

Vergílio Ferreira da Ficção à Filosofia

[ORG.]
JOSÉ ANTUNES DE SOUSA
CARLOS MORUJÃO



Vergílio Ferreira
da Ficção à Filosofia

Título Vergílio Ferreira, da Ficção à Filosofia
Organizadores José Antunes de Sousa e Carlos Morujão
Coleção Estudos de Filosofia
Diretor Carlos Morujão
Conselho Editorial Américo Pereira, Mendo Castro Henriques,
Maria de Lourdes Sirgado Ganho

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UID/FIL/00701/2013

© Centro de Estudos de Filosofia
© Universidade Católica Editora

Revisão Editorial Helena Romão
Capa OMLET design
Fotografia da Capa Jorge Santos
Conceção Gráfica acentográfico
Impressão e Acabamento Europress
Depósito Legal 0
Data setembro 2015

ISBN 9789725404799

Universidade Católica Editora

Palma de Cima 1649-023 Lisboa

Tel. (351) 217 214 020 | Fax. (351) 217 214 029

uce@uceditora.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt



VERGÍLIO FERREIRA

Vergílio Ferreira : da ficção à filosofia / coord. [de] José Antunes de Sousa, Carlos Morujão. – Lisboa : Universidade Católica Editora, 2015. – 128 p. ; 23 cm. – (Estudos de filosofia). – ISBN 9789725404799

I – SOUSA, José Antunes de, coord. II – MORUJÃO, Carlos, coord. III – Col.

CDU 1 Ferreira, V.

821.134.3 Ferreira, V.

929 Ferreira, V.

Vergílio Ferreira
da Ficção à Filosofia

Organização
José Antunes de Sousa
Carlos Morujão



Índice

Nota introdutória	7
Vergílio Ferreira, <i>Invocação ao seu Corpo: O Ficcionista habitado pelo Filósofo</i> LÍDIA JORGE	12
Vergílio Ferreira: o romance do fim ROSA MARIA GOULART	20
Linguagem, Experiência e Tempo na obra narrativa de Vergílio Ferreira JORGE AUGUSTO MAXIMINO	30
A Perdição na vida ou o amor impossível em <i>Estrela Polar</i> (1962) de Vergílio Ferreira EUNICE CABRAL	39
Imaginário e coerência narrativa NUNO JÚDICE	46
A câmara clara: Vergílio Ferreira e a arte da imagem ISABEL CRISTINA RODRIGUES	53
Assédios à entidade esquiva: ler hoje Vergílio Ferreira ISABEL SOLER	64
Ética e Liberdade – De Vergílio Ferreira a Sartre CASSIANO REIMÃO	75
Com Vergílio Ferreira e Leonardo Coimbra sobre a questão de Deus: para uma filosofia do Mistério e do Sagrado SAMUEL DIMAS	95

O Universo Existencial de “Estrela Polar”	111
MARIA DE LOURDES SIRGADO GANHO	
O enigma da transcendência do «eu» em Vergílio Ferreira	116
MANUEL CÂNDIDO PIMENTEL	
Notas biográficas dos colaboradores	124

Nota introdutória

Por iniciativa do Centro de Estudos de Filosofia (CEFi), decorreram, ao longo dos anos de 2012 e 2013, os trabalhos do «Seminário Internacional Vergílio Ferreira», coordenado pelo Prof. Doutor José Antunes de Sousa. O motivo próximo para o funcionamento do Seminário foi a comemoração dos 50 anos da publicação de duas obras de Vergílio Ferreira: o romance *Estrela Polar* e o ensaio *Da Fenomenologia a Sartre*, este último, como se sabe, publicado sob a forma de um extenso Prefácio à tradução portuguesa de *O Existencialismo é um Humanismo*, de Jean-Paul Sartre.

Apesar de integrado numa lógica de comemoração de um cinquentenário, o Seminário propôs-se revisitar a totalidade da obra de Vergílio Ferreira, nos vários e diversificados aspetos que ela assumiu: romance, novela, ensaio filosófico, diário, etc. Por sugestão do seu coordenador, os trabalhos do Seminário organizaram-se em torno de cinco grandes tópicos: 1) Vergílio Ferreira e o Romance; 2) *Estrela Polar*: romance da ambiguidade? 3) A dimensão trágica do protagonista vergiliano; 4) Vergílio Ferreira: o Corpo e os corpos; 5) Vergílio Ferreira hoje: que lugar para a esperança? As abordagens partiram, fundamentalmente, das áreas de Estudos Literários e de Filosofia.

Com mais este volume da coleção Estudos de Filosofia iniciamos a publicação dos trabalhos dos investigadores que generosamente acederam ao convite do CEFi para colaborar.

O livro abre com a participação de Lídia Jorge que, em «Vergílio Ferreira, uma invocação ao seu corpo – o ficcionista habitado pelo filósofo», põe em evidência algumas das convicções e pressentimentos do autor sobre o papel do romance, cuja pertinência, em sua opinião, continua a ser total. Lídia Jorge destaca o lugar único, no panorama da ficção portuguesa, da obra de Vergílio Ferreira, sem antecedente nem epígonos reconhecíveis. Tocado pela inquietação pascaliana perante a existência, que transferiu para toda a sua escrita de forma muito particular, Vergílio Ferreira foi também, na opinião da autora, um intérprete arguto da mudança dos tempos, e um teórico do papel da arte no mundo contemporâneo.

Rosa Maria Goulart, em «Vergílio Ferreira: o romance do fim», salienta a coerência do percurso de Vergílio Ferreira, desde *Para Sempre* até *Cartas*

a *Sandra*. Sendo um autor que não se importava de ser definido como «homem de um só livro», Vergílio Ferreira seguiu um percurso «em crescendo» na representação poética dos temas que desde sempre o preocuparam. Tendo em mente opções do autor, já bem conhecidas, quanto à estrutura narrativa e outros recursos utilizados, Rosa Goulart produz uma reflexão sobre o teor dessa poetização do mundo nos últimos romances de Vergílio Ferreira, no sentido de inquirir o modo como eles seguem o rumo traçado inicialmente, ou dele se afastam. É dada, nesta análise, uma especial atenção à ideia de «fim», cedo introduzida na temática do escritor, mas reforçada nos romances da sua fase final.

A contribuição de Jorge Maximino intitula-se «Linguagem, Experiência e Tempo na obra narrativa de Vergílio Ferreira». A experiência da linguagem constitui uma questão central na obra narrativa do autor. Abordando este assunto do ponto de vista fenomenológico e da pragmática, Jorge Maximino questiona-se sobre o estatuto dos personagens e sobre a forma como se integra a noção de tempo na construção dos universos de ficção e no conceito de romance de Vergílio Ferreira. Partindo deste questionamento, que implica uma abordagem que solicita um vasto campo teórico que extravasa o estrito domínio literário, Jorge Maximino procura esboçar algumas propostas concretas de leitura, através de elementos de análise colhidos, especialmente, nos romances *Alegria Breve*, *Estrela Polar* e *Manhã Submersa*.

Em seguida, Eunice Cabral analisa «O Amor como entidade impossível em *Estrela Polar* de Vergílio Ferreira». Para a autora, o romance *Estrela Polar* formula, narrativa e discursivamente, uma pergunta: «como aceder ao outro no amor?». No limiar da desumanidade, o amor está impregnado de um espírito indizível, respondendo ao apelo humano pelo silêncio enigmático. Para Vergílio Ferreira, defende a autora, cada ser humano situa-se dentro de si mesmo e é aí que apreende a realidade. Assim sendo, o amor, consistindo numa transposição entre o si e o outro (e vice-versa), torna-se impossível: o eu não pode ser pelo outro. Na sua aparição efémera, o amor gasta-se, destruindo-se porque se constitui num além de si próprio e também do outro. No entanto, como outras entidades que são interpeladas neste romance (tais como a realidade ou a verdade), o amor é apresentado como excessivo, gastando-se e destruindo-se porque se constitui num além de si próprio e do outro.

Nuno Júdice, em «O esquema mítico em *Aparição* de Vergílio Ferreira», mostra como, no romance *Aparição*, os elementos simbólicos (a lua, a noite, as estrelas) se organizam a partir de arquétipos e correspondem a uma estrutura narrativa coerente, que tem no seu fundo o cenário mítico de Évora.

Segue-se a contribuição de Isabel Cristina Rodrigues, intitulada «A Câmara Clara: Vergílio Ferreira e a arte da imagem». A autora mostra como a presença da imagem visual (sobretudo a da fotografia e a da pintura), em Vergílio Ferreira, assume três modalidades distintas, embora complementares: como forma de estabelecimento de certos laços semântico-estruturais entre a narrativa do escritor e as imagens de alguns quadros (e de alguns pintores) da história da pintura ocidental; como assunção de um estatuto eminentemente genético (sobretudo no caso da imagem fotográfica) no processo de construção do texto romanesco; por último, como composição fotográfica de imagens visuais através da atividade imobilizadora da palavra. Assim, nesta sua contribuição, a autora procura dilucidar os processos de textualização literária da imagem visual no romance vergiliano, sublinhando o papel fundamental desempenhado pela linguagem da fotografia na discursivização romanesca da matéria diegética.

Isabel Soler, em «Assédios à identidade esquiua: ler hoje Vergílio Ferreira», pretende sublinhar o valor da última narrativa vergiliana e, ao mesmo tempo, acentuar a sua força criativa para além do romance. Para Isabel Soler, a vigência de Vergílio Ferreira como autor atual encontra-se fundada, não tanto na sua narrativa de matriz existencial e realista, quanto na construção de um artefacto romanesco de estirpe lírica e autofictícia, sem ocultar os componentes autobiográficos, mas também sem os exhibir explicitamente. Daí que grande parte desta vigência se encontre, também, na frescura e perspicácia da obra diarística vergiliana e, inclusivamente, no seu ensaio, como se através dessas páginas o escritor estivesse ligado de maneira não dissimulada e direta às raízes morais do presente: o desvalimento, a fragilidade do bem, o peso da memória e da dor, a ocultação ou a mentira como formas de sobrevivência.

A abordagem filosófica da obra e do pensamento de Vergílio Ferreira inicia-se com a contribuição de Cassiano Reimão, que apresenta um ensaio intitulado «Ética e Liberdade – De Vergílio Ferreira a Sartre». Nele, mostra-se de que forma a liberdade, enquanto matriz radical da constituição da eticidade, atravessa o pensamento vergiliano e sartriano. Caracterizando o conceito à luz da fenomenologia, Sartre defende que a liberdade é constitutiva da consciência transcendental: o homem é o ser que tem a propriedade de se determinar a si mesmo a não ser um «ser-em-si». É este facto que define a sua transcendência: a consciência não é senão opondo-se. A consciência é liberdade porque é capaz de sair das suas condições irreflexivas. Pela liberdade humana o nada aparece no mundo; por sua vez, o nada condiciona esta possibilidade de ser livre: não há diferença entre o ser do

homem e o seu «ser-livre». Mas – continua Cassiano Reimão – a pergunta acerca do que é a liberdade não tem sentido para Sartre, na medida em que traria consigo um perguntar acerca da essência da liberdade e a liberdade é sem fundamento. A partir daqui, Sartre é orientado por uma exigência ética que consiste em fundar, para si mesmo e para os outros, o exercício da liberdade; a sua obra é «uma ética que se procura, mas que nunca se concretiza». Por isso, a liberdade em situação, constantemente inacabada, considerada como fim em si mesma e na relação com os outros, é a única saída ética para a ontologia. Mas a ética autêntica é uma angustiante interrogação cravada no coração de cada homem e não um conjunto de prescrições abstratas. Esta interrogação definiu a gênese do pensamento ético sartriano: da moral do dever à moral do apelo, passando pela conversão à autenticidade, da ética dialética à moral do Nós. Cassiano Reimão mostra como Vergílio Ferreira entendeu bem este percurso, ao afirmar que Sartre «escolheu precisamente os homens» e que «a verdade de uma Ética ofereceu-se-nos iniludível no próprio ato de nos afirmarmos moralmente em cada situação concreta». Afirmando que cada época tem que «reinventar um mundo humano habitável», Cassiano Reimão admite que Vergílio Ferreira reconhece que Sartre respondeu às necessidades e aos sinais do seu tempo, por isso o admirando e respeitando, mesmo não sentindo como sua a doutrina sartriana.

Samuel Dimas aborda, no seu texto, «A questão de Deus na obra de Vergílio Ferreira». Começando por referir o ensaio *Invocação ao meu Corpo*, refere o autor que a divindade aparece no âmbito da interrogação primordial do homem acerca da origem e do destino de si mesmo e do sentido último do Universo. O anúncio da eternidade dá-se na dimensão originária de nós e no espaço excessivo do absoluto que habita em nós. A questão de Deus apresenta-se, por conseguinte, em situações-limite que surgem, subitamente, na verdade fulgurante e indemonstrável do silêncio e do espanto, pela evidência da beleza ou da morte, e pelo sobressalto que nos emudece diante das coisas simples e do horizonte insondável da irrealidade. O divino apresenta-se na dimensão misteriosa de nós, pela simples vibração do estar sendo, sem donde e porquê, na pura tensão do excesso da totalidade presente. Por isso, defende Samuel Dimas, o verdadeiro Deus de Vergílio Ferreira é sem rosto e sem nome: é Mistério. Mas um Mistério que não se revela historicamente nas mediações dos mistérios. O Deus de Vergílio Ferreira, conclui Samuel Dimas, é mudo, absolutamente indiscernível, reduzindo-se, nas suas próprias palavras, «à anterioridade de Si próprio, na memória pura e derradeira de nada».

Maria de Lourdes Sirgado Ganho, em «O Universo existencial de *Estrela Polar*», mostra como, neste romance, a reflexão existencial se centra nas noções de absurdo, solidão, angústia, desespero e situação-limite. O absurdo da existência e dos existentes emerge como dominante: entre o desejo do eu à plenitude e o concreto do existir, um desacordo permanece, não obstante os raros momentos de coincidência, ou de união, que permitem pensar o absoluto. Esta é, para a autora, a atmosfera em que o romance se desenvolve, problematizando as grandes aporias do universo existencial (morte, vida; solidão, desejo de comunicação; enclausuramento, liberdade; fracasso, realização de si; angústia e interrogação permanente). Quem sou eu? Quem são os outros? Haverá alguma forma de acesso ao Absoluto? Esse é o desafio, fulgurante, mas evanescente, de *Estrela Polar*.

Por último, Manuel Cândido Pimentel, em «O enigma da transcendência do “eu” em Vergílio Ferreira», aborda o modo como tema da transcendência do «eu» é afluído e debatido no ensaio «Da Fenomenologia a Sartre». Com notável perspicácia, como o demonstra na sua análise Cândido Pimentel, Vergílio Ferreira reflete sobre algumas equívocas perspetivas de Sartre na abordagem que este faz daquele tema de matriz husserliana. É assim que Vergílio Ferreira declara não ser possível, ao contrário do que Sartre defende, «suspender» a presença do nosso eu: não só ele é o promotor da operação que a fenomenologia designa pela expressão «redução fenomenológica», como ainda o *suspender-se* implica, contraditoriamente, que sempre o «eu», que se suspende, estaria presente. Cândido Pimentel contrasta a específica forma de ver este tema, em Husserl e Sartre, com a de Vergílio Ferreira, nomeadamente no que diz respeito ao estatuto do «eu» como presença e aparição. Trata-se de noções fundamentais do pensar filosófico do autor português, desenvolvidas ficcionalmente no romance *Aparição* e no estudo que dedica ao existencialismo sartriano.

José Antunes de Sousa

Carlos Morujão

Vergílio Ferreira, *Invocação ao seu Corpo*: O Ficcionalista habitado pelo Filósofo

LÍDIA JORGE

1. Sinto muito regozijo ao constatar, pela dimensão deste seminário, como a figura de Vergílio Ferreira continua a provocar admiração, como a fórmula do seu questionamento se mantém na ordem dos nossos dias, desafiando a criação de novas respostas, convidando-nos sobretudo à imersão na profundidade do seu pensamento e na tessitura da sua criação artística. É um conforto saber que tantos leitores, e sobretudo tantos leitores especializados, se interessam pela sua obra.

Pessoalmente, regresso a ela, como ao portal de uma casa paterna. Com sentimento de gratidão, admiração, respeito e proximidade. Uma proximidade que a passagem do tempo não apaga nem diminui. Razão pela qual esta breve fala tem por título *Invocação ao seu corpo*. Um título espúrio, bem sei, mas nada mais é do que o traço de união possível em relação àquele seu livro de ensaios que melhor cruza a limpidez do seu pensamento especulativo com um ponto de vista comovido, marca de um eu lírico que, na invocação de um ser que a si mesmo se olha, define a grandeza e os limites da Humanidade. Refiro-me naturalmente a *Invocação ao Meu Corpo*. De entre os dezoito capítulos que constituem esse livro ímpar, o ensaio número 16, *Ode ao Meu Corpo*, resulta num texto inclassificável, um texto poético único na nossa Literatura. Talvez único entre as literaturas que se conhecem. Diria que foi à sombra desse texto, ora mais presente, ora mais distante, para dar lugar à sua presença real, que aquilo que recebi de Vergílio Ferreira ao longo de dezasseis anos foi acontecendo. Ou por outras palavras, pessoalmente, devo-lhe não só a obra imensa que deixou, a ficcional, a crítica e a ensaística, como a lembrança do seu discorrer em forma de “charla”, ou de “paleio”, como ele tanto gostava de dizer, sobre os caminhos da arte e o rumo do romance.

2. O encontro com Vergílio conta-se assim. No início dos anos oitenta, por razões várias, os livros colocaram-nos face a face. Nessa altura Vergílio Ferreira já havia publicado a maior parte da sua obra. O último romance chamava-se *Signo Sinal*, romance de caráter experimental, e de intervalo.

Ele anunciaria uma pausa de reflexão e uma viragem no seu futuro como escritor. No início dessa década, Vergílio sabia que se avizinhavam novos tempos.

3. É preciso lembrar que por essa altura, seis anos após a Revolução, começavam a surgir as primeiras obras de autores que traziam para a ficção o tumulto vivencial das experiências nacionais mais recentes. Autores que relatavam a experiência da emigração, do exílio, da resistência, da escuridão dos últimos tempos de ditadura, do início perturbado da democracia, e sobretudo muitos traziam consigo a experiência das guerras de África que de várias maneiras se prolongavam lá e cá. Era o momento em que a urgência de contar o novo país através da revisão do velho país começava a ganhar velocidade, e se me é permitida a simplificação, a natureza das matérias era mais forte do que as formas. As experiências de vida muito particulares, aliadas a formações culturais muito distintas, permitiam que, mês após mês, surgissem livros e autores difíceis de integrar em escolas. A originalidade pessoal, ou simplesmente a urgência de dizer, sobrepunha-se à inscrição em correntes literárias, o debate das ideias e dos conceitos estruturantes ficava submerso diante da torrente do desejo de subverter o real, contar a fantasia, o desejo de inventar histórias para edificar uma outra História do país, e as mulheres aterravam na ficção, acrescentando às experiências emocionais e afirmação de género a memória do embate com a realidade de um novo país que surgia ainda amalgamado no velho. Tratava-se de um período de viragem muito mais fundo do que então se pensava, um momento caótico, difícil de avaliar. Nessa altura, creio, Vergílio Ferreira, observador muito fino, intuiu o que vinha a caminho. Mas também creio que Vergílio Ferreira não compreendeu o que vinha a caminho.

O último volume de *Espaço do Invisível*, as muitas entrevistas que na altura deu, ou os vários volumes do diário *Conta-Corrente*, que então se iniciava, dão conta da sua inscrição num tumulto onde ele, serenamente, desempenhou um papel singular e fundamental na prescrição de uma Arte Poética para o futuro, onde o poder das sombras sobre o destino do romance sempre lhe ocupava um espaço de negação, ao mesmo tempo que na realização enquanto criador, por contradição, Vergílio Ferreira ia-se preparando para realizar exatamente o contrário. Um certo paradoxo que a distância faz comovente.

4. Um paradoxo a vários níveis. Começemos pelo mais óbvio. No início dos anos oitenta, Vergílio Ferreira manifestava a convicção de que o

romance estava a prazo, que se tratava de um género a caminho do cada-falso. Como se sabe, não era uma perspectiva nova, nem sequer hoje é uma perspectiva velha. A machadada no género fora anunciada com o alvorecer do século XX, e não cabe agora aqui invocar como o género se foi adaptando e reformando, ao mesmo tempo que muitos iam perspectivando o seu fim. Desde os anos cinquenta que Vergílio vivera no âmago dessa problemática. Mas no início dos anos oitenta, quando já havia publicado 16 romances, era sua convicção de que o género não se compatibilizava de modo nenhum com o futuro dos tempos. O ensaio, o conto, a poesia, o texto dramático, alguma coisa que viesse a surgir, curta e fragmentada, sim, o romance, não. O número de romances que previa que crescesse exponencialmente, na sua perspectiva, só confirmava a sua própria erosão. Tal como as novelas de cavalaria, que no final da Idade Média, dizia, se haviam disseminado pela Europa como as células de um carcinoma, assim seria o romance. E na sua bibliografia ativa havia muitos nomes aos quais ia buscar confirmação para a sua suspeita. Mas o seu autor de eleição era Maurice Blanchot, e os capítulos de *O Livro Por Vir* que Vergílio mais citava eram sem dúvida os últimos, os que questionavam a própria capacidade de sobrevivência da Literatura, afogada nos mitos da modernidade, tal como ele mesmo havia defendido no Capítulo sobre a Arte, em *Invocação ao Meu Corpo*. A morte da Literatura? A morte do romance? Em relação ao romance, Vergílio tinha a certeza de que sim. No entanto, na prática, ele mesmo negava qualquer espécie de fenecimento. Em 1983, inaugurando um novo período, publicou *Para Sempre*, obra que no seu ciclo de produção bem poderia ser rebatizado de *Uma nova Mudança*, a que se seguiram mais três imensos romances. Quando faleceu em 1996, *Cartas a Sandra* ainda não tinha saído para a rua, seria um livro póstumo, e nessa altura já alimentava a ideia para um próximo texto. Não admira. Vergílio vivia em si a contradição que por demais sabia existir entre a Arte como objeto de reflexão e de História, e a Arte como assomo incontrollável de vida. Felizmente que viveu essa contradição até às últimas consequências, e de forma triunfante a viveu.

