

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ANA CRISTINA FERNANDES PEREIRA WOLFF

*APARIÇÃO, ESTRELA POLAR E ALEGRIA BREVE:*  
CORRESPONDÊNCIAS E CONTRASTES

UMA LEITURA DAS RELAÇÕES HOMEM-ESPAÇO EM VERGÍLIO  
FERREIRA

MARINGÁ - PR  
2006

**ANA CRISTINA FERNANDES PEREIRA WOLFF**

***APARIÇÃO, ESTRELA POLAR E ALEGRIA BREVE:***  
**CORRESPONDÊNCIAS E CONTRASTES**

**UMA LEITURA DAS RELAÇÕES HOMEM-ESPAÇO EM VERGÍLIO  
FERREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ - PR  
2006

*À memória de Vergílio Ferreira*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre. Por tudo.

Ao Caius, meu porto seguro, cujo amor e cumplicidade permeiam cada página desta pesquisa.

Aos meus pais, José e Pedra, e aos meus irmãos, Rodrigo e Juliana, que sempre compartilharam dos esforços, tristezas e alegrias de meu percurso até aqui.

Ao casal Fred e Graça Wolff, meus “pais adotivos”, pelo apoio constante.

À querida Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Clarice Zamonaro Cortez, misto de orientadora, amiga e mãe, cujo carinho, incentivo e confiança foram imprescindíveis para trilhar os caminhos deste trabalho. Sua presença, seu conhecimento e seu amor pela literatura foram basilares para minha vida, não apenas como mestrande, mas, principalmente, como ser humano.

Aos membros da Banca Examinadora, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marisa Corrêa Silva, a quem devo o primeiro contato com o mundo ficcional de Vergílio Ferreira, e Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Suely Fadul Villibor Flory, cujos textos me ajudaram a estudar o universo vergiliano. Suas contribuições foram fundamentais para o enriquecimento desta pesquisa.

Aos professores do Mestrado em Letras, pelos conhecimentos compartilhados nas respectivas disciplinas.

Aos colegas de turma, com quem dividi angústias, incertezas, sorrisos, momentos indelévels. Vocês sempre estarão na minha memória. Agradeço especialmente a Sílvia Emiliano, Leonel Lopes e Iris Conrado, pessoas iluminadas, amigos para toda a vida.

À CAPES, pela bolsa concedida.

*É difícil defender  
Só com palavras,  
a vida.*

João Cabral de Melo Neto

*Gostaria de escrever um poema e não sei de quê.  
Há em mim uma inquietação como se para nascer  
um grande gesto, uma idéia, o visível do que se não vê.  
Mas não nasce, não se vê, nasce apenas o prazer  
desta vaga melancolia que em si mesma consiste  
e tem o gosto de ser triste  
sem o ser.*

Vergílio Ferreira

*O que nos chama para dentro de nós mesmos  
É uma vaga luz, um pavio, uma sombra incerta.  
Qualquer coisa que nos muda a escala do olhar  
E nos torna piedosos, como quem já tem fé.  
Nós que tivemos a vagarosa alegria repartida  
Pelo movimento, pela forma, pelo nome,  
Voltamos ao zero irradiante, ao ver  
O que foi grande, o que foi pequeno, aliás  
O que não tem tamanho, mas está agora  
Engrandecido dentro do novo olhar.*

Fiama Hasse Pais Brandão

## RESUMO

**APARIÇÃO, ESTRELA POLAR E ALEGRIA BREVE: CORRESPONDÊNCIAS E CONTRASTES - UMA LEITURA DAS RELAÇÕES HOMEM-ESPAÇO EM VERGÍLIO FERREIRA**

Entre os escritores contemporâneos portugueses, Vergílio Ferreira (1916-1996) destaca-se, sobretudo, pela problemática que persegue: um profundo humanismo, marcado pela inquietação do homem enquanto ser no mundo. Segundo alguns críticos, as obras vergilianas trouxeram uma renovação estilística à literatura portuguesa, algo de novo depois de Eça de Queirós, o que impulsionou a ficção portuguesa e abriu novas perspectivas para a montagem do romance. Entre suas obras, *Aparição* (1959), *Estrela Polar* (1962) e *Alegria Breve* (1965) situam-se dentro daquilo que a crítica costuma chamar de ciclo existencial, compondo uma trilogia em que a condição humana é investigada profundamente. Dada a importância dessa trilogia no conjunto da obra de Vergílio Ferreira e lembrando que a mesma é permeada por uma perspectiva existencialista – à qual interessa a existência particular do homem, sua subjetividade, seu estar no mundo – esta pesquisa debruça-se sobre esses três romances com o objetivo de observar a relação do homem com os espaços que o circundam. Nesse sentido, importa verificarmos: como são apresentados os vazios do texto em termos de temáticas, símbolos, posicionamento filosófico e estruturas narrativas; quais são os efeitos suscitados pelo texto, em função desses vazios e da linguagem particular; quais os aspectos divergentes e convergentes no *corpus* escolhido; como as obras conduzem à reflexão em torno da condição humana e, a partir daí, qual a imagem de homem emanada das mesmas. Para tanto, buscando dialogar com outras pesquisas acadêmicas envolvendo textos vergilianos e procurando contribuir para a fortuna crítica do escritor, mas principalmente procurando trazer algo de novo, este trabalho é orientado pela Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser. Dessa maneira, está organizado da seguinte maneira: inicialmente, fazemos o levantamento de algumas considerações básicas sobre o romance e a teoria da narrativa, enfatizando o espaço; a seguir, discutimos os pontos mais importantes da teoria de Iser, privilegiando a concepção de leitor implícito, a interação texto-leitor, o repertório, as estratégias e os vazios do texto; posteriormente, apresentamos uma breve introdução ao pensamento existencialista; finalmente, contextualizamos Vergílio Ferreira na ficção portuguesa. Após o percurso teórico, fazemos a leitura individual de cada romance, observando a construção do discurso narrativo e, principalmente, a relação das personagens (os protagonistas – Alberto, Adalberto e Jaime) com o espaço, destacando os recursos temático-estéticos e a configuração dos vazios textuais. Por fim, apresentamos a análise comparativa de *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*, evidenciando tanto semelhanças como importantes diferenças em relação à temática, à linguagem, ao estilo, à própria estrutura narrativa e, especialmente, à interação homem-espaço. Se a verdade é algo subjetivo, como postulam os existencialistas, também a relação do homem com o espaço é muito singular, particular, profundamente ligada ao seu existir, o que notamos nas obras estudadas.

**Palavras-chave:** Espaço; Recepção de leitura; Existencialismo.

## ABSTRACT

### ***APARIÇÃO, ESTRELA POLAR AND ALEGRIA BREVE: CORRESPONDENCES AND CONTRASTS - A READING ABOUT THE RELATIONS MAN-SPACE IN VERGÍLIO FERREIRA***

Among the contemporary Portuguese authors, Vergílio Ferreira (1916-1996) stands out, chiefly, for the quest he pursues: a deep humanism, marked by the man's unrest while being on the world. According to some critics, Vergílio Ferreira's works have brought a stylistics renewal to Portuguese literature, something new after Eça de Queirós, which gave impulse to the Portuguese fiction and has opened new perspectives to the construction of the novel. Among his works, *Aparição* (1959), *Estrela Polar* (1962) and *Alegria Breve* (1965) are situated in what the critique calls existential cycle, constituting a trilogy in which the human condition is deeply investigated. Due to the importance of this trilogy in Vergílio Ferreira's body of works and reminding that the same is permeated by an existential perspective – to which interests the the personal existence, the subjectivity, the being on the world – this research is dedicated to these three novels aiming to observe the relation between the man and his space. Therefore, it is important to verify: how the textual gaps concerning themes, symbols, philosophical positioning and narrative structures are presented; what are the effects aroused by the text, owing to these gaps and the specific language; what are the diverging and converging aspects in the chosen *corpus*; how the works conduct to the reflection about the human condition, and thence, what images of man emanate from them. Thus, discussing with other academic researches involved with Vergílio Ferreira's texts and seeking to contribute with the critical fortune on the author, but mainly to bring something new, this research is orientated by the Reader-Response Criticism, by Wolfgang Iser. It is organized in the following way: firstly, it was exposed some basic considerations on the novel and the narrative theory, emphasizing the space; next, it is discussed the most important points of Iser's criticism, distinguishing the concept of implied reader, the text-reader interaction, the repertory, the textual strategies and gaps; later, it is presented a brief introduction on the existentialist thought; and finally, Vergílio Ferreira is contextualized into Portuguese fiction. After the theoretical course, the single reading of each novel is done, observing the construction of the narrative discourse, and mainly, the relation between the protagonist characters (Alberto, Adalberto and Jaime) and the space, highlighting the thematic-aesthetic resources and configuring the textual gaps. In last, a comparative analysis of *Aparição*, *Estrela Polar* and *Alegria Breve* is presented, stressing both similarities and important differences related to the themes, the language, the style, the own narrative structure and, especially, the interaction man-space. If truth is something subjective, as postulated by the existentialists, the relation between the man and his space is very particular, as well, deeply linked to his own being, which is noticed in the works studied.

**Key-words:** Space; Reader-Response Criticism; Existentialism.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	<b>VI</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>VII</b>
<b>LISTA DE QUADROS</b>	<b>X</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 O ESPAÇO DO ROMANCE NA LITERATURA: UM PASSEIO PELA FICÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>1.1 Primeiros passos: considerações prévias</b>	17
<b>1.2 Trilhando os caminhos da história do romance</b>	20
<b>1.3 Um parêntese: em meio à crise, um lugar de encontro - o romance lírico</b>	25
<b>1.4 O romance e os elementos da narrativa</b>	28
1.4.1 O espaço	29
<b>2 LONGO CAMINHO ATÉ O LEITOR...</b>	<b>37</b>
<b>2.1 Wolfgang Iser e a Teoria do Efeito Estético</b>	38
2.1.1 A concepção de leitor implícito	41
2.1.2 O repertório, as estratégias, a realização	43
2.1.3 A interação entre texto e leitor: uma relação assimétrica	46
2.1.4 Os lugares vazios	50
<b>2.2 Breve desvio: Existencialismo, suporte filosófico da obra vergiliana</b>	54
2.2.1 Fenomenologia? Aqui e agora, por quê?	54
2.2.2 Existencialismo: a primazia da subjetividade	55
2.2.3 Principais nomes ligados ao Existencialismo	57
2.2.3.1 Sören Kierkegaard	58
2.2.3.2 Karl Jaspers	60
2.2.3.3 Martin Heidegger	62
2.2.3.4 Jean-Paul Sartre	66
<b>3 ESPAÇO DE COMUNHÃO: O ENCONTRO COM VERGÍLIO FERREIRA</b>	<b>69</b>

<b>3.1 Nas trilhas vergilianas: contexto histórico-literário</b>	<b>69</b>
<b>3.2 Vergílio Ferreira: <i>Um escritor apresenta-se</i></b>	<b>72</b>
<b>3.3 <i>Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve: uma leitura das relações homem-espaço</i></b>	<b>76</b>
3.3.1 <i>Aparição</i> : o percurso iluminador do ser	76
3.3.1.1 A aldeia: a montanha, o velho casarão, o silêncio...	84
3.3.1.2 Évora: dos labirintos à imensidão da planície	104
3.3.2 <i>Estrela Polar</i> : uma procura sem encontro	133
3.3.2.1 O espaço opressor de Penalva: do quarto escuro à prisão	141
3.3.3 <i>Alegria Breve</i> : o eterno retorno	174
3.3.3.1 A aldeia: mundo primordial	180
3.3.4 <i>Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve</i> : correspondências e contrastes	207
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>217</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b>	<b>220</b>

**LISTA DE QUADROS****3 ESPAÇO DE COMUNHÃO: O ENCONTRO COM VERGÍLIO FERREIRA**

- Quadro 1:** *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve*: correspondências e contrastes  
Temática e desdobramentos 215
- Quadro 2:** *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve*: correspondências e contrastes  
Espaço/Simbologia 216

## INTRODUÇÃO

Entre pesquisadores e estudiosos brasileiros, desde longa data, há um grande interesse pela Literatura Portuguesa. Este interesse é motivado não apenas pela relação histórica e lingüística mantida entre Brasil e Portugal, mas, sobretudo, por algumas importantes e recorrentes características que têm contribuído para a difusão dessa literatura: “a *consciência histórica* que a define e a *consciência estética* que revela sua profunda e vital sintonização com as mais recentes conquistas da literatura ocidental” (Coelho, 1973, p. 11, grifos do autor).

Contemporaneamente, entre os escritores portugueses, Vergílio Ferreira é um nome que se destaca pela qualidade de seus textos, pela sua linguagem e, principalmente, pela problemática que persegue: um profundo humanismo, marcado pela inquietação do homem enquanto ser no mundo. João Gaspar Simões afirmou que “Vergílio Ferreira introduzira na literatura portuguesa, pela primeira vez, alguma coisa de novo depois de Eça de Queirós” (*apud* Mendonça, 1973, p. 162). Com efeito, o autor cumpriu, a exemplo de Eça, uma renovação estilística capaz de transferir a mensagem para as soluções do código. Godinho (1996, p. 196), importante estudioso de sua obra, vai de encontro a tal pensamento ao afirmar que “a arte que Vergílio Ferreira nos deixa é uma gigantesca Sombra para o nosso enriquecimento e da cultura portuguesa”.

A produção literária vergiliana está inserida em dois momentos distintos, que revelam o quão o autor foi coerente com o espaço, o tempo e, principalmente, consigo mesmo, procurando respostas para suas indagações. Assim, primeiramente, temos uma literatura neo-realista, voltada para os problemas sociais, que, como um imperativo da consciência, cede às pressões do tempo. Depois, em uma segunda fase, o homem preocupado com as necessidades materiais, com os infortúnios, dá lugar a um outro atormentado pela sua própria presença, no início dos anos 50, “anos que anunciavam os limites da condição humana e a angústia de viver de um homem cuja tarefa inadiável e irremediável era apenas o absurdo mito de Sísifo” (Mendonça, 1978, p. 9).

A evolução pela qual passa Vergílio Ferreira é, desse modo, ativada por forças interiores, motivada pelas tendências contemporâneas e corresponde a uma literatura nova, introspectiva, ligada ao imaginário, ao absurdo, ao trágico da existência humana e marcada pelo intimismo. Conseqüentemente, a Literatura Portuguesa ganhou textos nos quais uma linguagem incomum apresenta um mundo original, de incansável busca do ser, em que os signos abrem-se a novos significados, fundindo o poético à reflexão filosófica.

Entre seus romances, *Aparição*, cuja primeira publicação data de 1959, marca definitivamente o ciclo existencial, confrontando o homem consigo mesmo, em busca de um sentido para sua existência. É, portanto, de grande importância no conjunto da obra vergiliana, pois nela o autor mergulha definitivamente no ser, atestando a supremacia “da subjectividade em face do mundo, [...] do exterior ao *eu*” e “revelando uma zona de fulguração íntima, de evidência da vida e da morte, nó de um caminho que leva à explicação dos silêncios, da nostalgia, da angústia existencial”, destacam Azinheira e Coelho (1999, p. 18, grifo dos autores).

Dando continuidade à linha iniciada em *Aparição*, em *Estrela Polar*, publicado em 1962, a problemática da solidão e da incomunicabilidade é recorrente. A ambigüidade marca o romance, pois há um jogo da memória rumo à procura e à interrogação. O texto, fragmentado e vago, apresenta inúmeros vazios ao leitor. Além disso, Mendonça (1978, p. 65) destaca que, neste romance, “tudo é implausível, quer se trate dos acontecimentos, quer das personagens, que pertencem a um mundo sem contornos definidos [...]”.

*Alegria Breve*, romance com primeira publicação em 1965, por sua vez, rompe definitivamente com a tradição narrativa, acirrando a desrealização iniciada anteriormente e intensificando, assim, a invenção. É uma obra de saldo final, que “fixa, pois, o *Limite* do encontro essencial entre Homem e Absoluto; *encontro* cuja grandeza indizível só pela violência das emoções primitivas pode ser traduzida”, observa Coelho (1973, p. 217, grifo do autor).

O poder de questionar, procurar compreender o homem e sua existência é fascinante nessas narrativas, o que levou Mendonça (1973, p. 166) a afirmar que constituem “um grupo de ensaios em forma de romance”. A isso se soma a linguagem imagética, plasmada de sensibilidade. Juntos, *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve* compõem a trilogia do ciclo existencial de Vergílio Ferreira, destacando-se entre os mais importantes do escritor. Os títulos, por si só, intrigam e ativam a imaginação e, pouco a pouco, por meio de um estilo particular, o leitor entra em contato com as inquietações que se revelam nos romances, por vezes chamados de romances-ensaios ou romances-problemas.

Vale ressaltar que, a partir de *Aparição*, os textos vergilianos demandam um envolvimento cada vez maior daquele que os lê, uma vez que o narrador autodiegético “estabelece uma metanarrativa, uma poética do próprio texto, explicando e montando o seu discurso ficcional, com a participação do leitor” (Flory, 1993, p. 14). A recepção textual abre-se, dessa maneira, para diferentes leituras e para a pluralidade de sentidos.

Muito expressiva e inovadora, a obra de Vergílio Ferreira influenciou outros escritores, sobretudo após a publicação de *Aparição*. Criando uma linguagem singular e poética, que explora as potencialidades do signo e a sintagmática existencialista, o escritor iniciou, enfim, um novo discurso narrativo e uma diferente perspectiva para a montagem do romance, atribuindo-lhe novo sentido e impulsionando a ficção portuguesa, inclusive a de autoria feminina.

A importância e a qualidade literária da obra vergiliana têm sido constantemente reiteradas pela crítica e estimulado o interesse de muitos pesquisadores, o que justifica o estudo ora apresentado. Além disso, esta proposta é extensão de nosso trabalho de conclusão do curso de graduação em Letras<sup>1</sup>, que se restringiu à obra *Aparição*. Procuramos, com isso, contribuir para a fortuna crítica deste autor, dialogando com outros trabalhos acadêmicos voltados para sua obra.

Posto que o espaço exerce um papel muito importante nas narrativas de Vergílio Ferreira rumo à investigação da condição humana, este trabalho propõe-se a correlacionar *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*, a fim de observar, na trajetória das personagens, em especial do narrador-personagem, como se caracterizam as relações com os espaços – vividos, percebidos ou reinventados pela memória –, espaços que, por vezes, simbolizam reflexões, experiências ou a própria existência. Procuramos avaliar de que maneira tais romances se aproximam e, ao mesmo tempo, distanciam-se, a partir da construção textual e das categorias de espaço e personagens, que ganham especial relevo e criam certa tensão no interior das narrativas.

Concomitantemente, pretendemos verificar em que medida essas convergências e divergências revelam nuances da reflexão filosófico-humanística. Se tais obras encontram-se entre as mais representativas de Vergílio Ferreira, importante é conhecer o limite e as fendas entre as mesmas, o que pode conduzir à solução para o problema levantado sobre a condição humana.

A escolha desses romances justifica-se pela relação existente entre os mesmos que compõem a chamada trilogia existencial e constituem, usando as palavras de Mendonça (1973, p. 169), “a pedra mestra de toda a sua obra”. Escritos sob a influência do existencialismo, correspondem ao desenvolvimento dos três conceitos básicos do pensamento heideggeriano. Desse modo, em *Aparição* desenvolve-se o *Dasein* (o *ser-aí*, o *estar-sendo*), o

---

<sup>1</sup> WOLFF, A. C. F. P.; CORTEZ, C. Z. (orient.). Espaço x personagens em *Aparição*: o encontro do poder descritivo e da reflexão filosófico-humanística. *Catálogo de Resumos de Trabalhos de Conclusão do Curso de Letras*. Universidade Estadual de Maringá, Departamento de Letras, v. 5 (2003) – Maringá: UEM/DLE, 2004, p. 32.

ente à procura do sentido de ser. *Estrela Polar* aborda o conceito do *Mitdasein* (o *ser-com*), a busca da comunicação com um outro. Por último, em *Alegria Breve* explora-se o *Sein-zum-Tode* (o *ser-para-a-morte*). Além disso, observamos, no desenrolar da trilogia, um aperfeiçoamento do fazer romanesco, uma reinvenção, que incorporou novas estratégias de interagir com o leitor.

Diante dessa preocupação quanto à interação com o leitor, optamos por adotar a teoria recepcional, especificamente a Teoria do Efeito Estético, como metodologia orientadora para este trabalho. Assim, enfatizando o espaço e a recepção ou os efeitos provocados pelo texto, algumas perguntas são suscitadas:

- Na estrutura narrativa, qual o tratamento dado a personagens e espaço e como se configuram as relações entre tais categorias em *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*?
- Como são apresentados os vazios em termos de temáticas, símbolos, posicionamento filosófico e estruturas narrativas?
- Como a linguagem e, em especial, o poder descritivo nos romances atuam como subsídios para o estudo do espaço e das personagens e para as interrogações filosóficas?
- Como tais obras conduzem à reflexão em torno da condição humana e, a partir disso, qual a imagem de homem emanada?
- Quais os aspectos divergentes e convergentes no *corpus* escolhido?
- De que maneira a filosofia existencialista permeia os romances?

Tendo em vista tais perguntas, estabelecemos como objetivo geral, analisar, em *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*, a partir do preenchimento dos vazios textuais e dos efeitos estéticos suscitados no leitor, a relação das personagens com os espaços que as circundam, desvelando, assim, a imagem de homem presente no universo ficcional dos romances. Para tanto, durante o processo de estudo faz-se necessário alçar um olhar mais atento à linguagem tanto lírica quanto reflexiva do autor.

No tocante a Vergílio Ferreira, diversas pesquisas acadêmicas têm se debruçado sobre sua obra, quer na forma de livros, artigos, dissertações ou teses. Dentre essas, as que interessam mais de perto a este trabalho são as dissertações e teses defendidas. Em pesquisa em diferentes fontes<sup>2</sup>, foi possível relacionarmos, cronologicamente, defesas efetuadas no Brasil a partir de 1980. Os resultados encontrados foram os seguintes:

• **Dissertações:**

- 1) Neusa Bosque Haiat. *Contos de Vergilio Ferreira: unidade e variedade*. USP, 1980.

---

<sup>2</sup> Em geral, os dados provêm de fontes eletrônicas, como *sites* de universidades, banco de teses da CAPES e outros bancos, como Unibibliweb, Ibict, Mla etc.

- 2) José Rodrigues de Paiva. *Mudança, romance-limite*. UFPE, 1981.
- 3) Dolores Elias Cozzolino. *O discurso da memória nos romances de Vergílio Ferreira*. UNESP-Assis, 1984.
- 4) Ivo Lucchesi. *A ficção da errância: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. UFRJ, 1984.
- 5) Carlos Francisco de Moraes. *Humana condição e música em romances de Vergílio Ferreira*. USP, 1992.
- 6) Maria Spassal. *Alegria Breve: a consciência do ser*. PUC-RS, 1992.
- 7) Jorge Vicente Valentim. *Cântico infundável: a música como metáfora na ficção de Vergílio Ferreira*. UFRJ, 1996.
- 8) Cristiane Busato da Silva. *A palavra: tragédia e triunfo no romance de Vergílio Ferreira*. PUC-RJ, 1998.
- 9) Aline Coelho da Silva. *O herói neo-realista em Mudança, de Vergílio Ferreira*. PUC-RS, 2002.
- 10) Érika Luiza Piza Netto. *Linguagem poética e sentido da existência em Alegria Breve, narrativa de Vergílio Ferreira*. UNESP, 2003.

•**Teses:**

- 1) Suely Fadul Villibor Flory. *Tempo de ser, tempo de fazer: a temporalidade essencial e o espaço do leitor nos romances de Vergílio Ferreira*. UNESP-Assis, 1988.
- 2) Luci Ruas Pereira. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. UFRJ, 1994.
- 3) Oziris Borges Filho. *As artimanhas do ser e do espaço no romance de Vergílio Ferreira*. UNESP-Araraquara, 2000.
- 4) Marcelo Franz. *A inquietude da memória: o significado do lembrar em romances de Vergílio Ferreira*. USP, 2002.

Esses estudos totalizam, como vemos, dez dissertações e quatro teses e, ainda que não tenham sido analisados integralmente, pudemos observar que diferentes romances e contos do autor têm sido objeto de pesquisa, sob diferentes abordagens teóricas. A pesquisa mais próxima da nossa é a de Oziris Borges, porém não se filia à linha teórica da estética da recepção e seu *corpus* não contempla *Estrela Polar*. Por outro lado, a pesquisa de Suely Flory, também voltada para a recepção, envolve um foco diverso daquele ora pretendido. O estudo proposto, enfatizando o espaço a partir da perspectiva recepcional, pretende, enfim, contribuir para as pesquisas acadêmicas voltadas à obra de Vergílio Ferreira.

Nesse sentido, nosso trabalho tem caráter bibliográfico, realizando-se por meio de leitura e resenha de diversos materiais disponíveis – teóricos, críticos, analíticos – voltados

para a literatura, a literatura portuguesa, a obra vergiliana e a teoria do efeito. A leitura dos ensaios de Vergílio Ferreira também se faz necessária, uma vez há um diálogo entre estes e seus textos literários.

Desse modo, no capítulo 1, apresentaremos algumas considerações gerais sobre o romance, destacando sua evolução histórica. Além disso, teceremos alguns comentários sobre o romance lírico, visto que Vergílio Ferreira é, segundo Rosa Maria Goulart, o paradigma desse romance na Literatura Portuguesa. Por fim, discorreremos sobre o espaço no romance, categoria da narrativa que interessa basicamente ao nosso trabalho.

No capítulo 2, abordaremos a teoria recepcional. Neste momento, nosso objetivo é enfatizar os princípios norteadores da Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, que oferece a orientação metodológica para esta pesquisa. Ainda neste capítulo, discutiremos brevemente o Existencialismo, corrente filosófica que dialoga com os romances ora estudados. Julgamos que tal discussão é importante para a leitura do *corpus* em estudo. Assim, traremos algumas informações sobre as origens, os postulados básicos e os mais importantes filósofos ligados ao pensamento existencialista.

No capítulo 3, inicialmente, faremos uma apresentação de Vergílio Ferreira, observando o contexto histórico-literário em que sua produção está inserida e apresentando uma notícia biográfica. A seguir, realizaremos a leitura consecutiva dos romances, a saber: *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*. Nesta fase, estudaremos o espaço em que se movimentam as personagens, que abriga uma importante carga simbólica, e observaremos a relação entre tais categorias. Para tanto, procuraremos preencher os vazios textuais e observar os possíveis efeitos suscitados pelos textos no leitor. Feita a leitura dos romances, apontaremos as aproximações e diferenças entre os mesmos.

Por último, apresentaremos nossas considerações finais, ressaltando os pontos mais importantes da pesquisa. Neste momento, procuraremos desvelar as relações homem-espaço e, por conseguinte, a imagem de homem presente nas obras.

Haja vista que o texto literário é plurissignificativo, lembramos que a leitura aqui apresentada é apenas uma das possibilidades. A literatura, como sabemos, não se esgota em uma única leitura, podendo suscitar os mais diferentes efeitos de sentido nos mais diversos leitores. Disso advém seu caráter peculiar.

## 1 O ESPAÇO DO ROMANCE NA LITERATURA

*A vida e a pessoa que estamos sendo é única e sem margens. Fixar aí o que traz os sinais da plenitude perdida é o máximo que pode inventar-nos em humanidade e grandeza. [...] A evidência que nos resiste é a de que a vida é um valor, porque é a própria essência da terra toda e dos céus, e a de que é o sabê-lo que salva nossa vida para a vida: é ao nosso olhar humano que existem as pedras, os astros, os cães...*

Vergílio Ferreira

### 1.1 Primeiros passos: considerações prévias

Como a presente pesquisa trabalha com a leitura de três romances, julgamos que algumas considerações iniciais fazem-se necessárias a respeito desse gênero. Falar em romance pode parecer algo bastante trivial, sobretudo porque essa palavra traz em seu bojo algo familiar e, ao mesmo tempo, é permeada por significações diversas, alcançando até mesmo um sentido pejorativo para alguns. Para aqueles que se interessam profundamente pela literatura, sua teorização e história, no entanto, a questão é bastante complexa e o romance, como definido hoje, implicou inúmeras transformações no campo literário.

Com efeito, é importante lembrarmos que, na história da literatura, um longo processo de mudança e um longo tempo foram exigidos até a passagem da poesia épica para o romance que, afinal, firmou-se como o grande gênero da história moderna. Além disso, a classificação dos modos e gêneros literários é bastante discutida, uma vez que sua natureza instável e transitória está atrelada aos movimentos históricos e culturais. Soma-se ainda o fato de que, em muitas obras, mais de um modo ou gênero se confundem ou se complementam, como no caso da narrativa autobiográfica, do romance histórico, do romance epistolar, do romance ensaio, entre outros.

Sem negar, entretanto, as prováveis dúvidas e controvérsias há muito discutidas em relação a modos e gêneros na literatura e aceitando que são “categorias teóricas fundamentadas e epistemologicamente legítimas” (Reis, 1997, p. 234), podemos dizer que há uma estreita ligação entre os gêneros e os contextos de época, ou seja, há uma historicidade que os distingue. De fato, o que eles

traduzem – naturalmente articulando o tecido sinuoso das formas estéticas e modelizando artisticamente o mundo que representam – é uma certa **cosmovisão**, deduzida do diálogo (embora nem sempre harmonioso) com os valores, com as idéias e com a sociedade em que o escritor se integra (Reis, 1997, p. 251, grifo do autor).

Nesse sentido, ressaltamos que o gênero romance, modo narrativo literário, nos últimos séculos atingiu um progressivo e capital valor, destacando-se, sobretudo, devido a suas possibilidades expressivas e à difusão e influência que alcançou entre o público. Em seu processo evolutivo, deixou de ser apenas um gênero marginalizado e, em muitos casos, objeto de divertimento, para alcançar as mais diversas temáticas ligadas à condição humana, que, por sua vez, abrem-se a inúmeras possibilidades de leitura, segundo diferentes perspectivas.

A despeito de seu sucesso e de sua vitalidade, no entanto, tem recebido críticas em diversos momentos de sua história. A “morte do romance” vem sendo anunciada pelos historiadores da literatura há mais de um século. O gênero, solidamente instituído, foi posto em xeque a partir do naturalismo, quando a pretensão do romancista de representar com fidelidade o real levou ao desdém e à condenação. Afinal, é possível apreendermos objetivamente a realidade? Como o romance pode querer ser a verdade? Os surrealistas o combateram e, nos anos 20 do século XX, a controvérsia foi acirrada. Após 1950, Robbe-Grillet acusou o gênero de “caduco” e defendeu a revisão da natureza do romance, que foi vítima de várias condenações estéticas. Conseqüentemente, houve uma profunda renovação romanesca e os modelos tradicionais foram sucedidos por novas experiências.

Frente a tais ataques, após profundas e sucessivas transformações, o romance atual vive um momento de conflito, levando muitos críticos a anunciarem seu esgotamento e descensão. Apesar disso, Aguiar e Silva (1986, p. 684) salienta que tal gênero “permanece a forma literária mais importante do nosso tempo, pelas possibilidades expressivas que oferece ao autor e pela difusão e influência que alcança entre o público”. A isso somamos o argumento de Flory (1994, p. 61-62), segundo a qual o romance é um gênero em plena evolução, cujas definições ainda não terminaram, pois

participa ativamente das mudanças decorrentes do rápido processo de transformação que caracteriza a sociedade contemporânea, refletindo-a mais profunda e substancialmente que qualquer outro gênero, Antecipou, e ainda antecipa, a futura evolução de toda a literatura, pelo questionamento de sua própria construção, pela maior liberdade de linguagem, renovada por conta do plurilingüismo extraliterário e mimetizado pelos extratos romanescos da língua literária, pelo discurso ambíguo invadido de riso, pela ironia e pela paródia, estando em contato vivo com um presente em processo, ainda não acabado, que aflora como área de domínio, plenamente assimilada pelo romance de nossos dias.

Esse ponto de vista, de fato, reitera Bakhtin (1998), teórico que ressalta as particulares dificuldades impostas ao estudo do romance, pois tal gênero ainda não está acabado, consolidado, o que impede a visualização de todas as suas possibilidades plásticas. O

romance, segundo ele, tem evoluído em meio a outros gêneros, já formados e alguns parcialmente mortos, mas é

o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência (Bakhtin, 1998, p. 398).

Em se tratando de um gênero em evolução, o romance permite uma reflexão mais profunda e sensível da evolução da própria realidade. Evoluindo é que ele compreende o real, assimila as tendências do mundo moderno e, além disso, é capaz mesmo de antever, como já o fez, os próprios caminhos de toda a literatura. Ocupando o ponto fulcral, em plena evolução, o romance colabora tanto para a renovação de outros gêneros, influenciando-os e sendo por eles influenciados, quanto para o desenvolvimento da literatura de maneira geral. Tais características, na acepção de Bakhtin, se, por um lado, impõem dificuldades para a teoria do romance, por outro, salientam sua importância enquanto objeto de estudo tanto para os teóricos como para os historiadores da literatura.

Nesse processo de desenvolvimento – e crise, segundo muitos – a temática do romance tem se expandido para novos horizontes, debruçando-se sobre assuntos os mais diversos. Ao mesmo tempo, novas técnicas narrativas e estilísticas têm sido continuamente incorporadas ao gênero, que se transformou, observa Aguiar e Silva (1986, p. 671), “no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos”.

Inicialmente considerado como narrativa de diversão, ignorado pelas grandes poéticas, o romance voltou-se para a alma humana, a filosofia, o testemunho, as relações sociais, a reportagem, ampliando continuamente seu público e influenciando-o, ao mesmo tempo em que o romancista ganhou prestígio. Contemporaneamente, o discurso ficcional evidencia os mais diversos registros romanescos. A fragmentação e as múltiplas focalizações colocam o leitor como elemento fundamental na montagem da diegese, cujo discurso desordenado modeliza a perplexidade do homem e o complexo mundo em que vivemos.

No contexto inacabado do romance, cuja ordem temporal é radicalmente alterada, há um movimento para o futuro que abarca todas as coisas. Desse modo, observa Bakhtin (1998, p. 420), há a perda do “caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente”. Com isso, a estrutura de representação literária é continuamente transformada e adquire uma

atualidade singular. “Ela entra em relação – numa ou noutra forma ou medida – com aquele acontecimento da vida que está se desenvolvendo agora, ao qual também nós – autor e leitores – estamos ligados de maneira substancial” (Bakhtin, 1998, p. 420). O discurso literário, portanto, mantém-se em contato tanto com a imperfeição do presente quanto com o futuro, renovando-se sucessivamente. A problemática do romance é, nesse sentido, muito específica: “a reinterpretação e reavaliação permanentes”. A partir disso, podemos concluir que sua modernidade é “indestrutível”.

Em vista do exposto, notamos o *status* do romance na literatura e sua extraordinária capacidade de reinventar-se. Feitas essas ponderações, acompanhemos, a seguir, o seu desenvolvimento histórico.

## 1.2 Trilhando os caminhos da história do romance

O vocábulo *romance* remonta à Idade Média. Derivado do advérbio *romanice* (à maneira dos romanos), *romance* em espanhol, *romanz* em francês e *romanzo* em italiano, primeiramente designou a língua românica, resultante da transformação do latim, em virtude do contato com os povos dominados por Roma, ou seja, a língua falada pelos povos dominados pelos romanos. Mais tarde, passou a indicar a linguagem do povo em oposição àquela dos eruditos. Somente tempos depois é que o vocábulo adquiriu significado literário, referindo-se a algumas composições em língua vulgar, populares e folclóricas. Embora houvesse diferenças semânticas, *romance* designava, principalmente, composições literárias narrativas, que eram, a princípio, em verso, próprias para leitura e recitação, e envolviam um enredo fabuloso e complicado.

O romance medieval pode ser relacionado às canções de gesta, embora se diferencie de tais composições épicas tanto no que respeita à estrutura como ao conteúdo. Destinava-se à recitação ou leitura e ocupava-se das aventuras de uma personagem ficcional por vastos e misteriosos mundos, assumindo caráter descritivo-narrativo. Por outro lado, tal romance também se ligava à historiografia, comungando importantes características estruturais com a mesma. Na França, nos séculos XII e XIII, segundo Aguiar e Silva (1986), *roman* e *estoire* eram termos equivalentes.

Por esse período, na Europa, houve extensas composições romanescas em verso, entre as quais podemos destacar duas correntes principais: o romance de cavalaria e o romance sentimental. O romance de cavalaria refletia um mundo cortês e guerreiro; sua intriga girava em torno do amor e da aventura. Nele eram importantes as aventuras e façanhas externas,

motivadas pelo amor ou a ele relacionadas. O romance sentimental, por sua vez, argumenta Aguiar e Silva (1986), teve como modelos Boccaccio (*Elegia de Madonna Fiammetta*) e Eneas Silvio Piccolomini (*Historia de duobus amantibus*), cujo caráter podia seguir uma tendência mais erótica ou mais sentimental, segundo o ambiente – burguês ou aristocrático – em que ocorria a intriga e prendia-se à minuciosa análise do sentimento amoroso.

Em geral, havia um final trágico neste romance, enquanto o romance de cavalaria apresentava uma solução feliz para os amores narrados. Além do romance, outras formas menores de literatura narrativa existiram entre os medievos, como moralidades, milagres, hagiografias, *exempla*, farsas, *fabliaux* e, sobretudo, a novela, que ganhou grande prestígio na literatura italiana do século XIV – cujo grande modelo foi o *Decameron*, de Boccaccio – e, nos séculos XV e XVI, expandiu-se para a literatura francesa.

Durante o Renascimento, foi muito popular o romance pastoril, narrativa influenciada pela tradição bucólica de Teócrito e de Virgílio, bem como por algumas obras de Boccaccio. Tal romance mesclava prosa e verso, em um ambiente idealizado ou fabuloso, cuja vida era apenas aparentemente pastorícia. As personagens eram requintadas, cultas e com uma sensibilidade aguçada, abrangendo inúmeros problemas do homem, desde o amor platônico até a hipocrisia da vida social. A vida simples, de pastores, designava, então, um sonho de vida tranqüila e harmônica.

No século XVII, durante o Barroco, o romance propagou-se largamente. Semelhante ao medieval, o romance barroco foi caracterizado pela animada fantasia, abundantes situações, extraordinárias e inverossímeis aventuras. Tal narrativa, ao mesmo tempo, espelhava o gosto e as expectativas do público cortês daquela época, valendo-se de extensas e complicadas intrigas de aventuras sentimentais, permeadas por discussões discretas sobre o amor. Essa literatura foi muito consumida pelo público e, por vezes, era bastante extensa, exatamente por causa do interesse pelas narrativas de aventuras heróico-galantes.

Entre as literaturas européias desse período, destacaram-se os romances espanhóis, como *Dom Quixote*, considerado um anti-romance, que satiriza o mundo romanesco e ilusório do período barroco “e ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria”, ressalta Aguiar e Silva (1986, p. 677). Obra marcante na história da literatura, *Dom Quixote* foi, para Lukács (cf. Konder, 1972, p. xi-xii), a primeira forma definida de romance encontrado na história da moderna literatura ocidental, “romance do idealismo abstrato”, fundado “na trajetória de um indivíduo problemático e num mundo contingente”.

Assim, o romance picaresco, muito desenvolvido na Espanha durante os séculos XVI e XVII, influenciou as demais literaturas européias. Muito traduzido e imitado, conduziu o romance para a descrição mais real da sociedade e dos costumes contemporâneos. A origem, o comportamento e a natureza do pícaro o colocaram na posição de anti-herói, pois se opunha aos mitos heróicos e épicos, principiando uma nova mentalidade e uma nova época que não se submetiam mais à representação artística da epopéia e da tragédia.

Rebelde, em conflito com a sociedade, o pícaro era consciente de sua oposição ao mundo e considerava que sua vida, um desafio aos cânones, também era digna de ser narrada, abrindo caminho para o romance moderno. Dissolvia-se, dessa maneira, o romance sinônimo apenas de uma história e instaurava-se o romance como “observação, confissão, análise”, revelando-se como “pretensão de pintar o homem ou uma época da história, de descobrir o mecanismo das sociedades, e finalmente de pôr os problemas dos fins últimos” (Albérès, 1962 *apud* Aguiar e Silva, 1986, p. 677-678).

Até o século XVIII, literariamente, o romance foi desprestigiado, agradando a um público menos exigente, ávido de evasão e entretenimento. Por outro lado, foi censurado por alguns moralistas e até pelo poder público, que o consideravam capaz de corromper os costumes e valores da época e de causar perturbação passional, atitude verificável também nos tempos modernos, salientam Bourneuf e Ouellet (1976). Outrossim, as poéticas dos séculos XV e XVI, inspiradas em Horácio e Aristóteles, não concederam ao romance a atenção dispensada a outras formas literárias como a tragédia, a epopéia, a comédia e até gêneros líricos menores, o que denota seu baixo prestígio no meio literário.

No século XVIII, todavia, a estética clássica começou a ruir e um novo público – o burguês – surgiu, ansioso por outras exigências artísticas e espirituais, revolucionando esse gênero. O romance moderno, portanto, constituiu-se a partir da dissolução da narrativa fantasiosa do barroco e da dispersão da estética clássica. O romance tradicional, barroco, extenso e inverossímil, estava em crise (já desde a segunda metade do século XVII), crise tão intensa que até o vocábulo romance passou a ser evitado, pois adquirira um tom pejorativo.

O público, cansado das fábulas romanescas, almejava obras mais verossímeis, mais próximas de sua realidade. Tais características já eram observadas na novela, que ganhou a adesão do público e teve sua extensão alongada, tornando-se um gênero narrativo intermediário entre os extraordinários romances barrocos e as curtas novelas renascentistas que, tecnicamente, podemos considerar como a passagem para o romance moderno. No século XVIII, por conseguinte, o romance passou a abordar novos aspectos como a profunda análise das paixões e dos sentimentos humanos, a sátira social e política, ou reflexões filosóficas.

Concomitantemente, tornou-se muito adequado à “sensibilidade melancólica, plangente ou desesperada, do século XVIII pré-romântico”, assinala Aguiar e Silva (1986, p. 681).

Com o advento do Romantismo, frente a inúmeras transformações sócio-histórico-econômicas, o romance já havia conquistado seu espaço e já se podia falar em tradição romanesca. A epopéia, orientada pelos ideais de universalidade, não satisfazia mais aos anseios do homem, inserido num meio em que se sobressaíam as diferenças, a individualidade, a fragmentação. Foi, desse modo, substituída pelo romance e, naturalmente, diante das mudanças ocorridas, a prosa, “caracteristicamente ‘objetiva’, descritiva e narrativa”, passou a ocupar o lugar da poesia épica, observa Moisés (1979, p. 92, grifo do autor). Nesse sentido, para Hegel, o romance constitui a “epopéia burguesa moderna”, que

pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio do qual procura, na medida em que este estado prosaico do mundo permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade o despojou (Hegel, 1964 *apud* Moisés, 1999, p. 458).

Segundo Lukács (s/d, p. 87), embora muitas obras da Antigüidade e da Idade Média se assemelhassem ao romance, “este só adquire seus caracteres típicos na sociedade burguesa. Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance”. Além disso, Konder (1972, p. xii-xiii), ao discutir a ascensão do romance em detrimento da épica, enfatiza que, ao contrário das sociedades anteriores, na sociedade moderna, “ser homem é ser solitário, não há mais totalidade espontânea possível para o ser, já que a totalidade do ser só é possível onde as formas de vida são pura e simplesmente tomadas de consciência, e não formas coercitivas”. Não havia mais como pensar em universalidade em um mundo fragmentado, no qual a totalidade já não se fazia presente.

No período compreendido entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, o público leitor de romances cresceu demasiadamente e muitas obras foram escritas e editadas. O baixo nível educacional e cultural desse público, entretanto, conduziu à baixa qualidade de muitos textos. Por essa época, o romance negro ou de terror, com cenas medonhas e melodramáticas, personagens perversas ou angelicais e esconderijos, foi muito apreciado pelo público e bastante difundido. O romance de folhetim, nas primeiras décadas do século XIX, satisfazia sobretudo às leitoras, apresentando aventuras melodramáticas e cenas emocionantes, capazes de manter a atenção do público de um folhetim a outro. Nos romances desse século, acrescenta Konder (1972), os heróis não queriam mais corrigir o mundo. Ao

contrário, limitavam-se a sofrer, haja vista que sua alma era maior do que o destino que o mundo lhes oferecia.

O movimento romântico contribuiu para atestar a narrativa romanesca como grande forma literária, capaz de revelar as mais variadas facetas da vida humana e do mundo. Ocorreu, assim, a canonização do romance, que

assimilara sincreticamente diversos géneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crónica de viagens; incorporara múltiplos registos literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia (Aguiar e Silva, 1986, p. 682-683).

O século XIX, portanto, foi o momento áureo desse género que dominou o ambiente literário, sobretudo com grandes obras de mestres europeus. Diversos escritores atribuíram-lhe novas características e amplitudes, seja em relação ao rigor da composição, ao aprofundamento das experiências humanas, ou ainda em relação ao cientificismo e objetivismo apregoado pelos realistas e naturalistas. Estes últimos transformaram o herói dominador e altivo, comum às narrativas românticas, em personagens comuns e corriqueiras, extraídas do cotidiano.

O final do século XIX indicou uma nova concepção de romance, preocupado com a complexidade do eu, cuja nova linguagem fosse capaz de traduzir os conflitos e incoerências da interioridade humana. Bergson, importante pensador do período, defendeu o rompimento do romancista com a herança realista e naturalista e indicou um novo caminho a ser seguido: “a exploração do labiríntico espaço interior da alma humana” (Aguiar e Silva, 1986, p. 734). Ao mesmo tempo, William James, com o conceito de corrente de consciência, e a psicanálise impulsionaram “o romance das profundidades do eu”.

Já nos primeiros anos do século XX testemunhamos a crise e metamorfose do romance moderno, bastante diferente dos clássicos do século anterior. Nesse momento, surgiram romances de análise psicológica e desvalorização da diegese (com Virginia Woolf e Proust), de dimensões míticas (Joyce), simbólicos e alegóricos (Kafka), que alteraram completamente a temática, as técnicas de narrativa, a construção da intriga, a apresentação das personagens. Assim, o romance aberto corroborou perspectivas incertas, para personagens fora da normalidade. “A narrativa romanesca dissolve-se numa espécie de reflexão filosófica e metafísica, os contornos das coisas e dos seres adquirem dimensões irreais, as significações de carácter alegórico ou esotérico impõem-se muitas vezes como valores dominantes no romance” (Aguiar e Silva, 1986, p. 737).

O objetivo primário da literatura romanesca – narrar uma história – foi, conseqüentemente, suprimido. Com isso, o enredo do romance moderno tornou-se caótico, contraditório. O romancista procura explorar autenticamente a vida e o destino do homem, que surgem como absurdos, fragmentários e incompatíveis. Contrariamente ao modelo balzaquiano, o romance contemporâneo absorve a densidade e a pluridimensionalidade da vida. Além disso, a cronologia linear é rompida e vários planos temporais se interpenetram, sobretudo pelo uso do monólogo interior e pelo fato de o romance moderno ser, freqüentemente, construído a partir da memória e da reconstituição do vivido. Surgem, assim, sucessivamente, o romance neo-realista, o romance existencialista e o *nouveau roman*, denominação de certo tipo de romance surgido na França após a década de 1950, que é a expressão última da longa caminhada do romance para se libertar dos tradicionais padrões do enredo romanesco.

Destarte, o romance assume, continuamente, maneiras novas e singulares de expressar a excitação estética e espiritual do homem e, apesar de suas crises e transformações, do anúncio de sua morte, continua mais vivo que nunca e em constante metamorfose, como afirmamos anteriormente, tal qual o próprio homem. Konder (1972, p. xx) reitera a sobrevivência do romance, mesmo após tantos ataques, argumentando que, “mesmo em condições extremamente difíceis, *o gênero soube se renovar e produziu frutos de alto nível sem se negar a si mesmo, sem renegar seus princípios essenciais*” (grifos do autor).

Para finalizar, ressaltamos que a arte moderna e, conseqüentemente, o romance exprimem uma nova visão do homem e da realidade. Em outras palavras, citando Rosenfeld (1973, p. 97), podemos dizer que exprimem uma “tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno”. Perante tal desafio, acompanhamos o surgimento do romance lírico contemporâneo, sobre o qual passamos a discorrer a seguir.

### **1.3 Um parêntese: em meio à crise, um lugar de encontro - o romance lírico**

As transformações promovidas pela modernidade conduziram a novas formas de apreender a realidade e, conseqüentemente, a novas formas de expressão, conforme já dissemos. Nesse contexto, o herói e os fatos narrados tornaram-se inviáveis, diante da inexpressividade do indivíduo, da complexidade e fragmentação das relações interpessoais e do próprio posicionamento do homem no mundo. Essa crise, afirma Lucchesi (1987, p. 6), foi

incorporada no próprio processo de construção textual, “atingindo inexoravelmente o organizador da trama ficcional (o narrador)”, que procura, diante do esgotamento das fórmulas romanescas tradicionais, reordenar os componentes da narrativa (espaço, tempo, personagem, enredo, foco narrativo). Assim, tomam o lugar do herói as inquietações oriundas do narrador e o enredo dissolve-se no “registro da perplexidade, do absurdo, da realidade fragmentada, do esfacelamento do indivíduo”. Conseqüentemente, a dúvida instala-se no narrar e a narrativa mostra-se como “o espaço do *re-conhecimento* [...] na tentativa de resgatar a identidade e o sentido de uma *existência agônica e insular*” (Lucchesi, 1987, p. 7, grifos do autor).

Frente à crise da intriga e da narrativa, surgiu o romance lírico contemporâneo, gênero híbrido, que rompe as fronteiras do modo narrativo e apresenta-se como uma resposta aos desafios impostos à moderna ficção, quais sejam: “a secundarização da história em favor da expansão textual e da hipervalorização do acto enunciativo em si, [...] o esforço de narrar o inenarrável, de descrever o indescritível ou dificilmente descritível” (Goulart, 1997, p. 19). Esse romance, como vemos, exige uma especial “arte de dizer”, o que explica as interferências do modo lírico no narrativo. Dessa maneira, à narrativa soma-se aquilo que é “do domínio da intensidade emocional, da subtileza enunciativa, da metafóricidade, da polissemia ao mais alto nível, da construção de uma expressão artística musical que sugira o que não pode dizer directamente, nomeie o inominável e persiga mesmo o Absoluto” (Goulart, 1997, p. 20).

Na narrativa, as interferências líricas manifestam-se em dois níveis: ao nível da atitude enunciativa, do próprio ato de dizer, e ao nível dos processos de composição técnica. Nesse sentido, a opção por uma determinada forma de enunciação interfere no enunciado, assim como qualquer uma dessas interferências afetará também a estrutura textual.

O lirismo advém do próprio ato enunciativo, de que nasce a subjetividade; da simbologia e da exploração das potencialidades dos signos; do “tom que se desprende como saldo final de toda a história narrada”; da própria desestruturação da narrativa, cuja história é fragmentada e o discurso redundante; da destruição da cronologia e da instauração de um tempo polivalente, característico do modo lírico. “Trata-se aqui de um tempo polimorfo, feito da convergência do tempo do presente da enunciação, da contemplação extática, da ressonância emotiva, a que se alia não raro o tempo primordial, arquetípico, igualmente não evolutivo”, explica Goulart (1997, p. 20). É um tempo, enfim, que contém todos os tempos e que está presente, assim como as demais características enumeradas, nos romances de

Vergílio Ferreira, escritor que a estudiosa elege como paradigma do romance lírico contemporâneo.

Os elementos líricos, nesse romance, não se restringem à beleza de uma linguagem artística, mas sim incorporam camadas profundas do tempo e da memória, o que é comum no romance vergiliano. Desse modo, o tempo não é mais cronológico, irradiando em outras direções: liga “o tempo vivido pelas personagens ao tempo último do homem, os quais balizam os demais estratos temporais do homem histórico” (Goulart, 1997, p. 21). Ao lado disso, o romance lírico passa da denotação do real à conotação do irreal, configurando um universo poético em que a descrição ganha espaço enquanto recurso de criação artística. Ademais, em geral, os textos abrem-se à subjetividade dos autores, reiterando emoções e evidenciando a simpatia por certos valores transmitidos, característica evidenciada pelo diálogo entre os romances e os ensaios de Vergílio Ferreira.

Com efeito, isso tudo é fruto do sentimento de angústia e tragicidade da vida que atingiu o homem do século XX, impulsionado por obras de Joyce, Kafka, Woolf. Nos romances, desvelam-se, assim, os grandes problemas da existência, em um mundo cujo progresso é assustador e no qual o homem procura, muitas vezes em vão, situar-se. Por conseguinte, é “principalmente esta aventura do *eu* (que se interroga, interroga o mundo, e interroga a arte) que grande parte do romance moderno intenta levar a cabo” (Goulart, 1997, p. 24, grifo do autor).

O romance contemporâneo comprova a maturidade do gênero, reagindo à crise instaurada. Fez-se lírico, auto-reflexivo, privilegiando o ato narrativo que lhe dá existência, incorporando a reflexão ensaística (como em Vergílio Ferreira) e desarticulando os próprios mecanismos da ficção. Ao lado da conscientização de seus limites e mesmo da autoparódia, o romance chegou a ser

o lugar de afirmação de uma plena confiança no poder criador e irrealizante daquele gênero literário, e em suma, da capacidade de ele se enebriar consigo no próprio acto de se construir. E por esta via o metadiscorso romanesco volve-se, com facilidade, em metadiscorso lírico (Goulart, 1997, p. 25).

Em relação a essa proposição, a obra vergiliana é exemplar, confirmando que o romance lírico moderno acentuou a construção do discurso como artefato e como espaço em que a arte se engrandece no próprio ato de fazer-se, modelando um universo no qual, mais importante que o real hipoteticamente ocorrido, é o irreal que abriga o homem contra a fragmentação, a estrutura labiríntica ou a inquietação do mundo em que está inserido.

Percorrido o caminho desde o surgimento do romance até a contemporaneidade, pontuadas as crises, evolução e transformações do gênero, no tópico seguinte, discutiremos rapidamente os elementos da narrativa e enfatizaremos o espaço, que nos interessa mais de perto.

#### 1.4 O romance e os elementos da narrativa

Texto narrativo, o romance é marcado pela narratividade, característica que acompanha o homem durante toda a sua história e que está ligada ao seu conhecimento sobre a realidade. Desse modo, além das relações sintáticas estabelecidas nesse texto, há ligações semânticas e pragmáticas que remetem a uma visão de mundo, a um determinado sistema de crenças e valores, em que os eventos assumem significado, adquirem importância e acabam por justificar a própria narrativa. Isso porque o texto narrativo envolve a representação de um recorte da vida social e revela uma indispensável relação entre o mundo narrado e o autor textual, definido como “a entidade que, aceitando, modificando, rejeitando convenções e normas do sistema literário, programa e organiza a globalidade do texto” (Aguiar e Silva, 1990, p. 86).

O propósito do romance, nesse sentido, é construir um mundo possível, peculiar, independente do romancista. Este, tendo em vista tal objetivo, analisa intencionalmente o mundo e os homens. Debruçando-se sobre a realidade, sondando as relações sociais, os comportamentos, os hábitos, ele está apto a criar seu universo ficcional. Assim, o romance, como todo texto narrativo,

se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata **eventos** reais ou fictícios que se sucedem no **tempo** – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro, o texto narrativo representa também necessariamente **estados** –, originados ou sofridos por **agentes** antropomórficos ou não, individuais ou coletivos, e situados no **espaço** do mundo empírico ou de um mundo possível (Aguiar e Silva, 1990, p. 201, grifos do autor).

Em outras palavras, podemos dizer que se caracteriza por apresentar um narrador, ou seja, uma instância enunciativa que conta uma história, que narra eventos ficcionais, causados ou sofridos por personagens que, por sua vez, situam-se em determinado espaço, marcado por características reais ou fantásticas, com o qual guardam importantes relações, tanto funcionais quanto semânticas. Esse espaço, por um lado, interfere nos eventos e nas personagens que atuam no texto narrativo e, por outro, está estreitamente ligado ao tempo,

quer seja o tempo cronológico, que indica a sucessão dos eventos, quer seja o tempo concreto, que dá forma e modifica os agentes, quer seja o tempo histórico, que transforma tanto os indivíduos na sociedade como a cultura, quer seja, enfim, o tempo como “horizonte existencial, físico e metafísico, do homem”, agente de toda narrativa (Aguilar e Silva, 1990, p. 204). A “verdade”, a coerência e o sentido do universo ficcional, portanto, advêm da estreita ligação entre esses elementos.

Embora não desprezemos essa interação, ressaltamos que, neste trabalho, interessa-nos particularmente o estudo do espaço em *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*. Assim sendo, teceremos, no tópico seguinte, algumas considerações sobre o espaço no romance.

#### 1.4.1 O espaço

De maneira bastante simplificada, podemos dizer que o espaço reúne referências que identificam o lugar onde se desenvolve a história. A despeito disso, Dimas (1985, p. 5) adverte que, “entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc” (grifo do autor). Desse modo, no percurso da leitura, o leitor descobre gradativamente a funcionalidade e a organicidade desse elemento.

Bourneuf e Ouellet complementam que, em muitos casos, o espaço contribui para o tema e a unidade do romance, podendo até mesmo insinuar a viagem que é a própria existência humana: “Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (Bourneuf e Ouellet, 1976, p. 131). Nesse sentido, o espaço, além de ativar a imaginação do leitor, pode revelar considerável densidade semântica, quer funcionando autonomamente, quer em articulação com outras categorias da narrativa (Reis e Lopes, 1988).

Reis (1997) afirma que, em um primeiro momento, o espaço incorpora os elementos físicos que funcionam como pano de fundo para a história: paisagens geográficas, interiores, objetos, diferentes decorações e adornos. Em um segundo momento, compreende um conceito figurado, mais amplo, envolvendo as esferas sociais (espaço social) e as psicológicas (espaço psicológico).

Muitos teóricos, no entanto, procurando evitar equívocos advindos da denominação “espaço psicológico”, preferem estabelecer uma outra distinção, a saber: espaço e ambientação. Desse modo, ao avaliar o espaço no tecido da obra literária, Lins (1976) assinala

a diferença entre os dois. Segundo ele, o espaço está no plano da história como a ambientação está no plano do discurso. Esta última pode ser entendida como

o conjunto de processos conhecidos ou possíveis destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*<sup>3</sup>. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p. 77).

A ambientação, então, compreende a maneira como o espaço é construído pelo romancista. Envolve os recursos literários utilizados para configurar a espacialidade nas histórias e demanda relações com o desenvolvimento da narrativa. Em outras palavras, explica Dimas (1985, p. 20), o espaço é denotado, explícito e “contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica”. Já a ambientação é conotada, implícita, e pode apresentar-se, segundo Lins (1976), como:

*Ambientação franca*: introduzida simplesmente pelo narrador heterodiegético ou por um que não esteja envolvido nos eventos que narra. Observando o exterior, o narrador o verbaliza, podendo envolver, por vezes, a presença de uma ou mais personagens.

*Ambientação reflexa*: produzida ou composta por meio da focalização de personagem(ns) que, a partir de sua percepção ou de seu ponto de vista, constrói(em) o ambiente onde se desenvolve a ação.

*Ambientação dissimulada ou oblíqua*: ocorre quando o ambiente é construído, sugestivamente, a partir das ações da personagem.

A classificação acima sugerida atende às relações do espaço com o fluxo da narrativa, envolvendo narrador e personagens. O autor, no entanto, esclarece que, em determinados casos, ambas podem misturar-se no texto. Feita essa distinção, todavia, ressaltamos que, neste trabalho, tomaremos espaço como soma de espaço e ambientação. Em outras palavras, trabalharemos com os dois concomitantemente, uma vez que nos interessa o espaço concebido como realização subjetiva.

Ao discutir o espaço e a ambientação, Lins (1976) destaca, ainda, dois aspectos: a ordenação e a precisão dos elementos espaciais. Tais aspectos, segundo ele, orientam-se por diferentes motivações, como características do autor, reflexo de determinada época ou tradição literária. Diante disso, podemos dizer que, na narrativa, o espaço pode assumir

---

<sup>3</sup> O ambiente, segundo Franco Junior (2003, p. 44), “é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, é o resultado de determinado quadro de relações e ‘jogos de força’ estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o ‘clima’, a ‘atmosfera’ que se estabelece entre as personagens em determinada situação dramática” (grifos do autor).

inúmeros aspectos e desdobramentos: restringir-se ao espaço interior ou abrir-se a espaços mais amplos; aparecer de maneira rarefeita ou ser minuciosamente explorado, aproximando o romancista de um pintor. Desse modo, muitos romancistas expõem, logo no início, informações úteis ou significativas sobre o principal local em que se desenvolverá a ação, fazendo outras incursões à medida que as personagens se movimentam. Assim, “a narrativa imobiliza-se por algum tempo num ‘quadro’ e depois retoma sua progressão” (Bourneuf e Ouellet, 1976, p. 131, grifo dos autores).

Por outro lado, outros romancistas trazem observações rápidas e parciais sobre os lugares. É como se fossem apresentadas peças esparsas, que são montadas pelo leitor a partir do “ponto preciso em que evoluem as personagens – casa, apartamento, cabina de navio –, até aos espaços mais longínquos que as envolvem – muralhas de uma cidade, província, montanhas ou desertos, ilha ou continente” (Bourneuf e Ouellet, 1976, p. 131).

Além disso, em outras obras, o espaço pode parecer labiríntico: “Como a viagem, a grande obra, a busca do Graal, o Labirinto propõe uma alegoria do destino humano” (Paris, 1965 *apud* Lins, 1976, p. 66). Nesse caso, pode remeter, entre outras coisas, a dificuldades a serem superadas ou a busca de algo que dê sentido à existência do homem.

Para a composição do espaço, a descrição é um recurso bastante explorado. Desse modo, pode incorporar luminosidade, cores, ritmo, passeios e digressões da personagem, qualquer situação que permita o contato com o mundo exterior (como uma janela) ou ainda um local com ampla visão (um monte, um cimo de edifício). Em muitas narrativas, as descrições comportam sentidos que configuram um espaço (eufórico ou disfórico, idílico ou trágico) que é indissociável das personagens, dos acontecimentos e da visão de mundo presente na diegese, colaborando para a unidade temática. Nessa medida,

o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo (Aguiar e Silva, 1986, p. 742, grifos do autor).

As descrições, ademais, podem ocupar vazios narrativos, instalando-se quando a primazia da ação deixa de existir, afirma Dimas (1985). Em qualquer caso, colaboram para a coerência do texto narrativo por meio de conexões várias e encontram-se associadas às “estruturas antropológicas do imaginário”. Em *A Poética do Espaço*, Gaston Bachelard explora elementos espaciais ligados ao imaginário do homem, ao simbolismo, à experiência

pessoal. Para tanto, vale-se da “topoanálise”, isto é, “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (Bachelard, 1984, p. 202), apresentando considerações muito relevantes para a investigação do espaço no universo ficcional.

Para incorporar-se à narrativa, a personagem requer freqüentemente sua inclusão em espaços que com ela interagem: “porque a condicionam, porque por ela são transformados, porque completam a sua caracterização, como quer que seja, porque colaboram na sua configuração como entidade carregada das virtualidades dinâmicas que o envolvimento na acção concretiza” (Reis, 1997, p. 352). Há uma relação estreita, como vemos, entre personagem e espaço, que se faz mais evidente em algumas narrativas.

A esse respeito, lembramos alguns interessantes questionamentos propostos por Osman Lins: Como entender o espaço na narrativa? O que separa afinal a personagem do espaço? Onde termina a personagem e começa o seu espaço? Para ele, é difícil definir isso, sobretudo porque a personagem é também espaço. Tudo na ficção sugere a presença do espaço “e mesmo a reflexão oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido” (Lins, 1976, p. 69). Desse modo, tudo o que nas narrativas tem sido intencionalmente disposto, enquadrando a personagem ou ainda sendo absorvido ou acrescentado por ela, podemos dizer que é espaço – inclusive figuras humanas que tendem à coisificação ou à ausência de individualidade.

Além disso, retomando Santos e Oliveira (2001, p. 68), lembramos que o espaço da personagem na narrativa é “um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa [...] Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo *está*” (grifos dos autores). O estudo do espaço no horizonte do texto, portanto, não se limita à denotação, abrindo-se a apreensões e suposições por parte do leitor, a quem cabe estabelecer as relações entre o homem e o lugar, relações que, embora possam parecer indiferentes, revelam-se muito significativas, como já pontuamos.

Por outro lado, como a narrativa é um todo compacto e todos os seus elementos se encontram coesos, o espaço está também intimamente ligado ao tempo, uma vez que se submete à dinâmica temporal comum à vida humana, à temporalidade própria da narratividade. Espaço e tempo são, então, duas instâncias indissociáveis, “entidades unas e misteriosas, desafios constantes à nossa faculdade de pensar” (Lins, 1976, p. 63). Ao pensar em espaço, pensamos necessariamente em tempo e vice-versa.

Com efeito, é possível, por exemplo, estudar o espaço, observando como se projeta sobre os demais elementos, ou seja, qual é o tratamento que recebe na narrativa: qual sua função, qual a importância e como é introduzido pelo narrador. É importante observar, concordando com Lins, que “o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de tudo, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas” (Lins, 1976, p. 64). Tais ponderações aguçam nossa curiosidade, enquanto leitores, sobre o espaço ficcional em Vergílio Ferreira.

Segundo Reuter (2002), a análise do espaço construído na narrativa pode ser estabelecida segundo alguns pontos centrais: as categorias de lugares explorados, verossímeis ou não (urbanas, rurais, excêntricas); a quantidade de lugares; o modo como são construídos tais lugares (mais ou menos detalhados, identificados de imediato ou não etc.); a importância funcional dos lugares (são apenas cenários ou importam à caracterização das personagens ou ao desenrolar da história?).

Pensando na funcionalidade do espaço, uma das primeiras funções atribuídas a ele, normalmente, é a caracterizadora. Assim, o espaço pode revelar muito sobre a personagem, sem influenciar, contudo, a narrativa. Por outro lado, se há espaços que falam sobre a personagem, há também aqueles que lhe falam ou que a pressionam. Neste caso, podemos diferenciar o espaço que favorece a ação daquele que a provoca. Outras vezes, o espaço pode apenas situar a personagem, sem estabelecer qualquer relação com esta ou com a ação.

Podemos dizer que diferentes papéis cabem ao espaço na narrativa. Em primeiro lugar, é ele que indica se a história encontra-se no plano da realidade ou não. Em caso positivo, há informações precisas correspondentes ao mundo real, muitas vezes ancoradas em descrições minuciosas e em elementos que remetem ao conhecimento que o leitor tem do mundo.

Em outros casos, entretanto, os espaços percorridos durante a narrativa podem estar bem distantes daquilo que existe de fato. Assim, ao texto faltarão informações exatas e referências diretas ao mundo real, apresentando apenas lugares simbólicos ou imaginados. A história, dessa maneira, pode abrir-se a uma dimensão mais ampla, universal, como nas fábulas e nos contos, cuja localização não importa.

Referências indiretas à realidade podem aparecer, embora mescladas a elementos distantes desse universo, imaginários e bastante simbólicos, como nas narrativas fantásticas. Mesmo que não corresponda à realidade, o universo construído pelo espaço é, por vezes, tão bem elaborado que passa a ser visto como um mundo possível pelo leitor. Dessa forma, a

apresentação do espaço, dos lugares, é mais importante que o caráter efetivamente real dos mesmos.

Em segundo lugar, conforme Reuter (2002), os espaços determinam a orientação temática e genérica das narrativas. Nesse sentido, as narrativas de aventura necessitam de múltiplos e diferentes lugares, em virtude de sua abertura; já os romances psicológicos podem desenvolver-se em um único lugar. Da mesma maneira, o espaço muitas vezes fixa o gênero romanesco: de faroeste, de montanha, do campo, do mar, histórico, futurista etc. Os espaços remetem, no romance, à história e à temática, à medida que são ambientes urbanos, rurais, mais simples ou mais sofisticados. Assim, algumas histórias literárias fixam-se mais em determinado lugar, segundo essa ou aquela forma de representação espacial, como as paisagens árduas do romantismo ou a pintura detalhada e focada nos bairros populares do naturalismo.

Além dessa função, outras podem ser destacadas para o espaço: atua como descrição metafórica da personagem, revelando muito sobre ela; oferece indícios ou pistas sobre a seqüência de acontecimentos na história; organiza os grupos de personagens, por vezes antagônicos e isolados por limites concretos e simbólicos; caracteriza as fases de vida e ações das personagens; facilita ou dificulta a ação na narrativa. Ademais, em muitos romances, o espaço social é determinante para as ações das personagens.

Segundo Dimas (1985), enquanto no Romantismo o descritivismo do espaço era ornamental, bastante voltado para a natureza como refúgio, no Naturalismo era funcional e seu centro difusor era a cidade. A partir do século XIX, houve uma preocupação maior com a descrição do espaço, que já não aparecia como simples pano de fundo, e, ao findar do século, houve uma reação dos escritores no sentido de não apenas descrever os espaços, mas sim “considerar implicitamente o meio como realidade apercebida e não como realidade determinante” (Raimond, 1966 *apud* Bourneuf e Ouellet, 1976, p. 152). O romance, a partir disso, freqüentemente mostra o espaço ambiente através do olhar de uma personagem ou de um narrador. Nesse caso, fala-se em um olhar fenomenológico, que implica a posição de quem olha. Sob essa perspectiva, o espaço observado sempre pressupõe a subjetividade do observador.

Nas narrativas contemporâneas, o espaço é constituído a partir da intersecção de vários planos espaço-temporais, que são experimentados pelo sujeito e têm caráter aberto e dimensão múltipla. Ao discutir isso, Rosenfeld (1973) afirma que a arte moderna pode impor certas dificuldades ao público porque nela esvazia-se a crença em um mundo empírico objetivo, um “mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso

comum”. Segundo ele, antes de tudo, há “um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (Rosenfeld, 1973, p. 81). Com isso, a arte revela espaço, tempo e mundo empírico como relativos ou aparentes, reconhecendo aquilo que é comum na ciência e na filosofia: não existe uma consciência central absoluta; o espaço – assim como o tempo – é relativo e subjetivo, reiterando aquilo que afirmamos no parágrafo anterior.

A respeito disso, Santos e Oliveira (2001) argumentam que há uma tendência natural do homem para privilegiar as relações estabelecidas pelos sentidos. Por isso, tendemos a perceber o espaço primeiramente pela visão, o que é levado para a leitura literária. “A literatura, entretanto, propõe que se questione a primazia dos espaços concretos sobre outros tipos de espaço – comumente denominados de subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos etc.” (Santos e Oliveira, 2001, p. 68-69). Dessa forma, a literatura questiona a certeza a respeito das coisas concretas. “Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar a atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido”.

