

Himalaia, sílaba sentida: Vergílio Ferreira e a poética da distância

Isabel Cristina Rodrigues

Universidade de Aveiro / CLLC

Resumo

Partindo das palavras de Pessoa, que consignam a necessidade de contemplar o Himalaia à distância, não só para o ver melhor, mas também para o ver mais alto do que ele é na realidade, este texto procura definir, na narrativa de Vergílio Ferreira, os contornos da operacionalização do princípio da distância erigido em valor poético.

Abstract

In this essay, we draw on Pessoa's words according to which one needs to contemplate the Himalaya from a distance, not only to see it more clearly, but also to see it higher than it actually is. We will therefore discuss how Vergílio Ferreira's narrative seeks to operationalize this principle of distance, establishing it as a poetic value.

Palavras-chave

Distância, percepção, presbiopia,

Keywords

Distance, perception, Presbyopia

**À Lídia Jorge,
até à última sílaba**

Num texto publicado em 1923 na *Revista Portuguesa*, Fernando Pessoa tece as seguintes considerações acerca do valor operacional da distância no entendimento perceptivo do passado:

Literariamente, o passado de Portugal está no futuro. O Infante, Albuquerque e os outros semideuses da nossa glória esperam ainda o seu cantor. Este poderá não falar deles; basta que os valha em seu canto, e falará deles. Camões estava muito perto para poder sonhá-los. Nas faldas do Himalaia o Himalaia é só as faldas do Himalaia. É na distância, ou na memória, ou na imaginação que o Himalaia é da sua altura, ou talvez um pouco mais alto. (Pessoa, 1980, p.3)

Na realidade, o passado de Portugal não está em futuro nenhum, mas nele estará talvez o entendimento do seu passado, e não por qualquer razão tautológica capaz de

colocar-nos à frente dos olhos o tempo a rolar sobre o seu próprio centro, mas porque só no tempo sobrevindo nos é possível contemplar aquilo que a rasura da distância fatalmente subtrai à precisão focal da retina. O sopé do Himalaia não nos dá o Himalaia, dá-nos apenas o sopé do Himalaia, as faldas da sua terra presas à cegueira de um olhar desfocado ao rés da vista, demasiado perto para ser certo. Há, por isso, que recuar o passo e depois avançar no tempo, estender na curva da terra a distância de um espaço que é também tempo humano a fluir no cosmos. Nas palavras cristalinas de Pessoa, a distância acaba, então, por constituir o garante da adequação perceptiva do objecto, seja ele o legado de D. Henrique aos olhos desfocadamente cegos de Camões ou um qualquer objecto de percepção reclamado pela urgência de narrar.

Na verdade, leio Vergílio no passo atrás do que lhe está ao lado: Fernando Pessoa e a sua particular geografia da percepção, Paulo Leminski e a sílaba sentida da distância, bem como o Himalaia de ambos na contemplação vergiliana da lonjura – “Himalaia, sílaba sentida” (Leminski, 2006, p.15), assim escreveu Leminski no poema “Aviso aos naufragos”. A poética da distância em Vergílio Ferreira parte justamente da operacionalização desta fórmula de contemplação de ascendência pessoana, sílaba para sempre sentida na certeza de muito ter contribuído para erguer aos olhos do leitor de Vergílio o sentido de uma obra continuamente resgatada ao solo baldio do sentimentalismo e da previsibilidade, tijolo e terra de uma aproximação absolutamente singular ao mundo da alegria e do encantamento.

Desconheço se alguma vez Vergílio Ferreira leu o autor de *Distraídos venceremos*, nascido bem depois dele e morto uns anos antes de o próprio Vergílio ter ganhado a lonjura eterna, mas ao poeta da hora absurda tinha-o ele bem assimilado na verdade interna do sangue, mau grado os gestos de apoucamento que a obra de Pessoa episodicamente lhe mereceu.¹ De facto, a grande maioria dos narradores vergilianos

¹ Num texto ainda inédito, a publicar pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto ainda este ano, reflico de forma alargada sobre o historial do (des)amor de Vergílio Ferreira por Fernando Pessoa, que é razoavelmente conhecido e se foi “consolidando em textos de diversa índole – desde a escrita mais avulsa de *Conta-Corrente* à assimilação em forma de romance da lição involuntária do mestre, passando por momentos mais aturados de reflexão crítica como os que pontuam, por exemplo, os volumes de *Espaço do Invisível*, onde não raro a aceitação do ascendente cultural de Pessoa, bem como a confissão do seu amor pelo poeta da «Chuva Oblíqua», tem caminhado a par de manifestas atitudes de reticência à capacidade de irradiação literária do senhor dos heterónimos: «Estou mesmo já enfastiado desta generalizada e obsessiva mania do Pessoa. Mas então não haveria mais nada que se sirva? A gente vai

parece carregar consigo a sombra do passado no bolso, o que não significa que a tenha (ou até que a queira ter) disponível à distância míope do olhar, porque entre o olho e a imagem interpõe-se a fraqueza de uma retina em viagem desfocada para a cercanía do objecto: “o que está mais perto dos olhos é precisamente o que menos se vê” (Ferreira, 1987a, p.356), esclarece o autor.