5. Mas essa contradição, em si mesma tão fecunda, ia bem mais longe do que uma questão de produção da arte como antedestino. Estendia-se, como se sabe, à própria conceção de romance que em teoria alimentou e na prática desenvolveu. Vergílio Ferreira defendia como única via para a continuidade do género, o romance de ideias, o romance ensaio, aquele que servia uma demonstração. Para que uma ficção fosse válida, um silogismo deveria atravessá-la, e a cadeia da argumentação em algum dos seus

momentos deveria fornecer uma evidência no plano da lógica. A ação, a anedota, o *plot*, a fábula, a história? Esse plano mimético da realidade era secundário. Ou, como dizia, numa síntese graciosa, *histórias conta-as a avozinha*. No fundo das suas convicções, existia uma espécie de recusa pelo romance que reproduzisse a vida, considerava o romance que contasse histórias uma forma primitiva e arqueológica da Arte, desde que não questionasse o eu profundo e o eu vasto. Tal como o tinha praticado, Vergílio aspirava a que o último romance, o ainda possível, fosse aquele que falasse da epifania grandiosa, do embate do homem solitário na demanda da totalidade, da consciência do ser aprisionado na concha de poeira que é o seu corpo, em face da solidão desabitada dos espaços.

O romance teria de conter o impacto da pergunta de Pascal, diante dos céus, resolvida agora, no tempo moderno, pela *aparicação*, pela revelação do ser. O romance deveria equacionar a questão do binómio vida e morte, os limites da esperança, da finitude e do destino. O romance teria de constituir a demanda do essencial, em contraponto com a narrativa das superfícies. Quando se referia ao romance espetáculo, designação que também retirava de Jean Ricardou, Vergílio por vezes não tinha só em mente o conceito de romance-espetáculo como uma espécie de desdobrável destinado a fixar uma certa humanidade, onde incluía a obra do próprio Faulkner, tal como referia em *Interrogação ao Destino*, Malraux, publicado em 1963. Tinha em mente alguma coisa mais vasta, isto é, o oposto do romance tal como ele mesmo, na esteira do próprio Malraux, o havia concebido. Não raro referia o romance espetáculo como todo aquele que *mostrava*: o romance da exposição da vida, dos movimentos exteriores, do teatro antropológico e político, o do movimento dos factos, dos grupos, das praças. Para si, género de romance inválido, a menos que a par desses filmes exteriores pintados a letras, houvesse uma didascália interpretativa que salvasse essa argamassa rasa. Assim, Vergílio Ferreira, inscrito numa linha que provinha de Kafka, Musil, Herman Broch, por essa altura reconhecia como seu parceiro, por exemplo, Kundera, mas não os sul-americanos, escritores de fábulas irrealis, fantasmas, personagens humanas a que poderiam crescer rabos de porco, incluindo voos de animais terrestres e afins. Na cultura anglo-saxónica, por exemplo, Tolkien era o seu antípoda. A série de *O Senhor dos Anéis*, então ainda não tocada pelo cinema, eram livros que na sua ideia não passavam de sagas descendentes das histórias de capa e espada concebidas para leitores dormentes, e a realidade, pouco depois, até que viria a dar-lhe razão. E no entanto, o eco dessas e de outras fantasias, algumas delas originais no solo pátrio, também chegavam à Literatura Portuguesa, enquanto Vergílio

Ferreira se preparava para se manter igual a si mesmo, na sequência de Malraux, Sartre e Heidegger. O seu formato ficcional há muito estava traçado, a sua convicção, cada vez mais segura. Mas o curioso, e onde reside uma espécie de triunfo exemplar, da sua parte, é que *Para Sempre*, o tal romance seu *segunda Mudança*, (1983), bem como *Até ao Fim* (1987), *Em Nome da Terra* (1990), e *Na Tua Face* (1993), isto é, as obras do seu novo futuro, tenham sido aquelas em que, despojado da ganga teórica e filosófica, e sobretudo tendo trocado a demonstração pela vivência, Vergílio se tenha entregado à efabulação nua, concentrando nesses últimos quatro títulos as suas melhores iluminações estéticas e humanas.

6. Talvez a criação pela contradição seja o modo que cada um, de forma mais ostensiva ou mais velada, encontra a sua própria unidade. Basta ler *Carta ao Futuro*, ou *Invocação ao Meu Corpo*, que inclui na segunda edição (1978) o *Postscriptum sobre A Revolução Estudantil*, uma meditação sobre as Movimentações de maio 68, para se compreender que Vergílio Ferreira é, porventura, a par de Eduardo Lourenço, não só um dos intelectuais mais informados do seu tempo, mas também um dos que melhor leu o sentido do que social e artisticamente se passava, pondo o acento agudo sobre a era do vazio, e anunciando inclusive os fundamentos para as mudanças que iriam em breve dar-se a Leste, transformando as relações na Europa e no Mundo. Iluminações fulgurantes. Mas em relação ao romance, a sua matéria, e que para si mesmo ia congeminando de forma pura e densa, numa escrita límpida, magnífica, com um apuramento formal inigualável, inscrito neste espaço de tumulto generalizado a que se tem chamado de pós-modernidade, em relação ao romance como género, dizia, Vergílio Ferreira duvidou da sua eficácia e mesmo da sua sobrevivência.

Não só a abundância lhe surgia como um sinal de fatalidade, como a manipulação literária de um amontoado de experiências caóticas lhe parecia transportarem formas artísticas anódinas, destinadas a entreter a mecânica da produção e votadas ao esquecimento. A própria chegada em força das mulheres à ficção causava-lhe receio de que uma onda de futilidade pudesse engrossar o peso morto que aí viria. Os seus argumentos, que não sei se terá deixado escritos em alguma parte, entre vários outros, prendiam-se com um sentido de honra cívica que faltaria à maioria das mulheres. Em seu entender, ultrapassados os casos de exceção, e uma vez chegadas à escrita, facilmente as mulheres se entregariam à narrativa do segredo de alcova, agora escancarado pelos infinitos espaços mediáticos. Os tempos foram passando, mas ainda em *Em Nome da Terra*, o protagonista diz: «Mas são mulheres e a

*mulher, tu desculpa, é muito escassa de pudor. Deve ser de se terem atrasado muitos milénios, agora têm de acelerar para compensarem o atraso.»*¹

Esse aspeto, o da intromissão do feminino, e a corrida ao romance histórico, cúmulo do romance espetáculo, em seu entender, preanunciavam-lhe a decadência de que falava. O gosto pela quinquilharia dos dados, o enunciado de detalhes concretos, poderia fazer com que o romance se transformasse em novela trivial de entretenimento. Tudo isso seria o anúncio para breve, ou à *la longue*, do seu estiolamento. Essa convicção da ameaça de uma vasta produção inútil que antevia estar a chegar, fazia que, *a contrario*, mais se afinhasse no purismo da sua fórmula retirada do modelo modernista, reforçando-o e transformando-se à medida que o tempo passava, num criador convicto em absoluto na sua forma própria e na sua originalidade. Os seus últimos anos constituíram tempos de vitória sobre a escrita. O novo formato visual dos textos da Bertrand, capas lisas, títulos sóbrios, grávidas, esses invólucros, de que estudava a cor com a apreensão de um colegial, proporcionavam-lhe, no plano visual, a sobriedade oposta ao mundo delirante que via aproximar-se. Eles eram a marca física da sua fórmula de romance. Foi, e continua a ser, motivo de júbilo verificar como a crença pessoal numa fórmula peculiar de narrativa, e sobretudo o uso da língua, a sua capacidade elocutiva, a sua capacidade dramática para criar palcos mentais animados por fala e por ações, a sua ironia cruzada de sarcasmo e de caricatura, a sua sabedoria sobre o ser humano, fazem da sua obra ficcional uma das mais íntimas e comoventes da nossa Literatura. Mas, na verdade, esse seu modelo coabitava com vários, outros, divergentes modelos, que Vergílio teve dificuldade em aceitar como novas possibilidades de romance, e sobretudo como forma de prolongar a vitalidade do género. Se Vergílio pudesse ter assistido à forma como a outra, ou as outras formas de narrativa, que considerou experiências laterais, têm entrado para o campo do reconhecimento, podemos dizer, global, surpreendentes teriam sido os seus pensamentos.

Neste momento, porém, importa-nos só a sua narrativa, a dele. Ficcionalista habitado por um filósofo, mais do que o seu contrário, muitas vezes a sua obra torna-se inclassificável, o que significa que se pode tornar pelos mesmos motivos, também, facilmente hiperclassificável. Aliás, preexiste-lhe toda uma nomenclatura para o incorporar. Mas na hora da verdade, isto é, na hora da leitura pura e nua, aquela em que ficamos a sós com uma obra

¹ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 13.

no regaço, não há ismos nem parentescos, nem associações cruzadas, a sua obra é um corpo luminoso que tem luz própria e se ilumina por si mesma. E é tudo.

8. Mas para um simples leitor, de que qualidades se revestem os seus romances que assim projetam essa luz tão essencial? O que faz com que se possa dizer da sua obra aquilo que Virginia Woolf dizia da Poesia - “*Uma secreta transação, uma voz respondendo a outra voz*”? Muitas serão as razões, ainda que nenhuma delas nem todas no seu conjunto expliquem o poder singular da voz numa obra. Há sempre alguma coisa que resiste à explicação, e nessa alguma coisa inexplicável reside provavelmente o nó da sedução. Atrevo-me, porém, a dizer que uma das razões da atração da obra ficcional de Vergílio Ferreira reside numa espécie de equilíbrio conseguido pelo cruzamento de opostos.

É verdade que a sua escrita é tecida em torno de uma espécie de abstração latente, grandes temas que estão rente ao religioso e ao místico, e no entanto a sua narrativa não resvala para a pura filosofia ou a pregação, precisamente porque é atalhada pela invasão da realidade que lhe advém da ironia, e até do sarcasmo, mas sobretudo uma forma muito particular de humor. Um humor que denuncia uma personagem inteligente que preside à escrita. Uma personagem autora circunspecta, que no meio da celebração da solenidade anunciada, se deixa invadir por uma jovialidade que não se anuncia, irrompe quando menos damos por isso e nos surpreende. Declamação e riso, abstrato e concreto, o mais concreto possível, andam de mãos dadas. E, por isso, o texto de Vergílio é absolutamente contemporâneo.

9. Outro ponto de equilíbrio provém do poder da música verbal. Em Vergílio Ferreira existe uma poderosa projeção de fala, uma capacidade elocutória que é empurrada pela música das palavras, uma música com poder de invasão. Um ritmo de *adagio* cria um andamento ondulatório lento, mas esse caminhar que impele com uma força suavemente guerreira, é entrecortado por vozes soltas, coloquiais, propositadamente banais. Um *adagio* de Albinoni interrompido por vozes que provêm da cozinha, quando não do estábulo. E por isso, a sensação que se tem é de estar perante um escritor que nunca mente. Um escritor que achou as palavras não as procurou, mesmo quando tenha meditado longamente sobre elas.

10. Outro nível de equilíbrio, e por certo o mais importante, pois dele todos os outros derivam, prende-se com a natureza do eu lírico. A voz que

responde, neste caso, à necessidade que temos de escutar uma outra voz, e cuja resposta sentimos em Vergílio, provém de um autor personagem que nunca se fez adulto. Muitas vezes se ouve dizer que Vergílio nasceu velho e solene, outros dizem que se parece com um velho eremita que cedo perdeu a direção do mosteiro e nunca mais o encontrou. Outros vão mesmo ao ponto de dizer que o encontrou. Nunca o vi assim, falo da escrita, e também da vida que a corrobora. Nos romances de Vergílio, sempre vi um perguntador da noite, um adolescente vigoroso, perdido em si mesmo, salvo apenas pela capacidade fática de perguntar. O ponto de vista de Vergílio Ferreira comum à ficção e à filosofia é o de um adolescente que a si mesmo se surpreende, no dia em que a criança que foi trocar o calção pelas calças de um fato, e descobre que o mundo com o qual se confundia e onde vivia em segurança e perenidade, porque nele se inscrevia como natureza, afinal, é uma realidade diferente de si mesmo, e nesse reconhecimento da individuação, pela primeira vez fica sozinho e fica estrangeiro em face do grande mundo de onde se desprende.

Por isso, a pergunta de Vergílio é o de um adolescente que viaja do exterior para dentro de si, que diante do espelho descobre o corpo e tem vergonha dele, que não aceita as mãos, as pernas, o anseio erótico, e que não fez nunca aquela síntese cômoda que permite que o adolescente passe a ser o adulto que mergulha no ciclo biológico sem se interrogar. Para que me levanto? Para que me deito? Às vezes Vergílio parece fazer a síntese, mas nunca faz. Entre *Manhã Submersa* e *Na Tua Face*, é sempre o mesmo juvenil perguntador de sentidos para a sua impossível unidade. É esse eu lírico produzido pela dissensão interior que constata no final do percurso imaginado pelo autor em *Em Nome da Terra* – “Atravessei a miséria e o que nela apodreceu do meu corpo terrestre.” O mesmo que ama em lembrança, com o encantamento do adolescente shakespeariano de quinze anos, quando diz sobre a figura da amada – “Amo-te para além de todas as profecias, das que te caucionem o fim e das que te anunciaram o que serias para lá”. Para não falar da frase que se tornou emblemática e com a qual esse livro quase fecha em forma de despedida – “Eu te batizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição”. É verdade que muitas vezes, nos seus livros fala o velho que recorda, e é através desses óculos quebrados que a memória faz a sua invocação. Mas é difícil encontrar um outro autor português que toque desta forma tão leve, tão inocente, na adolescência das nossas vidas.

Vergílio Ferreira: o romance do fim

ROSA MARIA GOULART

Depois do belo romance que é *Para Sempre*, um dos pontos mais altos da sua obra romanesca, Vergílio Ferreira ainda escreveu, além de vários ensaios e volumes do diário, *Até ao Fim*, *Em Nome da Terra*, *Na Tua Face* e *Cartas a Sandra*. Sendo um autor que não se importava de ser definido como «homem de um só livro», ele seguiu um percurso de grande coerência e *em crescendo* na representação poética dos temas que desde sempre o preocuparam. Tendo em mente opções já bem conhecidas quanto à estrutura narrativa e a outros recursos utilizados, faremos uma reflexão sobre o teor dessa poetização do mundo nos últimos romances, no sentido de inquirir o modo como eles seguem o rumo traçado ou dele se afastam. Será dada especial atenção à ideia de «fim», cedo introduzida na temática do escritor, mas reforçada na fase final, de que são excelentes exemplos *Até ao Fim* e *Em Nome da Terra*, e que o diário vinha igualmente anotando¹.

A ideia de (re)nascimento, do homem e da Natureza, constituem motivos fortes e reiterados na obra vergiliana, estando um e outra muito conotados com a vida e a morte, estas duas sempre em inevitável confronto. Por mais que o autor louve, em *canto* poético exaltado, a primeira, a celebração desta caminha sempre de par com a sombra da morte, num equilíbrio instável e em percurso não homogêneo e em consonância com o próprio percurso de amadurecimento do autor.

A mais forte presença da lírica que atravessa a sua narrativa, mesmo o ensaio e certas páginas do diário, anda estreitamente ligada aos temas tratados, mas o tratamento destes depende também, por sua vez, da estética dominante na altura em que determinado livro vem a lume. Uma análise da

¹ A ideia de cansaço, de esgotamento, de fim de civilização, de crise de valores, muitas vezes dita ou sugerida, tem no último volume do diário a seguinte formulação: «Será assim com todos os que chegam ao fim? Será isso mais sensível por ser um fim de civilização? É indubitável que isso acontece com imensas coisas, agora deitadas ao lixo [...]. Nós estamos vazios e nada pode ser viável no nosso deserto. Tudo passou. Tudo se cumpriu no seu tempo sem nada que nos sirva para o tempo que vem aí. A História parou e arrumou tudo no sótão da nossa infância de ser.» (*Conta-Corrente – Nova Série IV*, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 151.)

obra vergiliana (excluindo *Cartas a Sandra*, póstumo, mas saído logo após a morte de Vergílio, e que pode ser considerado um prolongamento de *Para Sempre*) permite comprovar uma intuição inicial: a de que o grande momento de apoteose lírica se deu com este último romance.

Deste percurso tiramos já uma conclusão: na fase neorrealista, preocupado que estava em acompanhar os da sua geração na consecução da «revolução proletária» através dos livros (de que será mais tarde implacável crítico), não havia um suficiente afastamento da realidade que lhe permitisse criar uma outra, que mais tarde acabaria por ser conseguida através da instauração de espaço lírico, feito de subtileza, irrealização, transfiguração do real, abstração, interseção de planos temporais. Nesta perspetiva se enquadra a distinção por ele estabelecida entre o romance, que entendemos como o seu «género maior», e o diário: «Mas a beleza e a verdade essencial e a transfiguração maravilhosa do imediato dificilmente passam para este diário. Porque estou aqui demasiado preso a esse imediato para o milagre acontecer»².

Quando verdadeiramente Vergílio Ferreira conquistou o seu «estilo», diríamos que a partir de *Mudança*, mas definitivamente com *Aparição*, os seus mundos ficcionais beneficiaram naturalmente dessa conquista. Era, assim, necessário um amplo espaço de respiração que o materialismo dialético não lhe consentia, mas que o existencialismo, como filosofia adequada à sua ânsia de pensar, lhe oferecia em parte, que as teorias do *nouveau roman* lhe proporcionavam como nova forma de escrever romance e de estruturar a narrativa, que o pós-modernismo lhe inspirava, como espaço de afirmação de uma liberdade estética que o romance dito clássico, tal como o recebemos do século XIX, não lhe teria permitido.

Confirmado que foi esse percurso de ascensão, minado, ao longo da vida, por uma acentuada perda de entusiasmo e alguma descrença no mundo (pós)moderno, a escrita também passou a ressentir-se. Notamos esse *ressentimento* no aplicado esforço do escritor em manter a fulgurância lírica num mundo que cada vez menos o consentia. E parece mesmo que a parcela mais sofrida dessa tentativa terá mesmo cabido a *Cartas a Sandra*. O narrador protagonista, Paulo, bem tenta, mas sem o vigor que já tínhamos visto em *Para Sempre*, mas há algo que falha.

Tínhamos percebido esse decréscimo em *Até ao Fim*, que já é prenúncio de uma curva descendente. Uma hipótese interpretativa será a que deteta no Vergílio desta última fase uma vontade de explicar algumas das obsessões que o vinham perseguindo e que vinha tentando esclarecer para si

² Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente I*, Lisboa, Bertrand, 1980, p. 332.

próprio. Já uma vez, a propósito dos seus poemas em verso, especificamente os incluídos em *Uma Esplanada sobre o Mar*, pude afirmar que é quando Vergílio simplesmente *mostra*, sem a necessidade de se explicar, que brota a sua mais forte e mais esplendorosa expressão lírica. Como em *Alegria Breve*. Como em *Para Sempre*.

Depois de, como ele pretendeu, ter dado a volta à vida toda (e os seus últimos livros são bem disso a prova), Vergílio parece não ter resistido à tentação de, na sequência da procura das explicações que nunca vieram (que nunca poderiam vir) definitivamente, propor ainda alguma delas, como sempre a título de problema para reflexão, mas também com ar de lição.

É certo que romances como *Cântico Final*, *Alegria Breve* e *Rápida, a Sombra* já o vinham anunciando, mas sem as proporções negativas depois assumidas. Se *Para Sempre* já continha, de forma consistente e reiterada, a ideia de fim, a paralisação nele evidenciada assume ainda um lado muito positivo. *Estar* pode ser ainda uma oportunidade para ouvir, extasiado, a *Avé-Maria* de Schubert ou para observar a luminosa brancura de neve na serra.

A ideia de fim, que vem de trás, tem várias conotações em Vergílio Ferreira. Se no cômputo geral ela pode ser entendida como o fechar de um ciclo de vida que espera um recomeço, talvez o ideal para se não encerrar a vida com a morte, nos últimos livros evidencia-se mesmo um fim que é consequência de um corpo em processo de progressiva degradação. Como se fosse sempre o mesmo corpo e se da mesma morte se tratasse. E, no entanto, por outro lado, já desde a luta empreendida contra o estruturalismo, Vergílio Ferreira não se conforma com a morte do homem, pressuposta na sua redução à linguagem que o exprime e de que o mundo originário que o nosso escritor tanto preza está irremediavelmente ausente³.