O texto literário, como vemos, questiona a fé que temos nos espaços concretos, questiona “a crença de que estabelecemos uma relação *direta*, estritamente direta, com o mundo que está à nossa volta” (Santos e Oliveira, 2001, p. 69, grifo dos autores). Indaga, portanto, a crença de que há isenção em nosso olhar, pois em tudo o que vemos, projetamos significados, que não são puramente individuais, mas também culturais. Afinal, citando Lukács (1965 *apud* Dimas, 1985, p. 43), “as coisas não têm valor em si, em si são irrelevantes e só têm sentido ‘se unguidas e tocadas pelo Homem’” (grifos do autor). Por extensão, acrescenta o crítico, é somente a partir das relações orgânicas entre o homem e o mundo – as coisas, aquilo que o cerca – que tudo ganha sentido. Ao contrário, se não aparecem tais relações, tudo se torna vazio e sem conteúdo.

Após essas considerações, destacamos a importância do espaço quanto aos atos de apreensão do leitor. Se, por um lado, a inserção espacial na narrativa intensifica a imaginação do receptor, como afirmamos anteriormente, por outro, nunca se faz de forma exaustiva, pois há vários pontos indeterminados, características e objetos não mencionados que ficam em aberto para que o leitor os complete e acabam, enfim, provocando efeitos durante a leitura.

Para finalizar, diante do exposto e lembrando que os elementos espaciais assumem um importante papel nas narrativas de Vergílio Ferreira, propomos o estudo dos mesmos, procurando observar as relações entre o homem vergiliano e os espaços, quer sejam vividos, percebidos ou reinventados pela memória, os quais, por vezes, simbolizam reflexões, experiências e a própria existência. Em última instância, procuramos observar como são

concebidos os espaços pelas personagens vergilianas, notadamente Alberto, Adalberto e Jaime. Qual é, afinal, a poética do espaço em *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*?

Neste capítulo, trabalhamos com o romance, em especial o contemporâneo, e com o espaço, dado que nossa investigação recai sobre os elementos espaciais em três narrativas romanescas. No próximo, abordaremos a Teoria do Efeito Estético, que oferece o referencial metodológico para esta pesquisa. Além disso, apresentaremos uma introdução ao Existencialismo, doutrina de pensamento muito cara a Vergílio Ferreira.

## 2 LONGO CAMINHO ATÉ O LEITOR...

*- O grande sonho de todo escritor – se o tiver – será o de nunca encontrar o leitor “ideal”. Porque se o encontrasse, a sua obra morreria aí. Cada leitor, com efeito, recria a obra que lê; e a perpetuidade de uma obra significará a sua perpétua recriação.*

Vergílio Ferreira

Até privilegiar a recepção, a teoria literária percorreu um longo caminho, pois durante muito tempo o leitor foi visto com desconfiança pelos estudos literários. O positivismo, o historicismo, o formalismo, o *New Criticism* e o estruturalismo ignoraram-no, interessando-se mais ou pelo autor ou pelo texto. Nesse sentido, como esclarece Compagnon (2003a), depois da abordagem objetiva ou formal, voltada para o texto (a obra), da abordagem expressiva, voltada para o artista, da abordagem mimética, voltada para o mundo, finalmente o interesse recaí sobre o público-leitor, a partir de uma abordagem pragmática.

A primeira grande tentativa de renovação dos estudos literários a partir da leitura ocorreu na Alemanha, na década de 1960. Nesse período, importantes acontecimentos políticos e intelectuais atingiram a sociedade ocidental em geral e suas conseqüências foram sentidas nos mais diversos setores. A universidade foi uma das instituições mais atingidas e fazia-se urgente definir um novo rumo para a educação superior, inclusive no campo dos estudos literários. Nesse contexto, em 13 de abril de 1967, Hans Robert Jauss, um especialista em literatura, proferiu uma conferência (*O que é e com que fim se estuda a história da literatura*, mais tarde intitulada *A história da literatura como provocação da ciência literária*), na Universidade de Constança, negando as tradicionais concepções de história literária vigentes até então. Com isso, teve início a estética da recepção.

Reagindo à fossilização dos estudos literários, Jauss criticou o formalismo e o marxismo, os estudos filológicos, o *New Criticism*, a estilística, os manuais de Wolfgang Kayser e de Emil Staiger, bastante influentes nas universidades alemãs na década de 50, e o estruturalismo, que ganhara *status* nos anos 60 e oferecia novas maneiras de analisar os aspectos imanentes do texto. Como destaca Zilberman (1989), para Jauss a crença em uma estrutura auto-suficiente, que se sobrepõe ao sujeito e da qual emana o sentido graças a sua organização interna, era inadmissível. Todas essas escolas ou teorias destituíam “a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito” (Jauss, 1994, p. 22).

A estética da recepção, portanto, recusou os tradicionais métodos de estudo da literatura, mudando o foco de investigação e propondo uma reformulação das concepções vigentes na crítica literária. A ênfase transferiu-se do texto, estrutura imutável, para o leitor, condição fundamental “da vitalidade da literatura enquanto instituição social” (Zilberman, 1989, p. 11). Priorizando o papel do receptor na obra literária, essa teoria apresentou-se como algo inovador, inaugurando um novo período na história da moderna teoria literária.

Essa renovação foi impulsionada pelas novas perspectivas da lingüística. Com efeito, a pragmática (relação dos signos com seus usuários – o que os locutores “fazem” com a linguagem) motivou o interesse pela recepção nos estudos da literatura ao destacar a importância da interação no discurso (Jouve, 2002). O entendimento da obra literária, sob essa perspectiva, pressupõe a relação mútua entre escritor, texto e leitor, relação que acentua a importância deste último, anteriormente desprezado. Passou a impor-se, como acentua Compagnon (2003a, p. 139), a inevitável pergunta “Para quem?”.

Os princípios norteadores dessa estética são a recepção e o efeito. Cada um deles tem metas orientadoras distintas: a recepção volta-se para métodos histórico-sociológicos, focaliza a assimilação documentada de textos e depende de testemunhos para ser estudada; o efeito volta-se para métodos teórico-textuais e explora os efeitos suscitados no leitor durante a leitura, a partir das próprias estruturas textuais. Podemos dizer, em outras palavras, que a recepção volta-se para um público coletivo e para a atualização histórica da obra. O efeito, por sua vez, volta-se para um leitor particular, previsto pelo texto. Os principais teorizadores dessas duas vertentes foram, respectivamente, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

A seguir, discutiremos com mais propriedade os postulados da Teoria do Efeito Estético, que oferece a orientação metodológica para este trabalho.

## **2.1 Wolfgang Iser e a Teoria do Efeito Estético**

Wolfgang Iser foi contemporâneo de Jauss e também promotor do movimento da estética da recepção. Preocupado com a recepção individual, com os efeitos que o texto provoca no leitor, trazendo algo de novo ao mundo, em *O leitor implícito* (1972), o crítico expôs suas idéias a respeito daquilo que classificou como estrutura de apelo do texto, idéias, por sua vez, já apresentadas em seu texto inaugural *A estrutura apelativa dos textos*, de 1970. Mais tarde, os conceitos desenvolvidos em *O leitor implícito* foram retomados e ampliados em *O ato da leitura*, cuja primeira publicação, na Alemanha, data de 1976.

Retomando as conclusões de Roman Ingarden<sup>4</sup>, Iser confirmou uma das mais importantes proposições da estética da recepção: a própria estrutura da obra literária é comunicativa, dependendo do leitor para que seu sentido se constitua, sentido este que não é imutável, fixo, mas sim pode mudar segundo o público, a sociedade, a época, argumenta Zilberman (1989).

O texto e suas estruturas são o ponto central dos estudos iserianos, que partem das seguintes indagações: “Como os textos são apreendidos? Como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe? Qual é a função de textos literários em seu contexto?” (Iser, 1996, p. 10). Desse modo, o teórico defende que o leitor é o pressuposto do texto e sua teoria orienta-se por dois fundamentos básicos: por um lado, evidencia como a leitura é organizada e dirigida pela própria estrutura textual; por outro, mostra como o sujeito-leitor reage ao texto.

Com isso, Iser opõe-se radicalmente à tradicional leitura do texto ficcional, que busca nele um significado oculto. Combatendo esta forma de interpretação da obra literária, prioriza os efeitos despertados no leitor quando este dá vida aos textos. Para ele, o sentido não está formulado nas páginas impressas. Antes de tudo, é um lugar vazio: não se preenche por uma significação discursiva, mas tem o caráter de imagem, construída a partir do complexo de signos textuais e dos atos de apreensão do leitor.

Sob essa perspectiva, o texto formulado é “antes o modelo de indicações estruturadas para a imaginação do leitor; por isso o sentido pode ser captado apenas como imagem”. Esta, por sua vez, é formada a partir de diferentes perspectivas esboçadas na própria estrutura textual. “Na imagem sucede o preenchimento do que o modelo textual omite e ao mesmo tempo esboça por sua estrutura” (Iser, 1996, p. 32). Esse preenchimento é condição essencial para a comunicação e essa imagem não é apreendida pela linguagem referencial, pois concretiza uma representação de algo que não existe. Ela não descreve, assim, algo pré-existente e não se manifesta verbalmente nas páginas do texto.

Segundo Iser (1996), não é possível analisar apenas discursivamente a significação da obra literária, uma vez que é necessário passar antes pela experiência estética do sentido, cujo caráter é imagístico. Nesse processo, a referencialidade e as categorizações são negadas e o efeito estético depende da participação do leitor e da leitura. Interagindo com as normas

---

<sup>4</sup> Em *A obra de arte literária* (primeira edição publicada, na Alemanha, em 1930), Roman Ingarden afirma que o mundo imaginário do texto literário mostra-se de modo esquematizado, portanto, incompleto e com pontos de indeterminações ou lacunas. Isso se explica pelo fato de que a linguagem é incapaz de coincidir inteiramente com o objeto por ela designado. Neste trabalho, utilizamos a tradução portuguesa publicada, em 1979, pela Fundação Calouste Gubenkian.

sociais e históricas de seu ambiente, bem como com as expectativas de seus potenciais leitores, o texto literário origina um campo de observação privilegiado.

A par disso, a interpretação, segundo Iser (1996), não deve apenas revelar um sentido do texto aos leitores, explicar uma obra. Ao contrário, deve ter como objeto as condições de constituição de sentido, seus possíveis efeitos. Visto que não existe um sentido correto ou melhor, o importante, acentua o teórico, é observar o que ocorre durante a leitura, como o texto é experimentado pelo leitor, pois somente assim ele se efetiva. Afinal, qualquer que seja a abordagem, não há como falar em sentido se o texto não for lido.

Apoiando-se nas considerações de Ingarden (1979), segundo o qual a obra literária é construída em camadas que se contrapõem aos modos de sua concretização, Iser argumenta que a obra literária tem dois pólos: o pólo artístico e o pólo estético. “O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor”. Tendo em vista essa polaridade, a obra literária “é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza” (Iser, 1996, p. 50). Seu caráter, então, é virtual, pois ultrapassa tanto a realidade do texto como as disposições do leitor. Tal virtualidade concede dinâmica ao texto ficcional, dinâmica apresentada como condição dos efeitos provocados. A obra é processo e somente pela leitura é que adquire seu caráter próprio: é “o ser constituído do texto na consciência do leitor” (Iser, 1996, p. 51). Por conseguinte, “a função do leitor é eminentemente transformadora, pois, graças à sua ação, a obra passa de mero artefato artístico a objeto estético, passível de contemplação, entendimento e interpretação” (Zilberman, 2001, p. 51).

Como nos textos literários não há um código comum entre emissor e receptor, as condições básicas de interação entre esses elementos baseiam-se nas estruturas do texto, bastante complexas: ainda que sejam estruturas textuais, sua função só se completa à medida que afetam o leitor. Desse modo, apresentam um aspecto dual: ao mesmo tempo são estrutura verbal e estrutura afetiva – a verbal orienta a reação e impede a arbitrariedade, a afetiva corresponde ao “cumprimento do que é preestruturado verbalmente no texto” (Iser, 1996, p. 51). Analisando a interação resultante desses dois pólos, é possível desnudar a estrutura de efeito dos textos, assim como a reação do leitor.

Embora se origine de algo que vem do mundo, o efeito estético não é idêntico àquilo que o originou; antes se refere a um lugar vazio na linguagem referencial. A significação, em outras palavras, é um acontecimento que não se relaciona a realidades denotadas, sejam empíricas ou inferidas, o que muda o seu caráter. Como o texto de ficção existe apenas em função dos efeitos estimulados durante a leitura, a significação deve ser compreendida antes

como o produto dos efeitos experimentados, ou seja, “de efeitos atualizados do que como uma idéia que antecede a obra e se manifesta nela” (Iser, 1996, p. 54).

Mesmo que o sentido constituído revele nuances individuais, há características específicas nas quais se fundam as realizações do texto, ou seja, são de natureza intersubjetiva. A par disso, interessa observar como o texto estimula a experiência do leitor, conduzindo à realização, que ocorre por meio de orientações que o dirigem. Em outras palavras, importa observar as estratégias de interpretação.

Segundo Iser (1996), as estruturas textuais orientam os atos de apreensão do leitor. No entanto, tais estruturas não podem controlá-los totalmente, porque há elementos de indefinição no texto, elementares para a interação, e que possibilitam a participação do leitor, permitindo certo espectro de realização. Desse modo, mesmo apresentando instruções intersubjetivamente observáveis, o texto literário permite uma gama de sentidos e experiências.

A estrutura textual, como notamos, apresenta elementos facilmente identificáveis e outros que precisam ser decifrados, que se intercalam, causando certa estranheza no leitor e exigindo dele a ativação de seu repertório de disposições, o que estimula a interação. A obra literária, assim, apresenta alguns conflitos a serem desvendados: embora a solução esteja no próprio texto, não é verbalizada, erigindo da participação ativa durante a leitura. O leitor, então, reage e soluciona tais conflitos, oriundos, segundo Iser (1996), das indeterminações presentes no texto. São justamente essas indeterminações que conduzem a um movimento participante e imaginativo do receptor, previsto pelas estruturas textuais, como discutiremos na seqüência.

### **2.1.1 A concepção de leitor implícito**

Já afirmamos que, para Iser, é impossível conceber qualquer teoria do texto literário sem considerar a figura do leitor, pois é ele que “se converte na *referência de sistema* dos textos, cujo pleno sentido só se alcança pelos processos de atualização sobre eles realizados” (Iser, 1996, p. 73, grifos do autor). Ao falar em leitor, Iser refere-se ao leitor implícito<sup>5</sup>, que não existe de fato, mas reúne as preorientações que um texto de ficção oferece, como

---

<sup>5</sup> A respeito disso, lembramos que, orientada por uma abordagem semiótica, a concepção de leitor-modelo de Humberto Eco assemelha-se à de leitor implícito proposta por Iser. Em *Leitura do texto literário: Lector in Fabula*, Eco afirma: o “texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só de sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa. Por outras palavras, um texto é emitido para que alguém o atualize – mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente” (Eco, 1983, p. 56).

condições de recepção, a seus possíveis leitores. Embora não tenha fundamento empírico, ele se baseia na estrutura textual que antecipa a presença do receptor. É, portanto, instruído pelo texto.

Dito de outro modo, uma vez que os textos só se realizam quando lidos, sua própria construção apresenta condições para sua atualização, o que permite ao leitor constituir seu sentido. Há, então, “o preenchimento dessa forma vazia e estruturada” (Iser, 1996, p. 73) e a concepção do leitor implícito repousa sobre as estruturas textuais de efeito, cujos atos de apreensão relacionam texto e leitor. Ainda que não seja uma abstração do leitor real, o leitor implícito condiciona “uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel” (Iser, 1996, p. 76). Busca-se, desse modo, um equilíbrio entre os papéis oferecidos pelo texto e as disposições do leitor, mesmo que um jamais se sobreponha ao outro.

Conseqüentemente, podemos dizer que o texto literário oferece papéis a seus leitores, que se encontram ligados a dois aspectos principais: a estrutura do texto e a estrutura do ato (Iser, 1996). Ambas delineiam o papel do receptor e estão relacionadas, respectivamente, à intenção e ao preenchimento, associando-se à concepção de leitor implícito.

Sob essa perspectiva, o papel do leitor, por um lado, representa uma intenção, passível de realizar-se através dos atos nele estimulados, levando-o a assumir um ponto de vista no texto. Por outro, a atualização, realizada durante a leitura, preenche a estrutura do leitor implícito e esse preenchimento cria um referencial “que torna a recepção individual do texto acessível à intersubjetividade”. Com isso, desvela-se uma função fundamental do leitor implícito: “trata-se de uma concepção que proporciona o quadro de referências para a diversidade de atualizações históricas e individuais do texto, a fim de que se possa analisar sua peculiaridade” (Iser, 1996, p. 78).

Diante do exposto, observamos que a atividade imaginativa do leitor é fundamental para captar o não-dado e traduzir em sua consciência receptiva a estrutura do texto, estimulada por imagens seqüenciais, determinadas por suas experiências, que modificam constantemente o ponto de vista. Somente assim “o leitor se encontra definitivamente no texto, ou seja, no mundo do texto” (Iser, 1996, p. 76). O leitor implícito postulado por Iser expõe, enfim, um “processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação” (Iser, 1996, p. 79), um modelo de leitura que vale para todos os textos ficcionais.

Veremos, na seqüência, os elementos que constituem o texto e atuam no processo de constituição de sentido pelo leitor.

### 2.1.2 O repertório, as estratégias e a realização

Como o texto literário não copia algo dado, o sentido deve ser construído a partir dos elementos que traz consigo, os quais precisam ser diferenciados, a saber: as “convenções” necessárias para a produção de uma situação, que constituem o repertório; os “procedimentos aceitos”, que são as estratégias; e a “participação do leitor”, que é a realização.

Segundo Iser (1996), as convenções estão presentes no discurso ficcional, embora sejam organizadas de maneira diversa daquela dos atos da fala cotidiana, o que rompe seu valor estabilizado, despragmatizando-as. Em outras palavras, podemos dizer que o texto literário seleciona as mais diversas convenções do mundo histórico, reunindo-as como parte de um mesmo conjunto. Tais convenções, no entanto, são combinadas de uma forma inesperada, o que elimina sua estabilidade. Assim, o “texto é tanto menos uma correspondência homóloga à realidade quanto tem uma relação homóloga com o repertório de valores e disposições de seus possíveis leitores” (Iser, 1996, p. 123).

Durante a leitura, cabe ao receptor a tarefa de descobrir essa seleção efetuada. Para tanto, o discurso ficcional apresenta um potencial orientador: as estratégias do texto. Estas oferecem condições para apreender como se originou a seleção e, por outro lado, quebram as expectativas, atraindo a atenção do leitor, orientando sua forma de acesso ao texto e levando-o a reagir.

As convenções são apresentadas no repertório textual, que consiste no material selecionado e relacionado a sistemas do ambiente: textos de outras épocas, normas sociais e históricas, contexto sócio-cultural. Todas elas, entretanto, não surgem como meras cópias do mundo real, mas apresentam algo de novo, o que constitui condição básica para a comunicação. Sendo combinadas de diferentes maneiras, desvinculando-se de seu contexto original, as convenções assumem formas variadas no texto: oferecem o pano de fundo que as originou e, ao mesmo tempo, propiciam novas relações e novas funções (Iser, 1996).

Podemos dizer, assim, que o texto literário tem um caráter de acontecimento porque “o familiar não é mais intencionado e o intencionado não é formulado” (Iser, 1996, p. 132). Essa posição dinâmica evidencia o valor estético, que não pode ser separado do texto ou descrito, pois se manifesta apenas na reorganização da realidade extratextual, na modificação daquilo que é familiar. “O valor estético é, por conseguinte, uma qualidade negativa, que se mostra no que provoca” (Iser, 1996, p. 132).

O texto ficcional liga-se a modelos de realidade. Seja repetindo-os, negando-os ou apontando suas deficiências, ele deve ser visto como uma relação interativa pela qual é

possível captar sua função básica no contexto. Desse modo, ao reorganizar o sistema de símbolos, evidencia as chamadas “deformações coerentes” que mostram a equivalência de seu repertório com os sistemas de sentido dominantes. Tais deformações transformam o familiar e levam o leitor a buscar o sistema de equivalência do texto.

Da atitude participante do leitor frente ao repertório textual advêm duas conseqüências: a) através do texto ficcional, pode transcender sua posição no mundo, ver aquilo que cotidianamente não enxerga; b) o texto ficcional não reflete uma realidade dada, mas a complementa em um sentido específico. A experiência de leitura, portanto, permite a apreensão e incorporação de novas vivências e sensações. Desse modo, o repertório forma “uma estrutura de organização de sentido, que deve ser otimizada na leitura do texto” (Iser, 1996, p. 156).

Tal otimização, por um lado, demanda a participação do leitor, seu conhecimento e sua disposição para aceitar uma experiência estranha, pois “ao otimizar a estrutura, ele produz uma ordem pela qual o contexto de referências do repertório se torna textualmente experimentável” (Iser, 1996, p. 157). O leitor, assim, reage ao texto, complementando-o. Por outro lado, essa otimização está vinculada às estratégias textuais que, potencialmente orientadoras, projetam os caminhos da atualização.

O sistema de equivalências do texto, por sua vez, é criado a partir do conjunto específico de referências que designa o horizonte textual. Tal equivalência depende, para se concretizar, da organização produzida pelas estratégias textuais, isto é, de técnicas utilizadas para efetivar a comunicação. As estratégias, explicita Iser (1996), esboçam as relações entre os elementos do repertório, ou seja, permitem determinadas possibilidades de combinação de elementos necessárias à produção da equivalência. Além disso, possibilitam as relações entre o contexto referencial do repertório e o leitor, que atualiza esse sistema de equivalência.

Conseqüentemente, cabe às estratégias o papel de organizar o material textual e suas condições comunicativas. Dessa forma, as estratégias “não se confundem nem com a representação nem com os efeitos do texto, mas dão início aos atos de compreensão do leitor” (Iser, 1996, p. 159). Ademais, preenchem a função dos procedimentos ou regras que autor e leitor precisam conhecer previamente para que a atividade dialógica tenha êxito. Em outras palavras, elas estabelecem uma base comum para assegurar o sucesso da comunicação em um texto literário, revelando o inesperado no familiar. Isto é possível por meio do desvio às normas ou ao cânone estético, o que estabelece uma tensão quanto aos hábitos e disposições do leitor, provocando algo e levando-o a reagir. Assim, as diferentes técnicas empregadas em cada texto ajudam a desnudar, a princípio, as estratégias textuais aí presentes.

Ao discutir as estratégias textuais, Iser retoma a teoria desenvolvida por Gombrich (1962 *apud* Iser, 1996) que opera com o par conceitual esquema e correção na interpretação das artes plásticas. Baseado nessa teoria e partindo do princípio de que a obra literária não copia uma realidade prévia, Iser ressalta que a relação daquela com o mundo só se revela nos esquemas que traz consigo, os quais são constantemente corrigidos. Assim, o “esquema tem uma referência que é superada pela correção. Se o esquema torna o mundo representável, a correção invoca no observador reações ao mundo representado” (Iser, 1996, p. 168).

A correção, nesse sentido, não pode orientar-se pelos dados perceptivos de um mundo objetivo, pois, de início, evoca algo que não é nem dado nem formulado no ambiente real do texto. Ela só é possível se houver a reestruturação dos pontos significativos dos esquemas. Além disso, a correção viola a norma de expectativa e, por conseguinte, o próprio ato de representação cria as condições de recepção: a observação é ativada e tem início a atividade imaginativa do observador, orientado pela correção à medida que procura descobrir os motivos indicados na mudança do esquema.

Considerando os esquemas como primeiro código do texto, o objeto estético pode ser considerado como o segundo código, cuja produção demanda a presença do receptor. Desse modo, “o objeto estético não é prévio ao texto, que o realiza, mas só se constitui nele, e não é familiar a todos os falantes; ele só é apreendido pela leitura. É sobretudo essa atividade, a decifração de um ‘segundo código’, que origina o prazer estético que o leitor sente na leitura” (Posner, 1969 *apud* Iser, 1996, p. 171, grifo do autor). Entendidos como o primeiro código do texto, os esquemas funcionalmente orientam o leitor para a produção de um segundo código. Conseqüentemente, precisam de uma estrutura, pois somente assim o texto passará para a consciência do receptor, ou seja, haverá condições de apreensão.

Tais códigos jamais são idênticos. O primeiro coincide com o texto, condicionando as possibilidades de realização nele contidas. Já o segundo é produzido pelo leitor, resultando do modelo de atos de apreensão que se esboça no anterior. A diferença gradual entre o primeiro e o segundo códigos constitui a estrutura central das estratégias textuais. Assim, destaca Iser (1996), essa estrutura provoca uma tensão que se matiza em interações diferenciadas, levando, enfim, à concretização do texto.

As estratégias precisam organizar, antes de tudo, as relações internas do texto por meio das quais se delinea o objeto estético, atualizado no momento da leitura graças à participação do leitor. Diante disso, podemos dizer que os elementos selecionados para o texto precisam ser mostrados em uma combinação precisa. A seleção desencadeia a relação entre primeiro e segundo planos, provocando a apreensão, o acesso ao mundo do texto. Já à combinação cabe

a tarefa de organizar os elementos selecionados de maneira que possam ser compreendidos, ou seja, a tarefa de organizar as inúmeras perspectivas textuais.

Tais perspectivas, vale lembrar, não se sobrepõem totalmente, confundindo-se muitas vezes. Nenhuma delas representa totalmente o objeto intencionado e, por outro lado, não podem ser separadas umas das outras e nem atualizadas separadamente: cada uma permite a visão das demais, bem como uma determinada visão do objeto estético. Assim, acentua Iser (1996), entrelaçando-se no texto, permitem uma variedade de visões diferentes devido aos pontos de vista aí presentes. Logo, é da interação dessas perspectivas internas do texto que erige o objeto estético: “ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece” (Iser, 1996, p. 180).

A interação das perspectivas textuais, como vemos, é parte da realização que cabe ao receptor, permitindo os atos de apreensão do texto. Ela possibilita o movimento constante do leitor que, enfim, constitui o objeto estético, atribuindo-lhe significado e experimentando efeitos. Relaciona-se, então, ao repertório, às estratégias e à realização.

No próximo tópico, enfatizaremos a interação texto-leitor e, conseqüentemente, reiteraremos o sistema de perspectividade textual.

### **2.1.3 A interação entre texto e leitor: uma relação assimétrica**

Na relação texto-leitor, como sabemos, não está presente a situação face a face comum a todas as formas de interação social. Assim, “o texto não se adapta aos leitores que o escolheram para a leitura” (Iser, 1999, p. 102), não há como garantir sua correta apreensão nem tampouco exigir um padrão de referências. Em face dos diferentes códigos fragmentados no tecido textual, o leitor é obrigado a construir um outro capaz de ajustar sua relação com o texto.

Em outras palavras, há uma assimetria entre texto e leitor, caracterizada por lacunas decorrentes da falta de uma situação e de um padrão referencial comum. O texto ficcional, afirma Iser (1996, p. 123), na melhor das hipóteses, “*fala* para situações vazias e, em um sentido estrito, o leitor se encontra na leitura em uma situação que lhe é estranha, pois a validade do familiar parece suspensa” (grifo do autor). Na interação texto-leitor, porém, é exatamente esse vazio, essa carência, que provoca as condições de comunicação, conduzindo à sua superação e à reconstituição do equilíbrio.

Nesse processo, o vazio é sempre ocupado por projeções. O sucesso na relação texto-leitor, no entanto, só ocorre se as projeções e representações mobilizadas pela carência são modificadas, ou seja, se o leitor abandona ou reajusta suas representações, diante da complexa estrutura textual, chegando, enfim, a um horizonte de referências para aquela situação. Somente assim será possível experimentar algo que não estava em seu horizonte, suspendendo a assimetria entre ele e o texto.

Nesse sentido, é pela organização dos símbolos textuais, os quais oferecem as condições de apreensão para a representação, que o objeto imaginário (não-dado) é produzido na mente do receptor. A organização dos significantes, então, apresenta instruções para a produção de significados. Tais instruções, no decorrer da leitura, provocam transformações e correções, fazendo com que o objeto imaginário seja produzido pelo leitor. Isto quer dizer que o texto ficcional demanda o receptor, pois como material dado é apenas uma virtualidade e necessita da presença de um sujeito para atualizá-lo. Por conseguinte, o texto ficcional deve ser visto como uma comunicação e a leitura essencialmente como uma relação dialógica.

Em função disso, Iser (1996) ressalta um sistema de auto-regulação presente no texto: os signos impulsionadores são recebidos pelo leitor, produzindo efeitos. Como o texto ficcional é um organismo vivo, durante a leitura há um *feedback* constante sobre os efeitos produzidos e o receptor pode inserir suas representações nesse processo. O texto, assim, projeta significantes que são recebidos pelo receptor, assimilados, transformados e somados às suas disposições e conhecimentos, retornando ao texto em um processo interativo contínuo<sup>6</sup>. O *feedback* é importante porque estabiliza a relação entre texto e leitor, permitindo que sejam feitas correções perante imprevisibilidades textuais.

Daí advém o dinamismo, que situa o texto e permite as correções necessárias para uma compreensão mais integradora. A comunicação, desse modo, “se realiza pela autocorreção latente dos significados construídos pelo leitor” (Iser, 1996, p. 126). Na interação, portanto, os significados construídos pelo leitor são constantemente avaliados, causando a impressão de acontecimento que parece ter o caráter paradoxal de realidade. Paradoxal porque “o texto ficcional nem denota a realidade previamente dada, nem copia o repertório de disposições de seu possível leitor. Além disso, ele não se refere a nenhum código cultural comum ao leitor” (Iser, 1996, p. 126). Ou seja, o texto não é idêntico nem ao mundo empírico nem aos hábitos do leitor. Entretanto, é essa deficiência que produz a impressão de realidade no ato de ler.

---

<sup>6</sup> A respeito disso, relembramos o par conceitual “esquema e correção”, discutido no tópico anterior.

O texto não se transfere automaticamente para a consciência do leitor; ao contrário, a leitura implica uma interação dinâmica. “Pois os signos lingüísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor” (Iser, 1999, p. 10). Nesse sentido, os atos que o texto estimula não são totalmente controlados por ele e é exatamente esse intervalo, essa lacuna, que produz a criatividade da recepção.

Como denotamos, texto e leitor participam de um jogo de imaginação e a leitura torna-se prazerosa somente no momento em que a produtividade entra em cena. Por outro lado, ao contrário do que ocorre na percepção de um dado objeto, não é possível apreender todo o texto em um só momento, mas somente após consecutivas fases. A leitura não é capaz de identificar, a cada passo, todos os signos verbais, e o leitor encontra-se dentro daquilo que procura apreender – o texto. Assim, são os agrupamentos da *Gestalt* que permitem a apreensão. “Emprestando um conceito cunhado por Moles, poderíamos definir tais *Gestalten* como a ‘autocorrelação’ dos signos textuais” (Iser, 1999, p. 30, grifo do autor). Em um primeiro momento a *Gestalt* é resultado da correlação dos signos – a coerência: o leitor procura relacionar os signos e tais relações podem, por sua vez, tornarem-se outros signos que serão relacionados, formando uma cadeia de *Gestalten*. Dessa forma, enquanto a estrutura textual esboça as relações entre os signos (a *Gestalt*), a equivalência, fruto da modificação retencional dos signos, é algo que o próprio leitor produz.

O modo como o receptor se insere no texto é evidenciado pelo ponto de vista em movimento. Sua presença é definida como estruturação do texto capaz de desenvolver-se nos horizontes interiores de memória e expectativa. Assim, estabelece-se um movimento dialético que modifica continuamente a memória e desencadeia uma crescente complexidade da expectativa, movimentando os vazios. Essa é uma das funções das diferentes perspectivas do texto, que se estabilizam como horizontes em uma contínua inter-relação.

Desse modo, durante a leitura, a expectativa e a memória projetam-se mutuamente, pois o ponto de vista do leitor salta de uma perspectiva para outra, dividindo o texto em estrutura de protensão e retenção, ou ainda, tema e horizonte, como Iser (1996) a denomina em outros momentos. Como o texto em si mesmo não é, todavia, nem expectativa nem memória, a dialética de previsão e retrovisão estimula a formação de sínteses que possibilitam a identificação das relações entre os signos.

Em um primeiro momento, “as sínteses são agrupamentos que reúnem perspectivas interagentes do texto, tornando-as equivalentes; essa equivalência possui o caráter de uma configuração de sentido” (Iser, 1999, p. 28). Conseqüentemente, a equivalência entre os

signos se torna representável. Tais sínteses são muito peculiares: não se manifestam na materialidade do texto e não são pura imaginação do leitor. Há, de fato, uma dupla projeção: a síntese é projeção oriunda do leitor e, ao mesmo tempo, é orientada pelos signos que se projetam nele. Há uma ligação entre sujeito e objeto, portanto.

Além disso, tais sínteses se formam por meio de imagens, que dão vida a algo que “não é idêntico a um objeto empírico, nem ao significado de um objeto representado” (Iser, 1999, p. 56). A imagem, então, acompanha o processo de leitura, trazendo à tona aspectos inacessíveis à percepção imediata do objeto. No texto ficcional, salienta Iser, o acesso ao mundo não ocorre por meio da percepção, mas sim da representação, pois se refere ao não-dado. Como os aspectos esquematizados do texto são limitados, apenas informam as condições sobre as quais se constituirá o objeto imaginário.

Como a leitura é uma experiência estranha, o leitor precisa selecionar algumas relações e excluir outras, que, todavia, permanecem como segundo plano, abrindo novas possibilidades. De fato, o receptor é envolvido e cativado por aquilo que produz, estabelecendo-se, então, uma ilusão, ou seja, projeções advindas desse processo de produção de equivalências entre os signos e do envolvimento com o texto. Sendo a leitura dinâmica, os conflitos e as ambigüidades estimulam o leitor e precisam ser solucionados, a fim de buscar uma força integradora. Desse modo, o texto tanto suscita expectativas como as modifica e satisfaz. O leitor, por sua vez, tanto produz algo como reage àquilo que produz, o que atribui caráter de evento ao texto, isto é, o leitor o experimenta como realidade.

O movimento textual leva o receptor a suspender seus padrões orientadores e suas experiências anteriores, interagindo com o não-familiar ali presente. Nesse sentido, Iser (1999, p. 51) declara que “experimentar um texto significa que algo está acontecendo com a nossa experiência. Ela não pode permanecer a mesma pelo fato de nossa presença no texto não ser mero reconhecimento do que já sabemos”. A nova experiência, portanto, prescinde da reorganização de experiências sedimentadas, dando-lhe nova forma. São evocados, para tanto, as sensações, padrões e valores do passado, que se organizam em uma nova experiência. Dessa maneira, o “ato de recepção de um texto não se funda na identificação de duas experiências diferentes, uma nova, outra sedimentada, mas sim na interação destas duas, ou seja, em sua reorganização” (Iser, 1999, p. 52).

A experiência estética, argumenta Iser, torna o leitor consciente da aquisição de experiências e das condições a partir das quais tais experiências se constituem. Há um movimento mútuo de reorganização e formação. Assim, a apreensão do texto não é um processo de aceitação passiva e sim “resposta produtiva à diferença experimentada” (Iser,

1999, p. 53). Nessa resposta do leitor, o controle não é exercido por um código dominante nem por experiências sedimentadas do leitor, pois ambos são transcendidos pela experiência estética, fundamental à recepção de textos ficcionais.

Dessa forma, a representação adquire caráter de imagem a partir do saber oferecido ou estimulado pelo texto no leitor, tornando presente o não-dado ou ausente. Durante a leitura, as representações são estimuladas pelas diferentes características que estão à disposição do sujeito, que reage às mesmas, combinando-as e originando a imagem. O objeto imaginário, assim, é visto por meio da síntese de seus diferentes aspectos que reestruturam e matizam as representações. Pressupõe, então, a imaginação e a produtividade do leitor, que o atualiza e enriquece.

São as imagens que transformam em representação aquilo que não é formulado pelo texto. Seu caráter é transitório e relações e fusões se fazem presentes graças a elas. As imagens trazem à luz referências várias evocadas pelos signos textuais. Imagem representada e sujeito são inseparáveis. Dessa forma, para Iser, ao final da leitura, o leitor passa por um processo de “despertar”, pois o isolamento do ato de ler permite “descobrir o próprio mundo como uma realidade passível de observação” (Iser, 1999, p. 63), levando-o a tomar uma posição frente a essa realidade.

Durante a leitura, vários objetos imaginários produzidos pela representação se constituem no eixo temporal, sucedendo-se um ao outro e, ao mesmo tempo, abrindo novas possibilidades de sentido. Dessa forma, o sentido do texto está inextricavelmente ligado à extensão temporal da leitura, uma vez que compreende a totalidade das referências implicada pelos aspectos textuais e que se constitui exatamente durante o ato de ler. Já o significado, por sua vez, surge quando o sentido é absorvido na própria existência do leitor. Assim, quando “o sentido e o significado agem juntos, eles garantem a eficácia de uma experiência que nos permite constituirmos a nós mesmos constituindo uma realidade que nos era estranha” (Iser, 1999, p. 82).

A seguir, discutiremos os lugares vazios, pontos de entrada do leitor no texto.

#### **2.1.4 Os lugares vazios**

A concepção dos lugares vazios de Iser (1999) assemelha-se àquela anteriormente desenvolvida por Ingarden sobre os lugares indeterminados do texto. Segundo Ingarden (1979), a obra de arte tem uma natureza intencional, pois espera sua realização, o que implica a ausência de determinações completas. Dessa maneira, os lugares indeterminados, por um

lado, distinguem a obra de arte de outros objetos e, por outro, têm a função de participar da concretização dessa obra.

Os lugares vazios, como os denomina Iser, são “lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” (Iser, 1999, p. 107). Eles são parte do sistema de combinações proporcionado pelo texto, reservando um lugar especial ao receptor, que realiza a atividade de constituição de sentido. São, por isso, importantes dispositivos na interação entre texto e leitor, constituindo a porta de entrada deste naquele. O texto estabelece condições a partir das quais o leitor cria representações, reguladas pelos vazios. Os lugares vazios incorporam o leitor ao texto, levando-o a atuar lá dentro, ao mesmo tempo em que é controlado pela estrutura textual.

Segundo Iser (1999), os vazios resultam da indeterminação do texto. Desse modo,

indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo (Iser, 1999, p. 126).

Os lugares vazios, como notamos, não são sinônimos de deficiência, mas indicam que os esquemas do texto precisam ser combinados a fim de que o contexto que torna o texto coerente e dá sentido à coerência seja construído. Ampliam, portanto, as possibilidades do texto e as decisões de combinações entre os esquemas demandam seleções por parte do leitor. São eles que permitem a ligação entre os vários segmentos textuais, possibilidade essa que o próprio texto não explicita.

Por conseguinte, os vazios “incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, sendo a condição para que os segmentos textuais possam ser conectados” (Iser, 1999, p. 126, grifo do autor). Acenando para uma relação não-formulada, os lugares vazios permitem as representações do leitor, a partir dos esquemas e perspectivas que são interligados, desaparecendo enfim.

Nos textos ficcionais, omitindo referências, os lugares vazios fazem com que o leitor perca parte de suas expectativas frequentes, pois é necessário que reformule o texto para incorporá-lo. Assim, a imaginação é imprescindível. Os lugares vazios levam à desabituação, que não cumpre uma expectativa elementar do uso pragmático da fala e é um pressuposto importante para que a conexão entre os segmentos textuais – interrompida pelos lugares vazios – adquira equivalência e se processe na imaginação do leitor.

No processo de formação de representações, os esquemas textuais evocam determinados conhecimentos no leitor e disponibilizam informações, por meio de que o objeto intencionado (não-dado) será representado. Os lugares vazios intensificam a atividade das representações e as combinações possíveis. Desse modo, um grande número de lugares vazios implica a abundância de representações. Isso ocorre porque as representações não são sintetizadas seqüencialmente: quando há a necessidade de que novas representações sejam produzidas, as representações já formadas são abandonadas (Sartre, 1971 *apud* Iser, 1999). O leitor reage a uma representação construindo outra.

Por outro lado, os lugares vazios também provocam o conflito das representações durante a leitura, interrompendo a *good continuation*<sup>7</sup>. A partir da colisão de representações é possível que o leitor se afaste das representações produzidas por ele, observando-as à distância, segundo as condições estabelecidas pelo texto, e compreendendo-as. O texto ficcional é captado quando o leitor entende aquilo que as representações estimuladas por ele significam.

Ao interromper a coerência do texto e motivar as representações, podemos dizer que os lugares vazios têm uma função auto-reguladora: aquilo que está oculto é que estimula a imaginação do leitor e, conseqüentemente, as representações. Em termos formais, a estrutura dos lugares vazios busca estabelecer um equilíbrio, permanecendo constante e atuando como elemento básico para a interação texto-leitor. Todavia, não há um determinado conteúdo relacionado a eles, pois apesar de indicarem as conexões necessárias aos segmentos textuais não podem realizá-las. Ademais não há como descrevê-los, pois, observa (Iser, 1999, p. 144), “sendo ‘pausas do texto’, nada são; desse nada, entretanto, resulta um importante impulso da atividade constitutiva do leitor. Sempre aí, onde se justapõem os segmentos do texto, encontram-se os lugares vazios, interrompendo a organização esperada do texto” (grifo do autor).

No texto ficcional, o lugar vazio constitui “o corte entre as imagens [que] abre uma rede de relações, pelas quais os segmentos, ou seja, as imagens se determinam reciprocamente” (Iser, 1999, p. 146). Tal determinação, todavia, não pode ser em si mesma determinada, uma vez que os segmentos são definidos devido à sua relação mútua. A rede de relações aberta pelos lugares vazios tem uma estrutura, pois a determinação recíproca dos segmentos do texto não pode novamente tornar-se indeterminada devido à arbitrariedade dos ajustes realizados individualmente.

---

<sup>7</sup> Conceito formulado pela psicologia da percepção, indica a ligação de informações da percepção que resultam numa *Gestalt* perceptiva e na confluência de *Gestalten* perceptivas (cf. Iser, 1999, p. 130).

Pensando nas perspectivas do texto, podemos afirmar que o lugar vazio é funcionalmente muito importante para a constituição do objeto estético. A relação por ele promovida entre os segmentos textuais, além de interromper o texto, funciona como estrutura comunicativa, já que organiza as mudanças de perspectiva do ponto de vista do leitor. A primeira qualidade estrutural do lugar vazio, portanto, corresponde a sua capacidade de organizar, diante das relações não-formuladas, um campo em que os segmentos de perspectivas textuais refletem uns sobre os outros, evidenciando certas afinidades e diferenças. “Daí a estrutura de campo do ponto de vista do leitor” (Iser, 1999, p. 148), a partir da qual surge uma tensão a ser superada por um padrão de relacionamento das afinidades e diferenças. Esse padrão, no entanto, é um lugar vazio, que precisa ser preenchido pelas representações do leitor. “O lugar vazio no campo do ponto de vista do leitor, por assim dizer, mudou de posição. Sua função inicial era indicar a conectabilidade dos segmentos textuais e organizá-los num campo de projeção mútua. Agora, ele é um padrão para os segmentos entrelaçados, dando assim ao leitor a possibilidade de produzir determinadas relações entre os segmentos” (Iser, 1999, p. 149).

Como vemos, o lugar vazio tem uma posição cambiante no campo de referências: ele orienta a atenção do leitor e freqüentemente pode causar a impressão de que ele mesmo regularia as perspectivas da observação. Na estrutura do ponto de vista do leitor, o lugar vazio pode ocupar diferentes posições, estimulando, por conseguinte, várias operações.

Essa estrutura descrita por Iser deve ser considerada ideal, como ele mesmo aponta, e por meio dela é possível descrever a participação do leitor no texto. Segundo ele, o lugar vazio marca certas necessidades de determinação e orienta o leitor sobre onde a apreensão pode agir. Além disso, admitindo que a mudança de posição que ocorre no campo de visão do leitor em função do lugar vazio “marca as operações parciais da estrutura sintonizadas entre si, então a estrutura do lugar vazio é um modo básico pelo qual o texto se constitui durante a leitura” (Iser, 1999, p. 157).

O lugar vazio, portanto, permite que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Tal participação implica que o leitor atue sobre as posições manifestadas no texto. Permitindo as operações de coordenação, perspectivização e interpretação dos pontos de vista pelo leitor, o lugar vazio desnuda a relação entre sujeito e objeto. Ele marca certas lacunas que somente serão preenchidas se o leitor completar a estruturação – daí a função da estrutura.

O leitor, ao formular o não-dito do texto ficcional e preencher as lacunas, reage ao mundo apresentado e, assim, a ficção transcende suas referências. “A tarefa da arte, mais do

que reconhecer o mundo, é produzir complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (Eco, 1973 *apud* Iser, 1999, p. 125). Surge, então, algo novo que não pode simplesmente ser deduzido daquilo que comunica, explicando-se o caráter de indeterminação da literatura.

Diante do exposto, neste trabalho interessa observarmos os vazios textuais em *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*. Nesse sentido, é importante verificar como tais textos interagem com seus receptores, tendo em vista as estratégias textuais empregadas.

Encerramos aqui nossa discussão sobre a teoria recepcional. Na condição de leitores de Vergílio Ferreira, faremos, a seguir, um parêntese para apresentar uma introdução à doutrina filosófica que embasa a obra desse escritor.

## **2.2 Breve desvio: Existencialismo, suporte filosófico da obra vergiliana**

Antes da leitura dos romances de Vergílio Ferreira, achamos pertinente fazer algumas considerações sobre o Existencialismo, uma vez que em algum lugar seus conceitos encontram-se com a literatura vergiliana, influenciando-a a partir de certo “ponto de viragem”. Em virtude disso, apresentamos, logo mais, algumas noções básicas sobre essa corrente filosófica, a saber: a Fenomenologia (que lhe forneceu o método), os fundamentos básicos e os principais pensadores ligados à doutrina.

### **2.2.1 Fenomenologia? Aqui e agora, por quê?**

O Existencialismo, que esclareceremos em linhas gerais logo mais, tomou da Fenomenologia uma orientação e alguns temas principais. Com a Fenomenologia, Husserl, grande pensador alemão, “*propôs-se restabelecer em segurança, em rigor, um estatuto do saber, das relações do homem com o mundo e com a vida*”, mergulhando nos problemas vividos (Ferreira, s/d, p. 13, grifos do autor). Segundo Husserl, é a consciência que dá sentido às coisas: o ponto de partida de seu pensamento é a imediata relação do homem com o mundo e o estatuto original do conhecer baseia-se na maneira original de intuição desse mundo. Por outro lado, o fio condutor das operações fenomenológicas é a intencionalidade, pois “*toda consciência é consciência de alguma coisa*” (Ferreira, s/d, p. 16, grifos do autor).

Se há, desse modo, uma relação de contigüidade entre o homem e o mundo, mundo este visado intencionalmente e com o qual se estabelece uma estrutura básica de ordenação, de significação, podemos concluir que o homem é nele orientado por um emaranhado de

sentidos, por uma rede de juízos não formulados explicitamente. É este o fundamento da verdade, sobretudo dos princípios lógicos: “*Se ter consciência é ter ‘consciência de algo’, significa isso que, no visarmos o que nos rodeia, nós implicamos o imediato conhecimento disso, a sua ordenação, as correlações que aí se envolvem*” (Ferreira, s/d, p. 21, grifos do autor).

Para a Fenomenologia, qualquer pensar pressupõe um ser pensante, toda observação do mundo implica o próprio observador. Toda objetividade advém de uma subjetividade: por meio desta é que aquela vem ao mundo. Os princípios lógicos, portanto, são objetivos e subjetivos ao mesmo tempo: existem nas coisas, mas são lá colocados pelo indivíduo. Ou seja, é partir do sujeito que as coisas existem.

Ao coordenar-se com o mundo, o homem formula juízos, estabelece evidências. No entanto, diante de um mundo sem significação, ele “*levanta-se como de algum modo o seu criador*” e este é um elo entre a Fenomenologia e o Existencialismo. Diante daquilo que o cerca, “*o homem lê, inventando um estatuto de ordenação, ele é o ‘doador de sentido’ - porque intuir intencionalmente é orientar o ver e dar uma significação*”, pondera Ferreira (s/d, p. 27, grifos do autor). A verdade ordena-se pela ordenação do homem no mundo: o primeiro, então, doa sentido ao segundo, mas não arbitrariamente e sim dentro dos limites das coisas ou objetos. Tudo o que chamamos de realidade depende de uma consciência doadora.

A Fenomenologia, como vemos, procura romper a barreira do empírico, enfatizando a posição do sujeito, a subjetividade. Ela questiona o mundo objetivo, levando a pensar em como o homem interfere na realidade. Nesse sentido, interessa-lhe a realidade enquanto fenômeno, ou seja, interessa-lhe o modo como as coisas se mostram, apresentam-se a nossa consciência. Isso explica por que ao Existencialismo interessaram seus métodos. A respeito disso, Vergílio Ferreira afirmou: “se a Fenomenologia me atingiu, foi por essa osmose entre o eu e o objecto, por essa imediata presentificação do mundo, por esse estar dentro daquilo que se narra” (Ferreira, 1980, p.327). A apreensão do mundo, assim, implica a fusão do mundo e do sujeito.

A partir do exposto, discutiremos o Existencialismo.

### **2.2.2 Existencialismo: a primazia da subjetividade**

A II Guerra Mundial, como sabemos, deixou traumas profundos. Em toda parte, aflorou um sentimento de angústia, desamparo e desespero. Os jovens foram os mais afetados por esse clima: eles não mais aceitavam ou acreditavam nos valores burgueses tradicionais e

na capacidade de que, por meio da razão, o homem fosse capaz de resolver as contradições sociais.

Em decorrência dessa crise universal de existência, nasceu o Existencialismo, uma filosofia que, segundo Ribeiro Júnior (2003), incorpora o mal-estar, a angústia, a desorientação, as contradições, a ansiedade e os desejos da consciência contemporânea. Podemos dizer que, genericamente, o Existencialismo “designa de modo abrangente uma filosofia não sistemática, uma corrente de pensamento que privilegia o concreto, o singular, o *vivido* em relação ao nocional, aos conceitos, às generalidades vagas” (Huisman, 2001, p. 8, grifo do autor). O centro de suas preocupações e reflexões é a existência particular e individual, opondo-se à filosofia clássica, cujos pontos principais eram as idéias e as essências.

Dessa maneira, voltando-se para o homem, entendido como ser finito, o Existencialismo repensou a própria condição humana, o modo de ser do homem no mundo e até mesmo o próprio mundo. Interessa-lhe, portanto, a relação homem-mundo e as limitações humanas perante esse mundo. Assim, há uma preocupação tanto no que respeita ao modo como o homem se relaciona com o mundo como vice-versa, o que condiciona suas possibilidades.

Os existencialistas não acreditam em “uma vida plena e inteiramente satisfatória. A vida de todo homem, quer ele o reconheça explicitamente quer não, é pontilhada de perdas irreparáveis”, observa Olson (1970, p. 28). Eles destacam o sentimento trágico da vida e a descoberta do valor no sofrimento e na luta, características que já tinham sido apontadas por Santo Agostinho e Pascal, por exemplo. Segundo eles, as aspirações humanas por vezes não podem ser satisfeitas e, por outro lado, em alguns casos, sua satisfação não garante o contentamento previsto. Frustração, insegurança, luta e sofrimento são constituintes da humanidade e a única vida digna de ser vivida é aquela que os encara abertamente. Somente a partir disso é que são gerados os valores a serem perseguidos pelo homem.

Para esses pensadores, não são as circunstâncias políticas externas, a falta de conhecimento tecnológico, a ausência de moral ou bom senso que impedem a felicidade humana, mas sim a “própria condição humana. O homem não poderia tornar-se feliz sem deixar de ser homem” (Olson, 1970, p. 30). Ainda que não haja acordo entre os valores oriundos da angústia e do sofrimento, podemos destacar, entre os principais valores existencialistas, os seguintes: “liberdade de escolha, dignidade individual, amor pessoal e esforço criador” (Olson, 1970, p. 32). Tais valores têm como fonte a aguda consciência da tragédia e a intensidade, inseparáveis da condição humana. São elas capazes de libertar o

homem dos medos e frustrações cotidianos ou ainda do tédio oriundo das divagações filosóficas.

Tornando-se a corrente filosófica mais discutida nas décadas de 40 e 50 do século passado, o Existencialismo passou a ser identificado com fatos ou pessoas alheios aos procedimentos comuns e seu uso arbitrário acabou por transformá-lo em mais um equívoco do léxico filosófico. Abordá-lo de forma ampla é muito difícil e esse não é o nosso objetivo aqui. De qualquer forma, designá-lo já é um problema: Filosofia da Existência, Filosofia Existencial, Existencialismo? Alguns filósofos, como Heidegger e Jaspers, por sua vez, não se consideravam existencialistas.

Além disso, há uma questão muito importante: o subjetivismo. Uma vez que as idéias defendidas por tais pensadores são a expressão de sua existência, muitas discrepâncias surgiram. Assim, não surpreende que os existencialistas,

ao viverem e interpretarem sua existência de uma maneira meramente subjetiva, apesar de muitos traços comuns, tenham chegado a *dar forma distinta em cada caso à Filosofia Existencial*, justamente em razão de seu distinto grau de subjetivismo, de suas diversas idiossincrasias e de suas diferentes posições, impressões e expressões individuais (Lenz *apud* Giordani, 1997, p. 17-18, grifos do autor).

Em vista dos desencontros teóricos e da própria extensão dessa corrente filosófica, optamos por apresentar apenas alguns dos conceitos básicos defendidos por seus pensadores de maior expressão.

### **2.2.3 Principais nomes ligados ao Existencialismo**

Ainda que tenha ocorrido um despertar para a existência em vários pensadores, em diferentes momentos da história, o Existencialismo moderno, movimento surgido na França, procede diretamente da meditação religiosa do pensador dinamarquês Sören Aabye Kierkegaard. Com efeito, na doutrina dele já estavam presentes os problemas sobre os quais se debruçariam os existencialistas mais tarde: “subjetivismo, o novo sentido da existência, a angústia, o tédio, a morte, a melancolia, a liberdade, etc...” (Giordani, 1997, p. 15). Além dele, destacaram-se Karl Jaspers, Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre, principal divulgador do movimento. A seguir, discutiremos rapidamente algumas idéias ligadas a esses principais nomes.

### 2.2.3.1 Sören Aabye Kierkegaard

Sören Aabye Kierkegaard (1813-1855) é um dos filósofos que melhor exemplifica a descrição do Existencialismo como “a expressão de uma experiência singular, individual, um pensamento motivado por uma situação muito particular”, segundo Penha (1985, p. 16-17). Inicialmente influenciado pelas idéias de Hegel, esse pensador passou, mais tarde, a combatê-las, discordando de seu intento de reduzir a realidade a um sistema. “A ambição de Hegel foi justamente a de integrar, no que denominou de Idéia Absoluta, toda a realidade do mundo”, argumenta Penha (1985, p. 20), desconsiderando completamente a existência concreta do indivíduo. Para Kierkegaard, isso foi um grande erro.

O pensador dinamarquês rejeitou qualquer sistematização da existência sob forma de conhecimento objetivo, concedendo lugar de destaque à subjetividade do indivíduo. Para ele, o conhecimento dos homens advém de sua realidade particular, única, singular e concreta. Somente por meio da subjetividade é que o homem pode apropriar-se da realidade. O universal, sob essa perspectiva, é apenas uma mera abstração do singular. Todo “conhecimento deve ligar-se inapelavelmente à existência, à subjetividade, nunca ao abstrato, ao racional pois se assim proceder fracassará no intento de penetrar no sentido profundo das coisas, logo de atingir a verdade” (Penha, 1985, p. 21-22). A existência individual não deve ser explicada racionalmente, mas sim vivida.

Na concepção kierkegaardiana, “o homem é espírito, é a síntese de finito e infinito, de temporal e eterno, de liberdade e necessidade” (Penha, 1985). O espírito, por sua vez, é o *eu*, que não estabelece nenhum tipo de relação com aquilo que lhe é alheio. Para ele, o grande problema do homem é encontrar uma verdade, porém uma verdade pela qual possa viver e morrer.

Em virtude disso, seu pensamento hostiliza tudo o que é objetivo, impessoal, contrário à existência particular. A verdade mostra-se pela própria vida, pela vida em ato. Assim, há uma “exigência de interioridade”, manifestada nas categorias centrais de seu pensamento: “a existência, a subjetividade e o indivíduo” (cf. Klimke-Colomer, 1961 *apud* Giordani, 1997, p. 38).

A existência postulada por Kierkegaard é uma eleição, uma eleição de si mesmo, ao mesmo tempo necessária e livre, como explica Jolivet (s/d *apud* Giordani, 1997, p. 39): “necessária no sentido de obrigatória e livre enquanto não coage”. Por meio dessa eleição, o homem abandona o temporal e, pela intensidade do momento vivido, coloca-se, de certa maneira, no eterno. “Decidir em cada instante do tempo uma eternidade, eis a grandeza sobrehumana do homem” (Giordani, 1997, p. 39). Outros caracterizadores de nossa

existência, por outro lado, são o desespero e a angústia: o primeiro é fruto do fracasso e a segunda está ligada à possibilidade e à liberdade. Existir, portanto, também é sofrer angústia e desespero.

A subjetividade, segundo o dinamarquês, é a verdade. Todo conhecimento autêntico, portanto, é subjetivo, relativo à existência. O verdadeiro é criado a partir da consciência. A subjetividade de um homem, conforme Kierkegaard, corresponde à sua particular condição interior, observando as leis morais e religiosas, e não se abre à investigação científica.

O conceito de indivíduo é o ponto central de sua teoria, cujo paradigma é Cristo, revelando em sua pessoa e missão o que é ser homem. Para ele, “chegar a ser um indivíduo é o mesmo que chegar a ser cristão em espírito e verdade” (Giordani, 1997, p. 41). O cristão defronta-se sozinho com Deus e, dessa maneira, realiza sua plenitude individual. O caminho para atingir esse ideal, diz o filósofo, são as etapas ou estágios da existência, a saber: o estético, o ético e o religioso.

No estágio estético, o homem procura um sentido para sua existência. Sentindo-se completamente livre, vive fora de si, conforme seus impulsos, desfrutando cada instante de sua vida. Essa busca estética, no entanto, segundo a qual o homem se vê livre de toda escolha, pode conduzir a uma existência vazia, à frustração e à melancolia. Assim, ele cai em desespero, o que não é algo negativo para Kierkegaard, pois é exatamente por meio dele que se alcança o estágio seguinte, o ético.

Nesse segundo estágio, o homem compreende que é preciso ir além do imediatismo, abandonando as experiências sensoriais e prazerosas e a atitude passiva frente à realidade. A vivência ética permite que o indivíduo saia do marasmo existencial em que se encontra e, mantendo sua individualidade, perceba que é impossível ficar alheio às exigências do mundo exterior. O homem é livre, mas dentro de limites estabelecidos pela vida em sociedade. A ética conscientiza o indivíduo de suas falhas, culpas e responsabilidade por seus atos. Aqui o homem começa a entrar em si.

Já o estágio religioso é a fase mais elevada do desenvolvimento existencial, em que o homem aprofunda-se em si mesmo. A angústia relaciona-se à solidão total do homem, que se angustia perante a finitude e a fragilidade de sua permanência no mundo. A angústia do nada o leva a saltar para a fé, para encontrar-se com Deus. A religiosidade, nesse sentido, permite uma relação singular do homem com o Absoluto, e Deus torna-se a única fonte capaz de realizá-lo plenamente.

Acima de tudo, como vemos, Kierkegaard foi um grande pensador religioso e sua importância reside no fato de que “deu um novo significado ao termo *existência*”

(Heinemann, s/d *apud* Giordani, 1997, p. 45, grifo do autor). Desse modo, em Heidegger, Jaspers e Sartre notamos a sua inspiração.

### 2.2.3.2 Karl Jaspers

Karl Jaspers (1883-1969) foi influenciado por vários filósofos, mas, principalmente, por Kierkegaard e Kant. Propôs-se a analisar o ser humano, a partir de quatro dimensões: “o *Ser-aí* (*Dasein*), a *Consciência* (*Bewusstsein*), o *Espírito* (*Geist*) e a *Existência* (*Existenz*)”, esclarece Giordani (1997, p. 54, grifos do autor).

O *Ser-aí* (*Dasein*) é o ser determinado, particular. Trata-se de uma realidade empírica, que vive e morre, atravessado pelo tempo e marcado pela finitude. Embora ainda não seja a existência do homem, é a partir dele que se construirá essa existência. A *Consciência* (*Bewusstsein*), por sua vez, “é vivência, saber, autoconsciência” (Giordani, 1997, p. 55). A partir dela é que há a existência, ou seja, por meio dela o homem sai do *Ser-aí* para a existência. Afinal, só existe aquilo que está na consciência.

Já o *Espírito* (*Geist*), terceira dimensão, é “o todo harmonizador no pensar, sentir, obrar que se chama idéia” (Giordani, 1997, p. 55). É tanto inteligência como vontade, real como o *Ser-aí* e interior como o pensamento. A *Existência* (*Existenz*), por sua vez, consiste na plenitude do homem, na descoberta de si enquanto individualidade e possibilidade. É a sua auto-realização, seu encontro consigo mesmo. Trata-se de um conceito não muito definido, uma vez que, para Jaspers, a existência não é objetiva, não é passível de investigação científica e, por outro lado, não pode ser concebida como subjetividade. De fato, oscila entre o objetivo e o subjetivo.

Segundo Jaspers, a *Existência* está sempre envolvida em uma dada situação: de uma passa a outra. No entanto, ele distingue entre as situações comuns e as situações-limite (*Grenzsituationen*). Estas últimas são aquelas absolutas, definitivas, necessárias. São obstáculos que impulsionam o homem para além dos limites do mundo, quais sejam: o sofrimento (*Leiden*), a luta (*Kampf*), a culpa (*Schuld*) e a morte (*Tod*), que compõem o grande tema da trágica vida interior, explica Giordani (1997).

Perante as situações-limite, o homem chega às fronteiras máximas de seu ser no mundo e vê-se diante do nada. “O homem experimenta que, em uma ordem puramente imanente, lhe é impossível realizar-se em plenitude”, sob o risco de terminar em um naufrágio. “Porém esse naufrágio da imanência é o que me tornará possível chegar à Transcendência mediante o salto para a outra margem”, esclarece Klimke-Clomer (1961 *apud* Giordani, 1997, p. 57).

Em relação à Transcendência, Jaspers a emprega com dois sentidos distintos. Por um lado, caracteriza o movimento que o homem realiza para exceder-se, ultrapassar a si mesmo, superar suas limitações. Por outro, diz respeito àquilo que está além do domínio da ciência ou da Existência, que se impõe ao homem frente às situações-limite. A Transcendência, nesse segundo sentido, não se compara a nada, está “oculta, distante, inacessível” (Giordani, 1997, p. 58), ainda que fale por meio de enigmas, seja no homem, na arte, na filosofia, na história. O fracasso é o testemunho da Transcendência, pois tudo está condenado ao fracasso: é no fracasso dos seres finitos que se revela a infinitude de Deus, que Ele se torna visível. Dessa forma, o homem atinge a Transcendência pela fé, que o coloca acima de tudo o que é intramundano. A fé jasperiana, no entanto, não é aquela concebida corriqueiramente, mas sim uma fé indecisa, oscilante, uma realização atual. Trata-se de uma fé filosófica.

Contrariamente às filosofias clássicas, no Existencialismo o problema da comunicação com o outro é recorrente. Jaspers faz a distinção de vários tipos de comunicação, entre elas a *comunicação existencial*. Todo homem sabe-se insuficiente, pois necessita do outro, ainda que as relações sociais objetivas causem a despersonalização do indivíduo na massa anônima. Assim como um *eu* precisa de outros, os outros também precisam dele: há um mútuo conhecimento e uma mútua ajuda entre eles, da qual advém a comunicação existencial. A singularidade de um *eu* é captada pelo outro, havendo um tipo de criação mútua (Jolivet, s/d *apud* Giordani, 1997).

Tal comunicação existencial é livre, gratuita, irracional e total. É, contudo, limitada, pois não é possível comunicar-se com muitos ou todos os *eus* ao mesmo tempo. Pressupõe solidão e união, o *eu* pessoal e o *eu* dos outros: só há comunicação com o outro se for possível atingir a solidão dele. A principal fonte de comunicação definida por Jaspers é o amor: “o amor verdadeiro que se opõe ao *eu reticente do egoísmo*, ao *amor falso* que só obedece aos impulsos do instinto, a *alianças de interesse*” (Giordani, 1997, p. 60, grifos do autor). Pelo amor, o *eu* e o *tu* encontram-se na Transcendência, ainda que empiricamente estejam separados. Não há amor verdadeiro sem comunicação. Todavia, segundo Jaspers, existem três impedimentos para a comunicação: a total materialização do mundo em que se encontra a pessoa, o apego contínuo a uma moral racional e o orgulho irredutível.

Além desses temas, um outro bastante caro a Jaspers é a verdade, que ele analisa sob diversos aspectos, e podemos dizer que se aproxima do conceito kierkegaardiano. Na esfera da existência, portanto, a verdade não é objetiva, mas sim subjetiva e pessoal: não é uma verdade em si, mas uma verdade para mim, ou seja, uma verdade existencial. A verdade, sob a

ótica do pensador, é dinâmica: não há uma posse da verdade e sim uma busca permanente da mesma.

### 2.2.3.3 Martin Heidegger

Martin Heidegger (1889-1976) é o filósofo em busca do sentido do *Ser* e destaca-se entre os mais importantes pensadores da Filosofia Contemporânea. Embora recuse o título de existencialista ou de filósofo da existência, muitos estudiosos aí o enquadram.

Apesar das dificuldades encontradas para estudar seus postulados, podemos dizer, citando Giordani (1997, p. 69), que “o tema central do pensamento heideggeriano é a indagação em torno do ser. O alvo dessa filosofia é construir uma teoria do *Ser*, uma ontologia geral” (grifo do autor). Com efeito, preocupando-se com a existência, sua interpretação busca chegar ao sentido do ser, que fora esquecido pelos filósofos. Para ele, não importa perguntar o que é o *Ser*, mas sim descobrir seu significado, ou seja, o que é que entende por *Ser*. Na concepção heideggeriana, “o Ser é aquilo que faz com que o mundo seja – e que assim apareça ao homem. Busca, dessa forma, investigar o fundamento de tudo que existe” (Penha, 1985, p. 36).

Heidegger chama a atenção, todavia, para a dificuldade de descobrir o sentido do *Ser*, uma vez que defini-lo implicaria transformá-lo em um ente, ou seja, alguma coisa concreta, determinada, distante de qualquer caráter universal. Por outro lado, não há como falar em *Ser* sem que exista o ente. A partir disso, o filósofo distingue o *Ser* (*Sein*) – de domínio ontológico, a realidade mais profunda, presente em todos os existentes – e o *existente* – de domínio ôntico, o existente simplesmente como é, tal qual é dado.

Cada homem, cada existência cotidiana, Heidegger denomina como *Dasein* (o ser-aí, ser singular, concreto). O *Dasein*, então, é um ser personalizado, o *eu*, o *ente* que procura o sentido do *Ser* (que é o ser em geral, aquele que engloba tudo). O ser do homem, nesse sentido, não se confunde com o ser das coisas, é distinto dele. Cada homem é um ser diferente, marcado pela incerteza. Por outro lado, é rico em possibilidades: “o *Dasein* é a possibilidade concreta total de minha existência” (Jolivet, s/d *apud* Giordani, 1997, p. 76-77, grifo do autor), o que conduz à prioridade da existência sobre a essência. O homem é um projeto, a partir de suas próprias possibilidades.

Além disso, para Heidegger, há um estágio superior à existência cotidiana do *Dasein*, que “é a *Existenz*, a existência idealizada do *Dasein*, sua realidade mais íntima, longe de tudo que lhe retira a possibilidade de uma vida autêntica. A *Existenz* é a pura existência do *Dasein*” (Penha, 1985, p. 41, grifos do autor). Assumindo a autenticidade de sua existência,

enfrentando seus limites, sobretudo a morte, o homem atinge, desse modo, a *Existenz*. Para esse pensador, a essência do homem relaciona-se intrinsecamente com essa existência – que é sempre separação e intervalo, disseminação e pluralidade.

A liberdade é uma característica significativa do *Dasein*, mas não se trata da liberdade no sentido clássico de livre arbítrio. Para Heidegger, a liberdade é uma determinação imposta a si mesmo pelo *Dasein*, ou seja, é a decisão sobre sua maneira de ser, a partir de suas possibilidades. O *Dasein* se escolhe em seu ser e é responsável por si. Somente dele dependem a riqueza e a ampliação de sua visão de mundo rumo a uma existência autêntica – contrária à inautêntica, ou seja, aquela que recusa a si mesmo, que está condenada ao conformismo cotidiano.

A doutrina heideggeriana diferencia o homem das coisas. Somente o homem autêntico reconhece a dualidade entre o humano e o não-humano. Caso não a reconheça, mergulha na inautenticidade, sofrendo uma queda – estado de decadência, de desamparo. Essa inautenticidade, por seu turno, pode ser subjetiva ou objetiva. Subjetiva quando o *Dasein*, cotidianamente, torna-se impessoal, anônimo, perdido entre os outros, alheio a si mesmo. Sua vida interior degrada-se, perde-se na superficialidade, movida pelas opiniões que lhe são impostas e pelo hábito. Objetiva quando é motivada pelo mundo artificial criado pela tecnologia.

Além do exposto, cada *Dasein* é um *ser-no-mundo* (*in-der-Welt-Sein*) ou ainda um *Ser-lançado-no-mundo*, que se liga “à realidade concreta das coisas, caracterização que Heidegger resume com o termo *facticidade*, por oposição a *transcendente*, aquilo que está além da experiência”, destaca Penha (1985, p. 41, grifos do autor). O *Dasein* encontra-se vinculado ao mundo de forma dinâmica, devido à variegada atividade humana.

No mundo (mundanidade), o homem preocupa-se com aquilo que lhe pode ser útil: utensílios, instrumentos, enfim, tudo aquilo que existe mais próximo a ele. O utensílio, por sua vez, revela-se enquanto tal ao ser usado, ou seja, o ser do utensílio relaciona-se ao homem por sua utilidade – é um ser à mão. O utensílio, então, relaciona-se com o *Dasein*, com o material do qual é feito e com a possibilidade de ter alguma serventia, o que concretiza seu destino. Os utensílios, por outro lado, relacionam-se com outros utensílios e formam um conjunto complexo de relações referenciais, uma estrutura a partir da qual o mundo se anuncia ao homem (cf. Corvez, 1961 *apud* Giordani, 1997).

Há, em cada um, um mundo habitual, particular, ligado aos interesses e preocupações pessoais, um mundo que o cerca. É por meio desse mundo particular que se penetra no mundo comum a todos. O centro do sistema dos utensílios e de suas referências é o *Dasein*, que

necessita desse sistema e a ele se liga essencialmente. As possibilidades voluntárias de cada um permitem descobrir os utensílios, conferindo sentido e inteligibilidade aos objetos intramundanos. “É pois o *Dasein* que faz com que esses objetos ‘sejam’”. Assim, “o mundo é uma certa realização do *Dasein*; é, de certo modo, o próprio *Dasein*” (Giordani, 1997, p. 78, grifos do autor). O mundo, por conseguinte, não é um existente, está no horizonte das coisas e não nas próprias coisas, é relativo ao *Dasein*.