Deste modo, e retomando o sentido literal da argumentação pessoana (que apontava já para a possibilidade de um entendimento sinonímico destes dois termos), tanto a memória como a imaginação se volvem em derivações tipológicas de uma distância geneticamente incapaz de devolver à visão narradora o desenho do Himalaia à altura da própria exactidão, uma vez que a desejada distensão focal não parece permitir a estes olhos, consabidamente cegos à imediatez, o rasgo de uma visão enxuta e definida, finalmente certa com a verdade do seu corpo perceptivo, produzindo-se assim, ao invés do que seria de esperar, uma imagem mental dobrada de excesso sobre a realidade do próprio objecto: para Paulo, de *Para Sempre*, mas de certo modo também para João, Daniel ou Cláudio (narradores, respectivamente, de *Em Nome da Terra, Na Tua Face e Até ao Fim*), contemplar a realidade finita do Himalaia significa tão-só poder enfim olhar, do alto da vida finda, aquilo que não foi no tempo em que de facto foi e que a retina se mostra agora, no tempo cronológico da velhice, capaz de imobilizar no topo excedente da montanha. Por isso o narrador Paulo contempla, no esquivo pretérito de Sandra, não a realidade da personagem, mas a altura maior de um corpo reinventado pelo tempo e pela distância, “a realidade nas palavras que a inventam” (Ferreira, 1983a, p.68). Porque, resumindo-se o acto de ver ao de “imaginar o que se viu” (Ferreira, 1994, p.40), o olhar certo é, afinal, o olhar errado, aquele que vê melhor à distância do que já não pode ver:

levar a vida a comer sempre o mesmo? Ainda que sejam línguas de canário solteiro ou ostras com pérola ou suspiros de serafins? Então durante cem anos não fomos gente? A quinze anos do começo do século rebentou o Orpheu; a quinze anos do fim dele ainda nos mói o juízo. Imagine-se que não vivíamos na era da velocidade. Imaginemos que vivíamos na velocidade do boi. Tínhamos Pessoa para um milénio. Arre que já chateia. Seja-se gente para variar. Abaixo o Orpheu! Abaixo o Pessoa! Arranjem um Almada para um manifesto. Pim! Chamem o Álvaro para um ultimato que o evague a ele»”. (Rodrigues, 2016, p. 4)

Estás lá, não tu, talvez, oh, foste sempre tão difícil. O que me existes neste instante não é decerto o que foste. O que me existes é o que em mim te faz existir. Estou só. E isto é horrível, não sei se fazes bem ideia aí na cova. Tens mortos de companhia e a comodidade de não seres. Eu não. Estou vivo ainda, sou ainda, e isto não é um modo cómodo de haver mortos à minha volta. Vou fazer-te existir na intensidade absoluta da beleza, na eternidade do teu sorriso. Da minha imaginação. (...) Estás alta, na memória, ao apelo do meu cansaço. Como vou suportar a vida toda e a terra e o universo sem ti no centro da minha cosmogonia? Tudo isto é absurdo – tu foste sempre tão difícil. Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser. (Idem, *Ibidem*, pp.59-60)

Transcendendo a propriedade refiguradora do olhar de alguns narradores vergilianos, julgo possível afirmar que a globalidade dos romances do autor padece de presbiopia narrativa, impondo a textualização de uma clara distância temporal entre o instante da narração e o objecto sobre que essa narração se debruça, como se a grafia daquilo que há a contar não pudesse produzir-se senão a partir dessa cronotopia modelar da lonjura que é também, a seu modo, e com a devida vénia camiliana, a reedição em forma de letra de um fluir rememorativo que acaba por confundir-se com o sentido crepuscular das memórias de um cárcere:

Memória do que morreu, subtil, do que vibrou – e a indiferença da terra, da luz. Do mar. Ou talvez que tudo nasça da certeza do meu fim. Condenado à morte – quando me executarão? – estou aqui à espera nesta prisão junto à praia. Na realidade, não é uma prisão – um posto da guarda? No extremo da baía há um fortim, meteram-me aí. A sala é larga e limpa. As próprias grades são pintadas de branco para deixarem passar a alegria que puderem. (Ferreira, 1983b, p. 11)