Poder-se-á argumentar, com razão, que esta obsessão com a morte o acompanha desde o início, mas há uma diferença substancial, porque se trata das mortes dos outros, muito antes de o próprio narrador/protagonista, após a instauração definitiva do romance autodiegético, começar ele próprio a morrer: em *Onde tudo foi morrendo*, de 1944, já tudo morre, com efeito, uns literal outros metaforicamente, mas trata-se sempre de mortes

³ Sobre o estruturalismo escreveu o seguinte: «Entendo-o naquilo que de que eu próprio parti, desconheço-me no ponto onde chegou, irrita-me e fascina-me na problemática que põe. O grande problema é o da “morte do homem”. E o processo de o matar *en douceur* é por inanição. Esvaziado de si, reduzido a múmia, ele é uma pele seca ou um boneco de lata, articulado em rigor, polido de superfícies. A grande arma – a redução de toda a cultura, filosofia, ideias, sentimentos, de todo o complexo humano, à neutralidade da linguagem, ao “sinal”.» (*Conta-Corrente I*, p. 16.)

alheias ao sujeito narrador, enquanto na fase final é o próprio corpo dos narradores/protagonistas que começa a envelhecer e a morrer. Em *Para Sempre*, Paulo, velho, encena imaginariamente a sua própria morte e, em diálogo consigo próprio, reconhece que está bem velho, mas é em *Em Nome da Terra* que o corpo atinge a sua maior fragilidade e decrepitude mental e física, simbolizada nos vários estádios de velhice no lar de idosos, onde João Vieira, dependente e mutilado (falta-lhe uma perna), também reside.

A conceção vergiliana de romance, deixada em numerosas páginas do ensaio e do diário, desde muito cedo começa a ser definida, e será repensada ao longo do tempo, embora nunca verdadeiramente se afastando de uma posição inicial que elege a emoção como motor de tudo o mais, sendo também ela que motiva a contenção discursiva responsável pela máxima perfeição dessa obra romanesca. Logo nas primeiras páginas de *Conta-Corrente*, Vergílio escreve: «O que consegui até hoje em arte foi isso: estar possuído de uma emoção original. Não a de fora, a que nos realiza em convívio emotivo quando é preciso. A outra, a do limiar do sentir. “Escrever bem”, para mim é isso. “Inspiração?” Não sei. Talvez não bem. Outra coisa, mais fugidia e miraculosa. Vibrar numa ressonância impercetível e plena. E achar o fino sinal distintivo do que me emociona»⁴.

Seguindo este princípio, acontece que a intensidade lírica da sua prosa se instaura na razão indireta da discursividade, ou seja, na razão direta da economia narrativa. Daí que as explicações encontradas em algumas páginas, fazendo tantas vezes – com notável riqueza de pensamento, assinale-se – encaminhar a narrativa para a reflexão ensaística, se afastem da escrita poética, pelas razões acima apontadas. Aliás, no respeitante à linguagem e à construção frásica, sucede que a uma maior intensidade emotiva, geralmente correlata de uma situação que fixa um momento do presente e anula o fluir temporal, corresponde uma depuração discursiva que, em última instância, vai dar ao silêncio, um silêncio que é ainda fala eloquente, não pronunciada, mas eficazmente comunicativa. Por isso, escrever é para ele não apenas uma necessidade vital, como por várias vezes afirmou, mas também o seu modo de aceder «ao mundo do encantamento, do milagre, da verdade mais perfeita da vida»⁵.

É também por essa via que, como escritor, inventa mundos ficcionais e poéticos que contrariam aquele onde vive todos os dias. Assim, a velhice de Paulo ou de João Vieira não tem o mesmo significado da velhice e da

⁴ *Conta-Corrente* I, p. 15.

⁵ *Conta-Corrente* I, p. 332.

cegueira da própria mãe, porque Vergílio tem sobre os primeiros o poder que a vida lhe nega no último. Sobre a Mãe (referida com maiúscula), escreve no diário:

«A Mana diz-me que a Mãe está quase cega. Um arrepio estremece-me de alto a baixo. Confusa legenda, trágica legenda de fim e de irremediável. Uma vida que se vai acabando em degradação. Vêm-me à memória exemplos antigos. São exemplos de tragédia e de grandeza em que a desgraça se sublima com a coragem de a enfrentar. Mas a grandeza só é possível se é grande quem enfrenta o infortúnio. É a grandeza da história e do mito. Não há história nem mito em minha Mãe. Nem tenho imaginação para lhos inventar. O que há em mim é apenas piedade. E uma longa amargura que se defende com o silêncio»⁶.

Acentuada a obsessão com o fim, de par com o envelhecimento e as experiências de vida do próprio autor, a alegria da vida vai-se tornando cada vez mais um processo meramente literário, embora desde cedo o tenha sido, como testemunham as muitas referências à arte e especificamente ao ato da escrita. Um ato literário a que subjaz, no entanto, uma atitude de resignação que, pretendendo neutralizar o tumulto da vida, se exterioriza em serenidade da escrita. Neste sentido, também parece que *Para Sempre* representa a expressão mais alta dessa serenidade, uma serenidade que dificilmente cabe em *Até ao Fim*, por mais que o diálogo de Cláudio vivo com o filho morto pretenda iludi-la, em *Em Nome da Terra* ou em *Na Tua Face*. Trata-se de uma aceitação que, deduzimos das palavras do escritor noutra local, será considerada um ato de heroísmo, longe da espetacularidade de quem se mostra herói num espaço público testemunhado. É, por conseguinte, a «resignação» sábia e consentida.

Regressado à velha casa, é em plena serenidade e inteireza que Paulo revive o passado e aceita o presente, porque, apesar de tudo, a ruína do corpo mutilado, como o do Cristo de Dürer, ainda se não tinha manifestado. No romance *Em Nome da Terra* é o corpo já em perda que começa a existir, porque «um corpo só começa a existir quando incomoda», escreveu um dia Vergílio Ferreira. E é esse corpo em perda, contrário ao do Cristo dado em alimento aos crentes, que domina este livro.

⁶ *Conta-Corrente I*, pp. 373-374.

Falta ainda naqueles dois livros, e esta é uma carência vital para o escritor, os seus espaços de eleição, e isso faz que já nada seja como dantes. É, pois, sintomática a perda de um lugar reconfortante que poderia ainda ser poético e que já só por um quase penoso exercício de rememoração será recuperado. Esclareçamos: nos últimos três livros publicados em vida os seus espaços de referência (Coimbra, a aldeia, Évora), inesquecíveis na beleza descritiva que os fixa definitivamente na nossa memória, vão-se perdendo como espaços de encantamento. Até podem lá estar, mas com outro estatuto e de modo diverso; por exemplo, a balada que Daniel quer dedicar a Ângela (*Na Tua Face*) tem dificuldade em encontrar terreno propício à sua mais alta expressão. Em *Até ao Fim* é fácil esquecer Coimbra, onde Cláudio revisita Oriana, porque a intensidade trágica de um velório em solidão perante a imagem do filho morto lhe ocupa o lugar. O mesmo se diga de *Na Tua Face*, onde a cena grotesca de uns jogos olímpicos de estropiados (e novamente um corpo que não corresponde aos padrões de beleza) ou Luc no caixão fotografado pela irmã abafam o mundo «perfeito» que Vergílio tinha querido construir em obras anteriores, com mulheres também perfeitas e vigorosas, como Sandra, Oriana, Mónica e já Cristina de *Aparição*, na sua imaculada candura infantil.

Uma linha a percorrer na indagação do investimento lírico na prosa vergiliana seria a que se debruçasse sobre as conceções de arte que o autor foi deixando (tanto na ficção como no ensaio e ainda no diário) e as suas múltiplas formas de representação. Uma leitura mais apurada revelar-nos-ia o progressivo desencanto que se vai apoderando dele, na direta proporção do amadurecimento do próprio escritor, mas também à medida que uma certa forma de arte (moderna ou pós-moderna) vai conquistando o seu espaço. Comparem-se o noturno de Chopin tocado por Cristina ao piano, em *Aparição*, a belíssima *Avé-Maria* de Schubert, tocada no violino primeiro por Padre Parente e depois por Paulo, que com ele aprende, a memorável dança de Elsa feita, metaforicamente, cisne em *Cântico Final*, ou a capela decorada por Mário, personagem central do mesmo romance, num derradeiro esforço de a completar antes que a morte, a que está, por doença, condenado, o surpreenda, com a música simbolizada na orquestra regida pelo maestro Lili ou a escultura figurada no *atelier* de Eulália (Lalá) para se perceber a diferença.

Interessado que estava em problematizar, como chega a declarar, o *feito* em arte – tendo como referente artístico Picasso –, o mundo da fealdade e do grotesco vem de certo modo contrapor-se ao belo artístico assente noutros modelos, como se vê nos exemplos acabados de apontar e ainda na

escrita de todos os seus narradores/escritores, nos quais Vergílio *delega* as suas próprias obsessões, inclusivamente os seus fascínios e as suas angústias existenciais.

Numa fase anterior da sua estética romanesca, mas que, de certo modo, anuncia a última, antevê-se já um desgaste que atinge o ser humano e a sua circunstância, arte incluída, mas que luta ainda para não ceder à capitulação. Em *Alegria Breve* é anunciado um fim, mas fica em aberto a esperança (embora nunca realizada) de um mundo novo e de uma palavra nova passada em testemunho. *Até ao Fim* (1987) dá um passo em frente, pois a morte prematura, e «estúpida», porque não tinha de chegar ainda, de Miguel, filho de Cláudio, narrador e personagem central, elimina a possibilidade de qualquer recomeço ou redenção.

Na fase final da sua longa carreira de escritor, o esgotamento da vida arrasta, portanto, com ele o esgotamento da arte que, por sua vez, ganha especial visibilidade e novo sentido na perspetiva de fim de século e de milénio (*Até ao Fim*), como se do encerramento de um ciclo que não deixa herança se tratasse. Mas Vergílio não se ficou por aqui, encerrando, através da obra romanesca, a indagação com o impressionante *Na Tua Face* (1993), que bem podemos considerar o culminar desse angustiado trajeto pela vida e pela arte que nela se executa e de certo modo a suporta.

No zénite dessa pesquisa detemos como remate de tudo um problema que desde a Antiguidade tem acompanhado escritores e filósofos, o da representação, das, sempre problemáticas, relações (como já o entenderam Platão e Aristóteles) entre arte e vida. Este último romance, condensando várias formas de expressão artística (com destaque para a pintura e a fotografia), coloca, como nunca Vergílio antes fizera, a questão da fealdade na arte e do seu sentido, muito embora a sensação de esgotamento e de «lixo» o venha acompanhando de longe. Em *Escrever*, o escritor verbaliza, agora por conta própria, aquilo que as suas histórias vinham dizendo através das personagens e sobre que ele vinha refletindo no diário e no ensaio⁷. Porque este livro ficou preparado para uma publicação que não chegou a sair em vida do escritor, tomamo-lo como a sua última palavra sobre o assunto, ficando nós, assim, com a ideia de que havia chegado ao ponto mais alto

⁷ Seria confortável para o leitor que este «diário» tivesse, como *Conta-Corrente*, os seus fragmentos datados, porque tal permitiria conclusões porventura relevantes sobre o tempo de produção dos textos, inclusivamente sobre o paralelismo entre escrita de ficção e concomitante reflexão sobre o estado da arte.

do desencanto, vendo a arte do nosso tempo sem possível remissão e a filosofia, que geralmente a acompanha, seguindo o mesmo rumo⁸.

Ainda quanto à representação artística, tal como ela se apresenta em *Na Tua Face*, convém distinguir aquilo que para o escritor é representação, ainda bela, mas em forma de caricatura e da deformação, tal como a pintura abstrata de Picasso que ele admira, daquela que intencionalmente é representação do horror e do lado negro de uma sociedade em perda, nomeadamente dos seus valores, e que tem nas metáforas do «ferro-velho» e dos «escombros» a sua mais eloquente referência. Em *Escrever* afirma, numa expressão que terá tanto de ironia como de melancolia, que «o grande artista é o que numa exposição simplesmente atira a monte bocados de madeira ou de restos de construção tirados duma lixeira ou pinta o vazio ou o reles ou os detritos ou o horrível».

Conhecendo nós toda a sua reflexão ensaística, metaliterária e diarística sobre a Arte, só podemos concluir que é mediante a sua representação pela negação que Vergílio a quer ainda preservar. Em *Na Tua Face*, o seu ponto de chegada, a encenação do feio afirma-se como uma questão maior para a qual espera não propriamente uma resposta, porque não a sabe, e que é pensada como nunca fora dos livros anteriores.

Da parte de Daniel, o narrador/personagem, há, portanto, um notável esforço de entendimento quanto a uma ordem profunda natural onde a fealdade e o horror são compreendidos e aceites. Da leitura que fazemos deste livro, notamos que, por um lado, há a referida aceitação e uma espécie de resignada pacificação daquilo que o mundo nos oferece, mas, por outro, não é esse o mundo onde Vergílio Ferreira se sente mais integrado e mais feliz, e isso tem visíveis consequências no decréscimo da lírica que tonalizava os livros anteriores. O seu «romance do fim» é também, deste ponto de vista, um romance de resignação e de «fim de festa», porque já não há júbilo que sustente o desencanto de um mundo em farrapos. O autor tem disso consciência, porque no último volume de *Conta-Corrente* (1994), ocupado pelo ano de 1992, deixa, como é seu hábito, anotações várias sobre o romance que tem em mãos, sendo manifesta uma grande preocupação com a manutenção de um lirismo (ele falará de emoção ou comoção, mas estas

⁸ Cf. *Escrever*, Lisboa, Bertrand, 2001, pp. 207-208: «Que é que se segue? É a pergunta que todos nós fazemos, ainda que a não façamos [...]. A arte denunciou há um século o descabro que aí vinha. E a filosofia o confirmou. A arte de hoje é feita de destroços até a um ridículo que já nos deixa indiferente ou é motivo para a História chorar. E a filosofia que destruiu todos os possíveis dela, instala-se nessa numa desorganização para continuar».

foram sempre o móbil das suas mais belas páginas líricas) fugidio e de difícil expressão verbal⁹.

Talvez que as elogiosas palavras de Paul Zumthor, em agradecimento a dois livros enviados, e que, com justa razão, muito alegraram e envaideceram o nosso escritor, já tivessem menos razão de ser, no que respeita à voz que não se deixa abafar pelos «ruídos da existência»¹⁰. Não é que Vergílio não tenha tentado até ao fim abafá-los, e a sua obra, que continua a dialogar de forma tão sábia conosco ficou a testemunhar o êxito do empreendimento, mas já quanto às suas personagens centrais elas não puderam manter o fulgor nem o maravilhamento de outrora, porque foram envelhecendo na direta proporção do envelhecimento do seu autor, como nos mostram Paulo, de *Para Sempre*, e, de forma mais dramática, João, de *Em Nome da Terra*.

Paralelamente a este envelhecimento, há um mundo que se desmorona e uma degradação, o que nos parece estar bem de acordo com as preocupações de Vergílio Ferreira, como ele foi explicitando nos textos mais deliberadamente reflexivos. Assim, confluem, e lutam entre si, aquilo que é próprio da Natureza, que na sua própria impassibilidade tudo aceita e tudo justifica (feios, doentes, aleijões), porque, no fundo, há uma dignidade humana e uma missão a cumprir que os redime do horror e da disformidade à superfície revelada, e o que é próprio da civilização e dos valores que o homem foi criando e (des)construindo.

São aquelas razões maiores para que, na indagação estética, teórico-literária e filosófica levada a cabo, o deslumbramento anterior se esbata e a poesia se retire. Não porque não pudesse ter aí lugar, se entendermos que não há temas proibidos no universo poético, mas foi sobretudo no lado

⁹ Cf. *Conta-Corrente – Nova Série IV*, p. 94: «14-Maio (quinta). Tentei romper hoje pelo capítulo XV do romance. Difícilimo que nem a picareta. Há uma serenata a Bárbara a resolver e isso é terrível de dificuldade [...]. Gostava tanto de fazer uma bela serenata a Bárbara – a Babi. Gostava tanto que ela fosse o contraponto irreal da beleza que *desmentisse* a promoção da fealdade pelo narrador. Gostava tanto que ela fosse o impossível que se não desiste de possibilitar. Houve já um acorde de guitarra no começo do capítulo. Mas não consegui sustentar-lhe a vibração e fiz já um desvio para o real imediato. Vou tentá-lo outra vez porque me desespera não conseguir fixar na palavra a emoção que bem conheço.»

¹⁰ Vergílio Ferreira transcreve, em *Conta Corrente II*, Lisboa, Bertrand, 1981, p. 185, as seguintes palavras de Paul Zumthor: «Ce que j'ai aimé surtout dans ces livres, c'est la manière dont vous estompez les frontières entre ce récit et ce que l'on nommerait « poésie » – je veux dire la présence d'une voix qui refuse de se laisser étouffer par les bruits de l'existence, un retrait vers un centre d'où émane une énergie globale, une lumière pathétique où l'événement s'exhale et se transmue.»

apolíneo que o escritor se inspirou para nos dar as maravilhosas páginas líricas da sua obra. O lado noturno e lutuoso ficou reservado à doença, à morte, à degradação, ao grotesco, à caricatura, à perda dos valores que ele entendia deverem governar a sociedade e organizar o mundo em harmonia. Organizou-o como pôde e até onde pôde, crente que era de que a Arte melhora e redime a vida. Mesmo dizendo, por diversas vezes, que deveria calar-se, resiste à tentação e continua a querer realizar-se em livro impresso¹¹, até porque publicar, justifica, «é dar uma finalidade em que a obra se termine, se execute, se cumpra até ao fim»¹².

Referências bibliográficas

- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente I*, Lisboa, Bertrand, 1980.
 —, *Conta-Corrente II*, Lisboa, Bertrand, 1981.
 —, *Para Sempre*, Lisboa, Bertrand, 1983.
 —, *Até ao Fim*, Lisboa, Bertrand, 1987.
 —, *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand, 1990.
 —, *Na Tua Face*, Lisboa, Bertrand, 1993.
 —, *Conta-Corrente – Nova Série IV*, Lisboa, Bertrand, 1994.
 —, *Escrever*, Lisboa, Bertrand, 2001.

¹¹ É ainda paralelamente à escrita de *Na Tua Face* que Vergílio se declara feliz por poder, afinal, continuar a escrever: «Oh, feliz sou eu por estar a escrever. Seja eu grato ao destino que ainda me não liquefaz o juízo (suponho) para continuar (penso eu). Um livro sem ação nem nomes de personagens, só pequenas imagens de alguém de que se vê a face, o andar, o estar numa sequência de imagens de que resultem depois e por fim um sorriso de encantamento. Podia chamar-se “Balada”» (*Conta-Corrente – Nova Série IV*, p. 100).

¹² *Conta-Corrente – Nova Série IV*, p. 94.

Linguagem, Experiência e Tempo na obra narrativa de Vergílio Ferreira

JORGE AUGUSTO MAXIMINO

Vergílio Ferreira foi um escritor que nos deixou uma obra narrativa e ensaística que ocupa um lugar de destaque na literatura portuguesa e que tem na temática existencial um dos seus vetores principais. A formação filosófica do autor de *Manhã Submersa* ficou fortemente marcada pela leitura de autores da corrente existencialista (Sartre, Camus, Malraux, entre outros). Vergílio Ferreira aderiu num primeiro momento ao neorrealismo mas sabemos também que, como muitos outros portugueses, como Eduardo Lourenço ou António Ramos Rosa, Vergílio Ferreira se distanciou cedo de algumas premissas teóricas desse movimento¹. A sua visão da arte impunha alguma distância e a sua opção passou a situar-se noutra plano, acentuando a problemática existencial e separando as questões de ordem estética. Desse questionamento sobre as relações possíveis entre a arte e a condição humana terá surgido a pulsão criadora, como afirma em *Um Escritor Apresenta-se*:

«Nasci para a literatura nos fins da II Guerra Mundial. A esperança ou a certeza, quebradas depois na dúvida e na questionação alargada, foi a sorte que me coube. Do «homem económico» ao homem que o excede vai todo o percurso que realizei. Mas o próprio «homem económico», que eu julguei cumprido na planificação estatal, sofreu-me graves restrições ao exemplo nada edificante dos países em que se efetivou. Mas sobretudo o que veio a preocupar-me foi justamente o que a esse homem excede. Porque um homem não cabe numa tigela de arroz e só morto se ajeita nas quatro tábuas do fim.»²

Como vemos, o “nacer” para a literatura significou, antes de mais, opor uma atitude de esperança a um tempo de angústia, em Portugal, já mergulhado no Estado Novo e numa Europa devastada pelas duas Guerras Mundiais. A linguagem literária surge como atitude positiva, criadora, «o que

¹ Ver Hélder Godinho, *Estudos Sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, INCM, 1982.

² *Um Escritor Apresenta-se*, Lisboa, INCM, 1981, p. 199.

ao homem excede. Porque um homem [...] só morto se ajeita nas quatro tábuas do fim». Sobre o fim, termo com ressonâncias literárias e filosóficas, também escreveu Vergílio Ferreira em *Conta corrente*: “Mundo selvagem, foi o que me coube conhecer à hora do fim”³.