Associado ao conceito do mundo está o problema do espaço. O *Dasein* tem uma função espacializante, quer dizer, é ele quem, ao estabelecer as referências, descobre a região e o lugar de cada utensílio, revelando, dessa maneira, a espacialidade do mundo que o circunda. O espaço, assim como o tempo, revela-se estrutura do que o homem é. “*Porque o espaço é fundamentalmente uma função espacializante do ‘ser-aí’*. É uma estrutura do nosso estar no mundo” (Ferreira, s/d, p. 100, grifos do autor). A topografia do espaço decorre da preocupação humana e há nela direções, lugares, percursos, regiões, caminhos, como afirma Waelhens (*apud* Ferreira, s/d). Ao discutir isso, Heidegger, citado por Ferreira (s/d, p. 100), argumenta: “*Nós não estamos no espaço, somo-lo funcionalmente no modo original de nos relacionarmos com o que nos cerca*” (grifos do autor).

O ser-aí, os utensílios e o espaço ajudam a conceituar o mundo que é povoado por outros homens: os outros. Se os utensílios têm uma utilidade, os outros acompanham o homem. Isso implica que existir é sempre *ser-em-comum*: cada um é um *ser-com* (*Mitsein*), que se abre ao outro – ou melhor, a outros que estão com ele (*Mitdasein*). Há uma atitude de solicitude do *Dasein* em relação aos próximos, expressão que abarca diferentes formas de comportamento para com os outros: amor, ódio, indiferença.

De acordo com o pensamento heideggeriano, o homem é um ser lançado ao mundo, entregue à própria sorte entre os demais existentes, a quem cabe assumir a existência. Disso resulta o sentimento de abandono e de solidão, sentimento que está colado à existência e expressa sua natureza, acompanhando-a sempre. Por isso, a existência advém de uma conquista perante uma luta que nunca acaba. Há uma disposição afetiva, uma sensibilidade, segundo a qual o homem se sente obrigado a realizar-se.

Ao lado da disposição afetiva, há a compreensão que sempre acompanha o *Dasein*, visto que este é um constante poder-ser. Ou seja, o *Dasein* é um projeto, uma possibilidade lançada ao mundo, um lançar-se à frente, fora de si, um estar para fora de si. Ele se realiza realizando-se no próprio ato de realização, determina-se no possível que é, mediante a efetivação desse possível. É nesse círculo que se exprime a realidade efetiva do homem, na determinação de si e do mundo, ambos íntima, essencial e reciprocamente relacionados. Dito

de outro modo, o “homem, este existente humano, é irremediavelmente projetado adiante de si mesmo; ele se transcende (ultrapassa-se) no tempo e no espaço para realizar esse projeto que é ele mesmo, pois ele quer ser o que ainda não é, e não ser mais o que é” (Huisman, 2001, p. 104).

Desse modo, o homem se define realizando-se, implicando-se no mundo, compreendendo-o. Nesse círculo o “*Dasein* descobre o *sentido* das coisas”, observa Giordani (1997, p. 81, grifos do autor). Dito de outro modo, descobre as relações e organização implícitas nessa compreensão, uma vez que as coisas no mundo só adquirem sentido como matéria das possibilidades do homem.

O *Dasein*, então, é um eterno porvir. Leva consigo o futuro enquanto se compreende como projeto, enquanto caminha para a morte – temática muito cara a Heidegger. A morte, segundo o pensador, é a possibilidade última do homem, a situação-limite final, embora seja experimentada diariamente, pois todos sabem que nascemos para a morte. O homem, desse modo, é um *ser-para-a-morte* (*Sein-zum-Tode*). E uma vida autêntica, segundo o filósofo, implica o reconhecimento dessa possibilidade insuperável do *Dasein*. “O ser autêntico é então aquele que reconhece sua morte como sua única especificidade, visto que ninguém pode substituí-lo em sua própria morte; assim, ela é a única coisa que lhe pertence propriamente” (Huisman, 2001, p. 116).

Por extensão, portanto, o homem é um *ser-para-o-nada* (*Sein-zum-Nichts*) e um *ser-para-o-fim* (*Sein-zum-Ende*). Se o homem, frente a tais considerações, essencialmente existe para a morte, é um ser angustiado. Consciente de que nasceu para a morte, ele a experimenta diariamente, sabe que esse é o termo para o qual se encaminha. Sendo impossível controlá-la, sua imprevisibilidade angustia, pois todo projeto humano dela depende. A fuga a essa angústia implica a existência inautêntica, pois, para Heidegger, esclarece Penha (1985, p. 46-47), o homem “só atinge a plenitude de seu ser na angústia”. Por meio dela, o *Dasein* transcende os momentos particulares de sua existência, totalizando-a em suas manifestações e experimentando, antecipadamente, a morte e o nada.

Assumir a morte é alcançar a autenticidade. A angústia que a morte provoca é a angústia do nada que se opõe ao *Ser*, uma vez que a morte é o aniquilamento do indivíduo, do *eu*. O nada, nesse sentido, implica os limites temporais do *Dasein*: antes de nascer, é nada; depois que morre, é nada. Por meio do nada, portanto, é que o *Dasein* completa-se, atinge a totalização. A morte, experiência pessoal e intransferível, por fim, é que o leva de volta ao nada, confirmando a completude da vida. O homem se angustia vivendo em cada instante sua vida inteira, sua eternidade, refletindo, dessa maneira, a totalidade de seu ser e aprofundando-

se no íntimo de sua existência. Por isso, a dimensão fundamental do *Dasein* é o tempo, pois é através da temporalidade que ele adquire sua essência.

#### 2.2.3.4 Jean-Paul Sartre

Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo francês, foi o grande divulgador do Existencialismo. Polêmico e por vezes incompreendido, é comumente chamado de “filósofo da liberdade”. Seus postulados defendem que a existência precede a essência, isto é, “o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e só depois se define. O homem, como tal o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada” (Sartre, s/d, p. 216).

Esse princípio, todavia, é próprio do homem: somente ele dá sentido a tal prioridade. Depois de existir é que será alguma coisa, aquilo que se fizer. Exatamente por isso, Sartre rejeita a idéia de que existe uma natureza humana, o que implica também a rejeição da idéia de Deus. O homem, argumenta ele, não foi planejado, criado por alguém (ou por um Deus) para uma finalidade, tal qual os objetos que o próprio homem cria. Para ele, não há algo inerente e essencial ao homem antes de sua existência material: o homem será como quiser ser. Sartre defende, então, que não há uma natureza humana – pois não há um Deus para a conceber –, mas sim uma condição humana: o homem é como se concebe, como deseja ser após o impulso da existência.

Sob esse prisma, o primeiro princípio do Existencialismo é: “o homem não é mais que o que ele faz” (Sartre, s/d, p. 217). Isso é a subjetividade, o que diferencia, por exemplo, o homem de uma pedra. Todo homem projeta-se no futuro, ou seja, antes de tudo, é um projeto vivido subjetivamente. Desse modo, “nada existe anteriormente a este projecto” [...] e “o homem será antes de mais nada o que tiver projectado ser” (Sartre, s/d, p. 217).

A subjetividade, entretanto, implica responsabilidade, ou seja, “o homem é responsável por aquilo que é” (Sartre, s/d, p. 218). A existência do homem está sob sua total responsabilidade. Nesse sentido, Sartre chama a atenção para dois tipos de subjetivismo: por um lado, aquele que implica “escolha do sujeito individual por si próprio; e por outro impossibilidade para o homem de superar a subjetividade humana” (Sartre, s/d, p. 217). Para ele, o segundo interessa profundamente ao Existencialismo, pois, ao escolher-se, o homem escolhe os valores que o fundamentam e os valores que norteiam o grupo ao qual se vincula. Em outras palavras, escolhendo-se, o homem evidencia, em seus atos, não só o homem que deseja ser, mas também a imagem de ser humano que concebe, imagem essa válida para qualquer tempo e lugar. A concepção sartriana de responsabilidade é muito importante e

abrangente: ela não envolve apenas o sujeito que faz suas escolhas, mas a própria humanidade. Assim, ao escolher-se, o homem escolhe todos os demais.

A partir dessa responsabilidade, dessa noção de escolha, o ser humano percebe-se desamparado, desesperado, em situação de angústia. Com efeito, para Sartre, o homem é angústia, pois, embora possua total liberdade para escolher, está ligado a um compromisso: “se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo que a si próprio, a humanidade inteira [...]” Consequentemente, “[...] não poderia escapar ao sentimento da sua total e profunda responsabilidade” (Sartre, s/d, p. 221).

O homem, frente a isso, descobre-se só, em situação de desamparo. Não tem a quem culpar; não há um Deus a quem recorrer. Abandonado, não encontra em si ou mesmo fora de si algo em que se apegar. Sua angústia é oriunda da percepção de que a sua responsabilidade é grande, suas decisões terão conseqüências e ele terá de suportá-las e aceitá-las. Essa angústia, portanto, é parte da ação do homem no mundo.

Partindo do princípio de que não há uma natureza humana, como já mencionamos, Sartre rejeita qualquer forma de determinismo: “o homem é livre, o homem é liberdade” (Sartre, s/d, p. 227). Além disso, não há Deus para impor valores ou legitimar o seu comportamento; ele está sozinho e não tem desculpas. Isso o leva a afirmar: “o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si próprio; e no entanto livre, porque uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer” (Sartre, s/d, p. 228). A liberdade é o fundamento básico do Existencialismo, mas gera uma constante angústia: o homem sempre tem de escolher, com responsabilidade e sem justificativas, pois não há como fugir às escolhas. Assim, o homem, “sem qualquer apoio e sem qualquer auxílio, está condenado a inventar o homem” (Sartre, s/d, p. 228-229).

A liberdade, segundo a concepção sartreana, aproxima-se da idéia de engajamento social, pois o homem precisa interagir com outros para se reconhecer, isto é, para constituir-se, para definir a sua identidade. Dessa maneira, Sartre ressalta que a procura pela própria liberdade pressupõe o desejo pela liberdade do outro.

Além do exposto, um outro tema bastante discutido por Sartre é a morte, cujo ponto de vista difere de Heidegger. Para o filósofo francês, o homem não pode ser visto como um ser para a morte, pois esta não pode figurar entre as possibilidades humanas, exatamente porque é a aniquiladora de todos os projetos. Penha (1985, p. 94) esclarece que, para Sartre, a “morte, contrariamente ao que prega Heidegger, não é o que confere significado à vida, e sim o acontecimento que lhe retira qualquer sentido”. O “para-si” sartreano (o homem dotado de

consciência) é “um ser que exige sempre um *depois* e que, portanto, não dá lugar para a morte”, adverte Giordani (1997, p. 106, grifo do autor). Dessa maneira, para Sartre o homem é mortal para os outros, mas não para sim mesmo.

A fim de não nos estendermos mais, encerramos essa introdução aos postulados existencialistas. Acreditamos que, com isso, será possível realizarmos uma leitura mais proficiente dos romances de Vergílio Ferreira. Com efeito, a subjetividade, a morte, a angústia, a comunicação, a existência, a transcendência, o tempo, o mundo, são temas recorrentes em suas narrativas, transfigurados pela linguagem literária, como veremos adiante.

Neste capítulo que ora finalizamos, complementamos as bases para o estudo do *corpus* desta pesquisa, percorrendo os caminhos da Teoria do Efeito Estético e das idéias existencialistas. No seguinte, apresentaremos o coração deste trabalho, ou seja, a leitura dos romances vergilianos. Antes, no entanto, traçaremos o contexto da Literatura Portuguesa em que Vergílio Ferreira estreou como escritor e destacaremos a sua produção literária.

### 3 ESPAÇO DE COMUNHÃO: O ENCONTRO COM VERGÍLIO FERREIRA

*Escrevo pelo prazer de comunicar*  
Vergílio Ferreira

#### 3.1 Nas trilhas vergilianas: o contexto histórico-literário

A partir da década de 1940, Portugal viu eclodir um novo período literário: o Neo-Realismo. Ainda durante a vigência do movimento presencista, entretanto, já apareceram as primeiras reações que culminariam nas manifestações neo-realistas. A crise mundial de subconsumo vivida na década de 30, em virtude da Grande Depressão, abriu caminho para uma literatura de crítica social. Obras como *A Crise do Progresso* (G. Friedmann), *A Consciência Mistificada* (H. Lefebvre e Gutermann) e *A Condição Humana* (Malraux) muito influenciaram o Neo-Realismo inicial em Portugal e, ao longo da década de 30, assistia-se a uma revalorização do realismo. Ferreira de Castro foi o mais importante escritor desse período de transição. Sua obra *Emigrantes* (1928) já indicava uma nova perspectiva realista, confirmada posteriormente.

A ficção progressista norte-americana, com nomes como Ernest Hemingway, John Steinbeck, Sinclair Lewis, John dos Passos, Erskine Cardwell, e os escritores nordestinos no Brasil, entre eles Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, denunciavam o grave problema sócio-econômico da seca. Os dois grupos influenciaram os escritores portugueses e, mantidas as devidas particularidades, apresentavam traços comuns, destacando-se principalmente a simpatia por esforços no sentido de reconstruir a sociedade, “o desejo de fazer literatura sem heróis pré-fabricados, mas sim com os humildes, os injustiçados, os marginais, uma tentativa de estruturação cinematográfica do romance, etc.”, destaca Moisés (1981, p. 333).

Além disso, houve outras influências ligadas às transformações e à instabilidade na Europa: na Espanha, a queda da ditadura de Rivera em 1930, a República em 1933, a Guerra Civil de 1936 a 1939; a tensão interna vivida pela França, coagida pelos regimes fascistas que dominavam os países europeus e cuja capital abrigava e traduzia um valoroso conjunto de escritores refugiados.

Internamente, Portugal sofria as conseqüências da situação mundial, sobretudo européia, o que levou o país a viver períodos de oscilação e, ao mesmo tempo, revelou um caráter permanente: o declínio do dinamismo das camadas populares e o agravamento da polarização social.

Pelo mesmo período, a partir de 1934, algumas revistas posicionaram-se contrariamente ao Presencismo: *Outro Ritmo* (1933), *Gládio* (1934), *Gleba* (1934). O jornal *O Diabo*, de caráter eclético, também veiculava idéias antipresencistas. Em 1934, Ferreira de Castro nele escreveu sobre a *Literatura Social Brasileira*, sendo seguido por outros colaboradores. Paulatinamente, esse jornal assumiu uma diretiva única, patente no artigo *Do Neo-Realismo*, de Joaquim Namorado, em Dezembro de 1938, que antecipou o nome pelo qual seria conhecida a nova corrente literária.

Logo após, sucederam-se outras publicações de caráter neo-realista: o conto *Lua de pé*, de Alves Redol (agosto de 1939), *Literatura Populista*, de Seabra Novais (outubro de 1939), *Notas para o Neo-realismo*, de Antônio Ramos de Almeida (setembro, outubro e novembro de 1940). Em dezembro de 1940, em virtude das divisões ideológicas e das polêmicas oriundas da II Guerra, a revista foi fechada.

De 1937 até 1940, foi publicada também a revista *Sol Nascente*. Já no primeiro número, seus dirigentes afirmaram seu objetivo: somar-se aos esforços de outros, a fim de contribuir para a elevação do nível cultural português (Moisés, 1981). Foi, todavia, somente em 1939 que a revista conseguiu definir sua linha de pensamento e conquistar a simpatia do público, tornando-se bastante ativa. Reagindo contra inúmeros problemas, posicionou-se contra a metafísica e o psicologismo e, acreditando em um humanismo integral, defendeu o Neo-Realismo como forma de humanização da arte.

Após a fase transicional, em que predominou o articulismo em revistas, a atenção deslocou-se da poesia e do conto para o romance, a teoria estética e o ensaio histórico (Lopes e Saraiva, 1973). Em 1940, Alves Redol publicou a obra *Gaibéus*, retratando o drama dos modestos trabalhadores do campo, na região do Ribatejo, e inaugurou o Neo-Realismo em Portugal.

Com efeito, esse movimento foi uma resposta às mudanças vividas pela sociedade portuguesa que se refletiram na vida nacional e, conseqüentemente, conduziram a uma maior conscientização sobre a conjuntura do país. Com a geração coimbrã acontecera algo semelhante. Entretanto, enquanto o Realismo de Eça situara-se no universo da média e alta burguesias, o Neo-Realismo voltou-se para as camadas populares mais amplas. Esse novo momento literário, contudo, foi bastante irregular: em certos momentos, foi influenciado por correntes mundiais incompatíveis com a realidade portuguesa e, em outros, buscou a todo custo atender às características nacionais, sobretudo regionais, “com o risco de cair no epigonismo da tradição literária, no pitoresco regionalista, no sentimentalismo pessoal ou

humanitário, no próprio psicologismo ou formalismo” que criticara outrora nos jovens de *Presença* (Lopes e Saraiva, 1973, p. 1108).

Ainda assim, nos anos anteriores a II Guerra Mundial, apesar de algumas deficiências, de desencontros entre os próprios escritores e entre estes e o público largo, o movimento foi a tendência predominante. Os principais aspectos do movimento neo-realista, segundo Saraiva (*apud* Moisés, 1981, p. 336), foram: “uma visão mais completa e integrada dos homens, a consciência do dinamismo da realidade e a identificação do escritor com as forças transformadoras do mundo”. Nesse período, então, recuperou-se a idéia de literatura engajada, a serviço de uma causa: a remissão do homem da cidade ou do campo, assolado por um sistema envelhecido de lutas de classes.

O movimento neo-realista foi, portanto, de contestação e transcendeu o campo literário, favorecido pelo *zeitgeist*, pelo momento histórico. Em Portugal, o conto, o romance, o poema, atingiram um amplo público, ansioso por “um novo realismo que falasse da verdade de coisas que aconteciam, mas das quais ninguém se preocupava em tomar consciência”, destaca Mendonça (1978, p. 7). A verdade, a realidade, era antiga, mas se apresentava como algo novo devido ao universo de protagonistas anteriormente desconhecidos e à nova mentalidade gerada pela II Guerra Mundial, que, ao terminar, revelou uma particularidade comum às guerras: a crise.

Nesse sentido, a literatura neo-realista foi participante e procurou intervir na construção do mundo. A fim de denunciar uma sociedade desigual e injusta, utilizou principalmente o conto e o romance, que se ajustaram bem aos seus interesses pelo fato de serem mais acessíveis à grande massa da população. Na transição do Presencismo para o Neo-Realismo, “o eu individual dos heróis presencistas torna-se um eu social, ou, por outras palavras, o herói indivíduo transforma-se no herói-grupo-social” (Mendonça, 1973, p. 63). Dessa forma, o gaibéu de Redol, como outros, representou todos os trabalhadores do campo e tornou-se o ícone da fome, da pobreza e das doenças. Além dos já citados Alves Redol e Ferreira de Castro, outros nomes ligados a esse movimento literário foram: Soeiro Pereira Gomes, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, João José Cochofel, Manuel da Fonseca, Faure da Rosa e Vergílio Ferreira.

Os anos finais da década de 40 e iniciais de 50 foram os piores momentos da Guerra Fria. Após a guerra, em Portugal, o regime salazarista foi isolado em uma Europa Ocidental em luta pela reconstrução e restauração das democracias e pela reconstrução econômica, sendo destinado apenas a uma rotina de sobrevivência. Os condicionamentos geopolíticos, portanto, foram desfavoráveis ao sistema que perdeu sua força doutrinária e reduziu-se ao

temor reverencial, ainda que sutis processos de condicionamento psicológico gerassem o menos policiesco de todos os aparelhos ditatoriais. O regime transformou-se em um situacionismo e enfrentou a objeção de antigas forças que o apoiavam.

As transformações verificadas na Europa e as mudanças internas em Portugal conduziram a um segundo momento do Neo-Realismo, “que nada mais era senão uma adaptação do primeiro neo-realismo à pressão do tempo, o tempo histórico do pós-guerra” (Mendonça, 1978, p. 13). O projeto ideológico, fulcro da primeira fase, exauria-se, pois não conseguira cumprir seu papel. Iniciava-se um novo ciclo, influenciado, entre outras coisas, pelo Existencialismo e no qual se destacou especialmente a obra de Vergílio Ferreira, cujas veredas trilharemos mais detalhadamente no tópico abaixo.

### 3.2 Vergílio Ferreira: *um escritor apresenta-se*<sup>8</sup>

Vergílio Ferreira nasceu em Melo, Serra da Estrela, em 28 de janeiro de 1916 e faleceu em 01 de março de 1996, em Lisboa, legando à literatura portuguesa uma vasta produção – ficcional (contos e romances) e ensaística. Não por acaso, tem sido apontado como um dos maiores escritores portugueses do século XX, sobretudo em virtude da renovação estilística operada em sua obra, uma renovação que transpõe a mensagem para as soluções do código, como ressalta Mendonça (1973).

A Serra da Estrela, uma das mais altas de Portugal, foi influência marcante na vida do escritor. Nela o pano de fundo de sua infância e adolescência foi a neve, elemento fundamental de seu imaginário romanesco. Em 1920, seus pais emigraram para os Estados Unidos, deixando Vergílio Ferreira com os irmãos, aos cuidados das tias maternas. Essa separação foi muito dolorosa e serviu de material para *Nítido Nulo*, publicado em 1971. Aos dez anos de idade, entrou para o seminário do Fundão, onde permaneceu até 1932. Ao deixar o seminário, terminou seu curso liceal no Liceu da Guarda. Começou a dedicar-se à poesia, dedicação que se estendeu ao período de estudos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Seus poemas, contudo, nunca foram publicados, à exceção de alguns versos lembrados em *Conta-Corrente*.

Sua produção literária propriamente dita começou em 1939, quando escreveu *O caminho fica longe*, seu primeiro romance, publicado somente em 1943, em meio aos chamados escritores neo-realistas portugueses. Segundo Lucchesi (1987), esse grupo ao qual

---

<sup>8</sup> Emprestamos aqui o título de um dos ensaios de Vergílio Ferreira.

se ligara Vergílio Ferreira no início de sua escrita “reconduzia a literatura portuguesa a um patamar de que se vira afastada desde os tempos do orfismo, movimento literário do qual Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro foram seus principais expoentes” (p. 60). Romance pouco conhecido, *O caminho fica longe* já oferecia indícios de que Vergílio Ferreira seria um grande nome na Literatura Portuguesa. Em 1940, licenciou-se em Filologia Clássica, passando a lecionar.

No ano de 1944, foi professor no Liceu de Bragança e publicou seu segundo romance, *Onde Tudo Foi Morrendo*, obra também pouco conhecida. *Vagão J* foi escrito nesse mesmo ano, embora tenha sido publicado somente em 1946. Esses três primeiros romances de Vergílio Ferreira, sob influxo do momento histórico, seguiram as tendências neo-realistas, pois, como ressalta Mendonça (1978, p. 8), naquele período, o “neo-realismo não era uma moda, parecia ser um imperativo da consciência”. Como já mencionamos, foi um efeito dos desdobramentos da II Guerra Mundial que instalou no homem uma profunda experiência do fracasso. Por isso as produções literárias foram marcadas, na década de 40, quer pelo niilismo, quer pelo reformismo. Foi, como denominou Eduardo Lourenço, a “geração da utopia” (1982 *apud* Lucchesi, 1987, p. 61).

A partir de 1945, Vergílio Ferreira estabeleceu-se no Liceu de Évora, fato muito marcante em sua vida e que inspiraria, mais tarde, seu personagem Alberto em *Aparição*. Em 1949, publicou *Mudança*, romance com título revelador e muito significativo entre os demais do escritor, uma vez que parece demarcar dois momentos de sua obra: ainda respondendo às tendências neo-realistas da época, apresenta traços da ficção existencial. O próprio Vergílio Ferreira afirmou a respeito dessa narrativa:

este meu livro é um livro ambíguo, preso ainda a valores de que eu queria desembaraçar-me, sem todavia ter a coragem de o fazer claramente. [...] verifico que houve em mim uma luta entre duas forças opostas: a que me exigia uma ‘fidelidade’ ao neo-realismo e ideologia conexas, e a que profundamente me incitava a mudar de rumo<sup>9</sup>.

Esse romance, portanto, foi o divisor da criação literária de Vergílio e, ao mesmo tempo em que marca o problema social tão caro aos neo-realistas da época, apresenta a problemática da solidão, do homem frente a si mesmo e ao absoluto. Desse modo, “*Mudança* anuncia o início de um percurso no qual o homem, um todo irredutível, uma eternidade sem

---

<sup>9</sup> Conforme correspondência escrita em Lisboa a 24/07/1981 e enviada a José Rodrigues de Paiva, em virtude da dissertação que este defendera sobre o romance *Mudança*. Essa dissertação foi publicada em 1984 pelas Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, com o título de *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Em sua contra-capá, lemos a referida correspondência.

contestação, nem sempre consegue destacar de si mesmo a flagrância que o habita, a realidade que o é” (Mendonça, 1973, p. 162).

Com efeito, observamos uma evolução na obra vergiliana, com alteração do foco de uma realidade social, exterior, para uma realidade interior, muito particular, do “homem pensado ao homem pensante”, como assinala Palma-Ferreira (1972 *apud* Lucchesi, 1987, p. 60): “A evolução de Vergílio Ferreira inicia-se na realidade exterior macrocosmizada para atingir uma profundidade simbólica encarcerada num microcosmos poético”. As principais obras em que se manifestam a temática recorrente em Vergílio Ferreira, quer na ficção quer no ensaio, pertencem à segunda fase.

Depois de *Mudança*, escreveu, em 1950, *Apelo da Noite*, publicado somente em 1963, e no qual o homem de ação toma para si a tarefa de pensar. Em 1953, foram publicados os contos de *A Face Sangrenta* e, no ano seguinte (1954), *Manhã Submersa*, influenciado pela experiência de Vergílio Ferreira no Seminário e que tem “a conformação de um romance de memórias porque o autor vê, da sua situação épica, os acontecimentos em retrospecto, experimentando-os, ao mesmo tempo em que os narra” (Dal Farra, 1978, p. 59).

*Cântico Final* (escrito em 1956 e publicado em 1960) apareceu como precursor dos romances posteriores, estruturando-se segundo os operadores textuais do ciclo existencial e mostrando a evolução formal e temática rumo ao romance-problema. Nele a arte aparece como encontro de um mundo original, sagrado e absoluto.

É *Aparição* (1959), seu romance mais conhecido, ganhador do prêmio Camilo Castelo Branco, que marcou definitivamente o ciclo existencial. Influenciado pelos conceitos heideggerianos, desenvolve a temática do *Dasein* (*ser aí, estar-sendo*), destacando-se entre os mais importantes de Vergílio Ferreira e compondo, com *Estrela Polar* e *Alegria Breve*, uma trilogia. Com ele, afirma Moisés (1981), o escritor atingiu uma fase de excelência e grandeza, consagrando-se como um dos maiores ficcionistas contemporâneos portugueses.

*Aparição* traz um narrador autodiegético que explora o tempo existencial, revisitado pela memória. Não se trata do tempo efetivo, mas sim das impressões que restaram desse tempo na memória, levando o leitor a revisitá-lo também. A cronologia, portanto, obedece à intensidade emocional do narrador que, lutando com as palavras, busca sua revelação. A respeito disso, Fonseca (1992) argumenta que é evidente a luta para romper a materialidade do significante e atingir, assim, a aparição da verdadeira condição humana.

*Estrela Polar* (1962), segundo romance da mencionada trilogia, desenvolve a temática do *Mitdasein* (o *ser-com-outro*), outro conceito heideggeriano. A narrativa “apresenta-se raiada de uma atmosfera de absurda irrealidade algo semelhante ao que de insólito e brumoso

possui o universo romanesco de Kafka” (Paiva, 1984, p. 174). A desrealização do romance pressupõe a desrealização do mundo empírico e o questionamento das certezas e verdades. Presente e passado coexistem na memória do narrador, um narrador cujas certezas já não existem mais e cujo desejo de comunicação total com um outro o levou à loucura. Com isso, instala-se a ambigüidade e o texto apresenta inúmeros vazios a serem preenchidos pelo leitor, no emaranhado de possibilidades que a narrativa oferece.

*Alegria Breve* (1965), por sua vez, completa a trilogia, desenvolvendo a temática do *Sein-zum-tode* (o *ser-para-a-morte*), terceiro conceito heideggeriano. Aqui se intensifica o processo de desrealização, ao mesmo tempo em que se intensifica o processo de destruição da tradicional estrutura romanesca, com a exacerbação máxima do *pathos* da escrita. “O aprofundamento desse processo, implica, automaticamente, a representação de um universo de atmosfera ainda mais vaga, mais fluida, mais inverossímil do que os criados em livros anteriores” (Paiva, 1984, p. 183). Nele reúnem-se as respostas para as indagações suscitadas nos romances anteriores, levando o homem à redenção.

As publicações posteriores de Vergílio Ferreira seguiram a trajetória de fratura e fragmentação da estrutura narrativa, com sobreposição de unidades temporais. O experimentalismo iniciado anteriormente é, portanto, recorrente.

A partir de *Nítido Nulo* (1972), a obra vergiliana adquire tintas irônicas, em virtude do desgaste e do esvaziamento das verdades. Sequencialmente, temos a publicação de *Rápida, a Sombra* (1974), *Contos* (1976), *Signo Sinal* (1979) e *Para Sempre* (1983). Em 1986, há uma outra publicação de contos, intitulada *Uma esplanada sobre o mar*. De *Até ao Fim* (1987), passando por *Em Nome da Terra* (1990), *Na tua Face* (1993) até *Cartas a Sandra* (1996) – obra inacabada – o narrador é um pai que perde o filho e cuja morte provoca a suspensão da história, da suplementariedade do homem.

Além de romances e contos, Vergílio Ferreira escreveu inúmeros ensaios, a saber: *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).

A esses escritos somam-se ainda a publicação de seus diários: *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).

A respeito do conjunto da obra de Vergílio Ferreira, podemos dizer que as inquietações próprias à condição humana revelam-se tanto nos romances, também chamados romances-problemas, como nos ensaios. Fernando Mendonça, ao comentar esta característica dos textos vergilianos, argumenta que os mesmos oscilam

entre a lucidez do ensaio e o mistério da ficção. [...] Sendo o ensaio o lugar ideal para a questionação de problemas, a sua “aridez”, contudo, não comportaria o ardente germinar da vida – só no romance, por conseguinte, os problemas se humanizam intensamente (Mendonça, 1973, p. 166-167, grifo do autor).

Em *Carta ao Futuro*, Vergílio já afirmara um princípio norteador de sua obra: “só há um problema para o homem, só há uma forma de humanismo: a evidência de uma alegria final nos limites de nossa condição” (Ferreira, 1966, p. 34). Pensando no diálogo entre seus romances e seus ensaios, retomamos a afirmação de Fonseca (1992, p. 21): em “Vergílio Ferreira é aliás impossível separar o filósofo do poeta, o conhecimento discursivo, racional, da vivência poética”. Ler sua obra, enfim, é colocarmo-nos diante da reinvenção do eu e do mundo, ser contagiado pelo alarme de sua iluminação, por suas indagações e fruir na beleza de sua linguagem.

Feitos esses esclarecimentos prévios sobre Vergílio Ferreira e sua produção literária, passaremos, a seguir, à leitura dos romances selecionados como *corpus* deste trabalho.

### **3.3 *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve: uma leitura das relações homem-espaço***

De posse dos conhecimentos contemplados nos capítulos 1 e 2 e da contextualização e apresentação da obra de Vergílio Ferreira, neste tópico daremos início à análise dos romances *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve*, a fim de investigar as relações do homem com os espaços que os circundam, enfatizando os vazios textuais, os efeitos estéticos e a linguagem do escritor.

#### **3.3.1 *Aparição: o percurso iluminador do ser***

*Aparição*, romance publicado em 1959, instaura, como já dissemos oportunamente, segundo a crítica, as linhas gerais da orientação existencialista, isto é, há uma forte preocupação com o eu, com a investigação da condição do homem, não enquanto criatura de Deus, mas sim como criador, como ser dotado de absurda grandeza.

Alberto Soares, o protagonista, é um professor, formado em Letras pela Universidade de Coimbra. Gosta de escrever poesias e tem livros publicados. Tipo magro, fumante, é um jovem culto, cheio de idéias, que desde a infância se indaga a respeito de uma questão quase tão antiga quanto o próprio homem: “Quem sou eu?”. Após a morte do pai, deixa a família na aldeia, na Beira, e muda-se para Évora, embora tenha intenção de logo seguir para Lisboa. Lá se torna professor no Liceu e trava relações com a família do Dr. Moura, velho amigo de seu pai, uma família tipicamente burguesa.

As inquietações de Alberto acerca da condição humana, acirradas com a perda da figura paterna, acabam perturbando essas pessoas e outras com as quais convivem (como o engenheiro Chico e seu sobrinho Carolino), causando uma reviravolta em suas vidas. Criticado por suas idéias e entrando em choque com algumas personagens, o jovem professor deixa Évora. No entanto, de certa forma, é julgado como responsável pelo rumo que a repercussão de suas idéias tomou, sendo apontado por Chico como o culpado pela loucura de Carolino e pela morte de Sofia. Anos mais tarde, no velho casarão da família, na aldeia, Alberto, agora narrador, relata suas experiências, sua própria história, a fim de reaver aquilo que “fulgurou e morreu”.

Estruturalmente, podemos dizer que não há grandes inovações em *Aparição*. A propósito disso, Mendonça (1978, p. 18) esclarece que essa é uma decisão operatória de Vergílio Ferreira, visto que há “uma reorganização, ou antes, a simples organização de um mundo que, para revelar-se ou revelar os propósitos do autor se compõe à maneira tradicional”. Se há um equilíbrio estrutural nesse romance, todavia, o que parece um retrocesso se comparado a *Cântico Final*, tal fato não é gratuito. Mendonça (1978, p. 19) explica que esse equilíbrio e “sua *possibilidade* pro-jetada, coincidiria com a totalidade e a irredutibilidade do *estar-sendo*, ou seja, o *Dasein* heideggeriano” (grifos do autor). Ao equilíbrio estrutural, portanto, corresponde a totalidade de Alberto, um ser lançado ao mundo, em um projetar-se constante, cujo limite último é a morte, limite que causa a angústia, mas, enfim, conduz à completude da vida do homem.

Apesar de tradicional, a grande renovação do romance se dá em termos discursivos, visto que muitos sintagmas retomam questões ligadas ao Existencialismo, como a crítica tem reiterado (cf. Mendonça, 1973; Mendonça, 1978). Isto aproxima, por vezes, o romance vergiliano do ensaio. No entanto, como o texto ficcional, segundo Iser (1996), não copia normas e orientações do mundo, ele tanto recua como ultrapassa aquilo que simula. Desse modo, as idéias existencialistas, provenientes de uma realidade exterior, ao mesmo tempo em que orientam o leitor em seus atos de apreensão, são também transfiguradas, assumindo um

novo sentido em função do caráter inventivo do escritor. A partir das referências do mundo externo, o autor cria uma outra realidade, que ultrapassa o primeiro e produz efeitos no leitor, que, inicialmente, precisa “descobrir o código que engloba os elementos do texto” (Iser, 1996, p. 113).

Como se trata de uma tentativa de reconhecer a si mesmo, o narrador é autodiegético: a personagem que viveu os acontecimentos é quem narra sua experiência pessoal e, para tanto, no presente, volta-se ao passado: “*Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro*” (Ferreira, 1983, p. 9, grifos do autor). Como notamos, o protagonista Alberto é também o narrador, como ocorre nos demais romances vergilianos a partir de *Aparição*. O sujeito da enunciação, portanto, realiza uma investigação vital, fundindo a vida e a Arte.

Dessa maneira, a narração ocorre em retrospectiva, ou seja, é constituída pelas memórias dessa personagem, muito tempo após os acontecimentos. Nesse sentido, o texto narrativo constrói-se a partir de uma delimitação temporal evidente: o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. O tempo do enunciado corresponde ao vivido, à diegese, àquilo que a memória do narrador resgata ou recria, enquanto o tempo da enunciação corresponde ao tempo presente, ao momento da escritura.

O leitor observa o fio condutor da narrativa, acompanhando as mudanças temporais, uma vez que o romance é dividido do seguinte modo: prelúdio, que compreende o momento em que Alberto-narrador inicia sua viagem, sua escrita – “*Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro*” (Ferreira, 1983, p. 9, grifos do autor); a narrativa propriamente dita, a diegese – “Pelas nove da manhã desse dia de Setembro cheguei enfim à estação de Évora” (Ferreira, 1983, p. 13); e o pós-lúdio, que corresponde ao final do romance, ao retorno ao tempo presente, à enunciação – “*Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro*” (Ferreira, 1983, p. 249, grifos do autor).

Em termos formais, essa distinção temporal é bastante evidente para o leitor na primeira e última partes, que emolduram a narrativa. Grafadas em itálico, distinguem o momento presente, a longa vigília em que o narrador escreve. No entanto, em muitos momentos a continuidade da narração é interrompida pelo narrador, que reelabora, a partir de sua experiência atual, os acontecimentos pretéritos, interferindo na diegese, num esforço para fundir os planos temporais: “Nesta sala em que escrevo, meu pai levanta-se de outrora, faz-me sentar aqui, a esta mesa, passeia em diagonal” (Ferreira, 1983, p. 22).

O discurso é “o resultado da ação que o presente contínuo do narrador exerce sobre o passado remoto e próximo, na seleção e interpretação de tais acontecimentos, e se realiza não no encontro do homem que o narrador foi, mas do homem que ele é graças à rememoração”

(Dal Farra, 1978, p. 66). Desse modo, distanciado temporalmente, o narrador avalia aquilo que narra, pois a experiência e a maturidade lhe possibilitam reinterpretar os fatos passados. O discurso, enfim, resulta ação que o presente, o homem que é hoje, exerce sobre os acontecimentos que relembra.

Alberto, segundo Mendonça (1978, p. 19), “luta por distinguir a pessoa que o habita”. Nessa luta, angustia-se frente ao absurdo da morte, afinal todo homem é um ser-para-a-morte: “*Ah, ter a evidência ácida do milagre do que sou, e ver depois, em fulgor, que tenho de morrer*” (Ferreira, 1983, p. 10, grifos do autor). Vida e morte, então, são questões cruciais no romance, inserindo-se na estrutura de tema e horizonte proposta por Iser (1996). A morte aparece como nadificação ou nulidade, motivo gerador de angústia: “Então bruscamente ataca-me todo o corpo, as vísceras, a garganta, o absurdo negro, o absurdo córneo, a estúpida inverosimilhança da morte” (Ferreira, 1983, p. 40).

Inúmeros segmentos textuais reiteram essa angústia no percurso da leitura, impulsionando o movimento do leitor no texto e conduzindo à integração de diferentes perspectivas. Por fim, o receptor dá-se conta de que a morte, após o trajeto de descoberta do ser pela escritura, acaba sendo incorporada à vida, completando-a plenamente. Há, então, uma mudança de horizonte, pela qual, remetendo-se a um tu (o leitor), o narrador afirma:

*[...] 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. Não me pergunteis como consegui-lo, não me pergunteis* (Ferreira, 1983, p. 247, grifos do autor).

Assim, o discurso implica a revelação por meio da escrita, bem como flagrantes das mudanças sofridas pelo narrador: “Eis-me aqui escrevendo pela noite de Inverno. Eis-me procurando a verdade primitiva de mim, verdade não contaminada ainda da indiferença” (Ferreira, 1983, p. 43). Perseguindo o ideal que Alberto-personagem buscava ansiosamente é que Alberto-narrador o encontra: “recuperando o passado e incorporando-o ao presente do ato de escrever, o narrador realiza aquilo que não lhe foi possível concretizar como personagem” (Dal Farra, 1978, p. 66). A respeito disso, as estratégias textuais utilizadas pelo autor permitem que o leitor facilmente identifique essa busca – difícil, diga-se –, uma vez que o narrador a explicita em vários momentos:

*E outra vez agora me deslumbra, em alarme, a presença iluminada de mim a mim próprio, o eco longínquo das vozes que me trespassam. [...] Quanta coisa aprendi e sei e está aí à minha disposição quando dela preciso. Mas esta simples verdade de que estou vivo, me habito em evidência, [...] se*

*pretendo segurá-la em minhas mãos, revê-la nas horas do esquecimento, foge-me como fumo, deixa-me embrutecido, raivoso de surpresa e de ridículo...* (Ferreira, 1983, p. 10, grifos do autor).

*Não escrevo para ninguém, talvez, talvez: e escreverei sequer para mim? O que me arrasta ao longo destas noites [...], o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu* (Ferreira, 1983, p. 179, grifos do autor).

Há, então, dois tempos sobrepostos, como explica Flory (1993, p. 112): “o tempo de *SER EXISTENCIAL* de Alberto/personagem” e o “tempo de *FAZER ARTÍSTICO* de Alberto/narrador, uma vez que o homem é através de seu *fazer*” (grifos do autor). Dessa maneira, a escritura dará sentido à sua busca, dará vida a tudo, propiciando o encontro com sua evidência, o anúncio de sua plenitude. Por isso, o narrador se purifica na luz da lua, esperando algo que está por nascer: “*Lavo nela as minhas mãos e é como se me purificasse num tempo anterior à vida, num luminoso halo de coisas por nascerem*” (Ferreira, 1983, p. 10, grifos do autor). O efeito purificador da lua estende-se ao leitor, que se prepara para a aventura reveladora, de descoberta do narrador-personagem que espera, à distância de anos, “analisar o seu passado e descobrir a razão de seu fracasso enquanto personagem” (Dal Farra, 1978, p. 66).

Por meio de uma forte tensão, o narrador (e o leitor) analisa o seu “eu”, mergulhando na busca de si mesmo. Essa tensão advém das expectativas, memórias, perplexidades e indagações que envolvem e mobilizam o sujeito enunciativo. Por outro lado, ela também afeta o leitor, que passa a experimentar uma vivência e sentimentos estranhos. O percurso da narrativa, portanto, é necessário para o encontro de Alberto (enquanto narrador) consigo mesmo. Nesse percurso, também o leitor coloca-se diante do protagonista e de suas inquietações, vivendo uma experiência de alteridade. Dessa maneira, narrador e leitor passam a reinterpretar o passado de Alberto, avaliando as razões para a sua incompreensão enquanto personagem, vivendo em Évora, incompreensão oriunda dos diferentes intercâmbios de sua mensagem - “incorporar a morte na plenitude da vida” - entre as demais personagens, acarretando significações várias. Disso, portanto, decorre a intriga do romance, como destaca Dal Farra (1978).

Há, nesse processo de busca, uma grande força que contagia o leitor: este “participa da descoberta do sujeito, uma vez que o outro é o próprio eu objetivado. Realiza-se, desse modo, o novo romance, o romance-problema que, como afirma Vergílio Ferreira, deve envolver e

perturbar o leitor”, salienta Flory (1993, p. 112). Dessa maneira, ao receptor cabe a resolução dos problemas decorrentes das inquietações do eu do discurso/diegese. Paralelamente, o sentimento que envolve a criação também o envolve durante a leitura, reiterando a assertiva de Sartre, segundo a qual a produtividade esperada do leitor é como um pacto, pois

[...] o processo de escrever, enquanto correlativo dialético, inclui o processo da leitura, e estes dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro (Sartre, 1958 *apud* Iser, 1999, p. 11).

Interagindo no texto, tanto o narrador (que busca conhecer-se) como o leitor acabam recriando-se, pois, como postula Iser (1996), a experiência estética produz um efeito naquele que lê. A par disso, o próprio Vergílio Ferreira afirmou em *Conta Corrente I*:

Disse-me um dia alguém que nos meus livros há um sentir muito presente e que é nesse sentir que o leitor os vive. Gostei. [...] O que pretendo sem o pretender é que [...] tudo o que se conta envolva o leitor como me envolve a mim, que o sentir seja apreendido no instante e no interior de revelar-se (Ferreira, 1980, p. 327).

Assim como Alberto se infiltrará no tecido textual que escreve, também o leitor o fará, interagindo com as estruturas do texto e reagindo às mesmas, preenchendo as lacunas existentes, combinando diferentes segmentos textuais. Desse modo, configura-se, citando novamente Flory (1993, p. 112), “o leitor envolvido, inserido no romance pelo seu ‘repertório’, pelo tempo revisitado na memória, pelo discurso poético e por pertencer ao mundo das relações, estabelecido no espaço ficcional” (grifos do autor).

Ainda em relação ao tempo na narrativa, anteriormente afirmamos que há um passado remoto e um passado próximo, que se somam ao presente. Diante disso, é importante esclarecermos os passados que compõem o plano do enunciado: o passado mais próximo refere-se ao período em que Alberto viveu em Évora, estendendo-se até sua saída da cidade; o passado um pouco mais longínquo compreende o período coincidente com a morte do pai; o passado mais remoto corresponde à infância na aldeia. O narrador-personagem divide-se entre os vários planos temporais, entre o passado e sua evocação no presente, a fim de perscrutar a verdade do *Ser*, evidenciada de diferentes maneiras pelas diversas personagens que atuam no universo ficcional.

A fusão temporal (passado, presente e futuro), pelo uso de analepses (recuos temporais) e de algumas prolepses (antecipações de fatos ou acontecimentos), torna a

temporalidade complexa, diante da necessidade de sondar profundamente o eu, revelá-lo a si mesmo:

Não falei ainda do meu cão *Mondego*? Era uma tarde de Junho, regressámos os três irmãos da escola. A certa altura da estrada, saímos para um caminho entre campos de cultura. [...] E eis que, a dada altura, reparo que atrás de nós vinha um cão lazarento (Ferreira, 1983, p. 121, grifo do autor).

Ana ficou a meu lado com a sua pergunta de há pouco. Havia nela a violência de um prosélito recente ou em crise. Era em crise, boa Ana, como em breve eu saberia (Ferreira, 1983, p. 32).

Observamos, frente a isso, que ao tempo cronológico, marcado sobretudo por indicadores como dias, noites, meses, estações do ano, datas especiais (vindima, Natal, Páscoa) soma-se um tempo subjetivo, uma vez que o tempo linear entrelaça-se àquele das inquietudes, das memórias, do narrador. Esse tempo interior se expressa principalmente por meio de reinterpretações que o enunciador faz dos fatos passados e também por meio do monólogo interior, ou seja, de um monólogo que Alberto trava consigo mesmo, expondo suas idéias, angústias e perplexidades, a saber:

Como pensar que “eu poderia não existir”? Quando digo “eu”, já estou vivo... Como entender que esta iluminação que sou eu, esta evidência axiomática que é a minha presença a mim próprio, esta fulguração sem princípio que é estar sendo, como entender que pudesse “não existir”? Como pensar que é nada? A minha vida é eterna porque é só a presença dela a si própria, é a sua evidente necessidade, é ser eu, EU, esta brutal iluminação de mim e do mundo, puro acto de me ver de mim e do mundo, puro acto de me ver em mim, este SER que irradia desde o seu mais longínquo jacto de aparição, este SER-SER que me fascina e às vezes me angustia de terror... (Ferreira, 1983, p. 44, grifos do autor).

Em outros momentos, no entanto, Alberto rompe a distância temporal e busca dialogar com aqueles que ficaram no passado. Um diálogo intenso e sem resposta, em que dialoga apenas consigo mesmo, apesar das interpelações ao outro. Produto da intensidade emocional, podemos observá-lo, por exemplo, no fragmento abaixo:

Como tu, meu velho. [...] Onde a tua *pessoa*, onde o que eras tu? [...] 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 (Ferreira, 1983, p. 44, grifos do autor).

As prolepses, analepses, o monólogo interior e o fluxo da consciência instauram cortes na narrativa, lugares vazios que, segundo Iser (1999, p. 107), precisam ser preenchidos pelo

leitor e “são parte do sistema de combinações proporcionado pelo texto”. Nesse esforço, o leitor vai construindo, por meio de um movimento de sínteses e representações, um sentido para o texto e observa como se instaura uma profunda reflexão acerca da vida humana. Assim, mais importante que o tempo cronológico, passado, é o tempo subjetivo, da escritura, do encontro de Alberto com a vida e consigo mesmo.

*Mas o tempo não existe senão no instante em que estou. Que me é todo o passado senão o que posso ver nele do que me sinto, me sonho, me alegro ou me sucumbo? Que me é todo o futuro senão o agora que me projecto?* (Ferreira, 1983, p. 250, grifos do autor)

Ao reinventar o passado no presente, o narrador faz uso de inúmeras digressões, reflexões e indagações, que acabam dissolvendo a narrativa em favor do discurso. Assim, muda “a ótica romanesca: o foco ficcional passa dos  *fatos*  para  *quem os fatos acontecem* ” (Flory, 1993, p. 113), o que é próprio do romance contemporâneo. Mais importantes que os acontecimentos são os valores veiculados na narrativa, ou seja, a descoberta de si mesmo, o sentido da existência humana. Ao leitor caberá, no ato de leitura, infiltrar-se no texto vergiliano, afastando-se da realidade empírica e entregando-se aos efeitos oriundos dessa experiência. A busca de uma revelação ontológica, empreendida por Alberto, estende-se a ele, que acaba indagando sua própria condição, seu estar no mundo.

Os tempos observados no romance fundem-se na enunciação, em um movimento de recriação de si mesmo, movimento que também recria tais tempos. Concomitantemente, há também a reinvenção da linguagem, visto que as palavras são insuficientes para expressar o eu interior. A respeito disso, o narrador é enfático já no início do texto:

*Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra. Nada mais há na vida do que o sentir original, aí onde mal se instalam as palavras, como cinturões de ferro, aonde não chega o comércio das ideias cunhadas que circulam, se guardam nas algibeira* (Ferreira, 1983, p. 10, grifos do autor).

As palavras não podem expressar o milagre que é a vida plena, pulsante, em que o homem ilumina a si mesmo: “E, todavia, como é difícil explicar-me! Há no homem o dom perverso da banalização. Estamos condenados a pensar com palavras, a sentir em palavras, se queremos pelo menos que os outros sintam conosco. Mas as palavras são pedras” (Ferreira, 1983, p. 38-39). Por isso, é necessário que o eu-narrador crie uma linguagem própria, poética, que fuja à limitação banal da mensagem utilitária e instaure os mistérios e a grandeza da vida.

Além da recriação do tempo e da linguagem, há ainda a recriação do espaço, segundo a subjetividade do narrador. Tudo o que existe no mundo, existe a partir de sua consciência, ou seja, tudo é plasmado pelo eu, que atribui ao mundo um significado particular. Criando a si mesmo, o homem, segundo o Existencialismo, cria o mundo a sua volta, de acordo com seus projetos. Diante disso, o leitor insere-se nos espaços da narrativa, carregados de poeticidade e transfigurados, os quais revelam a complexidade do narrador que por eles se movimenta.

No texto, os espaços, bem distintos, parecem opor-se inicialmente. No entanto, o leitor poderá perceber, por sua força, que se completam afinal, assim como o ciclo da vida. A própria narrativa é cíclica: começa e termina no mesmo momento presente que é, por sua vez, a soma de cada instante rememorado por Alberto, no mesmo espaço. Fecha-se sobre si mesma.

Feitas essas considerações iniciais sobre *Aparição*, passaremos à leitura dos espaços da narrativa, a aldeia e Évora, espaços que, assim como o tempo e a linguagem, são recriados pela memória do narrador, permeados por sua subjetividade no esforço de encontrar a si mesmo.

### **3.3.1.1 A aldeia: a montanha, o velho casarão, o silêncio...**

Denominada apenas como aldeia, na Beira, é esse o espaço no qual Alberto vive sua infância e boa parte de sua vida com a família. Ainda que não seja o espaço onde se sucedem os principais eventos da narrativa, é um lugar de grande importância, um espaço de eleição, como podemos verificar por todas as referências feitas pelo narrador. Nele é que se encontra o velho casarão da família, de onde Alberto, no presente, escreve, narra sua história, retomando instantes-limites de sua existência e procurando apreender sua verdade. Dessa maneira, no início do romance, no prólogo, lemos:

*Sento-me 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* (Ferreira, 1983, p. 9, grifos do autor).

O lirismo que permeará toda a narrativa já é observado no excerto acima. As imagens atraem o leitor, que se sente também iluminado e envolvido por essa lua, elemento que será continuamente retomado durante a narrativa, exercendo grande força sobre o narrador. A cena acima, de rara beleza, mescla luz (lua quente, jarra iluminada, água da lua) e vida (flores, rumor de vida, origens, água), indiciando aquilo que o narrador procura: sua união com uma

“memória de origens”, isto é, uma memória profunda, sentida, elemento fundamental para o conhecimento do homem à medida que se liga ao sentimento estético, à arte. Dal Farra (1978, p. 68) explicita muito bem essa questão:

É através da “memória de origens” que chegamos à arte e ao sentimento estético. O homem, através da “memória de origens” – esta que pode ocorrer num momento fortuito sem que tenhamos mesmo intenção de procurá-la, e nos coloca em face do efervescer do universo, onde somos um breve ponto perdido no tempo e no espaço, sem presente, passado ou futuro, numa reviravolta de eras – o homem pode, através dela, redimir a sua condição, transcendê-la e esclarecê-la, e encontrar momentaneamente a paz que ele, como homem, pode encontrar. Só assim o homem é homem, porque se sabe, porque se conhece no seu fim, nos seus limites, e nada mais pode inquietá-lo (grifos do autor).

Alberto busca, portanto, algo que transcenda sua contingência humana, ultrapasse seus limites e somente uma linguagem reinventada, plurissignificativa pode exprimir isso. Assim, lua e água se mesclam, criando outras imagens:

*A mancha da lua fosforesce como o vapor de uma lenda. Um bafo quente sobe dessa água, sagra-me de silêncio como um dedo na fronte. E outra vez agora me deslumbra, em alarme, a presença iluminada de mim a mim próprio, o eco longínquo das vozes que me trespassam* (Ferreira, 1983, p. 10, grifos do autor).

O narrador faz uso de comparações e adjetivações expressivas, de sinestésias e de uma linguagem imagética, fundindo lua e água que, juntas, abrem-no à revelação. A respeito disso, é importante lembramos que a lua, simbolicamente, é impregnada de grande mistério, ligando-se à pessoa profunda do homem, segundo Biedermann (1993). Por outro lado, a água é símbolo de matéria inicial, de toda forma de vida, por isso é enfatizada por Alberto. Ademais, a lua e a água têm uma relação muito peculiar, simbolizando vida e renascimento, como observamos na relação desses elementos com o narrador: ele se purifica na luz da lua para revelar-se, para fazer renascer seu eu e o mundo que o envolve.

A água da lua remete a um indício de origem que surge em meio à fumaça. Por outro lado, tais elementos (luz e vida) serão continuamente retomados na narrativa, fazendo parte dos esquemas textuais que o leitor selecionará e combinará a fim de atribuir um sentido ao texto.

Alberto entrega-se ao silêncio, algo indizível, condição absolutamente necessária para a investigação profunda de seu eu. O silêncio e a noite são seus companheiros na longa

vigília, em que os sentidos se aguçam para apreender tudo o que é recriado ou reinventado pela memória.

*Nesta casa enorme e deserta, nesta noite ofegante, neste 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 insectos nocturnos. Ah, o sol ilude e reconforta* (Ferreira, 1983, p. 9, grifos do autor).

Novamente observamos a adjetivação expressiva: “casa enorme e deserta”, entregue a si mesma; “noite ofegante”, como se ansiasse pelo que está por nascer; “silêncio de estalactites”, de solidão absoluta; “voz primordial” vinda das profundezas da memória; “aragem quente”, como um sopro vital. A noite é calma e quente, de verão. O silêncio é tamanho, a casa está tão vazia que é possível ouvir ao longe os insetos e os cães, que remetem a algo primitivo, anterior à razão humana, condição perfeita para o encontro de Alberto consigo mesmo, sem a luz ofuscante do sol. Nesse sentido, podemos inferir que a luz do sol liga-se ao mundo concreto, à objetividade das coisas, ao tempo contínuo e fugaz, àquilo que o eu-narrador deseja abandonar. Apesar de ser fonte de energia – “reconforta” – o sol indica a destruição pelo tempo: infunde vida, mas também destrói; por isso, “ilude”.

A noite, por outro lado, é também muito simbólica: relaciona-se a segredos, à possibilidade de o homem penetrar no onírico, nas suas camadas interiores, deixando vir à tona uma vida autêntica, a essência do ser, distanciado do mundo empírico. Apesar de ser um símbolo caótico, que remete à morte (recorrente na narrativa), a noite pode simbolizar também o início, a revelação, a partir das profundidades do mistério, segundo Lurker (1997).

Com efeito, nessa noite, no silêncio da grande casa, ventilada por uma aragem quente, envolvente, o narrador reconstrói o mundo a sua volta, para alcançar a si mesmo:

*Esta cadeira em que me sento, a mesa, o cinzeiro de vidro, eram objectos inertes, dominados, todos revelados às minhas mãos. Eis que os trespassa agora esse fluido inicial e uma presença estremece na sua face de espectros...* (Ferreira, 1983, p. 9, grifos do autor).

Consciente de sua subjetividade, da grandeza de sua existência, ele atesta que somente através de seu íntimo mais profundo encontrará o que procura, do mesmo modo como dá sentido àquilo que o rodeia. Sua presença infunde vida ao espaço circundante, ao mundo. Os objetos exteriores são relevantes porque indicam o encontro do ser de Alberto com o ser de todas as demais coisas, diferenciando-os, segundo os postulados heideggerianos. É por meio de seu poder criador que tudo o que se relaciona a sua existência tem significado:

*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. Como é possível?* (Ferreira, 1983, p. 10-11, grifos do autor)

Com efeito, o narrador é consciente de sua força e, ao mesmo tempo, indicia sua angústia frente à morte, limite último. Somente a aventura da escrita, o encontro com o homem que foi poderá revelar a sua evidência, como “um milagre instantâneo” (Ferreira, 1983, p 11). Tal como ele instala os objetos ao seu redor em vida, a escritura fará o mesmo com ele. Para tanto, para iniciar sua viagem, é preciso purificar-se, abrir-se àquilo que está por vir, para revelar-se através da arte: “*A lua subiu ao céu quente, a sua água escorre-me agora pelo corpo. Lavo nela as minhas mãos e é como se me purificasse num tempo anterior à vida, num luminoso halo de coisas por nascerem*” (Ferreira, 1983, p. 11, grifos do autor).

Em momentos de reflexão, Alberto esclarece a necessidade dessa purificação, a fim de livrar-se de tudo que não é verdadeiro, do conformismo cotidiano que cega. Por outro lado, almeja recolocar o homem em seu devido lugar, como senhor de si, em um mundo onde é o criador, onde os deuses não existem mais. Vejamos:

Vivi, agi, toquei com as mãos tanta ilusão consistente. Depois a ilusão desfez-se. Ficou, porém, o rasto do que toquei, o gesto das minhas mãos – essa última união com o que quis, acreditei. Então eu descobri que as mãos estavam impuras. Lavar-me, renascer (Ferreira, 1983, p. 41).

Da mesma maneira, é necessário também que o leitor se purifique, entregue-se à aventura de redescoberta. Sua capacidade imaginativa é fundamental, uma vez que as referências ao real apresentam sentidos imprevisíveis, dados os recursos expressivos usados pelo narrador. Quanto maior a disposição imaginativa do leitor e maior sua capacidade intelectual, melhor ele poderá apreender, através de seus atos de representação, o universo recriado pela memória de Alberto. Afinal, não há mais nada “na vida do que beber até ao fim o vinho da iluminação e renascer outra vez” (Ferreira, 1983, p. 43).

Nesse sentido, o isolamento é fundamental. Aliás, essa é uma característica marcante no texto de *Aparição*. Esse isolamento remete à solidão, ao estar sozinho, mas significa principalmente o mergulho em si mesmo, a fim de trilhar um percurso revelador. Pouco a pouco também o leitor se isola, envolvendo-se apenas com aquilo que lê. Assim, sozinho, Alberto-narrador inicia sua viagem ao encontro consigo mesmo, viagem que exige um desligamento do mundo empírico, um aprofundamento nas camadas do eu e a reinvenção de

si mesmo e do mundo: “*E eu te digo que nada estava ainda escrito, porque é novo e fugaz e invenção de cada hora o que nos vibra nos ossos e nos escorre de suor quando se ergue à nossa face*” (Ferreira, 1983, p. 10, grifos do autor).

O narrador descola-se do real, dos sentidos comuns, recriando ou reinventando seu próprio mundo, no qual a linguagem também é transfigurada, como já dissemos. O leitor, portanto, é tomado de assalto e verifica que os sentidos referenciais se esvaziam no texto que é experimentado no ato de leitura. Por outro lado, isso aponta para a incomunicabilidade do homem moderno e para a insuficiência das palavras, mencionada anteriormente.

Assim, as categorizações e a referencialidade comuns são negadas, configurando o efeito estético, pois, como afirma Iser (1996), este não se cristaliza em algo existente – e isso é característico de sua natureza –; ele “designa um lugar vazio na linguagem referencial” (p. 52-53). Mesmo o familiar torna-se inesperado, já que tudo é novo, invenção de cada momento, carregado de emotividade e presença de um “eu” profundo, inclusive o espaço que permeia as recordações de Alberto.

O espaço, portanto, não é apenas ilustrativo, mero pano de fundo. Ao contrário, é revelador, pois contribui para que a subjetividade erija. Seu estudo, no horizonte do texto não se limita à denotação, abrindo-se a apreensões e suposições por parte do leitor, a quem cabe, então, estabelecer as relações entre o ser e o lugar, como afirmam Santos e Oliveira (2001). Ao estabelecer seu ponto de vista, o leitor salta de uma perspectiva a outra e através da previsão e da retrovisão forma sínteses que permitem identificar a relação entre os signos (Iser, 1999). Como destaca Bachelard (1984), o leitor observa que o espaço reveste-se de imagens – no texto vergilianos até obsessivas, por vezes – que conduzem ao efeito estético e a diferentes significações não apenas sobre a personagem-narradora, mas até mesmo sobre o próprio homem. Afinal, para a filosofia existencialista cada homem é aquilo que se projeta ser e esse projetar-se inclui o mundo a sua volta. Alberto tem um poder criador de reconstruir a si mesmo e ao mundo, mundo esse fundamental, por outro lado, para o autoconhecimento do ser.

Voltando à aldeia, observamos que ela é inserida no presente do enunciado, principalmente, por meio de analepses (ou *flash-backs*), através das quais o leitor conhece a infância de Alberto, sua família e sua juventude. Em outros momentos, aparece por meio de interrupções feitas pelo narrador, num esforço para dialogar com personagens que ficaram no passado: “Boa noite, reitor. Falo-te daqui da montanha, ouvindo os cepos a estalar na chaminé, ouvindo as vagas do vento. Nada soube de ti, amigo. Nunca” (Ferreira, 1983, p. 25). Ou ainda: “Onde conversámos nós, Ana? Em que ponto cimeiro entre espaços desabitados?”

Pergunto-o agora, diante de outro fogão, aqui, na velha casa, aberto de limiar. Não há presenças aqui senão as das origens. Minha mulher dorme. Estou só. Habito o início, o silêncio de mim próprio, onde a verdade é nua como o luar na montanha” (Ferreira, 1983, p. 90).

Por meio desse recurso, o narrador traz para o presente as figuras do reitor e de Ana, eliminando o espaço e o tempo que os separam. Ao interpelar essas personagens, ele reitera a presença da montanha, o silêncio absoluto, iluminado pelo fogo. Os únicos ruídos perceptíveis são os estalos da madeira queimando e o sussurro do vento. Alberto abandona-se junto aos elementos básicos da natureza: terra, rocha (montanha), fogo, ar (vento), em busca de uma realidade primeva. A tais elementos, soma-se a água da lua, mencionada em outros momentos e cujo poder é purificador, revigorante.

O velho casarão patriarcal, na aldeia, é um lugar muito especial, pois está vivo na memória do narrador, revelando muito de sua vida e atuando como uma espécie de porto seguro principalmente em seus momentos de crise. A velha casa é como um refúgio, um lugar de proteção. No primeiro diálogo entre Alberto e Dr. Moura, após sua chegada a Évora, ela é revisitada:

Depois falou [Moura] da minha aldeia, da nossa casa, e ela foi verdade mesmo ali, naquele ar grosso de fumo, de algazarra, de notas de conto esfolhadas pelas mesas de negócio.

- Passámos lá há dois anos. Não: há três.

- Eu estava para fora.

- 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 à ribeira, e adiante a montanha (Ferreira, 1983, p. 28-29, grifo do autor).

O leitor observa a descrição da casa, junto à montanha e, muito mais que isso, o sentimento de Alberto diante de sua lembrança, que é parte dele, é um modo de se reconhecer: ele se recria a partir da velha casa e vice-versa. O texto, enquanto estrutura comunicativa (como postula Iser, 1996), leva o leitor a reagir e comungar com Alberto aquele espaço. A reiteração da palavra casa, na fala de Moura, acentua sua importância.

De fato, “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (cf. Bachelard, 1984, p. 112). Assim, ela guarda memórias inesgotáveis e, ao ser rememorada, provoca um sentimento estético, assim como

um efeito no leitor. A referência à antiguidade da casa tem, também, uma função de memória de origens, muito cara ao narrador.

Com efeito, as memórias ligadas aos familiares estão todas presas àquele velho casarão. Assim, no plano do enunciado observamos a introdução daqueles que cercam Alberto na aldeia. A partir da perspectiva do narrador, o leitor entra na aldeia, no seio da família, e conhece as demais personagens que habitam esse espaço, as quais inserem novas perspectivas no texto.

O pai é Álvaro, com quem inicialmente partilhou suas inquietações, que o ajudou a escolher a profissão, que ouvia os filhos “atento, com a tolerância de sempre. E era como se desejasse que a vida se revelasse espontânea através de nós, dos nossos sonhos, das nossas virtudes e misérias” (Ferreira, 1983, p. 19). Os laços entre o narrador e o pai são muito fortes, o que observamos pelas inúmeras digressões que trazem sua figura à narrativa. Sua morte foi uma situação-limite angustiante para Alberto, intensificando suas reflexões em torno da vida: “Eis que me levanta de novo a imagem de meu pai, caído de bruços sobre a mesa, ao jantar, dias antes de eu partir” (Ferreira, 1983, p. 16).

Ao lado do pai, conhecemos a mãe, Susana, mulher silenciosa, com um “olhar extraordinário de mansidão e amargura” (Ferreira, 1983, p. 20). Após a morte do esposo, sozinha no velho casarão, tenta reordenar sua vida, entregando-se ao silêncio total. Cada vez mais distante de Alberto, por fim ela morre na véspera do nascimento do décimo filho de Tomás. Mais uma vez, morte e vida interagem no jogo de perspectivas textuais.

O irmão mais velho de Alberto é Tomás, casado com Isaura e pai de uma “extraordinária carrada de gente” (Ferreira, 1983, p. 18). Lavrador, vive em contato com a terra e, provavelmente por isso,

o que ele contava tinha agora mais verdade – era a terra e o vinho desse ano, as sementeiras e as próximas manhãs de geada e de sol e a paz solene da fecundação. As suas mãos, grossas e escuras como fragas, quase não faziam gestos, os seus olhos desciam sobre si, sobre Isaura e os filhos, como se receasse perder-se de uma comunidade de raízes, dessa plenitude fértil onde tudo estava certo: a harmonia da vida e da morte (Ferreira, 1983, p. 18-19).

Todas as referências ao irmão mais velho salientam seu equilíbrio, sua tranquilidade perante a vida, a incorporação da morte à vida, que já mostrava desde criança. O diálogo a seguir, entre os dois irmãos, ilustra bem como essa placidez de Tomás intrigava Alberto:

[...] – Sabes tu... Sabes tu *o que é* a vida?

- A vida... Bom. Tu lês muito, tu sabes coisas. É claro, também leio, também penso. Leio pelas noites de Inverno, a Isaura rala-se. Mas eu

trabalho a terra. É difícil explicar-te: a gente colabora com a terra. A gente come os frutos, a gente mata as reses, mas não as *destrói*. Há um pacto de aliança. O sol não nos aquece: aquece a terra. É difícil explicar-te. Ainda ontem estive no lagar do azeite. Os lagareiros tinham os fatos ensebados de óleo negro. E as mãos. E a cara. Tinham a cor do azeite velho e rançoso. *Eram* o próprio azeite. E eu os achei extraordinários. Digo-te isto por muitas razões. Até talvez por estares magro.

[...]

- Terás tu... Terás tu achado o que procuro?

... essa superação de todas as angústias, de todas as dúvidas? Terás tu visto o absurdo e o milagre, e ficado tranqüilo?

- Não sei o que queres dizer. Mas tenho a certeza de que não achei o que procuras. Porque, se tu procuras, só tu podes achar (Ferreira, 1983, p. 131-132, grifos do autor).

Tomás integra-se perfeitamente ao espaço da aldeia. Tal qual a montanha, tem algo de primitivo, forte, graças à sua ligação com a terra. Ele confunde-se com os campos, com tudo aquilo que semeou e criou, sente sua presença nos filhos:

[...] vejo-os de mim para eles e sinto que alguma coisa de mim está neles, que alguma coisa me pertence. A minha vida é única, é um “milagre”, como tu dizes. O nada absoluto da morte atordoa. Mas eu sei que para além de mim há a vida e que a vida não morre (Ferreira, 1983, p. 137, grifo do autor).

Sempre que esse irmão é evocado na narrativa, é essa a imagem que surge ao leitor, pelas memórias do narrador: uma imagem de plenitude, a plenitude que Alberto ansiosamente procura. A evidência da morte, como vemos, abala, mas não cega Tomás, e as conversas quase secretas entre os irmãos deixam marcas profundas em Alberto. Especialmente o almoço na casa de Tomás, após a morte do pai, tornou-se inesquecível. O narrador se sente amparado, protegido naquela casa, onde o chefe – o irmão – exala paz e fala “em voz baixa, como se tudo fosse silêncio” (Ferreira, 1983, p. 138), como se temesse romper a harmonia presente. Sobrepondo a enunciação ao enunciado, o narrador revive intensamente aquele momento, em que, na intimidade do lar do irmão, entre as crianças, o barulho, os talheres batendo, reinava a harmonia de Tomás.

O almoço foi um espetáculo tão extraordinário que jamais o esqueci. E agora que o relembro neste Inverno em que escrevo, sinto-o ainda como a resposta melhor do meu irmão Tomás a tudo quanto eu lhe disse [suas indagações a respeito da vida e da morte]. Na grande sala interior, uma extensa mesa (talvez duas ou três ligadas) brilhava com os talheres para doze comensais: nós, toda a tribo do Tomás, e ainda os sogros, com quem mal falei (Ferreira, 1983, p. 137).

O irmão caçula de Alberto, Evaristo, por sua vez, é completamente diferente. Vive na Covilhã, com a esposa Júlia e um filho. Homem de negócios, pensa em produzir, em vender. A maneira como ele e a esposa são lembrados pelo narrador parece transformá-los em caricaturas, em estereótipos de homem mecanizado. Desse modo, sua chegada à casa paterna é lembrada como uma balbúrdia, transformando o espaço entorno e quebrando a paz habitual: “a buzina metálica”, um “ar de arraial invade toda a casa”, “portas e janelas que se abrem bruscamente”, “uma pancadaria de abraços do meu irmão e da minha cunhada”, “falavam atropelados, acotovelavam-se”. “Júlia era gorda, tendendo para a elefantíase”. Evaristo, comparado a “um boneco de lata, parecia dançar um infundável *charleston*” (Ferreira, 1983, p. 16-17). No leitor fica a impressão de que o casal parece incorporar uma desumanização que agride Alberto, o que se evidencia pelo campo semântico acima mencionado. Por outro lado, Alberto é visto com estranheza por Evaristo, que o apelidou de Monge.