Estas palavras pertencem ao narrador Jorge, de *Nítido Nulo*, onde não deixa de ecoar, num registo de (im)perfeito decalque, o discurso de Adalberto de *Estrela Polar*, produzido a partir da ambígua confissão do «crime de que me acusaram e me trouxe a esta prisão donde te escrevo – donde escrevo à tua memória» (Ferreira, 2003, p. 10). Ora as grades desta prisão comum a Jorge e Adalberto não são, afinal, mais do que a metáfora da visível restrição do movimento (espacial, cronológico, diegético) imposta a muitos dos narradores da ficção vergiliana, ou que os mesmos se autoimpõem, cativos de um tempo que já não é e expulsos de um presente onde já nada é além da experiência do próprio confinamento, um tempo transmudado em espaço e de onde só é possível escapar através do poder refigurativo de um olhar lançado sobre o próprio ombro: a sala vazia de Alberto Soares (*Aparição*); a casa da aldeia cheia de janelas de *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*; a capela onde Cláudio vela o corpo morto do filho ao longo de toda

uma noite (*Até ao Fim*); o lar de idosos de *Em Nome da Terra* onde João, por sobre toda a distância do impossível, evoca à beira do fim a juventude aérea de Mónica.

Os narradores autodiegéticos de Vergílio submetem, pois, o presente da instância narradora ao convénio discursivo da distância, buscando através desse alongamento a retórica possibilidade de virem a tocar o alto do Himalaia um pouco acima da nuvem. Assim se transmuda, na obra do autor de *Signo Sinal*, a confinada realidade de uma escrita à distância em escrita da própria distância, efeito de estilo que é também substância, moldura narrativa em processo de devoração da tela. Na verdade, não me refiro aqui ao efeito de distanciamento produzido pelo acto formal da escrita, por mais que Vergílio Ferreira tenha ocasionalmente aludido ao papel catártico ou psicanalítico da fala (porque “falar distancia” (Ferreira, 1987a, p.270)), mas antes a uma grafia da própria distância enquanto instrumento de apreensão fenomenológica do objecto ficcional e que nos permite percorrer a quase totalidade da obra vergiliana através da afiada lente de uma dissensão focal mesmo à beira de ser tema.

Num texto recente intitulado “Um nada fica a lembrar-se para sempre — seis razões para gostar dos romances de Vergílio Ferreira”², Luís Mourão salienta a premência analítica de um dos lugares-comuns da cosmovisão vergiliana (a rasura da discursivização do *pathos* do amor romântico), a qual, por isso mesmo que se tornou numa quase obviedade crítica, não pode não reclamar o corpo explícito da palavra:

É só em *Para Sempre* que a personagem vergiliana diz pela primeira vez “amarte” — e *Para Sempre* já é o 14º romance. Há grandes virtudes que são simplesmente a ausência de um vício muito comum, tão comum que aparece quase naturalizado. Penso que uma das grandes virtudes da arte romanesca vergiliana é o ela nunca ter cedido ao *pathos* do amor romântico. Vergílio Ferreira nunca dá à relação amorosa a tarefa impossível de substituir ou compensar a ausência palpável do absoluto ou da divindade. Por isso o amor não é fusional, é o que une mantendo na separação. (Mourão, 2016, p.5)

Ora esta expressão não fusional do amor acaba por converter-se numa espécie de grafia modelar da distância, uma distância que vai encontrar a sua expressão mais pungente na epidémica desafeição de um discurso que se sabe lavrado por um sentido

² Este texto, actualmente no prelo, será publicado ainda em 2016 no próximo número da revista *O Escritor*, da Associação Portuguesa de Escritores. Por essa mesma razão, a página que assinala a localização do fragmento citado corresponde à versão inédita do mesmo.

muito agudo do pudor, ciente que está o sujeito da inoportunidade da presença humana quando se trata de abrir caminho à verbalização de certas palavras: “Querida. Se tu viesses. Gostava tanto de te ver. Em qualquer idade da vida, que em todas estarias certa com a minha necessidade de te amar. (...) E todavia. Se viesses talvez te não pudesse já dizer o que te digo, porque para as palavras dificeis uma presença é importuna” (Ferreira, 1990, p.69). Em *Alegria Breve*, a personagem Ema defendia justamente que a palavra, e com maioria de razão a palavra amorosa, não nos funde no outro com o qual comunicamos, devendo, por isso, entender-se como “uma ponte para dois espíritos” (Ferreira, 1991, p.180), quer dizer, a geografia de uma possibilidade interlocutiva que em si mesma impede a união das duas margens do verbo num só caudal.

Não deixa de ser, todavia, curioso que o pudor discursivo da palavra amante tenha, na narrativa de Vergílio Ferreira, uma assinatura insistente feminina, porquanto é de facto à personagem feminina que deve ser imputado o ónus da quebra de um circuito comunicativo sempre empenhado em manter o narrador à distância confortável da margem. Como confessa Paulo de *Para Sempre*, em idêntico sentido às palavras que João de *Em Nome da Terra* dirige a Mónica, ou Cláudio a Oriana em *Até ao Fim*,

De uma vez não pude mais, escrevi-te uma carta enorme em que me sangrei todo. Disse “vou dizer-te tudo”. O que eu disse. Um dia Sandra, oh, quantas vezes me disseste coisas assim. Um dia Sandra, ela nunca perdia o pé. E então arreou-me