Esta referência ao *fim* ou à morte, que aparece também em título num dos romances (*Até ao Fim*), constitui uma topicalização incontornável da questão do tempo, temática que vamos abordar e se encontra, implícita e explicitamente, numa parte considerável da obra, expressa por vezes nos próprios títulos de alguns dos romances que o autor publicou.

Sabemos que não é alheia à criação artística a nossa experiência do tempo e do espaço social, elementos que na arte se encontram transfigurados, como não é alheia à criação literária que Vergílio Ferreira nos deixou a sua experiência do tempo. A relação das personagens com o tempo, particularmente os personagens que têm o papel de narradores, constitui um elemento estruturante na obra narrativa do autor, o que motivou o trabalho desta breve intervenção sobre *Manhã Submersa* (1954), *Estrela Polar* (1962) e *Alegria Breve* (1965).

Neste caso a nossa referência ao tempo surge aqui como elemento a considerar do ponto de vista da experiência estética nos termos considerados na tese de Mikel Dufrenne⁴, nessa ampla abordagem a uma *Fenomenologia da experiência estética*, o que para nós significa situar o tempo nas condições em que se forja a criatividade literária numa perspetiva fenomenológica. Enquadra-se portanto esta proposta no âmbito de uma referência à noção de experiência, associada à criação literária enquanto projeção da consciência do tempo. Esta referência a uma consciência do tempo remete-nos de imediato para uma obra fundamental de Edmund Husserl⁵, mas também para Martin Heidegger⁶ e Jean-Paul Sarte⁷, além de obras que são clássicas neste domínio como *Saturno e Melancolia* (1964) de Kilbansky, Panofsky e Saxl. Mas, focalizando o nosso trabalho no âmbito da narrativa, serve-nos de linha de rumo, de forma abreviada e talvez mais eficaz, um pensamento de Jean-François Lyotard em *O Pós-moderno explicado às crianças*, que ilustra de forma clara o nosso propósito:

³ *Conta Corrente IV*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1994, p. 267.

⁴ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953.

⁵ Edmund Husserl, *Lições para uma Consciência Intima do Tempo* (1928).

⁶ Martin Heidegger, *Ser e Tempo* (1927).

⁷ Jean-Paul Sarte, *O Ser e O Nada* (1943).

A instituição literária, tal como Proust a herdou de Balzac ou de Flaubert, está certamente subvertida, no sentido em que o herói não é um personagem mas sim a consciência íntima do tempo⁸.

A subversão aqui referida e a representação pelos personagens da consciência íntima do tempo aplica-se sem dúvida aos protagonistas de alguns dos romances de Vergílio Ferreira. O autor de *Estrela Polar* foi um mestre da palavra, um mestre da língua portuguesa e da arte romanesca, sendo a sua narrativa um dos melhores testemunhos em português do que pode ser uma poética da linguagem conjugada com um pensamento da temporalidade. É indispensável lembrar aqui o que escreveu Émile Benveniste na sua obra *Problemas de Linguística Geral* sobre a experiência do tempo e da sua repercussão no plano da língua: *Les langues nous offrent en fait des constructions diverses du réel, et c'est peut-être justement dans la manière dont elles élaborent un système temporel complexe qu'elles divergent le plus*⁹.

Os três romances de Vergílio Ferreira a que nos referimos vincam uma maturação do tempo e da linguagem, e surgem assim como obras fermentadas num tempo de angústia, de encontros e desencontros, de desencontros com a História e com o presente. É daí, desse ponto atuante, cujo eixo central é o tempo, de desencontros vários com o Presente, que irrompe nas suas páginas uma força criativa, luminosa e segura, uma linha de trabalho reiterado que marca um pensamento contínuo sobre a palavra e o tempo, completamente singular na nossa literatura, não como mero elemento aberto à construção da subjetividade, de um tempo interior. A sua experiência do tempo e da língua é uma experiência onde ambas se fundem nesse ângulo em que se torna linguagem literária. É esse ângulo, entre outros da obra vergiliana, que nos interessa focalizar, visando especialmente o estatuto do narrador nestes três romances. Vejamos esta passagem de *Manhã Submersa*:

«Quando transpus a porta do Seminário, apeteceu-me brutalmente largar um berro de triunfo para os confins do meu medo. E a minha voz chegou à garganta e o meu gesto à ponta dos dedos. Mas uma força estranha vinda lá detrás, do grande casarão, de todos os pares de olhos dos prefeitos ausentes, da minha submissão antiga, coalhou-me o desejo e a esperança de o libertar. [...] Lembro-me bem de que muitas vezes, ao passarmos perto do tanoeiro, eu duvidava da sua

⁸ Jean-François Lyotard, *O Pós-moderno explicado às crianças* (1988), Paris, Galilée, p. 25 (Tradução nossa).

⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, vol.2*, Paris, Gallimard, 1980, p. 69.

existência, desejava tocá-lo com as mãos para ter a certeza de que era real. [...] Mas justamente agora, que eu podia fazê-lo, nem o tentei. Uma distância intransponível separava-me do homem para sempre. Era uma vigilância feroz, já anterior ao tempo, vinda lá do Seminário, mas era sobretudo a feição especial que começavam a ter para mim os homens, as mulheres, tudo o que era mundo. [...] Em torno de mim havia uma alegria travada, de arrumações e abraços.»¹⁰

Marcados por uma separação imposta pelo isolamento, o narrador (António Borralho) e colegas, circunscritos ao espaço físico do Seminário e sob vigilância severa durante meses a fio, separação que os desliga da realidade social, do mundo por um lado, e por outro acentua nos personagens e particularmente no narrador uma visão fragmentada dos tempos, da qual sobressai uma pressão de um tempo social que humilha e oprime: o tempo de violência imposto pelo rigor das regras do Seminário, a tal “vigilância feroz, já anterior ao tempo”, resultando daí uma marca específica da experiência do tempo e que se torna predominante na narrativa.

Manhã Submersa é um romance marcado pela coragem e força demonstrada pelo narrador centrada numa temporalidade que ganha foros de dimensão dialéctica, uma vez que surge essa experiência do tempo como experiência da adversidade, experiência ontológica em que radica uma certa ferocidade verbal de que *Alegria Breve* e *Estrela Polar* são também casos exemplares.

É a materialidade da palavra e a experiência do tempo que acompanham o narrador, na sua solidão, no seu mundo interior, através do romance. A palavra vergiliana testemunha um modo de pensar pela ficção o território de liberdade, mas também um modo de questionar o campo da criatividade literária.

Um autor que escreve «A minha pátria é a imaginação¹¹» tem com certeza uma espécie de impulso que lhe serve de guia de marcha fenomenológica que se erige em programa estético da arte literária como pensamento e que se concretiza na árdua e delicada tarefa da escrita romanesca. Há portanto nesta relação com a palavra ficcional um horizonte estético permanente na sua forma de experimentar e de pensar o tempo e a linguagem, que desagua em diversos cursos ou fios do mapa imaginário com que nos contemplou e pensou o mundo e o seu lugar no mundo. Torna-se aqui imprescindível

¹⁰ *Manhã Submersa*, Lisboa, Portugalíia Editora, p. 60.

¹¹ *Conta Corrente*, IV, op. cit., p. 275.

assinalar que na perspectiva do narrador destas três obras, embora não se limite a estes romances, a experiência do tempo ocupa um lugar essencial na construção da narrativa. Nestes três romances reincide a questão do tempo que tem uma configuração alegórica em que se centra a palavra dos narradores como um verdadeiro exercício de autoanálise, de catarse. A temporalidade e a palavra constituem o território de liberdade, onde o tempo tingem o espaço de construção do narrador: espaço para o qual tende e onde se distende a sua imaginação. Veja-se como é feita a relação do tempo com as situações absurdas da existência humana nesta passagem de *Estrela Polar*:

«E, no entanto, devia haver uma explicação para tudo isto, e eu não a sei. Devia haver uma explicação para o nosso encontro absoluto, para o apelo absurdo que me queima. Mas explicar que é que explica? Porque de todas as palavras que se dizem, de todas as razões que se esclarecem, de todo o encadeamento que se ordena, há um elemento ainda que se furta sempre e que é o de ser-se apenas humano... É-se homem e o homem é tão misterioso. Amava Aida desde sempre, o nosso encontro aconteceu na eternidade. Só assim eu entendo que não saiba contar bem como tudo começou. Porque os factos não são indício de nada e o verdadeiro indício está antes e depois de todos os indícios.»¹²

Há várias vozes que nos interpelam do tempo interior do narrador, e parece cada uma corresponder às questões que se colocam na descoberta do eu ou sobre o mistério da existência humana. E o tempo está no centro desse mistério, desse conflito (*“Amava Aida desde sempre, o nosso encontro aconteceu na eternidade.”*). Gerando um território polifónico, essa pluralidade de vozes é uma projeção sintomática de uma necessidade radical de experimentar o descentramento – o descentramento do sujeito que experimenta uma multiplicidade de tempos interiores. Lembre-se que o plano da narração em *Estrela Polar* se alterna entre as 1.^a, 2.^a e 3.^a pessoas do mesmo personagem-narrador.

A oscilação dos planos de narração revela uma vontade de saída para o exterior da ficção, como um movimento gerado através da alternância dos vários personagens sugeridos nas escolhas (1.^a, 2.^a e 3.^a pessoas), movimento que expõe o dilaceramento total e que induz ainda uma vontade de sair da ordem do literário, da ficção, para um exterior, num movimento que

¹² *Estrela Polar*, Lisboa, Quetzal, 2011, p. 34.

pudesse garantir uma duplicidade temporal. Elemento que se aproxima da ideia presente no texto de Michel Foucault sobre *O Pensamento do exterior*¹³.

Estamos perante uma narrativa eivada de uma angústia existencial advinda da experiência da temporalidade dos personagens que se intercalam no discurso de narrador como se este vivesse num jogo de espelhos ou contaminado por um vírus de ordem heteronímica e só assim se pudesse exprimir a conflitualidade interior em que se fixa e desenvolve a face invisível da consciência do trágico ou, para sermos mais precisos, e segundo os termos de Jean-Marie Domenach (*O Regresso do Trágico*), o regresso da consciência do trágico da nossa modernidade tardia, a que alguns preferem referir-se como pós-modernidade como Jean-François Lyotard (*A Condição Pós-Moderna*) ou Gilles Lipovetsky (*A Era do Vazio*).

Modernidade tardia que é situação cultural e condição da qual ainda não saímos, nem literária nem filosoficamente. Neste plano, o nosso momento histórico é ainda o mesmo do autor de *Estrela Polar*, pois vivemos ainda o trauma da História ou, se quisermos, a ruína da História. A presença do elemento trágico nos três romances contém no seu centro, e no plano estético, uma mesma pulsão para a imaginação da morte, em resultado de uma experiência radical do tempo.

A imaginação da morte é um conceito utilizado por Gilbert Durand, a que recorremos com o mesmo sentido que lhe foi atribuído por este autor em *Imaginação simbólica*¹⁴, à qual se atribui uma função operatória análoga na arte romanesca à que foi proposta por Marcel Griaule, na sequência das várias interpretações das teorias de Sigmund Freud sobre o instinto de vida e o instinto de morte. Segundo Gilbert Durand, apoiado na ideia de função de eufemização, função da imaginação, a imaginação da morte na arte é uma força criativa e poderosa, pois «O facto de se desejar e de se imaginar a morte, implica a sua destruição ou anulação»¹⁵.

Essa pulsão que consiste na imaginação da morte resulta de uma conflitualidade na experiência do tempo e surge portanto também como uma projecção de um tempo interior, de uma temporalidade que se assume também como experiência negativa. O imaginário da morte é por conseguinte negação do tempo na sua forma radical (a morte, “as tábuas do fim” em *Manhã Submersa*) e exprime literariamente a negação da violência acumulada na experiência do tempo com os seus códigos e a sua gramática do medo. Deste modo, a imaginação da morte é sinal de força potenciadora, criativa,

¹³ Michel Foucault, *O pensamento do exterior*, Lisboa, Fim de Século, 1998.

¹⁴ Gilbert Durand, *Imaginação simbólica*, Lisboa, Edições 70, Lisboa, 2000.

¹⁵ *Idem.*, pp. 108-109.

busca da verdade, da “perfeição” para assinalar aqui uma reflexão de José Antunes de Sousa num consagrado estudo sobre *Vergílio Ferreira e a Filosofia da sua obra Literária*, a propósito de *Cântico Final*:

«À falta de uma transcendência a que ater-nos, essa transcendência não faz falta nenhuma porque só faria se tudo não se esgotasse na imanência da vida. [...] Tudo se torna perfeito pela recondução que de tudo se faz ao primado absoluto da “transcendência do eu”, que qualifica como verdadeiramente humano tudo o que pelo crivo da consciência se nos impõe. E aí até a morte, [...], dizíamos, é forçosamente e apesar de tudo, perfeita, porque é exatamente com ela que uma vida se perfaz.»¹⁶

É nessa expressão de uma relação radical com a temporalidade, numa *linguagem de fronteira*, diríamos, que se situam estes três romances: espaço interior em que se forja a temporalidade, num jogo de espelhos permanente que representa o processo de escrita, e que se sustenta na procura do sentido e do outro, mesmo quando esse outro é *o eu-outro fora do tempo* nessa relação com a imaginação da morte e da ausência.

Nestes romances a experiência do tempo ganha uma dimensão relevante pelo modo como os personagens-narradores apresentam e vivem intensamente através da imaginação da morte, tema fecundo afinal, de enorme força criativa, diríamos mesmo que eles próprios são modulados pelo imaginário da morte, ocupando um papel central na narrativa uma vez que é na morte que radica toda a experiência da intersubjetividade, da nossa experiência do mundo.

A situação de constante e intensa abordagem da imaginação da morte faz destas obras vergilianas romances em que a relevância da sua linguagem se situa especialmente no cruzamento do discurso literário com o discurso filosófico, sendo um caso paradigmático em Portugal, de modo que se pode e se deve considerar que a esse título também é uma obra fundamental de questionamentos e trajetórias inovadoras na medida em que, em toda a sua dimensão criativa e filosófica, estamos em presença de uma arte romanesca que faz *a síntese do literário com o filosófico*, ocorrendo por via dela uma dissolução do filosófico no espaço do romance, pela força heurística em

¹⁶ José Antunes de Sousa, *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra Literária*, Lisboa, I. Piaget, 2010, pp. 75-76.

que expõe e questiona a existência humana nos seus múltiplos aspetos, do sensível ao inteligível.

É uma arte ficcional em que a realidade intrínseca da sua trama narrativa integra o *modus operandi* do questionamento filosófico, sendo este pólo aglutinador da ficção um elemento indissociável do discurso vergiliano, ocupando o pensamento filosófico uma espécie de campo magnético da arte romanesca que se institui desta forma numa poética do conhecimento. E nela, pela força exercida por esse magnetismo que norteia a ficção, encontramos, em permanência, o *pulsar da palavra* como expressão ou vibração da vida e do pensamento. O que implica, em suma, a consciência da brevidade, de uma *Alegria Breve* do conhecimento que está condicionado pelo caminho a percorrer, esse caminho invisível entre as palavras e as imagens do mundo e, para citar uma obra sobre a qual Vergílio Ferreira também refletiu, o caminho entre *As Palavras e as Coisas* de Michel Foucault¹⁷, esse caminho paradoxal, caminho do indizível, caminho por vezes intransitável entre as palavras e as coisas, que nos representa e nós através dele nos questionamos a nós próprios e ao mundo, pela força dessa experiência dupla da palavra e do tempo na procura da verdade.

Antes de concluir, gostaria de deixar aqui uma reflexão sobre alguns aspetos comuns a estes três romances que considero essenciais. Um deles, relacionado com a imaginação da morte e que se enquadra no seu processo de escrita como eixo estruturante da trama narrativa, que é a atitude niilista dos seus narradores e que, pela sua força dialética, se apresenta como uma generosidade que releva, ainda, de uma relação com a alteridade, o que nos inscreve, sem dúvida, na senda do pensamento de Emmanuel Lévinas, particularmente no que diz respeito às questões relacionadas com os conceitos de presença, de ausência, de generosidade e do Eros. O que implica ainda o campo da individualidade e a noção de corpo¹⁸, por último. Esta reflexão surgiu-me depois da leitura da seguinte passagem de *Estrela Polar*:

«E numa noite sonhei. Sobre um coxim de seda azul, uma mulher fita-me. Flutua em véus transparentes, oscila a fumo e a espuma. (...) Mas sem que eu desse conta, esta presença única de mim à sua face, esta evidência de nada mais, para além de nós, da nossa imobilidade, senão o rolar das gerações, multiplica-se-me para um lado e para o outro, como num reflexo de espelhos, em cem presenças iguais, em cem

¹⁷ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas* (1966).

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *l'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 390: «A consciência não é outra coisa senão o corpo. O resto é nada e silêncio». (Tradução nossa).

cópias de Aida. (...) Mas como diante de cópias de uma fotografia, eu percorri-as de uma a uma, a pesar de as saber repetidas. A certa altura, um gesto único lançou aos pés de todas os véus de tule. Havia agora uma uniformidade maior, porque eu olhava esses corpos nus, e o que ditingue um corpo de outro é sobretudo a face que o sabe. E, todavia, sem um instante de dúvida, como não sei dizer, avancei para uma delas, a primeira talvez que vi, e essa é que era a *única*. O seu próprio corpo falava-me uma linguagem distinta, inconfundível, que eu sabia *dela*, que tinha o aroma de ser ela, lhe pertencia na pele branca e lisa, lhe revelava a presença, era ela toda desde os olhos, desde a voz, tinha a indizível beleza, a quente intimidade de todo o seu ser.»¹⁹

Encontramos aqui uma forma próxima do que expõe Lévinas sobre pensamento da alteridade na figura da mulher, da generosidade e do Eros, nesta passagem, nesta como noutros momentos destas obras de Vergílio Ferreira, por oposição a um tempo estéril do presente, estéril e adverso, sem desejo, desumanizado. A verdade que se procura nestas obras está suspensa entre uma ética que impõe a ordem narrativa e o discurso que nos dá a ver as suas emoções e a generosidade nostálgica que se inclina para o pensamento sobre a morte e sobre o Eros, sobre a relação amorosa, sobre a autêntica relação com o outro, não como descoberta do eu mas essencialmente como centro de um pensamento dialógico. Em suma, constata-se uma atitude dos narradores que podemos aproximar da filosofia do amor de Emmanuel Lévinas, especialmente em *Totalidade e Infinito*.

Por outro lado, a esta noção de generosidade e do desejo erótico podemos associar a noção de projeção da palavra com a criatividade ou com a noção de fecundidade. E sobre a noção de fecundidade, concluiria, acrescentando que nestes três romances de Vergílio Ferreira *fecundidade* é sinónimo de *verdade*, exatamente no sentido de Cornélius Castoriadis nesta reflexão em *Fait et à Faire*: “A verdade torna-se criação [...] a ligação à verdade é a paixão pelo conhecimento ou o pensamento como Eros”²⁰.

¹⁹ *Estrela Polar*, Lisboa, Quetzal, 2011, pp. 43-44.

²⁰ Cornélius Castoriadis, *Fait et à faire*, Paris, Seuil, 1997, p. 252.

A Perdição na vida ou o amor impossível em *Estrela Polar* (1962) de Vergílio Ferreira

EUNICE CABRAL

1. *Estrela Polar* formula narrativa e discursivamente uma pergunta: “como aceder ao outro no amor?”. Roçando a desumanidade, o amor está impregnado de um espírito indizível, respondendo ao apelo humano pelo silêncio enigmático. Assim sendo, na diegese deste romance, o amor sexualizado, tendendo a tornar-se conjugal, é uma experiência que se vai tornando impossível pelo seu esboroamento e pela progressiva insignificância.

Tal como a realidade e a verdade, o amor é dito na ausência, como se esta fosse a única modalidade pela qual o amor possa expressar-se porque toda a realidade, neste romance vergiliano, como em outros romances deste autor, sobretudo desde *Mudança* (1949), comporta sempre uma descoincidência, que surge de uma *presença plena* como uma promessa feita numa outra dimensão à qual não temos acesso, que a realidade circundante e visível nega uma e outra vez.

A nossa hipótese de trabalho consiste em demonstrar que este amor percecionado como impossível decorre de uma visão existencialista, que adquire, contudo, contornos singulares concretizados no idioleto vergiliano.

Também importa perceber que este amor (desejado, esperado e concebido), que se vai tornando impossível ao longo da diegese de *Estrela Polar*, é representado contra duas tradições que configuram o amor de forma muito diferente: o amor cristão e o amor romântico. Em sentido lato e de modo simplificado, ambas têm em comum a secundarização ou mesmo a negação das condições materiais da vida amorosa, no sentido em que o amor cristão é baseado na entrega ao outro enquanto autossacrifício do sujeito que ama (*philia* e *ágape* têm implícita a afeição assexuada, o amor incondicional, autossuficiente, alimentado pela compaixão na entrega amorosa, sem depender de uma resposta positiva e recíproca do ser amado), assim como o amor idealizado à maneira romântica se apoia no encontro de almas, excluindo a fisicalidade sexualizada e sendo cultivado pela distância dos seres em amor ou amorosos. Por conseguinte, das duas aceções referidas, a vertente do amor como *eros* está excluída.