Como vimos, lugar de união familiar, de encontro com as origens, a aldeia é um espaço lírico por excelência, onde há harmonia e proteção, onde tudo se funde num halo de mistério: “Meu pai sorria, minha mãe sorria contagiada” (Ferreira, 1983, p. 17). O espaço circundante é transfigurado por diferentes sensações, condensadas em uma poeticidade envolvente: “Estava uma tarde calma. Toda a massa da montanha, erguida em frente da nossa casa, se dourava ao sol do Outono. Do pátio subia o aroma quente dos tonéis lavados, do mosto que uma dorna trazia do lagar” (Ferreira, 1983, p. 18).

Essa imagem da aldeia – o sol dourado, a montanha, o aroma – estará continuamente com Alberto, o que o leitor observa em diferentes esquemas textuais que reforçam a idéia de que aquele espaço lhe é muito caro, sinestésico, e a percepção do mesmo é sempre motivada pela emoção, pela sensibilidade. Tal imagem é intensificada pela presença da casa e da mesa em torno da qual a família se reúne:

Relembro. Uma grande mesa oval resplandecente de brancura, cristais, reflexos de louças, dois grandes candeeiros e globos pálidos, e fora, pelos espaços da noite nua, uma memória grande de paz. Um longo abraço, quente de ternura, sufoca-nos a todos na procura de um refúgio, de uma alegria perdida quando? (Ferreira, 1983, p. 18)

A memória é fundamental para a viagem que o narrador perfaz. O lembrar é constante e, por meio de uma linguagem poética e imagística, Alberto lembra o encontro familiar na velha casa, de onde, no presente, escreve, resgatando momentos de alegria

perdida. Há a incidência da luz e diferentes sensações se misturam em torno da grande mesa. Trata-se de um instante portador de valores, cuja fugacidade é incontrolável.

O quadro descrito, por um lado, apresenta uma imagem obsessiva, hiperbólica, antitética: a mesa resplandecente aqui dentro e lá fora a noite escura. Em diversos momentos, notamos esse jogo interior/exterior estabelecido pelo narrador, que leva o leitor a questioná-lo e procurar preenchê-lo.

Por outro lado, há também a obsessão pela luz (iluminação), que pode ser relacionada à busca de Alberto. Essa luz, essa iluminação e essa busca, no entanto, revestem-se de outros sintagmas que o leitor encontrará nos segmentos textuais e que indicam, de início, lacunas a serem preenchidas, a saber: “aparição” (o próprio título do romance), “verdade perfeita”, “presença”, “sentir original”, “alarme”, “evidência”, “absoluto”, “força”, “totalização”, “plenitude”, “milagre”, “limiar de presença”, “alucinação”, “harmonia”, “unidade do que sou”, “entidade viva”, “presença obscura”, “revelação”, “verdadeiro”, “inextinguível”, “grandeza”, “mistério”, “realidade profunda”, “intimidade”, “iluminação”, “flagrância”, “fúria de revelar”, “entidade misteriosa”, entre outros. Combinando-os no texto, o leitor verificará que coincidem com a luz, a iluminação, ou seja, com a consciência de Alberto sobre a condição humana e com o profundo conhecimento que ele procura sobre sua existência. Sendo repetidos obsessivamente, esses sintagmas provocam efeitos no leitor e participam, portanto, da configuração do sentido.

Retomando a citação anterior, observamos que a harmonia do instante, o espaço de silêncio, no entanto, são quebrados por conversas vulgares, sobre negócios, anedotas, que interrompem a harmonia inicial e levam o narrador a indagar: “e a paz?, e a alegria do nosso encontro com a memória?” (Ferreira, 1983, p. 18). Memória e silêncio são duas constantes que permeiam todo o texto, revelando-se fundamentais para Alberto, para sua investigação mais profunda, mais sentida. Por outro lado, remetem também à morte: quem morre continua na memória dos vivos e a morte é o silêncio absoluto.

A reunião familiar, tão marcante, tornar-se-ia ainda mais intensa:

Mas subitamente meu pai teve um arranco, esboçou o gesto de apertar o coração e caiu a todo o peso sobre a mesa. Um prato saltou, estilhaçando-se no chão, um copo tombou, derramando o vinho na toalha. Fulminados não nos movemos. [...]

- Está morto!

Quem foi que gritou? Está morto, está morto! (Ferreira, 1983, p. 20).

A cena, viva na memória do narrador, é bastante simbólica: o prato quebrado, o copo tombado e o vinho derramado simbolizam a morte do pai. Aquele lugar à mesa, reservado a

ele, não será mais ocupado. Assim como o prato e o copo quebrados, a pessoa que o habitava se foi. Trata-se de uma situação-limite para Alberto, segundo a concepção jasperiana. Isto é, ele se vê em situação de desigualdade frente ao sofrimento, tornando-se impotente em face daquilo que o transcende. A morte do pai, então, provoca uma profunda transformação na vida do narrador, levando-o à angústia, ao desamparo diante da descoberta de que a morte é o fim de tudo, é o limite último do homem. Essa revelação desencadeia certa perturbação na personagem, levando-a a questionamentos que serão reiterados ao longo da narrativa, provocando efeitos no leitor e levando-o a reagir:

Então bruscamente ataca-me todo o corpo, as vísceras, a garganta, o absurdo negro, o absurdo córneo, a estúpida inverossimilhança da morte. Como é possível? Onde a realidade profunda da tua pessoa, meu velho? Onde, não os teus olhos, mas o teu olhar?, não a tua boca, mas o espírito que a vivia? Onde, não os teus pés ou as tuas mãos, mas *aquilo* que eras *tu* e se exprimia aí? Vejo, vejo, céus, eu vejo *aquilo* que te habitava e eras *tu* e *sei* que isso não era nada, que era um puro arranjo de nervos, carne, ossos agora a apodrecerem. Mas o que me estrangula de pânico, me sufoca de vertigem é teres sido vivo [...] (Ferreira, 1983, p. 40, grifos do autor)

[...] Por enquanto sinto a evidência de que sou eu que me habito, de que vivo, de que sou uma entidade, uma presença total, uma necessidade do que existe, porque só há eu a existir, porque eu estou aqui, arre!, estou aqui, EU, este vulcão sem começo nem fim, só actividade, só estar sendo, Eu, esta obscura e incandescente e fascinante e terrível presença que está atrás de tudo o que digo e faço e vejo – e onde se perde e esquece. 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 sou eu essa intimidade, agora sou eu o seu espírito, a sua evidência (Ferreira, 1983, p. 41-42, grifos do autor)

No fragmento acima, é evidente a força do “eu”, a partir do qual tudo o mais se estabelece na vida. Potência grandiosa que dá sentido a tudo e, no entanto, termina com a morte. A revelação disso é violenta, “como uma patada”, o que sugere o lado animal, instintivo do homem. A morte evidencia a matéria finita do homem, o fim do corpo, que reage a isso. Porém tem também algo surpreendente, iluminado. A casa paterna, portanto, é um signo ambivalente, participando do movimento de expectativa e memória do texto: espaço da vida, da memória e, ao mesmo tempo, espaço da descoberta da morte, do silêncio final.

Em muitos momentos, Alberto refugia-se em seu quarto, sozinho, abre “uma janela para a noite. Uma grande lua solene, suspensa sobre a aldeia, banhava toda a massa da montanha” (Ferreira, 1983, p. 20). Além da solidão, nesse pequeno fragmento observamos imagens que se repetem ao longo da narrativa: o gesto de abrir a janela, prender-se ao exterior

(a noite, nesse caso), enfatizar a grande lua banhando a aldeia e a montanha. A janela, nesse caso, permite a ligação do mundo interior com o exterior, integrando-se à pureza da lua.

Por outro lado, fechar a janela tem um significado oposto. O gesto de fechá-la metaforiza a entrega à interioridade, aos pensamentos: “Cerrei as portadas da janela e estendi-me sobre a cama [...] só pude recordar” (Ferreira, 1983, p. 15-16). Como vemos, a memória leva-o de volta à casa paterna, ao tempo passado.

Abrir a janela parece ser uma solução estilística recorrente, uma estratégia textual do autor, estabelecendo certo corte na narrativa, ou seja, uma lacuna para o leitor preencher: “Eis-te pronto, meu velho, para a grande viagem. Estás sereno, a face gravada de doçura, de perdão a tudo, à vida, à morte. E uma comoção lenta humedece-me os olhos. Vou até ao meu quarto, abro as janelas para a noite” (Ferreira, 1983, p. 40). Além disso, a abertura de uma janela no final de um capítulo, que aparece muitas vezes, permite a passagem de um espaço a outro, de um tempo a outro.

Desse modo, pela janela Alberto estende seu olhar para o mundo lá fora, num jogo interior/exterior, muitas vezes dando vazão às suas inquietações, que atingem todo seu corpo, tamanha sua intensidade: “Então bruscamente ataca-me todo o corpo, as vísceras, a garganta, o absurdo negro, o absurdo córneo, a estúpida inverossimilhança da morte” (Ferreira, 1983, p. 40). E no exterior, ganham força a noite, a montanha e a lua, extremamente simbólicos e ligados à memória da aldeia.

Com efeito, o fato de que o narrador, no presente, escreve da velha casa da família não é gratuito. Combinando os segmentos textuais, o leitor perceberá a força desse espaço sobre ele, que, isolado ali, esforça-se para encontrar a si mesmo:

Escrevo à luz mortal deste silêncio lunar, batido pelas vozes do vento, num casarão vazio. Habita-me o espaço e a desolação (Ferreira, 1983, p. 22).

Conto tudo, como disse, à distância de alguns anos. Neste vasto casarão, tão vivo um dia e agora deserto, o outrora tem uma presença alarmante e tudo quanto aconteceu emerge dessa vaga das eras com uma estranha face intocável e solitária. Mas os elos de ligação entre os factos que narro é como se se diluíssem num fumo de neblina e ficassem só audíveis, como gritos, que todavia se respondem na unidade do que sou, os ecos angustiantes desses factos em si – padrões de uma viagem que já mal sei (Ferreira, 1983, p. 22).

Tudo é impalpável, desligado do concreto: “silêncio lunar”, “presença alarmante”, “vaga das eras”, “face intocável”, “fumo de neblina”, “gritos”, “ecos angustiantes”. Sozinho, o narrador é envolvido pela memória e pelo silêncio, que remetem à morte: “vasto casarão,

tão vivo um dia e agora deserto”. Por outro lado, Alberto esclarece a importância da casa, seu lugar no mundo, ao compará-la com o homem (seu pai, no caso), ante a estupidez da morte: “E, no entanto, sei, sei que esse *tu* real que te habitava não era senão a sua morada; como o espaço de uma casa, a intimidade do *home*, são as paredes que o fazem: derrubada a casa, a intimidade que lá havia também morre...” (Ferreira, 1983, p. 40-41, grifos do autor).

A primeira aparição que Alberto teve de si mesmo aconteceu na velha casa:

Nós estávamos sentados na varanda da casa, voltada a oriente. Tomávamos o fresco, o dia fora abrasador. Detrás da serra a lua ia em breve aparecer e nós esperávamo-la quase em silêncio. [...] A lua veio enfim. Eu sentara-me no chão, mas apetecera-me deitar-me ao comprido para ver melhor as estrelas. E minha mãe mandou-me ao quarto procurar a manta e a almofada dos nossos sonos no campo. A porta estava aberta, a lua entrava por uma das janelas. [...] Subitamente, porém, quando ia a erguer-me, eu vi que estava alguém mais no quarto. [...] (Ferreira, 1983, p. 62)

Novamente elementos espaciais da aldeia estão presentes: a serra, a lua, a janela, os campos, fundindo-se em uma simbologia que se infiltra por toda a narrativa. A lua inunda o quarto, espaço de intimidade, como uma presença antiga e bem-vinda, esperada sempre. A serra imóvel, o silêncio, as estrelas, elementos espaciais de todo o sempre, propícios para o encontro fundamental do ser consigo mesmo. Essa aparição só se dá à noite, na escuridão, na penumbra, desaparecendo quando o quarto é iluminado. Coincidentemente, ao escrever suas memórias, Alberto o faz em uma longa noite de vigília, em que a cronologia temporal não importa, pois o tempo flui a partir dele.

Na casa da aldeia, Alberto tem contato com a velha tia Dulce, em quem ele “vivia a fascinação do tempo, o sinal do que nos transcende” (Ferreira, 1983, p. 45). O narrador dialoga com ela no presente:

[...] 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 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 o António o matar” (Ferreira, 1983, p. 46, grifos do autor).

Nesse fragmento, observamos a presença do velho álbum, que Alberto guarda com cuidado, lembrando-se de alguns ancestrais. As fotografias e as histórias da velha Dulce é que mantêm vivas essas pessoas, através da memória do narrador, unindo passado e presente. Com a tia, Alberto vasculhava o sótão, os cantos, as arrumações da casa, em busca de “velhos

vestígios de outrora – jornais, fotografias, algumas bem recentes, pois eu já figurava nelas, mas que para mim tinham já a distância ilimitada do passado” (Ferreira, 1983, p. 62-63). Ele buscava recuperar, desse modo, o passado no espaço. Por outro lado, há também a referência ao cão Mondego, animal da infância, muito caro a Alberto, visto como um ser humano e com o qual esta personagem experimentou pela primeira vez o absurdo da morte, anunciada na prolepse acima.

Além das analepses, a aldeia insere-se na narrativa através de algumas visitas que Alberto faz à mãe após a morte do pai. Ao retornar, no Natal, a casa já não é a mesma: faltam o pai e os irmãos e a mãe vive sozinha. Isso, porém, não o abala: “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” (Ferreira, 1983, p. 117). Memória sempre tão cheia, a partir dela é que ele busca a si mesmo, escrevendo e procurando transcender-se. Memória, enfim, que preenche os vazios.

Pelo caminho, olha tudo ao redor, criando imagens:

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 instante de alarme. Fecho os olhos, raivoso, e busco e busco a verdade inicial, a que sabe a minha presença no mundo, o que eu sou, a música irredutível que às vezes me visita (Ferreira, 1983, p. 117).

Lá está a montanha, coberta de neve, toda branca, cor da luz e da pureza, como uma resposta a tudo o que procura, como um indício de sua verdade original. A vida está presente na mata, no verde e no chão de pedras – tudo é memória. A partir de todos esses elementos simbólicos ele procura a sua evidência, aquilo que permanece e transcende os limites temporais.

Na aldeia, a imagem que descreve o caminho da estação até a casa é também impressionante. Além da viagem propriamente dita, do deslocamento físico, há uma outra por trás desta primeira, a viagem pela memória, “determinada pela observação da realidade circundante, paisagens de tempos passados quanto de tempos presentes que é preciso respirar interiormente, em grandes golfadas”, como acentuam Azinheira e Coelho (1999, p. 57). Certamente essa segunda viagem é a mais relevante para Alberto, que reflete e, nesse impulso de olhar o espaço, acaba integrando-o, sendo reenviado ao passado, às suas origens, a um tempo primordial.

Pela estrada fora, aberta entre a neve, os guizos do cavalo retinam alegremente. Uma claridade baça desce do céu imóvel com a promessa de mais neve. E para um olival distante gente escura canta. Fecho os olhos ainda, e escuto. É uma música antiga, da idade da terra, da idade do destino dos homens. Da amargura funda como os séculos, dos biliões de sonhos consumidos pelas eras, ela vem até mim, essa canção de nada, abrindo no ar sobre a solidão do Inverno, com a mensagem de uma noite perene. Caminhamos agora por uma recta extensa. Passam à nossa beira camponeses escuros, um ou outro pedinte de viagem com a face das misérias bíblicas. Ao fundo, barrando o horizonte, ergue-se a montanha, que recua, vagarosa, diante de nós, como para nos atrair à sua verdade de génese. E, suspenso sobre ela, unido ao cântico dos homens, que já não ouço, eis que se me abre um coral longínquo, eco de que paz triunfal numa manhã solene, esperança sem fim, esperança eterna? (Ferreira, 1983, p. 118).

Alberto fecha-se em si, entregando-se à contemplação do espaço captado por seus olhos captam, e pensa [“-Velho António! Deixa-me pensar” (Ferreira, 1983, p. 118)]. Comprova-se, assim, a necessidade da atitude reflexiva, na obra, em detrimento dos fatos. Quer dizer, necessidade de entrega ao mundo interior. O ser é o centro de tudo, nada tem mais importância que ele. Além dos olhos, os ouvidos também se integram a tudo aquilo que cerca a personagem (“escuto”).

A neve, o frio, os guizos alegres dos cavalos, a claridade opaca, o céu imóvel, a música antiga, tudo se funde no olhar do narrador, criando um efeito sinestésico, um mundo particular, em que a montanha reina, como “metáfora de permanência”, contrastando “com o percurso existencial do homem” (Azinheira e Coelho, 1999, p. 58). A montanha é símbolo da solidez ansiada pelo “eu”, da ligação a algo que transcende os próprios limites humanos, de busca de um horizonte inalcançável, grandioso e equilibrado. Imponente, ganha movimento aos olhos do narrador-personagem, exercendo sobre ele uma profunda atração, um efeito comunicador, hipnótico.

Por outro lado, o inverno “é espaço de solidão porque conduz ao abandono dos homens nas suas teias da existência. Eles são também da cor do Inverno, baços como a luz difusa dessa estação do ano” (Azinheira e Coelho, 1999, p. 58). Às pessoas que ocupam esse espaço falta vida, força; “gente escura”, “pedinte de viagens com a face das misérias bíblicas”, têm os sonhos desfeitos, tão amarguradas quanto a música que cantam; gente antiga, fruto de longas eras, em que a revelação do homem ainda não se fez e a quem resta somente “uma noite perene”.

Absorvido pela presença da montanha, pelo canto, Alberto é ofuscado e transfigura essa música: o que ele ouve agora é um sinal de esperança, uma música longínqua, acalentadora, um “eco de paz”, como aquela “música irredutível” mencionada na citação

anterior, um fulgor de alegria, um eco transcendente que nele “vibra como o som de uma harmonia” que não sabe (Ferreira, 1983, p. 117).

Eco de lamentos de gente “escura”, esta música que vem de todos os tempos e vai para todos os tempos assume-se como posicionamento social de um eu que o metaforiza. Filtrada pelo seu pensamento e ligada a um coral longínquo, esta converter-se-á na música da esperança de uma humanidade com direito a existir através de um acto redentor (Azinheira e Coelho, 1999, p. 59).

Desse modo, a música que permanece trazendo esperança de redenção ao homem é o *Messias* de Haendel. “Porque o Messias será toda a arte capaz de redimir, de perdoar, de sublimar, de devolver ao homem a esperança que faz da vida um percurso que vale a pensa ser vivido. A música toca a rebate e o homem une-se indestrutivelmente ao universo” (Azinheira e Coelho, 1999, p. 59). Expressa-se, como vemos, o desejo de libertar e resgatar o homem, colocando-o como criador de si mesmo, pleno de humanidade.

A velha casa, por sua vez, entrega-se ao silêncio, ao abandono, como se lá não mais vivesse ninguém. Alberto estranha a mãe, que está apartada de tudo. Do presente, ele a indaga:

Boa velha, que tens? Soa a tua voz a uma voz de partida. Casa deserta, os filhos dispersos, o marido morto. E a tia Dulce e as criadas de outrora. Já sei que não estás doente, e para que é precisa a doença? A doença é um pretexto, tu não precisas de pretextos (Ferreira, 1983, p. 120).

Numa bela imagem, somam-se à mãe todos aqueles que um dia habitaram a casa e que, no momento, não passam de uma ausente presença.

Mergulhado no silêncio da casa, Alberto deixa-se envolver pela solidão:

Fui para o quarto, abri a janela para a noite. O céu limpava, era agora um imenso lago escuro onde uma lua branca boiava. Toda selada de neve, a montanha brilha até aos píncaros mais distantes, flutua levemente num vago halo azul. Ressoa brevemente o murmúrio da ribeira, do ar imperceptível, do silêncio dos grandes espaços livres, uma adstringência recorta a sombra dos pinhais, geometrizava a noite em linhas de aço... Fecho a janela, fico a olhar por trás dos vidros. E parece-me subitamente que o dia não renascerá jamais, que a verdade da vida só ali se cumpre para sempre, na secreta imobilidade das coisas, na pureza lunar de uma neve nocturna. Deito-me enfim, mas não fecho as portadas da janela. A lua desce da serra, entra pela vidraça, derramando-se pelo soalho em coágulos de gelatina (Ferreira, 1983, p. 121).

Como um pintor com pinceladas precisas, o narrador elabora a linguagem. Os signos textuais ganham um novo significado, amalgamando imagens belíssimas em que a vida (a

montanha, a neve, o branco, a ribeira, os pinhais, a pureza lunar, o brilho) e a morte (silêncio, noite, sombra, imobilidade secreta das coisas, aço) coadunam-se em um ciclo perfeito. Tudo parece irreal, aéreo, suspenso no ar.

A janela, elemento simbólico e recorrente na narrativa, como já tivemos a oportunidade de observar, permite a ligação entre o mundo subjetivo e o mundo exterior: o “eu” expande-se tal qual a amplidão exterior. Através dela, Alberto sente a iluminação que procura, purifica-se à luz da lua, contagia-se com a plenitude que ele olha, ouve, respira e sente do lado de fora, junto à natureza. Por outro lado, o narrador sabe que é impossível conter o movimento da vida: a imobilidade das coisas externas é efêmera, tudo é transitório e não há como congelar nem o tempo, nem o espaço e nem a vida.

A força e as memórias da aldeia o conduzem a um passado remoto, da infância, quando encontrou o cão Mondego. Assim, presente e passado se fundem em um único tempo, como se o narrador revisitasse o momento vivido: “Revejo essa tarde à claridade lunar” (Ferreira, 1983, p. 121). A ligação entre Alberto e Mondego foi muito particular, como se ele reconhecesse o “ser” do animal: “Estabeleceu-se assim uma comunicação entre nós por uma certa qualidade de presença, de realidade íntima [...] Ora no cão eu pude sentir obscuramente uma “pessoa” (Ferreira, 1983, p. 122-123).

Essa forte união entre Alberto e o cão colocou-o diante do absurdo da morte, pois, doente, o cão foi sacrificado, na noite de Natal. Noite de Natal, morte do cão, como o ciclo da vida: nascimento e morte. Novamente esses dois pólos inserem-se na estrutura de tema e horizonte do texto. Tal morte coloca Alberto diante de uma evidência incompreensível: “Como podia o cão morrer? Como podia morrer a sua *pessoa*?” (Ferreira, 1983, p. 124, grifos do autor). E no presente, a memória da morte de Mondego liga-se à do pai, Álvaro, dissolvendo-se “num imenso apaziguamento” (Ferreira, 1983, p. 125).

Na manhã de inverno, o espaço é uma presença excessiva, cuidadosamente descrita:

Ficaram abertas as portadas da janela e o sol acorda-me cedo. Entra pela vidraça, começa a derreter os ramos de gelo que o frio cristalizou pelo lado de dentro. Olho esses ramos um instante. Desenham-se em curvas regulares, estampam-se nos vidros quase simetricamente. Filetes de água cortam já um ou outro, como na chapa de uma gravura que se destrói. Despertadas pelo sol, as coisas iniciam o seu bulfício de seres vivos. Sobre a mesa, o jarro vidrado posto dentro da bacia brilha em sol, cintilando de alegria. Uma toalha, toda estalada em brancura, cobre-lhe a boca, tomba para os dois lados, com festos apertados de goma. [...] Um mundo frio de reflexos esquadria-se no espelho. Estou só e sinto-me bem. Fecho os olhos ainda, abandonado à dormência da manhã breve, tento ouvir na casa os rumores matinais. [...] Não há frio e abro a janela toda à invasão do sol. A neve esterilizou a vida numa pureza excessiva e sem tempo [...] Ou o sol sobre a neve. Porque a neve só tem

tempo talvez, só é genesíaca com um céu escuro de nuvens ou um augúrio lunar. Uma palavra erradia vibra ao longe no ar branco, golpes avulsos ressoam no céu de vidro: portas que se fecham?, lenha que se parte para o lume?, carros que estremeçam nas calçadas? A aldeia fica num córrego, o ar freme na manhã (Ferreira, 1983, p. 127-128).

Na citação acima, o leitor observa o ressurgimento da vida. O espaço é transfigurado pela linguagem poética, plasmada de personificação, cromatismo, efeitos sinestésicos, adjetivação expressiva. Entregue à luz e à força do sol, a vida continua seu ritmo incessante, anunciando também a destruição do tempo, “como na chapa de uma gravura que se destrói”. Há uma harmonia perfeita, irreal, que pode desfazer-se (“céu de vidro”). Tudo é transparente, luminoso, mas precível, podendo estilhaçar-se a qualquer momento. O próprio fluir do tempo ameaça essa harmonia e cintilação. Somente a neve pode, por sua força genesíaca, estagnar o tempo e a própria vida. O narrador-personagem abre-se a tudo que o cerca, absorve esse espaço e entrega-se à própria solidão: “Estou só e sinto-me bem”. O indício de vida, ainda que ameaçado pela destruição do tempo, faz-lhe bem, é permeado pela subjetividade: interior e exterior coadunam-se.

À noite, a ceia de Natal com a mãe é cercada de ausências. Contrasta, dessa maneira, com a vida inicial do dia, descrita anteriormente. A harmonia parece rompida e o “céu de vidro” estilhaçado.

A ceia foi lúgubre. No entanto minha mãe vestira-se de festa, a mesa resplandecia de cristais. Ficámos ao pé um do outro, nos mesmos lugares do costume [...] O mais estranho, porém, é que a mesa está esticada à máxima dimensão, com a toalha a cobrir-lhe a sua vasta nudez. Só ao meio um ramo de azevinho artificial, com velas presas por *appliques* amarelos. Em volta, pesando sobre o ambiente, está a velha mobília, grossa e escura, de renascença holandesa. Minha mãe fala pouco. E quando o faz, tem o costume arrepiante de olhar os lugares vazios. [...] Eis-nos, pois, testemunhas do nosso próprio destino – um pano branco, ao longo de uma mesa, amortalhando uma ausência, meia dúzia de velas, trémulas na sombra, velando uma memória. Fora, a noite é uma vibração de seda. Ouço-a, ouço-a no nosso silêncio afogado, nas sombras geladas do pátio, no rumor esparso ao longe, eco de um mundo de outrora. As velas consomem-se no ramo de azevinho. Os sinos começam a dobrar para a noite (Ferreira, 1983, p. 130, grifo do autor).

Mais uma vez a linguagem reveladora, lírica, permeada por metáforas e imagens, leva o leitor à fruição, ao prazer estético. Na noite de Natal, símbolo de nascimento, de vida, há um rumor de luz e brilho, um anúncio vital. No entanto, a morte – destino, limite último do homem – também está presente. A ceia parece metamorfosear-se, pela sensibilidade do

narrador, em uma celebração fúnebre: a ausência, a mortalha, as velas, a mobília grossa e escura, a sombra, os lugares vazios, o silêncio afogado, os sinos.

Sufocado por esse ambiente em torno da mesa, Alberto volta-se para a noite, lá fora, um alento para um mundo que já não existe mais, “um mundo de outrora”. Vida e morte se colocam lado a lado, ciclo perfeito da vida, indiciando a fugacidade do tempo, a mobilidade das coisas e revelando-se pelo movimento interior/exterior do eu-enunciador.

A nova manhã, no entanto, é genesíaca, opondo-se à noite anterior. No adro da Igreja, Alberto ainda ouve os coros que se unem “à solene plenitude da montanha”. O sol ameno da manhã conforta e aquece.

Na encosta da serra, entre as árvores carregadas de neve, flutua ainda a neblina matinal como a massa confusa e original da criação. E era aí, na aparição da manhã, que os cânticos do Natal se me abriam luminosos, lavados na pureza de um início absoluto, inventados em inocência e em confiança perene. [...] penso. Não tenho saudades de mim, não tenho saudades de nada: amanhã é o dia de hoje. O que me seduz no passado não é o presente que foi – é o presente que não é nunca (Ferreira, 1983, p. 131).

O “eu” mais uma vez mostra sua capacidade de reinvenção, recriando-se a partir dessa manhã fria, indício de vida. Nesse processo de reinvenção, a essência do ser se revela em um tempo indizível, eterno presente. Somente o “momento presente”, confluência de tudo, interessa, permitindo a Alberto renovar-se constantemente. Para tanto, o olhar capta tudo o que cerca o narrador: ele tem olhos, ouvidos e demais sentidos bem abertos, incorporando o mundo e sendo por ele incorporado. Há uma perfeita união eu-mundo: “Olhei em roda, respirei profundamente, todo aberto àquele horizonte plácido de um dia de sol e de neve” (Ferreira, 1983, p. 135). O olhar, desse modo, reveste-se de simbologia.

Espaço simbólico e metafísico, a aldeia, como vemos, é ideal para o fervilhar da memória. De um lado, o eu absorve tudo aquilo que o cerca. De outro, a força interior do narrador-personagem transfigura o mundo exterior. Mais uma vez esse espaço aparece na diegese, com uma força incomum, em imagens belíssimas:

Erro pela aldeia – imagem do velho recomeço, da depuração da morte que o tempo acumulou. O leite que bebo sabe às giestas floridas, os cordeiros mamam a alegria nas tetas das mães, estremeçam até às caudas de prazer – o prazer irmão da angústia (rasgados à faca pelo vendedores, que [...] os sangram [...] para a festa pascal). Cheira a loureiro nos velhos muros, as camélias de plástico abrem pelos jardins, sobre as leiras revolvidas à plantação das batatas o cuco marca o eco da alegria irradiante (Ferreira, 1983, p. 221).

Trata-se da festa da Páscoa, símbolo de renovação, ressurreição, vida nova, reinício do ciclo vital. A celebração pascal comunga com a aldeia o eterno recomeço de tudo: espaço de descoberta da grandeza, da iluminação do ser e da finitude, da limitação do homem, é o lugar perfeito para a incorporação da morte à vida.

Páscoa da convivência, da alegria que já fala de janela a janela, tecida ao sol, já cálido nas visitas do prior, Páscoa da natureza, da confraternização com ela, a olhos alegrados em flores e águas libertas, demora-te um pouco ainda, fica um pouco ainda ao apelo da minha plenitude... (Ferreira, 1983, p. 221).

É de lá, portanto, que Alberto escreve, procurando, pela arte, sua evidência, e concluindo, enfim, seu percurso:

*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. [...] É bom estar aqui, neste abandono, todo aberto a estas vozes de indício, a este trémulo aviso de uma verdade primordial. Instante perfeito da totalidade presente, aureolando tudo o que me é degradação...* (Ferreira, 1983, p. 249, grifos do autor).

A fusão dos mais diversos elementos da natureza – elementos simbólicos (a montanha, a casa, a lua, a noite), lugares vazios que o leitor preenche – e a força da memória proporcionam o encontro tão almejado pelo narrador, a solução para o seu grande problema: justificar a vida diante da morte. Esta não o surpreende mais. Após sua longa noite de vigília, seu contínuo escrever, ele já pode afirmar: “*Sei e não temo. [...] Sei, não talvez como quem conquistou mas como quem se despoja: a minha verdade é o que me sobeja de tudo*” (Ferreira, 1983, p. 250, grifos do autor).

Através de sua “aparição”, Alberto compreende que o homem, apesar da morte, goza a eternidade. Somente nele é que o tempo existe, no instante em que é:

*a vida do homem é cada instante – eternidade onde tudo se reabsorve, que não cresce nem envelhece -, centro de irradiação para o sem-fim de outrora e de amanhã. O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando* (Ferreira, 1983, p. 250, grifos do autor).

Evidencia-se, assim, um tempo mítico, vazado de subjetividade, característico do romance lírico contemporâneo, segundo Goulart (1997). Alberto, como vemos, é um grande criador, a partir do qual tudo flui. Tempo e espaço são reabsorvidos e irradiados por ele. Trespasado pela serenidade, pelo “*fluido de eternidade*”, pela “*memória de outrora e para sempre reinventada em música*”, o narrador sente-se pleno, inundado pela lua “*irreal sobre a*

*terra realizada em dádiva e fertilidade*” (Ferreira, 1983, p. 250) e entrega-se, enfim, à “*flor breve e miraculosa de uma profunda comunhão...*” (Ferreira, 1983, p. 251).

### 3.3.1.2 Évora: dos labirintos à imensidão da planície

Apesar de viver pouco tempo em Évora, as experiências vividas ali por Alberto são ampliadas, ocupando a maior parte da narrativa. Com efeito, esse é o espaço da descoberta, onde a morte do pai se soma a outras, num angustiado processo de interrogação e busca.

Após a perda do pai, Alberto muda-se para Évora, na planície do Alentejo, deixando para trás a montanha: “Pelas nove da manhã desse dia de Setembro cheguei enfim à estação de Évora. Nos meus membros espessos, no crânio embrutecido, trago ainda o peso de uma noite de viagem” (Ferreira, 1983, p. 13). Apesar da manhã calma, suave, seus sentimentos são intensos: “Está uma manhã bonita, com um sol íntimo dourando o ar, um vento leve da planície, fresco de orvalhos [...] Trago em mim um pesadelo de ideias, um cansaço profundo que me alaga, me submerge” (Ferreira, 1983, p. 13).

De fato, em sua chegada ainda repercutem os efeitos da morte do pai, que desencadeou nele uma nova visão do mundo, “a evidência do *Dasein*”, como observa Garcez (1984, p. 33):

Mas a angústia que me habita, a violenta redescoberta da morte, que eu acabo de fazer, tornam-me estranha esta cidade branca, separam-na dos meus olhos vazios. Venho de luto, 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? (Ferreira, 1983, p. 14).

O leitor observa que, apesar da manhã tranqüila, os sentimentos interferem na concepção do espaço e o narrador busca, no plano exterior, as respostas para sua dor, sua alucinação, que, por seu lado, identifica-se com a aparição da cidade. Metáfora de vida, as árvores o incomodam, opondo-se paradoxalmente à recente morte do pai. A cidade santuário, irradiante, não pode consolá-lo, acalmar seu sofrimento. Nada pode justificar-lhe a morte. No fragmento acima, é evidente a importância atribuída ao olhar – “meus olhos vazios” – que indica a intensidade emocional de Alberto. Seus olhos estão vazios como a planície aparecerá para ele em muitos outros momentos, imagem deserta e saqueada.

Como está atordoado pelas idéias e pelo cansaço da viagem, o narrador, ao movimentar-se, atribui o movimento ao espaço, explicitando a estreita relação eu-mundo: “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” (Ferreira, 1983, p. 14). O movimento espacial atribuído pelo narrador

remete à sua alucinação diante da morte do pai, da difícil descoberta. Mundo interior e exterior confundem-se, atordoam, numa imagem intensa e ampla (“imensidão da planície”), luminosa (“alucinação de luz”), mas também dura (“empedrado das ruas”, “ferragens”, “aridez”) e ruidosa (“estremecem com um estrépito de ferragens”).

Além disso, insinua-se um jogo claro/escuro, que podemos relacionar tanto à oposição morte e vida, como à oposição iluminação e cegueira, freqüentes no texto, e que afetam especialmente Alberto naquele momento: “Sobre o casario branco vou descobrindo aqui e além manchas negras de velhos templos, e ao alto, disparadas ao céu, as torres da Sé” (Ferreira, 1983, p. 14).

Apesar do atordoamento, do desconforto, a personagem tem os olhos abertos para tudo o que está em torno de si. Além disso, notamos uma tendência à verticalização, à altura, que aparecerá em outros momentos também: “disparadas ao céu, as torres da Sé” (Ferreira, 1983, p.14), “Duas palmeiras explodiam no céu como granadas”, “A cinta fechada disparava-lhe [Sofia] os seios” (Ferreira, 1983, p. 31). Tais fragmentos revelam, por um lado, a violência do alarme que o atormenta (disparos, granadas) e, por outro, indicam que o narrador anseia por um aprofundamento em si mesmo que, conseqüentemente, implica um aprofundamento espacial e temporal, capaz de harmonizá-lo, trazer paz a sua recente descoberta. O leitor envolve-se com as imagens, com a linguagem poética, plurissignificativa, e com as inquietações desencadeadas por Alberto, as quais apresentam vazios que demandam a participação do receptor, sua atualização.

As imagens captadas pelo olhar do narrador-personagem são intensas, levando o receptor a apreender também as emoções e os sentimentos disseminados pelo texto. Diante disso, o leitor observa que se instaura algo que será recorrente na narrativa, a sensação labiríntica: “Com efeito, nas súbitas arcadas que levam à Praça, abre-se-me um obscuro labirinto onde julgo repercutirem-se, como ecos de uma gruta, os ecos do tempo e da morte” (Ferreira, 1983, p. 14). Além disso, as arcadas podem simbolizar mudança, que é exatamente o que ele vive: mudança física e interior. A imagem projetada difere muito da cidade branca, calcária, e, apesar da imensidão da planície, Alberto parece estar retido, fechado em um lugar, sem encontrar a saída.

O caminho até a pensão é hostil e frio, causando-lhe estranhamento, afinal ele perdera o pai, deixou a velha e acolhedora casa da família e inicia, agora, uma nova fase em sua vida, ainda alucinado pela revelação da morte: “Sobe-se por uma escada íngreme e estreita, selada de frios muros como os de uma prisão” (Ferreira, 1983, p. 14). As sensações oriundas do contato com esse espaço estranho e novo não são agradáveis e, por outro lado, revelam que há

obstáculos a serem superados nessa mudança. A presença de muros será reiterada em Évora e a referência à prisão é bastante significativa: o leitor vai perceber, no fluxo temporal da leitura, que, por vezes Alberto, sente-se aprisionado, cercado por tais muros. A presença do Sr. Machado, proprietário da pensão, intensifica essas sensações hostis: um homem com “olhos castos com uma compunção beata” (Ferreira, 1983, p. 15), conservador, tal qual toda a cidade, como Alberto perceberá durante sua permanência ali.

No quarto da pensão, ele se encontra sozinho, isolado, entregue a suas emoções. No entanto, as janelas abertas trazem em si algo da aldeia: “O quarto, largo e branco, dava para um terraço, onde fios de roupa brilhavam ao sol. E um galhar de galinhas que se ergueu não sei donde lembrou-me subitamente os grandes silêncios da aldeia” (Ferreira, 1983, p. 15). A luminosidade é mais amena, reconfortante e as janelas permitem ao narrador cambiar-se para um outro espaço, um outro mundo que ficara para trás: a aldeia. Desse modo, elas levam-no a recordar a morte do pai, retornando ao passado próximo, diante de uma situação paradoxal: o ruído das galinhas lembra os grandes silêncios da aldeia.

A visita ao Liceu, no entanto, dá-lhe “uma tranqüilidade nova” (Ferreira, 1983, p. 21). A cidade “resplandecia a um sol familiar, branca”, porém labiríntica,

enredada de ruas como de velhas ciladas, semeada de ruínas, de arcos partidos, nichos de santos das orações de outras eras, janelas góticas, como olhares embiocados. Évora mortuária, encruzilhada de raças, ossuário dos séculos e dos sonhos dos homens [...] (Ferreira, 1983, p. 21-22).

Tempos passados, reavivados pelos fragmentos diversos que o olhar do narrador capta, acabam instaurando-se no presente, constituindo um tempo mítico, em que passado, presente e futuro se fundem. Desse modo, fragmentos da cidade e do tempo se amalgamam, dando ao espaço um ar de derrota e de longo labirinto.

A presença da cidade é tão forte que, ao escrever, Alberto ainda a sente: “como te lembro, como me dóis!” (Ferreira, 1983, p. 22). A interpenetração do presente no passado, bastante freqüente, faz parte das estratégias textuais utilizadas pelo autor. Assim, dissemina cortes, lacunas, que são “um modo básico pelo qual o texto se constitui durante a leitura” (Iser, 1999, p. 157) e orientam a apreensão do leitor. Esses cortes permitem a coordenação, perspectivação e interpretação dos pontos de vista do receptor, uma vez que marcam necessidades de determinação, ou seja, indicam onde o leitor deve agir. Apesar de exigirem atividades imaginativas, no entanto, essas lacunas não permitem que seja atribuído qualquer sentido ao texto: apesar de livre, o leitor é dirigido pela própria estrutura textual, o que impede a arbitrariedade.

Desse modo, a tragédia da planície, que ainda ecoa no narrador, será conhecida pelo leitor, durante a leitura, através das estratégias textuais empregadas que orientam a combinação de diferentes segmentos que, por sua vez, se inserem na estrutura de tema e horizonte: a loucura de Carolino, a morte de Sofia e o fracasso de Alberto enquanto portador de uma mensagem importante: “Habita-me o espaço e a desolação. E é como se aqui ouvisse ainda a tragédia da planície nos teus corais de camponeses” (Ferreira, 1983, p. 22).

Como as recordações são muito intensas, a distância entre passado e presente anula-se e o narrador movimenta-se pela cidade, conduzindo o leitor pelos labirintos onde se perde. Ao mesmo tempo, seu olhar tudo absorve:

Subo a rua que leva à Sé, viro ao largo do Templo de Diana. E nas colunas solitárias ouço como o murmúrio antigo de uma floresta imóvel. O zimbório da Sé brilha, dourado ao sol matinal. Fico a olhá-lo longo tempo, parado sob um arco que se lança sobre a rua, suspenso de silêncio e de memória. Depois as ruas descem apressadas, oblíquas a velhos medos, até outras ruas obscuras, onde me perco. E finalmente descubro o edifício do Liceu (Ferreira, 1983, p. 22).

Nos labirintos da cidade, não há qualquer rumor de vida. Tudo parece suspenso, congelado em um tempo que já não existe mais. No espaço captado pelo narrador, a solidão é predominante e apenas um leve murmúrio se ouve: Alberto está só, tão só como tudo aquilo que seus olhos vêem. A floresta de Diana está deserta e desabitada, esvaída de vida. Mais uma vez, Alberto é atraído pelas alturas, pelo arco sobre a rua e pelo brilho da Sé, como se assim pudesse exceder a imobilidade paralisante ali instaurada, pudesse transpor o mundo concreto.

Não há qualquer vestígio humano. Ao contrário, a cidade é que aparece personificada: “ruas descem apressadas”. Por outro lado, o brilho da Sé remete ao brilho interior do narrador, sua iluminação, e o arco pode ser visto, já mencionamos, como símbolo de mudança, passagem para algo novo, afinal uma nova vida o aguarda em Évora.

O Liceu também está deserto, tão deserto quanto Alberto, dos olhos vazios.

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 arripio dos séculos... [...] Mas era como se o tempo habitasse os claustros de mais longe, talvez pelo silêncio dessa manhã despovoada, talvez pela imensidão da planície, que lhe dava um ar de ruína (Ferreira, 1983, p. 23-24, grifo do autor).

A enunciação funde-se ao enunciado, instaurando um corte, uma lacuna para o leitor. No velho casarão, lavado de lua, reinventando a si mesmo, o narrador vê com um outro olhar

o Templo de Diana. Tudo, porém, parece ainda mais distante temporalmente. Há, assim, uma ampliação do tempo que separa o presente, a enunciação, daquele momento vivido, tal qual a amplidão da planície. A ausência de vida, de homens, o isolamento, o silêncio, a lua que o ilumina, permitem que o narrador veja melhor o templo, símbolo das eras e dos mitos do homem: “silenciosa imagem do arrepio dos séculos”.

Com o trabalho no Liceu surgem novas perspectivas e um novo ânimo toma conta de Alberto, um professor cheio de idéias para suas aulas. Em sua “profunda solidão”, fala ao reitor, que o ouve “do lado de lá do seu cansaço”, com “uma face cansada de quem esgotou a vida e essa boa tolerância para quem a estava anunciando” (Ferreira, 1983, p. 25). Os projetos de Alberto para o ensino são muitos e ele se entusiasma, assumindo uma posição messiânica, de anunciador do valor da vida. Sente-se bem ali, reanimado, o que possibilita uma nova e plena visão da cidade, livre dos labirintos e ruas oblíquas:

Dia novo. Belo dia de Outono cheio de memórias de Verão. Tinha o corpo sovado de insônia e do comboio, os olhos ardidos de espertina, mas sentia-me bem, já na rua, com os papéis profissionais na algiberia. Olho a planície do alto da rampa e sinto-me invadido dessa plenitude de quem olha o mar do alto de uma falésia (Ferreira, 1983, p. 25).

O início das aulas, assim, é contagiante. Alberto está comovido com tudo. Durante a leitura, o leitor, através de seus atos de apreensão, como prevê Iser (1996), vai criando sínteses e formulando expectativas em relação ao narrador, ao espaço de Évora e às demais personagens que vão sendo introduzidas na trama ficcional. Desse modo, podemos notar que o Liceu é um lugar onde gosta de estar, entregando-se a suas idéias e contemplando ao longe a planície:

Fumo ao longo da sala, abro enfim uma janela para o espaço da planície, crestada, abandonada ao sol. Passa ao longe o assobio de um comboio de crianças, um carro desliza pela fila negra de uma estrada. O tempo arrefecera bruscamente. E um sol triste pousa ao leve nas coisas, um vento inesperado sopra de vez em quando, revolve no chão as folhas secas das árvores. Nos fios eléctricos que passam diante das janelas agrupam-se cachos de andorinhas que meditam na sua longa migração. Estremecem no baloiço, aos sopros do vento, de penas eriçadas, olhando ao longe com melancolia (Ferreira, 1983, p. 13, grifos nossos).

Mais uma vez notamos a presença da janela, elemento simbólico que, como já dissemos, permite o contato do mundo interior com o mundo exterior. A linguagem poética é visível: adjetivação expressiva (“planície crestada, abandonada ao sol”, “fila negra de uma estrada”, “vento inesperado”), as personificações (“sol triste”, “andorinhas que meditam”,

“olhando ao longe com melancolia”). O movimento do vento é insinuado pelas aliterações de /s/ e /v/, conforme destacamos. Há um quê de suavidade presente na imagem, como se o leitor sentisse esse vento, ouvisse o som das folhas secas pelo chão. Além disso, há uma estreita ligação entre Alberto e essa paisagem exterior, como se ele se projetasse para tal espaço. O olhar melancólico das andorinhas não é outro senão o seu próprio, diante daquela pintura vista da janela e de suas inquietações. Ele é também um migrante, aberto ao novo.

Pouco a pouco, a leitura permite observar quão ambivalente é o espaço de Évora, olhado, vivido pelo narrador-personagem. Na cidade branca, calcária, o sol brilha com força. Assim, há uma luz intensa e até ofuscante, que coincide com a sua iluminação interior, pois, simbolicamente, a luz é a base para o conhecimento, o ver, o reconhecer e, segundo ele, “*ver é já conquistar, possuir*” (Ferreira, 1983, p. 247, grifos do autor). A planície extensa pode ser entendida tanto como símbolo da liberdade quanto da própria grandeza do homem, absurdo milagre.

Em alguns fogachos de tempo, quando o mundo interior de Alberto é tomado de certa paz, é como se tudo estivesse em perfeita harmonia, como se surgisse um mundo concertado:

E ali parado, em face da cidade perdida na planície, era como se ouvisse em mim um coro de peregrinos à vista de um santuário nas romagens antigas... (Ferreira, 1983, p. 51).

Estava uma noite nítida, com estrelas de vidro. No largo deserto, à luz dos candeeiros, a Igreja de S. Francisco erguia a sua massa negra entre as fachadas brancas dos prédios. E as janelas iluminadas na pequena colina sugeriam um presépio à minha memória de Inverno (Ferreira, 1983, p. 66).

Tudo parece em seu devido lugar, intocável, segundo uma “visão religiosa”. No entanto, isso contraria o “céu vazio”, sem Deus de Alberto, como ressalta Garcez (1984). Para o professor, “Deus está morto [...] Sei só que não está certo que ele viva. [...] Sei que está morto porque não cabe na harmonia do que sou” (Ferreira, 1983, p. 41). Seu sonho é o de um mundo onde não haja mais deuses, onde o homem se levante como o grande criador. Esse sonho é denunciado no próprio mundo supostamente concertado: a massa negra da igreja, reiterada na narrativa, pode ser vista como metáfora da cegueira humana, cegueira de que Alberto luta para se libertar, optando por uma vida autêntica: “[...] há em mim sempre um véu de cegueira, uma distração congénita mesmo para o que me vive dentro, é fácil esquecer-me, é fácil esquecer-me [...]” (Ferreira, 1983, p. 97). Desse modo, ao pregar seu materialismo humanista, tentar harmonizar a vida e a morte, criar um mundo sem Deus, libertar-se dessa

cegueira, a personagem vê-se perdida em um longo labirinto, à procura de uma saída, que não é outra senão a sua evidência, a sua iluminação:

Fixar uma vida em torno de uma ideia, de um sentimento, como é difícil! À unidade que nos pré-existe a cada um, à unidade de sermos, a vida imediata, quotidiana, é uma selva de caminhos, de veredas, de confusa vegetação. Tão fácil perdemo-nos! O mais grave, porém, é que na sua rede muitas vezes não sentimos que nos perdemos. Cada caminho impõe-se-nos a sua presença imediata. Um caminho é “o” caminho em cada instante que passa (Ferreira, 1983, p. 83).

Como vemos, muitos são os caminhos. Entre tantas escolhas, o homem pode facilmente perder-se: “Assim, quando procuro em mim a face original da minha presença no mundo, o que descubro não é o alarme da evidência, o prodígio angustioso da minha condição: o que descubro quase sempre é a indiferença bruta de uma coisa entre coisas” (Ferreira, 1983, p. 43). Alberto procura superar a indiferença do mundo concreto, a vida inautêntica postulada por Heidegger. Nessa luta, vê-se envolvido em um labirinto:

[...] o que se perde nela não são os passos mas apenas, quando muito, o olhar. Com efeito, nas súbitas arcadas que levam à Praça, abre-se-me um obscuro labirinto onde julgo repercutirem-se, como ecos de uma gruta, os ecos do tempo e da morte (Ferreira, 1983, p. 14).

Depois as ruas descem apressadas, oblíquas a velhos medos, até outras ruas obscuras, onde me perco (Ferreira, 1983, p. 66).

Percorriamos o labirinto de ruas em todos os sentidos. Mercarias escuras como grutas com uma luzinha ao fundo, antros de carvoeiros, interiores de casas iluminadas para lá das cortinas, namoros oblíquos de esquina – toda aquela zona da cidade se cruzava de segredo e de suspeita (Ferreira, 1983, p. 67).

Assim, a solidão oprime e perturba Alberto, que se sente sufocado e perdido entre os muros e ruas da cidade. E essa sensação é transmutada para o espaço:

Sentia-me perturbado e pus-me a percorrer a cidade sem destino. [...] O frémito que se extinguia em mim não falava a uma harmonia solar mas a um choro solitário de condenado. Assim, me agradava percorrer as ruas como se fugisse de mim. Nos muros brancos ressumando água, nos pátios e jardins empapados da chuva [...] pelo gradeamento de janelas vazias, nas gentes que passavam, flácidas como esponjas, no céu espumoso de névoa, no suor de goma, já frio, do meu corpo, eu sentia a lassidão que entorpece e cerra os olhos e inventa um abandono de caminhos desertos ao vento (Ferreira, 1983, p. 79).

Desse modo, o mundo concertado é tomado por ruínas, ecos de vozes, o negro incorporado pelo tempo, a presença de séculos de história e de memórias, de homens que se foram, das marcas da morte e da cegueira humana. Tal como o espaço, o tempo também é labiríntico, afinal são coordenadas indissociáveis:

Assim me acontece às vezes que toda a minha vida de outrora se revela ilegível: o que a forma não são factos, sentimentos que se analisem ou reconheçam, mas os ecos alarmantes de um labirinto onde a chuva, o sol ou o vento repercutem e quase criam uma estranha vibração (Ferreira, 1983, p. 71).

O labirinto em que Alberto se perde também aprisiona o leitor, que vive, na experiência de leitura, uma realidade que lhe é estranha, um outro mundo. Desse modo, os signos textuais o estimulam e ativam as disposições de sua consciência. Retomando a perspectiva de Iser (1999), inserido dentro do texto, no fluxo temporal da leitura, por meio da conciliação das diferentes perspectivas, ele desnuda, enfim, o modo como o mundo é apresentado no romance.

Isso é intensificado à medida que outras personagens são introduzidas na narrativa, movimentando-se pelo espaço alentejano e estabelecendo uma relação muito particular com Alberto, sobretudo em função das idéias que defende. Ao surgirem na narrativa, elas vão se revelando e mostrando o efeito que as idéias e discussões de Alberto provoca neles.

O Dr. Moura é um velho amigo do pai do professor e a primeira pessoa com quem estabelece amizade na nova cidade. Já no primeiro encontro, chama a atenção do narrador para a difícil adaptação a Évora: “– Vai-lhe custar a adaptar-se – disse Moura. – Isto aqui é muito diferente. Mas note: Também tem a sua beleza” (Ferreira, 1983, p. 29).

Surgem, assim, as perspectivas de outras personagens na trama ficcional e o jogo perspectivístico permite que o leitor salte de uma para outra, estabelecendo relações não formuladas pelo texto. Moura define a si mesmo e a leitura permite confirmar tal perfil:

[...] 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 (Ferreira, 1983, p. 33).

O médico, entendido da fisiologia humana, ao contrário de Alberto, não é afeiçoado a grandes indagações ou discussões filosóficas. As interpelações concernentes à dimensão humana, portanto, não o sensibilizam. Suas preocupações voltam-se mais para o corpo que para o espírito: “[...] se o irmão corpo está tranqüilo, os sonhos são mais razoáveis” (Ferreira,

1983, p. 53). Ana, uma de suas filhas, reitera essa falta de interesse por questionamentos sobre a condição humana: ele “anda distraído”.

*Madame*, a esposa do médico, é uma “abundante senhora loura por antiguidade (devia ter cabelos brancos), ousada e astuciosa por direito de mamã” (Ferreira, 1983, p. 31), que envolvia “com malícia e tolerância” Alberto e Sofia (Ferreira, 1983, p. 33). Poucas informações o leitor tem a seu respeito, mas é evidente que se choca com algumas posturas do professor:

- Desculpe: mas não é então crente?
- Decerto que não minha senhora.
- Ah, estes jovens de hoje, estes terríveis jovens... (Ferreira, 1983, p. 34).

Ana, a filha mais velha do casal, impressiona o narrador: “cabelos longos e lisos, face magra de energia e de ânsia, olhar vivo de estoque... O lábio superior abria-se com a irregularidade de um dente” (Ferreira, 1983, p. 31). Para o marido, é uma “deusa”. Para o narrador, é quase divina. A imperfeição do dente lhe dá um ar de inocência, pureza, ingenuidade. É uma mulher enérgica, vivaz, mas que, ao mesmo tempo, guarda algo de angelical. Todavia, suas ambivalências não terminam aí.

Ana ficou a meu lado com a sua pergunta de há pouco. Havia nela a violência de um prosélito recente ou em crise. Era em crise, boa Ana, como em breve eu saberia. Sim, Ana. Essa tua inquietação, essa tua fúria silogística, o desejo encarniado de *demonstrares*, deram-me cedo a certeza de que em ti nada estava seguro (Ferreira, 1983, p. 32, grifo do autor).

Há uma perturbação evidente nela, que impulsiona o interesse por Alberto, mas contra a qual parece relutar:

- Quem pensa você que é? Que notícia extraordinária pensa que nos traz? Tenho a minha vida resolvida há muito tempo e não é qualquer pessoa, qualquer ideia que pode transformar-me.
- Mas, Ana!, eu não disse nada. Eu não disse. Você é que afirmou que um acidente qualquer pode nos mudar (Ferreira, 1983, p. 86).

Mulher inteligente e culta, gosta de discutir idéias com o professor, tem também indagações, com as quais se debate. Ela exerce uma atração sobre Alberto e Chico, de quem falaremos adiante. No entanto, após a morte de Cristina, Ana passa por uma profunda transformação, entregando-se a um mundo estranho, à religiosidade, o que surpreende o professor.

O Alentejo era definido por ela como: “Caminhos abertos, caminhos fechados” (Ferreira, 1983, p. 168), por isso era tão fácil perder-se. Envolvida em suas inquietações, transtornada pela morte precoce da irmã, enfim, ela encontrou uma paz, um “caminho aberto”, ao adotar duas crianças e mergulhar em um mundo completamente diferente: “Ana retirava-se definitivamente da minha angústia”, fechada em um “mundo de resignação, de *outra* idade” (Ferreira, 1983, p. 231, grifo do autor).

Alfredo, esposo de Ana, é submisso a suas vontades e oposto a sua intelectualidade: “um moço de face redonda, um começo de calvície, um sorriso cortado à navalha, de orelha a orelha” (Ferreira, 1983, p. 30), “que sorria em volta com o seu sorriso repuxado, deliciosamente ingênuo, quase imbecil” (Ferreira, 1983, p. 32). É uma personagem intrigante. Ora ingênuo, ora provocador, por vezes incomoda os demais com seus devaneios e intromissões. Por outro lado, é ele quem, freqüentemente, faz a ligação entre Alberto e seus conhecidos. Desse modo, à distância de anos, o narrador o reavalia e reflete:

Mas admito mesmo, meu pobre Alfredo, que Ana acabe por se apaixonar por ti. E, agora, que relembro, admito-o com uma força maior. Tinhas o teu método, tinhas o teu processo. No fim de contas, não eras um ser passivo. Os teus insultos à beleza de Ana, mediante a ostentação da tua baixeza, da tua grosseria, as tuas intervenções absurdas nas nossas discussões, eram uma forma de ataque, de afirmação de uma personalidade (Ferreira, 1983, p. 224).

Já Sofia, a segunda filha de Moura, exerce um grande fascínio sobre Alberto, com quem vive depois um relacionamento. Desde o primeiro encontro, ela o impressiona:

Até que, como numa expectativa de teatro, apareceu Sofia. Tinha um vestido branco, colado como borracha, e um corpo intenso e maleável. Uma forte adstringência apertava-a contra si, endurecia-lhe o boleado das curvas como duas maxilas cerradas. A cinta fechada disparava-lhe os seios, uma luz inquieta iluminava-lhe os olhos. E era assim como se uma descarga da terra a atravessasse toda, a revolteasse num duro arranque de ira... (Ferreira, 1983, p. 31).

Tudo nela é intenso: o corpo, os seios disparados, a inquietante luz do olhar que subitamente fita Alberto “como um tiro”, o canto que “não era nela senão o anúncio de que estava viva, de que estava presente na terra” (Ferreira, 1983, p. 37). Rebelde, sempre teve uma tendência ao isolamento:

[...] este modo de fechar-se consigo, era ainda o indício de uma tensão interior de que ela tinha o sinal flagrante no jeito súbito de fitar como se então explodisse. Vivia sempre à escuta de uma invisível ameaça ao seu

mundo pessoal – mundo de alegrias ou amarguras que só ela sabia (Ferreira, 1983, p. 52).

Sofia é “como um veneno” e suas relações com outras pessoas são marcadas por contradições: seduz e humilha, deseja e despreza, como faz com Alberto. É capaz de viver tudo até as últimas circunstâncias e por vezes tentou o suicídio. “Sofia! Como eras estranha! Como o foste até ao fim.” (Ferreira, 1983, p. 52). Não se molda às convenções sociais e rejeita o conservadorismo de Évora: “– Porque há-de a vida ter sempre razão sobre nós? Por que havemos de ser sempre nós a submeter-nos? Um curso e um marido e filhos...” (Ferreira, 1983, p. 48). Mulher decidida, impulsiva, desafia o professor: “se alguma coisa me preocupou sempre foi ser conseqüente, unir o que faço ao que sinto. Porque não faz o mesmo?” (Ferreira, 1983, p. 74).

Ao partilhar as idéias do narrador, ela afirma que “já conhecia tudo”, “pelo meio da noite, ela descobrira também a vertigem da vida, da sua pessoa, da gratuidade desse absurdo milagre, da interrogação para o amanhã” (Ferreira, 1983, p. 76). No entanto é como “uma criança assassina”, “com olhos líquidos”, “boca ávida e sangrenta” (Ferreira, 1983, p. 77). Sofia busca a destruição, por isso o leitor, avançando na leitura, perceberá que a conciliação entre ela e o professor é impossível: “A paz não está em nós, não está a minha em ti, não está em mim a tua. Mas tu queres amar o teu próprio desespero como uma embriaguez, eu sonho a plenitude de umas mãos dadas com a vida” (Ferreira, 1983, p. 181). Sofia não se prende a nenhum lugar: nem o internato, nem Évora, nem Lisboa.

Para ela, “o Alentejo era trágico, não lírico, só a praga, a blasfêmia ardente o exprimia” (Ferreira, 1983, p. 184). Ela o prefere no verão, no mês de agosto, pois “amava o sol, a chaga viva da luz” (Ferreira, 1983, p. 232). Alberto, por sua vez, associa essa preferência ao destino da moça: “Terra calcinada, deserto estéril [...], a cor dos restos do incêndio, o teu destino de desastre” (Ferreira, 1983, p. 184), associação que as estratégias textuais mostram mais tarde, quando “Sofia apareceu num caminho que parte de junto do Chafariz de El-Rei, assassinada a punhal” (Ferreira, 1983, p. 232). Carolino a assassina, destruindo-a. Próximo da fonte, o ciclo vital se completa, ligando a vida (água, elemento essencial) e a morte (a jovem).

Essa morte marca o fim da aventura de Alberto em Évora, mas aquilo que ali viveu o marca para sempre, interferindo em suas decisões e posições. As conseqüências desse período também o ajudam a compreender a vida e as relações humanas. Como salienta Flory (1993, p. 131), essa morte, portanto, “é o signo inicial da vida narrada de Alberto Soares, – Tempo de

Ser Existencial – onde se espelham as indagações e incertezas da vida vivida no plano do enunciado, onde se situam a diegese ficcional da narrativa”. Assim, a intensidade daquela mulher ficou gravada no narrador que, do presente da enunciação, a evoca num lirismo pungente:

Sofia. À luz do meu Inverno, eis que te lembro no teu corpo esquio, no teu olhar ácido de pecado... Domingos de Primavera pelos campos, noites quentes de Verão no Alto de São Bento, a planície banhada de uma lua enorme. E tu voltada para o céu, cantando, cantando:

*Ai... Ai, ai, ai, ai!* (Ferreira, 1983, p. 29, grifos do autor)

Além de Ana e Sofia, Moura tem uma outra filha, a caçula Cristina. Surpreendentemente, Alberto estabelece com ela uma ligação intensa, pela evidência da Arte, da música que jamais deixará sua memória.

E te conheci, Cristina. Estavas com os teus sete anos, a tua saia azul de folhos, o teu arzinho de menina grave. Nada dirias por então – e que tinhas tu a dizer? Falarias dali a pouco, só depois do jantar. E de um modo tão extraordinário, Cristina, que eu te ouço ainda agora como a voz mais perfeita de tudo quanto me aconteceu, esse ano e outro ano, e todos os anos da vida... (Ferreira, 1983, p. 31).

E eu vi, eu vi abrir-se à nossa face o dom da revelação. Que eram, pois, todas as nossas conversas, a nossa alegria de taças e cigarros, diante daquela evidência? Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos indefesas de uma criança (Ferreira, 1983, p. 232).

A revelação vem de onde não se espera. Desse modo, a música de Cristina continua a acompanhar Alberto: “Toca, Cristina. Eu ouço. [...] Toca uma vez ainda, Cristina. Agora, só para mim. Eu te escuto, aqui, entre os brados deste vento de Inverno. [...] As palmeiras balançam no teu jardim, a noite veste-se de estrelas, adormece na planície” (Ferreira, 1983, p. 36). As mãos da garotinha no piano revela uma beleza infinita e suprema, contagiando Alberto, comovido perante tal revelação. Há um diálogo íntimo entre ele e essa música, capaz inclusive de transfigurar o espaço – o balanço das palmeiras, a noite calma que adormece.

A música de Cristina proporciona a superação dos limites humanos, o encontro com o Absoluto. Para Alberto, a Arte não era um mundo de letra impressa, “uma estúpida invenção de passatempo ou de vaidade: era uma comunhão com a evidência, uma reencarnação na verdade de origens” [...] (Ferreira, 1983, p. 32). A Arte é uma forma de revelação para o homem.

Assumindo uma postura séria, consequência da “educação”, na narrativa, Cristina é o símbolo da grandeza, da perfeição, da plenitude e da pureza. Por meio de seus dedos indefesos de criança, o protagonista vê revelar-se a transcendência.

De repente, no entanto, em um dia bonito, algo inesperado acontece, surpreendendo o leitor.

Os campos estalam de fecundidade, os homens lavram as terras, guiando os arados, as cegonhas, que vieram de longe, limpam os vermes com seu bico comprido. Algumas levantam vôo, vão aonde não sei, talvez aos ninhos [...] Na terra inculta, nas bermas dos caminhos, grandes manchas brancas de malmequeres enfeitam uma memória de graça e de festa. De festa, Cristina, vamos ao Redondo, é dia de Carnaval. Está um belo dia de sol, de luz viva e quente como um assomo de Verão (Ferreira, 1983, p. 83).

Ao esfuziante e iluminado quadro que o narrador rememora naquele dia, opõe-se logo depois a morte da garotinha. Alberto descreve o espaço, celebrando a vida nos “campos que estalam em fecundidade”, “nas cegonhas”, “nos homens que lavram a terra”. Logo depois, vivencia outra situação-limite, outra experiência da morte: a de Cristina. A vida e a morte se encontram novamente. Entretanto, como a menina representa o inextinguível, até aquela tarde é bela: “Está uma tarde bonita, Cristina, toda azul e rosa, os campos recolhem-se para o sono da noite” (Ferreira, 1983, p. 188), metáfora perfeita para sua morte. Somente Alberto a vê tocar ainda uma última vez no hospital:

E a certa altura, sem que ninguém mais tivesse visto, só eu vi, só eu vi, Cristina, as tuas mãos pousadas sobre a dobra do lençol moveram os dedos brevemente. Era um movimento concertado das duas mãos, mas num ritmo de cansaço final. Na dobra do lençol tu sentias o teu piano, tu tocavas, Cristina, tu tocavas para ti e para mim. Música do fim, a alegria subtil desde o fundo da noite, desde o silêncio da morte (Ferreira, 1983, p. 190).

A música final de Cristina fecha um ciclo e a sua morte inverossímil parece justificar a vida como uma resposta para as indagações do protagonista. A antítese dos campos férteis, da explosão de vida e da morte de Cristina mostra que a vida se cumpre em um ciclo perfeito.

No universo de Évora, uma outra personagem é Chico, um engenheiro amigo da família Moura: “um tipo baixo, sólido, quadrado, de uns trinta anos, com um ar dominador de pugilista” (Ferreira, 1983, p. 34). Inicialmente, o professor supõe haver uma fraternidade entre os dois, porém mais tarde constatará seu engano, assim como o leitor, graças às diferenças ideológicas entre ambos. Observamos, assim, uma expectativa frustrada.

Conversando com Alberto, Chico expressa sua opinião sobre Évora, onde vivia há cinco anos:

Évora era uma cidade “absurda, reaccionária”, empanurrada de ignorância e de soberba. Em Évora – tinham-lhe dito um dia – “não se podia ter mais do que a 4ª classe nem menos que 300 porcos”.

- Qualquer iniciativa cultural é logo abafada de desprezo e de banha.

O peso da Idade Média enegrecia as almas, e os mouros também. Ter meia dúzia de amantes era para aqueles sultões um sinal de abundância. E havia damas que durante anos não saíam à rua, ou saíam apenas pela Semana Santa. Muitas casas tinham jardins. Pois visse eu se os descobria. Cercavamos de muros altos como a toda a sua vida. Criar relações em Évora era um milagre. Tudo ali tinha muralhas: a sociabilidade, os jardins e, enfim, a própria cidade. [...] Évora era a Quaresma e Lisboa o Carnaval. [...]

Vagueávamos [Alberto e Chico] pela cidade morta, de arcadas desertas.

Disse enfim ao caloroso homem:

- Ignoro tudo de Évora. Mas sinto que você exagera. Por ora sei apenas que é uma cidade fantástica (Ferreira, 1983, p. 37-38).

A fala de Chico reitera o conservadorismo evidente no Sr. Machado, proprietário da pensão, assim como a dificuldade de fazer amizades. Há barreiras sociais, simbolizadas pela muralha e pelos muros da cidade. Apesar disso, naquele momento, Alberto sente-se livre, vagueando pela cidade, morta e deserta, mas fantástica. Ele sente-se contagiado e renovado pela música de Cristina.

Além disso, a possibilidade de fazer uma conferência expondo suas idéias é excitante. “Um dia poderia desenvolver as minhas ideias num estudo mais longo; agora precisava de as fixar nos pontos capitais. E foi isso que desencadeou toda a história que narro” (Ferreira, 1983, p. 38). Tal história, por enquanto, aparece apenas como um lugar vazio, visto que o leitor ainda pouco conhece sobre ela. Aos poucos, perfazendo a leitura, combinando os segmentos textuais, ele acompanhará a aventura de Alberto, chegando à compreensão e à constituição do sentido.

Por outro lado, essa excitação desencadeia reflexões no narrador-personagem: “O mais forte em nós é esta voz mineral, de fósseis, de pedras, de esquecimento” (Ferreira, 1983, p. 43). A dureza e a solidez mencionadas referem-se ao lado bruto, irracional do homem. É muito fácil, segundo Alberto, entregar-se a uma vida inautêntica, em que prevalece a indiferença frente a tudo. Por isso, no presente, ele luta para descobrir-se: “E agora que me descubro vivo, agora que me penso, me sinto, me projecto nesta noite de vento, de estrelas, agora que me *sei* desde uma distância infinita, me reconheço não limitado por nada mas presente a mim próprio como se fosse o próprio mundo que sou eu, agora nada entendo da minha contingência” (Ferreira, 1983, p. 44, grifo do autor).

Chico tem um sobrinho que é aluno de Alberto, Carolino, conhecido como Bexiguinha. O professor fala aos dois sobre a necessidade de harmonizar a vida e a morte, sobre suas experiências, sobre a aparição a si mesmo, tomado por uma “fúria de *revelar*”, afinal: “O que existe não é o quarto onde estamos, os livros, a noite; o que existe é esse vulcão brutal que sai de nós, o jacto do deus que nos habita, esta monstruosidade que nos adormecia dentro” (Ferreira, 1983, p. 61).

Alberto sente-se um iluminado, com a missão de irradiar luz para os demais a sua volta. Sua mensagem, no entanto, é recebida por cada um dos seus interlocutores de uma maneira particular, afinal é permeada pela subjetividade, pela visão de mundo e a liberdade de cada um.

Chico, “quadrado homem de ferro e de cimento” (Ferreira, 1983, p. 62), revela-se completamente avesso às idéias expostas por Alberto. Para ele, a “única verdade a conquistar é a de que todos os homens têm direito a comer” (Ferreira, 1983, p. 64). O leitor, desse modo, nota que a fraternidade esperada pelo narrador nunca existiu. As idéias de Chico são bem diferentes: trata-se de um materialista, preocupado apenas com a melhoria econômica. Já o professor é adepto de um materialismo humanista: “O meu humanismo não quer apenas um bocado de pão; quer uma consciência e uma plenitude” (Ferreira, 1983, p. 64).

