ A Alda não está. Foi para o Sanatório.

Rompo para o Sanatório pela cidade deserta. Mas não estava também. Procuo Emílio e Emílio tinha ido a casa do Jeremias: a filha pior, talvez – Clarinda tivera alta dois dias antes. Simplesmente Jeremias tinha ido a casa de Garcia, alarmado talvez com a demora do médico ou porque o médico já saíra e era necessário ainda voltar e lhe dissera ou lhe deixara entender que ia a casa do pintor. Mas Garcia também não estava e teria ido à Rua da Torre ver se Irene já chegara ou teria ido apenas a minha casa. Porque, quando regressei, disseram-me realmente que ele passara por lá e atravessara a Praça e descera a Rua Direita e fora talvez à Rua do Inverno a casa de Alda-Aida. Uma voz trémula e aguda lhe teria dito instantaneamente do corredor:

_ Alda não está. Foi para o Sanatório.

É Garcia teria rompido logo para o Sanatório, mas Alda não estava lá também” (Estrela Polar, pág. 233).

Não estamos longe das buscas desesperadas do herói da Kafka, em *O Processo*, e da negação que sempre se lhes contrapõe.

Esta análise de Estrela Polar que se tem vindo orientando em ordem a uma compreensão da manifestação do tempo tem ainda de abordar um outro aspecto, um dos mais salientes não só neste romance como em *Aparição* e *Alegria Breve*, publicado posteriormente.

A curiosidade que despertam em nós os ambientes de *Estrela Polar* não é apenas devida à sua idealização fantástica. A impressão com que o leitor fica, quando termina a leitura, é que a Penalva é uma cidade que não vive, perpetuamente esterilizada por um manto de neve, isolada no alto de uma montanha. Ruas desertas, praças desertas, um prédio com dezenas de inquilinos dos quais só conhecemos, e por breve réplica, o porteiro. Dir-se-ia que tudo existe fora do tempo, isolado como está no espírito do narrador. Mas, descendo a pormenores, verificamos que, a par de um tempo tumultuoso, que se nos comunica, o de Adalberto, que em si abarca o das figuras colaterais, encontramos certas personagens que, a bem dizer, não ocupam na obra um papel extenso, mas pelas quais o narrador se mostra extraordinariamente impressionado, denunciando por elas um misto de ternura e atracção que nunca chega a manifestar-se de uma maneira definida. Estas personagens são como que a encarnação de uma beleza eterna, sem mácula, e a certa altura

desaparecem do horizonte. Cristina, da *Aparição*, é a menina que viera “fora do tempo” quando “ninguém a esperava” (“O que tens a dizer, as palavras não o sabem. Nem o lugar. Nem a hora. Tu não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina. Súbita aparição, foste surpresa em tudo para todos” – pág. 40). Cristina não *intervém* na história, é-lhe marginal, situando-a embora sob o seu signo. O seu aparecimento é um sinal, é um sinal a sua música, o seu arzinho sério, a sua morte – sinal perturbador para os outros. Em *Estrela Polar* é Irene que representa esse papel; Irene, que não conhecemos senão através do seu canto que se ouve “nas manhãs de sol” ou em certas noite de luar e que através do vazio que deixa em Garcia ou das alucinações que provoca em Adalberto; em *Alegria Breve* vamos encontrar Ema, “irreal e presente”, “diáfana”, “translúcida” (“Olho-a apenas, trememente, olho-a. É bela. Branca. Alguma coisa de muito puro, excessivamente branco – um choro triste e meigo encantadamente indizível – quem te enviou? que trazes? Para onde vais?” (pág. 206). Menos nítida que as outras duas na representação do papel que ora encaramos, ela é também um personagem marginal, como as outras, que não exerce uma função específica na história a não ser a de tonalizar de certo modo a narrativa.