O amor, em *Estrela Polar*, entre Adalberto e Aida/Alda é físico e emotivo, na medida em que implica os corpos e a fisicalidade sexualizada. No entanto, a vertente erótica, apesar de implícita, não é relevante, porque a ligação entre os seres que se amam, neste romance, interpela sobretudo a constituição dos sujeitos amorosos enquanto tais e o amor como ligação entre estes sujeitos, e não tanto a energia amorosa (erótica) como manifestação de uma pulsão de vida que deseja reproduzir-se e perpetuar-se. É, deste modo, um amor nominal, situado no tempo e no espaço, ou seja, não é universal nem idealizado: é concreto na aceção existencialista, no sentido em que o que aparece é; o que existe concretamente precede a essência e a abstração.

2. No idioleto vergiliano, cada ser humano situa-se dentro de si mesmo e é aí que apreende a realidade. Não é de outrem para si mesmo. Assim sendo, o amor, sendo uma transposição entre o si e o outro (e vice-versa), torna-se impossível: o eu não pode ser pelo outro na medida em que não se situa de fora de si mesmo, constituindo uma unidade indivisível com a sua própria vida, para além de qualquer explicação: «no que se passa em mim estou só eu», afirma o narrador vergiliano.

Acontece que o amor entre uma mulher e um homem pressupõe a comunicação entre o si e o outro, num movimento incessante de alteridade e de interferência. Por outras palavras: o amor, no sentido moderno do termo, ou seja, entre parceiros iguais, que se interpelam face a face, implica uma transformação desses mesmos parceiros amorosos. É esta transformação, este movimento de alteridade, que nunca chega a ter lugar no ser do narrador-protagonista vergiliano em face e pelo amor. Como ele o diz: «Sou de mim para outrem, não de outrem para mim»¹.

No entanto, o sujeito não é apenas o seu próprio “dentro” no qual a vida o enclausurou. É também uma iluminação pela qual o sujeito se sente e sente a vida. Paralelamente, no amor, surge a iluminação do ser amado, mas qualquer uma destas iluminações (ou aparições), sendo intensas mas fugazes, não chegam para constituir um sujeito no amor e para o amor e nem sequer um sujeito no sentido tradicional do termo.

A solidão sem explicação possível face à razão humana («Mas o mais absurdo é o mais humano...»²) desconstrói a noção de sujeito, que deveria se inserir num mundo que deveria ser o seu e no qual deveria e poderia intervir. De facto, este é um sujeito descentrado de si mesmo e do outro,

¹ Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, Lisboa, Bertrand Editora, 1992, 4.º ed., p.26.

² *Ibidem*, p. 32.

assim como excêntrico à realidade à qual acede, mas que não compreende e da qual se sente excluído.

Por conseguinte, convém perceber como este sujeito descentrado não é o sujeito moldado pelo princípio da subjetividade de matriz moderna em que se dá uma autorrealização expressiva em comunhão com a realidade exterior, que reflete a liberdade individual concebida pelo poder unificador da razão moderna. Esta articulação desagrega-se na matriz existencialista pela perda do caráter unitário do mundo em que o sujeito é concebido nos limites da sua própria singularidade sem que consiga apreender a realidade ou a verdade como entidades cognoscíveis de um ponto de vista abstrato. Nem o eu é capaz de se conceber a si mesmo como uma entidade unitária e completa («Quem «eu»?³), nem a realidade é concebível pela razão: «Porque os factos não são indício de nada e o verdadeiro indício está antes e depois de todos os indícios»⁴.

Ambos, sujeito e realidade, escapam ao entendimento, que apenas apreende fiapos, fragmentos de uma iluminação que se revela parcialmente ao sujeito na compreensão que insiste que a vida é uma interrogação, cuja resposta não é encontrada: « (Mas acaso a *realidade* é a *verdade*? A realidade é um bazar sem preços nem etiquetas, a realidade é um monturo [...])⁵. No entanto, é útil que se sublinhe que este é um sujeito-narrador que sofre a nostalgia dessa unidade em que sujeito e realidade comungavam e se interligavam.

Em *Estrela Polar*, surge uma metáfora deste desencontro, a da mensagem ignorada que o narrador-protagonista vê no rolo na mão da estátua da praça de Penalva na medida em que Adalberto interpreta a imagem em pedra na qual figura este rolo como uma mensagem que o herói não chegou a entregar à cidade. Por outras palavras: Adalberto vê uma perda no lugar em que outro alguém poderia ver uma realização construtiva e comunitária: a entrega efetiva de uma mensagem: «Saio para a praça, há no meio uma estátua de um rei ou de um herói a cavalo. Avança um braço estendido, segura um rolo na mão, traz decerto uma mensagem à cidade. Mas não chega a entregar-lha – estão ambos imobilizados no silêncio»⁶.

A mensagem ignorada, petrificada na praça da cidade, é uma das metáforas para o amor entre Adalberto e Aida /Alda que, após uma fulguração inicial (o rolo que deveria conter a mensagem), se imobiliza no silêncio. É este

³ *Ibidem*, p. 152.

⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁵ *Ibidem*, p. 58.

⁶ *Ibidem*, p. 110.

silêncio, feito de desgaste e de aborrecimento, e concretizado na separação posterior dos dois apaixonados, que limita, ou mesmo impede, a continuação da manifestação de *eros*, assim como impossibilita a ligação humana mais simples que o amor deveria proporcionar.

3. Tendo em conta todos estes fatores, o amor é inalcançável na medida em que os dois seres, nele envolvidos, não se possuem, nem a si mesmos, nem entre si: estão atirados ao mundo, sem razão nem fundamento. De modo mais flagrante neste romance vergiliano do que em outros do autor, surge a pergunta tipicamente modernista sobre o sujeito, ou melhor, sobre a crise do sujeito: «Rapidamente me interroguei sobre *quem* estava atrás desse olhar e dessas mãos e quis chegar até lá...»⁷. Como vimos a descobrir, não chega até lá porque o ser amado escapa ao “espaço totalizado” em que é sonhado e apreendido, de início, em iluminações intensas mas fugazes, que não lhe conseguem dar substância na continuidade, que é a vida inscrita no tempo.

Assim, a iluminação do ser coincide com um “além” da pessoa, que não se deixa aprisionar nem conhecer: «a pessoa viva, a pessoa absoluta», que se situa numa “outra parte”, num “antes” desconhecido⁸, o que revela uma riqueza por explorar e por usufruir: «Mas em mim não há miséria: a miséria é ser-me inútil a riqueza»⁹.

Eis os contornos da aporia do amor: anuncia-se com intensidade num halo misterioso, impossível de compreender ou aprisionar, e acaba por escapar e por desaparecer de forma inexplicável. Ainda, na sua aparição efémera, o amor gasta-se, destruindo-se porque se constitui num *além* de si próprio e também do outro. Afinal, como outras das entidades interpeladas neste romance (a realidade e a verdade), o amor é representado como excessivo.

Em suma, se o amor é concebido como comunhão verdadeira, e a exige para ser amor, então esta ligação só pode ser encontrada nesse “além” do tu e do eu. Acontece que esse lugar não existe; existe apenas na imaginação, no sonho como entidade que é figurada em excesso, vindo de um lugar inexistente, um “sem-fim”¹⁰. Com efeito, o narrador vergiliano designa-o, a esse lugar sonhado e não encontrado, como a derradeira porta que se deveria abrir, mas que não se abre: «E é como se de novo uma porta derradeira se nos abrisse, num corredor longo e subterrâneo, travado ao fundo por

⁷ *Ibidem*, pp. 40-42.

⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁹ *Ibidem*, p. 88.

¹⁰ *Ibidem*, p. 88.

um muro e esperássemos todavia que uma nova porta se nos abrisse ainda, a última, a última, a que jamais se pode abrir...»¹¹.

A última porta, que jamais se pode abrir, é a figuração dos limites do amor que, se implicasse uma comunhão, um encontro verdadeiro, renovaria e encontraria o seu lugar próprio, fluindo e evoluindo. Não sendo capaz de abrir a “última porta”, o amor expõe-se ao desgaste.

O desgaste, o cansaço ou o aborrecimento são, deste modo, as figurações principais do amor humano entre uma mulher e um homem, desgaste que surge tão inopinadamente como tinha surgido o amor, isto é, sem explicação. No entanto, o narrador vergiliano tem um sonho premonitório do desgaste do amor por Aida, sonho este que também constitui uma variante da existência das gémeas que se distinguem mal entre si. O sonho consiste na visão de cem cópias de Aida entre as quais Adalberto escolhe uma ao acaso que lhe falará uma linguagem única; como diz: «o seu próprio corpo falava-me uma linguagem distinta, inconfundível»¹². No entanto, esta linguagem distintiva do ser amado é apreendida numa «aparição», que não tem continuidade e que se expõe ao desgaste e ao respetivo fim do amor.

4. Se é verdade que a opacidade e a inexplicabilidade fazem parte da conceção do sujeito vergiliano, a proximidade entre o eu e o tu (o outro), no amor, torna estas características trágicas.

A opacidade não decorre apenas da incomunicabilidade do sujeito e do mundo, mas decorre também da incapacidade de conhecer e de reconhecer o outro amado na medida em que, tal como o sujeito, o ser amado é impensável e irreconhecível. É verdade que sabemos que fala uma «linguagem distinta, inconfundível», mas esta distinção, que o torna inconfundível entre outros possíveis seres amados, não tem correspondência na substância do sujeito, o que significa que tal distinção se revela inútil, entre outros aspetos, porque é marca de um excesso inexplicável que existe na vida e no mundo. Pergunta o narrador-protagonista: «como aceder aos outros?»¹³, sem descortinar respostas.

Assim sendo, no idioleto vergiliano, cada ser é portador de uma mensagem moldada por uma linguagem distinta e inconfundível, mas essa verdade irreduzível e inconfundível é incapaz de ser transmitida a outrem, mesmo no amor, porque este, o amor, é material, constituindo um encontro de corpos e de fluidos sem transcendência, isto é, sem o tal «além», sendo que,

¹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹² *Ibidem*, p. 52.

¹³ *Ibidem*, p. 53.

no início, aparece uma iluminação que promete a comunhão e a transformação dos dois seres nele implicados, mas cedo esta primeira fulguração se apaga rapidamente para dar lugar ao corpo como uma coisa entre coisas, perdido no deserto, que é a vida: «tu eras uma vibração à tua volta, não a estreita presença de um corpo»¹⁴.

Este deserto, que é também o da cidade de Penalva, para além do do ser a si mesmo e do ser amado, é uma das figurações subseqüentes ao desgaste do amor: «Mas o que há é só o teu deserto»¹⁵.

5. Lembremo-nos que o discurso romanescos de *Estrela Polar* não constitui apenas Aida/Alda como uma figura que se ilumina, se consome e, por fim, se desgasta. Como outras figuras femininas dos romances vergilianos (por exemplo, Helena, Hélia e Emília em *Rápida, a sombra*, 1974), Aida/Alda põem em causa o protagonista, rejeitando ou ironizando o modo como modela a articulação entre o amor e o sujeito, querendo à viva força domar a vida às suas obsessões. Comenta Alda: «- Mas como se ilude você? O que você busca não é uma mulher, não é alguém ao pé de si; é alguém *além de si*. Sou mortal como a vida e alegre como a vida»¹⁶. E, mais adiante, numa confrontação de igual para igual: «Você construiu-se como uma máquina aparatosa, mas que não trabalha. Quer convencer-me de que só não trabalha porque lhe falta uma peça, uma peça pequenina, um ridículo parafuso. Estou tentando convencê-lo de que o parafuso nada resolve»¹⁷.

Sem ironia, Alda comenta que Adalberto deseja para o amor uma dimensão para lá do humano e, como tal, impossível de ser atingida: « - Amar é conhecer e consentir. Mas só se conhece e se consente o que tem limites, o que é humano. Tu queres a desumanidade e o excesso»¹⁸.

6. Para além da impossibilidade de duração do amor humano sexualizado, *Estrela Polar* indica também a «iluminação viva de nós», que torna real uma irrealidade imaterial: «a dimensão ofuscante do halo divino de nós»¹⁹. Mas este halo, que vai além do que cada um é e pode ter, conter ou dar, não chega para constituir o amor como movimento para o outro e no outro, não sendo capaz de o configurar em alteridade.

¹⁴ *Ibidem*, p. 91.

¹⁵ *Ibidem*, p. 102.

¹⁶ *Ibidem*, p. 223.

¹⁷ *Ibidem*, p. 224.

¹⁸ *Ibidem*, p. 265.

¹⁹ *Ibidem*, p. 65.

A ausência do halo de transcendência, halo que poderia implicar mais do que uma individuação desconhecida do próprio (implicando, por exemplo, comunicação e transformação), é sinal do desaparecimento de uma dimensão espiritual no amor. Ambos, ausência e desaparecimento, deixam, então, uma ferida por sarar, exposta pela situação excessiva do ser: «Vou com a minha perdição, este nada absoluto à minha volta, esta ausência total de uma comunicação com a vida, esta estranheza da terra aos meus olhos saquedos»²⁰.

Esta é, então, a situação do sujeito nesta ficção: um sujeito que é capaz de sonhar a plenitude do amor pelo excesso que há em cada um, mas que, quando nominalizado, no aqui-e-agora, este amor esboroa-se pelo nada de que são feitos o mundo e a vida.

Eis a perdição da vida, do nada que ela é, segundo a ficção de Vergílio Ferreira. Infelizmente, não a perdição do amor como dissolução do amoroso e da amada nessa entidade mais vasta e poderosa, o amor, que sublima a vida terrena, tal como a concebeu à maneira romântica Camilo Castelo Branco, em *Amor de Perdição* (1862).

Referências bibliográficas

- CABRAL, Eunice, *Homenagem a Vergílio Ferreira*, Évora, Universidade de Évora, 1996.
 FERREIRA, Vergílio, *Estrela Polar*, 4.^a ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1992.
 —, «Da Fenomenologia a Sartre», in *O Existencialismo é um Humanismo* de Jean-Paul Sartre, 3.^a ed., Lisboa, Editorial Presença, 1970.
 —, *Rápida, a sombra*, 3.^a ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1993.
 —, *Pensar*, Lisboa, Bertrand Editora, 2001.

²⁰ *Ibidem*, p. 118.

Imaginário e coerência narrativa

NUNO JÚDICE

«No chão da velha casa a água da lua fascina-me.» (...) «neste silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial» (...) «A mancha da lua fosforesce como o vapor de uma lenda» (...) «A lua subiu ao céu quente, a sua água escorre-me agora pelo corpo.»

Vergílio Ferreira, *Aparição*¹.

Aparição abre com uma dominante lunar; a lua é um astro que domina e exerce um fascínio sobre o narrador. E a sua presença tem uma relação com a verdade que dá o reconforto, embora esse reconforto seja uma ilusão. A verdade está no espaço noturno, de que a lua é o centro; e é por ser uma entidade feminina, que a mitologia associava a Diana, que sugere a relação com a mulher que, ao entrar na sala, «esfuma-se na sombra. Senta-se ao meu lado, estende os pés ao luar sem dizer nada.»

V.F. estabelece também uma relação entre a lua e a terra – outra divindade feminina; e associa-a à gruta quando fala no «silêncio de estalactites», o que vem também de mitologias mais antigas que referem a gruta como a morada da Grande Deusa (Ceres).

A cidade a que o narrador chega, Évora, vai também ser contaminada por este aspeto lunar, o que advém do seu centro simbólico, que é o templo de Diana. Évora é a «cidade branca», e é vista como «a branca aparição desta cidade-ermida». Isto dá-se na manhã de sol em que o narrador chega à estação da cidade; mas logo o elemento lunar, noturno, se inscreve quando «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.»

A imagem do labirinto ligado à gruta associa-se não só à Grande Deusa mas também ao Minotauro; e é essa imagem que torna ambivalente esta presença do feminino, positivo no momento da escrita, o presente narrativo,

¹ As citações são feitas a partir da 6.ª edição, Lisboa, Portugália Editora, 1968.

e negativo quando entramos na analepse, num passado relativo ao destino de duas mulheres, Cristina e Sofia, mortas a primeira num acidente, a segunda assassinada.

A ligação da lua à morte está igualmente explícita na cena em que o pai morre, fulminado por um ataque. No fim da cena, quando o narrador entra no quarto e abre a janela:

«Uma grande lua solene, suspensa sobre a aldeia, banhava toda a massa da montanha.»²; mais tarde, quando ele vê «a montanha, toda lavada de lua», o irmão vem abrir a porta e dizer que têm de ir vestir o pai.

«Aparição» é então essa evocação do contacto do narrador com essa cidade onde foi colocado para dar aulas de latim; e a morte (que decorre do seu contacto com essa língua morta) estende-se ao mundo envolvente, acabando por fazer de Évora, mesmo quando a sua imagem é diurna e há um sol resplandecente, uma «Évora mortuária»; o próprio texto memorialístico é escrito «à luz mortal deste silêncio lunar, batido pelas vozes do vento, num casarão vazio»³.

Há então uma imagem dupla – e dúplice – da cidade: ela tem ao mesmo tempo uma face diurna, mas que é «ilusória» de acordo com a ideia expressa de que o Sol corresponde a um engano; e uma face noturna que se prolonga no próprio dia, associando a realidade do que é vivido ao signo mortuário que está ligado às ruínas de um passado que impede os homens de viverem plenamente o presente.

As figuras femininas são apresentadas sob o signo noturno. A primeira é Sofia: «à luz do meu inverno, eis que te lembro no teu corpo esguio, no teu olhar ácido de pecado... Domingos de primavera pelos campos, noites quentes de verão no Alto de S. Bento, a planície banhada de uma lua enorme. E tu voltada para o céu, cantando, cantando».

A relação entre a mulher e a poesia, a mulher e a música, contrasta com as palavras que são o objeto do trabalho do professor: exercícios de tradução de latim, as palavras associadas a pedras: «Mas as palavras são pedras»⁴ e esta ligação tem algo de negativo, associado a morte: «Corpo morto, carne morta. Como as pedras.»⁵. E esta associação alarga-se ao seu trabalho de ensinar latim a Sofia: «Que tinha que fazer, frente à execução da alegria, o meu pobre ministério de cadáver?»⁶

² *Aparição*, p. 21.

³ *Ibidem*, p. 24.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶ *Ibidem*, p. 56.

Sofia, que está ligada à poesia, é líquida como a Lua; Cristina, por outro lado, é uma figura oposta – ligada à música, ao «Noturno n.º 20» de Chopin, a sua relação é com as estrelas: quando ela toca «a noite veste-se de estrelas»⁷. Estas duas mulheres, a quase adulta Sofia e a criança Cristina, são uma forma sensível da «aparição» que atravessa o percurso do narrador, sob múltiplas formas, desde a primeira que ele tem, em criança, quando está no quarto e a lua aparece, depois das estrelas que o pai descrevia: «Antares, Altair, Deneb, gigantes vermelhos, órbitas no grande vazio dos espaços. A lua veio enfim» Esta aparição tranquilizadora do feminino que «ameniza» o lado infernal das estrelas descritas como «gigantes vermelhos» não impede, no entanto, a aparição assustadora do que ele julga ser um monstro: «Subitamente, porém, quando ia a erguer-me, eu vi que estava alguém mais no quarto. Dei um berro, larguei tudo, estatelei-me no corredor.»⁸ Passado o susto, descobre pela mão do pai o que é esse monstro: a sua própria imagem refletida no espelho. De regresso à varanda, «a lua vogava agora em pleno céu»⁹.

A imagem do Eu no espelho vai provocar esse terror porque surge no contexto cósmico, indiferenciado, das estrelas e da lua – uma imagem que se identifica com o «ladrão», que ameaça a imagem do Eu, que ele só descobre no dia seguinte, à luz da manhã: «Mas no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. (...) Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa *mais*, que me excedia e me metia medo.»¹⁰

E logo a seguir a esta recordação de infância volta a surgir a noite de Évora em que ele avista o busto de Florbela Espanca, a poeta suicida:

«Pelos vidros das janelas via a massa noturna do Jardim, imaginava o busto de Florbela, colocado ali há pouco tempo, numa manhã clandestina, agora meditando sobre o seu pesadelo.»¹¹

Esta descoberta do Sujeito é um processo que está no centro de «Aparição»; e podemos contrapor a realização conseguida do narrador com o falhanço de Carolino, seu aluno, personagem imaturo a quem são colocadas

⁷ *Ibidem*, p. 41

⁸ *Ibidem*, p. 73

⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰ *Ibidem*, p. 74

¹¹ *Ibidem*, p. 75.

provas paródicas que ele não distingue da verdade: uma caricatura de atos rituais, iniciáticos, que os outros não levam a sério – a morte da galinha, o enforcamento do cão – o que é complementado pela sua incapacidade em dominar a linguagem apesar da sua experiência de «mastigar as palavras»:

«Bem... É assim: a gente diz, por exemplo, *pedra, madeira, estrelas* ou qualquer coisa assim. E repete: *pedra, pedra, pedra*. Muitas vezes. E depois, *pedra* já não quer dizer nada.»¹²

Adolescente, Carolino prepara-se para a maturidade; mas apesar de saber que terá de se pôr «bem no centro de mim e ver-me, sentir-me bem de dentro para fora, descobrir a *peessoa* que está em mim»¹³, ele será o Sujeito que falha a sua iniciação, e por isso se tornará o criminoso, matando em Sofia a sua incapacidade de maturação. Pelo contrário, o narrador completá-la-á no seu primeiro encontro amoroso com Sofia, sob o signo da água (a chuva do inverno) e do «silêncio lunar». Mas é uma relação em que a morte está presente, numa imagem ofélica de Sofia com as mãos inertes quando ele as toma nas suas:

«Mas sem gestos, abandonadas à minha procura, pareciam-me mortas.»¹⁴

São mãos frias – e este ambiente líquido e frio de morte vai fazer com que a sua relação os faça sentir «perdidos de aflição como no último amor de dois condenados à morte»¹⁵.