Apesar da indiferença de Chico, para a surpresa de Alberto, Carolino ouviu-o atentamente, mostrando uma aparente comunhão com o narrador: [...] “E tu, pobre *Bexiguinha* de olhos alagados de estupefação? És tu só então que me estás ouvindo?” (Ferreira, 1983, p. 60, grifo do autor). Carolino tem idéias também, por isso o interesse pelas palavras do professor. Tais idéias, no entanto, revelar-se-ão destrutivas:

[...] E então pensei: já não há deuses para criarem e assim o homem, senhor doutor, o homem é que é deus porque pode matar.

Olhei-o feroz e aterrado:

- Eu não digo que se mate, senhor doutor, eu não digo isso. Digo que matar é igual a criar. Bom, não é bem igual, quero dizer, é diferente, eh, eh...

[...] A vida é um milagre fantástico – disse eu [Alberto] – A vida é um valor sem preço.

Mas por isso mesmo, senhor doutor, por isso mesmo. Às vezes penso: um assassino não será por isso que mata? (Ferreira, 1983, p. 112-113).

As considerações absurdas do jovem perturbam Alberto, deixam-no atordoado, porque revelam nele uma estranha e “inquietante separação de si, não sei se para um encontro lúcido consigo, se para uma união de loucura” (Ferreira, 1983, p. 65). De fato, essa tendência mórbida de Carolino vai se acentuando e, pouco a pouco, o garoto ingênuo, inserido na estrutura de expectativa e memória, revela-se ao leitor.

Se o homem é livre para escolher, como postula Sartre (s/d), Carolino escolheu a destruição. Seu riso, ao mesmo tempo, é tímido e perverso, seduzido pela idéia da morte. A admiração reservada ao professor, pouco a pouco, vai se mesclando de ódio e de perversidade, sobretudo porque também se envolve com Sofia. À medida que a hostilidade do jovem aumenta, exacerba-se seu desejo de poder e destruição:

- Os senhores julgam que eu sou um trouxa, todos vocês julgam que eu sou para aqui uma trampa. Mas enganam-se, mas enganam-se, sou um homem, sou eu! Eu posso! Eu, se quiser... Tenho o mundo nas mãos, até a cidade, até uma cidade, podia deitar fogo à cidade, podia... Eu sou eu! Tenho estas mãos... (Ferreira, 1983, p. 193).

Enquanto Alberto almeja a grandeza na evidência da vida, Carolino procura a grandeza na destruição, na morte: primeiro da galinha, depois de Sofia, que, segundo ele, era grande e destruí-la, por fim, foi uma maneira de superá-la. Assassinando-a, sentiu-se poderoso, afinal ele mesmo declarara: “– E era tão bela e quando me amava eu era grande como ela, porque ela era tudo isso. E eu reduzi a nada tudo isso” (Ferreira, 1983, p. 248).

Chico responsabiliza Alberto pelo ato de Carolino, reiterando o postulado sartreano: o homem é totalmente livre, mas também plenamente responsável por suas escolhas e atos. Aceitando a responsabilidade de tudo, de toda a sua vida, no entanto, o professor, no presente, esclarece:

Havia outra coisa, bom moço. Eu, porém, não queria “envenenar-te”, ao contrário do que depois se afirmou. Grito daqui aos que me acusam, grito-o com toda a força, uma força igual e invencível como a desta montanha na noite. [...] Não errei, não errei, eu o afirmo [...] Não te pregava a morte, *Bexiguinha*. Pregava-te a vida, mas a vida iluminada até às suas últimas raízes (Ferreira, 1983, p. 112, grifo do autor).

O universo das relações de Alberto é composto por tais figuras e as experiências vividas ao lado deles são muito intensas, sobretudo com Sofia, Ana e Carolino, personagens bastante complexas.

A intensidade do mundo interior e suas vivências, por seu turno, transparecem na linguagem do narrador e em sua relação com o mundo físico. Dessa forma, ao visitar a casa de Moura pela primeira vez, Alberto tem as mesmas impressões de estranheza sentidas ao chegar a Évora, inclusive a sensação labiríntica:

A casa ficava para as portas de Alconchel. No átrio havia um grande pote de cobre. Subia-se uma larga escadaria de pedra, bordejada de uma feira de

bilhas de barro que Moura colecionava. Com grandes arcadas de velho mosteiro, todo esse rés-do-chão se congelava com um frio mineral, uma frescura de catacumbas. E eu o lembro agora, a esse frio mineral, numa súbita imagem de estranho silêncio coalhado de abóbadas... [...] A casa era grande, mal se ouvia um rumor de passos ou de portas [...] conduziu-me [Dr. Moura] através de uma baralhada de salas até uma espécie de *marquise*, onde me esperavam já com aperitivos. Em frente havia um jardim, cercado de um alto muro, onde a noite começava a germinar (Ferreira, 1983, p. 30-31, grifo do autor).

O olhar de Alberto capta tudo. Os detalhes, as associações e as adjetivações usados para descrever o espaço são um tanto incomuns: “súbita imagem de estranho silêncio coalhado de abóbadas”. A subjetividade contamina o concreto, portanto. Há algo de muito antigo, primitivo ali, que lembra uma sepultura ou uma gruta talvez: pote de cobre, escadaria de pedra (como na pensão), bilhas de barro, arcadas de velho mosteiro, frio mineral, frescura de catacumbas. A frialdade do lugar é retida na memória do narrador que, no presente, ainda a sente, assim como um estranho silêncio, silêncio que se estende por um labirinto de salas, onde não há evidências da presença humana, onde se vê só.

No jardim, o olhar do narrador destaca um alto muro, elemento espacial que reitera a sensação de aprisionamento de Alberto e será recorrente na trama. As palmeiras disparadas remetem a algo inquietante, já que explodem como granadas, assim como os seios de Sofia, disparados, com uma luz inquieta iluminando-lhe a face. Com efeito, a referência aos seios disparados de Sofia será recorrente, como uma estratégia do narrador para evidenciar sua estranheza, seu “mundo de limites, de máximos, de pura iluminação” (Ferreira, 1983, p. 52).

O espaço não é real, mas sim reinventado, filtrado pela subjetividade de Alberto. Sentindo-se aprisionado e tentando fugir às cercas e limitações, à estranheza da casa e daquelas pessoas, o narrador fixa seu olhar no exterior, como se buscasse um refúgio além daquele espaço estranho: “E ao longe, para lá do casario, a planície azulava-se como horizonte marinho” (Ferreira, 1983, p. 31). Esse olhar parece proporcionar certa paz ao narrador, que não reconhece o espaço em que se encontra e tampouco aqueles que ali o cercam: “Que gente, gente” (Ferreira, 1983, p. 33).

Na casa de Ana, as impressões são muito semelhantes:

Era uma casa antiga, com um grande átrio frio, uma escada ao fundo com corrimão de granito. A meio do vasto do átrio, um grande pote de cobre, como em casa de Moura, centrava aquela nudez de um luxo de velhas eras. E uma vez mais eu senti ali, como em casa de Moura, como em tantas outras casas entrevistas num ocasional abrir de portas da rua, a presença fria de tempos remotos, essa presença de ossos e de linhagem, um opaco silêncio de

grutas, um eco de velhos senhores com botas ferradas em madrugadas de gelo, a memória póstuma de uma rudeza primitiva (Ferreira, 1983, p. 84-85).

Pressionado, Alberto novamente procura desviar sua atenção para o espaço exterior, mas o sentimento de aprisionamento se mescla à imagem criada: o espaço alcançado pelo olhar é amplo, porém cercado por grades de ferro.

Sentei-me num sofá em frente de Ana. A lenha estava no fogão, pelos vidros de uma janela eu via adiante, descendo para os lados da estação, uma floresta de chaminés brancas, florões de gesso nos ângulos das casas, grandes terraços, gradeados de ferro (Ferreira, 1983, p. 85).

Cria-se, na conversa entre ambos, uma tensão. Para Ana, ele se ilude com Sofia e, além disso, suas idéias não trazem novidade alguma: “Tenho a minha vida resolvida há muito tempo e não é qualquer pessoa, qualquer ideia que pode transformar-me” (Ferreira, 1983, p. 87). No entanto, a perturbação aparente da jovem reitera o poder messiânico de Alberto:

Ah, como te torces dentro de ti! Também tu então nada sabias de ti! Também eu te trouxe a notícia das trevas onde hás-de acender a nova luz. Céus! Mas então eu fui necessário! Todo um mundo duvidoso esperava o novo Messias! Trago comigo a destruição dos mitos que inventaste, desses cómodos sofás em que instalaste o teu viver quotidiano, como esse em que estás sentada (Ferreira, 1983, p. 86-87).

Mais uma vez, o professor enxerga a sua grande missão: questionar o absurdo da morte e anunciar a plenitude do homem, recolocando-o em seu devido lugar, longe de quaisquer mitos ou deuses, em um mundo longe da indiferença cotidiana. Mas Ana resiste-lhe: “– Não conte. É tudo tão doloroso...” (Ferreira, 1983, p. 87).

Por outro lado, Alberto sente-se também assombrado, pressionado por aquela situação, como se o espaço, a sala o sufocassem: “A janela multiplicava-se numa fieira de janelas paralelas ou num esquadriado de rectângulos até a planície, uma dor penetrava-me no crânio como um prego” (Ferreira, 1983, p. 87). Essa sensação desconfortante continua a absorver todo o espaço, plasmado por associações estranhas e personificações: “Um silêncio trémulo descia com a tarde que alastrava pelas faces planas da cidade, pelo horizonte da planície nula. Errava no ar um vago odor a remédios e talvez que a minha vibração de febre fosse como um seu contágio” (Ferreira, 1983, p. 88). Até mesmo no exterior da casa, para onde desvia seu olhar, ela aparece: “Fora, as faces brancas das casas tomavam um tom azulado, baralhavam-se numa intercepção de planos, como num jogo de axiomas estéreis” (Ferreira, 1983, p. 90).

Parece inútil e improdutiva, portanto, a discussão entre eles e Alberto se sente acuado, emparedado.

No jantar com Ana, Alfredo e Chico, as observações sobre o espaço são reveladoras:

A mesa era excessivamente grande para quatro pessoas. [...] Aos topos ficaram ela e o marido. Chico e eu aproximadamente ao meio, mas não frente a frente, de modo que os quatro talheres não desenhavam bem um losango. [...] A sala era enorme, com uma frialdade de grandes muros de sombra, e, apesar dos radiadores eléctricos, eu sentia-me arrepiado de nudez. Comíamos em silêncio, com um tinir árido de talheres (Ferreira, 1983, p. 96).

Certamente a comunhão procurada por Alberto quanto a suas idéias não estava ali presente. Há uma grande distância entre as pessoas em torno da mesa, que o isolamento, a incomunicabilidade e a distância em termos de idéias, o que é reforçado pela ampla sala, a “frialdade de grandes muros de sombra”, o arrepio e o som seco dos talheres. Naquele silêncio, há uma “conspiração de olhares” e para Alberto “eram só interrogação e suspeita” (Ferreira, 1983, p. 96). Alberto sente-se lúcido, tão lúcido quanto os reflexos que brilham em torno de si; mas também se sente inútil, pois sua mensagem não é bem-vinda:

Os talheres brilham à luz das lâmpadas, tecem uma ligação de fios de aço [como os quatro em torno da mesa]. Enchem-se os copos de cristal, retine no ar uma nitidez de arestas, uma realidade facetada espelha-se entre todos os objectos. Encostados aos muros, há móveis com uma abundante exposição de pratas, dentro de montras de vidro, como nas ourivesarias. [...] Sinto-me lúcido e vão como as pratas dos bombons espalhados pela mesa, amontoados em taças de vidro. Estou inútil [...] Que é e mim?, do que me habita?, do que me esqueço? (Ferreira, 1983, p. 96-97).

Chico dispara contra ele: “– Uma palavra pode ser tão criminosa como uma punhalada. Irra, falemos claro: que pretende você?” (Ferreira, 1983, p. 98). Esse enunciado é muito relevante para o sistema de combinações que o leitor perfaz e se relaciona com alguns fatos vindouros e com a acusação de Chico contra Alberto: “– Não pense que isto fica por aqui. Você é o responsável por tudo quanto acontecer” (Ferreira, 1983, p. 102). A correlação desses enunciados cria expectativas no leitor, inserindo-se no sistema de tema e horizonte: o leitor faz suposições e espera para comprová-las ou não.

A sensibilidade de Alberto capta a provocação:

Senti que estava bloqueado de hostilidade, até de Alfredo, talvez por me supor sob a sedução da mulher. Que pretendia eu? Era tão estúpido dizê-lo ali assim, entre um mundo concreto, endurecido, estável. Para me explicar

era preciso uma preparação, não de palavras mas de um estado afectivo, de nudez íntima, de humildade (Ferreira, 1983, p. 99).

E tal afeição ele não encontrara ainda entre aqueles com os quais travara amizade. Sente-se, assim, sozinho, afinal sua mensagem fora participada a várias pessoas sem encontrar a resposta esperada ou provocar o efeito desejado. Mais uma vez o mundo interior recria a realidade exterior:

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 [...] 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 ideias, anulado de silêncio. Uma cidade fantástica erguia-se imaginada, numa geometria árida de superfícies lisas, com faixas de sombra e luz estiradas dos candeeiros às esquinas, com filas de janelas altas e cerradas, túneis de arcarias desertas, flechas de torres, de chaminés à altura dos astros, ângulos negros de ruas – imóvel espectro de uma civilização perdida... (Ferreira, 1983, p. 102)

Mais uma vez o narrador perde-se entre a cidade imaginada, marcada pelas eras, pelas civilizações antigas, entregando-se à irrealização, à solidão e ao silêncio. A cidade amplia-se horizontal e verticalmente. Chegando a São Bento, Alberto deixa-se ficar apreciando Évora ao longe, durante longo tempo, como se contemplasse um mundo harmónico, “brilhante de luzes como uma cascata ou uma pinha de diamantes”. Sentiu-se bem ali e pensou na possibilidade de mudança, de ter sua casa, seu mundo: “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 não perder da minha aparição” (Ferreira, 1983, p. 102).

A relação com a cidade, como vemos, é cambiante, ligada à subjetividade. Por isso, a intensidade de momentos vividos com Sofia provoca em Alberto grandes visões sobre a cidade. Desse modo, a turbulência interior – “Doíam-me ainda os dentes, as unhas, as juntas dos ossos. Uma raiva milenária centrara-me em delírio como num acto de desespero” (Ferreira, 1983, p. 79) – reflete-se no espaço:

Saio à estrada de circunvalação, vou ao longo da muralha com os seus dentes descarnados em arranque para o vazio... Como a minha cólera obscura... Será pois vão tudo o que sonho? (Ferreira, 1983, p. 79).

E mais adiante:

Pergunto-o, agora que passo sob os grandes arcos do aqueduto, e é como se me coroassem o triunfo de uma ruína. A estrada de terra batida enlameia-me os passos, os carros fogem, estrugindo na lama, crianças brincam em poças de água negra. Do alto da rampa do Liceu, aonde chego enfim, olho atrás um momento a planície saqueada. As terras ensopadas fumegam em silêncio. A espuma da neblina amassa o horizonte, um arrepio de viés, como um esquema de vidros, inteiriça o mundo à ameaça da noite... Só ao longe, para as bandas de Évora Monte, um rasgão no céu abre ainda uma mancha de sol – um facho erguido sobre um campo de ruínas... Encosto-me ao gradeamento do largo e penso para o deserto com o fumo do cigarro. A noite veio de súbito quando as luzes se acenderam. Bruscamente, porém, a imagem de Sofia estampou-se-me nos nervos. Precisava de a ver de novo, de cerrar o mundo todo no meu punho sangrento (Ferreira, 1983, p. 79-80).

Os sentimentos de Alberto e o turbilhão de violência que o atinge refletem-se no espaço alcançado pelo olhar, a exemplo de quando descobre a denúncia sobre as aulas particulares a Sofia. “Temos inimigos, todos temos inimigos, explicava ainda o bom homem, de olhos baixos, beíço estendido [...] era preciso cuidado com os inimigos. Como soubera ele?” (Ferreira, 1983, p. 154). O mundo das relações em Évora se mostra hostil a ele, gerando emoções confusas, fazendo vibrar nele uma inquietação primitiva:

E é já quase com violência que me ponho a andar ao acaso pelas ruas. [...] Meto pelo labirinto das ruas ao pé da Sé. [...] Depois de vaguear pelas ruas e becos, esta humilhação secreta de ossos e de vísceras, esta cólera sangrenta, este choro oculto e desgraçado de baba e solidão, este urro amordaçado se exprimem de uma só vez quando estou de novo na Praça, ao cimo da rua de Sofia (Ferreira, 1983, p. 154-155).

E, na casa de Sofia, tomado de cólera, seus pensamentos o sufocam. A agitação o absorve completamente, contagiando o espaço:

Subo enfim a larga escadaria de granito, bordada das bilhas de barro que Moura colecionava. [...] Lucrecia abre-me a sala de visitas, que é também o escritório, e ali me deixa no silêncio de carpetes e resposteiros. É um silêncio esponjoso, selado a mofo, que me afoga a boca, os olhos, os ouvidos. Passa com estrépito uma carroça na rua: ouço-a num rumor amortecido em sucessivas pastas de algodão... Que faço eu aqui? (Ferreira, 1983, p. 156).

Diante disso, o leitor observa que o espaço, no romance, revela “considerável espessura semântica” (cf. Reis e Lopes, 1988, p. 82-83), sobretudo por sua articulação com Alberto, convocando a participação efetiva do receptor rumo à configuração do efeito estético. O narrador, impregnado de inquietações e de uma sensibilidade aguçada, explora minuciosamente o espaço que o circunda, do mesmo modo que investiga sua interioridade.

Por isso, a narrativa, por vezes, “imobiliza-se por algum tempo num ‘quadro’ e depois retoma sua progressão”, uma técnica empregada por alguns romancistas, segundo Bourneuf e Ouellet (1976, p. 131, grifo dos autores). Tal quadro, no entanto, geralmente é plasmado pela subjetividade do narrador, como temos ressaltado, absorvido pelos seus sentidos. Por outro lado, tal imobilização apresenta cortes na narrativa, lacunas que se inserem no sistema de combinações e preenchimento do leitor.

Em longos passeios, Alberto conhece melhor os arredores de Évora, como quando Moura decide mostrar-lhe o Alentejo. Seus olhos, como sempre, estão bem abertos e sua sensibilidade vai compondo, como na tela de um pintor, o espaço entorno. Novos segmentos textuais vão parecendo, assim, diante do leitor, permitindo a formação das *Gestalten*, ou seja, da correlação entre os enunciados. Com isso, no plano temporal da leitura, novas imagens do espaço vão surgindo, interagindo com aquelas anteriores e projetando novas expectativas, como pondera Iser (1999).

No fragmento abaixo, a linguagem é reveladora, simbólica, prenunciando a morte:

Lembro-me bem de que nessa manhã toda a Praça acordara enfeitada de crisântemos. Mas só agora eu reparava bem neles. Havia crisântemos ao longo das arcadas, uma roda de vasos cercava a fonte por dentro das grades. Havia-os brancos, roxos, amarelos, de cabeleiras caídas para os olhos, com o seu ar fatal ao sol triste de Outono (Ferreira, 1983, p. 50).

Na praça, chamam a atenção do narrador os crisântemos que a enfeitavam, flores da morte, com “cabeleiras caídas”, “com o seu ar fatal ao sol triste de Outono”. Todavia, somente ao relembra-los é que Alberto os observa com mais atenção, provavelmente por conhecer o evento que ocorreria logo depois: o suicídio de Bailote, um velho sementeiro que o narrador recorda e com quem dialoga à distância.

Conta, bom homem, conta o teu sonho perdido. Tinhas, pois, uma mão de sementeiro bíblico. Atiravas a semente e a vida nascia a teus pés. [...] 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 biliões (Ferreira, 1983, p. 54)

O olhar do narrador ultrapassa a exterioridade e as palavras do velho sementeiro. Retomando o mito bíblico, ele destaca tanto a grandeza do homem, deus-criador, como a sua tragédia, o seu sonho desfeito. Ao mesmo tempo, podemos observar a relação íntima entre Bailote e a terra: “A terra conhecia-o seu irmão”. O texto orienta o leitor implícito para que

sua percepção capte toda a beleza dos quadros pintados pela memória do narrador, além de perceber as relações implícitas e simbólicas entre o homem e o espaço.

Por outro lado, a visão de Alberto transfigura o caminho percorrido. Sua sensibilidade cria quadros impressionistas, em que prevalecem luz e cores:

Fios de sol escorriam de uma azinheira perto da estrada. Os campos repousavam no grande e plácido Outono. E pelo vasto céu azul, sem a mancha de uma nuvem, ecoava levemente a última memória de Verão (Ferreira, 1983, p. 55).

Fios de sol que escorrem, campos repousando, memória que ecoa... A linguagem é poética, marcada por figuras e imagens repousantes. A amplidão do espaço que o olhar capta aparece nos “campos”, no “grande e plácido Outono” e no “vasto céu azul” e é tão extensa quanto o milagre da vida. A leve lembrança do Verão ecoa na memória do narrador, que, de seu Inverno, escreve:

Atrás ficava a cidade, dourada pelo sol, coroada pela Sé. Moura parou o carro para que eu ficasse gravado daquela aparição. E daqui do meu Inverno, desta noite em que escrevo, eu a relembro agora. As casas brancas apinhavam-se, umas contra as outras, à ameaça do deserto e da desolação. E ali parado, em face da cidade perdida na planície, era como se ouvisse em mim um coro de peregrinos à vista de um santuário nas romagens antigas... (Ferreira, 1983, p. 50-51).

“Deserto”, “desolação”, “casas apinhadas” parecendo fugir, “cidade perdida”, “santuário de romagens antigas”, a linguagem expressiva sugere uma realidade plasmada pelo mundo interior de Alberto. A sua iluminação repercute em tudo aquilo que os seus olhos captam. As casas parecem querer fugir, como ele quando se sente enredado nos labirintos de Évora.

Por outro lado, a redescoberta da morte com o suicídio de Bailote reacende na personagem a evidência da finitude do homem: “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” (Ferreira, 1983, p. 57).

A tranqüilidade anterior é quebrada e o professor interroga: “Que fazemos nós na vida? Que incrível pertinácia nos resolve numa ilusão toda a imensidade do milagre de estar vivo?” (Ferreira, 1983, p. 57). Alberto indaga um tu, o leitor (ou o narratário), dividindo com ele suas indagações e angústias. Não espera uma resposta, mas apenas disseminar sua evidência. Com efeito, sente-se diante de uma grande revelação e de uma missão a cumprir:

aquela notícia tinha de ser participada a todos. Ele precisa levar os homens a uma existência autêntica, livrá-los da cegueira, comungar com eles o milagre da vida, como já dissemos:

Precisava urgentemente de fazer a conferência, de revolucionar o mundo. Porque o mundo aparecia-me sob a forma de uma absurda estupidez. Era necessário que todos os homens vivessem em estado de lucidez, se libertassem das pedras, chegassem ao milagre de *ver*. Era absolutamente necessário que a vida se iluminasse na evidência da morte. [...] Mais real do que o nascer era o morrer. Porque quem nasce é ainda nada. Mas quem morre é o universo, é a pura realidade de ser. Um homem só é perfeito, só se realiza até aos seus limites, depois de a morte o não poder surpreender (Ferreira, 1983, p. 57-58, grifo do autor).

Essa revelação entusiasma o trabalho de Alberto no Liceu, que inventa inúmeras técnicas para suas aulas. Porém, o que mais o excita são “as conversas às margens dos textos, dos assuntos de literatura”, disciplina cursada por Carolino. “Agora, um pouco de paleio” (Ferreira, 1983, p. 105) e o professor divaga sobre os mais diversos assuntos, deixando os alunos “fascinados”, como se transpusessem o “limiar da aparição”. Todavia, é necessário voltar para o “mundo sólido e imediato”, “dos intervalos, das cadernetas, das notas”, “um mundo insidioso”, segundo ele (Ferreira, 1983, p. 106). Por isso, procura prolongar os momentos vividos com os alunos, nos quais foge da realidade concreta, dando vazão ao pensamento, às idéias, à imaginação.

E ficava na aula [...] durante o intervalo, olhando a planície, dourada de um sol trémulo 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 (Ferreira, 1983, p. 106, grifo do autor).

A solidão é benéfica a Alberto, que precisa vasculhar seu interior, descobrir-se. Ele é um “eu” dividido, à procura de si mesmo. Em alguns momentos, parece haver dois “eus”, falando um ao outro: “A tarde alonga-se em silêncio – olha-a, escuta-a. Estás só. É bom estares só” (Ferreira, 1983, p. 154). O abandono, a solidão, a contemplação da tarde ajudam-no a ver-se inteiramente. A respeito disso, essa entrega ao espaço é muito produtiva para Alberto:

Subtilmente, aliás, é à vibração inefável das horas da natureza que eu posso reconhecer melhor o que me vivi no passado. Um sol matinal, a opressão das sextas do Verão, o silêncio lunar, os ventos áridos de Março, os ocus nevoeiros, as massas pluviosas, os frios cristalizados são o acorde longínquo

da música que me povoa, tecem a harmonia vaga de tudo o que fiz e pensei (Ferreira, 1983, p. 71).

O narrador-personagem procura o indizível, sobretudo na natureza. Somente uma extrema sensibilidade e a linguagem poética são capazes de exprimi-lo, a exemplo do fragmento acima. Por outro lado, isso também esclarece porque o espaço tem uma força singular em suas memórias, sendo absorvido por seus sentidos, sobretudo o olhar e a audição. No excerto abaixo, ao passear com Carolino, algo parece familiar, lembrando a aldeia:

Caminhávamos agora por uma ponte estreita [...] Em baixo, um regato formava uma toalha de água com pedras de lavadouro à beira. Os juncos reflectiam-se no espelho, numa harmonia delicada, e eu parei um instante, ainda preso daquela quietude à luz da tarde, daquela miniatura de uma alegria a cintilar, fresca e instantânea. Talvez por me lembrar dos flashes de água da minha aldeia, em dias nítidos de Inverno, nos campos marginais da ribeira (Ferreira, 1983, p. 114).

A intimidade, o contato com a força, a vida que floresce fazem-lhe bem. Junto à natureza, serena e harmônica, ele sente-se livre, pleno. Vejamos a visita à herdade de Alfredo, cuja lembrança provoca um efeito sinestésico:

Evoco a quinta ao sol cálido de Inverno. [...] Filas de plantas bordam as alamedas, um aroma de mimosas desvanece-se no ar com uma lembrança de estradas longínquas (Ferreira, 1983, p. 167).

Após as férias na aldeia, Alberto regressa a Évora, “por uma manhã de sol” e a sua história espera-o “mais terrível do que nunca, disparando para o seu desfecho”, o que cria certa expectativa no leitor. Da janela do comboio, em uma imagem bela, aparece Évora personificada,

[...] que ao longe se move lentamente. O sol limpa-lhe a face, a colina ergue-a na mão como a um objecto de preço. Fico de pé a vê-la, a mala ao lado, pronto para o desembarque, olho a massa escura de S. Francisco, as torres negras da Sé, os blocos brancos dos prédios construídos, uns nos outros, e, em volta, como um espanto da cidade, a imensa planície já verde. O comboio estaca num súbito silêncio que torna mais solitária a estação (Ferreira, 1983, p. 143).

O indício de vida na planície verde parece indicar também uma mudança na vida de Alberto. Ele tem um projeto: “Alto de S. Bento, o vento da planície e os meus olhos perdidos na lonjura” (Ferreira, 1983, p. 144). A aldeia fez-lhe bem e espera que “dentro da minha

calma, o mundo me renascesse” (Ferreira, 1983, p. 145). Precisa sair da pensão e ter um lugar seu: a casa do Alto, o seu espaço de intimidade.

Além disso, Alberto anseia por ver Sofia, já que ela não lhe respondera as cartas durante as férias. Encontrando-se com Ana e Alfredo, juntos vão ao Lusitânia esperá-la. Alheio ao que acontece ao redor, o narrador mergulha em seus pensamentos, captando o espaço exterior através da janela. Esse recurso é recorrente na narrativa e, simbolicamente, permite o contato entre o interior e o exterior. Metaforicamente, é uma fuga quando se sente desconfortável, aprisionado. A janela amplia-lhe os horizontes. “Penso em Sofia. Toda a frente do café se rasga em vidraças, olho através delas o trânsito da rua. Estava um dia claro de Inverno, com um sol vivo pelas fachadas” (Ferreira, 1983, p. 146).

E, algum tempo depois: “O sol embatia no prédio em frente, iluminava a rua num clarão. A sala do café esquadriava-se em nitidez nos reflexos dos metais, na lisura dos mármore, na lucidez das vidraças, como uma evidência estéril” (Ferreira, 1983, p. 148). Luz, lucidez, evidência estéril, adjetivos que apontam para algo que logo descobrirá: o envolvimento de Sofia com Carolino, por isso não recebera respostas.

Alberto sente-se à margem daquelas pessoas, sente a distância de Sofia principalmente. “Tudo quanto eu dissesse estava a mais. [...] Que são os outros para a tua vida, a tua, a tua, essa que te remorde e te ameaça e te exige explicação? Que são eles mais que a distração inútil ou prejudicial?” Por isso, perde-se no espaço exterior, fugindo àquelas pessoas, naquele momento: “A luz morre devagar, o branco das casas vibra num tom violeta, a cor da esterilidade...” Seu relacionamento com Sofia é como a cor lá fora, completamente improdutivo. Precisa ocupar-se de outras coisas, envolver-se com outras idéias: “Há aulas amanhã e o aceno da tua casa no Alto para tocares, sem importunos, a verdade da tua condição” (Ferreira, 1983, p. 148-149).

Mais do que nunca, portanto, a casa do Alto é necessária. Sabendo de seus propósitos, Ana o indaga:

– No Alto de São Pedro? [...] Que ideia!

Porquê, Ana? Estou longe, estou só. Lagar-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-me ouvir:

- Mas é um sítio ideal para ele – disse a Ana. – Está isolado, pode meditar em sossego dobre o ‘espantoso milagre de estar vivo e o incrível absurdo da morte’ (Ferreira, 1983, p. 150, grifos do autor).

Chico observa bem: a casa do Alto é o espaço perfeito para o fervilhar de suas idéias. E eis finalmente Alberto lá, absorvido pelo silêncio e abandonado a si mesmo. Aquele é o seu lugar no mundo, a casa no sentido que lhe atribui Bachelard (1984): seu cosmos, seu refúgio, seu abrigo. Em função disso, é minuciosamente descrita. Dali ele pode contemplar a cidade ao longe e entregar-se à imensidão.

Tomado o desvio para S. Bento, sobe-se depois aos moinhos: a casa fica ao lado direito. [...] 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 frémito 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 anónimas 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 lar 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 (Ferreira, 1983, p. 175).

Em seu mundo, Alberto entregando-se à solidão e à reflexão, sentindo-se hostilizado: “Que busco na minha solidão? Chico acusa-me. Ana também, talvez. A massa de amigos com que fui fraternizando através da vida despreza-me com náusea. E, no entanto, nenhum deles tem uma resposta que aniquile o que me fascina” (Ferreira, 1983, p. 176). Para Ana, essa casa é o seu templo, onde ele é o deus-criador, como fica evidente no diálogo entre os dois na Sé:

- Venho aqui às vezes. Gosto de vir aqui. Não foi você para São Bento? Porque foi você para lá?
- Mas, Ana!, São Bento não é uma igreja...
- Um dia saberá que é. Um dia saberá... (Ferreira, 1983, p. 208).

Na arrumação do lar, Alberto entrega-se aos seus objetos de intimidade e companheiros: os livros e o álbum de fotos. Entretém-se com os primeiros: “elevo-os à sua dignidade, perfilando-os nas estantes, irmanando-os na sua comunhão silenciosa” (Ferreira, 1983, p. 176-177). Novamente, impregna-se de memórias com o velho álbum da tia Dulce, “pesado como o tempo”, com as fotografias. “Vida efêmera. Tão breve. E aí o sonho invencível da solidez, de uma unicidade eterna” (Ferreira, 1983, p. 177). Diante do álbum, Alberto reinventa os antepassados, questiona seus sonhos e virtudes, transcende a fronteira da

morte: “Sede vivos neste instante infinitesimal em que vos fito e vos sei um nada do vosso convulso e rico e inverosímil milagre” (Ferreira, 1983, p. 178).

Sozinho, Alberto reflete e entrega-se mais uma vez a sua interioridade, suas memórias,  
a

presença obcecante de mim próprio, esta terrível presença, esta coisa, isto que mora comigo, que é brutalmente vivo, independente, que desaparece, que volta, num jogo de reflexos em que me vejo, em perscruto, me sinto ‘eu’, e breve me foge e está apenas sendo o mundo em roda, estas paredes, estes livros (Ferreira, 1983, p. 179, grifos do autor).

A localização da casa, no Alto de São Bento, é bastante sugestiva, remetendo à verticalização e metaforizando aspirações, reflexões ou até mesmo a transcendência.

Após a morte de Cristina, no Carnaval, Alberto perde contato com seus conhecidos e entrega-se à total solidão, à espera de alguma notícia. Angustia-se e afoga-se em meditações:

A cidade afoga-se na espuma nevoenta, imobiliza-se, de olhos opacos, no fundo do meu cismar. Passam na estrada carros desarvorados, com um rasto de pânico, ouço-os estremecer na minha memória vazia. Longa espera de nada a uma janela para o deserto. E dias e noites assim (Ferreira, 1983, p.192).

Somente tempo depois é que reencontra Alfredo e visita sua família na herdade. Posteriormente, Sofia vai à casa do Alto algumas vezes, sempre levando “o seu pânico, explodindo, sanguíneo, em desvario amoroso, em cânticos para a noite, rarissimamente, num ou noutro poema breve” (Ferreira, 1983, p. 236). No entanto, é condenado pelo envolvimento com a jovem e obrigado a abandonar o Liceu e, conseqüentemente, Évora. Isso faz com que se isole ainda mais, fugindo daquela realidade: “Eu faltava muito às aulas, fugia muito para o campo ou para casa” (Ferreira, 1983, p. 202).

Sob a luz de Abril, na primavera, “festa primordial, da reinvenção do início” (Ferreira, 1983, p. 216), finalmente Alberto sai de férias. Passa rapidamente pela aldeia, pois busca novos espaços, novos caminhos, acometido de uma alegria nova. Lisboa, Sintra, Mafra, Torres Vedras, S. Martinho, Nazaré, Figueira, Leiria, Porto, Praia de Âncora, Ferreira, Roiz, Vila Real... Novos caminhos e o “céu é azul como o sorriso que aflora ao meu olhar, ao meu corpo purificado dos despojos do cansaço” (Ferreira, 1983, p. 217-218). Sua alegria contagia tudo em torno de si e ele se despoja de tudo aquilo que o angustia: “esgota-se-me pelo caminho o que é de mais em mim, o que é excessivo para a pequena entrevista que comigo marquei” (Ferreira, 1983, p. 219-220).

Retornando a Évora, no Verão que chega “como uma explosão” (Ferreira, 1983, p. 223), Alberto sente-se reconciliado. Visita Florbela na praça. Olha-a e medita com ela: “Sinto que ela prevaleceu sobre a melancolia dos séculos e que chegou até nós para nos dar testemunho” (Ferreira, 1983, p. 223). Apesar da excitação, há também em Alberto uma melancolia, como em Florbela, afinal seus dias em Évora estão chegando ao fim.

Após a noite de S. João, “noite cálida de bruxas e de sonhos” (Ferreira, 1983, p. 241), em que a alegria do espaço exterior contrasta com o silêncio da sala em que Alberto escreve e relembra, Sofia é encontrada assassinada, morta. O professor, logo depois, parte para Faro. Em sua última noite na casa de São Bento, vê Évora plenamente, pela última vez. Somente de longe, a cidade cheia de muralhas e portões é vista inteiramente. Assim, a casa do Alto é o grande mirante, a janela sobre a cidade, tranqüila, cercada de infinitude, a mesma infinitude que invade o narrador-personagem. Distante de Évora e em silêncio, ele a desvenda, sente-a, encontrando-se com a cidade, mais autêntica quando observada à distância. O leitor pode associar essa sensação de liberdade e grandeza ao que dizia Ana sobre o Alentejo e Alberto, finalmente, vê seus caminhos abertos.

A casa do Alto proporciona a descoberta da planície e da cidade, portanto. E tal descoberta liga-se ao incêndio que o narrador vê em sua última noite lá: “*Acendo um cigarro, fico-me a olhar o incêndio. [...] O campo arde vastamente, como numa destruição universal.*” (Ferreira, 1983, p. 247). “*E aos meus olhos saqueados é como se uma cidade ardesse, uma cidade fantástica, aberta de quarteirões, de praças, de sonhos. Cidade, minha cidade...*” (Ferreira, 1983, p. 246, grifos do autor). Retomando o mito da Fênix, imagina que o fogo, simbolicamente, destrói tudo, conduzindo a um novo começo. Isso se soma a um enunciado anterior: “desejo queimar tudo o que perdura da minha crosta, para que enfim me descubra em autenticidade e pureza” (Ferreira, 1983, p. 187). Alberto tem esperança de que o fogo elimine a banalidade e a ignorância. Ele deseja criar uma nova cidade, a *Cidade Do Homem*, o que evidencia seu caráter visivelmente humanista e testemunha sua fé no ser humano.

Podemos dizer que o leitor interage com um universo simbólico em Évora: a luz, a imensidão da planície, o labirinto, as janelas, os muros, a escuridão/enegrecido do tempo. Todos estes elementos associam a subjetividade de Alberto ao espaço exterior. É possível ao receptor descobrir por que o Alentejo, apesar de ser trágico, também fecha e abre caminhos. Por longo tempo, os caminhos fechados entregaram o narrador à solidão, à procura interior, à busca de uma comunhão de idéias, ao desejo de resposta a sua mensagem, aos labirintos de ruas e muros. Finalmente, um novo caminho surge para ele: sente-se pleno, infinito como a planície. Desse modo, podemos dizer que a imensidão da planície metaforiza a grandeza do

“eu”, o milagre da vida, a sua plenitude. Por outro lado, algumas personagens que se movimentam no espaço do romance revelam a complexidade, a tragicidade e angústia do homem contemporâneo. Assim, o espaço e a simbologia revestem-se da temática vida e morte.

Retomando Santos e Oliveira (2001), vemos que o espaço físico associa-se ao modo como é percebido, pois em tudo projetamos significados. Nesse sentido, é pelo olhar do narrador que o espaço se constitui, um olhar subjetivo, plasmado pela intensidade emocional, ávido por alcançar o indizível, o absoluto.

Tal olhar, ao recordar o espaço, recria-o, revelando uma personalidade complexa que aspira ao encontro da verdadeira dimensão do homem no mundo. O discurso constrói-se a partir de uma linguagem poética que transfigura o real, procurando a total integração com o universo circundante. Dessa maneira, o olhar e a linguagem reinventam artisticamente o espaço. Por outro lado, se o espaço é uma estrutura, uma extensão do homem, como argumenta Heidegger (*apud* Ferreira, s/d), a sua recriação evidencia uma profunda sensibilidade e o desejo de integrar a Arte à vida.

### **3.3.2 *Estrela Polar*: uma procura sem encontro**

*Estrela Polar* foi publicado em 1962, seguindo a linha temática iniciada em *Aparição*. Há, no entanto, um desdobramento dessa temática: uma angustiada procura pelo encontro absoluto de um “eu” com um “tu”. Ao mesmo tempo, notamos a fragmentação das marcas temporais que se baralham completamente, intensificando a participação do leitor e o jogo de combinações possíveis durante a atualização do texto.

Adalberto Nogueira é filho único, um jovem que falhou em três cursos superiores e vive longe de casa. A mãe, doente, pede que retorne a Penalva. Com a morte dela, o jovem herda a Livraria Ernesto, cujo nome refere-se ao falecido pai, e passa a viver novamente na cidade.

Envolvido pela mais completa solidão, Adalberto apaixona-se por Aida, uma jovem que trabalha na livraria e tem uma irmã gêmea extremamente parecida com ela. Tal semelhança faz com que ele não consiga distingui-las, causando certa confusão e levando-o a trocar uma por outra muitas vezes. Desse modo, instaura-se um jogo amoroso ambíguo entre os três, permitindo que o jovem se relacione com as duas ao mesmo tempo, sem saber exatamente com qual está. As duas irmãs passam, em função da confusão do narrador-personagem, a serem denominadas Aida-Alda, como se fossem uma única pessoa. Aos

poucos, todavia, Aida vai perdendo, segundo ele, os encantos de outrora. Adalberto, então, desloca seu interesse para Alda, ainda que as confunda muitas vezes.

Durante um verão, as irmãs e a família vão a uma praia, onde são vítimas de um naufrágio. Apenas Aida se salva. No entanto, a fim de manter o amor de Adalberto, finge ser Alda, ocupando seu lugar. De volta a Penalva, os dois se casam e têm um filho que morre tragicamente. O relacionamento de Adalberto e Aida-Alda complica-se e ela assume sua verdadeira identidade. O jovem, obcecado pela busca do outro, dá fim à vida dela, uma vez que, apesar da semelhança existente entre as duas irmãs, a troca integral entre elas seria impossível. Aida se tornara alguém que o aborrece; aos olhos dele, ela se gastara. Da prisão, condenado a vinte anos, ele escreve suas memórias, a fim de purgar-se de seu crime e fugir da loucura.

Há, como dissemos, uma evidente continuidade temática entre *Aparição* e *Estrela Polar* ou, como explicita Mendonça (1978, p. 62), “um sistema de relação”, uma vez que podemos ver um romance como prolongamento do outro. Enquanto Alberto busca reconhecer-se, descobrir a fragrância que o habita, Adalberto busca conhecer inteiramente um outro, um “tu”, uma busca impossível. O “tu” é “um ‘eu’ que estamos vendo em alguém, um ‘eu’ fugitivo, inapreensível e, todavia, tão presente que nos perturba de inquietação” (Ferreira, 1978, p. 70, grifos do autor). Adalberto é um *ser-com* (*Mitdasein*), segundo os postulados heideggerianos, pois existir é sempre *ser-em-comum*, ou seja, um *Dasein* convive sempre com outros.

De fato, inicialmente, a problemática perseguida por Adalberto assemelha-se àquela perseguida por Alberto em *Aparição*, isto é, ele busca entender a sua vida a partir de sua iluminação, a partir de sua aventura existencial. Antes de tudo, ele é um *estar-sendo*, um *Dasein*, como notamos: “A minha vida é só uma, não tem princípio nem fim, sou eu plasmado a tudo o que fui ou serei. A minha vida entendo-a na iluminação em que me sinto, me estou vivendo, me sou” (Ferreira, 1967, p. 21). Além disso, como Alberto, Adalberto defende o fim dos deuses:

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 nos outros, que o Mundo seja nosso, que a Terra seja do homem. A palavra que nos queima a boca é uma palavra humana. As questões dos homens resolvem-se entre os homens (Ferreira, 1967, p. 61).

A morte da mãe, todavia, intensifica sua solidão, abrindo caminho para a problemática que, a partir de então, será intensivamente perseguida por ele, ou seja, a da comunicação: “Ser

eu em ti”, “porque a solidão é tão estúpida”, porém “como ser *eu* nos *outros*? Ser irreduzível e múltiplo? Mas só assim a solidão deixaria de existir” (Ferreira, 1967, p. 32, grifos do autor). Ideologicamente, portanto, Adalberto evolui de um *estar-sendo* (ou *ser-em*, *Dasein*) para um *ser-com* (*Mitdasein*), pois experimenta a “solidão absoluta”, buscando a comunicação com o outro, sentindo a “exigência da comunhão verdadeira” (Ferreira, 1967, p. 34). Efetivamente, a existência humana liga-se prioritariamente ao mundo e cada homem sempre depende de outro.

Por outro lado, ele também é consciente de que tal comunhão perfeita é impossível, uma vez que é impossível conhecer inteiramente o outro, senti-lo e sentir-se nele por completo. Segundo Adalberto, “a comunhão perfeita era um mito da nossa pobre solidão” (Ferreira, 1967, p. 82). Assim, resta-lhe apenas “suportar sozinho a sua existência, visto que ele se recusa a aceitar meia verdade” (Paiva, 1984, p. 178). Desse modo, a busca do outro e a solidão do “eu” permearão toda a narrativa, chegando ao limiar da loucura e tornando-a extremamente ambígua: [...] “É sentir que *tu me sentes sentindo-te*. É tão duro estar só...” (Ferreira, 1967, p. 81, grifos do autor).

Com efeito, a ambigüidade é recorrente no romance. O próprio Adalberto questiona suas origens: “Acaso és tu filho do Ernestinho e de D. Elvira? [...] Acaso sabes se o teu pai era o teu pai? Não és filho de ninguém – quem é filho de alguém?” (Ferreira, 1967, p. 42). Em Adalberto, todas as certezas estão abaladas; ele é um homem cindido, interrogando a si mesmo, como vemos. As origens de Aida e Alda, do mesmo modo, são confusas, incertas, assim como inúmeros outros elementos na narrativa.

Nesse sentido, assim como em *Aparição*, há um narrador autodiegético: a personagem Adalberto é também o narrador. No entanto, é marcado pela dúvida, uma vez que apresenta inúmeras ambigüidades e, em muitos momentos, nem ao menos tem certeza do que diz ou conta:

Há dias contei-te (baralho a história, decerto, confundo as datas, mas eu já disse: o passado é um labirinto e estamos nele, um passado não tem cronologia senão para os outros, os que lhe são estranhos (Ferreira, 1967, p. 49)

Espero-te no terraço – a realidade sou eu aqui ou eu lá? (Ferreira, 1967, p. 59)

Mas antes de desaparecerem eu gritei:

- Aida!

num impulso sem razão. Ou talvez não gritasse e erguesse apenas o braço com o grito que não veio ou tive um ataque de tosse (lembro-me de ter tossido) ou falei alto para mim, porque Garcia me ouviu, correndo ao alto da janela:

Quem é?

Ou provavelmente chamei-o (Ferreira, 1967, p. 114).

Isso evidencia a desrealização da narrativa, uma narrativa circular, “que se endereça ao princípio num movimento perpétuo, e aponta para o tom incisivo do narrador: a certeza da problemática não resolvida e sem solução” (Dal Farra, 1978, p. 79). Dessa maneira, o final do romance sugere um início, enfatizando a ambigüidade de que falamos anteriormente:

[...] abrir-me-ão as portas de novo, partirei então para Penalva. É uma cidade fechada, no alto de um monte. A dez passos há o vazio. Então, provavelmente, encontrarei Aida, Ela tem uma irmã parecida com ela, até no nome. E amarei Aida e direi: “tu, ó única”. [...] Depois confundirei Aida com Alda e direi a Alda, que é Aida: “ó única”. Então Aida dir-me-á: “não sou quem julgas, mas que admira? Tu nunca amaste ninguém”. Haverá um filho entre os dois e já morto. E eu matá-la-ei ou dirão que a matei, porque a morte é o signo do meu excesso – e serei condenado a vinte anos. Abrir-me-ão as portas depois, se viver ainda. E voltarei para Penalva. Encontrarei decerto Aida que tem uma irmã extraordinariamente parecida com ela (Ferreira, 1967, p. 277).

O texto abre-se a novas leituras e novos efeitos de sentido, enfatizando o papel do leitor como elemento fundamental na montagem da diegese e do discurso, cuja desordem remete à perplexidade do homem e o complexo mundo em que vivemos, característica do romance contemporâneo. Com efeito, os mais diferentes tempos (passado, presente e futuro) misturam-se, sucedem-se, sobrepõem-se, mas não há marcas distintivas, cabendo ao leitor organizar a narrativa. Ganha relevo no romance o discurso, em detrimento da diegese, visto que inúmeras são as digressões, reflexões e dúvidas do narrador, o que reforça o jogo ambíguo e dissemina vazios. As soluções e respostas, no entanto, não existem, não estão no texto. À complicação da temática corresponde a diluição da narrativa tradicional do romance anterior.

Como ressalta Dal Farra (1978, p. 79), o próprio binômio Aida-Alda remete a outras alternativas: “passado ou presente, personagem ou narrador, narrativa ou discurso?”. Com isso, o romance não procura esclarecer certos acontecimentos, mas sim estabelecer dubiedade, equívocos, já que o narrador-personagem não consegue chegar a uma única “verdade”. O final do romance, citado anteriormente, exemplifica muito bem isso. Não há esclarecimento ou ordenação, mas sim o surgimento de hipóteses, de forma que a própria estrutura evidencie a problemática da comunicação, ou melhor, o fracasso da comunicação tão almejada por Adalberto. Incorporando a sua subjetividade, a sua consciência ao mundo exterior, o enunciador muitas vezes se engana, corrige-se, confunde-se mais, o que acontece, por conseguinte, também com o leitor.

Dessa maneira, as diferentes alternativas que surgem apontam para a irreflexão desse narrador, que não obedece a uma ordem cronológica. Ao contrário, vários planos temporais se fundem, pois uma situação ou mesmo a citação de um nome ativa evocações, levando a narrativa a saltar e desencadeando o discurso. Há uma forte fragmentação temporal, mesclando e sobrepondo tempos diversos, num ciclo confuso, labiríntico.

Tal desorganização mental do narrador, além disso, permeia a narrativa com reticências, saltos, interrogações e também repetições, mas repetições que variam, em um processo de reinvenção do discurso, que prevalece sobre a narrativa, haja vista a predominância dos verbos no presente. Desse modo, inúmeras lacunas surgem no texto, possibilitando a entrada do leitor.

No fragmento abaixo, a doença de Clarinda, que pode levá-la à morte, instaura um corte, um salto, fundindo-se à morte do filho de Adalberto, fundindo dois tempos:

Que escrevi? Que contei? Estou cansado... Clarinda está doente, soube-o nessa tarde com neve, com Emílio a meu lado a caminho da pensão. Ou noutra tarde, ou noutro Inverno, noutro ano. Clarinda está doente, que mais importa? Está doente, vai morrer – não! Como podes tu morrer? Como se pode morrer? Como pode morrer tudo o que é vivo e só em vida é verdade? – meu filho...  
E repentinamente, uma outra imagem me assalta, me inunda a memória – quando foi? Nós estávamos em casa, era uma tarde de Verão, havia um calor grande no ar (Ferreira, 1967, p. 146).

O discurso, como vemos, difunde-se pela narrativa, instaurando ambigüidades, reflexões, devaneios e dúvidas do narrador, que persegue angustiadamente a comunicação com um outro. Assim, como afirma Flory (1993, p. 144), “o jogo da memória estabelece o plano da procura e da interrogação, em continuidade com a linha de tempo subjetivo, predominante na ficção vergiliana a partir de *Aparição*”. Nesse jogo, não existe mais a convenção da memória total, cujos fragmentos se mesclam à inventividade do narrador, como ele mesmo aponta:

Decerto, contar é inventar: quem recorda o que aconteceu do princípio para o fim? A memória são fogachos na noite, dispersos, avulsos, tecendo a nossa constelação. Mas propriamente tu *contas* e *não recordas*. Conta! (Ferreira, 1967, p. 15, grifos do autor).

Deve ter caído mais neve, porque há um nevão novo no halo da minha memória (Ferreira, 1967, p. 181).

Pelos excertos, observamos como a narrativa é altamente subjetiva, construída a partir de retalhos de memória, oriundos do fluxo da consciência, de diálogos do narrador consigo

mesmo (monólogo interior) ou, ainda, da interpelação a outras personagens ou ao próprio leitor, o narratário do discurso, a saber:

[...] é isto a vida? Um monte de pedras? Ciência, ideias, “o quadrado da hipotenusa...”, “como está você hoje?”, “dois e dois são quatro”, “boletim meteorológico”. Quando fala de pedras, está bem, um homem pode entender-se com outro homem. Mas a vida não é uma pedreira. Onde existimos nós? De que estava eu falando? (Ferreira, 1967, p. 226-227, grifos do autor).

Porque não o fizeste por carta? (Ferreira, 1967, p. 10) [o narrador indaga a mãe, ao receber seu telegrama pedindo que fosse para casa].

Nunca te assaltou uma ideia absurda, gratuita, um impulso criminoso e sem crime atrás? [...] ou está alguém na tua frente e a testa, a testa, um pequeno orifício súbito, uma gota de sangue, ou .... (Ferreira, 1967, p. 267).

Trata-se de uma realidade subjetiva que perde seus contornos definidores. Tornando-se vaga, difusa, dilui a própria estrutura ficcional, a forma tradicional de representação romanesca. Ao lado da diluição da trama e da estrutura, há também a desrealização do real, fragmentado e vago, que exige a participação efetiva do leitor no sentido de recompô-lo. Com efeito, essa transmutação que apresenta um mundo vago deve-se a um narrador completamente solitário, aprisionado em uma cela e em um confuso labirinto interior. Sua única alternativa para fugir da loucura é a aventura da escrita.

Desse modo, suas certezas estão abaladas e suas dúvidas inserem-se naquilo que narra, questionando a verdade: “Mas acaso a *realidade* 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... (Ferreira, 1967, p. 49, grifos do autor). Adalberto é um homem isolado, não apenas fisicamente (está cercado pelas paredes da prisão), mas, sobretudo, porque suas tentativas de comunicação com um outro foram ilusórias. Cerrado em si mesmo, impossibilitado de transmitir a outros seus problemas e sua desordem interior, resta-lhe buscar sozinho a solução para sua angústia existencial, solução que, entretanto, não encontra.

Sendo a comunicação total com o outro impossível, as idéias obsessivas do narrador não são partilhadas com as demais personagens. Os acontecimentos mesclam-se à sua interioridade e à memória, surgindo desordenada e confusamente, por meio de analepses e prolepses, entrecruzando o plano do enunciado e o plano da enunciação: “o tempo de SER EXISTENCIAL onde a personagem busca, desesperadamente, a impossível comunicação com o outro” e o tempo do “FAZER ARTÍSTICO – plano da enunciação”, em que procura superar “a solidão e a loucura” (Flory, 1993, p. 146).

A lógica da narração é ilógica, ou seja, apartada do real, orientando-se somente pela subjetividade do narrador e pelo fluxo de suas memórias, em um processo de reinvenção do vivido. Encerrado em uma cela, Adalberto recorda e conta sua história, pontuada de interrogações e pontos dúbios, oprimido pela imobilidade, pela solidão e pelo seu drama existencial:

E eis que no dia seguinte – ou um ano depois? Porque, quanto tempo de relógio durou aquilo que narro? O meu amor por Aida e o cansaço disso não poderiam ter durado dois ou três meses apenas, como creio já ter dito. [...] Um ano pelo menos deve pois haver de permeio – onde? em que ponto exacto desta história? E acaso tem isso interesse? Uma história vivida não tem tempo de calendário – tem-no só no que se viveu. [...] Há um ano de permeio, um ano ao menos. Só não lhe sei o lugar. [...] Complexa, tão enredada, uma vida humana. [...] (Ferreira, 1967, p. 127-128).

[...] quem fala? donde? [...] (Ferreira, 1967, p. 162)

A respeito disso, podemos dizer que Adalberto é uma pessoa trágica, cuja busca contínua, verbalizada nas memórias que escreve, segundo Lepecki (1979, p. 106), evidencia a destruição de “um valor universal”: “o amor ou a história dele (e o amor será umas das formulações do encontro e do conhecimento)”. Com efeito, em suas digressões, o narrador afirma seu amor por Aida, ainda que dubiamente:

E desde então, entre mim e Aida recomeçou, mais intenso, uma espécie de jogo de compreensão, de aprofundamento do nosso encontro. Amava-te eu? – quantas vezes mo pergunto. Decerto amava-te, porque amar é reconhecer nos outros um ser misterioso, e não um objecto [...] (Ferreira, 1967, p. 79).

O amor é o meio de encontro com o outro, de conhecê-lo interiormente e reconhecê-lo. Todavia, embora busque a comunhão com Aida, Adalberto questiona o amor: “Que absurda lenda a de um amor eterno. Porque o amor aparece como a verdade, e como ela se gasta, se destrói. Ou não?” (Ferreira, 1967, p. 40). Da mesma maneira, Aida acusa Adalberto por não amar ninguém, mas apenas sua obsessão, afinal ele não a distingue de sua irmã: “Que é realmente para ti um outro? Ah, ‘o homem, um ser único, irreduzível’... Único *tu!* Não os outros! Mas eles são tão únicos como a tua pobre pessoinha”. Logo depois, lemos:

- Preferiste só os pretextos para a tua aberração, para a tua estupidez, essa coisa desumana e sem sentido, essa coisa imbecil, esse absurdo que tu mesmo não entendes. Mas um dia, eu deixei de servir. A verdade é amor, disseste tu um dia. Mas então amar é *reconhecer* (Ferreira, 1967, p. 252, grifos do autor).

Se Adalberto não a reconheceria, nunca a amara. A respeito disso, relembramos que, para Jaspers, a comunicação com o outro é livre, gratuita e pode ser total. Pressupõe, no entanto, solidão e união, pois para comunicar-se com o outro é preciso atingir sua solidão. O amor é a mais importante forma de comunicação definida pelo pensador. Em *Estrela Polar*, todavia, fracassam tanto o amor como a comunhão entre Adalberto e Aida. Mais que isso, podemos dizer que o amor associa-se à morte, à destruição e redução do outro.

Dessa maneira, tudo denuncia o conflito interior vivido pelo narrador-personagem, em uma busca incessante. A sobreposição de vários e ambíguos planos temporais denuncia a sua íntima interrogação frente à existência. Conseqüentemente, um caráter imaginário e simbólico permeia o romance, fundindo as recordações e evocações e reinventando tanto o tempo quanto o espaço, segundo a realidade mais profunda de Adalberto: “Há neve no horizonte, porque ela é agora urgente” (Ferreira, 1967, p. 133).

Não há, assim, uma história com início, meio e fim, uma vez que “o nosso passado somos nós integrado nele ou ele em nós. Não há nele antes e depois, mas o mais perto e o mais longe. E o mais perto e o mais longe não se lê no calendário, mas dentro de nós [...]” (Ferreira, 1967, p. 49). Quando falamos em passado, a cronologia se esvai. O tempo é determinado pelo narrador, que funde vários planos temporais e espaciais, em um esforço para entender sua tragédia pessoal.

A escrita de Adalberto, nesse sentido, é uma purgação. Sua busca procura anunciar seu lugar na vida, encontrar uma orientação, por isso o título de sua história, como ele mesmo esclarece: “Chamo-lhe apenas *Estrela Polar*, porque sou mais corajoso ou o desejo parecer. Luz breve, que existas, onde? Fugidio indício que me anuncie o meu lugar na vida...” (Ferreira, 1967, p. 269).

A leitura, dessa forma, pode ser compreendida somente em nível simbólico e de idéias. A respeito disso, Flory afirma que o narrador-personagem procura a “cumplicidade do leitor – leitor cúmplice –, envolvido por um repertório alucinante, pela reiteração da temática da incomunicação, que gera a loucura, o crime, o remorso” (Flory, 1993, p. 147). Assim, o receptor movimenta-se entre sucessivos vazios (a começar pelo título), que demandam suas atividades imaginativas. Esses vazios, segundo Iser (1999), permitem que ele participe da realização dos acontecimentos do texto, atuando sobre as posições ali manifestadas. Há, portanto, vários hiatos e não-ditos disseminados, que interrompem a coerência textual, cabendo ao leitor reagir aos mesmos a fim de transcender, por meio da ficção, suas referências. A superposição dos tempos, os cortes na narrativa, as reticências, os saltos, são,

enfim, parte das estratégias utilizadas para permitir a entrada do receptor no texto e, conseqüentemente, a produção de efeitos e a configuração do objeto estético.

### **3.3.2.1 O espaço opressor de Penalva: do quarto escuro à prisão**

Como dissemos, a angústia gerada pela busca da comunicação total com o outro é a problemática central do romance, originada, sobretudo, da solidão que envolve Adalberto. No primeiro capítulo, bem no início da narrativa, quando o narrador-personagem aguarda seu comboio para retornar a Penalva, já podemos observar como se sente só e como o espaço reveste-se de símbolos:

Vagueio assim pelo parque, à beira do rio, olhando a massa das águas com luzes trémulas, as árvores imóveis, suspensas da noite. Para lá da outra margem, nos campos obscuros, lâmpadas indecisas vigiam até longe a placidez nocturna. Passa ainda na estrada fronteira um ou outro carro. Passa e deixa a noite mais só (Ferreira, 1967, p. 9).

Por um lado, a noite, destacada acima, simbolicamente, pode ser relacionada à morte, sugerindo a morte iminente da mãe de Adalberto. Dessa maneira, insere-se na estrutura de memória e expectativa: o leitor faz suposições que serão ou não confirmadas depois e que o levam a agir no texto. O silêncio e a imobilidade reinante naquele espaço que envolve o narrador reiteram isso. Por outro, no entanto, o campo semântico, no parágrafo, denuncia o sentimento de solidão que permeará todo o romance, angustiando o sujeito enunciador e, conseqüentemente, o leitor, bem como o profundo abismo em que ele ensimesmar-se-á. Tudo aquilo que é captado em torno de Adalberto é interiorizado, modulado por seu mundo íntimo, adquirindo novos significados: “Passa e deixa a noite mais só”. Há, nesse caso, uma projeção, evidente na personificação, afinal ele está solitário e projeta tal sentimento na noite. Essa solidão é por ele confirmada: “Portanto, estou só” (Ferreira, 1967, p. 11).

Rememorando a viagem até Penalva, os pensamentos do narrador-personagem fluem. Lembranças da infância, do curso superior falhado, das cobranças da mãe, fundem-se ao presente, na prisão de onde escreve, suscitando reflexões e indagações e causando-lhe um efeito opressor. No comboio, recriado pela memória, ele parece tão aprisionado quanto na cela de onde escreve: “... Sufoco na carruagem [...]” (Ferreira, 1967, p. 10).

Adalberto, assim como Alberto, conhece a grandeza interior do homem: “Porque o meu ‘eu’ verdadeiro, a minha fulguração não tem nome...” (Ferreira, 1967, p. 13, grifo do autor). Seu problema agora é procurar essa fulguração no outro, entrar em comunhão com ela: “quem sois vós atrás desses olhos, desses corpos com gestos?” (Ferreira, 1967, p. 13). Essa

fulguração (ou lucidez) pode ser associada, simbolicamente, à luz que invade, por vezes, o discurso narrativo e é reiterada em seus pensamentos: “Carne gorda, pesada, e eu só, vigiando ainda, *iluminando* ainda” (Ferreira, 1967, p. 10, grifo nosso). A lucidez de Adalberto, então, sai da iluminação de si, passa pela consciência da morte e chega até a consciência da solidão, de que advém o desejo de comunicação com o outro, como observamos nos fragmentos citados.

Com efeito, a viagem do narrador-personagem é muito simbólica. O comboio “avança pela noite como uma urgência clandestina”, como a anunciar a morte que se aproxima dele. Da janela, Adalberto observa a paisagem que lhe parece obscura e confusa, como o futuro incerto que o aguarda (“um futuro que não sei”). O caminho causa-lhe diferentes sensações: vê-se entre barreiras, “túneis longos” que o “engolem” e atordoam, “campo aberto, disperso à noite sem fim” (Ferreira, 1967, p. 11).

Nesse sentido, as barreiras podem ser vistas como metáforas das dificuldades que virão e os túneis podem simbolizar as mudanças que Penalva provocará em sua vida. Já o “campo aberto, disperso à noite sem fim”, por um lado, acentua a solidão de Adalberto e a morte da mãe (escuridão total, noite sem fim). Por outro, a contemplação dessa amplidão de espaço permite que seus pensamentos fluam, abrindo caminho para digressões e fusões temporais: “Portanto, estou só. E, no entanto, quanto sonho me habitou de me entender nos outros, de lhes dar as mãos em aliança [...]” (Ferreira, 1967, p. 11).

O leitor observa, portanto, duas viagens concomitantes: o deslocamento físico até a cidade da mãe, retorno que guarda mudanças e incertezas, e, a mais importante, uma viagem interior – a escritura –, através da qual procura entender sua vida. Desse modo, Adalberto contempla a paisagem exterior e medita, reduzindo a distância entre personagem e narrador, pela sobreposição do tempo e do espaço:

Pela vidraça corrida passam faúlhas da máquina, acendem-me vagamente uma memória do que *fica*. E é como se com essa vaga memória, abandonado à força que me arrasta, tudo de mim fosse *ficando* também entre as faúlhas que passam, o eco a distância dos silvos da locomotiva, o anúncio obscuro de uma firmeza perdida nesta viagem absoluta pela noite... (Ferreira, 1967, p. 12, grifos do autor).

No presente, suas memórias parecem perder-se tal qual as fagulhas da locomotiva, dispersadas pela noite, como evidencia o verbo grafado em itálico: “tudo de mim fosse *ficando*”. A vida de outrora insinua uma viagem e, se o futuro era incerto para o Adalberto que retornava a Penalva, também o é agora que está preso. Assim, o discurso invade a

narrativa, evidenciando seu esforço para compreender onde falhara, por que a vida o rejeitara “como o mar a um cadáver” (Ferreira, 1967, p. 276):

Tento reconhecer, agora que estou preso, o que falhou ao meu sonho obscuro e me fez partir. Mas não é fácil. E, no entanto, passa-me a vida de outrora, nestes muros salitrosos, clara, porque indiferente, como a quem a perdeu ou nunca a teve.

- Faz-me o favor, o seu bilhete.

Estou de pé no corredor, olho a noite pela janela. Longe, na confusão obscura da paisagem, oscila-me aos olhos vãos um futuro que não sei (Ferreira, 1967, p. 11).

A lembrança da chegada a Penalva abre-lhe expectativas. Contrastando com as sensações da noite anterior, a luz da manhã o contagia:

É uma manhã dourada de Outono, trémula e expectante. Olho-a pela janela dos campos que renascem, na alegria irradiante, como um sorriso no ar. Debruço-me para a linha, bebo o sol e a frescura matinal. Alguém ergue um braço do meio de uma eira. Acena com um adeus para o longe, para a saudade de si, para este encontro fortuito num instante de iluminação (Ferreira, 1967, p. 13).

Há aqui uma transfiguração do real. A linguagem artística configura um universo poético e a visão de Adalberto é imagética, vazada de sensibilidade. Isso possibilita que o leitor faça projeções e representações, interagindo com o texto, como postula Iser (1999). Afinal, Adalberto parece sob um efeito sinestésico, diante do novo dia, da manhã “trémula” e cheia de expectativas. Aguarda ele também “este encontro fortuito”? Com a mãe, consigo, com um outro? Não seria um aceno dele mesmo para o passado, para tudo aquilo que fora abandonado com a viagem? O sorriso no ar não é outro senão o seu? Como vemos, o leitor cria representações, hipóteses, que serão confirmadas ou não no fluxo da leitura.

A luz do novo dia, por sua vez, pode ser associada ao nome da cidade, Penalva. Assim, decompondo o morfema, temos alva, que remete à luz da manhã, ao branco. Luz, como já dissemos, simboliza conhecimento, lucidez, afinal Adalberto conhece sua fulguração interior, tem consciência da grandeza do homem.

Notamos, além disso, que a cidade fica no cume de um monte, o que o obriga a percorrer uma estrada rumo ao alto. Há uma longa escalada, cujo percurso pode ser visto, metaforicamente, como a própria vida de Adalberto: “É uma luta cautelosa, de cedências, de recomeços. Mas nesta manobra tortuosa alguma coisa em mim vai progredindo com ela, se vai reconhecendo em pureza e ascensão” (Ferreira, 1967, p. 14). Ele conhece os limites

humanos, a presença de um “eu” interior, uma iluminação que nem sempre é fácil apreender. Isso intensifica a lucidez, sugerida pela luz, freqüente na narrativa.

A montanha, segundo Lurker (1997, p. 451), “parece unir o céu e a terra”. Nesse sentido, podemos entendê-la como símbolo da união do homem com o Absoluto, superando o plano do cotidiano. Essa é uma suposição que o leitor poderá fazer diante do fragmento acima, sobretudo pela referência aos substantivos “pureza” e “ascensão”. De fato, Adalberto aguarda um recomeço, sente-se iluminado e anseia pela apreensão desse Absoluto, mas não em sentido religioso ou espiritual, mas sim em relação àquilo que existe de divino no homem (ou no “ser”, segundo os existencialistas), a sua zona iluminada, a transcendência de seus limites. O fragmento abaixo demonstra bem isso, além de evidenciar, metalingüisticamente, a reflexão sobre o processo romanesco:

Ah, escrever um romance que se gerasse nesse 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 [...] Um romance que se fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós... (Ferreira, 1967, p. 56, grifos do autor).

Adalberto, portanto, busca a iluminação interior do homem. Em outros momentos, sente-se completamente integrado a si e ao mundo, enfatizando o milagre de existir:

[...] uma presença ao mundo não tem começo nem fim. Sou convosco e multiplico-me pelo fantástico de todos vós – no polícia sinaleiro parado à cruz das ruas [...] e que olha os prédios e que *é* os prédios e não tem farda por dentro senão quando a olha de fora, criança que passas maravilhada, e és só o mundo em redor e que eu sinto já criando esse mundo, jovem moça, riso como bandeira... (Ferreira, 1967, p. 46, grifo do autor).

No fragmento acima, além disso, observamos como o narrador-personagem concebe o mundo. Com efeito, Adalberto é um criador. O mundo existe a partir dele: é seu olhar que dá vida a tudo, como Alberto. Ao mesmo tempo, criando o mundo ele também se cria ou se reinventa. Há uma relação íntima, como vemos, entre mundo interior e mundo exterior. Isso explica porque os olhos e as janelas são elementos altamente simbólicos no romance. Os olhos são a ligação do homem, de sua subjetividade, seu interior, com o mundo; conseqüentemente um meio de comunhão, de acesso ao outro. As janelas, por sua vez, permitem a ligação entre os espaços interiores e os espaços exteriores (e, por extensão, também do homem com o mundo que o circunda), como já discutimos em *Aparição*. Há, na narrativa, uma tendência à personificação de objetos, principalmente de casas, e as janelas

aparecem como os olhos das casas. Por isso o uso de expressões como “olhar mudo das casas”.

Plenamente consciente de sua fulguração íntima, portanto, Adalberto afirma que o homem ilumina o mundo: [...] “venho para a janela olhar a Praça: de vez em quando um vulto ilumina-a de segurança” [...] (Ferreira, 1967, p. 20). A luz é “símbolo universal da divindade”, de acordo com Biedermann (1993, p. 227). Se, para Adalberto (como para Alberto), o homem é o deus de si mesmo, sua luz se infiltra pelos espaços por onde ele circula, permeando o discurso narrativo. Em muitos momentos ele se entrega à luminosidade:

É uma hora majestosa, o Sol desce para trás de uma montanha longínqua (Ferreira, 1967, p. 29).

Raiado ao espaço, um momento esqueço-me, inspiro profundamente, por instinto, pelo desejo obscuro de me irmanar à amplidão. E sinto-me bem, suspenso no ar imóvel, na luz maravilhada que floresce em silêncio por sobre toda a terra em volta (Ferreira, 1967, p. 39).