- Você falado sobre qualquer coisa tem o seu interesse. Mas em conversa amorosa (abanava a cabeça) é tão adolescente (Ferreira, 1983a, p.138-139)

É certo que, tal como o escritor enunciou num dos volumes de *Conta-Corrente*, o tipo de comunicação possibilitado pela carta contém em si próprio a semente de uma distância previamente assumida por ambas as margens, a qual, de certo modo, se encontra já prevista no desfasamento intervalar existente entre a realidade do convívio interpessoal e o seu simulacro no discurso epistolar – porque “escrever cartas é desdobrarmo-nos em palavras, formalizar um convívio em vez de conviver” (Ferreira, 1993, p. 352). Ora o sentido de distância que impõe a formalização do convívio epistolar dobra-se, na obra vergiliana, de uma lonjura excedente produzida pela natural retracção do feminino ao jogo da comunicação amorosa:

Às vezes acontece que ao regressar tu vens ao meu encontro no corredor. Mas não me dizes nada. Ou sorris apenas à passagem e é tudo o que tens para me dizer. E eu creio que essa é a distância a que sempre te puseste para eu te amar. (Ferreira, 1996, p.61) E em toda a vida houve assim uma distância entre nós que nunca pude transpor. (...) Querida Sandra. É por isso que nunca nos amámos em total e clara revelação, penso agora. (Ferreira, 1983a, pp. 123-124)

Sabido é já que, na ficção de Vergílio Ferreira, o estatuto da personagem feminina enquanto objetivação do impulso comunicativo do narrador decorre de uma visão arquetípica onde a vontade de fusão deste último com a mulher amada corresponde apenas à incerta ciência de saber para que lado procurá-la – estando ali ao pé, a mulher está sempre também mais além e, a cada passo do narrador para alcançá-la, o transcendente que lhe sobrevém vai-se deslocando pelo espaço fora, num adiantamento infinito, sem detença nem remissão. Mónica, Bárbara, Oriana e algumas outras mulheres da ficção vergiliana, apesar de moderadamente diferentes entre si, são como declinações involuntárias de uma mesma matriz, cujo *adn* nos conduz ao reduto genealógico da Sandra de *Para Sempre*, o espírito e a raiz de uma extensa galeria composta por desígnios subsequentes de pertença e revisão, filiação e fuga.

Na verdade, o domínio específico da interlocução amorosa carece sempre da materialização de uma qualquer distância para poder continuar a produzir sentido e é exactamente isso que o imorredouro encantamento de Paulo por Sandra, em *Para Sempre*, ou de João por Mónica no romance *Em Nome da Terra* vêm confirmar e de cuja verdade a mítica Aida de *Estrela Polar* se converte no negativo da fotografia: «o máximo de presença no amor coincide com a máxima ausência» (Ferreira, 2004: 100), visto que o próprio «erotismo (...) se sustenta daquilo que combate» (Ferreira, 1994: 169): a distância. A distância entre um corpo e o que lhe está para lá, ou entre o gesto da procura e o desvio da fuga.

Esta discursivização da distância reclamada pelo discurso amoroso do feminino encontra, na obra de Vergílio Ferreira, o seu reverso figurativo na duplicação distanciadora da mulher levada a cabo pelo narrador e que tem no romance *Estrela Polar* a sua mais agónica expressão. Depois de desvendada em Aida a morada (im)possível do mistério, Adalberto só poderia continuar a amá-la deslocalizando-a para o corpo exactamente igual da irmã, Alda, um corpo ainda por saber, habitado por imagens verdadeiramente virgens de o ser e onde, por essa mesma razão, se materializa

a fulgurante possibilidade de um encontro metafísico que só a experiência substitutiva do distanciamento poderá tornar habitável. Em última instância, o assassinato de Aida, que durante anos Adalberto amou pensando tratar-se de Alda, é isto que vem sublinhar – a urgência de colocar à infinita distância a miséria de um corpo para sempre objectivado e que, por isso mesmo, urge destruir. Com Alda já morta, incapaz, por isso, de receber a presença deslocalizada da irmã, matar Aida torna-se na única forma de Adalberto regressar ao seu convívio, fora da existência corpórea da mulher que entretanto se lhe gastou. Em rigor, tal como durante algum tempo a distante presença de Alda corporizou a imagem presbíope de Aida, Aida morta promoveu a relocalização amplificadora dessa mesma imagem, sublinhando, assim, o narrador de *Estrela Polar* a funcionalidade de uma retórica erótico-metafísica da distância que encontra em muitos outros romances vergilianos uma formulação igualmente fértil.