A mulher que se salva é Ana: mãe, mas também ligada à sabedoria – a esfinge, o gato preto, o domínio do fogo na lareira (Cap. IX), é ela quem domina o conhecimento sobre a vida das pessoas, e que revela ao narrador a vida de Sofia, com os amantes que teve, completando a sua transformação. O narrador assume, finalmente o seu estatuto, e perde a ingenuidade e as hesitações, tornando-se plenamente adulto.

O que *Aparição*, como toda a grande obra, nos dá, então, é este conhecimento sobre vários planos da realidade: a realidade do (con)texto, que abre um espaço social, cultural, histórico, que enquadra o tema e a narrativa; a realidade do sujeito, criando personagens, heróis, figurantes, que compõem a cena humana da narrativa; e a realidade da escrita/texto, remetendo para um autor/criador deste universo, cujo olhar sobre o mundo é determinante para a configuração da realidade como obra total. Logo ao pegar no livro, a primeira questão que nos surge é a que vem do título *Aparição*, ligado a uma imagem, mas com algo de transcendente ou de maravilhoso.

¹² *Ibidem*, p. 78.

¹³ *Ibidem*, p. 79.

¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵ *Ibidem*, p. 90.

A aparição tem lugar no espaço do sagrado; ou num plano fantasmático onde o objeto que aparece não tem uma dimensão real.

Somos então conduzidos a uma dedução que o livro irá confirmar ou não: o que vai aparecer constitui um objeto do mundo real, ou o livro encaminhar-nos-á para o fantástico? Um primeiro contributo para a resposta vem do espaço desse título que deverá ser entendido no campo de uma manifestação de outro tipo, relativa à concretização de uma imagem que pertence ao domínio do desejo ou do fantasma: realidade psíquica, mas integrada no universo do próprio sujeito. Toda a interrogação sobre o significado deste título, portanto, deverá ter a sua resposta no próprio livro, sendo uma delas a que surge no texto de abertura, escrito no presente do narrador:

«Ah, o sol ilude e reconforta. Esta cadeira em que me sento, a mesa, o cinzeiro de vidro, eram objetos inertes, dominados, todos revelados às minhas mãos. Eis que os trespassa agora este fluido inicial e uma presença estremece na sua face de espectros... Mas dizer isto é tão absurdo! Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra.»

Reduzida a esta proximidade das coisas reais, a aparição perde muita da sua dimensão translúcida e sagrada. No entanto, o fantástico surge nesta referência ao sujeito transformado em pedra por efeito de uma palavra que designe essa aparição.

Podemos ver as duas mulheres – Cristina e Sofia – como os dois lados deste eixo que roda contraditoriamente no sentido da pureza (Cristina) ou da sedução (Sofia); e por isso não pode haver outro desfecho senão a morte de ambas. Há aqui uma reminiscência da tragédia, funcionando a morte de Sofia como a catástrofe que põe fim a todo o conjunto de relações mal assumidas, de desejos, de pulsões, que percorrem este grupo onde o professor se move. E é neste personagem do narrador que podemos fixar a atenção: é um homem que habita o espaço da errância durante todo o texto; mas a situação inicial, presente, é a do homem apaziguado, na sala vazia onde se senta e lembra – até ao momento final quando a porta se abre e o vulto da mulher, «o seu corpo franzino, esfuma-se na sombra». Afirmção paradoxal: a mulher que entra, com o vulto a «esfumar-se», como se estivesse a desaparecer. No entanto, aproxima-se do narrador, tomam as mãos e «no deslumbramento da noite abre-se, angustiada, a flor da comunhão...».

Esta situação inicial apresenta-nos um Ulisses em Ítaca, na reconciliação plena que permite que o regresso ao passado surja como uma Odisseia onde

o homem é apresentado como um viajante – da terra natal a Évora, de Évora a Mafra, finalmente até Faro, num tempo longo em que cada lugar é o espaço dessa viagem iniciática que conduz à maturação de Alberto Soares a quem o reitor, ao convidá-lo para deixar Évora depois dos boatos sobre as suas relações, a partir das «lições particulares» que dava a Sofia, lhe diz que «o senhor é inexperiente, o senhor é novo...»

Há, em todo este conjunto de situações, uma lógica que se vai desenhando mas que, ao mesmo tempo, nos surge contraditada por sinais que provocam a interrogação do leitor: o destino infeliz das mulheres, seja pelo desamor que conduz à morte (Sofia assassinada pelo marido que não ama) ou ao conformismo de uma relação burguesa (Ana); a incapacidade do narrador em realizar-se afetivamente, estando essa incapacidade na origem dos dramas que, consciente ou inconscientemente, provoca e de que o acusam: «Alfredo declarou-me que Chico me considerava responsável pelo crime de Carolina. Aceito a responsabilidade de tudo, porque aceito a responsabilidade da minha vida.»

E é esta, talvez, a «aparição» de que o título nos fala: uma aparição do sujeito perante ele próprio, forçando-o a assumir o que ele designa como «a minha vida» e essa responsabilidade que se transforma num peso em que a aparição perde o seu lado espectral para adquirir a materialidade do nome de Alberto Soares, o narrador.

E poderíamos em conclusão falar de um «complexo de Diana», no sentido bachelardiano da expressão, subjacente ao imaginário de *Aparição*. Essa Diana é Sofia, que de certo modo é uma «caçadora» dado que o autor a apresenta como a sedutora, um D. João no feminino, embora no fim seja ela a vítima de Carolino. Vítima aparente, no entanto, dado que a sua morte não a elimina do universo dos homens que com ela se relacionaram. Na mitologia, os seres excepcionais são elevados, depois da sua morte, a esse plano divino; e Sofia ficará como a entidade tutelar desses que ela marcou – positiva e negativamente – como o Professor e Carolino. Essa ascensão é significada pelo fim do livro, em que se verificam dois momentos excepcionais – a noite de S. João (capítulo XXV), indicativo da mudança de um ciclo – o lunar para o solar, dado que é a noite que consoma o solstício de verão; e o incêndio («... numa vasta extensão de terra, um incêndio lavra interminavelmente, iluminando a noite. É uma «queimada», suponho, o incêndio do restolho para a renovação da terra.»¹⁶), representando a purificação,

¹⁶ *Ibidem*, p. 280.

a regeneração da terra que, em paralelo, irá também purificar o homem depois da provação por que passou.

Ler (reler) *Aparição* é por tudo isto um reencontro com as fases essenciais da vida, e uma aprendizagem da relação do ser com o mundo; e dizer que o livro está fora de época é mais um dos sinais da iliteracia que, no tempo atual, afeta sobretudo os que se dizem letrados, e não fazem senão contribuir para a queda da nossa cultura.

A câmara clara: Vergílio Ferreira e a arte da imagem

ISABEL CRISTINA RODRIGUES

Das muitas imagens invocadas por Vergílio Ferreira ao longo da sua obra, a imagem de *Le vieux roi* de Rouault possui uma função muito particular, se bem que completamente alheia ao significado da pintura em si. Como se de um mero espelho se tratasse, ele devolve ao escritor as imagens várias do mundo, convertendo-se, algo inesperadamente (não bem o quadro, mas o vidro que protege a reprodução que dele guarda o escritor), no suporte material da representação desse mesmo mundo:

No vidro do quadro do *Velho Rei* de Rouault, vejo refletida, por entre a rama dos pinheiros, a bola de fogo do sol-poente. Olho-a intensamente, olho à volta o clarão vermelho, olho o velho Rei já coberto de sombra. (...) O velho Rei tem a flor na mão, possibilita ao escritor o desenvolvimento de um olhar oblíquo sobre o mundo que é, por sua vez, responsável pela introdução de uma espécie de fenda entre o real e a sua representação especular e por onde fatalmente se insinua o imaginário do sujeito contemplador. É ainda neste sentido que se exprime Vergílio Ferreira, num outro momento de *Conta-Corrente*:

«O sol baixa no horizonte. E com esse baixar estampa-me na parede a sombra dos pinheiros. (...) É um bulício de manchas não nítidas, difusas como as de uma radiografia, num movimento secreto e enigmático de qualquer coisa de elementar e originário. (...) Há um imaginário aí, mas particularmente irrealizado pelo espectral das sombras, há o difuso das manchas que mal as deixa identificar, mas há sobretudo o seu silêncio que a tudo remete para a distância fantástica.»¹

Deste modo, o carácter espectral das manchas na parede surge inevitavelmente associado ao seu estatuto de duplicação figurada do mundo, razão pela qual a ausência de nitidez das sombras projetadas não a dá uma virtual

¹ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente*, 4, Venda Nova: Bertrand, 1993, 2.^a ed., p. 384.

escassez de luz nem uma maior (ou menor) distância a que delas se encontre o sujeito, decorrendo ela, em vez disso, da própria conformação genética da imagem. A imagem, se por um lado revela o objeto representado (ou não fosse ela precisamente uma *sua* imagem), por outro não pode senão silenciá-lo, ao ser já outra coisa que não ele próprio: estamos, pois, no centro de uma verdadeira aporia, cuja ambivalência vem assim determinar o modo de percepção e representação do real, onde o ato da revelação e do simultâneo silenciamento do mundo representado parecem querer caminhar a par. Ora, de acordo com os ensinamentos de Jean-Jacques Wunenburger, o silenciamento parcial do referente, na imagem que o representa, corresponde a um traço genético da própria imagem como signo, uma vez que qualquer imagem decorre de uma semelhança morfológica com o referente, apostando todavia na simultânea transfiguração do seu modelo: «L'image doit être acceptée à la fois comme duplication ressemblante et comme écart du modèle»², lembra Wunenburger.

É, justamente, esta ausência de identidade entre a imagem (seja ela material ou apenas mental) e o referente que a motiva que se encontra na raiz da fascinação vergiliana pelo mundo das imagens. Ao longo dos seus ensaios e dos seus diários, Vergílio Ferreira reflete longamente acerca da *diferença* entre o real e a sua imagem, diferença esta na qual o escritor julga perceber distintamente uma linha de separação, uma fratura ou um intervalo que abre diretamente caminho à relativização do mimetismo inerente ao próprio processo de representação. Por isso, o movimento pendular da sua cabeça, oscilando continuamente entre a realidade e a imagem dessa mesma realidade, corresponde afinal a um movimento igualmente pendular entre o objeto (seja ele uma paisagem ou um mero episódio já vivido) e a sua perturbadora negação:

Olho pela janela os pinheiros: estão ali, reais, posso tocá-los. Mas se os olhar refletidos no vidro dessa janela, eles transfiguram-se logo pelo indeciso do seu perfil, como o céu se quebra no azul nítido – e tudo se trespassa logo de um fantástico que me turba e me comove. Deve ser uma coisa parecida a perturbação ou emoção que nos toma na mudança da observação de uma coisa real para a sua imagem numa fotografia: entre uma e outra está o apelo à imaginação que transfigura a distância. Mesmo que a fotografia esteja absolutamente nítida, o real modifica-se e cria-se assim um espaço entre ele e a sua figuração.³

² Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*. Paris : P.U.F., 1977, p. 102.

³ *Conta-Corrente*, Vol. 2, 1990.

Em Vergílio Ferreira, o silenciamento do real pela sua imagem (evidenciado no reflexo dos pinheiros no vidro do *Velho Rei*) parece ainda deslocar-se para o domínio mais restrito da ficção, porém determinando sempre o modo como o sujeito (no caso, a personagem) se relaciona com o real através da mediação da imagem. Relativamente a esta questão, e para além de outras referências mais dispersas na ficção do escritor (nomeadamente em *Cântico Final* e *Para Sempre*), o romance *Na Tua Face* parece assumir uma relevância particular, essencialmente motivada, segundo creio, pelo facto de ser este um romance da imagem (ou o romance da imagem), no qual a semiotização da pintura, da fotografia e da própria imagem verbal ocupa uma posição central na própria estruturação da narrativa.

A personagem Luc, por exemplo, ao converter-se em motivo das imagens da irmã Luz, submete a materialidade do seu corpo real a um processo de representação que inviabiliza depois a prossecução do trajeto inverso (percebê-lo a ele a partir da sua imagem) e é assim que Daniel se vê confrontado com a inevitável transfiguração do real operado pela imagem, ao procurar o filho nas fotografias que o adotaram como modelo. O real de Luc era, pois, nas fotografias da irmã, apenas uma imagem sujeita ao irreversível processo de dissolução do seu suporte referencial e vivendo apenas por si própria como imagem, sem nenhum real já por detrás:

«E eu comecei a ver as fotografias. Não me dava jeito vê-las assim em corrida, precisava de me demorar em frente de cada uma até que ela me entrasse dentro e alastrasse e coalhasse. O morto. Era o Luc, meu pobre Luc. (...) Eu queria intervalar aqueles jogos ferozes de luz e sombra com um sentimento em que reconhecesse o pobre Luc. Mas o que de mim o procurasse esbarrava no fantástico e terrível daquela imagem. (...) Voltei a olhá-la e ela começou a ser quase só fotografia e menos o motivo dela.»⁴

Este silenciamento do real pela imagem leva Luz a caracterizar o seu laboratório fotográfico como um cenotáfio, quer dizer, um túmulo em memória de alguém cujo corpo não jaz ali sepultado. Efetivamente, Luz mata os seus amantes ao fotografá-los, embora o corpo que depois entrega à terra do cenotáfio seja apenas o corpo imaterial da imagem (que jaz ali e todavia não), porquanto o referente de cada imagem parece ter-se dissolvido no exato momento do disparo fotográfico:

⁴ Vergílio Ferreira, *Na Tua Face*, Venda Nova, Bertrand, 1993, pp. 258-259.

«Tu porque dizes que o teu amigo está morto? Não sei. Os antigos perdiam a alma nas fotografias. É isso? Já uma vez li que a palavra mata o real. Fica a palavra, o real morreu. Ou passou todo para lá, disse eu. Ou isso, mas não me interessa pensar. As fotografias que aí estão, disse eu. Sim, disse ela, estão todos mortos, mas não perguntes mais.»⁵

O ensaio «Da imagem» constitui, provavelmente, o mais importante testemunho doutrinário do escritor acerca do silêncio da imagem, juntamente com uma referência um pouco mais acidental (mas igualmente explícita) motivada pela leitura de *A Câmara Clara* de Barthes e que Vergílio Ferreira inseriu num dos volumes de *Conta-Corrente*. Tanto num texto como no outro, o autor insiste na ideia da separação entre a imagem e o seu motivo (ao contrário do afirmado por Barthes, que defende e inseparabilidade entre a fotografia e o seu referente), procurando então definir a essência da fotografia, que o escritor não associa a uma capacidade refletora do real, mas ao descolamento referencial que produz. Entre a fotografia e o seu referente há então, como defende Vergílio Ferreira, um intervalo ou uma separação que a fala do imaginário parece querer preencher e que tanto mais significa quanto mais silencia o referente de que a fotografia é imagem. Deste modo, é o percurso do nosso olhar entre a realidade e a sua imagem, simbolicamente representado pelo olhar errante do próprio escritor entre o vidro do ferreiro da infância e a estrada que nele se refletia, que parece assinalar a presença desse mistério indecifrável que separa o real da sua representação:

Mas sobretudo eu a senti [a essência da fotografia] quando na janela fechada de um rés do chão em que trabalhava um ferreiro nosso vizinho, eu me entretinha encantado a ver refletida na vidraça a estrada e quem nela passava. De vez em quando deixava de olhar a vidraça para olhar a realidade da estrada e os transeuntes. Depois voltava a olhar a vidraça – e nessa variação de objeto contemplado eu percebia que havia um mistério indecifrável a separar o real da sua representação. (...) A essência da fotografia é essa realmente.⁶

Com efeito, a maioria das reflexões do escritor acerca do silêncio da representação apresenta como suporte exemplificativo o universo da fotografia e não o domínio da pintura, o que não deixa de suscitar uma certa surpresa, uma vez que este último domínio corresponde, consabidamente, à arte que Vergílio Ferreira teria escolhido para si próprio se, na realidade,

⁵ *Ibidem*, p. 118.

⁶ *Conta-Corrente*, Vol 4, p. 209.

tivesse podido escolher. Sucede, todavia, que se, por um lado, a pintura responde ao mais íntimo impulso artístico do autor, por outro é a linguagem da fotografia (e não a da pintura) que mais parece aproximar-se da sua técnica compositiva como escritor ou, mais precisamente, do modo como na ficção vergiliana os narradores percebem e registam (aprisionando-o na própria escrita) aquele tipo de imagens que Wunenburger classificou como imagens mnésicas (porque reconstruídas no presente a partir de um substrato mnésico) e que resultam da operacionalização da denominada «memória autista» do narrador:

«La présentation des images-souvenirs, ou rappel, relève de modalités variées, selon le degré d'organisation logique des reviviscences. On peut ainsi distinguer trois mécanismes nettement différenciés, mais qui collaborent selon des degrés à la vie psychique : la mémoire *sensori-motrice*, (...) la mémoire *sociale* (...) [et] une mémoire *autistique*. Celle-ci consiste en une bouffée incontrôlée d'images, fortement chargées de valeurs affectives, qui envahissent le psychisme de manière non cohérente, sans insertion dans une chronologie rationnelle, de sorte que passé et présent sont confondus.»⁷

Ora justamente, em Vergílio Ferreira, a objetivação perceptiva das imagens mnésicas de vários dos seus narradores (bem como a consequente materialização das suas imagens mentais) é profundamente devedora dos processos de captação da imagem fotográfica, sobretudo pela semelhança evidenciada entre a repentina imobilização do momento, inerente ao disparo fotográfico, e a súbita paralisação do instante vivido por uma ou outra personagem quando o discurso do narrador as surpreende.

Num texto destinado a assinalar a pertinência da questão da imagem na obra de Vergílio Ferreira, Eduardo Prado Coelho vem precisamente chamar a atenção para a íntima relação entre a ficção do escritor e a linguagem da fotografia, afirmando o seguinte: «Poderíamos talvez mostrar como toda a obra de ficcionista de Vergílio Ferreira emerge de certas fotografias reais ou mentais. Mas julgo que a demonstração disso foi feita no volume que Helder Godinho e Serafim Ferreira elaboraram para a Bertrand, em 1993, e a que deram o título de *Vergílio Ferreira – Fotobiografia*. Estão lá todas as imagens de Vergílio – as imagens do seu nome próprio»⁸.

⁷ Wunenburger, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁸ Eduardo Prado Coelho. «Com a biqueira rota». in *Vária Escrita. Cadernos de estudos arquivísticos, históricos e documentais* (Atas do Encontro Internacional Vergílio Ferreira,

Ora, sendo verdade que a fotobiografia do escritor apresenta um notável leque de fotografias reunidas em torno do nome próprio do escritor, restam todavia aquelas (as reais e as mentais) que Vergílio Ferreira destinou ao nome próprio de algumas das suas personagens e a partir das quais emerge a sua obra de ficcionista.

A presença da imagem visual (sobretudo a da fotografia e a da pintura) na obra do autor de *Estrela Polar* parece, assim, querer assumir três modalidades distintas, embora eventualmente complementares, no sentido em que não se excluem reciprocamente: o estabelecimento de laços semântico-estruturais entre a narrativa do escritor e as imagens de alguns quadros e de alguns pintores da história da pintura ocidental; o estatuto eminentemente genético da imagem (sobretudo da imagem fotográfica) no processo de construção do texto romanesco e, por último, a composição fotográfica de imagens visuais através da atividade imobilizadora da palavra e do próprio ato de escrita.

El 3 de mayo de Goya e *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso correspondem, provavelmente, às imagens cujo alcance semântico mais determina o texto do romance vergiliano, ecoando, respetivamente, em *Cântico Final* (e em Mário) a metafísica solidão do homem em face da morte revelada pelo quadro de Goya e, no romance *Na Tua Face*, a defesa da naturalização do feio proposta pela tela de Picasso. Porém, de um ponto de vista mais exclusivamente estrutural, surpreendemos ainda algumas semelhanças entre o romance de Vergílio Ferreira e alguns quadros de Vermeer, Edward Hopper e Caspar David Friedrich, no sentido em que a estruturação plástica dos vários elementos destes quadros, nos seus respetivos espaços de textualização, parece evocar o modo como alguns dos narradores vergilianos estruturam a matéria diegética de que dispõem. O olhar de alguns dos narradores de Vergílio Ferreira sobre as imagens correspondentes ao passado diegético das respetivas histórias, e que o desenvolvimento da narrativa vai aos poucos convertendo em texto, parece recuperar o olhar de Vermeer ou de Hopper sobre as figuras dos seus próprios quadros imobilizadas no espaço da tela, porquanto é a mesma paralisação do momento e do gesto humano que em ambos olhares (os dos referidos pintores e os dos narradores vergilianos) podemos surpreender – a cena da mãe de Paulo esperando o carteiro, fixa e imóvel, em *Para Sempre* (ou a suspensão *ad aeternum* do discurso do Pinto no mesmo romance) traduzem uma atitude representativa em muito idêntica

à atitude revelada pela textualização das imagens pictóricas dos quadros de Hopper ou Vermeer.