Mais uma vez a montanha é ressaltada pelo olhar do narrador-personagem, associando-se à luz solar. Adalberto parece desejar uma integração total com o espaço que o circunda, como se fosse possível respirar a plenitude e o silêncio que o envolvem. Apesar da solidão, ele sente-se bem naquele momento, absorvendo aquela luminosidade. A imensidão do espaço e o silêncio, combinação visível acima, também são importantes. Segundo Henri Bosco, em *Malicroix*, citado por Bachelard (1984, p. 225): “Nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados. [...] a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado toma conta de nós no silêncio”. Desse modo, essa grande paz que circunda Adalberto o invade. Ao mesmo tempo, seu mundo interior é tão vasto e profundo quanto o espaço contemplado.

O narrador-personagem revela-se, ainda, bastante sensível à natureza, àquilo que não revele traços do progresso, da tecnologia. Sozinho, entrega-se a tais espaços:

[...] uma manhã de domingo dei um passeio pela Mata, que é no limiar da cidade. É uma Mata solene, silenciosa de velhas árvores, dourada naquele dia ao último sol de Outono. [...] Passa uma nuvem no céu para lá das árvores imóveis. Nas alamedas de areia não há sequer um rumor, o ar amarelece na luz filtrada entre os ramos, nas folhas secas do chão. Entre as árvores que o rodeiam, erguidas a grande altura, fechando-o de sombra, o coreto parece mais solitário (Ferreira, 1967, p. 37).

O sol imobilizara-se um instante no céu espesso de azul, escorria por entre as árvores, formando lagos no chão, descia em torrente pela alameda de areia. Ergo a fronte para o alto, cerro os olhos, bebo sófrego a vitalidade da terra [...] (Ferreira, 1967, p. 192)

Por meio de uma linguagem plástica, notamos o pulsar da vida nas árvores, na luz, na terra. Ao mesmo tempo, há uma quietude, um silêncio, uma solidão nos espaços contemplados. Os olhos de Adalberto procuram a luz, sobretudo do Sol, o “destruidor da escuridão” (Biedermann, 1993, p. 350). Tais espaços iluminados parecem ter um poder sobre ele, integrando-se à sua solidão e grandeza interior, além de afastar a sombra que o acompanha: a angústia que, como veremos mais tarde, leva-lo-á à loucura.

O leitor, avançando na leitura, observará, no entanto, que ao lado dessa luz há também o negro, a sombra, a escuridão, a opressão. Isso já se insinua em fragmentos anteriores. O Outono, as árvores velhas, a imobilidade, as folhas secas, indicam a transformação, a efemeridade da vida, tingem o espaço com melancolia e indício de ruína. Poderíamos dizer mesmo que há uma gradação que vai da luz à escuridão. Um jogo antitético, já visto em Évora, insere-se nos elementos espaciais. Aos poucos, assumindo seu ponto de vista no texto, o leitor constata que as suposições feitas inicialmente sobre Penalva não se satisfazem:

E é Penalva inteira, ó cidade escura, negra de Inverno e velhice. Abre-se-me nesta rua espectral, com uma memória desolada de grandes ventos siderais, de olhos vagos de sombra, de frios e solidão desde o anúncio das eras (Ferreira, 1967, p. 14).

A volta à cidade estimula suas memórias de infância, que vão surgindo aos poucos, através de suas evocações e reflexões. Por meio de uma descrição cinematográfica, acompanhamos os passos de Adalberto, na cidade desabitada:

Subo a rua deserta com o meu olhar deserto, chego enfim à Praça, onde o sol se demora: o prédio em que habito dá para o largo precisamente. É um prédio insólito, absurdo, com sete andares. Eu moro precisamente no sétimo [...] Um susto repentino, indizível alarme deste silêncio a toda a volta. Retardo-me na Praça, junto à grade da estátua, onde há um banco em que me sento, com as malas ao pé (Ferreira, 1967, p. 14).

O espaço ao redor é tão vazio quanto o seu olhar. A praça, lugar público, normalmente ponto central e cheio de vida, é apenas silêncio, tal qual toda a cidade. Ele vive no último andar do prédio observado, o que sugere verticalização, consciência, razão. O prédio onde mora, no entanto, é “um prédio inverosímil naquela cidade morta”, que surge da “terra como um punho cerrado: estável, monolítico”. Ao contrário das paisagens naturais, é obra do homem, da tecnificação, agredindo Adalberto:

ascensores, trincos, estalidos metálicos, aço, nervo, cimento armado numa geometria de aridez, rigorosa de ângulos, triturante, aço, parafusos, blocos, sinais luminosos, aço vibrante, rigoroso, ângulos surgindo da terra como um

punho cerrado. Construíram-no na Praça, mesmo ao pé da Catedral, sobre mais alto um pouco do que ela (Ferreira, 1967, p. 15).

A construção é opressiva para o narrador-personagem. Sua estrutura sólida, exata, concreta, incomoda-o, contrastando com sua humanidade. A associação dos sintagmas causa um efeito mecânico, cortante, duro e seco, criando uma confusão de materiais e cores, o que é intensificado pelas aliterações (/r/ e /s/) e assonâncias (/a/ e /o/). Tal qual o aço, reiterado três vezes no fragmento acima, o prédio é dilacerante. Sua altura superior à da Catedral também é muito significativa: metaforicamente sugere a supremacia, nos tempos modernos, do material, do racional sobre o metafísico ou a religião.

O retorno e a expectativa de reencontrar a mãe tornam o edifício ainda mais angustiante, provocando fortes emoções em Adalberto e afetando-o até fisicamente. A adjetivação expressiva e as comparações inesperadas intensificam tais sensações, ressaltam a frieza do prédio:

Aguardo, sufocado [...] O ascensor tarda e eu sinto-me vazio e intenso, como se fosse morrer [...] Desespera-me a lentidão com que vou deslizando, os nervos estalam-me à mecânica dos trincos, da luz crua da lâmpada. Patamares vazios como grandes olhos abertos, como estações abandonadas (Ferreira, 1967, p. 16).

Detesto este prédio mecânico, de uma segura desumana, com trincos que se desprendem premindo botões, com acres ruídos de vidro e aço tilintando, com luzes ácidas, com uma frigidez polida e à superfície, onde o calor de um homem não pode acumular (Ferreira, 1967, p. 18).

Diferentemente daquilo que vimos em *Aparição*, a casa materna não exerce uma força positiva sobre Adalberto; não é lugar de refúgio, proteção, intimidade. Nesse sentido, apesar da morte recente, o rosto da mãe é mais reconfortante, mais humano que o prédio. Guarda ainda um fulgor de vida, um resquício de humanidade:

Vinha-me a inquietação desde o silêncio da noite, da incrível permanência de vida no seu rosto, tão calmo agora, tão mais forte que a esterilidade daquele prédio recente – prédio duro para a desumanidade perfeita (Ferreira, 1967, p. 19).

A mãe, cuja imagem funde-se à casa, inserindo-a no sistema de perspectivas do texto, parece mais calma depois da morte. Com efeito, D. Elvira sempre fora uma mulher enérgica, dura como o prédio. A visão de sua face, morta, no quarto, provoca evocações no narrador:

Geniosa, vivacíssima, altas madrugadas de gelo com tamancos solitários pelas ruas, e tu varrendo acendendo o lume, girando pela casa no prazer de te justificares [...] (Ferreira, 1967, p. 23-24).

Minha mãe bateu um punho radical, os olhos endureceram-lhe, a boca esquartejou-se-lhe de pragas para todo o lado, de modo a não ficar um espaço livre da sua cólera (Ferreira, 1967, p. 25).

Pelas memórias, o leitor observa uma barreira física entre mãe e filho, metaforizada, abaixo, pela parede que separa seus quartos. Essa barreira estende-se para o plano humano, da comunicação, existindo desde a infância:

Eis que, ao regressar ao meu quarto, uma velha pergunta se me levanta por sobre o silêncio da casa, sobre a presença inquietante de minha mãe, ali no quarto contíguo, as nossas cabeças separadas pela parede estreita apenas, sobre *aquilo* que dela se desprende e erra ainda pelos corredores e me ameaça de uma palavra oblíqua e em voz baixa: que eco para o meu silêncio? (Ferreira, 1967, p. 20, grifo do autor).

O retorno à antiga e silenciosa casa e a morte da mãe, portanto, trazem à tona reminiscências do passado distante, sobretudo de seu antigo quarto da infância, que dava para um muro. Envolvido pelas lembranças desse quarto, que ficava na casa da aldeia, Adalberto assusta-se com um bater de portas: “Uma porta bate lá dentro, ergo-me de salto, acendo as luzes. A porta bate outra vez: é no andar ao lado” (Ferreira, 1967, p. 20). O fechamento de tais portas parece acentuar seu emparedamento naquele prédio, naquela casa, associando-se ao quarto da infância e à cela de onde escreve.

Pela memória, os espaços da infância vão sendo povoados pela mãe, pelo pai. Sua vida vai se revelando solitária desde sempre. O pai, um homem calmo, pacato, ignorava tudo sobre o comércio de livros, mas, por influência do irmão mais velho, abriu uma livraria e substituiu “seus pontos de referência, pondo Camilo ou Eça onde estava arroz ou metros de riscado...” (Ferreira, 1967, p. 26). Dele Adalberto recorda a bondade, a fraqueza, a “moleza infantil” do Ernestinho, que não era Ernesto nem Sr. Ernesto. A lembrança do pai o angustia: “desejo de te ver para além disso, empasta-me as mãos de inconsistência viscosa, afoga-me a boca para te dizer a palavra oculta, a palavra de silêncio de dois homens que se reconhecem, a palavra de sangue que não encontro [...]: “meu pai”... (Ferreira, 1967, p. 23).

A comunicação entre os dois nunca foi possível. Adalberto não sente no pai o halo das gerações, a continuidade, a presença forte, de origens (como Alberto sentia). Isso leva-o a afirmar: “Sou uno, indiviso, princípio absoluto de mim e para sempre. Sou *de mim para outrem*, não de *outrem para mim*” (Ferreira, 1967, p. 23, grifos do autor). Ele é, portanto,

único, o centro irradiador de onde tudo parte. Por outro lado, estabelece-se uma dúvida em relação à origem de Adalberto, que se soma ao jogo de ambigüidades do romance, afetando o leitor, e cuja recordação é desencadeada pelo espaço da casa: “Sei da história desse farmacêutico ou praticante de farmácia que ia lá a casa dar injeções a minha mãe. Mas toda a gente me achava parecido contigo, velho pai...” (Ferreira, 1967, p. 23).

Em contraste com a fraqueza e a humilhação do pai, ele recorda a autoridade da mãe na antiga casa: “- Berto levanta-te! Berto vai estudar! Berto! Onde está este demónio, para onde foi este estupor?” (Ferreira, 1967, p. 23). Todavia, assolado pela dúvida, o narrador-personagem questiona até mesmo se é filho de sua mãe, cuja imagem parece tão negra quanto a de Penalva, tal qual uma máscara grotesca pregada ao rosto:

Ó dor das minhas raízes perdidas. Acaso és filho do Ernestinho e de D. Elvira? Tenho o ‘ar’ de minha mãe, esta secura de pedra velha, esta face negra cortada à navalha, maligna, endurecida num ressentimento para sempre [...] Acaso sabes se o teu pai era o teu pai? Não és filho de ninguém – quem é filho de alguém? (Ferreira, 1967, p. 42, grifo do autor).

A morte da mãe é um instante-limite na vida de Adalberto, pois o coloca diante da evidência da finitude do homem. Isso desencadeia algumas reflexões, evidentes nos fragmentos de sua memória estilhaçada: “[...] – a morte é pois real! E nós estamos tão novos, tão eternos como sempre!” (Ferreira, 1967, p. 45). “Como se pode morrer? Como pode morrer tudo o que é vivo e só em vida é verdade? (Ferreira, 1967, p. 146). “Assim acabarei por entender a vossa morte como não posso entender a minha...” (Ferreira, 1967, p. 46). Adalberto reconhece a nadificação heideggeriana, a morte como limite último do homem, fechando o ciclo vital, mas não é fácil aceitá-la:

E eu que sei a evidência do nada que cerca a vida, no “depois” como 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 esbraceja ainda, como um naufrago na noite (Ferreira, 1967, p. 106, grifos do autor).

Como era freqüente em *Aparição*, também aqui nosso narrador, sufocado pelo espaço interior, deixa-se entregar a uma janela, de onde seu olhar contempla o mundo exterior: “Mas venho para a janela olhar a Praça [...]” (Ferreira, 1967, p. 20). Isso é parte das estratégias textuais empregadas para interagir com o receptor. Vejamos ainda:

A noite arrefece-me à janela para a cidade morta, com uma vigília soturna das horas velhas da Sé. As estrelas brilham fixamente, minha mãe coordena-

se ao silêncio imóvel – que estranha coisa a morte! Sofro. Fumo longamente, o cigarro esvanece-se aos grandes espaços vazios (Ferreira, 1967, p. 21).

O veículo, como notamos, é a introspecção: o olhar de Adalberto vê a cidade tão morta quanto sua mãe, o “silêncio imóvel” – adjetivação estranha – remete à morte, silêncio absoluto e final, iluminado pela luz das estrelas, como se fossem velas no céu, como um funeral. Adalberto está tão vazio quanto os espaços que observa ou os espaços estão tão vazios tanto ele, revelando um jogo de espelhamento.

De fato, a conseqüência mais importante advinda da morte de D. Elvira é a intensificação da solidão de Adalberto, reiterada na narrativa. Ele sente-se solitário, habitado de silêncio, assim como a casa: “– É tão duro estar só” (Ferreira, 1967, p. 30). Justamente de tal solidão surge o desejo de comunhão com um tu: “Há a minha infância, há a morte de minha mãe, mas no que se passa em mim estou só eu. E é dessa solidão absoluta que o absurdo nasceu” (Ferreira, 1967, p. 34). Ele anseia por um outro encontro, não apenas aquele “de duas mãos que se prendem, de dois olhares que se fitam” (Ferreira, 1967, p. 34), mas principalmente aquele com quem está “atrás desse olhar e dessas mãos”, com a fulguração do eu que existe no outro, com a pessoa que o outro “é”.

Em Adalberto ecoa, como vemos, o “apelo absoluto da identidade absoluta, a exigência da comunhão verdadeira” (Ferreira, 1967, p. 34), identidade esta que ele mesmo admite como absurda. A respeito disso, lembramos que o desejo de comunicação, segundo os existencialistas, é inerente ao humano, afinal o homem vive com outros no mundo, em um sistema de relações e sabe-se, retomando o pensamento jasperiano, insuficiente. No entanto, essa comunicação é difícil ou até impossível para muitos.

Nessa medida, fragmentos da infância, presentificados pela memória do narrador, evidenciam que Adalberto sempre fora solitário. Filho único, a própria mãe lamentava sua falta de irmãos. Fundindo o presente ao passado, o narrador-personagem revisita as cenas e os espaços da infância:

[...] estou só – estou só no “quarto escuro”, na parede negra da frente as horas de sol e de chuva são as horas do Mundo. Embatem nela as vozes de quem passa, de quem fala ao longe. São vozes abertas, subidas das leiras, ralhos, chamamentos, pragas, brados de sinos que vêm no vento, memórias claras da minha alegria morta. A escola é longe, há de permeio o cemitério, que tem ciprestes e três jazigos brancos, há o latoeiro à porta da oficina desde cedo, a ponte de perna alta com um turbilhão de águas em baixo, há no centro da escola os meus recreios no pátio. Só à noite nos juntamos em casa (levo o lanche para o almoço). Mas na realidade, apenas nos reencontramos (Ferreira, 1967, p. 24, grifo do autor).

Tenho o meu mundo do “quarto escuro” onde há livros e cadernos e horas longas e difíceis, minha mãe tem o seu no governo da casa e o meu pai no da loja (Ferreira, 1967, p. 24, grifo do autor).

As lembranças esparsas da casa, na aldeia, indicam que não havia uma união entre Adalberto e os pais, uma vez que cada um entrega-se ao seu mundo particular e somente à noite eles se “re encontram”. Não há comunicação entre eles, no sentido desejado. No espaço exterior, a morte se faz presente pela referência ao cemitério. Por outro lado, tal espaço parece menos opressivo, com os jazigos brancos e o cipreste, que o mundo de Adalberto no quarto escuro. Além disso, há muita vida lá fora, simbolizada pelo “turbilhão de águas” que passa em baixo da ponte, vida que contrasta com as longas e difíceis horas que ele vive no quarto, sob o domínio da mãe.

O quarto escuro da infância, como vemos, é um espaço extremamente simbólico na narrativa, povoando todo o mundo interior de Adalberto e confundindo-se com o espaço da enunciação: um quarto escuro com uma parede negra na frente, uma prisão como aquela de onde ele escreve suas memórias. Adalberto é prisioneiro da mãe quando criança e, do presente, ele confessa dolorosamente seu isolamento. Seu quarto é como uma caverna, em cujas paredes a vida exterior esbarrava. Trata-se de um espaço de solidão e, como tal, marca profundamente sua vida, infiltrando-se no espaço de Penalva e da prisão. A respeito disso, são reveladores as considerações de Bachelard no sentido de esclarecer a força que o quarto da infância exerce sobre o narrador – aquele espaço de solidão é parte dele:

todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévels. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos (Bachelard, 1984, p. 203).

Sozinho, Adalberto questiona se o desejo de comunicação com um outro é motivado pelo fato de ser filho único ou ainda pela experiência de viver naquele quarto:

Acaso a aliança também se aprende? Ouço, ouço este apelo invencível de uma união profunda à terra, à vida que subsiste, ao antes e ao depois. Sou filho único, será isso uma explicação... Isso e os meus nervos e as minhas tripas e as horas sem fim do meu quarto que dava para um muro. E o mais que não sei (Ferreira, 1967, p. 20).

Pelo visto, freqüentemente a solidão, condição que sempre o acompanha, é reiterada. Afirma ele:

[...] quanto sonho me habitou de me entender nos outros, de dar-lhes as mãos em aliança, de ampliar a minha presença na sua presença fugitiva. Só não sei ajuizar, definitivamente, sobre o valor da solidão ou da comunidade. [...] Sei que vim para falar e ouvir (Ferreira, 1967, p. 11-12).

Os verbos “falar” e “ouvir” pressupõem uma possibilidade de comunicação, de entendimento mútuo entre os homens. Todavia, as personagens que habitam o espaço da narrativa, normalmente, têm diálogos fluidos, idéias desencontradas; não conseguem estabelecer uma relação de encontro, de partilha. A fusão do quarto infantil com a prisão, em uma imagem opressiva, é ilustrativa de constante solidão de Adalberto: ambos os espaços não permitem uma relação com o mundo exterior, à exceção de vozes, ruídos, que chegam pela janela.

Sou filho único, o meu quarto é o quarto escuro. Chamavam-lhe assim na casa – mas havia uma janela. Só que dava para um muro. Tal como agora à prisão, revejo-o ligado ao meu destino. Ao alto da minha cela, há um postigo gradeado. Relembro para lá dele o espaço da plenitude que uma ave diz ao passar. Pela noite, as sentinelas, de guarita em guarita, lançam um cerco farpado – “sentinela alerta”, “alerta está”, “passe palavra” – unem um cerco de olhos fitos, iluminam na sombra a evidência da minha reclusão. No muro em frente do quarto as horas passam num pesadume pardo de exercícios, de cadernos inchados de bolor (Ferreira, 1967, p. 21, grifos do autor).

Sua vida, com efeito, parece ser uma eterna condenação, cercada pelas paredes do quarto de infância e da cela, espaços que se opõem ao amplo pedaço de céu onde a ave voa livremente. Entre os dois, há a casa em Penalva, onde, após a morte da mãe, ele assume o negócio da família: “E eis-me agora a mim à frente do negócio. Na realidade, falar em ‘negócio’ é excessivo. Acumular dinheiro para quê? [...] Não se junta dinheiro para viver melhor: junta-se dinheiro para se juntar dinheiro” (Ferreira, 1967, p. 27, grifo do autor). Sua relação com os livros, portanto, não objetiva lucro.

Assim como para Alberto, para ele “o contato com os livros era um prazer velho e humano”, “uma presença”, “uma transfusão” daquilo que é. Os livros foram seus companheiros no velho quarto: “Subterrâneas vozes em muralhas de silêncio erguidas à volta do meu quarto, eles eram o modo múltiplo de eu poder abrir-me à vida” (Ferreira, 1967, p. 27). No quarto “incomunicável”, eram seus únicos companheiros, abrindo-o a um outro mundo. Agora se tornam meros objetos: troca-se “o que não tem preço por moedas para o caixa” (Ferreira, 1967, p. 27). Essa relação com os livros, no entanto, é ambivalente: se, de um lado, permite sua viajar pelo mundo, conhecer, de outro, acentua ainda mais seu

isolamento, afastando-o da realidade circundante e fechando-o em um mundo interior ou imaginário.

No espaço da livraria herdada, o leitor entra em contato com outras personagens. Faustino, funcionário experiente, é quem administra tudo. Jesuína, sua esposa, cuida da casa de Adalberto. Vive arrastando “a pobre perna coxa, desengonçada no quadril”, “roda sobre si num movimento excêntrico” (Ferreira, 1967, p. 16). Avistando o casal ao longe, certa vez, Adalberto pensa: “lembram-me ambos à distância duas peças de máquina jogando desencontradas” (Ferreira, 1967, p. 40). Assemelham-se a peças desencontradas não apenas por causa do problema físico de Jesuína, mas principalmente por causa do desencanto com o casamento, da incomunicabilidade entre os dois, como o leitor perceberá. Essa expressão do narrador é, nesse sentido, reveladora.

Com efeito, Faustino enche-se de atenção para Aida, que “era toda frescura a desvendar” (Ferreira, 1967, p. 41). Trata-se da jovem que cuida do caixa, das correspondências e da literatura estrangeira. Sua relação com Adalberto será intensa e decisiva na vida dele. Por isso afirma: “Aida. Escrevo o teu nome e estremeço” (Ferreira, 1967, p. 27). O primeiro contato dele com a jovem é rememorado longamente, em uma descrição cinematográfica, rica em detalhes:

Subitamente, a tua face.... Há uns papéis a assinar, tu entregas-mos à minha secretária, e a tua mão como uma flor... Um anel com uma pérola e uns dedos longos e brancos, dedos puros. A mão pousa-se na secretária, os dedos erguem-se até aos bicos das unhas. [...] Afloro as tuas linhas, afila-se-me um desejo subtil e paralisante – reflexo de vibração num arpejo de pele... Mão de aroma. Ainda agora a respiro [...] Tomo-a bruscamente na minha, a fronte pende-me sobre a mesa. Trituro-lhe os dedos uns nos outros – céus! Como o prazer pode ser insuportável! Aida não fala, não se move. Eu olho-lhe ainda a mão, fascinado, a pérola miúda no fino anel, a pulseira de elos de ouro no pulso frágil. E timidamente subo depois os olhos pelo seu corpo intenso, pelo seu ventre velado sob a saia cintada, pelos seios disparados entre os folhos da blusa. Vejo-lhe enfim a face séria e branca. Ela olha-me com piedade – ou não bem com piedade: com tolerância. [...] (Ferreira, 1967, p. 28).

O olhar de Adalberto pousa sobre Aida, indo das mãos ao rosto. Com efeito, as mãos metaforizam a comunhão com um “tu” interior, por isso o leitor observa como são obsessivamente reiteradas na narrativa, remetendo ao sistema de memória e expectativa. Afinal, como será o desenlace desse encontro que se inicia? Ou ainda: como será a relação entre os dois? A comparação “tua mão como uma flor”, por sua vez, além de destacar a beleza das mãos e da própria Aida, remete ao milagre da comunicação entre duas pessoas. Em

*Aparição*, a imagem das mãos e da flor também aparece: “*e me toma as mãos e as molda, à luz da lua, na flor breve e miraculosa de uma profunda comunhão...*” (Ferreira, 1983, p. 25, grifos do autor). Relacionando os dois romances, o leitor, ainda dentro do sistema mencionado, indaga os caminhos dessa comunicação, fazendo projeções e criando representações.

Além disso, a pérola no anel metaforiza a beleza e a perfeição de Aida, que fascina Adalberto e em quem ele vislumbra um “aceno à harmonia”, uma “cumplicidade”. Ademais, os dedos longos e brancos e a face também branca indicam algo novo, puro, misterioso, a conquistar. A respeito disso, o narrador afirma: “Belo é o que se não sabe, o que se não conquistou, o que se não conheceu” (Ferreira, 1967, p. 40). Isso indicia, por outro lado, o desgaste das relações humanas, a efemeridade de tudo, a cegueira e a indiferença que envolvem o homem comum, travando um diálogo com *Carta ao Futuro*:

Sim, toda a realidade imediata, mesmo bela, breve perde a beleza: com óculos cor-de-rosa, só se vê o mundo cor de rosa, enquanto dura a lembrança do outro, do que o não era: ao fim de pouco tempo com óculos cor-de-rosa, a cor rosa não existe... (Ferreira, 1966, p. 28).

Embora tenha herdado a livraria, Adalberto não consegue permanecer em seu gabinete de trabalho, nos fundos da loja. Aquele prédio o oprime, assim como a atividade. Diante disso, costuma olhar a praça pela janela, contemplar a estátua ali presente, imobilizada como a cidade e solitária como ele. Esse é um meio de fugir daquele espaço opressor.

Outras vezes, sai pela cidade, andando sem rumo, sozinho, “à procura de nada, para esquecer, para lembrar” (Ferreira, 1967, p. 29). Como Alberto em Évora, perde-se entre as ruas, num espaço labiríntico. O labirinto, com efeito, é muito significativo: “propõe uma alegoria do destino humano”, argumenta Paris (1965 *apud* Lins, 1976, p. 66), por isso é temática de muitas obras literárias. Podemos dizer que, em *Estrela Polar*, o labirinto da cidade metaforiza o intrincado mundo interior do narrador-personagem, que percorre as ruas, incansáveis vezes, perdido, como se fugisse de sua solidão e procurasse romper as paredes do prédio opressivo:

Saio do umbral, vou à doida pela cidade, apetece-me andar, apetece-me correr, canso-me, rebento-me de estafa nesta minha alucinação. [...] Rua da Torre, da Misericórdia, Rua do Marquês, a prisão, estrada do Sanatório, rampa para o Castelo, Rua Direita, Praça, Rua da Torre, Rua do Inverno – onde estou? que digo? que se passou? (Ferreira, 1967, p. 77).

Como observamos, o labirinto percorrido e relembado leva o narrador a perder-se também naquilo que, no presente, escreve: “Não foi então, foi depois, escrevo aos tropeções, é verdade isto? [...] sento-me no portal da Sé” (Ferreira, 1967, p. 77). O leitor, desse modo, move-se entre dois labirintos: o labirinto de Penalva, as ruas, o Castelo, a Mata, ligado à angústia, ao labirinto interior de Adalberto; e o labirinto da memória, que vai tecendo um mosaico de tudo, sem qualquer organização lógica, e instaura um discurso ambíguo e fragmentado. São labirintos indissociáveis e, assim, há inúmeros vazios que precisam da participação do leitor no sentido de recompor os fragmentos, ordená-los e atribuir um sentido ao texto.

Por outro lado, ao seguir os caminhos de Adalberto, o leitor nota que Penalva, contrariando as expectativas iniciais, vai sendo tomada por uma nuvem de sombras, tornando-se sufocante. Nesse sentido, lembra o quarto escuro e, por outro lado, antecipa a imobilidade da prisão. Entregue a sua solidão, o narrador-personagem sente-se aprisionado, cerceado.

São prédios antigos, de granito sombrio, pesados de uma noite sem fim. Quantos séculos? Velha cidade – mais velha do que o tempo, surda aflição das origens, mais velha do que a vida... O Sol doura-a de inocência, olho-a com uma angústia sem razão. Erro pelas ruas escuras, torcidas em suspeita, subo ao Castelo, raiado de horizontes. Vou até lá, sobretudo à hora do entardecer, a essa hora solene, de augúrio [...] (Ferreira, 1967, p. 29).

Passam as gentes sem pressa, no cansaço ou desinteresse do fim do dia, alastra ainda uma luz pálida do céu. [...] Passam as gentes sem pressa, e eu vos busco, vos interrogo ao meu olhar inquieto. Fachos espectrais cruzando-se na Praça, fantasmas ignorados, eu vos vejo, vos procuro angustiado – ver-vos, tocar-vos, ó velha, quebrada pelos anos, dobrada para o chão, cuspidada para o chão! (Ferreira, 1967, p. 45).

Cidade deserta. Cidade morta. Na solidão súbita em redor, gravado de silêncio, eis que se me levanta o que os dias submergiram (Ferreira, 1967, p. 74).

A dimensão temporal da cidade amplia-se aos olhos do narrador, assim como sua angústia. Tudo é pesado e enegrecido e nem mesmo a luz do sol é capaz de afastá-la do augúrio, da suspeita, como se prenunciasse o destino trágico de Adalberto. Há apenas silêncio. As poucas pessoas que cruzam com ele pelos espaços de Penalva são apenas sombras, espectros vazios de interioridade, o que intensifica o ambiente sombrio da cidade. São fantasmas, envolvidos pela imobilidade, à espera da morte, corroídos pela ruína dos séculos.

O Castelo, mencionado acima, é um espaço sempre visitado por Adalberto. A respeito disso, lembramos sua força simbólica: castelo remete a fortaleza, a proteção, um refúgio

contra sua solidão. Além disso, no alto, com uma visão privilegiada, permite a contemplação de espaços longínquos, abrindo-se à possibilidade de ultrapassar limites, romper as barreiras.

A solidão pesa sobre Adalberto, que anseia pela comunicação com um “tu”, sentindo-se limitado por muros, metáfora da impossível comunhão tão almejada:

E eis que a pergunta obsidiante da velha solidão volta de novo e me afoga de pesadelo. [...] Eu só, aqui à minha face. Fraternidade perdida, voz obscura e infatigável para ninguém... Pois para quê? Para quem esta voz tão forte de ser? Para que outra voz da comunidade que me reinvente a harmonia com o mais [...] Mas que escrevo? Que digo? Estes muros de silêncio ecoam-me a loucura. E, todavia, porque o sei, o desejei, esse absurdo de uma comunicação, esse... (Ferreira, 1967, p. 29).

A solidão, o silêncio e o envelhecimento da cidade o oprimem. Por isso, muitas vezes, entrega-se à admiração do espaço, tentando esquecer: “Vejo-o [o sol] através de uma nuvem, aberto em longas faixas, como num mistério de sagração. Cerro os olhos e esqueço... (Ferreira, 1967, p. 30).

Desejando o encontro com um “tu”, a superação da solidão, Adalberto interessa-se por Aida. Os dois passam a dividir a companhia um do outro, percorrendo juntos os caminhos de Penalva. Andam pelas ruas desertas, envolvidos em silêncio: “Havia palavras avulsas entre os dois, mas estávamos em silêncio” (Ferreira, 1967, p. 30). Adalberto confessa sua solidão a ela: “– É tão duro estar só” (p. 30). A cidade é pequena para eles, que a repetem “num círculo de prisão” (p. 35): “rodávamos em torno de nós, em torno da cidade como à roda dos muros de uma prisão” (p. 81). O leitor constata, mais uma vez, como o sentimento vivido no quarto escuro é recorrente ali. Por isso, o casal busca novos espaços, abertos à imensidão: “quantas vezes subimos ao Castelo, que era apenas uma torre quadrangular, como se o horizonte longínquo nos abrisse ao excesso de nós” (p. 35), o que reitera aquilo que anteriormente afirmamos. Há uma cumplicidade entre os dois, pois nenhum deles é de Penalva; são dois estrangeiros:

- Tu não és desta cidade, deste silêncio.  
Ela porém sorriu apenas o seu sorriso breve, de tolerância e cansaço:  
- E és tu daqui? (Ferreira, 1967, p. 31).

Com isso, o relacionamento se estreita, entregue ao sabor da novidade, da descoberta do outro. Aida preenche a vida de Adalberto, o “longo tempo em Penalva” (Ferreira, 1967, p. 31). Sua presença é tranqüilizadora e o jovem sente-se bem ao lado dela, quer conhecê-la, saber de sua vida, de seu passado: “Pelos dias, pelas noites, eu perguntava-te quem eras,

interrogava-te sobre toda a tua vida, queria ser-te desde a origem. E, no entanto, que havia mais na vida do que o instante em que falávamos?” (p. 32).

Na cidade vazia, Adalberto, pela janela, descobre uma estrela solitária no céu: [...] “e há uma estrela além dos vidros... É uma estrela isolada que se vê àquela hora sobre um ângulo da Sé e que não faz parte, decerto, de nenhuma constelação” (Ferreira, 1967, p. 31). Tão solitária quanto ele, aquela estrela, a polar, é símbolo da orientação, do eixo do mundo, daquilo que ele precisa para livrar-se de sua obsessão, ligando-se ao título do romance. Temos aqui um lugar vazio: pelas combinações é que o leitor o preenche. Essa estrela passa a ser considerada a estrela do casal: “Outras vezes falava-me [Aida] do vento, de um raio súbito de sol [...] ou de como vira de casa a nossa estrela” (Ferreira, 1967, p. 82).

Somente os dois importam. É como se o mundo entorno se anulasse: “Saio com ela pela tarde: há gente à nossa volta? Penalva não tem ninguém. Vamos de novo pelas ruas velhas, onde as lâmpadas são olhos súbitos no ar”. É como se apenas os dois existissem e ele anseia pela mais plena união: “Eu amava-a, mas porque a amava – pois que é o amor? – tentava aceder ao silêncio de si, ao irredutível de si, à totalidade do seu ser” (Ferreira, 1967, p. 32).

Desse modo, ao lado de Aida, os espaços percorridos pelo narrador-personagem transfiguram-se, irradiando luz, principalmente os naturais ou verticalizados, abertos. Parecem mais amenos, agradáveis e envolvidos por certa paz:

Passa um vento leve e branco pela pégula da Mata, passa no vidro do lago que o sol de Inverno não funde. Sentamo-nos a olhá-lo ou passeamos de mãos dadas pelas áleas silenciosas entre as longas sombras dos pinheiros, ou subimos à Sé a ver o horizonte, que é mais vasto que o do meu prédio, porque é visto de mais longe, dos cinco séculos da Sé. [...] Vibra solitária, entre fetos e líquenes, alguma água de grutas, e para a copa alta dos pinheiros ecoa uma memória longínqua. Aperto na minha mão os dedos da mão de Aida, os nossos olhos sobem além da rama das árvores, levados no estranho impulso dessa hora ascensional (Ferreira, 1967, p. 82-83).

Nessa bela imagem, embora a solidão ainda esteja presente, notamos uma harmonia espacial: o vento, ainda mais leve pelo uso do adjetivo branco, é como um carinho a roçar a superfície do lago congelado. A visão do espaço, da Sé, para o narrador, é mais ampla porque permite fundir no presente todo o passado, ou seja, há um tempo que condensa todos os demais. A água do lago, a água de grutas, os fetos e líquenes indiciam vida. A verticalização dos pinheiros (e da Sé) pode ser entendida como metáfora do encontro, da outra margem do “tu”, impulso para ascenderem um ao outro, atingindo uma breve comunhão. Por isso, a

expressão “hora ascensional”. Os dois parecem aéreos, suspensos, envolvidos em um momento único, de entrega total.

O leitor observa, mais uma vez, como as mãos metaforizam a comunhão, evidente em todo a narrativa: “A mão. Subtil e rendida ali sobre a mesa. Tão entregue, com um mundo quente de gestos à sua volta, tão dada ao meu destino sem destino. Tomo-a violentamente, ela submete-se com todo o mundo que construiu [...]” (Ferreira, 1967, p. 31).

A aproximação de Aida, no entanto, intensifica a obsessão de Adalberto pelo outro, por um “tu”, aprofundando seu labirinto interior e conduzindo-o ao absurdo. Sua única saída é o fim da solidão, a comunicação perfeita, a saber:

Tudo isto é verdade porque a solidão é tão estúpida... Alucina-me o absurdo como um labirinto: como ser *eu* nos *outros*? Ser irredutível e múltiplo? Mas só assim a solidão deixaria de existir. [...] O que eu queria era ser eles [...] O que eu queria é que eles sentissem o que eu sinto e não o que eles sentem. O que eu queria é que eles fossem eu e eu eles, porque só assim é que a “comunicação” tem sentido. Decerto, tudo isto é absurdo – estou farto de o saber. Mas o mais absurdo é o mais humano... (Ferreira, 1967, p. 32, grifo do autor).

Devia haver uma explicação para o nosso encontro absoluto, para o apelo absurdo que me queima. [...] Amava Aida desde sempre, o nosso encontro aconteceu na eternidade. [...] Rapidamente me interroguei sobre quem estava atrás desse olhar e dessas mãos e quis chegar até lá... [...] Há um além para lá de ti, da pessoa que vejo e está aqui e que é a pessoa que és. [...] Jamais tocarei com as minhas mãos a chama que arde em ti? (Ferreira, 1967, p. 34).

Quanto mais Adalberto busca essa comunicação perfeita, mais se certifica de que é impossível, afundando-se em angústia e opressão. Saber da existência de Alda, a irmã gêmea de Aida, estimula mais esses sentimentos. Afinal ele não fora capaz de distingui-las, confundindo-as: “Mas então, como te confundi? Tu, única. [...] Há uma verdade de seres, irredutível, inconfundível: aceder a ela como? Em que impossível limite a minha sufocação?” (Ferreira, 1967, p. 45).

A confusão de Aida e Alda é intensificada pelas dúvidas ligadas às suas origens. Afinal, seriam elas filhas do mesmo pai e da mesma mãe? Tais incertezas inserem-se no jogo duvidoso e ambíguo do discurso narrativo, em que as verdades são questionadas pelo narrador. E seus sentimentos também são confusos: em um momento ama Aida desde toda a eternidade, em outro o amor se gasta: “Que absurda lenda a de um amor eterno. Porque o amor aparece como a verdade, e como ela se gasta, se destrói. Ou não? Não sei, não sei” (Ferreira, 1967, p. 40).

Ao encontrar-se casualmente com Alda, Adalberto a confunde com a irmã. Ao saber que eram gêmeas, fica perplexo, afinal como duas pessoas poderiam ser tão idênticas? Por ocasião de um jantar na casa das jovens, até imagina que Aida é muito mais bonita, que elas não são tão parecidas. Mesmo assim, porém, não reconhece uma e outra. Nesse jantar, ele conhece os pais das duas e tem o primeiro contato com a casa delas. Inicialmente, temos a imagem externa:

A casa pega com um arco da antiga muralha da cidade – arco duplo, com uma face em redondo e outra em quebrado gótico: a ogiva é que dá para a casa de Aida. É uma casa velha, negra, queimada dos invernos. Uma escadaria exterior sobe até debaixo de um alpendre que duas colunas sustentam. [...] Uma janela encolhe-se a um canto, muda, de olhos longos de velhice. E ao alto, a toda a roda, ressoando vagamente – o vazio do céu (Ferreira, 1967, p. 62).

É interessante observar essa casa via memória do narrador. A descrição é muito reveladora, caracterizando as jovens, e há elementos simbólicos que se intercambiam: o arco e as colunas são duplos, como as irmãs. O cruzamento entre os arcos – a ogiva – que indica a casa delas, insinua também a confusão, a troca, que Adalberto fez e fará entre as duas. A muralha é bastante significativa, simbolizando as barreiras entre o jovem e Aida-Alda, levando seu sonho de comunhão ao fracasso. A casa, enegrecida pelo tempo, parece sem vida, triste, características acentuadas pelas personificações: “janela muda” e “longos olhos de velhice”. O acesso é possível por uma escada que, metaforicamente, sugere as dificuldades que ele vivenciará no encontro com seus habitantes.

Internamente, acompanhamos o olhar do narrador, atento a cada detalhe:

Era um salão quase vazio com um canapé e cadeiras de palhinha. Havia uma pequena mesa ao centro e suspensos absurdamente de uma parede, um rosário enorme, de bagas grossas, e três guiadores de bicicleta. Alda foi-nos conduzindo por um corredor estreito, de taipais, até a uma salinha que ficava ao fundo, com uma janela de portadas abertas e por onde se divisava a escuridão de um quintal (Ferreira, 1967, p. 62).

O interior da casa oferece importantes indicações sobre seus habitantes, evidenciando simplicidade, rusticidade. A mobília é pouca e simples. O narrador-personagem destaca os objetos na parede, ante os quais se vê perplexo: o rosário, indicando que a família é religiosa, e os guiadores de bicicleta, o que é incomum, mas explica a profissão do pai das gêmeas, que tem uma loja de bicicletas. Por outro lado, o corredor estreito parece sufocar Adalberto, que

não se sente bem e procura uma janela, um sinal do mundo de fora, uma possibilidade de fuga. Da janela, porém, não vem nenhuma luz externa.

A mãe de Alda, D. Aura, é “uma senhora magra, sentada numa cadeira de baloiço, mãos dadas no regaço, um sorriso emparvecido na face” (Ferreira, 1967, p. 62). A mulher tinha um riso “granizado, salpicado de alfinetes”. “Falava sempre a rir, num riso estrídulo, granuloso, como um cacarejo”. Esse riso irritante, agressivo, nunca mais seria esquecido por Adalberto, que o relaciona às mortes na praia: “Ouço-o ainda agora, ouço-o, confrange-me como uma troça de louco, arrepiando-me. [...] um riso [...] crescendo, estalando, vibrando no ar entre o aroma marítimo que passava, riso anónimo que não era dela, porque o caixão estava aberto...” (Ferreira, 1967, p. 63).

Somando-se ao riso irritante da senhora, há a surpresa que imobilizou todos (Adalberto, Aida, Alda, Emílio) – seu falso cabelo:

[...] com o golpe Alda arrastara a cabeleira da mãe, que era postiça, e D. Aura, sem se mover, com o seu riso indiferente, apareceu-nos de súbito, ali adiante de todos, transfigurada na sua cabeça pequenina e redonda, toda calva, arrepiante, batida da luz pálida da lâmpada, investida da qualidade de tolinha que eu pouco a pouco fora esquecendo nela (Ferreira, 1967, p. 74).

A visão do pai das gêmeas arrepiava ainda mais Adalberto, que não consegue disfarçar seu espanto:

Subitamente, passos grossos atropam o corredor, e um homem brusco apareceu no esquadriado da porta. [...] E uma voz absurda, rascante, ressoou não sei donde:

- Boa noite!

Fiquei parvo, arrepiado, olhei aos lados, de olhar inquieto: donde vinha aquela voz? [...] Mas é que aquela voz não exprimia um ser humano e não vinha donde a gente a esperasse. [...] Voz rouca, de um bicho grosseiro, feita de lata e de ferrugem. [...] era como se fosse a voz de um ventríloquo: vinha de trás, do chão, de um animal oculto e já podre.

[...] quando falava, o homem encostava à garganta um tubo parecido com o das lâmpadas de algibeira. E então lembrei-me: Aida contara-me realmente que o pai fora operado à garganta, suponho que à laringe (Ferreira, 1967, p. 66).

O fluxo do pensamento de Adalberto mostra sua estupefação diante daquele homem, cuja voz não era sua. Mais parecia o ruído de um animal, pois não vinha de sua boca. Há algo de desumano e assustador naquilo, que se dissemina por todo o espaço: “Olhei o homem aterrado, como a um bicho monstruoso” (Ferreira, 1967, p. 67). Por isso, somente após a saída do Sr. Sousa é que o narrador-personagem se acalma: “A sala regressou a uma harmonia

nova” (Ferreira, 1967, p. 69). D. Aura e Sr. Sousa aparecem como caricaturas, como seres mecanizados, absurdos, como vimos em alguns personagens de *Aparição*.

Além da família, nesse jantar, também está presente Emílio, um médico que atende no Sanatório de Penalva e trabalha com Alda, que é enfermeira. Adalberto e ele estudaram juntos. É jovem, “face magra, azulada em aço da barba dura e polida, no seu bigode retinto, nas duas entradas frontais que lhe davam um ar altaneiro” (Ferreira, 1967, p. 54). Os dois conversam muito, mas suas idéias são bem distintas: homem justo, forte, de aço, Emílio não acredita na solidão humana. Além disso, Adalberto, em dado momento, suspeita que ele seja apaixonado por Aida.

No universo de personagens que cercam o narrador-personagem, temos também Garcia, um pintor, um outro antigo colega do liceu. Adalberto vai com frequência ao seu atelier quando vê a lâmpada acesa pela janela, que indica o homem em vigília. Internamente, trata-se de um espaço é rústico, “pranchado a tábuas largas que bamboavam. [...] Há a um canto uma cadeira de braços, de assento oblíquo, à ‘aviadora’[...]” (Ferreira, 1967, p. 114, grifo do autor). A sala é solitária, velha, mostrando o desapego de Garcia por tudo. A ele importa apenas sua arte. Adalberto gosta de ficar ali, tomando um cálice e aquecendo-se na braseira, cujo calor cria uma atmosfera de intimidade. Os dois conversam longamente, discutem sobre a morte, o amor, a comunhão e, principalmente, a arte. Todavia, suas idéias são antagônicas, desencontradas. Garcia fala, fala e Adalberto por vezes se perde em meio às discussões: “Eu tentava seguir-lhe o raciocínio enviesado, preparava uma resposta, uma reação violenta – era mesmo louco? (Ferreira, 1967, p. 118).

De fato, Garcia soma-se à galeria absurda de pessoas no espaço de Penalva: “[...] corpo esguio, estriado de magreza, na face óssea, na senha da sua distinção – a barbicha rala de tísico [...]” (Ferreira, 1967, p. 97). Tipo estranho, “mãos podres, – os teus dentes feios, enrodilhados cá fora” (p. 214), pinta com fúria, “por desporto, por alpinismo” (Ferreira, 1967, p. 214), entregue a sua própria solidão nas noites de inverno: “Garcia pinta, pinta sempre, fechado no seu ódio, no seu amor” (p. 213), sobretudo depois que Irene deixou a cidade. Apesar das diferenças, a solidão une Garcia e Adalberto: “[...] reconheço-o sobretudo nesta mão que se demora no meu ombro, como um olhar que nos fita e está ao pé” (Ferreira, 1967, p. 97).

Os três colegas encontram-se, frequentemente, na estalagem do Jeremias, “escura como uma furna de carvoeiro”. Ambiente denso, opressivo: “pesa-nos no crânio, afoga-nos os ouvidos uma surdez de caverna, uma vaga suspeita de bruxas, de espectros...” (Ferreira, 1967, p. 52). Seu proprietário é “um tipo” de largos braços, com “a máscara de Jeová – barbas

brancas, cabelos de tempestade” (Ferreira, 1967, p. 56). Jeremias, assim como Adalberto, sente a solidão e, para combatê-la, agride a mulher: “Sente-se um homem para aqui muito só” (p. 57). Do fundo de sua solidão, afirma: “– Somos para aqui uma coisa morta, ficamos para aqui sozinhos. E Penalva é triste, oh, Penalva é uma terra triste” (p. 58). Ou ainda: “Penalva é escura, a noites não têm fim... (p. 102). Provavelmente seja por isso, e não apenas pela aparência, que o narrador-personagem o chame de “profeta”. Afinal os dois partilham os mesmos sentimentos em relação à cidade: solidão, tristeza, escuridão.

Apesar de negra e lúgubre, Adalberto sente-se bem nessa caverna: “Entro enfim no refúgio da pensão do Jeremias, e é como se reconquistasse a verdade de uma manhã” (Ferreira, 1967, p. 100). Notamos aqui uma expressão poética: “verdade de uma manhã”, que sugere o sentimento positivo que o narrador sente ali, um tipo de renovação.

Há uma escada estreita que dá acesso a uma sala superior, inimaginável naquele lugar: “uma salinha festiva com três mesas armadas num requinte de luxo: toalhas brancas, de uma alvura agressiva, copos de um vidro límpido, guardanapos encanudados, postos em pé sobre os pratos” (Ferreira, 1967, p. 52). A sala com as toalhas brancas e o brilho dos vidros parece inverossímil naquele lugar escuro: é como uma estrela perdida, a cintilar na escuridão noturna. Assim, apesar das condições da escada, “quase a despegar-se”, o esforço é compensado: “Subo a escadinha estreita que oscila em precipício, sento-me à mesa ao fundo, junto à janela de cortinados claros” (Ferreira, 1967, p. 100).

Esse espaço interior é como um pequeno “santuário”, iluminado pela filha de Jeremias, Clarinda, uma criança cujo nome remete à claridade, luz, pureza. E, naquela gruta, naquela cidade enegrecida, ela “resplandecia de uma inocência mais bela” (Ferreira, 1967, p. 52). Loura, branca, olhos azuis (da cor da tranqüilidade), tem “duas tranças de graça”. “Sorri e é bela como a promessa de nada – falta-lhe um dente na frente...”. Misto de beleza e inocência, a pequena irradia luz naquele ambiente. Olhando pela janela a noite que “coalha no horizonte”, Adalberto pensa: “Clarinda é perfeita como a ternura”; Desse modo, sua presença ilumina o mundo ao seu redor, trazendo-lhe uma “paz sem mistério na salinha recolhida” (Ferreira, 1967, p. 100).

No fluxo temporal da leitura, o leitor observa que as relações de Adalberto com a cidade são bastante ambíguas. Em determinados momentos, ele consegue ultrapassar a bruma e a escuridão que a envolvem, criando visões belas e tocantes:

Fora, a noite resplandecia serenamente, pontuada de estrelas, como de flores de um ramo invisível. Não há vento, Penalva imobiliza-se desde toda a eternidade, o ar é leve como um êxtase (Ferreira, 1967, p. 58).

A linguagem, plasmada de sensibilidade, expressa uma noite livre da angústia e da opressão habituais, sobretudo pelos adjetivos e pelas comparações usados. Serena e estrelada, a noite tem sua calma e beleza intensificadas pelas comparações: estrelas como flores e ar “leve como um êxtase”. A noite, então, é um misto de estrela e flor, beleza perfeita.

Vejamos abaixo um outro exemplo, num momento em que o canto emblemático de Irene, uma outra habitante de Penalva, invade o espaço:

Subi a rampa, escorregando na neve, que endurecera. [...] Mas toda a cidade, deserta e transfigurada, se me transmigra e dissipa num instante inverosímil de seda e cristal, intacta à mão humana, pura e irrealizável como uma vibração longínqua. [...] vagueio pelas ruas abandonadas. [...] subo à Rua da Torre. Mas aí abrando a marcha, porque ouço Irene cantar. [...] Agora canta. Canta desde o limite da aparição da neve (Ferreira, 1967, p. 142).

Mais uma vez, a linguagem poética cria um mundo e um instante únicos. Todo o espaço entorno parece unguado pelo canto da jovem, ficando suspenso daquele tempo e lugar. Adalberto conhece Irene indiretamente, pois nunca viu seu rosto e sabe somente aquilo que Garcia, seu namorado, conta. O canto dela, que invade todos os espaços da cidade, toca profundamente o livreiro desde o dia de sua chegada: “Assim me retardo um pouco nesta Praça de silêncio. De súbito, uma voz vibra na manhã de sol. Vem da Rua da Torre, ondeia pela Praça. Fico um instante a ouvi-la, inquieto, tocado de sinal” (Ferreira, 1967, p. 15). O canto, portanto, exerce um poder sobre o narrador, transfigurando todo o espaço circundante e mobilizando-o:

[...] olho esta cidade estranha sem um ruído na manhã. Inesperadamente, porém, alguém cantou no ar imóvel. É a voz que eu já ouvi e mal ouvi, porque só agora a ouço desde o sem-fim. [...] É bela e triste. Os dentes cerram-se-me de angústia, os olhos velam-se-me de ternura. O sol lava os telhados da rua estreita e deserta, brilha embaixo nas pedras húmidas e negras. Olho um instante o seu facho irisado, essa nuvem luminosa, como o halo de uma anunciação. E uma alegria intocável, humana e mais forte que os homens, [...] uma alegria pura de ser, tão viva e tão natural como tudo o que é, sobe de mim e inunda-me de deslumbramento. [...] Canto na manhã original com esta voz ignorada sobre uma cidade desértica como a aparição do espírito da terra (Ferreira, 1967, p. 96).

A voz de Irene é como a evidência, uma beleza absoluta (como a música de Cristina), que leva Adalberto à transcendência, eternizando o instante. Seu canto sempre o inundará,

como uma “breve sagração” na solidão que o habita (Ferreira, 1967, p. 97). Sua força é tão grande que leva seu olhar a recriar o mundo ao redor, trazendo vida à cidade morta, purificando-a: “o sol lava os telhados”, há uma “nuvem luminosa”, um “halo de anunciação”, uma “alegria intocável” presente. Invadido pelo canto, Adalberto reinventa a cidade.

Insinuando-se no texto, o leitor observa que Penalva é um mundo de contrários: em breves fogachos, parece iluminado; na maior parte do tempo, é negro e envelhecido. Absorto em sua obsessão, o narrador vê o seu mundo se tornar mais absurdo e irreal, como as personagens que aí aparecem. Além daquelas já mencionadas, lembramos Frederica, vizinha de Irene, “uma mulher de negro [...], petrificada. O lábio superior tinha uma fenda larga até ao nariz, e pela fenda superior um dente reluzia” (Ferreira, 1967, p. 177). Há seis anos, todos os dias, às seis da tarde, no patamar da casa, espera uma filha que nunca vem. Essa personagem encarna, assim, a imobilidade e a espera pela morte.

Esse mundo, fluido e vago, “lança mão de imagens e situações muito próximas ao que de insólito ou fantasmagórico existe no hermético universo de um Kafka”, ressalta Paiva (1984, p. 181). Desse modo, as personagens, em geral, são estranhas, absurdas. O universo de Adalberto é cruzado por figuras escurecidas, mutiladas pelo tempo, semelhantes a máscaras. Com efeito, o leitor de *Estrela Polar* não consegue ficar indiferente a esse universo nebuloso, escuro e angustiante, ainda que visualize imagens belas e luminosas em certos instantes.

Nesse mundo avesso, fantasmagórico, lembramos o episódio do gravador. Certa vez, em casa, Adalberto ouvia, no gravador herdado do pai, um velho coral: “a música nasce, alastra pelo céu. É um velho coral russo [...] espreado à longa noite. E lentamente minha mãe povoa-me a lembrança, vem dos coros da desgraça que me crescem à infinitude” (Ferreira, 1967, p. 133). Alucinado, absorvido pela música, naquela casa, ele relembra a mãe morta: “Tem a face pagueada de uma dureza agressiva, de uma ira sumida, calada até aos ossos. Sofri. Batia-me quantas vezes sem me dizer palavra. Seca, destra, estriada de cólera” [...] (Ferreira, 1967, p. 133). Sua presença é forte e real. Parece ainda viva, circulando pela casa. Mais que a agressividade da mãe, no entanto, dói-lhe a solidão “profunda” e “antiga”, “solitário olhar entre as vagas da areia: velha união do carrasco e da vítima [...] Minha mãe vagueia com seu azorrague pelas sombras desta noite e é boa como a segurança, as noites da aldeia não têm fim [...]” (Ferreira, 1967, p. 134).

Naquele espaço, completamente envolvido pela música e pelas lembranças, ele ouve (ou imagina ouvir) a voz da mãe morta, chamando-o: “[...] abro, alucinado a porta do corredor: só o silêncio e a noite... Fecho a porta embrutecido, todo empedrado de alarme. Que se passou? [...] Alguém me chamou realmente? Mas eu respondi” (Ferreira, 1967, p. 134-)

135). Atormentado, Adalberto fica atônito com a situação, afinal ele teria mesmo ouvido alguém? Esse acontecimento intensifica o caráter irreal da narrativa e a atmosfera brumosa que a envolve. Mais que isso, evidencia a intrínseca relação entre o homem e o espaço: a casa, o quarto, a música do coral, tudo envolve o narrador, completamente solitário, impulsionando suas memórias e dando-lhe a impressão de que a mãe continua ali. Dois tempos, assim, fundem-se naquele espaço.

À medida que cresce a angústia de Adalberto por não conseguir a total comunicação, mais a cidade se afunda em sombras. Cidade de velhos, cidade de suspeita, cidade de augúrio. É assim que ele a vê e, acompanhando sua perspectiva, uma das possíveis no texto, segundo Iser, o leitor também assume tal posicionamento:

Debaixo das arcadas, velhos, vadios, olham o tempo, escarram para o passeio. É a hora suspensa como uma pedra que sobe, atinge o limite e hesita antes de descer... O ar frisa-se de gumes, a melancolia respira-se numa expectativa de nada, no imóvel instante sem passado nem futuro, numa vaga interrogação. Vagueio ainda pelas ruas, cruço-me com o vento que me espera às esquinas. Deço pela Rua Direita, que tem um nome de ironia, porque toda a cidade de Penalva tem o enviesado da suspeita e do augúrio. Casas velhas, de granito de legenda, janelas de guilhotina, fechando na vertical à ameaça do medo. [...] Paredes bamboadas, cancerosas, as pedras esquadriham-se a filetes brancos de cal, as janelas convizinham com as janelas fronteiras num olhar mudo de longa resignação. [...] a cidade acaba subitamente em espaço, como a toda a roda do monte. A feira de luzes de repente cessa no vago da escuridão. E um eco estranho cava-se-me no ventre como numa queda abandonada (Ferreira, 1967, p. 47).

A cidade, já mencionamos, é fantasmal, impregnada de sombras e maus presságios. Irreal, parece enevoada, envolvida pelo vazio. Tudo ali tem o cheiro da morte, como notamos no campo semântico: “melancolia”, “expectativa de nada”, “imóvel instante”, “sem passado, nem futuro”, “suspeita”, “augúrio”, “medo”, “casas velhas”, “velhos”, “janelas de guilhotina”, “ameaça do medo”, “olhar mudo”, “paredes bamboadas e cancerosas”, “eco estranho”, “queda abandonada”. De fato, o solitário mundo interior de Adalberto e sua obsessão recriam o mundo exterior, transfigurando-o. A respeito disso, um diálogo com Alda é bastante elucidativo:

E atirado ao meu cansaço eu dizia:

- Penalva é triste.

E tu disseste que eu decerto a via assim, que eu gostava disso mesmo, cultivava a melancolia, a tristeza asfixiante, como um masoquista – e eu sorri (Ferreira, 1967, p. 132).

Diante de seus olhos, portanto, a cidade afunda-se mais e mais na escuridão, sob o peso do tempo: “Penalva é escura, as noites não têm fim...” (Ferreira, 1967, p. 102). É uma cidade de pessoas grotescas, desprovidas de humanidade, com faces endurecidas, marcadas pelo tempo. A imobilidade, o inverno e a neve oprimem Adalberto, intensificam sua angústia: “Cai o Inverno a todo o peso sobre Penalva, relembro-o. [...] nevoeiros, noites de eternidade [...]” (Ferreira, 1967, p. 128).

A relação entre Adalberto e Aida também se transforma e a jovem perde o antigo encanto. O amor de Adalberto muda, gasta-se, e ele começa a interessar-se por Aida. Com isso, Aida evita o trabalho, ausentando-se por vários dias. Apesar do desgaste na relação, o narrador ainda a espera pela manhã, olhando pela janela fechada, metáfora de sua introspecção, de seu fechamento em si mesmo.

Diante disso, a simples possibilidade da aparição de Aida transforma o espaço lá fora: “De súbito, há um instante de neve em que ela me aparece, vinda da Rua Direita, cortando a Praça em diagonal – Aida?” (Ferreira, 1967, p. 128). A neve branca altera o mundo exterior, renovando-o para a chegada dela: “Há um instante de neve e uma alegria sobe ao meu olhar fatigado. Sobe e sorri no meu sorriso de nada, aéreo e frágil como um aceno. Veio a neve de noite para que a manhã fosse perfeita” (p. 128), perfeita para a volta de Aida. Vislumbra-se, assim, um mundo virginal, coberto de neve, à espera da jovem, como se ainda restasse uma esperança para ela e o livreiro.

Sob a neve, entretanto, a cidade continua escura e agourenta, afinal a perturbação de Adalberto não o abandona:

Sob a festa de brancura há o ressoar dos milênios nas pedras cancerosas, nas ruas trôpegas, nos meus olhos esvaídos. [...] Homens acidentais [...] corroídos do tempo, eu, aqui, ocasional espectador, gravado de condenação – um momento fugidio sagrados [sic] de beleza, de uma graça que não é, que se suspende e está onde é aqui só presságio da sua evidência serena. Impossível por isso que neste instante de harmonia ela não viesse – ela? (Ferreira, 1967, p. 128-129).

Oprimido, sozinho, assistindo ao fracasso de seu relacionamento amoroso, o narrador-personagem vê o tempo alongar-se naquele espaço: “É longo o tempo em Penalva” (Ferreira, 1967, p. 31). E, com isso, sente-a mais vazia, abandonada, esquecida: “[...] quem é que lê em Penalva? Quem é pessoa nesta cidade abandonada e à espera ainda do que já esqueceu? - muros negros com uma eternidade sem nem deuses...” (Ferreira, 1967, p. 31). É impossível comunicar-se com um outro ali, por isso a referência aos muros negros: símbolo do emparedamento, da barreira entre os homens. Assim, as pessoas que surgem naquele espaço,

em geral, são desprovidas de interioridade ou, então, Adalberto não consegue alcançá-la. Disso decorrem os diálogos desencontrados e a não-coincidência de idéias.

O inverno, flagrante no fragmento acima, é a relação espacial predominante em Penalva, o que intensifica ainda mais o aspecto opressivo da cidade. Bachelard (1984, p. 224) afirma que entre “todas as estações do ano, o inverno é a mais velha. Põe tempo nas lembranças. Remete-nos a um passado distante”. Assim, envelhece mais Penalva, congelando as pessoas à espera da morte e acentuando a imobilidade de tudo, o mau presságio:

O Inverno vai longo – ó Penalva do Inverno longo, dos nevoeiros siderais, da memória antiqüíssima (Ferreira, 1967, p. 89).

E a noite esmaga. Inverno longo. Chego instintivamente à janela, olho a massa insondável do silêncio (Ferreira, 1967, p. 126).

O Inverno voltou, a cidade envelheceu. Revejo-a um instante [...] – ao alto, um olhar escuro de pedra e de memória. Pelas manhãs, [...] um terror antigo perdura ainda no ar, nas ruas negras de augúrio, nas furnas escuras das casas, entrevistas num ocasional abrir de portas, nas gentes oblíquas em bruscas aparições. [...] (Ferreira, 1967, p. 223).

Por outro lado, no entanto, a neve e o inverno apresenta outras conotações. Pode ser entendido também como o tempo da intimidade, porque “o frio efectivamente convida ao recolhimento e à concentração em nós” (Rodrigues, 2002, p. 5). Nesse sentido, o leitor observa que Adalberto recolhe-se a sua interioridade durante todo o tempo. Vive fechado em si. Além disso, a neve, ao cobrir o mundo externo, aniquila-o, ligando-se à morte e à destruição. A “neve apaga os passos, confunde os caminhos, sufoca os barulhos, mascara as cores. [...] O sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior experimenta um aumento da intensidade dos valores da intimidade” (Bachelard, 1984, p. 224).

A neve, como vemos, é um signo paradoxal, podendo relacionar-se ainda ao renascimento: ao mesmo tempo em que conduz à intimidade, cobre o mundo e a terra. Sua cor branca é índice de pureza, de algo virgem e novo. Nesse sentido, é possível estabelecermos uma estreita ligação entre *Estrela Polar* e *Alegria Breve*: assim como Jaime Faria, Adalberto, em alguns momentos, também concebe um mundo genesíaco, inicial, sobretudo quando vive sua experiência amorosa com Aida-Alda. Além disso, na aldeia de Alberto, a neve também aparece com tal simbolismo em muitos momentos. Vejamos:

De uma vez, porém, nós percorríamos o nosso caminho de outrora – a neve apagara todas as pegadas, o mundo era virgem para todos os recomeços (Ferreira, 1967, p. 182).

– Por que te iludes? Por que te iludes? Tudo morreu. E há neve nova...

[...]

– Há neve nova. A terra é nova (Ferreira, 1967, p. 184).

A relação com Aida, no entanto, desgasta-se completamente e ela nunca mais volta à livraria. E “uma solidão brutal” apodera-se de Adalberto, escurecendo mais seu mundo. Ele está “só, integralmente só” (Ferreira, 1967, p. 190). É um “instante do esvaziamento total”, em que o “mundo inteiro recua” diante dele (Ferreira, 1967, p. 191). Mesmo no verão, o augúrio persiste, nos “pássaros pretos [que] cruzam de gritos o ar, [...] vão para longe com o seu estridor, regressam, rasam a estátua e as casas” (p. 191).

No entanto, há um reencontro entre Adalberto e a irmã, Alda, imagem de sua “alegria perdida”. A “cidade prisioneira” tem sua terra renovada. Passeando com ela pela mata, ao sol, o personagem-narrador imagina novamente o universo genesíaco, surgido agora da luz do verão e da vida presente ao redor deles: “[...] só nós víamos e a nossa palpitação num universo de gênese” (Ferreira, 1967, p. 193).

Esse sonho genesíaco intensifica-se após a morte de Alda e dos pais, durante as férias na praia. O mar, símbolo de vida, de mudança, aqui se liga à morte: ambos morreram no naufrágio de um barco, durante um passeio. Todavia, o leitor observa um renascimento, uma mudança importante na vida de Adalberto: acreditando que Aida havia morrido, ele se abre para uma nova vida, com Alda (que é Aida). Agora o caminho está aberto para os dois, pois a irmã não está mais presente entre eles. Isso renova suas esperanças, faz renascer seu mundo:

Por entre o desastre e a morte, por entre a solidão, a nudez total, uma voz cresce em pureza, em verdade, em renascer. [...] Que tu a ouças e se abra em evidência como uma força da terra. [...] Estamos sós, um diante do outro, o mundo é vasto e deserto, eis que Deus criou enfim o primeiro homem e a primeira mulher (Ferreira, 1967, p. 210-211).

Com efeito, após o naufrágio, Adalberto é tomado por uma nova alegria. Tem um novo olhar para a cidade e a vida:

E eis-me de novo em Penalva. Acertei-me com tudo isto, sou daqui, sinto-me bem. É bom olhar as coisas e saber que nos esperam, certas, no seu lugar, coordenadas com o que somos. Olho o meu sétimo andar, a Sé está ali, [...] e a Praça e o cavaleiro com a mensagem que ninguém mais sabe, e as casas negras, tolhidas de Inverno [...]. Tudo ordenado e em centro ordenador – eu.

Abro as janelas do meu quarto, paio um instante relembrando, confirmando-me na harmonização do mundo (Ferreira, 1967, p. 211-212).

Como vemos, Adalberto é o centro de onde tudo irradia. Sob o efeito positivo do encontro com Alda, ele se reencontra com a vida, reinventa a si e ao mundo. Não é mais um estrangeiro em Penalva. Tudo parece estar como deveria. A harmonia que dele irradia estende-se ao mundo externo e volta-se sobre ele, como em um jogo de espelhos.

Com o casamento, em “momentos raros”, vivem o “milagre” da “transfusão” (Ferreira, 1967, p. 233), da comunicação, até que, inesperadamente, algo novo acontece:

Certa noite, porém, foi em Dezembro? O vento rondava-nos de augúrio, apertava-nos contra a nossa solidão, [...] Alda sufocou-me com uma extraordinária notícia:

- Vou ter um filho.

Fico paralisado, o coração bate-me na garganta (Ferreira, 1967, p. 234).

O vento pode ser entendido como metáfora da mudança anunciada com a chegada do filho. No entanto, é um vento de augúrio, indicando os acontecimentos que estão por vir. Com a notícia, Adalberto, abalado de início, entrega-se à espera do herdeiro, “perdido na manhã azul”, “aberto à manhã perfeita, unido em alegria à plenitude em redor” (Ferreira, 1967, p. 235). Há uma serenidade a envolvê-lo, que traz consigo a evidência do “acesso do limite”, do reconhecimento do outro, da superação de todos os limites, da união com um “tu”, do encontro com a transcendência. Sua intensidade emocional transmuta sua visão do espaço:

[...] frente a um sol que se levantava e esclarecia o mundo e o justificava e o cantava estridulamente e mo impunha flagrantemente na sua brutal glória, era como se eu caminhasse por um corredor sem fim, por uma estrada sem fim ou subisse por uma montanha colossal e o último muro surgisse depois do último arranque ou vencesse o último passo no limite da escalada e de súbito me deflagrasse o terror de outras horas e a pergunta me estalasse, a pergunta de sempre “quem para isto? a quem isto? onde o mais para o meu excesso?” e por um milagre absurdo o muro se arruinasse ou eu pusesse a pegada final na minha ascensão e respirasse fundo e o Universo e a minha vida se ordenassem em verdade e em perfeição: meu filho... (Ferreira, 1967, p. 235-236).

Neste fragmento, observamos uma sofreguidão, uma euforia do narrador-personagem. Superando todas as barreiras entre os homens, metaforizadas pelas indicações espaciais (“corredor sem fim”, “montanha colossal”, “muro”), a chegada do filho liberta-o da opressão. Desse modo, ele reinventa sua vida, ultrapassando seus limites.

A chegada do filho desencadeia em Adalberto a força de sua divindade: “Um deus nasceu da minha carne, eu o fiz” (Ferreira, 1967, p. 238). Uma esperança nova se faz e ele reafirma seu sonho de novo mundo: “Há sol na cidade, destinos cruzados, sonhos e veneno: um deus chegou para recriar o mundo... Minhas mãos de miséria, minhas tripas de miséria: eu o fiz” (p. 238). A “força da vida” o invade, tornando-o “cúmplice da terra” (p. 244).

Essa alegria é evidente no jantar que ele e Aida-Alda oferecem a Emílio e Garcia, para comemorar o nascimento da criança. Reagindo contra a abolição da descendência, proposta por Garcia, Adalberto questiona: “por que não havia o meu filho de ser feliz? A terra é inesgotável, o homem é misterioso, a alegria podia ser a sua verdade” (Ferreira, 1967, p. 243).

No terraço, aberto à cidade, entrega-se à “sagração da vida”: “Uma brisa chegou do horizonte longínquo. E todos respirámos fundo, como se a paz viesse nela... Alda acendeu a luz e tudo nos ficou mais perto e revelado” (Ferreira, 1967, p. 243). Para completar a harmonia do espaço, a lua aparece no céu:

[...] a Lua ia de facto aparecer. Víamos-lhe já uma curva ampla, crescendo ainda devagar como o gesto imemorial da sagração. Penalva estava às escuras, alguém apagou a luz do terraço, uma voz falava sobre o silêncio da terra. [...] A lua caía agora sobre a Sé, sobre a estátua, escorria largamente pela Praça, evaporava a cidade. Longe, na vaga do vale, um halo e névoa crescia à roda do monte, esvaziando-nos o olhar (Ferreira, 1967, p. 245).

Com uma força imagética incomum, a lua aparece aqui como um elemento de purificação e renovação, como a lua da aldeia de Alberto. Ela lava toda a cidade envolvendo-a numa atmosfera irreal, intensificada pela névoa que se espraia pelo monte. Esse é um instante único, cuja mágica se completa com o vaso de flores que Aida-Alda coloca, “voltado para a Lua, sobre o pequeno fortim donde se sai para o terraço” (Ferreira, 1967, p. 246). Purificação (lua que escorre), vida (flores), tudo é tão perfeito quanto a alegria nova que habita Adalberto.