Em boa verdade, as personagens Flora e Ângela (de *Até ao Fim* e *Na Tua Face*, respectivamente) constituem a visão presbíope de Oriana e Bárbara, porque parecem corresponder, cada uma delas, ao desfocamento approximativo de uma mulher eternamente idealizada no tempo e na distância (Oriana e Bárbara), encontrando-se, assim, sujeitas ao labor contemplativo de um olho naturalmente cego à proximidade focal do objecto (o de Cláudio e Daniel). No tempo recente do narrador, Ângela era exacta e metódica como uma regra grammatical, um pouco como Flora, direita de frialdade na sua infinita secura, tão diferentes e, apesar de tudo, tão geneticamente assimiláveis à matriz distanciada de Bárbara e Oriana. Oriana e Bárbara são, assim, uma Aida eternamente amada, porque eternamente inapreensíveis pelo concreto da vocação amorosa que continua a comandar o gesto contemplativo do narrador, em tudo irredutíveis, também, à materialidade de uma presença física banalizada pelo tédio da proximidade. Recuperando, a este propósito, o ensinamento de Pessoa, talvez seja possível afirmar que a distância, a memória e a imaginação se convertem no verdadeiro alfabeto contemplativo do narrador vergiliano.

Nos romances mais recentes de Vergílio Ferreira, só *Para Sempre* (com o correlato *Cartas a Sandra*) e *Em Nome da Terra* subsumem ao estatuto figurativo de uma só personagem o perto e o longe da mulher amada, que o mesmo é dizer, a sua *visão* presbíope (ou seja, a visão da plenitude perturbada pela cegueira da proximidade) e a sua *imagem* presbíope (o encantamento possibilitado pelo poder refocalizador da distância). Efectivamente, Sandra e Mónica são ambas o antes de um tempo pretérito e o

depois do até há pouco, promovendo uma espécie de síntese bifocal da mulher que, no romance *Até ao Fim*, se consegue apenas com o auxílio de uma terceira personagem, Clara, a possibilidade final de uma lente em dióptrica harmonia com a realidade do objecto:

Estou à espera que o dia nasça e que o destino de Miguel se encerre de uma vez.
Talvez então eu diga a Clara

- Vem!

e ela virá talvez – não falei ainda de Clara? e mergulharemos nas águas e renascerei de dentro delas como um deus. (Ferreira, 1987b, p. 110)

Deste modo, é possível que, na narrativa de Vergílio Ferreira, distanciar corresponda sobretudo ao movimento contemplativo de certas imagens através da lente reconfiguradora de uma lonjura agilizada pela personagem masculina em posição de narração. Distanciar é olhar a imagem no silêncio imóvel do que foi (e por vezes também do que não foi), é contemplar ao longe a fixidez da imagem, ao mesmo tempo que o olhar procura fixar-se na velada transcendência do Himalaia, no movimento de um céu mais alto do que a própria altura. De facto, o narrador vergiliano parece desconhecer o registo da visão progressiva, essa espécie de *zoom* mental que poderia aos poucos devolver-lhe a presença do objecto desejado, pois ao necessário alongamento focal da visão não corresponde nunca um movimento de progressivo recuo a partir do presente da narração, mas a súbita imobilidade de um objecto (a própria imagem) a exigir por vezes, em face desta mesma dissensão focal, o artificio figurativo de um desdobramento à beira da diplopia mental: “vejo-me lá daqui donde me vejo” (Ferreira, 1983a, p.35). E porque “a memória não tem movimento” (Ferreira, 1990, p.65), como bem esclarece o narrador João de *Em Nome da Terra*, o agora torna-se no “então de quando estou a ver-te” (Ferreira, 1987b, p.31): “a memória. Ela é quase sempre uma recuperação de imagens imóveis. Porque relembrar o movimento exige um esforço de deliberação. E a memória simplesmente aparece. Mas são imagens que se marcam ou douram de um envolvimento que as transfigura” (Ferreira, 2001, p.112).

Depois do instantâneo fotográfico que havia já registado, em *Nítido Nulo*,³ o momento da partida do pai de Jorge, o romance *Para Sempre* veio contribuir em muito

³ A imagem de que Jorge se serve para relatar o momento da partida do pai é muito interessante: por um lado Jorge exige fidelidade ao poder reconstitutivo dos seus olhos, que são sempre em Vergílio a outra face da memória, mas por outro sabe que aquilo que

para a consolidação da imobilidade e do silêncio como dispositivos operatórios de uma grafia visual da distância. As tias de Paulo, imobilizadas na sua rotina doméstica através do *flash* da memória do narrador (e ocupando a fixidez da imagem como se de duas mulheres de Vermeer se tratasse, batidas de luz ao canto da janela), constituem a este título exemplos irrepetíveis, ao exibirem, por um lado, a força magnífica daquilo que não cede às dobras do tempo e da distância e, por outro, a inexpugnável fragilidade de um registo visual que fatalmente se quebraria ao primeiro toque do narrador e será talvez por isso que entre o seu olhar e a imagem contemplada se encontra a lente protectora da distância: para resguardar de um manuseamento virtualmente inábil a recuada face de uma imagem para sempre exposta no museu irretocável da memória:

Está encostada à parede, a máquina, tia Luísa, vejo-a, senta-se-lhe diante, vergada para a tarefa. Mas está imóvel, as mãos pousadas no tampo da máquina, uma nuvem de folhos caindo do tampo para o chão. Deve estar a costurar algum cortinado para a sala, algum lençol, mas não se move. Petrificada, a face branca, os óculos com uma lente partida. Olho-a fixamente, tem as mãos imóveis segurando a roupa junto à agulha, a roupa cai-lhe até ao chão. Bate-lhe a luz da janela, a face de cera, os olhos fixos na costura, um pouco vergada sobre a máquina. Há silêncio em toda a casa, algum estalido apenas da madeira ao calor, não se move. (Ferreira, 1983a, p.17)⁴

sabe por julgar ter visto se viu alterado pela confusa percepção do tempo e da distância: “Só ao longe, no limite das águas, uma vibração finíssima de luz a toda a curva do mar – ou é dos meus olhos? Meus olhos fiéis, limpos, até ao fim, sede-o. Por favor. Mas a verdade é que por Novembro ou Dezembro – revejo-o desde a minha altura de então que não chegava a um metro, creio. E assim, o que me lembra é só o baú de lata e a mão dele a segurá-lo, suspenso. Devia haver sol. Na realidade, não sei ao certo se foi pelo Inverno. Mas uma certa ligereza do meu pai transpondo o portão do quintal. Aí o vejo. Só, só aí. (...) Tenho este instantâneo fotográfico na minha comoção. Vêem-se imóveis as pernas do meu pai, abertas na passada, o bocado inferior de um braço e a mão apanhando a argola do baú. Dada a minha posição relativa, devia ser o braço esquerdo. Mas não é provável, meu pai, suponho, não era canhoto. O baú era de folha, tinha uma cor baça, talvez do verniz (verniz?). Vejo-o nesse instantâneo e depois não vejo mais nada” (Ferreira, 1983b, p.139).

⁴ Tal como a tia Luísa, também a tia Joana é sujeita ao mesmo procedimento imobilizador: “Transponho a porta e subitamente vejo tia Joana sentada num banco raso ao pé da janela. Está imóvel, tem no colo um alguidar, com a mão direita segura uma faca, com a esquerda segura um molho de couves. Deve estar a migar o caldo-verde. Mas não se move. Tem a cabeça inclinada para o trabalho das mãos, a faca meio enterrada para o molho das couves, paralisada como num *instantâneo fotográfico*. A luz da janela bate-a de lado, tem uma cor de cera, toda ela lembra um modelo de cera fixada numa posição. (...) Está assim sentada, imóvel na tarde que esmorece, batida na face da luz pálida da janela. Tem um alguidar no colo, as mãos imobilizadas a cortar o caldo-verde, o busto vergado, os olhos fixos nas mãos. Parada na eternidade, olho-a sempre,

No entanto, sendo certo que a imagem não pode ver-se a si própria, há que buscar-lhe um sujeito de percepção fora do seu próprio limite figurativo, promovendo-se assim, tal como sucede no delirante episódio do funeral de Paulo, o desdobramento ocasional do narrador num eu que vê e num tu contemplado à distância cristalizadora da imagem, até porque, em boa verdade, e pelo menos em termos funcionais, o narrador Paulo é e não é já a personagem Paulo:

E estava eu nesta reflexão meditativa, quando de horizonte a horizonte, é um brado de sinos de pólo a pólo do mundo, ouço-o, quem morreu? É uma tarde de Inverno, o céu de cinza, quem esticou? Ponho-me a contar os toques, são dois para as mulheres, três para os homens, como compete à sua supremacia macha, mas não chego a acabar de contar. Porque neste instante, a campainha dos mortos mais perto, chego à varanda do nosso quarto, a que dá para a montanha. E logo no caminho que vem dar ao portão, é uma massa escura de beatas, o padre de sobrepeliz a rezar e o sacristão de opa vermelha e cruz alçada. (...) E imprevistamente alguém abriu o portão – é boa, vêm para cá. Venho rápido ao alto da escada, o marulhar de passos multiplica-se à entrada da casa, como um tropejar de ratos pela noite no corredor ou coisa assim. E logo um desvairamento de gritos – não, não. Há realmente um choro que se distingue por sobre o tropel de gente, mas gritos não – é a Deolinda. (...) Está à cabeceira do caixão, acabrunhada de negro em xaile e lenço, no caixão estou eu. Olho-me com estupefacção, ninguém me vê. (*Ibidem*, pp. 82-83)