Acresce a isto que o discurso do narrador autodiegético de Vergílio Ferreira parece ainda exercer, pelo menos ocasionalmente, a mesma duplicação do olhar presente nos quadros de Caspar Friedrich. A título de exemplo, um dos quadros do pintor alemão, *O caminhante sobre um mar de nevoeiro*, apresenta uma figura masculina de costas e contemplando, em simultâneo com o espetador, uma paisagem cuja nitidez é aparentemente perturbada pelo intenso nevoeiro que se faz sentir. Ora, a figura humana contempla o mar de nevoeiro que dá título ao quadro a partir de uma posição de absoluto privilégio – não só porque é a primeira a poder fazê-lo (antes, portanto, do próprio espetador), mas ainda porque o faz situada num plano mais elevado (a ponta de um rochedo) em relação ao objeto da sua contemplação – a paisagem que se estende a seus pés. Na realidade, o mesmo parece suceder com alguns narradores dos romances de Vergílio Ferreira, cuja atividade contemplativa relativamente ao passado das histórias que protagonizam se desenvolve a partir do presente da narração («olho daqui, do alto da vida finda»⁹, como diz o narrador de *Para Sempre*), porquanto também eles, dentro do romance, como em Friedrich a figura dentro do quadro, antecipam a atitude contemplativa do leitor em face das imagens inicialmente oferecidas à perceção do narrador, o qual acaba por converter-se, em simultâneo, no primeiro “recetor” da mensagem visual (resultante da materialização das suas próprias imagens mnésicas) e no emissor da mensagem verbal em que dá a primeira a contemplar ao leitor. O episódio do funeral de Paulo em *Para Sempre* (contado, como sabemos, em narração anterior) constitui um excelente exemplo desta duplicação do olhar realizada pelo narrador e pelo leitor, uma vez que ambos (o leitor fora do romance e o narrador dentro dele, como o observador dentro e fora do quadro de Friedrich) parecem contemplar uma imagem *in fieri* à qual, tal como o leitor, o próprio narrador só acede na medida em que a contempla:

«E estava eu nesta reflexão meditativa, quando de horizonte a horizonte, é um brado de sinos de pólo a pólo do mundo, ouço-o, quem morreu? É uma tarde de inverno, o céu de cinza, quem esticou? Ponto-me a contar os toques, são dois para as mulheres, três para os homens, como compete à sua supremacia macha, mas não chego a acabar de contar. Porque neste instante, a campainha dos mortos

⁹ Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, Lisboa, Bertrand, 13.^a ed., 1994.

mais perto, chego à varanda do nosso quarto, a que dá para a montanha. E logo no caminho que vem dar ao portão, é uma massa escura de beatas, o padre de sobrepeliz a rezar e o sacristão de opa vermelha e cruz alçada. (...) E imprevisivelmente alguém abriu o portão – é boa, vêm para cá. Venho rápido ao alto da escada (...) e logo um desvairamento de gritos – não, não. Há realmente um choro que se distingue por sobre o tropel de gente, mas gritos não – é a Deolinda. (...) Está à cabeceira do caixão, acabrunhada de negro em xaile e lenço, no caixão estou eu. Olho-me com estupefação, ninguém me vê.»¹⁰

Não deixa de ser, por outro lado, revelador o facto de o escritor se socorrer amplamente da imagem fotográfica como instrumento necessário à elaboração do romance. No espólio do escritor, muitos dos seus manuscritos incluem séries de fotografias (inseridas na secção dos apontamentos e notas preparatórias que existem para cada romance), algumas delas tiradas pelo próprio escritor e cuja finalidade não era outra senão apoiar o seu ato de escrita, possibilitando-lhe assim um acesso mais preciso ou sugestivo a determinados aspetos relativos a um ou a outro espaço e a uma ou a outra personagem. O próprio Vergílio Ferreira deixou constância, em algumas páginas da *Conta-Corrente*, desse seu intenso labor de fotógrafo determinado pela sua atividade de escritor: «de tarde fui tirar fotografias desde a casa do Dr. Relha para o espaço em redor [em Melo]. Quero fixar dali a perspectiva do meu último romance. (...) Para a frente, a serra desdobra-se até ao pico mais alto do monte de Santiago, para trás, escava-se um largo vale que se ergue ao longe até ao Caramulo»¹¹.

Todavia, na ficção de Vergílio Ferreira, a mais fecunda tentativa de rentabilização semiótica da fotografia parece decorrer do modo como se produz a materialização das imagens mentais ou mnésicas do narrador autodiegético (caraterístico de tantos romances do escritor), materialização esta que parece surgir diretamente relacionada com a perceção do passado como imagem e não como discurso verbal. Como sublinha o autor, «a minha relação com o passado não é com nada dele mas só com ele como imagem ou contorno da minha comoção»¹². Efetivamente, o passado é não só percebido como imagem (constituindo, portanto, uma imagem-memória do narrador), como acaba por ser ainda registado na materialidade da escrita através de uma série de imagens, se bem que construídas, evidentemente,

¹⁰ *Ibidem*, pp. 82-83.

¹¹ *Conta-Corrente*, vol. 2, p. 120.

¹² Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente*, Vol. 5, Venda Nova, Bertrand, 1987, p. 497.

a partir da manipulação do signo verbal e não da combinação dos traços de tinta ou dos contornos de luz e sombra que compõem as fotografias. Creio, aliás, ser essa a razão que leva Vergílio Ferreira a confessar que escrever um episódio de um determinado romance é, no fundo, como compor um quadro ou fixar uma imagem no breve espaço da página – «escrevi há pouco e de uma só vez toda a cena ou *imagem* ou *quadro* de despedida do narrador e Oriana de *Até ao Fim*».¹³

Deste modo, afluindo como imagem à memória do narrador e à escrita que ele próprio empreende, o passado encontra-se desprovido de qualquer sentido de dinamismo ou devir temporal, razão pela qual a já referida materialização pela escrita das imagens mnésicas do narrador evidencia algumas afinidades com o modo de captação da imagem fotográfica, sobretudo com a instantaneidade que acompanha o aprisionamento da imagem pela câmara do fotógrafo e com a definitiva imobilização do real possibilitada pelo disparar da máquina – o real aprisionado pela fotografia, tal como o passado recuperado pelos narradores vergilianos, é não só relativamente silenciado na sua autenticidade ao ser dado como imagem (veja-se, por exemplo, a facilidade com que Paulo, em *Para Sempre*, e João, no romance *Em Nome da Terra*, no preciso momento da evocação e da escrita, fazem de Sandra e Mónica aquilo que elas na realidade não foram), como é ainda irremediavelmente imobilizado pelo instantâneo do disparo com que o narrador tende a fixá-lo. O passado surge, pois, «isolado na sua imobilidade» (Ferreira, 1987: 400) de imagem e dotado da intangibilidade que é determinada pelo próprio ato de imobilização fotográfica da cena, intangibilidade esta que, no presente da escrita, o narrador tenta ludibriar através do artifício da presentificação. A palavra escrita do narrador autodiegético de Vergílio Ferreira envolve-se, assim, no instrumento substituto da câmara fotográfica, possibilitando desse modo a instantânea imobilização do passado nas imagens que, em primeiro lugar, o narrador contempla e que depois, através da sua concretização verbal, o leitor vem igualmente a contemplar, reatualizando a já referida duplicação do olhar presente nos quadros de Friedrich.

A imagização fotográfica do passado no discurso do narrador vergiliano atravessa quase toda a obra ficcional do escritor, determinando, sensivelmente desde *Estrela Polar* e *Alegria Breve* (com a intensificação da memória como fator estruturante da narrativa), o modo como se desenvolve a percepção cognitiva do narrador e o modo como essa mesma percepção se converte depois em imagem e em imagem verbal. Sobretudo desde *Alegria Breve*, os

¹³ *Conta-Corrente*, Vol. 5, p. 342.

fragmentos do passado diegético da personagem são envolvidos pela cristalizante imobilidade característica da imagem fotográfica (bem como da pintura de Vermeer), imobilidade esta cuja operacionalidade é, mais tarde, sobretudo em *Para Sempre*, como que metaficcionalmente denunciada pelo discurso do narrador:

«Transponho a porta e subitamente vejo tia Joana sentada num banco raso ao pé da janela. Está imóvel, tem no colo um alguidar, com a mão direita segura uma faca, com a esquerda segura um molho de couves. Deve estar a migar o caldo-verde. Mas não se move. Tem a cabeça inclinada para o trabalho das mãos, a faca meio enterrada para o molho das couves, paralisada como num *instantâneo fotográfico*.»¹⁴

A instantânea perceção do passado como uma imagem fixa e imóvel é, de certo modo, emoldurada pelos verbos de perceção que sinalizam a perspetivação visual da cena que se oferece ao campo de “visão” do narrador e, por extensão, também ao do próprio leitor, que assim pluraliza com a sua adesão ao eu que vê (e descreve o visto) a pessoalidade do *vejo* inerente ao narrador. De facto, o episódio da mãe de Paulo esperando o carteiro em *Para Sempre* é extremamente sugestivo, quer em relação ao emolduramento realizado pela indução do enquadramento visual da cena, quer relativamente à imobilidade fotográfica evidenciada pela imagem contemplada:

«É uma cena muda, ao fundo da memória, a névoa da distância, há sessenta anos. Ao peitoril da janela, estende os braços em súplica. Vejo-lhe os braços saídos da janela, estende-os abertos, os dedos estalados num apelo de misericórdia. Não a ouço. A boca aberta num grito, não a ouço, esfuma-se-me a imagem no horizonte da imaginação. Do fundo da rua vem o carteiro. (...) Vejo tudo numa irrealidade sideral, num vago halo de névoa. Os braços de minha mãe mais saídos da janela, todo o busto suspenso, deve arremessá-lo no grito até à distância da montanha. (...) Minha mãe gesticula ainda, tem o gesto fixo na imobilidade da memória, a boca aberta num grito mudo, uma vaga de névoa esparsa no ar, apaga-se no horizonte.»¹⁵

¹⁴ *Para Sempre*, pp. 250-251.

¹⁵ *Para Sempre*, pp. 36-37.

Parece-me, assim, que se a imagem pictórica estabelece importantes elos semânticos com a ficção de Vergílio Ferreira, determinando ainda, por vezes, o modo como o escritor se lança na sua intensa atividade de escrita («atirei com as tintas como um Tobey ou Pollock»¹⁶, confessa o autor), os instantes de contemplação narcísica dos narradores vergilianos, projetando o seu olhar contemplativo para um passado irremediavelmente convertido em imagem imóvel (e que depois a fixidez da escrita petrifica, silenciando parcialmente a verdade do real), resultam mais de um aproveitamento semiótico da fotografia do que da linguagem cromática da pintura.

Referências bibliográficas:

- COELHO, Eduardo Prado, «Com a biqueira rota». In *VÁRIA ESCRITA. Cadernos de estudos arquivísticos, históricos e documentais* (Atas do Encontro Internacional Vergílio Ferreira, realizado entre 16 e 19 de outubro de 2001), 9, Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2012, pp. 267-272.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente 5*, Venda Nova, Bertrand, 1987.
- , *Conta-Corrente 2*, 3.^a edição. Venda Nova, Bertrand, 1990.
- , *Conta-Corrente 4*, 2.^a edição, Venda Nova, Bertrand, 1993a.
- , *Na Tua Face*, Venda Nova, Bertrand, 1993b.
- , *Conta-Corrente – nova série II*, Venda Nova, Bertrand, 1993c.
- , *Para Sempre*. 13.^a edição, Lisboa, Bertrand, 1994.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des images*. Paris, P.U.F, 1997.

¹⁶ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente – nova série, II*. Venda Nova: Bertrand, p. 12.

Assédios à entidade esquiva: ler hoje Vergílio Ferreira

ISABEL SOLER

Há uns meses, recebi uma chamada inesperada. Era do poeta catalão Joan Margarit, Prémio Nacional de Poesia 2008, arquiteto e professor reformado, catedrático de Cálculo de Estruturas, um dos arquitetos que dirige atualmente as obras da Sagrada Família gaudiniana. Margarit telefonava porque tinha acabado de ler a minha tradução para o catalão de *Em Nome da Terra*, e pedia outras traduções vergilianas. Mantivemos uma longa conversa, e desliguei com um sorriso, porque já sabia que um poeta como Joan Margarit, intensamente sóbrio e muito eticamente valente, tinha de se encontrar com Vergílio Ferreira.

«La racionalidad lírica», assim titulava Jordi Gracia um artigo na revista *Insula* (núm. 753, 2009) em que analisava a *maturidade* como argumento literário e como sistema de busca de voz própria na poesia de Joan Margarit. E este é um título – e de facto, mesmo grande parte dos conteúdos do artigo – que poderia levar qualquer ensaio sobre a obra de Vergílio Ferreira, porque também o português, como o catalão, faz da coragem uma ética que tem de permitir a compreensão e a aceitação das consoladoras máscaras e autoenganos que instintivamente se constroem, construímos, para suportar a caminhada da vida.

Se a busca da *voz própria* foi (e é) para Joan Margarit condição principal do labor poético – «hay que sumergirse en la obra de los maestros, pero también hay que saber salir», dirá no primeiro capítulo de *Nuevas cartas a un joven poeta* (2010) –, sem dúvida alguma, este processo de desconstrução faz-se visível na prosa em solidão da voz própria vergiliana. É esse *saber sair* dos mestres – acrescentado pela discussão que estabelece com eles quer na prosa ficcional quer na ensaística – que considero um dos *lugar(es) para a Esperança* que ocupa Vergílio Ferreira na atualidade. E se a racionalidade lírica de Joan Margarit se encontra nos seus livros de poemas dos anos noventa até hoje (*Els motius del llop*, 1993; *Estació de França*, 1999; *Cálculo de estructuras*, 2005; *Casa de misericordia*, 2007, trad. portuguesa, *Entroncamento*, 2009), também é nas obras do último período que encontro a *lírica*

da maturidade que dá vigência incontestável a Vergílio Ferreira. Essa forma de plenitude literária atingida por ambos os autores passa pela tensão do compromisso de dissecação veraz das emoções, libertas já das formas do idealismo sentimental. É um compromisso que condiciona e ata o escritor, sem conjunturas epocais nem pautas estético-ideológicas. A verdade é que o Vergílio Ferreira que eu admiro é aquele que se libertou do sartreano dever do escritor. É então que aparece essa voz livre, de personalidade inconfundível e de palavras emocionadamente exatas e afiadas, que, no entanto, fala dos temas de sempre: do desengano, do desamor, da verdade de si próprio, da morte. Essa racionalidade lírica faz com que as obras de Vergílio Ferreira sejam um lúcido olhar de microscópio sobre a existência e as suas decepções.

O Ferreira da retórica da inteligência reflexiva é o protagonista das obras de plenitude. Aquilo que faz do português uma leitura indispensável é esse Ferreira escrutinador das mentiras e das fantasias consoladoras que o ser humano é capaz de construir para se proteger da própria vulnerabilidade. A luz vergiliana sobre as fraquezas humanas é também denúncia desse instintivo refúgio perante o espasmo que causa a vida, a espreita que encarna a morte, a frustração que acarreta a consciência do passar do tempo. Essa é a conquista da lucidez; e é lá que permanece hoje a vergiliana: nas obras menos conjunturais e menos cativas ideologicamente. O Vergílio Ferreira de hoje é essa pulsão lírica que percebe a literatura como *assédios à identidade esquiva*. Ferreira está nessa ética da verdade, nessa lírica da razão que ultrapassa a tradição mais clássica e serve para indagar por meio da palavra os espaços morais e biográficos.

Mas ao pé dessa singularidade, como qualquer clássico, Vergílio Ferreira permite já a cada geração desenvolver a sua própria leitura. É verdade, nesse sentido, que fico presa, todos os anos, das leituras impressionadas dos meus alunos: repete-se sempre essa inevitável personificação (ou subjetivação) do lido, essa transposição da tristeza dos factos narrados, essa posse do romance como se fosse imagem de uma história vivida. Eles, leitores de vinte e tal anos, fecham a obra a pensar que essa leitura mudou a sua vida; alguns deles sentem pela primeira vez essa função transformadora que tem de cumprir qualquer clássico (vivo ou morto): a mudança da vida e a consciência desse feito. Compreendem que o leitor se faz, erige-se a si próprio com os tijolos das suas experiências leitoras e com os conflitos que causam essas experiências. Esse é o leitor ferreiriano, aquele que detém a sua leitura para pensar – pensar, «e se o pensar fosse uma doença», pergunta-se Ferreira¹ – e dialogar

¹ Vergílio Ferreira, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, p. 187.

com aquilo que está a ler. Vergílio Ferreira escreve para o leitor que cresce e apreende, e sofre ao adentrar-se da mão vergiliana na meditação antiga sobre Deus, no amor e na morte. Aparece então o leitor que se deixa desorientar na encruzilhada do problemático paradigma formado de espaço e de tempo; e ali está, quer o leitor novel de vinte anos, quer aquele perito de longos diálogos com a literatura que é Joan Margarit, por exemplo. Mesmo aparecemos nós, os estranhos, os historiadores, os tradutores, aqueles que obsessivamente desfiamos uma e outra vez as obras para nos reencontrarmos com essa voz sábia, dolorosamente lúcida que narra a responsabilidade de cumprir com a vida. É verdade que, às vezes, cansa esse tom solene e lecionador, mas é que é séria essa *aparicação* da pessoa perante si própria. Também é verdade que Vergílio Ferreira é radical, obsessivo e redundante, mas ao mesmo tempo é indiscutivelmente coerente com o seu modo de ser eticamente responsável no processo de pensar e de se pensar.

A tristeza percorre o ânimo dos meus alunos todos os anos. Mas, possivelmente, aquilo que comove o leitor até às lágrimas não é tanto o conflito que os narradores vergilianos mantêm com Deus (que é o Ferreira que envolve a emoção de leitores ativos, mas já muito distantes em idade dos interesses emotivos e intelectuais dos meus alunos), ou essa dolorosa recriação do amor exprimida com uma beleza cruel insuportável; nem sequer é esse homem único, singular e divinizado dos romances – esse olhar sobre um *eu-ilha* em consequente solidão que é *Estrela Polar*, ou esse eu que é bastião inexpugnável de *Alegria Breve*, ou inclusivamente, essa nietzscheana vida *teocêntrica*, esse homem que «é o deus do homem» de *Signo Sinal*². O que comove até às lágrimas o leitor de Vergílio Ferreira é a velhice. Ela contém e sintetiza numa palavra a longa meditação ferreiriana sobre a experiência individual de viver, e que faz da vida uma lei e um destino, uma metafísica na qual todos nos identificamos em solidão. É o que o Ferreira de *Estrela Polar* chama «a aceitação de uma comunidade de destino», mas depois acrescenta: «nesse destino o que é realmente comum é o de cada um ter solitariamente o seu»³.

A velhice é a densa visão do eu desde si próprio que deriva na «ilusória segurança de um bicho visitado pela morte; radiação da luz e da sombra, da beleza e da degradação, da divinização do homem e do corpo nascido para apodrecer»⁴. Esse avanço implacável para a senectude, e a força com que se mostra evidente e se afiança graças a essa técnica impiedosa que é o

² Idem, *Signo Sinal*, Lisboa, Bertrand, 1979, p. 253.

³ Idem, *Estrela Polar*, Lisboa, Bertrand, 1962, p. 191.

⁴ Idem, *Espaço do Invisível*, Vol. 4, Lisboa, Bertrand, 1987, p. 262.

tempo da memória – o constante apelo da infância, ou o tempo universitário de Coimbra, como contrapeso do que se foi ou do que se foi sendo para compensar o que se é –, constituem o espaço em que age a consciência de viver. É esse o grande tema ferreiriano: a necessidade de dizer o sofrimento que causa o pensamento consciente da vida. Ou do seu passar, quando se sente que já passou: envelhecer é «reinventar a habilidade de estar vivo, que é muito mais difícil quando se está já morto», disse em *Rápida, a Sombra*⁵ para aceitar a ausência do que se tem sido. E nessa angústia, a voz desde a velhice é a voz da solidão, ou é a voz que sofre ou apreende a sofrer a ausência. A grande literatura ensina, ajuda a compreender o que é próprio; e no Ferreira de hoje apreende-se a entender quão dura vai ser a perda do outro, ou a perda de si próprio.

É aqui quando Joan Margarit afirma que em Vergílio Ferreira não há atalhos. Os seus narradores não esquecem nunca a complexidade do que estão a amassar: por isso o velho juiz João de *Em Nome da Terra* é incomparável com o egocêntrico juiz de *La Chute* de Albert Camus. A linearidade deste, a sua superficialidade, a sua adolescência, mostra o atalho que tomou e que indefetivamente o impedem de chegar ao doloroso núcleo do conflito. O atalho camusiano não afronta diretamente o problema de viver, porque chegar ao núcleo, isto é, apresentar todas as perguntas sem resposta sobre o facto de existir, ou dito de outra maneira, *pensar*, é um mau vício muito destabilizador da razão, e nesse desequilíbrio, a razão provoca ou procura atalhos protetores da sua vulnerabilidade. Nisso são muito coerentes as personagens ferreirianas na sua consciência de ser, ou de se sentir ser, e não se permitem veredas no seu incansável labor de meditadores do problema de viver. Falam posicionados na solidão de uma atalaia, mas também partindo de uma crepuscular e sábia ternura.