Fantasticamente, a voz de Irene, que já não morava mais na cidade, expande-se pelo ar: “alguém cantou na noite. Imóveis escutávamos. [...] A brisa crescia em ondas, trazia a voz, levava-a para longe. Todos nos sentámos para ouvi-la” (Ferreira, 1967, 246). O instante é perfeito, com uma atmosfera cálida, vazada de lirismo, que por vezes será lembrada por Adalberto: “[...] há um vaso de flores, Aida gosta de o virar para a Lua, na realidade só uma vez o fez” (Ferreira, 1967, p. 60).

Vivendo com Aida-Alda e o filho no prédio, o narrador-personagem resolve dar nova vida ao apartamento. Internamente, não há muita diferença em relação à fachada: há um ar grosseiro, de abandono, que guarda as memórias do tempo: “O prédio era obra de um labrego,

irritava-me sobretudo a cor das portas, de um verde de escarro. [...] as paredes estavam sujas, as portas descascavam” (Ferreira, 1967, p. 249). Aquele não parecia um espaço ideal para o seu mito genesíaco. O casal muda-se, por alguns dias, para a antiga casa da jovem, que desperta presenças em Adalberto, como se os pais e a irmã ainda estivessem ali. O espaço é opressivo, continua habitado pelos mortos ou seus fantasmas:

E eis que na primeira noite, toda a vida antiga nos reviveu nos ossos, nas lembranças que vinham até o limite das palavras. [...] Era o volume de uma presença, quase tocada, quase corpórea. D. Aura ri pelo corredor, o Sr. Sousa grasna de aparelho na garganta, Aida brilha nos seus olhos sérios. Mais presentes do que se tivessem saído para rua e voltassem em breve (Ferreira, 1967, p. 249).

O narrador sente que Alda está estranha, dominada por “uma força de terror” (Ferreira, 1967, p. 249). Atribui isso às difíceis recordações espriadas pela casa:

- Desde que vieste para aqui... Eu sei: há tanto fantasma...  
[...]  
- Que fantasmas? Não há fantasma nenhum, não tenho medo de infantilidades (Ferreira, 1967, p. 251).

Engana-se, no entanto. O que incomoda a jovem é algo mais aterrador e ele o descobre numa noite em que a “chuva crescia no quintal” (Ferreira, 1967, p. 251) e o vento batia nas vidraças. A chuva e o vento, assim, indicam uma grande mudança, uma reviravolta na vida dos dois. Com efeito, a casa antiga leva a esposa a revelar a verdade para Adalberto: não é Alda, mas sim Aida. Fingiu ter morrido, assumindo o lugar da irmã, para não perdê-lo.

A revelação abala, angustia Adalberto. Toda a sua alegria se esvai: “Quem dormia comigo era alguém que eu aborrecera, que se me gastara. [...] Aida estava ali a meu lado, destruída de ruína e de miséria” (Ferreira, 1967, p. 256). Uma força maior toma conta dele, confundindo seus sentimentos e desorientando-o: “o que me submerge é uma náusea injustificável, um cansaço, uma irritação, um asco que é só asco e se não esclarece mais que isso” (p. 257). É o começo do fim para os dois.

Retornando ao apartamento, a situação se agrava devido a um fato inverossímil: a morte do filho. “Metera a cabeça entre as varas de ferro da cabeceira do leito, tombara de lado, tinha a língua de fora” (Ferreira, 1967, 259). A casa novamente é o espaço da morte, que leva consigo a paz que inundara Adalberto outrora.

Velados pela noite, metáfora da morte, Adalberto e Aida sofrem. Todos os sonhos, toda a perfeição, todo o milagre da vida acabava ali, no corpo frágil daquela criança, “um

homem que chegara havia pouco”. E Adalberto comove-se: “Há o riso, e o teu olhar, e os braços estendidos e a tua vida como um ramo de flores colhidas no campo” (Ferreira, 1967, p. 260). Tanta beleza, tanta vida por vir se dissipa naquele momento, ainda inebriado de presença.

Dorme. Está uma noite quente. Abro a janela a uma brisa que venha. Sinto-a na face, inspiro profundamente. Um sofrimento calmo banha-me como um afago de piedade. É um sofrimento bom, encostar-me a ele como quem descansa. Acho que tenho enfim, direito, um pouco ao menos de sofrer. Choro devagar, fechado em mim, com um egoísmo terno. O Universo é grande, um homem chora a uma janela. Está só (Ferreira, 1967, p. 261).

O cansaço, como vemos, toma conta dele. Sufocado pela emoção, sem poder buscar apoio em Aida, ele procura uma janela, a fim de abrir-se ao carinho da brisa e entregar-se à dor. Sente-se novamente só, abandonado a um “sofrimento calmo” como a noite. A grandeza do universo intensifica sua solidão e seu desalento.

Por conseguinte, agrava-se sua relação com Aida. O espaço da casa torna-se pequeno para os dois. Sua presença é “abusiva” (Ferreira, 1967, p. 262), detesta-a “até o asco” e ainda há “o signo da cidade morta” (p. 263) que o persegue. Absurdamente, agora Adalberto sentia-se bem na casa vazia, “sentia um grande prazer quando Aida se demorava fora, mas com a certeza implícita de que ela voltaria, de que seria nauseante ela voltar e todavia bom, talvez, para que depois o prazer fosse maior, o prazer de estar só” (p. 264). Sabendo disso, Garcia aconselha: “Mata-a” (Ferreira, 1967, p. 264).

Adalberto e Aida não se reconhecem mais: “quem somos do que fomos?” (Ferreira, 1967, p. 266). A raiva e a exasperação tomam conta da relação. Em alguns momentos ele sente piedade dela: “E era quando mais me apetecia matá-la” (Ferreira, 1967, p. 267). O narrador-personagem descobre, enfim, que só “há solidão porque vivemos com os outros...” (Ferreira, 1967, p. 232).

Irritado com tudo, suspeitando da traição da esposa, ele finaliza aquela história: após um acidente de carro, quando Aida está internada, ele a assassina: “Uma fúria triste abala-me todo. Fúria sem razão, talvez – como sabê-lo? E vou para ti, as mãos saltaram-me e tu abriste uns olhos de terror. E a tua língua... E estavas morta. Estavas feia” (Ferreira, 1967, p. 274). Assim, o leitor confirma o que havia sido insinuado em vários momentos anteriores.

Em uma tarde sombria de vento e chuva, Adalberto é condenado a vinte anos de prisão. Da cela, escreve suas memórias. “Aqui estou. Olho há dez anos, ao alto das grades, o pedaço de céu que me coube. Conheço as estrelas que me passam diante. Reconstruo a vida

pelo rumor da vida ao longe” (Ferreira, 1967, p. 276). Cercado pelos “limites de pedra”, rejeitado pela vida, vê o fracasso de seu sonho, de sua obsessão. Reinterpretando sua vida, procura purgar-se. A completa comunhão com o outro, metaforizada insistentemente pelas mãos e pelos olhos, foi impossível.

Resta-lhe apenas, cumprir sua pena e aguardar o retorno a Penalva, “uma cidade fechada, no alto de um monte, a dez passos há o vazio” (Ferreira, 1967, p. 277). A obra, todavia, mostra-se aberta, como a iniciar um novo ciclo, possibilitando efeitos de sentido. Não há respostas para o leitor; ele deve formulá-las: “[...] abrir-me-ão as portas de novo, partirei então para Penalva” (Ferreira, 1967, p. 277). Mais uma vez, é possível decompor o nome da cidade, enfatizando, contudo, a raiz Pena: piedade de Aida-Alda, condenação de Adalberto.

Feitas estas considerações, podemos dizer que há, na narrativa, a fusão de vários espaços: o quarto escuro, Penalva, o prédio e a prisão. Ambos simbolizam o emparedamento de Adalberto, o fracasso de sua comunicabilidade. Apesar da luz que permeia o romance, sobretudo em momentos em que o narrador sente-se em harmonia e paz, o saldo que fica após a leitura é a cidade enegrecida, signo de morte, de longas noites, de augúrio. Os espaços, interiores e exteriores, aparecem cercados, física ou simbolicamente, encerrando o narrador e intensificando seu desejo de comunhão, até à obsessão. Tais espaços revelam um jogo de espelhamento: o olhar de Adalberto os transfigura e, ao mesmo tempo, eles limitam e oprimem ainda mais o narrador-personagem, projetando-se sobre ele.

Desse modo, a noite/escuridão surge como importante metáfora no romance. Além de relacionar-se à morte da mãe, como dissemos oportunamente, metaforiza a angústia, essa obsessão de Adalberto pela comunhão, a sua loucura, oriundas da incomunicabilidade, da incapacidade de entendimento com um “tu”. Por extensão, podemos lê-la como metáfora da destruição do amor e até mesmo do outro (Aida).

Assim como a noite, as sombras e a escuridão caem sobre Penalva, a loucura apossa-se do narrador, encobrendo sua lucidez. Disso vem seu destino trágico: de Deus criador ele passa a destruidor, reduzindo a vida de Aida. As mãos que outrora uniam, comunicavam, por fim tornam-se mãos assassinas. Nesse sentido, a estrela polar, que intitula o romance, é emblemática: um sinal de luz, a busca de uma orientação para um homem envolvido em sua tragédia pessoal. Para se purgar do crime e da loucura, sua única saída é a escritura.

Podemos dizer, enfim, que *Estrela Polar* reflete a crise do homem contemporâneo, um homem isolado, incomunicável, emparedado, que se interroga e interroga o mundo. Essa crise, segundo Lucchesi (1987, p. 6), é incorporada no próprio processo de construção textual, “atingindo inexoravelmente o organizador da trama ficcional (o narrador)”, que procura,

diante do esgotamento das fórmulas romanescas tradicionais, reordenar os componentes da narrativa. Diante disso, intensificam-se as inquietações de Adalberto, dissolvendo o enredo no “registro da perplexidade, do absurdo, da realidade fragmentada, do esfacelamento do indivíduo”. Conseqüentemente, a dúvida instala-se no narrar e a narrativa mostra-se como “o espaço do *re-conhecimento* [...] na tentativa de resgatar a identidade e o sentido de uma *existência agônica e insular*” (Lucchesi, 1987, p. 7, grifos do autor). Nesse romance, no entanto, não há tal resgate, não há esperança. Tudo se dilui em sombras e tragédia, em uma busca sem resposta.

### **3.3.3 *Alegria Breve*: o eterno retorno**

Completando a trilogia existencial, *Alegria Breve* (1965) apresenta um desdobramento da temática iniciada em *Aparição*: a consciência do *ser-para-a-morte*. A morte, no entanto, não aparece aqui como nulidade ou nadificação, como geradora de angústia. Ao contrário, é encarada como experiência de totalização e como possibilidade de instaurar um mundo primordial.

Nesse romance, acompanhamos o progresso de uma aldeia não nomeada que vive um período eufórico e dinâmico durante a guerra, graças à instalação de uma indústria de extração e beneficiamento de volfrâmio para a fabricação de armas. Terminado o conflito, o minério perde sua importância, a indústria é fechada e a aldeia entra em decadência e ruína. Jaime Faria, único habitante que resta, assiste à lenta destruição da aldeia, causada pela emigração e pela morte dos velhos que ali ficaram.

Sem alunos para ensinar, de professor ele passa a coveiro, pois alguém precisava cuidar dos mortos. Completamente solitário, Jaime contempla a neve e a montanha, procurando, ininterruptamente, conhecer-se, e espera encontrar um filho que acredita existir, fruto de seu relacionamento com Vanda. Procurando reordenar sua vida, ele anula o tempo físico e entrega-se ao atemporal, recriando o mundo a sua volta. Transformando sua experiência de vida em palavra, ele escreve, seguindo o fluir da memória, para deixar ao filho o registro do que viveu e testemunhou.

Jaime Faria, o narrador autodiegético, resiste à destruição de seu mundo, colocando-se como o primeiro e o último dos homens, descobrindo seu verdadeiro e profundo valor, em um ato de revelação de si mesmo e de anúncio de um mundo novo:

[...] – sou o Homem! Do desastre universal, ergo-me enorme e tremendo. (Ferreira, 1972, p. 6)

Enfrenta-te grave, fita-te na face inteiro. Todo um mundo possível uma gênese nova – tu, aqui, no instante de ergueres a mão. [...] Sou o criador absoluto. [...] (Ferreira, 1972, p. 246).

Sozinho, dialoga internamente, consigo mesmo, como se falasse a um “tu”: “Enfrenta-te”. Em muitos momentos, questiona-se: “Terei divindade que chegue?” (Ferreira, 1972, p. 9). Aliás, esse recurso é muito freqüente na narrativa, pois tudo se passa em sua mente: não há mais com quem dialogar naquele mundo em destruição. Instaura-se, assim, um contínuo e denso monólogo interior que pulveriza os fatos.

Dessa maneira, à fábula, aparentemente simples, corresponde, no entanto, uma maior complexidade narrativa e uma maior intensidade dos significados básicos da enunciação, como explica Mendonça (1978). Afinal, a mudança em relação à temática implica também uma variação estrutural-estilística que renovou e enriqueceu a obra vergiliana.

Tal como nos dois romances anteriores, em *Alegria Breve* a narrativa é cíclica: fecha-se sobre si mesma. Entretanto, a estrutura labiríntica iniciada em *Estrela Polar* é intensificada, com o constante retorno dos temas, em um processo de zigue-zague. Por isso, Robert Bréchon (*apud* Ferreira, 1972, p. 281) a denominou narrativa “em rosácea”. O começo e o final da fábula encontram-se. Desse modo, no início do primeiro capítulo lemos o início do último:

Enterrei hoje minha mulher – por que lhe chamo minha mulher? Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira. Levá-la para o cemitério, e como? Fica longe. Ela pedira-mo uma vez inesperadamente, acordando-me a meio da noite. [...]

Trago o corpo de minha mulher embrulhado num lençol. É estranho como pesa. Dir-se-ia que a terra o exige com violência [...] (Ferreira, 1972, p. 5-6).

A tarde escurece, a noite vem aí, vou enterrar minha mulher. Enterro-a ao fundo do quintal, debaixo da velha figueira, onde outrora o filho de Norma, subitamente, os olhos em alvo, balouçava-me com ele, onde há dias enterrei *Médor*. Dorme. Para sempre. [...]

Embrulho-a num lençol, tento erguê-la, mas como pesa! A terra ávida exige-a com violência [...] (Ferreira, 1972, p. 269-270)

Igualmente, o final do primeiro capítulo retoma o final do último:

Pequeno e medroso aqui. Atiro a minha patada violenta, respiro até os ossos o universo inteiro. Sou eu. Regresso, enfim, a casa, acendo o lume. Terei de ir à mata cortar lenha. Amanhã? Talvez amanhã? Dorme. Estás tão cansado. Amanhã é um dia novo (Ferreira, 1972, p. 9).

Estou cansado, a noite desce. Não há estrelas, a neve estremece palidamente na sombra. O frio aperta-se, bloco fechado, nítido. Vai nevar de novo pela noite, ar imóvel céu espesso, vai nevar outra vez – nevará de mais? Voltará o meu filho, choverá um dia, voltará a Primavera – quando voltará a Primavera? Terei de ir à lenha amanhã. Terei de ir à vila. Um cansaço profundo. Dorme. Amanhã é um dia novo (Ferreira, 1972, p. 273).

Instaura-se, como observamos acima, a circularidade narrativa, atribuindo um caráter autônomo à obra. Os fatos rememorados entrelaçam-se a outras vivências e vão apresentando-se ao nível da palavra, em uma nova experiência. A estrutura narrativa não se organiza segundo uma lógica. Assim, a ordem e a continuidade temporal se esfacelam, pois o importante é a vivência subjetiva.

Essa obliteração do tempo é conseqüência do diálogo que o narrador trava consigo mesmo e de suas indagações, num esforço para entender sua condição, “que se confunde com a condição do ser humano” (Piza Netto, 2003, p. 17). Como os fatos passados não foram superados, ao rememorá-los, o narrador-personagem presentifica as sensações experienciadas outrora, intensificando-as, muitas vezes, e priorizando o discurso em detrimento dos eventos.

O tempo apresenta, desse modo, uma dimensão existencial: integram-se no presente as sensações do tempo presente e dos tempos rememorados. Isso porque, explica Rosenfeld (1973), o homem não vive apenas no tempo, mas é tempo (não-cronológico). Na consciência humana os momentos se sucedem, mas cada um deles contém todos os anteriores, como acontece com Jaime. “Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas” (Rosenfeld, 1973, p. 82). O tempo do relógio é incompatível com o tempo da mente. O leitor participa dessa experiência, infiltrando-se no desordenado labirinto da memória e dos questionamentos do narrador-personagem.

[...] Um dia fui com Vanda... Vanda! Teu nome. Como um vento do norte. Fui contigo ao monte mais distante que se via do monte de S. Silvestre: havia outros montes para além. Naturalmente, se continuasse, voltaria ao ponto de partida: é a forma da vida humana – ou não? O círculo.

Tomo o serrote, o machado, uma corda. A aldeia fica numa pequena plataforma, no cimo de um tronco de cone. É um cone suficientemente destacado, unido ao corpo da montanha por uma espécie de ponte, digamos, por um “istmo”. [...] Os cães. Já não devia ouvi-los. A neve cai sempre – cessará um dia? cai sempre. À porta da casa hesito. Foi uma boa idéia ter marcado a campa de Águeda com estacas. Assim, olho para lá e lembro-me – para quê? Às vezes penso que, se não forçasse a memória, a esqueceria depressa (Ferreira, 1972, p. 16-17, grifo do autor).

Vários tempos se fundem numa mesma realidade. Assim, na narrativa, convivem o presente e o vivido, a saber: o passado remoto (da infância, de professor na aldeia, da amizade com Padre Marques); o passado próximo (período de progresso na aldeia, relacionamento com Barreto, Vanda, Amadeu, Ema, Aristides); o presente do passado (emigração e morte dos habitantes da aldeia, morte de Águeda, restando apenas Jaime); o presente (o tempo da escrita, do enterro de Águeda, da busca de madeira para o lume, da visita de Beló e dos repórteres, da morte de Médor, da ruína do teto da Igreja e da espera pelo filho, que o liga ao futuro).

Nesse processo de fusionismo, “o presente é uma situação nuclear, da qual partem as possibilidades transformacionais” dos demais tempos (Mendonça, 1978, p. 86), ou seja, o momento que Jaime está vivendo, o agora, inunda continua e intensamente o vivido, reelaborando as memórias. Tal fusão temporal provoca a perda da delimitação, da unidade anterior, resultando em uma escrita instantânea, o discurso da memória. Configura-se, desse modo, o interseccionismo, que evidencia o próprio processo de invenção.

Nesse jogo de tempos, interessa o todo e a significação está na estrutura global da obra, o que estimula as atividades imaginativas do leitor, um leitor colaborador que participa ativamente da constituição do sentido, da organização textual e do processo de invenção. Aqui o texto se faz durante a leitura, na convergência do narrador e do leitor, que se ligam intimamente. Conseqüentemente, a narrativa é extremamente fraturada, confusa, cheia de idas e vindas e de sobreposição de fatos. Por conseguinte, maior é o número de vazios deixados, nos quais o receptor deve atuar.

Enquanto em *Aparição* e em *Estrela Polar* o narrador encontra-se em um espaço de imobilidade de onde escreve, em *Alegria Breve* ele goza dos mesmos privilégios que tem como personagem. Seu “espaço é móvel e diferenciado, bem como um tempo que decorre em direção a um futuro” (Dal Farra, 1978, p. 94). Com isso, a distância entre personagem e narrador anula-se, permitindo a livre passagem de um tempo ou de um espaço a outro a partir de alguma palavra ou situação. Conseqüentemente, a palavra expressa o vivido no próprio momento de vivência, o que a torna mais complexa.

Anula-se, assim, o distanciamento do narrador em relação ao mundo que narra. “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (Rosenfeld, 1973, p. 84, grifos do autor). Ademais, observamos que o fluxo da memória, além de comprometer a seqüência temporal, compromete também a ordem lógica da oração e a estrutura clássica de narrar os acontecimentos. Rompe-se, assim, uma outra categoria da realidade empírica: a lei de causa e efeito.

Conseqüentemente, não há mais, a exemplo do enredo tradicional, o encadeamento lógico de situações, com início, meio e fim. Isso foi iniciado em *Estrela Polar*, porém intensifica-se aqui. Diversas personagens surgem nos mais diferentes espaços pelos quais Jaime movimenta-se – Vanda, Águeda, Ema, Amadeu, Sr. Miguel, Aristides, Norma, André Belo, Padre Marques, jornalistas – sem qualquer apresentação prévia. É no emaranhado narrativo que o leitor tenta configurá-las, tenta ordenar os acontecimentos. A realidade perde sua lógica, visto que aparece como fruto de uma experiência subjetiva, inventiva.

Em função desse trânsito livre do narrador de um tempo a outro, instala-se, na estrutura romanesca, aquilo que Dal Farra chama de “transitividade interrompida”. Isto é, o processo resultante do impulso linear do narrador para enunciar uma oração, uma situação, um fato, que é interrompido pela introdução de uma outra oração, uma situação, um fato que também não se conclui “devido à concorrência de outros estímulos da mesma espécie” (Dal Farra, 1978, p. 98).

Sábado fui. Estava já o Padre Marques, Aristides, Verdial e Águeda. Minto: não estava ninguém, a casa estava deserta. Ouvia-se o vento na mata, nos ocos da montanha. Na marquise, pequenas mesas disseminadas coalham-se de aperitivos. Bato à porta, a porta abre-se, entro e sento-me. Uma luz difusa, indireta, fragmenta-se nos cálices, em estilhaços de vidro que brilham palidamente. Padre Marques a um canto [...] (Ferreira, 1972, p. 85).

Depois, passos. Vêm pelo corredor, chegam à porta do salão, mas. Sentei-me no extremo de um grande sofá vermelho, corrido ao longo da parede. Há um gira-discos aceso, com um disco no prato (Ferreira, 1972, p. 86).

Esse recurso, como vemos nos fragmentos acima, fratura a narrativa e deixa segmentos em aberto. Tanto os cortes narrativos como essas aberturas disseminam vazios que interrompem a *good continuation* textual. Tais vazios levam o leitor a reforçar sua atividade de composição, a fim de buscar um equilíbrio no sistema de perspectivas do texto, defende Iser (1999). Nesse sentido, eles indicam potenciais combinações entre os segmentos textuais, as quais se realizam pela formação de imagens na mente do receptor.

Além disso, não existe a memória perfeita, o que conduz a dúvidas, ambigüidades e novas possibilidades. Essa falência, observa Dal Farra (1978, p. 95), justifica a “existência do discurso. O narrador confessa estar inventado – reinventando – e o seu grau de onisciência é mais agudo que a onisciência [...] tradicional”, assumindo uma outra convenção. Destrói-se, assim, a dualidade discurso-narrativa. Segundo a autora, é da falência da divisão entre narrador e personagem e narrativa e discurso que se instaura a escritura. Esta resulta exatamente do cruzamento e da perda do caráter definidor daqueles.

Por outro lado, as fraturas, por vezes, abrem caminho para o imaginário. De acordo com Mendonça (1978), nesse romance a cena real sempre se associa à imaginária, o que explica muitos diálogos inventados pelo narrador. Cria-se, assim, uma ilusão perfeita que participa da estrutura de tema e horizonte e pode levar à frustração das expectativas do leitor. Exemplarmente podemos citar a cena em que Jaime e Vanda vão à capela:

Imagine você, Ema. Mas também a capela estava fechada. Imagine você: as portas estão abertas, Vanda está em pé no trono do altar. O seu olhar está cheio de horizonte, estende-se, raiada ao impossível, estende-se ainda. Para lá do último monte, para além da terra dos homens. Paro à porta, deslumbrado, de costas para o sol.

– A luz canta-te – diz-me ela lá do alto (Ferreira, 1972, p. 104).

Nessa cena, Vanda sofre uma espécie de ascensão na capela, a que Jaime assiste deslumbrado. Em meio a infiltrações do presente e a fragmentos esparsos de diálogos com Ema e Amadeu, os dois entregam-se a um violento encontro erótico. Surpreendentemente, quando o leitor vê a cena como verossímil, acreditando na invasão do sagrado pelo profano, suas expectativas são negadas pela repetição da frase que abre o capítulo [“Saímos de manhã. Está um dia bonito, plácido e doce” (Ferreira, 1972, p. 108)] e de outros fragmentos do fluxo da consciência de Jaime, destruindo a cena imaginária: “A ascensão até a capela ainda é longa. Quando chegamos enfim, Vanda enfurece-se, porque as portas estão fechadas” (Ferreira, 1972, p. 112).

Por outro lado, a mencionada fusão temporal implica também a fusão de espaços, cindindo a narrativa. A subjetividade do narrador-personagem plasma tanto o tempo como o espaço, em um processo contínuo de recriação e exaltação desse processo. Afinal, ele anuncia um novo mundo e também uma nova linguagem. À inovação estrutural corresponde também a temática: a destruição do velho e a instauração do novo. Um novo mundo é construído, em um espaço vasto e genesíaco. Esse novo universo exige uma também nova forma de dizer, carregada de poeticidade e beleza, um novo fazer romanesco, caracterizando o romance lírico contemporâneo, segundo Goulart (1997).

Após essas considerações sobre o romance, debruçamo-nos sobre o espaço da aldeia, espaço transfigurado pela linguagem e pela memória de Jaime Faria, onde se reúnem inúmeros elementos simbólicos.

### 3.3.3.1 A aldeia: mundo primordial

Acompanhando a vida, as indagações e as esperanças de Jaime Faria, podemos identificá-lo com o *ser-para-a-morte* (*Sein-zum-Tode*), completando os conceitos heideggerianos explorados na trilogia ora estudada. No entanto, isso não implica uma postura de angústia, mas sim a aceitação de que o homem está fadado à morte devido a sua própria condição e constituição. A morte é uma experiência irrevogável na vida humana, intransferível. Se o homem a assume, alcança a autenticidade, antecipa-se a ela, experimentando-a diariamente, como postula o pensamento heideggeriano (Huisman, 2001). . Em Jaime o leitor encontra isso: um homem que vivencia a morte todos os dias, enfrenta-a, não a teme: “O mundo tinha de morrer” (Ferreira, 1972, p. 117), “reconheço apenas a força do que é, a bruta força da terra que se cumpre” (Ferreira, 1972, p. 96).

Assim como nos romances anteriores, o próprio título, à primeira vista, aparece como um lugar vazio. No percurso da leitura, vivenciando as experiências de Jaime, seu contínuo fluxo da memória, o leitor consegue atribuir sentido a essa alegria breve: a fugaz iluminação experimentada pelo homem entre o nascimento e a morte; um espaço temporal que lhe permita conhecer a vida e o mundo, sonhar, interrogar-se, sentir, angustiar-se, ansiar pelo impossível, ver a morte como uma “sagração”. E nesse rápido espaço temporal, o homem vive sua eternidade.

Ao lado do aprofundamento da inovação estilística, como já mencionamos, encontramos-nos diante de um mundo mais vago e mais inverossímil que nos romances anteriores, com a fábula, os tempos, as personagens e os espaços bastante diluídos. Exatamente desse mundo fluido e vago é que erigirá um novo e, nesse sentido, o espaço assume uma intensa carga simbólica. Assim, colocamo-nos frente a dois lados de um mesmo mundo: por um lado, um mundo destroçado, velho e caduco; por outro, um mundo genesíaco, à espera do filho do último homem, seu criador.

A respeito disso, lembramos que a fragmentação é uma estratégia textual utilizada por Vergílio Ferreira. Ao mesmo tempo em que reorganiza a narrativa romanesca tradicional, ela quebra as expectativas e oferece um potencial de efeitos ao leitor, que reage ao texto. Assim, a partir do dito e do não-dito textuais, ele realiza suas sínteses e acompanha a vida de Jaime, a ascendência e morte da aldeia. Conseqüentemente, acompanha as mudanças no espaço a partir do olhar de um narrador autodiegético, que rememora, vive e escreve sua história.

Diferentemente daquilo que vínhamos observando nos romances anteriores, aqui não há a sensação de emparedamento, pois Jaime percorre livremente os espaços da aldeia, quer

sejam interiores ou exteriores. Ele goza, portanto, de total liberdade: para se locomover, para escrever, para indagar e para reinventar o discurso narrativo.

Em relação aos espaços internos, um dos primeiros a aparecer na narrativa é a escola: a sala vazia, silenciosa, ao final da aula. Algumas vezes Jaime recebe a visita do homem que mudaria a vida da aldeia: Luís Barreto, engenheiro de minas. Segundo o narrador-personagem, assemelhava-se a uma estátua: tem as mãos e a face petrificadas, estéril. É um homem meio máquina

um tipo seco, desidratado. Um vago ar de pasmo errava nos pequeninos olhos mortais. [...] Tinha uma cara ressequida de pergaminho – sessenta anos talvez. Um botão de baquelite enterrava-se-lhe como um prego no ouvido esquerdo, donde pendia um fio entrançado que lhe penetrava pela gola do casaco (Ferreira, 1972, p. 10-11).

Barreto é descrito como uma caricatura, um homem seco e tecnificado. Vai à escola falar sobre a instalação das minas na aldeia, sinal de progresso para todos os habitantes. Por isso, conta com a ajuda do professor para conseguir o apoio da comunidade. Enquanto ouve o engenheiro, o olhar de Jaime, no entanto, é desviado, fixando-se na janela aberta:

O clarão do poente entrava por uma janela [...] Pela janela aberta que lhe ficava atrás [de Barreto], via ao longe os dois morros erguidos. Ao embate do sol, estremeciam, contra o céu, em partículas de luz. A capela de S. Silvestre brilhava, branca, no cimo de um deles. [...] Falava baixo, horizontalmente, como uma fita de som [...] Fora, no ar aberto de maio, só uma palavra anônima pontuando o silêncio (Ferreira, 1972, p. 11).

Essa estratégia textual que usa cortes para a inserção do espaço é recorrente nas narrativas vergilianas. Trata-se de um vazio narrativo, segundo Dimas (1985), que privilegia a descrição em detrimento da ação. Na cena contemplada, Jaime parece ver através do engenheiro: “a janela aberta que lhe ficava atrás”. E, pelos olhos dele, o leitor vê uma conjugação de elementos simbólicos que aparecerão ao longo de todo o texto.

Primeiramente, destacamos a própria janela, que permite a ligação entre os espaços interiores e os exteriores, ampliando os horizontes do homem. Isso é recorrente na trilogia estudada. Atento a tudo o que acontece em torno de si, Jaime vislumbra cada detalhe desses espaços. Introspectivo, vivendo, narrando e indagando ao mesmo tempo, ele olha tudo o que o circunda, até as mínimas coisas. Conhecer o mundo é conhecer-se, afinal, para Heidegger (*apud* Ferreira, s/d), o espaço revela-se estrutura daquilo que o homem é.

Desse modo, retomando a citação acima, notamos a oposição entre a dureza de Barreto e a beleza do espaço além da janela. A linguagem apresenta recursos poéticos, como a

personificação e a adjetivação expressiva – os “morros” que “estremeciam”, “partículas de luz”, “ar aberto de maio”, “palavra anônima” –, criando uma imagem tranquilizadora de final de tarde. A luz vem de fora, invade a sala, permeia a narrativa e contagia o leitor. Essa luminosidade, atraída pelo olhar do narrador, será recorrente na narrativa. Simboliza a lucidez de Jaime, a sua fulguração interior, a consciência da força do homem.

A montanha, por sua vez, aparece com uma força milenar, como um lugar sagrado, com sua cobertura branca:

Dois picos solitários levantam-se-me adiante, lá longe, trêmulos no silêncio. Entre eles e a aldeia há um vazio escavado na montanha, donde sobem as sombras e a neblina. Pela manhã a neve infiltra-se pelos desfiladeiros, e toda a serra e a aldeia flutuam. Então é como se o tempo se esvaziasse e a vida surgisse fora da vida. Mas agora o ar é puro, transparente, como um sino na manhã. Só as sombras se erguem desde o fundo. Com a neve acumulada tomam um tom violáceo. Mas é um tom nítido como no espectro solar. Os dois picos, de arestas limpas, vibram imperceptivelmente no céu úmido e já escuro (Ferreira, 1972, p. 6).

Já dissemos que a montanha tem uma importante simbologia, pois aparece nos romances anteriores. Liga-se à idéia de meditação, de elevação, de ligação entre o homem e o Absoluto. Nesse caso, a montanha está coberta de neve acumulada, ou seja, trata-se de uma montanha polar, que simboliza “o eixo do mundo e sua brancura liga-se à inteligência e à pureza” (Coelho, 1973, p. 226). Essa pureza é intensificada pela linguagem expressiva que descreve um espaço imaginário, suspenso, em um tempo irreal: “a serra e a aldeia flutuam”, “o ar é puro, transparente, como um sino na manhã”, “tom violáceo”, “céu úmido e escuro”, tempo esvaziado, vida “fora da vida”. Além disso, na narrativa, a imagem dos “dois cumes picos solitários” é constantemente reiterada e esta duplicidade é muito significativa, ambivalente, retomando o constante movimento vida/morte presente nos textos vergilianos:

A montanha mítica de dois cumes representa simbolicamente a idéia dos ‘dois mundos’ (físico e espiritual), dos dois aspectos essenciais à criação manifestada (= luz e treva; vida e morte). Seus dois cumes representam visualmente esse sentido ambivalente e dual (Coelho, 1973, p. 226, grifo do autor).

Enfatizando esse lado espiritual, a idéia de ligação entre o céu e a terra, a capela ergue-se sobre um dos picos, branca e brilhante, irradiando luz e reafirmando a importância de Deus para a população da aldeia, um dos grandes mitos humanos. Embora não tenha esse lado espiritual ou religioso, negando Deus, Jaime é atraído pela força das montanhas, por sua eternidade e permanência, que o ligam ao Absoluto, a algo que transcende os limites

humanos. Há uma relação estreita entre o narrador e essas montanhas: há um diálogo entre eles desde sempre, “uma palavra anônima pontuando o silêncio”.

A montanha, nesse sentido, sempre surge em imagens grandiosas. Sua força é evidente e contagia Jaime que vê o espaço transfigurar-se em “espaço mágico”: o horizonte é imenso, a vida está presente nas matas, a luz é intensa, há uma vibração no ar, ouve-se uma voz inaudível, o silêncio circunda tudo.

Seguíamos pela montanha, havia a toda a roda horizontes sem fim. Passam à nossa beira as matas silenciosas, descem das ramadas feixes de sol que embatem no chão abrindo clareiras luminosas. [...] Há uma presença vaga no ar e instintivamente olhamos aos lados, ao alto. [...]

O espaço mágico vibra como um tímpano, um fluido estranho trespassa-nos, suspende-nos. Quase transidos escutamos uma voz que se não ouve e se levanta ao longe, na aldeia, no universo.

- Volta comigo – diz-me Águeda. – Para sempre.

(- Dorme. Para sempre. Sob a figueira e a neve) (Ferreira, 1972, p. 52).

No jogo de indagações e questionamentos estabelecido pelo narrador-personagem, evidencia-se sua entrega à contemplação do espaço. Afinal, é esse espaço que lhe resta para reconstruir o mundo e seu olhar transforma, reinventa tudo:

Ar cálido e puro, um sorriso breve assoma no horizonte da vida, um perfume passa e entonetece. Pela encosta da montanha, manchas verdes aqui e além: centeio? flores silvestres? mas reparo de súbito que a sala está vazia. Devo ter respondido ao homem, ele deve ter-se despedido de mim antes de sair (Ferreira, 1972, p. 12).

Senta-se [Barreto] numa cadeira, voltado a poente, há luz no ar. Quando fico só na sala, com todas as janelas abertas, às vezes cerro os olhos, respiro fundo, e a paz da terra é tão funda, que encosto a cabeça à secretária e choro (Ferreira, 1972, p. 23).

Presente e passado condensam-se, reduzindo a distância de Jaime em relação ao que narra. O efeito sinestésico do espaço exterior o envolve completamente: ele sente o “ar cálido e puro”, “um perfume” e a vida brotando na encosta da montanha. Entre o silêncio e a luz, vislumbra o anúncio de uma “fugidia alegria”, um “sorriso breve” no “horizonte da vida”. O efeito é tão intenso que chega à catarse: chora na secretária. O leitor, por sua vez, comunga os efeitos experimentados pelo professor.

Juntamente com Barreto veio o progresso. A exploração do minério transforma rapidamente a aldeia e o olhar de Jaime acompanha cada detalhe:

Pouco a pouco, na encosta fronteira, na que termina no alto pelos dois picos, vão surgindo montes de areia ao pé de dois orifícios, como dois buracos das formigas. Mas antes, antes – foi antes? – dois barracões, um do lado de lá, outro do lado de cá, erguendo-se pedra a pedra como que por si, eram poucos operários. [...] Simultaneamente, foi-se erguendo uma vivenda, mas do outro lado da plataforma em que assenta a aldeia, perto da minha casa, na descida da vertente que entesta ao grande horizonte (Ferreira, 1972, 24).

Era um barracão, um cheiro acre a poeira mineral disseminada no ar, nas caras enegrecidas dos operários sujos que entravam, saíam, fatos de ganga, com o espectro atrás da aldeia miserável agora tecnificada, cortada, cruzada perpendicularmente de cabos elétricos, rumores a óleos de ferragem, a filha do Védor está prenhe [...] (Ferreira, 1972, p. 68).

Chega a energia elétrica. Os fios esticaram-se sobre postes entroncados de “robustez com largas pranchas de aço cruzadas”. Os caminhos se alargaram, carros circulavam “com o insólito rumor a óleos e a ferragem”. O barulho das máquinas invadia o ar, trabalhando dia e noite “numa obstinação”. Os apitos soam em determinados horários, “apitos lúgubres como olhos de doidos”. Homens pelas ruas, “dizem uma palavra breve” e “riem um riso oblíquo e dominador”. São muito eficientes, “filhos do aço”, com “poderes terríveis”. Tecnificam a aldeia toda, “sabem tudo, simplificam tudo” (Ferreira, 1972, p. 25-26). Pelas descrições, o leitor observa a rejeição de Jaime ao progresso, à tecnologia, que transforma a vida do homem e esvazia sua humanidade. Na aldeia, a vida social é profundamente alterada pela chegada da fábrica e nunca mais seria a mesma.

A vivenda mencionada na citação acima é a casa de Barreto, “luxuosa e breve no granito trabalhado, nos vidros lúcidos, no colorido fresco do telhado, encostada à montanha” (Ferreira, 1972, p. 25). O leitor, ao relacionar os segmentos do texto, nota que o discurso do narrador indicia que esse progresso será passageiro: “palavra breve”, vivenda “breve”.

Na vivenda, Barreto vive com a esposa, Vanda, mulher com quem Jaime tem um intenso relacionamento amoroso e do qual acredita ter nascido um filho. Em meio às lembranças e incertezas do narrador, ela aparece:

Eis que irrompe enfim pela aldeia, foi em setembro? Toda a aldeia te esperava já, incendiada de mecânica, tecnificada, desesperada. Eu te esperava também para arder no teu fogo. Eras escura (regressavas da praia?), tinhas olhos diabólicos. Negros lúcidos. Baixa, intensíssima, o teu corpo apertava-se contra si numa pressão a estalar. Passas [...] com tuas calças justas, de seda preta com listras amarelas obliquando violentamente para o vértice de ti [...] unhas sangrentas, mãos vivas nos pulsos frágeis [...] (Ferreira, 1972, p. 83).

As imagens da aldeia e de Vanda parecem fundidas pelo narrador-personagem: incendiadas, desesperadas, escuras, com olhos diabólicos, intensíssimas. As unhas de Vanda são “sangrentas” como o sofá vermelho de sua sala: o emblema de sua energia, sensualidade e fecundidade. Esse elemento espacial, portanto, é caracterizador de Vanda.

Com frequência, Jaime vai àquela casa, sobretudo ao quarto de Vanda, lugar de intimidade absoluta: “Pela noite quente, bato à tua janela, tínheis [Vanda e Barreto] os quartos separados. Deitada sobre a cama, nua. Apenas um lençol cobrindo-te até o ventre. Morena, nua. Cerram-se-me os dentes de ira, é a ira do meu sangue [...]” (Ferreira, 1972, p. 49).

A casa tem um “grande salão à direita, todo em vidraça”, com uma das faces voltadas para o “sol da tarde de inverno”. É o “sítio mais tranqüilo e mais aberto ao horizonte” (Ferreira, 1972, p. 83-84). Daquela parte da casa é possível contemplar a montanha e a mata. “Vê-se de lá o cemitério, e mais ao longe, a casa de Águeda” (Ferreira, 1972, p. 83). Com efeito, quem vê é Jaime e os pontos espaciais vistos são referências para ele: o cemitério, com seus mortos, a casa de Águeda, sua mulher, a mata e a montanha.

Ali se reúnem Barreto, Vanda, visitantes, Jaime, Padre Marques, amigos de Barreto, intelectuais, habitantes da cidade. Na memória revivida de Jaime, muitas personagens vão surgindo, instantaneamente, em um quadro confuso que funde vários planos temporais:

Está sentado [Barreto] no extremo do sofá vermelho [...] Subitamente, não o vejo. Subitamente, o seu lugar está vazio, ou senta-se aí Ema, Vanda, mesmo o Padre Marques. Como num truque cinematográfico, saltam à minha frente, desaparecendo, revezando-se. Há uma conversa múltipla que passa de uns para os outros, que passa mesmo pelo sujeito de bigode [Miguel] que veio a minha casa trazer-me um livro [...] Há uma conversa múltipla e qualquer coisa indivisível que a atravessa em zigue-zague e é a minha voz. Única, indivisível, infatigável. Ouço o *Médor*, é o uivo dele, reconheço-o. Venho à janela – o pátio está deserto, a aldeia afunda-se sob o peso da neve (Ferreira, 1972, p. 88-89, grifo do autor).

Pessoas do passado cruzam-se nas lembranças do narrador-personagem que, no presente, contempla a aldeia deserta, coberta pela neve. Em sua memória, a chegada de Ema é como uma revelação luminosa, pois marca definitivamente a vida de Jaime. Esta chegada contrasta com a de Vanda mencionada anteriormente:

Foi decerto na Páscoa que pela primeira vez a vi, ou que fiquei a vê-la para sempre. Decerto, a cronologia. Estará errada? [...] As pessoas e as idéias, como as árvores são uma harmonia com a hora e o lugar. [...] Há flores na terra, o seu perfume no ar – Ema passa. Alta, branca e loura, passa. É o momento exato da sua vinda. Pesa em mim uma memória escura, mas os meus olhos riem [...] Então uma pálida música como um olhar mudo e tão

quente – que é que vens aqui fazer? Há uma era nova a instaurar. [...] Ema saudou-me distraída, estonteada ainda da claridade, do aroma a giestas, a resina, na radiação astral de horizontes. [...] Cabelo longo, quase platinado, caído para os ombros. Largas bandas sedosas flutuavam-lhe sobre a testa, a face, num breve ar descomposto de intimidade de quarto. [...] Ema fumava. Era alta. As linhas do seu corpo ondeavam-lhe até aos pés, lentas, hieráticas [...] (Ferreira, 1972, p. 164).

Jaime não está certo sobre a cronologia, mas isso é irrelevante, pois ele inventa seu tempo, é dele que tudo parte. O espaço é uma festa quando Ema chega à aldeia. Sua chegada transfigura, aos olhos do narrador, tudo em volta. É Páscoa, festa do renascimento. É primavera, um perfume exala no ar, flores explodem em uma profusão de cores. Há luz e música. O espaço é envolvido por um efeito inebriante, que ativa todos os sentidos. Sua chegada parece uma anunciação.

Ema é pureza e leveza, parece flutuar no ar, irradiando luminosidade, envolta nas linhas do próprio corpo. Opõe-se à Vanda, que é escura, morena, baixa, puro instinto. Ema, por sua vez, é alta, adjetivo que se refere à verticalização, à subida às alturas, à meditação, ao Absoluto, o que indicia suas preocupações metafísicas, seus questionamentos. O adjetivo “hieráticas” reitera isso. Afirma ela: “Nasci para escandalizar [...] É o único modo de se estar vivo” (Ferreira, 1972, p. 165). E ela escandaliza principalmente Padre Marques, pois descobre uma outra dimensão para a espiritualidade.

– Que Deus? Você disse-me que não tinha um Deus para me dar. Você disse-me que ele não tinha um nome. [diz Jaime]  
[...]  
– De modo que me é indiferente que Deus não tivesse encarnado – diz Ema – desde que tenha encarnado a divindade. Porque o que importa é que o céu tivesse baixado à terra. Há um apelo invencível e é só. É-me perfeitamente indiferente que Cristo *nunca tivesse existido!* [...] Que importa que fosse uma fábula ou que sejam fábula os seus milagres? O milagre é que essa fábula exista. E é só o que importa.  
- Hei de contar tudo ao Padre Marques – disse eu.  
- Coitado do Padre Marques – disse Ema (Ferreira, 1972, p. 170-171, grifos do autor).

A música é um elo de ligação entre ela e Jaime. O encontro dos dois se dá em um plano acima do material. Trata-se de um plano metafísico, das idéias e da Arte, o que explica a anunciação com que Jaime relembra sua chegada à aldeia. Ema presenteou Jaime com dois discos. Um deles é *Os Quatro Elementos*, que marca a vida do narrador e cuja música acompanha-o por longo tempo. Esse título emblemático insere-se entre as perspectivas do texto. Atento a isso, o leitor relaciona o disco à temática do romance: recriação. Os quatro

elementos fundamentais para o ressurgimento da vida (a água, o ar, a terra e o fogo) são exatamente os que restam nos destroços da aldeia, quando Jaime encontra-se sozinho. Mais tarde, no entanto, esse disco será destruído por ele. Naquele mundo, tudo está gasto, inclusive a Arte, um dos mitos decadentes, simbolizada pelo disco. Enfatizando isso, podemos citar ainda a promessa de vinda de um pintor à aldeia, que, todavia, nunca chegou.

Por outro lado, Miguel, o “sujeito do bigodinho”, citado anteriormente, é um ativista político a favor dos trabalhadores. Chega à casa de Jaime em uma noite de chuva, expondo suas idéias e preocupações a respeito das condições de trabalho nas minas. Jaime soube seu nome somente quando já tinha deixado a aldeia: “como te chamas?” (Ferreira, 1972, p. 65). O que mais intriga nessa personagem passageira, “um sujeito neutro, com uma voz impessoal de código administrativo”, é um livro que traz para o professor: *Os Dez dias da Recriação*: um título bastante sugestivo em uma aldeia que logo estará em ruínas e da qual Jaime surgirá como o criador. Esse livro, então, soma-se ao disco de Ema, reiterando a temática da recriação.

Padre Marques, por sua vez, o pároco, é um velho amigo do narrador, apesar de suas posições divergentes. Vive próximo à igreja, com a irmã Laura. Ele e o professor sempre jogam xadrez ou almoçam juntos, sobretudo após a morte dos familiares de Jaime, que fica sozinho. As discussões de outrora já não os inquietam mais: “Chegamos ao alto da vida cansados e olhamos em silêncio o que abandonamos pelo caminho: ele fechado na sua sabedoria, eu na minha. [...] temos pena e tolerância um pelo outro” (Ferreira, 1972, p. 27).

As visitas à casa do Padre são recordadas por Jaime, ou melhor, revividas como uma memória de toda a vida:

Quando entramos em casa, Laura [irmã do padre] já está à mesa, sozinha, esperando. [...] Comemos no quintal, sob um dossel de videiras, armado em varões de ferro com arames. Numa caleira de pedra um ribeiro corre com o brilho fresco do seu murmúrio, ao longo das traseiras da casa. É agradável ouvi-lo. Lembra um verão muito antigo e as suas tardes, as suas noites. [...] (Ferreira, 1972, p. 29).

Revisitando a casa, Jaime sente-se bem ali. Seu olhar e sua memória recriam um espaço bucólico e tranqüilizante: luz do dia, dossel de videiras, murmúrio do ribeiro. Harmonia perfeita para um encontro de velhos amigos. Como um pintor, o narrador ocupa toda a cena com a descrição do espaço.

Antes dessa época, Jaime vivia com a irmã Norma, o marido dela (Antônio) e o filho. Estão todos mortos agora e vivem apenas em sua memória.

Norma já tinha morrido. E antes dela o filho. Antes do filho, o marido. Antes do marido, a nossa mãe, ou não? a nossa mãe não morreu depois do filho? E mais longe ainda, no começo do mundo, o nosso pai. Relembro os mortos, amo-os, mas ficou em mim a agitação (Ferreira, 1972, p. 27).

A criança, o filho de Norma, morre precocemente, do mesmo modo que as crianças desaparecerão da escola e da aldeia mais tarde. Sua morte já anunciava aquilo que Jaime constataria com a aldeia deserta: “É o que sobretudo me arrepia – um mundo sem crianças” (Ferreira, 1972, p. 239). Apesar dessas mortes, o narrador não se angustia. Nesse sentido, no fragmento acima, revela-se a sua atitude em face da morte: a agitação acabou, ele não a teme mais, incorporando-a à vida.

Além dessas personagens, Águeda, a esposa, é muito importante na vida de Jaime. O primeiro encontro dos dois é lembrado em detalhes, transfigurado:

Tarde de domingo, tarde de maio, aérea de brisas – ou era verão? Mês da Virgem? do Coração de Jesus? Águeda vinha pela tarde arranjar as flores do altar ou dar Catequese às crianças? [...] Há um escalão de pedra à entrada, passa um rego de água em frente, vem do quintal do Padre Marques, vem das nascentes da serra, desce para os quintais da encosta. Pela sombra das matas, pelos pomares floridos, efervescente, o cantar dos pássaros. Trilam como cordas de prata ao sol, explicam a alegria mais simples que é a alegria de ser. A terra vibra – ó Deus, a vida é tão estupidamente bela! Um perfume ondeia-me em pura excitação, profundo, visceral, demoníaco de uma juventude eterna. Cruza-se pelo ar, vem das pinhas novas, cheiro resinoso, vem das giestas da montanha, as abelhas cantam-no numa vibração dormente. Como de um corpo fresco, cheiro da terra virgem, a alegria é clara e trêmula como um olhar. Se eu te entendesse enfim, misterioso indício de uma verdade serena no recomeço absoluto – eu de fora, olhando, que é que me ilude ao encontro dos meus olhos? É uma tarde linda. Quando entro na sala, Águeda está já composta na sua cadeira. Aperto-lhe a mão, ela fita-me de olhos amedrontados.

- Boa tarde (Ferreira, 1972, p. 42-43).

O leitor nota aqui um vazio narrativo: o narrador desvia-se do encontro, imobilizando-se nos detalhes do espaço exterior, que é longamente explorado, e entre os quais se inserem reflexões. Assim, “vê” no espaço a excitação da juventude de Jaime, a explosão da vida, a emoção do primeiro encontro com Águeda. Tudo se amalgama em uma bela imagem, cheia de luz, cores, energia, música, alegria, flores, frutos, vida, imagem que mescla todos os seus sentimentos e sensações. Da legibilidade emana, assim, a visibilidade: as comparações, a adjetivação, as sinestésias, as cores, tudo se condensa, provocando um efeito estético no leitor, revelando-lhe essa alegria “clara e trêmula como um olhar”. Os recursos lingüísticos e estilísticos levam-no à construção da imagem. A afirmação do narrador – “é uma tarde linda” – sintetiza, discursivamente, o indizível.

A aparição de Águeda completa o espaço descrito anteriormente. No primeiro encontro com Jaime, eles não se falam. As palavras são insuficientes: bastava o olhar. O importante é o que vem de dentro, a intensidade emocional: “o nosso segredo violentíssimo”.

A jovem

atravessava a aldeia, de peito ao vento da tarde. Erguia a fronte, os olhos semicerrados, os cabelos flutuando, o vestido ténue boleando as massas do seu corpo. Vibrei-lhe um olhar trêmulo, ela relanceou-me brevemente, triste e distante. Decerto o seu destino decidia-se para além de mim ou ela o supunha (Ferreira, 1972, p. 41).

A liberdade e a leveza estão inscritas em seu corpo (“peito ao vento”, “erguia a fronte”, cabelos flutuando”). Porém, no presente, o narrador reinterpreta o passado: no olhar “triste e distante” de Águeda, vê o destino dos dois. As transformações na aldeia mudaram-na também: ela se tornara amante de Aristides durante a exploração das minas. Separados, ela e Jaime só se reencontram quando apenas restam apenas os dois na aldeia deserta.

Combinando os segmentos do texto e realizando as sínteses necessárias, propostas por Iser (1999), o leitor acompanha a união, separação e reencontro do casal. Além disso, na memória de Jaime, essa Águeda jovem, cheia de vida, transformou-se, arruinou-se, como a aldeia: nos últimos tempos, freqüentemente, corria à igreja, rezando compulsivamente com os braços erguidos, como se purgasse seus pecados. A última imagem que tem dela contrasta com a beleza da juventude: “Magra, sisuda, indignada com a vida. Pus-lhe o terço nas mãos, um pouco talvez para a reconciliar consigo, para ter um sono mais fácil. Mas a face agreste de boca cerzida, as mãos quase enclavinadas fixaram para sempre a imagem do seu desespero” (Ferreira, 1972, p. 7).

Na vida de Jaime, o anúncio do filho é inesperado, uma situação-limite:

- Vou ter um filho – disse. – Mas não terá o teu nome.  
 Coalhado em surpresa, súbito, em expectativa. Como uma pancada que se espera que comece a doer. [...]  
 - Vanda! Que é que queres dizer?  
 [...]  
 - Fui eu que o fiz! (Ferreira, 1972, p. 78).

De repente, inundado por essa idéia, os tempos se misturam e Jaime, olhando pela janela, volta à época da infância. A janela, portanto, é o veículo que permite a mudança temporal, ativando a memória do narrador:

Noite ofegante, olho-a. Pela janela, ao alto, sobre o negrume dos pinheiros, silencioso céu. Era no Verão, eu deitava-me no colo de minha mãe.  
 - Ah, vós não acabais com o retoíço...  
 - E de repente, vê tu – disse Vanda – verifiquei que eu não gostava de ti (Ferreira, 1972, p. 78).

A notícia do filho altera sua vida e, pelo mesmo período, outras transformações estão a caminho. Como a vida de todos na aldeia foi alterada com a chegada de Barreto e sua indústria, o anúncio do final da guerra provoca preocupações em relação ao futuro: “– Que vai ser desta aldeia depois? – pergunta Padre Marques. – Foi o dinheiro ganho pelo demônio, vão pagá-lo com lágrimas de sangue” (Ferreira, 1972, p. 192).

Na casa de Vanda, as conversas se cruzam: alguém pergunta se haverá outra guerra; outro responde que isso seria um suicídio para a Humanidade. “Mas seria ótimo – alguém observou. Que tinha que fazer a Humanidade? Ela estava no fim. Esgotara tudo” (Ferreira, 1972, p. 192). “Política, Arte, Religião, Costumes, Filosofia. Tudo no fim”. Esses últimos enunciados são muito significativos: o mundo está no fim, tudo está gasto.

Fragments dos diálogos são lembrados por Jaime. Com certeza, nesse mundo decadente alguém sobreviveria. Ele reflete: “Depois voltarão os homens. Consertarei as suas moradias. Em silêncio esperarei”. O destino do narrador-personagem já é indiciado, assim como o da aldeia: o mundo está ruindo e ele o recriará, à espera de novos homens. Ergue-se, então, como o grande criador. Jaime acredita na força do homem e é contrário aos mitos: “o homem é maior do que o homem, sempre o foi. Deitai ao lixo tudo o que estais criando talvez com amor” (Ferreira, 1972, p. 193).

Com efeito, rapidamente a aldeia muda. Vanda, Ema, Barreto, todos se vão. O espaço é silêncio: “Subitamente, um silêncio compacto, estagnado, prensado [...] O estrépito das máquinas, o rumor dos carros [...] deixa de toldar o céu, refletindo agora à quietude e de outrora. [...] desaparecem os fatos de ganga, azafamados, tecnificados”. Ao mesmo tempo, a agitação anterior cede espaço à paralisia, ao abandono: “Mas em vez deles, os braços caídos, lentos, saudando vagamente o futuro, os homens da aldeia encostam-se pelas esquinas do ócio [...] olhos cansados, vagarosos” (Ferreira, 1972, p. 212).

A aldeia envelhece, imobilizada. O tempo estacionou. Não há mais futuro; apenas as memórias do passado. O sino é o anúncio da morte.

[...] agora o sino da igreja já dá as horas. Horas velhas, pesadas de séculos, ouço-as. Mas não me dizem o tempo que é – só o tempo que não mais será. [...] Uma tristeza fica, coalha-me nos olhos, paralisa-me de abandono. Horas longas, sinal puro, único sinal da vida que apodrece (Ferreira, 1972, p. 212-213).

As casas fecham-se em janelas de guilhotina, pessoas desaparecem das ruas, não há mais batizados. Os alunos da escola somem ao longo do ano. Longo inverno, de chuva e vento – “em que ponto do universo? Fora do mundo real, espectros de gente e de coisas, no extremo limite do impossível” (Ferreira, 1972, p. 233). Nem o narrador parece acreditar no mundo que se instala ao redor, um mundo fantasmagórico.

Apenas velhos continuam na aldeia, à espera da morte: “Na rua principal, a cada esquina, um velho. Estão imóveis, conversam com o tempo, estão sós. Passo por eles, de um a um imóveis como estátuas antigas” (Ferreira, 1972, p. 54). Paralisados, os habitantes da aldeia perderam sua subjetividade: são apenas máscaras envelhecidas como as fachadas das casas, com suas portas e janelas caídas. Assim, a vida social na aldeia definha.

O espaço exala decadência. “Então flagrantemente, toda a aldeia me surgiu corroída de velhice, mundo de velhos, caquética imagem, tosem escanifrados, ouço-os, racham secos, falinhas em falsete, secos empalhados, ó mundo canceroso, podre de ruína” (Ferreira, 1972, p. 234). Vários telhados caem enchendo pavorosamente o espaço. Com isso, a neve invade até o espaço interno das casas, cobre tudo.

Era o anúncio, tarde o soube. E um dia vi a aldeia toda arruinada, os telhados das casas abatidos, janelas e portas vazadas. [...] E era assim como se toda a aldeia, com as paredes ósseas das casas nuas, roídas e dispostas ao longo das ruas, era assim, como se toda a aldeia estivesse povoada de caveiras. Ossos furados, secos espalhados pelo grande cemitério (Ferreira, 1972, p. 234, grifo do autor).

Imagem opressiva, a destruição toma conta de tudo. A aldeia é um grande cemitério, o cemitério de um mundo em terminal. É signo da morte de um tempo e a linguagem enfatiza esse fim. À noite e em sonhos, Jaime vê as casas “todas esburgadas, só com as paredes no ar, caveiras nuas, espectros de dentes no riso cru de um escárnio universal” (Ferreira, 1972, p. 234). Casas e mortos se fundem em uma imagem grotesca. Na citação acima, o grifo no verbo *ver* é elucidativo: o narrador compreende o anúncio do final de um mundo para a recriação de outro.

Pouco a pouco, todos se vão: morrem ou deixam a cidade, até Padre Marques: não há mais o que fazer ali. Na igreja, algumas beatas ainda reúnem-se para rezar: “todas juntas como um maço de aranhas, palpitantes e negras, rezavam para o espaço úmido e vazio. [...] Enoveladas de negro, esquecidas de tudo, obstinadas, segurando nas mãos ósseas o pequeno brinquedo da infância” (Ferreira, 1972, p. 239). A comparação (“como um maço de aranhas”) e a adjetivação expressiva (“enoveladas de negro”, “esquecidas”, “mãos ósseas”) intensificam

o ar de abandono e morte na aldeia. A cor preta, como vemos, metaforiza a destruição e a morte da aldeia.

Com a morte do coveiro, Jaime passa a fazer os enterros. Águeda veio viver com ele. Envelhecida e magra, cuida da casa e ajuda-o com a padiola para os defuntos, percorrendo a aldeia.

Pela aldeia saqueada, memória perdida do horizonte, esqueletos de casas, janelas vazadas, portas desmanteladas, sobre a neve que ri. Céu de cinza, imóvel – cairá mais neve? Caminhamos os dois em silêncio, Águeda trôpega, na neve fofa os pés enterram-se pesados. Sepultamos o homem. Passam à nossa beira as casas vazias, ruas longas, entre muros negros, queimados do tempo (Ferreira, 1972, p. 256).

O olhar do narrador-personagem percorre o espaço da aldeia. A solidão dos dois é intensificada pelo silêncio e pela imagem de desolação e morte circundante, sobretudo pelo uso da adjetivação expressiva: “aldeia saqueada”, “memória perdida do horizonte”, “esqueletos de casas”, “janelas vazadas”, “portas desmanteladas”, “casas vazias”, “ruas longas”, “muros negros”. O narrador atribui o movimento dele e de Águeda às casas, mas estas estão imóveis, paralisadas como tudo mais em redor. O enunciado “Sepultamos o homem” traz implicitamente a morte da humanidade gasto, de um mundo caduco. Por outro lado, assim como o casal enterra o habitante morto, a neve sepulta a aldeia, o mundo moribundo. Por isso, seus pés afundam nela, que parece exige-los também. Envolvendo o cenário vazio e destruído, há um “céu cinza”, pesado, abafando tudo. Um novo universo é vislumbrado pela personificação “a neve que ri”, uma expressão ambígua: sorri porque sepulta o velho, decadente, e sorri gera o novo. Há a fusão da vida e da morte, portanto.

Além de Jaime e Águeda, o último habitante na aldeia, é o Sr. Viegas, que morre perto do Natal, caído em posição fetal. Morte e vida (feto, Natal), assim, encontram-se novamente, compondo um círculo perfeito. A respeito disso, lembramos que a antítese vida e morte permeia a narrativa da primeira à última página, englobando o processo cíclico de destruição e criação.

No espaço resta apenas a amplidão branca da neve, o silêncio,

[...] o súbito vazio, e ao longe, ao alto, por sobre as escarpas dos montes, escorridas de brancura, emergindo enfim dos espaços da noite, mundo virgem, brutal e tão novo, tão fresco, sobre as agulhas dos montes, imóveis na eternidade, passa pelos dois picos que estremecem ao meu olhar trêmulo de chamas, uma nuvem passa imensa, solene, atoadora no ressoar das origens (Ferreira, 1972, p. 252).

A linguagem plástica transfigura o mundo da aldeia destruída: tudo é branco, virgem e novo. A neve cobre tudo entorno, simbolizando um mundo genesíaco. O branco, segundo Lurker (1997, p. 94), é a “cor da luz e da pureza”. Para Biedermann (1993, p. 59), é o “símbolo da inocência privada de influências e serena, própria do paraíso original, ou como meta final do homem purificado, quando essa condição for restabelecida”. A neve, assim, é símbolo da pureza, do início, da gênese.

Esse signo é, todavia, ambivalente, como já mencionamos, pois também sepulta, destrói. Ou seja, enterra e faz nascer. Desse modo, a neve sepulta o mundo exterior, cobre tudo com seu manto. Ela “apaga os passos”, como afirma Bachelar (1984, p. 224). É “‘manto’ que cobre para mais tarde descobrir, ela é túmulo passageiro que se deseja berço. [...] Se ela surge como túmulo, é para melhor amadurecer o renovamento” (Durand, 1996 *apud* Piza Netto, 2003, p. 30, grifo do autor).

Na aldeia, primeiramente é túmulo, pois cobre tudo, apaga todos os resquícios de um mundo antigo. Por outro lado, revela-se como o signo de um novo mundo, puro, um paraíso original. Diante disso, Jaime pensa: “Leve, macia. Vela em doçura a podridão do mundo, estende a meus pés o apelo à iniciação” (Ferreira, 1972, p. 165).

Assumindo sua perspectiva no texto, o leitor relaciona os elementos simbólicos da narrativa que, continuamente, reiteram o movimento vida e morte, o fluxo constante do cosmos. Na aldeia morta, dessa maneira, um mundo virginal é anunciado.

[...] a neve range sob os pés, neve pura, intacta. Instintivamente olho, no cruzamento das ruas: ninguém. Nós sós e o universo em volta – nevará outra vez? Montanha enorme, irrompe no espaço, silêncio branco. Mas os espectros das gentes povoam-nos a memória. Tropear de passos atrás de nós, faces mudas na correnteza das janelas, olhos espantados de aflição:  
- Enterramos o homem. Era o último (Ferreira, 1972, p. 256-257).

Na imensidão branca do espaço, há somente a montanha e o silêncio, também branco, o que enfatiza a pureza desse mundo que surge. Entregue a esse lugar completamente solitário, a memória de Jaime o povoa de pessoas estupefatas frente ao universo desabitado. A neve, como vemos, é um dos símbolos mais importantes em *Alegria Breve*. Enquanto túmulo, ela sepulta a aldeia/mundo, abrindo-a ao renascimento. Perante esse final e o anúncio do novo, Jaime prepara-se para o encontro com o filho que virá um dia.

Meu filho. Virás um dia, sei-o. Como poderias não vir? Espero-te sereno, confiante. Terei enlouquecido? A terra espera-te. Há uma tensão que não ilude e um silêncio. Sei ainda a palavra, vive-me na boca ainda úmida. Seria

absurdo que não viesses. Um dia, romperás no alto da montanha, a tua sombra estender-se-à por toda a aldeia, descerá até o vale, até ao horizonte dos meus olhos. Ó Deus, ó Deus. Por que te chamo? – a ti, quem? Ó Deus, meu filho. A vida é real. A terra existe. Estou nela e grito-a (Ferreira, 1972, p. 91).

O leitor, então, acompanha a metamorfose do espaço: do mundo enegrecido surge um virginal, em que o filho de Jaime metaforiza o novo homem, um homem puro, livre dos mitos. Por isso, o narrador o imagina rompendo no alto da montanha, ocupando o antigo lugar da Sé. A respeito disso, são muito significativos o início e o final do romance, quando Jaime enterra Águeda:

Enterrei hoje minha mulher – por que lhe chamo minha mulher? Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira. Levá-la para o cemitério, e como? Fica longe. [...] Mas teria de transportá-la para lá. Não tenho forças e cai neve. A quantos estamos? É inverno, dezembro, talvez, ou janeiro. Tiro a neve com uma pá, traço o retângulo e cavo. Dois cães assomam à porta do quintal, chupados de ódio e de fome. [...] Tomo uma pedra, disparo-a contra um, desaparecem ambos a ganir. E de novo o silêncio cresce a toda a volta, desde a montanha que fico a olhar até me doerem os olhos. Olho-a sempre, interrogo-a. [...] Um diálogo ficou suspenso entre nós ambos desde quando? – desde a infância talvez, ou talvez desde mais longe. Um diálogo interrompido com tudo o que aconteceu e que é necessário liquidar, saldar de uma vez. Estou só, horrorosamente só, ó Deus, e como sofro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim [...] (Ferreira, 1972, p. 5-6).

Com a morte da mulher, Jaime se encontra definitivamente sozinho. Essa solidão é enfatizada pelo advérbio “horrorosamente” e pela expressão hiperbólica “Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim”. Com efeito, nessa aldeia, não há mais ninguém além dele. Apesar da solidão e do cansaço, é ele justamente o homem a recriar o mundo e o próprio homem. Nesse sentido, o espaço a sua volta reúne uma série de elementos simbólicos que remetem a esse reinício, reiterando o ciclo da vida. A par disso, lembramos que a mesma cena inicia e finaliza a narrativa, uma narrativa cíclica. No primeiro capítulo, portanto, o leitor entra no mundo “branco” de Jaime, um mundo de neve.

Nessa cena, o narrador enterra Águeda debaixo da velha figueira, fazendo com que a morte e a vida se encontrem: o corpo morto fertilizará a terra e produzirá nova vida – “Embrulho-a num lençol, tento erguê-la, mas como pesa! A terra ávida exige-a com violência” (Ferreira, 1972, p. 270). A terra sepulta e simboliza a fertilidade, a vida que nasce. Ela mistura-se à neve também genesiaca: “A toda a borda da cova, a neve ficou suja da terra

acumulada” (Ferreira, 1972, p. 6). Terra e neve são, portanto, dois signos ambivalentes: ao mesmo tempo em que cobrem, enterram, são fonte de vida.

Na citação acima, há um outro elemento muito significativo e recorrente na narrativa: o silêncio.

Fora, no ar aberto de maio, só uma palavra anônima pontuando o silêncio (Ferreira, 1972, p. 11).

O largo estava deserto, havia sol a toda a roda, a aragem ressoava nos pinheiros, silêncio imóvel pelo céu azul (Ferreira, 1972, p. 21).

Sempre o silêncio é novo. E a neve. Meto o serrote ao pinheiro e o silêncio estala como um cristal (Ferreira, 1972, p. 179).

O silêncio simboliza a abertura à revelação. “Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação, haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos; dá às coisas grandeza e majestade [...], é uma grande cerimônia” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 833-834). Com efeito, o silêncio, difundido no labirinto do texto, ativa a formação de imagens no leitor. Relacionando as considerações acima com o universo da aldeia, podemos dizer que o silêncio, por um lado, revela a grandeza interior de Jaime, um homem sozinho, mas que, enfim, encontrará a tão almejada alegria, o valor da vida humana.

Por outro lado, concomitantemente, anuncia um novo mundo, reinventado, em um ciclo cósmico permanente. O silêncio simboliza o fim de um tempo, de um mundo (“haverá um silêncio no final dos tempos”) e revela a criação de um outro (“houve um silêncio antes da criação”). Jaime é o grande criador desse outro universo: “Reconstruirei o mundo, eu!” (Ferreira, 1972, p. 137). O silêncio prepara o reinício e permite que o narrador conheça sua grandeza interior, o verdadeiro valor do homem.

Nessa perspectiva, observamos uma integração entre o espaço exterior e a interioridade de Jaime. O silêncio, ao mesmo tempo em que prepara o homem para a sua revelação, a sua “verdade”, a sua infinitude, a compreensão da vida como o ciclo mais perfeito, permite que ele recrie, a partir das ruínas, um mundo novo. Há um duplo movimento criador, portanto.

Reiteramos, nesse sentido, que Jaime não teme a morte. Ele é um homem eterno, homem “perfeito de tempo”, usando as palavras de Coelho (1973). Entre o nascimento e a morte, o homem é infinito, segundo os postulados heideggerianos, “vive na eternidade”. Jaime, assim, concebe seu tempo como um tempo mítico, sem cronologia.

Onde se vê a nossa idade? Estás velho – como? Estou jovem como sempre, porque eu sou eterno. Só os outros o não sabem, mas que é que sabem os outros? [...]

Que estupidez – olha-te, és tu! És tu esse outro, pensa-te, estás velho. Mas a minha idade é uma invenção, uma declaração absurda vinda de fora. Não vivo no tempo, vivo na eternidade – sou idêntico em mim mesmo, desde a infância mais remota até nunca, até sempre (Ferreira, 1972, p. 97).