Mas estes ecos que, nos romances de Vergílio Ferreira, nos sugerem algo que se não inclui propriamente no tempo romanescos, e se escapam, fugidios, a uma inclusão definida e horizontal no sentido do romance, vamos possivelmente compreendê-los através de uma ideia essencial na atitude do autor perante o tempo e que não se tinha ainda abordado. Vimos⁽⁴⁾ que o presente é encarado como uma depuração do passado, revivificado este pelo actual – *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve* são a expressão romanesca desta atitude. Mas há uma outra situação, na vivência do tempo, de que o homem mal se apercebe e que radica precisamente nessa passagem rápida do presente – uma espécie de penetração no próprio presente, como quem se adentra em algo que involuntariamente lhe polariza a atenção, e que produz um isolamento do instante dificilmente apreendido mas que o convence de uma paragem no tempo.

Esta sensação do intemporal, que se manifesta em fugacidade, tem uma expressão no tempo do romance que procura sugerir esse estado da atenção; é instantânea e passageira, dissolvendo-se e mal se percebendo no tumultuar

⁴ Ver parágrafo 2.

do tempo vivido pela personagem. São, pois, breves as notações que dele nos aparecem:

“Conversámos num instante que se separa no tempo, não bem num presente amorfo, artificial, mas no ápice infinito de quem parou de respirar. Eu tentava capturar essa inifinitesimal vibração, abrindo caminho entre o peso das palavras, reconstruindo em expressão a impressão – tinir argentino, lucidez, fúlgido, timbre – mas que havia eu de pensar de ti, amigo? – filtrar a evidência de um raio de sol na neve e o estar aqui pairando, ofuscando de luz...” (*Estrela Polar*, págs. 193-4).

“Não disse ainda que a minha vida é o instante em que estou? Não porque recuse o que foi, o renegue, me não pese: só porque o reinvento no que sou, e não tem longe nem perto (...) A cidade desnuda-se na aridez das suas ruas, nas casas corroídas de velhice, na prisão dos seus limites. *Indizível instante de uma suspensão total*, em que reconheço flagrantemente a morte do que passou, Aida para sempre ida, e uma piedade dura que é pena do que foi a dela e de mim, e se me ergue vago o terror de amanhã” (*ib*, págs. 219-20).

Esta atitude integra-se na doutrina existencialista, como Vergílio Ferreira salienta num dos seus ensaios:

“(…) O puro ser no durar revela-se-nos como a dimensão decerto última do tempo e a um sentido horizontal de temporalidade preferimos irresistivelmente um sentido vertical, de profundidade. E um halo de eternidade se nos abre no tempo. Abre-se-nos no aprofundamento do próprio instante, não concebido este num sentido temporal (em que é absurdo, já que *nada* separa a passagem do futuro ao passado) mas numa dimensão vivencial, metafísica, digamos, numa espécie de suspensão do mesmo tempo”⁽⁵⁾.

Assim, temporal e intemporal coexistem, não em atitude de conflito mas de acordo. Esmagador um; imperceptível, o outro – mas processando-se harmonicamente numa conciliação que à primeira vista não secundaríamos.

É curioso, até, verificar que na expressão vocabular dos momentos especialmente importantes há uma quase permanente associação de dois sectores semânticos relacionados com esta no tempo: a zona do permanente, que se liga ao eterno, e a zona do súbito e fugaz que se relaciona com a própria palavra “fuga” que o autor considera característica do presente:

Exemplo:

⁵“Da Fenomenologia a Sartre”, loc. cit., p. 71. Sublinhado do A.

“Este *instante QUE DURA* / esta breve *SAGRAÇÃO*” (*ib.*, pág. 110).

E no próprio exemplo há pouco citado:

“indizível *instante* de uma *SUSPENSÃO* total”.

O mesmo se verifica em muitas outras expressões que poderemos recolher já desde as obras consideradas de transição: “*instantânea EVIDÊNCIA*”, “*PRESENÇA fulminante*”, “*instante-LIMITE*”, etc.

Assim, uma posição teórica condiciona a expressão romanesca desde as suas bases – a própria escrita – onde se revelam já elementos que permitem levar a conclusões que serão acertadas pela totalidade da obra.