É já um lugar-comum da crítica vergiliana a referência ao pressuposto teórico da *presentificação*, sobre o qual o autor tanto reflectiu e que busca, justamente, a anulação

não se move” (Ferreira, 1983a, pp.250-251). E de forma idêntica se paralisa o gesto da mãe de Paulo à espera do carteiro: “É uma cena muda, ao fundo da memória, a névoa da distância, há sessenta anos. Ao peitoril da janela, estende os braços em súplica. Vejo-lhe os braços saídos da janela, estende-os abertos, os dedos estalados num apelo de misericórdia. Não a ouço. A boca aberta num grito, não a ouço, esfuma-se-me a imagem no horizonte da imaginação. Do fundo da rua vem o carteiro (...) Transfigurado em legenda, toda a cena fantástica de silêncio. Vejo tudo numa irrealidade sideral, num vago halo de névoa. Os braços de minha mãe mais saídos da janela, todo o busto suspenso, deve arremessá-lo no grito até à distância da montanha. (...) O Augusto Correio deve já levar o tomate do nariz todo vermelho de confraternização humana. Mas quando passa por baixo da janela, uma oscilação maior nos braços estendidos, minha mãe deve erguer mais alto o seu clamor, o carteiro, sempre em frente, ergue ao alto um dedo a dizer que não. (...) Num espaço de névoa, as formas oscilantes ao ondeado da neblina, e o silêncio, o silêncio. Minha mãe gesticula ainda, tem o gesto fixo na imobilidade da memória, a boca aberta num grito mudo, uma vaga de névoa esparsa no ar, apaga-se no horizonte. Silêncio. Na tarde opaca de calor” (*Ibidem*, pp. 36-37).

do princípio poético da distância. Num livro já antigo, publicado em 2000, defendi acerca deste assunto o seguinte:

De facto, a poética do tempo é em Vergílio Ferreira enformada pelo conceito de presentificação, o que não só significa que os aspectos relacionados com o tratamento narrativo do tempo (...) estão sujeitos a nesse princípio de presentificação, mas indica também que a experiência ficcional do tempo aparece subordinada, neste autor, a um modo particular de relacionamento do autor e do leitor com o texto romanesco. (...) O sentimento de profunda implicação do autor e do leitor no texto literário exige, nesta perspectiva, a anulação da distância que os separa a ambos do texto. (Rodrigues, 2000, pp.74-75)

Evoco a este propósito as palavras sábias de Vergílio Ferreira quando, no quarto volume de *Conta-Corrente*, o autor afirma que “é preferível um erro fértil a uma verdade estéril” (Ferreira, 1993, p.173), não porque acredite ter-se escondido um verdadeiro erro no meu juízo de então, e muito menos por acreditar que algo de fértil pudesse ter daí advindo, mas por crer que o referido juízo descreve uma verdade que é apenas uma meia-verdade, ou uma verdade parcelar, razão pela qual me parece que não poderá deixar de estar errado apostar numa formulação que não abra a porta ao saudável princípio da relativização. Quando, no *incipit* de *Alegria Breve*, o narrador afirma “Enterrei hoje minha mulher” (Ferreira, 1991, p.9), promove efectivamente uma redução do princípio narrativo da distância, ao sobrepor intencionalmente o eu do narrador ao eu da personagem e também ao do leitor, numa fusão que é sempre mais virtual do que real, mas que, de certo modo, os implica aos três na textualidade viva do romance, de braço dado com o próprio autor. Todavia, a grande maioria dos romances autodiegéticos de Vergílio Ferreira não resiste a mostrar-nos que, por vezes, não é o tempo pretérito que vem até ao narrador⁵, presentificando-se, mas o narrador que, de olhos bem abertos, parece virar-se para trás ao encontro de um eu convenientemente objectivado na alteridade da personagem e que assim, por via dessa duplicação funcional, o situa a ele próprio à distância indutora da contemplação e da possibilidade real de interlocução:

⁵ Cf. Ferreira, 1993, p.208: “O tempo é de facto aquilo que mais avulta na fotografia, porque é da condição desta *conservar* o passado. Uma foto acontece num momento mais ou menos anterior a nós e fixa uma presença através dos anos. (...) O que uma fotografia antiga significa não é «isto esteve lá», mas «eu estive lá». Não é o passado que vem até nós, mas nós que vamos até ao passado – com a certeza paralela de que aí já não ou nunca estivemos e que o intervalo é preenchido pelo irrevogável do tempo. (...) a fotografia implanta-nos num tempo que já morreu, fazendo-nos transpor o espaço que nos separa”.

-Deolinda!

- Esteja quieto. Ora para o que o diabo lhe havia de dar.