Para a realização de seu ato criador, o narrador necessita da completa destruição do que existe. A aldeia é a metáfora de um mundo em ruínas, por isso não é nem mesmo nomeada. O universo de Jaime é o universo decadente do homem e dos mitos do século XX, que esperam a renovação. Entre os escombros de um tempo, ele resiste, reafirmando sua esperança na grandeza humana, sua fé na redenção do homem. Por isso, recria tudo para o filho:

– Mas o homem não é uma espécie extinta! – disse eu aos berros. – O homem não morreu O homem tem um futuro na frente! Como é que se pode pensar que o homem é uma espécie extinta? A aldeia está aqui. Algumas casas estão em mau estado, sem dúvida. Mas como é que se pode pensar? Quando o meu filho vier, então eu... (Ferreira, 1972, p. 160-161).

Completamente solitário, o narrador entrega-se às suas memórias e reflexões, motivado pela esperança de encontrar esse filho. Somente o espaço é seu companheiro e seu olhar nele se perde, reinventando-o por meio da linguagem poética:

Um oco de silêncio escava-se vastamente no vazio do universo. É um silêncio opaco como o de uma cripta saturada de uma compressão de ecos – virá sol? Uma nódoa luminosa repassa como gordura, lá ao alto, a pasta das nuvens. A luz íntima da neve começa a vir à superfície, imperceptivelmente cintila. Neve instantânea, neve intacta, só eu a uso. Filamentos de seda delimitam o desenho das coisas. Fimbria, timbre, limite – que inverosímeis palavras? que finas titilações? tinidos da memória, ouço-os. A neve estende aos meus olhos a esterilidade de tudo, o início limpo. Gravo nela a minha animalidade quente e escura (Ferreira, 1972, p. 35).

A combinação de signos plásticos provoca efeitos de sentido no leitor. Sinestésias, prosopopéias, adjetivação expressiva, comparações e aliteraões (“filamentos”, “fimbria”, “timbre”) mesclam-se em um belo quadro que correlaciona o espaço interior de Jaime (“animalidade quente e escura”) e o exterior (neve, frio, branco). Há um jogo de espelhos: o “silêncio opaco” da neve, do universo vazio, reflete-se nele, despertando a memória. Por meio do olhar, por outro lado, a sua interioridade incorpora-se à neve, ao “início limpo”, gravando-a com sua presença. A imagem é harmônica e delicada. A aldeia, a neve e todo o espaço

circundante fundem-se ao espaço interior de Jaime, graças à sensibilidade de seu olhar e à palavra poética. Há a descoberta desse mundo exterior virginal e a descoberta de si mesmo, concomitantemente.

Mesmo sem sol, a luminosidade irradia-se: “nódoa luminosa”, “luz íntima da neve”, “cintila”, “filamentos de seda”. Nesse caso, notamos um outro elemento simbólico – a luz – sobre o qual já falamos antes. De acordo com Biedermann, a luz é

símbolo universal da divindade, do elemento espiritual que, depois do caos originário da escuridão, atravessou o Todo e mostrou às trevas os seus limites. [...] A luz solar é conhecimento imediato [...] Também no budismo a luz significa metaforicamente o conhecimento da verdade e a superação do mundo material no caminho para a realidade absoluta, o “nirvana” [...]; no hinduísmo, a luz é metáfora para a sabedoria, o alcance espiritual da parte divina da personalidade [...] (Biedermann, 1993, p. 227-228, grifo do autor).

Podemos dizer, desse modo, que a luz metaforiza tanto o ressurgimento do mundo, a recriação, como o conhecimento do narrador sobre si mesmo, ou seja, a sua redescoberta, a fulguração íntima de sua “verdade”: “Oh, sim, a tua luz interior, tão viva” (Ferreira, 1972, p. 98). Isso explica por que a luminosidade permeia toda a narrativa, revelando a vida purificada:

A aldeia brilha ao sol, minúscula, frágil. Ergue-se nua, suspende-se de um raio de luz. Para todo o lado, a montanha alastra, monstruosa (Ferreira, 1972, p. 113).

À luz de setembro? luz líquida, escorrendo como mel do alto dos pinheiros (Ferreira, 1972, p. 173).

Alguma coisa me ilude ainda na perfeição – ó sol esplendoroso da minha integridade limpa, meus olhos vazios de brancura. Céu novo, fresco de azul. A neve grita. Trilha-me os ouvidos, faiscante, ao sol. Eu só. Olho o silêncio, escuto. Nem um rumor na eternidade deste instante. Apenas de vez em quando as agulhas dos pinheiros gotejam aqui e além (Ferreira, 1972, p. 213).

Nos fragmentos acima, temos a luminosidade do sol exaltada pelo olhar do narrador-personagem que, sob seu efeito, recria o espaço. O sol, como sabemos, é também símbolo de divindade. A respeito disso, no jogo do texto, é possível relacioná-lo ao próprio Jaime: ele é o deus de um mundo que nasce.

Reconstruirei o mundo, eu! E se te espera ao fim de tudo o que é podre e da tua servidão? A Igreja está vazia, entra-lhe a chuva e o vento, Deus está morto para sempre... (Ferreira, 1972, p. 137).

Nesse sentido, a queda do teto da Igreja é muito simbólica:

Mas fora um estrondo medonho, maior que todos os estrondos, maior que a minha dimensão humana, e eu não tomei posse ainda verdadeira da minha força divina. [...] Todo o telhado da igreja abatera em massa em várias pranchas. [...] Todo o espaço da igreja aberto ao espaço sem fim [...] Pelas portas abertas, os olhos entram e inesperadamente o vazio [...] Todo um mundo possível, uma gênese nova (Ferreira, 244-246).

A igreja está vazia há tempos. Não existe mais ninguém para frequentá-la. A queda do telhado metaforiza a morte de Deus, um dos maiores mitos da humanidade, segundo Jaime. O homem, retomando Sartre (s/d), não é criatura e sim criador; não há uma natureza humana e sim uma condição humana. Finalmente, ele poderá assumir seu lugar no vazio do mundo emergente.

O novo universo somente pode ser criado a partir da total desintegração do antigo. Diante disso, a linguagem também precisa ser reinventada: “A minha linguagem é outra, hei de ensiná-la ao meu filho” (Ferreira, 1972, p. 161). A visita de André Beló, um ex-morador, à aldeia deserta ilustra muito bem a incomunicabilidade da linguagem, sua falta de sentido, seu esgotamento:

-O galo. Já ouviste cantar um galo pela manhã?  
 -A carne de galinha lá em África é de graça.  
 Então pensei: estarei doido? Que é uma palavra? Que é a fala? Mundo excessivo, num mundo deserto, reinventar-te todo desde as origens, Eis que um homem surgiu à tua face. [...] Terei de dar um nome às pedras e às estrelas. E só então elas serão a desgraça e a beleza.  
 - Come ao menos um bocado de pão – disse eu ainda.  
 André riu:  
 - Eh, eh!  
 Depois pôs-me a mão no ombro. Provavelmente eu dissera uma asneira. Terei dito mesmo “pão”? Terá o pão já outro nome que eu não sei? Como se dirá agora “pão? [...] (Ferreira, 1972, p. 80).

Jaime não consegue manter um diálogo sobre algo banal com o visitante. O signo não mais comunica, está gasto. Como o mundo, precisa ser reinventado. Essa reinvenção se dá exatamente através do silêncio de Jaime, presente nas imagens poéticas que revela. “O silêncio estala na minha boca como uma pedra, estala-me nos ossos. É o silêncio do mundo, da minha condição” (Ferreira, 1972, p. 122).

Em função disso, na narrativa, evidenciamos uma especial “arte de dizer”, característica do romance lírico. Nele, o lírico interfere na narrativa, somando aquilo que é “do domínio da intensidade emocional, da subtileza enunciativa, da metafóricidade, da polissemia ao mais alto nível, da construção de uma expressão artística musical que sugira o que não pode dizer directamente, nomeie o inominável e persiga mesmo o Absoluto” (Goulart, 1997, p. 20).

Já dissemos que a luz do sol é muito simbólica em *Alegria Breve*. No entanto, o leitor, através das estratégias textuais (Iser, 1996) usadas pelo autor, constata a presença também da luz da lua:

[...] na lua que espande no céu, na neve que fosforece sobre a aldeia espectral, um indício fala no limiar das origens. Erradia presença. Como um dedo que se levanta, como o sopro inicial. Vem na água da lua, na aura da imensidade. Multiplica-se na frenética presença das gentes que se foram. Trespasa a montanha, trespasa-me como súbita corrente de ar. [...] A tua grandeza é o braço que se estende com o teu testemunho. Alguém virá recebê-lo. Alguém. O teu filho, alguém. A terra é tua. Branca, enorme e virgem, no grande espaço lunar [...] (Ferreira, 1972, p. 102)

Ouçó tudo no limiar do tempo. Devagar, a lua rompe entre os destroços das nuvens, a aldeia fosforece, diáfana de neve (Ferreira, 1972, p. 140).

Nos fragmentos acima, o leitor sente o efeito da luz lunar. No primeiro fragmento, a neve funde-se a essa luz, como uma anúncio, uma purificação. Semelhantemente ao que vimos em *Aparição*, aqui a lua aparece associada à água: “água da lua”. Nesse sentido, a lua simboliza revelação. Desse modo, lava toda a aldeia, a montanha, purifica tudo, anunciando a terra do homem, que o filho de Jaime receberá. À morte, simbolizada pela noite, pela escuridão, opõe-se a pureza, absoluta e excessiva: branco, neve e água da lua (luz), esterilidade total para um recomeço.

Além da luz da lua, há o lume, na casa: “Regresso, enfim, a casa, acendo o lume. Terei de ir à mata cortar lenha. Amanhã? Talvez amanhã. Dorme. Estás tão cansado” (Ferreira, 1972, 9). O fogo é um elemento que parece ter vida, pois aquece e ilumina. “Remete ao início da humanidade, com sua descoberta [...]” (Biedermann, 1993, p. 162). É purificador. De acordo com Coelho (1973, p. 227-228), o fogo liga-se “à idéia de vida, alimento, paixões, energia espiritual” [...], é “agente de transformação, destruição e renovação”. Podemos dizer, nesse caso, que o fogo (lume) aquece e ilumina a casa de Jaime. É também fonte de vida, alimento. Assim, tanto purifica como alimenta. Tal é sua importância que ele sempre está preocupado com o corte da lenha: “[...] serro um tronco de pinheiro. É um pinheiro novo e

tenho pena” (Ferreira, 1972, p. 17). O lume é vida e calor, por isso é preciso alimentá-lo com a madeira: “Regresso à lareira, olho o brasido, aqueço-me. É o calor da memória” (Ferreira, 1972, p. 225).

Por outro lado, o fogo liga-se à simbologia da casa. Segundo Bachelard (1984, p. 227), a casa é um espaço de comunhão dinâmica com o homem. É “um espaço de conforto e intimidade”. Simboliza proteção, refúgio contra as intempéries. Desperta lembranças de outrora e permite que o homem encontre-se consigo mesmo. Na aldeia, todas as casas desintegram-se, mas a do narrador continua forte. É uma casa velha, carregada de memórias, mas é também o reino do novo homem:

Mas de súbito, ergo-me, percorro a casa escura no prazer e no medo de ouvir os meus passos. Ouço-os. São fortes, ó tu – tu quem? São fortes, ressoam pela noite, são os passos do primeiro homem do mundo. Uma alegria terrível inunda-me. É uma alegria absoluta, imperiosa e todavia calma como a lentidão da terra (Ferreira, 1972, p. 8).

A preocupação de Jaime com a chegada do filho reitera a importância da casa:

Haverá Inverno por mais dois meses, três meses. Se o teu filho regressasse agora. Deves estar prevenido, demonstrar-lhe em tudo que estavas à sua espera, preparar-lhe o quarto, preparar-lhe a mesa (Ferreira, 1972, p. 93).

É preciso pensar em cada detalhe para chegada desse novo homem. Nada pode faltar. O mundo deve estar perfeito para ele, havendo uma relação intrínseca entre a casa e a aldeia, que são as suas origens.

E ele chegará um dia inesperadamente, bater-me-á à porta. E dir-lhe-ei: entra, entra em tua casa, tu és daqui. Depois levá-lo-ei a tomar posse da terra, mostrar-lhe-ei as oliveiras, os campos incultos, o horizonte. Ele cerrará os olhos, invadido de sua origem. [...] Interrogará a montanha e ficará calmo. Dir-lhe-ei ainda:  
- Começa. Não tragas nada contigo. Começa. [...]  
Dar-lhe-ei tudo o que tenho e que é pouco (Ferreira, 1972, p. 26).

Tão forte é a presença do filho em Jaime que, certo dia, ele teve um estremecimento:

E um dia, pelos fins de dezembro – “Espera!” – tive um abalo violento – “O teu filho deve estar a nascer”. Mas como sabê-lo? Dobram os sinos pela minha solidão. Fui ter com o Padre Marques, mas ele também não sabia. Curioso: não sabia. São sinos de festa, sinos brancos (Ferreira, 1972, p. 224, grifo do autor).

Na época do Natal, como vemos, Jaime imagina que o filho está para nascer, afinal seu filho é um novo Deus – o Deus-homem – é Natal é vida, nascimento. Sua excitação e alegria são tão grandes que ele vive um efeito mágico, irrealizando o espaço:

Foi quando, pela noite, os sinos límpidos. Sinos de prata e de vidro, timbre puro, o ar treme. Meu coração esquece. Expandem-se pela montanha, mil sinos, ondeando passam, voltam, balanceado cântico da terra ao céu. Meu coração. [...] saio para a noite, há ainda sinos pelo ar. Ó hora da ascensão, os meus olhos sobem, perdem-se maravilhados no raiado do espaço, fremente de luzes. [...] Subitamente. Despojado de mim, do que me sei, não é o nada que aparece, mas outra coisa, a outra coisa de todas as coisas – que coisa? Irredutível, fugidia (Ferreira, 1972, p. 225).

Jaime cria, no espaço circundante, uma atmosfera mágica, ascensional, com sinos puros a anunciarem o nascimento do filho: sinos “límpidos”, “de prata e de vidro”, luminosos e aéreos, dançando no ar. São sinos puros para anunciar a pureza do filho, do novo homem. Trata-se de um filho puro para um mundo virgem. A linguagem é poética, revelando seu encantamento e sua alegria diante do provável nascimento do descendente. O céu e a terra se unem em festa, em um momento de revelação e transcendência.

Ainda envolvido nessa transfiguração, entra na igreja e imagina seu sonho no presépio: Vanda, Barreto e o filho, o “seu” filho:

– É o meu filho – digo ainda.  
mas a Virgem nem me olha (Ferreira, 1972, p. 226)

Além dos símbolos já discutidos anteriormente, podemos dizer que o galo de Jaime também é o anúncio do mundo novo. Só resta ele na aldeia toda:

Saio à rua, olho a toda volta: só a aldeia submersa, apavorada de olhos tristes. Um galo canta no meu quintal. É meu, o único. O grito sobre pela colina do sol, rasgado, sangrento. Abre-se lá ao alto, embate pelos montes, desnortado, à procura de uma significação. [...] É um galo isolado, estranho, sem sentido visível, como o brilho estrídulo da neve (Ferreira, 1972, p. 75).

Inundada de luz e de silêncio, índices da criação, do início, a aldeia aparece duplamente personificada, “apavorada, de olhos tristes”, como se também sentisse o seu fim, a total destruição. Contra ela, ergue-se o canto do galo de Jaime. “O galo é, universalmente, um símbolo solar, porque seu canto anuncia o nascimento do Sol”. No Extremo Oriente, tem um papel especialmente benéfico, simbolizando algumas virtudes, dentre as quais “a confiança, pela segurança com que anuncia o nascer do dia. E por anunciar o Sol ele tem poderes contra as influências malélicas da noite” (Chevalier e Gheerbrant, 1999, p. 457). Os

helenos o associam a Zeus, Apolo e Ártemis: “Símbolo da ‘luz nascente’, ele é, portanto, um atributo particular de Apolo, o herói do dia que nasce” (Chevalier e Gheerbrant, 1999, p. 458, grifo dos autores).

O galo de Jaime, portanto, mais do que anunciar o nascer do sol, anuncia o nascimento de um mundo. Ainda que seja um galo “estranho”, “sozinho”, cujo canto circula por todo o espaço em busca de uma significação (o próprio mundo novo), ele tem “segurança” em seu anúncio: o novo mundo é iminente. Por isso, seu grito é “rasgado, sangrento”. Mesmo sem sentido aparente, “como o brilho estrídulo da neve”, percebemos que é muito simbólico nesse espaço primordial.

O narrador, então, responde ao grito do galo, rompendo o próprio silêncio:

A aldeia olha em silêncio, eu escuto ainda estonteado. Abruptamente, porém, atiro um berro grosso para o horizonte  
 – Eh!...  
 e fico extático, aterrado comigo, do excesso de mim. Não chamava ninguém: clamava a minha abundância decerto, o meu desespero. Há quanto tempo não falava? (Ferreira, 1972, p. 75-76).

Com uma força divina, Jaime coloca-se como o herói de um novo dia, tal qual Apolo, ou melhor, o herói de um novo mundo. E seu anúncio espalha-se por todo o espaço. Na solidão da aldeia, ele tem somente a si; assim, não há a quem chamar. Só lhe resta aguardar o filho, preparando o universo recriado.

Por outro lado, se o galo é símbolo do novo mundo, por que Jaime ameaça matá-lo quando recebe a visita de André Beló e, depois, a da imprensa? Essa questão pode ser levantada pelo leitor.

– Tu [André Beló] podias almoçar comigo, mato o galo.  
 O galo cantou na manhã limpa de sol e neve.  
 [...]  
 – Há que recomeçar tudo outra vez. Alguém terá de recomeçar.  
 [...] Mato o galo, podemos conversar. Diz ao motorista que também pode comer do galo. É um galo que canta. Tem uma voz formidável.  
 – O quê?  
 – O galo. Já ouviste cantar um galo pela manhã? (Ferreira, 1972, p. 80-81).

– Tenho um galo – disse eu. – Posso matá-lo se quiserem [os quatro repórteres].  
 O galo cantou na manhã suspensa. É um grito desgarrado, com um rasto de sangue (Ferreira, 1972, p. 159).

A respeito disso, lembramos que, na tradição cristã, o galo também tem o simbolismo solar, é um emblema de Cristo. Simboliza “luz e ressurreição”. Assim como o Messias, o galo anuncia o dia sucedendo a noite. Sob essa perspectiva, podemos fazer uma relação entre as cenas acima e a última ceia: o galo de Jaime se tornará alimento para compartilhar com os visitantes, enfatizando, assim, a ressurreição. Mas trata-se, nesse caso, da ressurreição do homem e do mundo, um mundo terminal, cuja destruição “o grito desgarrado, com um rasto de sangue” anuncia. E Jaime será o recomeço: “Alguém terá de recomeçar”.

Nesse mundo em ruínas, há ainda o cão Médor. Com efeito, o cão é recorrente na ficção vergiliana. Segundo Coelho (1973, p. 229), ele representa “*a imagem deformada do homem*, – o infrahumano instintivo; a parte animal, não-consciente; a parte material grosseira que só pela espiritualidade consciente pode ascender à grandeza da condição humana”. Por isso, Jaime mata Médor, único ser vivo restante na aldeia. “Matando o cão, ele cortava o último elo com o lado negativo da condição humana; sua parte animal, grosseira, ligada apenas à concretude da existência material”, esclarece Coelho (1973, p. 229).

Médor é um cão abandonado e decadente como a aldeia: “É um cão reles, surrado a fome e abandono. Tem o pelo amarelado, não de um amarelo de origem, mas do das coisas que envelheceram” (Ferreira, 1972, p. 127-128). Em algum momento do presente em que escreve, o narrador encontra-o. Esse cão vivenciou muitas situações do passado, da “verdade” do passado. Para Jaime, ele é “o empecilho que se interpõe entre a ‘verdade’ e a ‘verossimilhança’, entre o seu ato de destruição e o da criação” (Dal Farra, 1978, p. 103, grifo do autor). Médor é um “cão passadista”, com a “cabeça cheia de lembranças”, tem “boa memória” (Ferreira, 1972, p. 129). Conseqüentemente, deve morrer. Em seu movimento criador, Jaime precisa destruir tudo aquilo que se liga à aldeia, à memória: “Preciso de matar a memória, preciso! Oh, matá-la” (Ferreira, 1972, p. 137).

Desse modo, Médor deve morrer, a terra o exige, assim como exigia o corpo de Águeda outrora: “Pende-lhe o focinho para a terra. Pende-lhe tudo para a terra, mas as pernas abertas estacam-no ainda no ar. É um ser vivo. Respira. Por que respiras? Berro-lhe de novo” (Ferreira, 1972, p. 128). Não há mais lugar para ele no mundo que Jaime recria:

[...] Ergue até mim devagar os seus olhos escorraçados. São olhos grandes, com todo o mundo dentro. Fitam-me, longos. Afundam-se para lá do dia até a uma escuridão sem fim. São olhos do passado.

[...] Tem olhos inesgotáveis. Aguados escorrem a tragédia milenária e a memória que vem nela. Humanos afogados no vício do sofrimento. [...] Cão. És cão. O novo homem vai nascer. Cão. Com toda a lepra no ar, especada trêmula em quatro patas trêmulas. Espaço enorme. Eu e tu. Pelo raiado do céu uma aguada roxa. [...] Tudo tem de ser inventado, cão. És, triste, tenho

uma pena enorme de ti. [...] Parte de mim para ti, para os teus olhos sem fundo, dá a volta através deles por todo o passado morto e regressa depois a mim [...] Como num espelho, simples forma de me ver embaciado (Ferreira, 1972, p. 128).

Notamos a expressividade dos olhos, sempre reiterados como o elo de ligação entre o homem e o mundo em Vergílio Ferreira. Nesse caso, são o elo entre Médor e o mundo. Os olhos do cão têm todo um passado dentro, uma vida inteira, um mundo que ruiu. A linguagem expressiva produz no leitor um efeito interessante: os olhos estão tão cheios de memórias que transbordam, chorando a tragédia humana (“Aguados escorrem a tragédia humana e a memória”).

Seus olhos lembram um mundo condenado, de homens “afogados” no “sofrimento”, um mundo cujo passado está “morto”. Por isso a “lepra no ar”, metaforizando tudo o que há de negativo no homem e no mundo que acabam. Nesse sentido, a “aguada roxa” é bastante simbólica: aguada, chuva, água, que vai lavar o espaço, purificá-lo, levar todo o velho embora, para que surja um renascimento. A cor roxa, por outro lado, é a cor da penitência, do sacrifício: Médor tem de morrer para que o novo mundo renasça plenamente. Até mesmo os elementos espaciais indiciam que ele deve morrer:

Abro a porta – de que mundos venho eu? – embate-me na face o ar gélido do pátio. É fino e puro. É o ar das origens. [...] Donde sou? Tenho um tacho na mão com restos de comida. Suspendo-me imóvel. Há neve à minha volta, passa uma aragem rarefeita. Vem de antes da vida e dos deuses, vem de antes do tempo (Ferreira, 1972, p. 129-130).

Vários elementos do campo semântico referem-se ao nascimento do novo. Jaime indaga de onde é afinal, qual é o seu lugar: é o último homem de um mundo destruído e o primeiro de um novo. Assim, temos o “ar gélido”, “fino”, “puro”, anterior a tudo o que existe, anunciando um mundo inicial, onde não há mitos e o homem também é novo.

É interessante notarmos, nesse momento, o monólogo interior estabelecido pelo narrador-personagem. Ao mesmo tempo em que se prepara para sacrificar o cão, oferecendo-lhe um pouco de comida, reflete sobre a morte dos deuses:

Hesita [o cão] à porta do pátio, mas acaba por entrar. Faço-lhe uma festa com nojo, ele olha-me interrogador. [...] O passado é morto e os homens que viveram nele e os cães que os amaram. E o deuses que o souberam. [...] Meto a mão no bolso, há a corda com que às vezes vou à lenha. Amarro-a ao pescoço do cão [...] depois prendo-o a uma oliveira. Se lhe dou o tacho, alimenta-se e cria novas ilusões. [...] Armo-a [a espingarda] de novo [...] Médor olha, amarrado à oliveira. Ponho-lhe agora o tacho ao focinho, afastome alguns metros:

- Come!

[...]

Come em esperança o alimento da vida. (Ferreira, 1972, p. 131).

A morte do cão, memória de um mundo que se foi, e a morte dos deuses se fundem. É possível fazermos até uma outra intertextualidade bíblica: Médor está prestes a realizar sua última refeição antes morrer, do mesmo modo que Cristo fez a última ceia. Além disso, o cão está amarrado a oliveiras, árvores que simbolizam “purificação, força, vitória e recompensa” (Chevalier e Gheerbrant, 1999, p. 656), o que retoma a cor roxa, discutida anteriormente, e a idéia de sacrifício.

Há um jogo de forças agindo nesse momento e nesse espaço: Médor (simbolizando o velho, sobretudo os mitos, os deuses, a “podridão” de um mundo decadente) contra Jaime (simbolizando o mundo por surgir): “Quem vencerá? Tu, com a tua memória inútil, a tua desgraça exibida? Ou eu com a minha divindade nova?” (Ferreira, 1972, p. 132).

É uma luta difícil, um ajuste final de contas. “Ah, se tu soubesses como é difícil recomeçar!” (Ferreira, 1972, p. 132). “É preciso ser forte” para alcançar a “pureza absoluta”. Nenhum sinal do velho mundo pode perdurar. Só assim o novo será puro e livre. Mas o antigo resiste até o último momento:

[...] O tiro acerta-lhe no centro do crânio, mas as quatro patas ainda agüentam enquanto podem, os olhos estupefactos não deixam de me fitar. Depois lentamente todo o corpo tomba de lado sobre a neve, os olhos sempre abertos, sempre abertos. [...] São duros, invencíveis, vêem (Ferreira, 1972, p. 133).

Na mesma imagem, vida e morte se fundem: “Na alvura pálida da neve, uma nódoa de sangue” (Ferreira, 1972, p. 133). A hipérbole “alvura pálida da neve” acentua a pureza do mundo recriado, em oposição à podridão, ao velho, que Médor metaforiza.

Jaime, porém, assim como Médor, está cheio de memórias: dará ele fim a sua vida também? No sistema de perspectivas do texto, regulado pela estrutura de tema e horizonte, proposta por Iser (1996), ao organizar a combinação dos elementos textuais, essa é uma provável expectativa do leitor, anunciada pelo narrador:

Enfrenta-te grave, fita-te na face inteiro. Todo um mundo possível, uma gênese nova – tu, aqui, no instante de ergueres a mão. Matar-te-ás ao sétimo dia, que é o dia dos grandes gestos. Deus descansou, porque esse é o gesto do seu tamanho. Serei puro, eu, e em pureza me direi. Sou o criador absoluto. O meu tamanho é outro – ah, não digas nada. O homem é um ser nobre, em nobreza sê. Atrás do silêncio não há senão o silêncio. O teu derradeiro encontro. Nenhum mais. Não digas nada (Ferreira, 1972, p. 246).

O texto não nos traz a resposta explicitamente. Sugere, todavia, o ciclo permanente da vida, do cosmos. Jaime aguarda a chegada do filho para iniciar a nova terra: esse é seu grande gesto – conhecer o filho, entregar-lhe o mundo recriado. Por meio do monólogo interior, imagina:

E então é preciso uma coragem brutal para me não matar. Descansa, não me matarei. Por enquanto, não.  
- Recomeça. A terra é nua e espera-te no silêncio.  
Poderei matar-me logo que tu chegues, porque então estarei a mais (Ferreira, 1972, p. 115).

Esperando encontrar o filho, Jaime afirma: “Levanto-me homem total e único – aqui estou. À face do universo. À face de todos os cobardes, de todos os mortos, de todas as ruínas. Aqui estou” (Ferreira, 1972, p. 87). Ele enfrenta inteiramente sua vida, sobretudo a morte, reconhece o ciclo vital perfeito: “Que viagem? Poderá dizer-se que começou com a sua morte? O começo de uma coisa é o fim de outra que começou noutra. Viajo desde o ventre de minha mãe” (Ferreira, 1972, p. 93-94).

Homem novo, primeiro e último, Jaime integra-se ao espaço paradisíaco que o circunda, ao mesmo tempo em que o reinventa, reconhecendo a alegria breve: “A vida é tão simples! E a verdade. É a verdade do teu corpo, nascido da terra. Fulgurou um instante, pirilampo do ar, na treva se apagou. Fecha os olhos sobre ti, respira, sê” (Ferreira, 1972, p. 94). A linguagem poética causa efeitos no leitor e uma metáfora simples, porém belíssima, explica a instantânea e grandiosa vida do homem sobre a Terra. Disso é que vem a alegria.

Após a leitura de *Alegria Breve*, pudemos constatar que se trata de uma narrativa poética que reinventa a sua estrutura e a sua linguagem tendo em vista a temática: o eterno movimento da vida, de criação e destruição. Na reinvenção da linguagem e do fazer romanesco incide a reinvenção do próprio homem, um homem perfeito de tempo, conciliado com a morte e sabedor de sua fulguração íntima. Entre os destroços de um mundo decadente, no entanto, o leitor assiste à revelação de uma grande esperança no homem, que, despojado de todos os mitos criados ao longo da história, levanta-se novo, inteiro, deus de si mesmo. O ser humano ergue-se, assim, como seu grande mito.

Completamente solitário, Jaime entrega-se ao mundo que o circunda, simbolicamente anulado pela neve. A linguagem reconstrói tudo em um espaço transcendente, apontando a possibilidade de um recomeço, de uma vida renovada.

Por outro lado, no moderno mundo tecnificado, metaforizado pela aldeia em ascendência, o homem se vê cada vez mais isolado, entregue à solidão e à

incomunicabilidade. Os sentidos “verdadeiros” não são comunicados, esvaziando-se. Tudo está gasto e faz-se urgente a destruição dos valores correntes do homem para a instauração de outros. A humanidade, como insinua o texto vergiliano, precisa ressurgir das sombras em que se abisma, pura e nova.

Nessa recriação, a linguagem poética do narrador expressa a pureza absoluta. O branco expande-se por toda parte, esterilizando tudo e conjugando inúmeros símbolos: a montanha polar, a neve, a luz, o sol, a lua, o silêncio, a terra, a noite/escuridão, a janela, a casa. A estes se somam outros, como o lume e o galo. Com efeito, na narrativa poética o espaço torna-se extremamente simbólico, relacionando-se à temática em questão. O olhar do enunciador transfigura o mundo, irrealiza-o, e, por vezes, instaura-se aí um espaço mágico, imaginário.

Através de inúmeros vazios textuais, cortes, fragmentação, segmentos em aberto, simbologias, o leitor entra no texto e vive a experiência de recriação de Jaime Faria, experiência que confirma o ciclo essencial da vida e revela toda a intensidade do homem. Se o universo ficcional é denso, estranho, revelando a decadência do mundo, o receptor, por outro lado, experimenta a recriação do espaço e desse mundo pelo narrador e, acima de tudo, experimenta a redenção do homem, purificando-se.

### **3.3.4 *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve: correspondências e contrastes***

Após a leitura dos três romances que compõem a trilogia existencial de Vergílio Ferreira, observamos tanto semelhanças como dessemelhanças. Em primeiro lugar, confirmamos a temática da trilogia do ciclo existencial, que instaura um sistema de relação entre os textos: cada um deles desenvolve um dos conceitos heideggerianos.

Em *Aparição*, desenvolve-se o *ser-aí*, o ente que procura o sentido de ser. Alberto busca sua fulguração íntima, a aparição a si mesmo, a superação da cegueira que envolve o homem comum e a banalidade do mundo concreto. Além disso, tem um problema fundamental para resolver: incorporar a inverossimilhança da morte à vida.

Já em *Estrela Polar*, temos o *ser-com*, o ente que procura a comunicação. Adalberto, também consciente de sua grandeza interior, de sua revelação íntima, sente-se solitário e busca, desse modo, a revelação de um “tu”, a comunicação existencial e absoluta com um outro.

Em *Alegria Breve*, por sua vez, encerrando a trilogia, tem-se o *ser-para-a-morte*, isto é, o homem consciente de que a morte é sua única certeza, por isso experimenta-a diariamente. Jaime Faria assume-a como uma experiência única e irrevogável, conforme

sustenta o pensamento heideggeriano, enfrentando-a sem temor. Ele conhece o valor do humano e procura a alegria final nos limites de sua condição, mesmo que uma alegria instantânea. Em um mundo abandonado, decadente, esse homem procura construir um novo universo, livre de todos os mitos. Nessa reconstrução, completamente sozinho, purifica-se e encontra a sagração da vida.

No sistema de relação dos romances, notamos que, por um lado, um desdobra-se na mensagem do seguinte. Por outro, o anterior antecipa a temática do posterior. De fato, em *Aparição*, Alberto anuncia *Estrela Polar*, ao contemplar as estrelas com Sofia: “Eu falava das estrelas, [...] contava de textos indianos em que se falava de certa “polar”, o que só poderia ter acontecido há x milhares de anos [...]” (Ferreira, 1983, p. 235, grifo nosso). Além disso, a “flor da comunhão” é antecipada também. Todavia, Alberto alcança essa comunicação existencial, que se dá no silêncio do “eu” e do “tu”. Do mesmo modo, *Estrela Polar* engendra *Alegria Breve*: Adalberto não alcança a paz, a “alegria breve”, mas acredita que algum homem a conquistará um dia: [...] a “alegria breve”, a sagração da morte. Mas é a herança de um homem... (Ferreira, 1967, p. 241, grifo nosso).

A partir da temática se delinea a composição das personagens, do tempo, do espaço e da própria estrutura textual. As experiências dos narradores são intensas, marcantes e ambos escrevem suas memórias: Alberto escreve para reviver o que “fulgurou e morreu”, apreender sua verdade. Adalberto escreve para se purgar de um crime, livrar-se da loucura e entender onde sua vida falhara. Jaime Faria, por seu turno, escreve para deixar sua herança a um filho que acredita existir. Há, contudo, uma diferença básica: enquanto os dois primeiros escrevem de um lugar de imobilidade, reinterpretando o passado vivido (Alberto escreve na sala do velho casarão da família e Adalberto escreve da cela, na prisão), o terceiro escreve enquanto circula livremente pela aldeia, fundindo o presente ao vivido, instantaneamente.

Altamente complexos, indagadores, os narradores se voltam para a investigação da condição humana, da aventura existencial, enredando-se no mundo interior e nas memórias. Na trilogia, são muito semelhantes: homens pensantes, amigos dos livros – dois professores (Alberto e Jaime) e um livreiro (Adalberto). Acostumados a discutir idéias e a expor sua forma de pensamento e suas inquietações, indagam-se e indagam o mundo, ao mesmo tempo em que buscam uma verdade, a “sua”, aquela que lhes cabe. Esses homens têm uma visão ampla e profunda da vida, que ultrapassa o conformismo cotidiano em que as pessoas se perdem com facilidade e se entregam a uma existência inautêntica, anônima, impessoal, segundo Heidegger (*apud* Penha, 1985).

Nesse sentido, o contato com os livros permite a descoberta de outros mundos, a ampliação dos conhecimentos, leva-os à reflexão. No entanto, essa intelectualidade tem um efeito colateral, um preço: isola-os, fechando-os em um mundo particular, restrito, cujo acesso é difícil. É exatamente isso o que acontece com Alberto e, principalmente, com Adalberto.

Há, nas obras, um recorrente questionamento do sentido da existência humana, o que é comum nas demais de Vergílio Ferreira. Com isso, é possível considerá-las “como a re-escrita de um imenso livro”, segundo Godinho (1988, p. 72). O leitor, diante da trilogia, reconhece um romance no outro, pois há certa continuidade. O crítico chama a atenção, a respeito disso, para o fato de que não é necessariamente a problemática que evolui de um livro a outro, mas a “vivência dela pelas personagens narradoras”. Desse modo, tais personagens podem ser sobrepostas, formando uma “personagem ideal que percorre a obra de Vergílio Ferreira” [...] do início ao fim, uma “arquipersonagem” (Godinho, 1988, p. 72). A partir dessa afirmação e pensando na relação entre os três romances, podemos dizer que, em muitos momentos, Alberto, Adalberto e Jaime se sobrepõem, como se fossem variantes de um mesmo “homem-modelo”, ou melhor, de uma “personagem-modelo”.

Tais narradores revelam muito ao leitor. Conduzem-no, pela atividade interativa da leitura, ao auto-questionamento, à indagação dos modelos de realidade em que se insere. Levam-no a transcender, enfim, a sua posição no mundo. Isso é uma característica básica do texto literário que, na leitura, transforma o sujeito, que integra, por sua vez, o sentido ou efeito experimentado à própria vida, como argumenta Iser (1999).

Em relação à estrutura textual, na trilogia, é cíclica, pois começa e termina no mesmo lugar, remetendo ao ciclo da vida. *Aparição*, no entanto, mantém uma estrutura tradicional, se comparada aos posteriores, com uma cronologia bem marcada. Apesar disso, enquanto narrativa de descoberta, vários planos temporais coexistem. O tempo é complexo, subjetivo, pois o narrador, por meio da memória, busca reinterpretar seu passado no presente. Em muitos momentos, o discurso invade a narrativa, sobretudo diante das indagações e inquietações de Alberto. Tais interrupções, o monólogo interior e as mudanças temporais apresentam-se como lacunas ou hiatos, levando o leitor a agir no texto.

A partir de *Estrela Polar*, a temporalidade torna-se bem mais complexa. Diante da angustiada busca pelo “tu”, o texto apresenta marcas temporais fragmentadas, que se baralham e impulsionam a atividade produtiva do leitor. A dissolução da narrativa em favor do discurso, as ambigüidades freqüentes, a desrealização, intensificam a circularidade da diegese, com uma constante retomada de temas ou cenas. Tal circularidade, nesse caso, resulta da própria problemática não resolvida, pois Adalberto não consegue, diferentemente

de Alberto, a resposta para sua busca. Com isso, o texto fica em suspenso, aberto, o que pode frustrar as expectativas do leitor na estrutura de protensão e retenção, mas permite diferentes formulações e representações. Há hipóteses, mas não soluções. O receptor é quem decide, a partir de suas atividades imaginativas estimuladas pela projeção dos significantes do texto.

A narrativa perde sua lógica e apresenta muitos cortes, lugares vazios que são preenchidos a partir das combinações textuais. A dúvida se instala tanto na narrativa quanto no leitor, que se confunde como o narrador, angustia-se, sente-se oprimido. A opressão vivida por Adalberto provoca o efeito de emparedamento no sujeito-leitor, pois a experiência da leitura é viva, intensa e tem caráter de realidade, segundo Iser (1999).

Em *Alegria Breve*, a narrativa dilui-se ainda mais. Os temas vão e voltam com mais frequência, segundo o fluxo da memória do narrador e as experiências vividas no presente. Os segmentos em aberto, a intersecção de tempos e a transitividade interrompida, a cena imaginária, disseminam-se pela narrativa, estimulando o leitor a reagir ao texto e levando-o a movimentar seu ponto de vista. Ao mesmo tempo, ele experimenta efeitos de sentido: infiltra-se no mundo irreal de Jaime Faria, participando de sua experiência, sentindo sua solidão e chegando à purificação.

À fragmentação e enredamento de tempos corresponde a destruição do fazer romanesco. Em função disso, a narrativa se esvai e o discurso passa para primeiro plano, o que é uma característica do romance contemporâneo, que exige, segundo Goulart (1997), uma nova “arte de dizer”, frente à complexidade do indivíduo e das relações interpessoais. Observamos, conseqüentemente, a expansão do ato enunciativo, da problemática vivida. Há a reinvenção do tempo, do vivido e da memória pelos narradores. A respeito disso, podemos notar uma gradação no que respeita ao tempo nos romances: de uma cronologia regular em *Aparição*, passamos pela fragmentação em *Estrela Polar* e chegamos à total obliteração temporal em *Alegria Breve*, o que coincide com a destruição total da aldeia-mundo e da própria técnica narrativa, revelando um processo metalingüístico e inventivo. A reinvenção iniciada em *Estrela Polar*, portanto, intensifica-se no romance seguinte. O tempo que se instaura nas obras é mítico, pois condensa todos os tempos.

No mundo das relações das personagens, a incomunicabilidade é recorrente: a notícia de Alberto, o messiânico, é apreendida de diferentes maneiras pelas pessoas de seu convívio social, sem trazer a resposta que ele espera. Seu relacionamento amoroso com Sofia fracassa, assim como os laços sociais com as demais personagens de Évora. Somente na maturidade revela-se a “flor da comunhão”, no encontro com a esposa. Adalberto, por seu turno, busca a perfeita comunicação e falha, enlouquecendo, sozinho. Suas idéias não encontram eco entre

os demais com quem convive. Já Jaime, cujos relacionamentos amorosos também fracassam, presencia a morte de um mundo e, com ele, das relações sociais.

Cada um deles vive a insuficiência da linguagem, a difícil comunicação com o outro. Para Alberto, as palavras são pedras e, no entanto, somente delas é que dispõe para se comunicar. Por isso a comunhão com a esposa é possível apenas no silêncio. Para Adalberto, a procura pela comunicação chega à destruição do outro. Jaime Faria, por sua vez, questiona o signo, que se esvaziou. Sua linguagem está gasta, não comunica mais.

A Arte e as discussões em torno dela são freqüentes nos romances, afinal é uma forma de redenção do homem, de encontro com o Absoluto. Em *Aparição*, a música de Cristina é sublime, símbolo da revelação, da transcendência, da plenitude, do encontro com o Absoluto. Alberto sente-se extasiado, como se experimentasse uma ascensão ao ouvir a garota. Em *Estrela Polar*, há a pintura de Garcia e as longas conversas entre ele e o narrador sobre a Arte. Todavia, é o canto de Irene que aparece como uma evidência, como uma purificação, levando Adalberto à suspensão do instante vivido. Em *Alegria Breve*, há a música do disco de Ema, há conversas sobre a Arte contemporânea e há a promessa de um artista que nunca aparece. Na aldeia em ruínas, a Arte também é um mito decadente, por isso o pintor não vem e Jaime acaba destruindo o disco, metaforizando a morte e a necessidade de reinvenção da Arte.

Os homens vergilianos mantêm uma relação muito particular com o espaço, principalmente os narradores. Desse modo, os elementos espaciais são expressivamente explorados nas narrativas, revelando aspectos da temática. Essa relação reflete a existência e a subjetividade dos mesmos. Assim como o tempo é uma reinvenção do vivido, o espaço é recriado pelo olhar, pela memória e pela linguagem poética.

Em *Aparição*, há dois espaços, inicialmente, opostos: a montanha, na aldeia, e a planície, em Évora. No jogo do texto, no entanto, o leitor observa que a contradição é apenas aparente, afinal eles se complementam, como a vida e a morte. A aldeia é o espaço lírico, de convívio familiar, do nascimento das primeiras indagações sobre a vida. Por outro lado, é também o espaço da descoberta da morte, uma situação-limite que desencadeia o grande problema vivido por Alberto: incorporar a morte à vida. Além disso, é o espaço de encontro com as origens, com a memória, o lugar perfeito para escrever.

Évora, por sua vez, é o espaço onde se intensifica a angústia diante da descoberta da morte, onde Alberto elabora o luto pela perda do pai. Ali se consolida sua nova visão de mundo e suas vivências são muito intensas, marcando sua vida para sempre. Ele perde-se na cidade ambivalente, como se estivesse em um labirinto. A cidade é calcária, alucinada de luz; ao mesmo tempo, aparece enegrecida, coberta por ecos da morte e pelas ruínas do tempo.

Somente contemplando-a do alto é que o narrador a vê plenamente, imensa, abrindo caminhos. A força que esse espaço exerce sobre ele, de fato, parece refletir os sentimentos do próprio Vergílio Ferreira: “Évora é uma cidade branca como uma ermida. Convergem para ela os caminhos da planície como o rasto da esperança dos homens” (Ferreira, 1966, p. 10).

Em *Estrela Polar*, o espaço predominante é a cidade de Penalva, para a qual Adalberto retorna devido à doença da mãe. Com a morte dela, nesse espaço, intensificam-se a solidão e o desejo de comunicação. Cercada de muros, opressiva, a cidade funde-se ao quarto escuro da infância e à cela de onde escreve: são todos espaços de clausura, de imobilidade. Perdido entre os muros e labirintos da cidade, Adalberto vê Penalva envelhecer diante de seus olhos. A cidade é ambivalente, como Évora: branca, coberta de neve, mas enegrecida pela morte e pela solidão. O espaço adquire tintas sombrias, com seres absurdos, desprovidos de subjetividade, envelhecidos e imobilizados, à espera da morte. A paralisia toma conta da cidade, aos olhos do narrador. Nesse sentido, lembramos que, para Lins (1976), tudo aquilo que enquadra a personagem ou é absorvido ou acrescentado por ela, podemos dizer que é espaço – inclusive figuras humanas que tendem à coisificação ou à ausência de individualidade, figuras como aquelas que povoam o universo de *Estrela Polar*, tornando-o mais fantasmagórico.

Em *Alegria Breve*, por fim, o espaço é a aldeia, um mundo primordial ao pé da montanha, coberto de neve. Metáfora, por um lado, de um mundo em decadência, onde todos os mitos estão ruindo. Por outro, simboliza o surgimento do novo, a pureza inicial, a gênese de tudo, inclusive da linguagem. Convivem ali o envelhecimento, o enegrecimento, a ruína e o branco virginal, estéril. O espaço é transfigurado pelas memórias e pelas vivências do presente. Além disso, insere-se aí o imaginário, o espaço mágico, completamente irreal.

Na trilogia, o espaço reveste-se de inúmeros símbolos que se ligam à temática explorada. Pelo que discutimos até agora, fica evidente a antítese morte/vida nas narrativas e a simbologia espacial liga-se a essa antítese, propulsora dos romances. Dessa maneira, vários símbolos podem ser enumerados.

Primeiramente, podemos destacar a montanha, que aparece na aldeia de Alberto, em Penalva e na aldeia de Jaime. Simboliza elevação, permanência, união com o Absoluto. Nas aldeias, cobre-se de neve, indiciando pureza. Em *Estrela Polar*, esse símbolo é enfatizado apenas no início da narrativa, quando Adalberto chega à cidade, que fica exatamente no cume do monte. Depois perde a força simbólica.

O horizonte é um outro símbolo recorrente. Nos três romances, metaforiza a imensidão interior, o valor humano. Já a luz, o sol e o branco remetem à fulguração, à aparição, à

lucidez, ao conhecimento e à divindade do homem. Afinal, os três narradores negam Deus, colocando-se como criadores, como deuses de si mesmos. A lua, por sua vez, é um elemento purificador, renovador, presente principalmente nas aldeias de Alberto e Jaime. Em *Estrela Polar*, há poucas referências a ela, embora apareça com tal simbologia em alguns momentos.

Os muros e muralhas metaforizam as barreiras sociais, a incomunicabilidade, a incompreensão da mensagem do outro, o que acontece com Alberto e Adalberto, em Évora e Penalva, respectivamente. Já o labirinto é também recorrente: em Évora e Penalva liga-se aos muros e muralhas, simbolizando a incomunicabilidade e também o emparedamento, a busca sem resposta. Além disso, em *Estrela Polar* e *Alegria Breve* implica o universo interior, o enredado mundo de memórias dos narradores, mundo que fragmenta o tempo, o espaço e a própria estrutura narrativa.

O silêncio é um símbolo ambíguo: abre à revelação, mas pode simbolizar a morte, silêncio absoluto e final. No casarão de Alberto o silêncio tem essa dupla significação: permite que ele se revele, encontre-se. Por outro lado, simboliza a morte dos pais. Assim, o casarão é puro silêncio. Em *Estrela Polar*, o silêncio simboliza morte, solidão e incomunicabilidade. Em *Alegria Breve*, é ambivalente: simboliza morte, vazio e revelação ou renascimento da aldeia.

A neve, por sua vez, liga-se ao frio e ao branco. Sua carga semântica é ambivalente: se sepulta e envelhece, também purifica, faz renascer. Em *Alegria Breve* e na aldeia de *Aparição*, aparece como símbolo genesíaco, de pureza, renascimento. Em *Estrela Polar*, todavia, é predominantemente símbolo do envelhecimento, da morte, do sepultamento da cidade, do isolamento do narrador. Na aldeia de Jaime, há tal conotação também, mas a anterior sobrepõe-se a esta no jogo de perspectivas textuais.

Um outro símbolo que se destaca é a casa. Simboliza proteção, refúgio, origens, intimidade, ligando-se intrinsecamente ao homem. A relação de Alberto com a casa da família é exemplar, nesse sentido, ligando-se às suas memórias, à descoberta do mundo e de si. Em Évora, a casa de São Bento é o seu reino, o seu espaço de solidão, de reflexão, de encontro consigo mesmo. Em *Alegria Breve*, a casa de Jaime tem muita força entre os elementos espaciais: é seu abrigo, seu refúgio, sua proteção. Na aldeia destruída, somente ela continua forte e resistente. Em *Estrela Polar*, no entanto, a casa tem uma conotação avessa às anteriores: metaforiza a desumanidade, o mundo concreto, agredindo e emparedando Adalberto.

A noite, por sua vez, associa-se à cor negra e à escuridão, que aparecem como metáfora da ruína, dos ecos do tempo, da cegueira humana e da morte nos três romances. No

entanto, em *Aparição*, no espaço da aldeia, a noite liga-se à revelação. Em *Estrela Polar*, podemos dizer que metaforiza a loucura de Adalberto. Já em *Alegria Breve* é ambivalente: simboliza a morte de um mundo e o início de outro.

A janela, por fim, é um outro símbolo recorrente nas narrativas estudadas. Simboliza a ligação do espaço interior com o exterior, do “eu” com o mundo. Além disso, é um recurso muito usado pelos narradores para fugirem de um lugar a outro, concentrando seu olhar no horizonte exterior. Fechada simboliza isolamento, entrega à intimidade.

Como vemos, inúmeros símbolos disseminam-se pelos espaços nas narrativas. São parte das estratégias textuais do autor, de suas decisões operatórias e ligam-se à temática e aos problemas enfrentados pelos homens vergilianos. Assim, são “lidos” no sistema de perspectivas do texto, apresentando-se como vazios para a entrada do leitor. Muitos deles incorporam a antítese morte/vida, que está entranhada nos romances, como evidencia a própria estrutura. No sistema de memória e expectativa do texto, portanto, a morte e a vida estão sempre se intercalando e projetando novos horizontes.

A partir disso, podemos dizer que há uma estreita relação entre as indagações acerca da existência das personagens e a maneira como se relacionam com o espaço. Dito de outro modo, o homem vergiliano interage ativamente com o mundo circundante, afinal, retomando Santos e Oliveira (2001), nunca somos indiferentes ao espaço onde nos encontramos. Há uma estreita ligação entre o mundo exterior e o interior, de modo que homem e mundo se constituem concomitantemente. A relação desnudada entre o homem e o espaço é, assim, subjetiva, ligada às vivências, à intensidade interior e às memórias. A subjetividade reinventa, transfigura o espaço, integrando-se a ele e revestindo-o de símbolos, o que é uma característica da narrativa poética.

Para finalizar, fazemos uma última observação. Anteriormente falávamos sobre uma arquipersonagem vergiliana. Pensando nos espaços, em sua simbologia e, sobretudo, em sua relação com os narradores, somos levados a indagar se não há também um arquiespaço. Afinal, há elementos, características e símbolos recorrentes, principalmente na relação do “eu” com os espaços, que permitem, muitas vezes, a sobreposição dos mesmos. Podemos até dizer que os espaços das três obras parecem cambiantes: de um lado, Évora e Penalva, com seu horizonte e os labirintos nos quais os narradores se perdem, como dois estrangeiros. De outro, a aldeia de Alberto e a aldeia de Jaime, com a força da montanha, da neve e da lua. Nesses espaços, acrescentamos, há uma tendência dos narradores-personagens de rechaçar a tecnificação, que desumaniza o homem. Assim, são valorizados os espaços naturais, o que enfatiza as preocupações humanistas de Alberto, Adalberto e Jaime.

DESDOBRAMENTOS	CORRESPONDÊNCIAS			CONTRASTES		
	<i>Aparição</i>	<i>Estrela Polar</i>	<i>Alegria Breve</i>	<i>Aparição</i>	<i>Estrela Polar</i>	<i>Alegria Breve</i>
<b>Temática</b>	<i>Dasein</i>	<i>Mitdasein</i>	<i>Sein-Zum-Tode</i>			
<b>Narrador</b>	Autodiegético	Autodiegético	Autodiegético			
	Professor	Livreiro	Professor	Escreve na sala da casa / espaço de imobilidade	Escreve na cela / espaço de imobilidade	Escreve livremente enquanto circula pela aldeia
<b>Estrutura</b>	Cíclica	Cíclica	Cíclica	Tradicional	Fragmentada	Destruída
<b>Tempo</b>	Complexo Subjetivo Mítico	Complexo Subjetivo Mítico	Complexo Subjetivo Mítico	Cronológico	Fragmentado	Obliterado
<b>Incomunicabilidade</b>	Recorrente / relacionamentos falhados	Recorrente / relacionamentos falhados	Recorrente / relacionamentos falhados			
<b>Arte</b>	Música de Cristina / revelação	Canto de Irene / evidência				Destruição da arte/ mito em ruínas
<b>Espaço</b>	Recriado	Recriado	Recriado	Simbólico	Simbólico	Simbólico / mágico

**Quadro 1:** *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve*: correspondências e contrastes – Temática e desdobramentos

Símbolos	CORRESPONDÊNCIAS			CONTRASTES		
	<i>Aparição</i>	<i>Estrela Polar</i>	<i>Alegria Breve</i>	<i>Aparição</i>	<i>Estrela Polar</i>	<i>Alegria Breve</i>
<b>Montanha</b>	Permanência / união com o Absoluto / elevação	Permanência / união com o Absoluto / elevação	Permanência / união com o Absoluto / elevação		Perde a força	
<b>Horizonte</b>	Imensidão interior	Imensidão interior	Imensidão interior			
<b>Luz/ Sol/ Branco</b>	Fulguração / lucidez / conhecimento / divindade do homem	Fulguração / lucidez / conhecimento / divindade do homem	Fulguração / lucidez / conhecimento / divindade do homem	Fulguração / lucidez / conhecimento / divindade do homem		Renascimento
<b>Lua</b>	Renovação / purificação	Renovação / purificação	Renovação / purificação		Pouco presente	
<b>Muros / muralhas</b>	Barreiras sociais	Barreiras sociais	Barreiras sociais			
<b>Labirinto</b>	Incomunicabilidade / emparedamento / busca sem resposta	Incomunicabilidade / emparedamento / busca sem resposta			Memória	Memória
<b>Silêncio</b>				Morte / renascimento	Morte / solidão	Morte / vazio / renascimento
<b>Neve</b>				Vigília / intimidade / gênese	Morte / envelhecimento	Intimidade / morte / gênese
<b>Casa</b>				Mundo pessoal / Primeiro cosmos / abrigo / proteção / origens	Pressão / emparedamento / metáfora da desumanidade	Mundo pessoal / Primeiro cosmos / abrigo / proteção / origens
<b>Cor negra / noite / escuridão</b>	Ruína / ecos do tempo / morte	Ruína / ecos do tempo / morte	Ruína / ecos do tempo / morte	Revelação / cegueira humana	Loucura	Fim de um mundo
<b>Janela</b>	Ligação interior / exterior	Ligação interior / exterior	Ligação interior / exterior			

**Quadro 2:** *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve*: correspondências e contrastes – Espaço/Simbologia

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao momento limite deste trabalho, ainda sob os efeitos dos textos, enfatizamos a bela e fascinante viagem que os espaços vergilianos nos proporcionaram. Certamente, outros estudiosos e leitores partilharão desses caminhos, trazendo algo de novo àquilo que apresentamos.

Antes de tudo, reafirmamos que a leitura ora proposta é apenas uma entre inúmeras possíveis. Resulta do nosso movimento no texto, das seleções e combinações feitas, das sínteses e imagens produzidas, conforme prevê Iser (1996). Sabemos que a teia do texto permite um emaranhado delas, sob perspectivas várias.

Tendo em vista o estudo do espaço na trilogia vergiliana, enfatizando a relação entre estes e os personagens-narradores, trilhamos um longo percurso até chegar à leitura e análise dos textos. Esperamos que, ao terminar este trabalho, tenhamos respondido à nossa questão fundamental, ou seja, como o homem se relaciona com o espaço no universo ficcional de Vergílio Ferreira.

Em primeiro lugar, reiteramos a extrema preocupação do homem vergiliano com a sua condição e, por extensão, a da humanidade. Afinal, de acordo com o pensamento sartreano, a liberdade, nosso princípio básico, condena-nos porque pensar o homem individual implica escolhas e envolvimento de todos os demais. Por isso, somos “condenados à vida”. Isso comprova, por outro lado, porque Vergílio Ferreira sempre defendeu, acima de tudo, o humanismo, menosprezando, como vemos nos textos, toda forma de tecnificação que, em última instância, conduz o homem à indiferença e, portanto, abala sua humanidade.

Essa característica é tão forte e tão presente nos textos que se torna impossível não mencioná-la e discuti-la aqui. É o cerne de tudo. Com efeito, se o mundo ficcional é trágico, se há lutas, perdas, sofrimento, incomunicabilidade, dificuldade de entendimento entre homens, relacionamentos frustrados, há também muita beleza, muita intensidade, muitos valores, enfim, permeando as entrelinhas textuais. E isso é próprio do homem, de sua condição, de sua presença no mundo. A dialética morte e vida é a base de tudo, insinuando-se nas narrativas do início ao fim e instaurando, freqüentemente, um jogo claro/escuro.

Nesse sentido, a temática existencialista (ou humanista) é transfigurada pelo código literário, criando um discurso particular: a determinados sintagmas no texto correspondem certos temas do existencialismo. A respeito disso, lembramos que, segundo Iser (1996), o texto literário não copia algo dado, mas sim seleciona elementos, normas e convenções do mundo, combinando-os de uma maneira particular.

Em face disso, o leitor procura ajustar-se ao universo textual, a fim de interagir com o mesmo e buscar um equilíbrio, superando as contingências. Tais sintagmas fazem parte das estratégias textuais e aparecem como hiatos. Ao completá-los, o leitor participa do acontecimento do texto, experimentando o efeito estético. Desse modo, a partir dos signos textuais (o primeiro código), o receptor consegue constituir o objeto imaginário (o segundo código), segundo a perspectiva iseriana. Reafirmamos, nesse sentido, que o diálogo entre texto e leitor inicia-se com os próprios títulos, lugares vazios que permitem a entrada no texto, induzindo o receptor a hipóteses e ligando-se à temática dos romances. A isso se somam os símbolos, os não-ditos, os cortes, as indagações, a fragmentação temporal, que pedem a participação do leitor e, conseqüentemente, a construção de um sentido.

Na leitura, o receptor vive as experiências dos narradores, compartilha seus sentimentos, angústias, suas indagações, experimentando o efeito estético e concretizando a obra. Dessa maneira, habita seus espaços, muito simbólicos, que se ligam às temáticas, espaços de memória, de angústia, de horror, de liberdade, de redenção, de renascimento. Na trilogia, o leitor se enreda nos labirintos do espaço com os enunciadores, labirintos que atingem a máxima opressão e angústia em *Estrela Polar*, para depois, em *Alegria Breve*, atingir a libertação, a purificação. O efeito, desse modo, é catártico e ele envolve-se com tais espaços, jamais fica indiferente. A esse respeito, observamos que o mundo genesíaco de *Alegria Breve* aparece anteriormente: todos os narradores reivindicam a morte de Deus e a divinização do homem. Dessa maneira, o leitor constata que este último romance completa os demais, trazendo as respostas para as indagações levantadas em *Aparição* e em *Estrela Polar*.

Ao falar nisso, pensamos no leitor implícito pressuposto no texto. Desse leitor, com efeito, são exigidas determinadas capacidades imaginativas e intelectuais para que possa participar de forma produtiva do texto. Lembramos, oportunamente, as palavras de Azevedo Filho: a obra ficcional vergiliana exige uma “aprendizagem inicial para ser compreendida e analisada”. Tal aprendizagem se deve ao fato de que “Vergílio Ferreira não é um ficcionista que faz ensaio, mas um ensaísta que faz ficção” (Azevedo Filho *apud* Ferreira, 1972, p. xiii). E aqui entramos em uma discussão que não se separa da obra vergiliana: sua ficção conjuga dois pólos – ficção e ensaio – que “não apenas se interpenetram, pois guardam entre si uma interdependência solidária, formando uma estrutura”. Por conseguinte, tem-se o romance-ensaio ou romance-problema em que “há uma idéia encarnada na sua ficção, posta a viver num mundo reinventado e reordenado pelo escritor” (Azevedo Filho *apud* Ferreira, 1972, xiv), um mundo em que, como mencionamos, a condição humana é, sempre e profundamente, analisada.

Nesse universo, conseqüentemente, instaura-se a supremacia do “eu”, da subjetividade, da intensidade emocional. Em seu indagar, as personagens vergilianas relacionam-se profundamente com os espaços circundantes, captados pelo olhar, um olhar plasmado pela subjetividade e que se desloca explorando tudo cuidadosamente. Com efeito, o conhecimento interior implica o conhecimento do mundo exterior e, assim, segundo os pressupostos heideggerianos, o espaço é “uma estrutura do nosso estar no mundo”. A descrição e a concepção do espaço decorrem da preocupação humana, pois não apenas estamos no espaço, mas “somo-lo funcionalmente no modo original de nos relacionarmos com o que nos cerca” (Heidegger *apud* Ferreira, s/d, p. 100). Esse modo original pressupõe, então, uma relação particular e relativa do homem com o espaço, o que desfaz qualquer visão real e absoluta. A respeito disso, Rosenfeld (1973) argumenta que a arte moderna revela espaço, tempo e mundo empírico como relativos ou aparentes, pois não existe uma consciência absoluta central. Assim, o espaço não é uma realidade determinante, mas deve ser considerado implicitamente como realidade apercebida, pois pressupõe o olhar do observador (Raimond, 1966 *apud* Bourneuf e Ouellet, 1976), o que constatamos nos textos vergilianos.

Diante do exposto, reiteramos que as relações dos personagens-narradores com o espaço, principal objetivo de nosso trabalho, é muito singular. Com efeito, a relação do “eu” com o mundo reflete sua existência: assim como o tempo é uma reinvenção do vivido, o espaço também é recriado. Há, nesse sentido, uma estreita relação entre as indagações das personagens acerca da existência, a temática dos romances e a maneira como se relacionam com o espaço. Trata-se, em última instância, de uma relação particular, que ultrapassa o suposto mundo empírico.

Além disso, a leitura mostrou-nos as especificidades da prosa de Vergílio Ferreira. A linguagem poética e simbólica, a polissemia, a sobreposição da enunciação ao enunciado, a fragmentação, a subjetividade, a intensidade emocional, o tempo mítico, a desestruturação da narrativa e a destruição da cronologia confirmam sua prosa lírica. O signo é explorado em todas as suas potencialidades, instaurando a reinvenção da narrativa, características que Goulart (1997) aponta como sendo do romance lírico contemporâneo. Desse modo, o romance vergiliano é reflexivo e também lírico.

Após nossas leituras, enfim, constatamos que os homens vergilianos nunca se relacionam apenas concretamente com os espaços das narrativas, espaços estes que parecem configurar um arquiespaço. Em seus questionamentos e reflexões, reinventam o mundo que os circunda, pela reinvenção da palavra, palavra-imagem, cujos efeitos no leitor nem sempre são dizíveis. A linguagem poética revela uma sensibilidade pronta a incorporar a Arte e a vida.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAM, J-M. E REVAZ, F. **A análise da narrativa**. Tradução: Maria Adelaide Coelho da Silva e Maria de Fátima Aguiar. Lisboa: Gradiva, 1997.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986, v. 1.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

AZINHEIRA, T. E COELHO, C. **Uma leitura de *Aparição de Vergílio Ferreira***. Venda Nova: Bertrand/Nomen, 1999.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução: Remberto Francisco Kuhlen et. al. São Paulo: Nova Cultural, 1984.

BAKHTIN, M. **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et. al. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1998.

BIEDERMANN, H. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Tradução: Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

BOURNEUF, R. E OUELLET, R. **O universo do romance**. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A. et al. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53-80.

COELHO, N. N. **Escritores Portugueses**. São Paulo: Quíron, 1973.

COMPAGNON, A. O leitor. In: \_\_\_\_\_. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003a, p. 139-164.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003b.

CHEVALIER, J. E GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DÉCIO, J. Uma aproximação textual: Clarice Lispector e Vergílio Ferreira. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e arte poética em Herberto Helder e outros estudos**. Blumenau: Edifurb, 2002, p. 93-101.

DÉCIO, J. **Vergílio Ferreira: a ficção e o ensaio**. Blumenau: Edifurb, 2001.

- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.
- EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: Uma Introdução. Tradução: Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, H. **Leitura do texto literário**: Lector in Fabula. Tradução: Mário Brito. Lisboa/Porto: Presença, 1983.
- FERREIRA, V. **Alegria Breve**. São Paulo: Verbo, 1972.
- FERREIRA, V. **Aparição**. São Paulo: Difel, 1983.
- FERREIRA, V. **Carta ao Futuro**. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.
- FERREIRA, V. **Conta Corrente I**. Amadora: Bertrand, 1980.
- FERREIRA, V. Da Fenomenologia a Sartre. In: SARTRE, J.-P. **O Existencialismo é um humanismo**. Tradução e notas: Vergílio Ferreira. 3. ed. Lisboa: Presença, s/d.
- FERREIRA, V. **Estrela Polar**. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1967.
- FERREIRA, V. **Invocação ao meu corpo**. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1978.
- FLORY, S. F. V. Experimentalismo e auto-referencialidade como marcas de contemporaneidade na ficção portuguesa atual. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 34, p. 61-72, 1994.
- FLORY, S. F. V. **O romance-problema e o problema do romance na obra de Vergílio Ferreira**. São Paulo: HVF Representações, 1993.
- FONSECA, F. I. **Vergílio Ferreira**: a celebração da palavra. Coimbra: Almedina, 1992.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 2. ed. Tradução: Maria Helena Martins. Rio de Janeiro: Globo, 1998.
- FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. E ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003.
- GARCEZ, M. H. N. *Aparição*: desconcerto e antinomias. Centro de Estudos Portugueses. **Boletim Informativo USP**. 2. série, São Paulo, ano 10, n. 13, p. 31-38, jan-dez/1984.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GIORDANI, M. C. **Iniciação ao existencialismo**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GODINHO, H. O mito estilo de Vergílio Ferreira. **Colóquio de Letras**. São Paulo, Rio de Janeiro, Lisboa, n. 103. p. 72-74, maio-jun/1988.

GODINHO, H. Vergílio Ferreira e a arte. **Revista Internacional de Língua Portuguesa**. n. 15, p. 195-196, julho/1996.

GOULART, R. M. **O trabalho da prosa**. Braga: Angelus Novus, 1997.

HIDALGO, L. A. T. Tempo e Modo de Visão em Alegria Breve de Vergílio Ferreira. **Travessia – Revista de Literatura Brasileira do Curso de Pós-Graduação de Literatura Brasileira – UFSC**. Florianópolis, vol. 2, n. 4, p. 56-65, junho/1982.

HUISMAN, D. **História do Existencialismo**. Tradução: Maria Leonor Loureiro. Bauru: EDUSC, 2001.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Tradução: Albin E. Beau et al. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: COSTA, L. L. (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, L. L. (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2.ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

ISER, W. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, W. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, V. **A leitura**. Tradução: Brigitte Hervot. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

KONDER, L. Uma nova teoria do romance. In: FEHÉR, F. **O Romance Está Morrendo: Contribuição à Teoria do Romance**. Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p. ix-xxvi.

LEPECKI, M. L. Virgílio Ferreira: o signo do absurdo. In: \_\_\_\_\_. **Meridianos do Texto**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p. 105-119.

LEPECKI, M. L. Virgílio Ferreira: Nítido Nulo. In: \_\_\_\_\_. **Meridianos do Texto**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p. 121-134.

LIMA, L. C (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOBO, L. Leitor. In: JOBIM, J. L. (Org.) **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 231-251.

- LOPES, O. E SARAIVA, A. J. **História da Literatura Portuguesa**. 7 ed. rev.e atual. Santos: Martins Fontes, 1973.
- LUCCHESI, I. **Crise e escritura**: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. **Ad Hominen**. Santo André/São Paulo, s/d. (1:87-117).
- LURKER, M. **Dicionário de Simbologia**. Tradução: Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MEDINA, C. A. **Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea**. São Paulo: Nórdica, 1983.
- MENDONÇA, A. **O romance de Vergílio Ferreira**: existencialismo e ficção. Assis: ILHPA/HUCITEC, 1978.
- MENDONÇA, F. **A Literatura Portuguesa no Século XX**. Assis: HUCITEC: 1973.
- MOISÉS, M. **A criação literária**: prosa. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MOISÉS, M. Panorama da ficção portuguesa moderna. **Língua e Literatura**. v. 3, São Paulo, Ano III, p. 39, 1974.
- MUIR, E. **A estrutura do romance**. Tradução: Maria da Glória Bordini. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.
- PIZA NETTO, E. L. **Linguagem poética e sentido da existência em Alegria Breve, narrativa de Vergílio Ferreira**. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.
- OLSON, R. G. **Introdução ao Existencialismo**. Trad. Djalma Forjaz Neto. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- PAIVA, J. R. **O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira**. Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984.
- PENHA, J. da. **O que é Existencialismo**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PINA, J. M. **Para uma leitura de *Aparição* de Vergílio Ferreira**. 2 ed. Lisboa: Presença, 1997.
- REIS, C. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

- REIS, C. E LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.
- REUTER, Y. **A Análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- RIBEIRO JÚNIOR, J. **Introdução ao existencialismo**. Campinas: Edicamp, 2003.
- SANTOS, L. A. B E OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SARTRE, J.-P. **O Existencialismo é um humanismo**. Tradução e notas: Vergílio Ferreira. 3. ed. Lisboa: Presença, s/d.
- ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.
- ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Senac, 2001.

#### **Eletrônica:**

- PEREIRA, L. R. **O diálogo possível entre romances de um tempo de crise**. Disponível em: <[http://www.geocities.com/ail\\_br/humusesignosinal.html](http://www.geocities.com/ail_br/humusesignosinal.html)> Acesso em: 23 abr. 2006.
- RODRIGUES, I. C. A vocação consentida de Vergílio Ferreira. In: **Jornal de Coimbra**, 05 março 2003, p. 22. Disponível em: <<http://www.dlc.ua.pt/Documentos/A%20voc.pdf>> Acesso em: 05 jun. 2006.
- RODRIGUES, I. C. A. Como a música de um planeta distante: figurações do trágico e da arte como destino em Vergílio Ferreira. In: JÚLIO, M. J. N. (Org.). **In Memoriam de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Bertrand, 2003, p. 329-342. Disponível em: <<http://www.dlc.ua.pt/Documentos/Como%202%20mus.pdf>> Acesso em: 05 jun. 2006.
- RODRIGUES, I. C. A. De Eça de Queirós a Vergílio Ferreira: uma nova escala do olhar ou a viagem do ser. In: **Actas do IV Congresso de Estudos Queirosianos**. vol. II, Coimbra: Almedina, 2002, p. 523-533. Disponível em: <<http://www.dlc.ua.pt/Documentos/De%20Eca%202%20Verf.pdf>> Acesso em: 05 jun. 2006.