Espreito à fechadura – não, não, a porta está entreaberta – sou eu. Vejo-me. Um pouco mais velho, a barba talvez por fazer. (...) Mas é evidente que ele sou eu – como podes tu ainda com a mulher? (Ferreira, 1983a, pp.112-113)

Estes diálogos vergilianos, que têm por solo o espaço circunstancial de um eu desdobrado em duas figuras funcionalmente distintas (o narrador e a personagem), como que instabilizam a textualização romanesca da presentificação enquanto dispositivo de genesíaca revigoração do passado: enquanto o eu da instância narradora tiver que lançar mão da sua habilidade para espreitar pela fechadura (em sentido real e metafórico), a desejada possibilidade de fusão entre o eu narrante e o eu narrado continuará a brilhar exactamente por causa da chama virtual de um convívio que só poderá manter-se à distância da sua própria impossibilidade. Dê-se-lhe o nome que se der (Adalberto, Jorge, Alberto, Paulo, João ou Cláudio), o narrador de Vergílio Ferreira (já) não é a personagem que de facto também foi, porque esta está já à distância do seu dedo indicador, da sua retina presbíope em busca da conveniência objectivante do desdobramento. O narrador já não é a personagem, ou já não é sempre a personagem, designando-a em episódicos instantes de objectivação figurativa, como um actor que de si próprio pudesse descolar-se para apontar o dedo à alteridade da personagem. Deste modo, creio poder afirmar-se que a obra de Vergílio Ferreira produz uma espécie de *brechtização* do discurso romanesco, introduzindo um certo sentido de distância (funcional, mas não só) entre o estatuto do narrador e o estatuto da personagem, mesmo que ambos possam ser ocasionalmente subsumíveis à identidade generalizadora do eu. Tal como o teatro de Brecht defendia o distanciamento entre actor e personagem, por forma a poder despertar a consciência crítica do espectador, o leitor vergiliano, aderindo emocionalmente ao eu de Jaime presente no *incipit* de *Alegria Breve*, não deixa de viver essa episódica identificação à distância do próprio raciocínio, um raciocínio sumamente necessário à reconstrução de um edifício em ruínas à procura de um tecto, de uma casa em pedaços em busca da própria ordem.

E se, para Brecht, distanciar é ver em termos históricos, talvez em Vergílio distanciar seja olhar o que já foi por sobre o constrangimento da pura cronologia, da dispersão geográfica de cenas e personagens recuperadas por uma visão desavinda com a própria retina e que assim promove a contemplação dos tempos idos à luz da sílaba gsentida do Himalaia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Ferreira, Vergílio. *Para Sempre*. Lisboa, Bertrand, 1983a.
- Ferreira, Vergílio. *Nítido Nulo*. 3^a edição, Amadora, Bertrand, 1983b [1971].
- Ferreira, Vergílio. *Conta-Corrente 5*. s.l., Bertrand, 1987a.
- Ferreira, Vergílio. *Até ao Fim*. 2^a edição, Venda Nova, Bertrand, 1987b.
- Ferreira, Vergílio. *Em Nome da Terra*. 2^a edição, Venda Nova, 1990.
- Ferreira, Vergílio. *Alegria Breve*. 6^a edição, Venda Nova, Bertrand, 1991 [1965].
- Ferreira, Vergílio. *Conta-Corrente 4*. 2^a edição, Venda Nova, Bertrand, 1993 [1986].
- Ferreira, Vergílio. *Cartas a Sandra*. Venda Nova, Bertrand, 1996.
- Ferreira, Vergílio. *Escrever*. Lisboa, Bertrand, 2001 (Edição de Hélder Godinho).
- Ferreira, Vergílio. *Estrela Polar*. 5^a edição, Lisboa, Bertrand, 2003 [1962].
- Leminski, Paulo. “Aviso aos naufragos”. *Distraídos venceremos*. 5^a edição, São Paulo, Brasiliense, 2006 [1987].
- Mourão, Luís. “Um nada fica a lembrar-se para sempre — seis razões para gostar dos romances de Vergílio Ferreira”, *O escritor*. Revista da Associação Portuguesa de Escritores, 2016 (no prelo).
- Pessoa, Fernando. *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão.) Lisboa, Ática, 1980 [1923].
- Rodrigues, Isabel Cristina. *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa, Colibri, 2000.
- Rodrigues, Isabel Cristina. “Heteropsicografia: Pessoa, Vergílio e o lugar da dor”. 2016 (no prelo)

Bio

Isabel Cristina Rodrigues nasceu em Coimbra em 1967 e licenciou-se em 1989 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses). É Professora do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro desde 1991, tendo apresentado uma dissertação de doutoramento sobre a obra de Vergílio Ferreira (*A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*), publicada em 2016 pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Tem ainda dois outros volumes dedicados ao escritor, *A Poética do Romance em Vergílio Ferreira* (Lisboa, Colibri, 2000) e *A vocação do lume. Ensaios sobre Vergílio Ferreira* (Coimbra, Angelus Novus, 2009), exercendo maioritariamente a sua docência e investigação nos domínios da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e da Teoria da Literatura, em cujo âmbito tem publicado ensaios em revistas nacionais e estrangeiras. Em extensão do seu percurso académico, tem integrado júris de prémios literários como os da Associação Portuguesa de Escritores (Grande Prémio de Romance e Novela e Grande Prémio de Literatura Biográfica), bem como o painel de Estudos Literários encarregado da avaliação de Projetos de Doutoramento e Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

icrodrigues@ua.pt