Eu vejo os narradores vergilianos como personagens tardo-renascentistas, sombriamente miguelangêlicos naquilo que têm de consciência trágica da sua singularidade, mas sem o impulso vertiginoso do furor. São soberbos, mas serenos, paradoxalmente sóbrios quando descobrem que a morte oferece a solução à angústia causada pela descoberta do ser-se. De facto, a morte, mais do que resolver o problema de se saber ser, atenua a sua tensão e leva a essa «consciência individual» que preenche tudo de vazio claustrofóbico. Antes, contudo, aparecem esses longos assédios a uma identidade que se mostra esquiva; ou antes, muito devagar e com muito cuidado, vai-se arquetizando essa identidade feita de presenças do passado no presente:

⁵ Idem, *Rápida, a Sombra*, Lisboa, Bertrand, 1974, p. 185.

«é preciso uma atenção especial para ver o que se passa por cima da identidade connosco», disse o Daniel de *Na Tua Face*.⁶

Surgem então esses palcos silenciosos e fechados: o regresso à antiga casa da lembrança familiar, o circo de montanhas imponentes que devolvem o eco do silêncio ou a linha perdida e inalcançável do horizonte marinho. É o *lugar* entendido como espaço, representação e símbolo do mundo, mas também é o lugar de si próprio, ou no qual se é propriamente e assim se reconhece. Sempre são lugares duros, e de grande beleza, e sempre são espaços solitários que contêm um passado perdido que se evoca. São espaços que, como esses assédios à identidade, não permitem atalhos, porque fazem parte da complexa filigrana que constitui o mundo interior, e ao mesmo tempo, amparam o palco dos rituais da perda e da morte. Todos esses objetos mortos que habitam o espaço espalham por ele o silêncio e acrescentam um vazio em que se impõe a solidão. Nesses lugares do vazio aos que voltam as personagens, a solidão toma corpo porque tem a forma e o volume da velhice.

Não se permite veredas Vergílio Ferreira – «el arte no puede ser um atajo», disse Margarit –, porque «[a escrita] é, em primeiro lugar, a presença de mim a mim próprio, a recuperação do que em mim é mais profundo, como é uma via de acesso ao encantamento e a fascinação»⁷. A construção do mundo literário ferreiriano é um caminho longo para ir sendo nele, mas também para alcançar uma forma da harmonia muito difícil que percorre um espetro que vai do realismo mais sujo aos sentimentos mais nobres. Também um Henry Miller ou um Bukowsky, disse Margarit, inclusivamente o Camus de *La Chute*, tentaram esses caminhos, mas inevitavelmente derivaram em atalhos porque as suas doenças são o orgulho, uma benevolente vaidade, até. Também as personagens de Vergílio Ferreira vivem a miséria da pessoa que são, mas não perdem a dignidade. É por causa dessa dignidade que o juiz João de *Em Nome da Terra* pode ser humilde. E é da mão dessa dignidade e dessa humildade que percorre o pior de si próprio e do mundo terminal no qual se acha. O atalho camusiano do orgulho impediria identificar esse Eu que assedia Ferreira preenchido de claro-escuros. A densidade desses claro-escuros perfila um Eu abstrato, reconhecível, mas universal que evolui entre o visível e o invisível.

O Eu ferreiriano tem a complexidade de um retábulo barroco que mantém uma harmonia exata feita de equilíbrios binários de grande dificuldade

⁶ Idem, *Na Tua Face*, Lisboa, Bertrand, 1993, p. 231.

⁷ Idem, *Espaço do Invisível*, Vol. 4, Lisboa, Bertrand, 1987, pp. 17-18.

narrativa, porque a digressão – esse deixar e reemprender que é constante na escrita ferreiriana – é um recurso literário muito arriscado se não for administrado nas doses exatas. As digressões aborrecem o leitor de romances tanto como as enumerações os leitores de versos, aponta Joan Margarit baseando-se na sua experiência de calculador de estruturas poéticas. O trabalho oculto que tem de cimentar a estrutura desta complexidade é a dualidade: esses tensos equilíbrios binários – Homem / Deus; razão / emoção; a plenitude / o nada; a finitude / a eternidade – são, na realidade, um sistema para não perder o caminho no reincidente labirinto da especulação sobre o ser-se vivo. A estrutura binária permite o equilíbrio, quer dizer, sossega a inquietude da consciência de viver, mas é esse um sossego sem consolo, sem compaixão. Não é um lenitivo, não permite o refúgio do atalho, porque a dor e as suas razões não o admitem embora a compreensão dessa dor seja libertadora.

Não há atalhos, mas também não há excessos: não há excesso sentimental (embora nos deixe as emoções à flor da pele), não há excesso ególatra nem confessional (embora a autobiografia seja material condutor dos seus argumentos), não há excesso ideológico (embora muitas das suas personagens sejam denunciativas), não há excessos irónicos (embora ser capaz de chegar ao cru sarcasmo ao observar o seu próprio enterro no enterro do Paulo de *Para Sempre*). Cresce, está certo, uma forma do elemento patético que Vergílio Ferreira reconhece elaborado de ironia e até de sarcasmo: «descobri [...] que se me impunha agora a acidez da “ironia” ou mais precisamente do “sarcasmo” – talvez a forma última da tragédia»⁸.

O sarcasmo é um bom lenitivo da lucidez; mas produz azedume. E esse sabor acre perdura na garganta do leitor de *Na Tua Face*, e até regurgita após engolir essas páginas carregadas de massas humanas grotescas e deformes para exprimir o que é que quer dizer fealdade:

«Era uma multidão de aleijados, só com o tronco como o Serpa sapo, de caras disformes de aleijões, cegos, mongoloides, paralíticos de um braço ou dos dois, rostos cancerosos, e loucos e loucos, velhos de espinha encurvada, anões de cabeçorras, gigantões de cara imbecil e triste lá no alto, gêmeos colados pelas costas ou barriga, surdos-mudos, obesos de montões de gordura intransportável, doentes de todas as doenças, algumas ainda sem classificação, e feios, feios de toda a espécie de fealdade visível nos olhos, nariz, nos dentes. [...]

⁸ Idem, *Espaço do Invisível*, Vol. 2, p. 17.

traziam com eles um cheiro pestilento acumulado pelos séculos, o ar empestava-se de uma grossura excrementícia acumulada pelas eras.»⁹

O último Ferreira é ácido (ou é mais ácido ainda), mas é capaz de manter essa voz que se sente próxima porque não esquece a ternura: «Mas o que sobretudo me comove neste feio espetacular é uma oculta mão de ternura», dirá o Daniel ao descrever um quadro povoado por cinco mulheres «não caídas no lado do animal ainda visível», e depois acrescenta: «sede belas no lado de trás da fealdade»¹⁰.

É sem dúvida uma voz próxima, mas Vergílio Ferreira controla perfeitamente a distância que há entre ele e o leitor. É uma voz inquestionavelmente identificável, e na qual o leitor se sente identificado, mas ao pé, também sente a reserva e o recolhimento dessa voz pessoal. É uma voz que achou um ponto de equilíbrio em tensão entre a necessidade de dizer e a vontade de proteger a sensibilidade da visão do mundo. É a voz que narra as dúvidas e a falta de certezas da condição humana, às quais acrescenta o fundo sentido do provisório da vida. Por sua vez, essa voz constitui um inegável modelo sobre a exigência intelectual, moral e formal de um discurso que tem de se confrontar com a medula do osso da existência, e com a sua responsabilidade. Há mestres ali? Obviamente, e muitas horas de leitura e meditação sobre o que se leu. E muita biografia. Mas sem confessionalismo.

A ferreiriana é uma voz que explica uma visão da vida – um assédio à identidade – como algo complexo, incerto, inquietante, instável, incognoscível e vulnerável, e que desperta a necessidade de perguntar. Mais do que para saber, porém, a pergunta é para entender. É um perguntar para não cair na tentação de simplificar as coisas da vida; quer dizer, para evitar apanhar um atalho reducionista e sintetizador da complexidade de saber-se vivo. São perguntas-procura – *assédios* –, e é por isso que não recebem resposta, porque partem do princípio de multiplicidade. Daí a permanente oscilação entre o particular e o universal, o longínquo e o próximo, o próprio e o alheio, o diurno e o noturno, o limite e o excesso. Daí essa permanente tensão entre solidão e companhia (embora sempre tenha sido desde a ausência). Mas todos esses binómios, quando se enfrentam de cara com a vida, transformam-se em unidades: o eu, a solidão, a perda.

Ao mesmo tempo, essas unidades acabam por derivar num único tema, latente e constante em cada obra, mas contundentemente onipresente no

⁹ Idem, *Na tua Face*, pp. 83-84.

¹⁰ Idem, *Na Tua Face*, pp. 109-110.

fim: a morte e o relato da sua experiência. Se *Para Sempre* tem a missão de narrar a morte de Sandra, também é observada como espetáculo causador de uma «euforia sarcástica» (segundo palavras de Eduardo Lourenço) quando se trata da própria. A morte é o longo processo degenerativo da Mônica de *Em Nome da Terra*, uma vida já morta, uma lenta natureza morta em decomposição; romance que, como qualquer natureza morta, também é uma longa despedida, triste, serena, dura, terna. Até chegar a *Cartas a Sandra*, nas quais o frutífero jogo dual se transforma, finalmente, num terrível paradoxo: a necessidade de fazer perdurar a Sandra na vida desde a morte culmina nessa morte repentina e real que o leitor presencia na última página. Inevitavelmente, o leitor convoca então palavras vergilianas escritas em *Invocação ao meu Corpo*¹¹: «A morte é absurda porque é absurdo imaginar-me não existindo; e é absurdo imaginar-me não existindo porque tenho de imaginar-me a existir para imaginar isto – a não existência».

A morte é dos outros (ou das outras); inclusivamente a de Paulo. Por isso, se calhar, *Cartas a Sandra* é uma leitura tão dolorosa, porque se compreende a necessidade de fazê-la perdurar, ou a impotência perante o desejo de ressurreição; porque o leitor aceita finalmente a morte de Vergílio Ferreira como única saída do labirinto em que se converteu a ausência. Sandra é uma vida sem corpo, uma vida ausente: recomeça mais uma vez a dialética visível / invisível que adquire forma no corpo ausente perante o Eu presente que fala. Consequentemente, o Eu transforma-se num *lugar* – «Preciso de um sítio onde se esteja bem. Onde esteja eu e não o que me dizem que é o mais plausível de ser eu»¹² –, porque é bastião, é reduto, para defrontar o problema da morte: «A idéia da morte [...] [não cabe] nos limites da minha vida e de eu ir ali»¹³ Esse eu que fala desde a solidão da primeira pessoa do singular esmigalha as particularidades do espaço mais imediato, aquele mais reconhecível e comum, para tratar essa realidade que é a vida na sua transcendente universalidade. A voz narrativa mostra-se sempre desde o tom da autenticidade, da veracidade, da sinceridade, como se esse tom fosse condição moral da sua consciência de solidão, mas nem por isso essa voz evita a autocrítica ou a autoironia, às vezes, muito duras e nada condescendentes. Há ego ali, claro, mas sem traição, sem armadilha, sem autoajuda protetora, sem atalhos. E há também, obviamente, um eficaz recurso estilístico que toca em cheio no leitor ao guiá-lo na narração partindo da intimidade dessa primeira pessoa.

¹¹ Idem, *Invocação ao meu Corpo*, Lisboa, Bertrand, 1969, p. 233.

¹² Idem, *Até ao Fim*, p. 33.

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 51.

Na ficção literária vergiliana, a voz do eu em primeira pessoa é fundamental para criar quer o mundo do narrador, quer a distância com o seu leitor, mas também domina esse eu os outros géneros desenvolvidos por Vergílio Ferreira: o diário de autor e o ensaio. É uma voz igualmente construída, mesmo de impacto mais imediato pelo que tem de proximidade e porque permite falar da grandeza das coisas sem rodeios nem meandros, e também não sem atalhos. O ferreiriano é um diário adulto quando se controla a si próprio; quer dizer, quando a matriz marcadamente filosófica domina as ferramentas literárias do dizer e do ocultar. Mas ali onde Vergílio Ferreira se desnuda, ali onde mais autêntico se mostra não é no diário, mesmo no romance, porque é nesse espaço que ele pode se mascarar de ficção e dizer aquilo que não é possível dizer como veracidade íntima no diário. A matriz autobiográfica do romance vergiliano faz evidente essa máscara que permite a ficção.

O diário é muito descarnado nas opiniões expostas sobre o mundo, mas não na autêntica intimidade. Essa intimidade está no romancista, e é por causa disso que os seus romances são tão amargos, porque a máscara da ficção lhe permite uma dimensão mais pessimista, mais amarga, mais densamente íntima. Plenamente consciente do poder da máscara da primeira pessoa, sabe o efeito que ela causa no leitor do romance. Ao pé, a primeira pessoa do diário sabe perfeitamente aquilo que administra. No fundo, os romances são expressões de impotência e de insatisfação; são a vida infeliz; são esses casais mutilados, falseados, onde tudo é sustido pela personagem masculina. No romance tem de haver tempo. No diário acha-se a inteligência mais especulativa; no romance aparece o pensador mais emotivo, aquele que medita nem tanto sobre as ideias, mas sobre os erros por elas produzidos. Tendo como ponto de partida a lucidez desenganada, os romances tratam da alegria e da desilusão: «Porque a alegria ou felicidade é para usar e deitar fora e não se fala mais nisso. Mas a tristeza é mais rentável e pode-se usar toda a vida», disse o sereno Daniel de *Na Tua Face*.¹⁴

E os leitores vamos à procura das consoantes da máscara dessa primeira pessoa que fala desde a solidão, e vamos confirmando: o louco com juízo, os filhos distantes, as perguntas sem resposta, as paixões, os deuses, o destino, a morte dos outros, a velhice, o corpo, a mulher – «bela áspera distante», a Bárbara, «correta fria classificada», a Ângela¹⁵ – intangível, cruel, de uma

¹⁴ Idem, *Na Tua Face*, p. 64.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 102.

frágil perfeição divina, sempre poetizada numa ternura autoprotetora da própria dignidade moral masculina.

Mundos fechados, cheios de conteúdos mortos ou de presenças ausentes, para explicar o ser e o estar, e para explicar o que se tem sido e o que se tem feito, partindo das armas que oferece a especulação e a interrogação. Mundos fechados unidos pelo laço do amor e pelo laço da lembrança que, pelo seu caráter de essência, permitem fazer deles o tema dos romances. Desde o tempo – ou o seu passar – como manipulador da lembrança, entra em cena a *crueldade* do desejo (a ereção do velho juiz quando é banhado pela assistente Antónia de *Em Nome da Terra*), com o seu contraponto, a *misericórdia* do desejo (o prazer de Mónica ao mostrar o seu corpo nu ao rapaz deficiente Benvindo); e junto a eles, formas do sossego: a garantia de ordem que é Dona Felicidade no lar de velhice e decrepitude em que se acha o juiz, ao pé das fugazes imagens da mãe que vem do longínquo para sossegar emoções aniquiladoras da razão. O resultado é sempre uma obra dura, bela e inquietante que, com a distância serena da velhice, escruta as paixões humanas: «A paixão do homem é a da insensatez de querer a realidade do que não existe, de viver o impossível como o das respostas para o seu infatigável questionar»¹⁶.

A obra arma-se de infatigáveis interrogações que se sabem sem resposta – «Um dia hás de ficar com a pergunta sem resposta na mão [...]. Um dia chegarás até a última pergunta porque é que, e a Terra e o Universo devolver-ta-ão em eco»¹⁷ –, e nessa falta, nesse eco, é que está a maturidade da obra ferreiriana, e também a sua vigência.

Desde a leitura de Vergílio Ferreira à experiência de muitas outras leituras, reconhece Joan Margarit o desprendimento dos mestres vergilianos. E por sua vez, estes estabelecem diálogo com os seus próprios mestres, porque Margarit entende que a escrita de Vergílio Ferreira foi capaz de exprimir a melhor meditação reflexiva e lírica do romance de ideias europeu acrescentada pela intensidade da tradição emotiva que o poeta encontra na literatura americana. Sem a poesia, disse Margarit – sem a palavra, diria Ferreira – o ser humano fica ao relento. A maturidade como argumento intelectual desenvolve no percurso da última escrita ferreiriana uma voz própria nutrida de racionalidade lírica que combate com coragem e perseverança o atrincheirado, o mascarado, instinto de proteção que causa o saber-se viver.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, pp. 143-144.

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 15.

Não há atalhos nem veredas nesses constantes assédios a uma identidade que, inevitavelmente, se reconhece esquiiva.

A quase redundante constância vergiliana é uma ética da necessidade de dizer aquilo que se é, como recurso de supervivência moral perante a angústia e a solidão que produz o pensamento consciente da vida.

A partir do estudo dessa redundância, perguntava-se há uns dias um meu aluno que é músico: Vergílio Ferreira é uma fuga musical ou é um tema com variações? E respondia: é uma fuga, porque há nele a reiteração de melodias em diferentes tonalidades, porque Ferreira é o equilíbrio harmónico do contraponto polifónico, porque há o diálogo constante do tema e o contratema e esse regresso fiel à melodia. Pensei no oboé mozartiano que envolve o corpo de Mónica e na radical solidão ontológica do eu do juiz João e a sua forçada vontade de vivê-la com grandeza. Pensei nesse anoitecer que lhe é tão custoso e é a implacável consciência da velhice. «Anoitece-me na vida», pensei, e passou *rápida, a sombra*.

Referências bibliográficas

- CAMUS, Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956.
- GRACIA, Jordi, «La racionalidad lírica de Joan Margarit», *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 753, sept. 2009.
- MARGARIT, Joan, *Nuevas cartas a un joven poeta*, Barcelona, Barril y Barral, 2010.
- FERREIRA, Vergílio, *Alegria Breve*, Lisboa, Bertrand, 1965.
- , *Até ao Fim*, Lisboa, Bertrand, 1987.
- , *Cartas a Sandra*, Lisboa, Bertrand, 1996.
- , *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand, 1990.
- , *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Bertrand, 1976.
- , *Espaço do Invisível IV*, Lisboa, Bertrand, 1987.
- , *Estrela Polar*, Lisboa, Bertrand, 1962.
- , *Invocação ao meu Corpo*, Lisboa, Bertrand, 1969.
- , *Na Tua Face*, Lisboa, Bertrand, 1993.
- , *Para Sempre*, Lisboa, Bertrand, 1983.
- , *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992.
- , *Rápida, a Sombra*, Lisboa, Bertrand, 1974.
- , *Signo Sinal*, Lisboa, Bertrand, 1979.

Ética e Liberdade – De Vergílio Ferreira a Sartre

CASSIANO REIMÃO

«(...) falar do homem como tema fundamental do Existencialismo (como da Fenomenologia) é pôr em relevo o que centra tudo quanto dele dissemos ou dissermos – precisamente o problema da liberdade. Este problema, porém, é a questão fundamental de toda a obra de Sartre.»

(Vergílio Ferreira, *Da Fenomenologia a Sartre*, in *O existencialismo é um Humanismo*, Editorial Presença, Lisboa, 1978, p. 113).

«(...) a vasta obra sartriana é praticamente toda ela uma Ética que se procura. (...). Tal Ética, como é evidente, assenta, antes de mais, num pressuposto de “liberdade”.» (*Ibidem*, p. 117).

Introdução

A liberdade, enquanto matriz radical da constituição da eticidade, atravessa o pensamento vergiliano e sartriano. Convém, no entanto, caracterizar o conceito, à luz da fenomenologia: a liberdade é constitutiva da consciência transcendental. O homem, na verdade, é o ser que tem a propriedade de se determinar a si mesmo a não ser o ser-em-si; o facto radical que define a sua transcendência reside na situação de a consciência não ser senão opondo-se. “A liberdade (...) não é uma qualidade que se acrescenta às qualidades que já possuía como homem: a liberdade é o que precisamente me estrutura como homem”¹. A consciência é liberdade porque é capaz de sair das suas condições irreflexivas. Segundo Sartre, a liberdade e o nada confundem-se no seu ser. Pela liberdade humana o nada aparece no mundo; por sua vez, o nada condiciona esta possibilidade de ser livre: “não há diferença entre o ser do homem e o seu ‘ser-livre’”.

¹ Vergílio Ferreira, *Da Fenomenologia a Sartre*, p. 118.

Mas a pergunta acerca do que é a liberdade não tem sentido, para Sartre, na medida em que esta pergunta traria consigo um perguntar acerca da essência da liberdade e esta é sem fundamento; contudo, apesar de ser o fundamento de todas as essências, a liberdade é a única fonte dos valores. A partir daqui, Sartre é orientado por uma exigência ética que o anima e que consiste em fundar, para si mesmo e para os outros, o exercício da liberdade; a sua obra é “uma ética que se procura, mas que nunca se concretiza”. Por isso, a liberdade em situação, constantemente inacabada, considerada como fim em si mesma e na relação com os outros, é, para Sartre, a única saída ética para a ontologia. Mas a ética autêntica é uma angustiante interrogação cravada no coração dos homens e não uma série de prescrições abstratas. Esta interrogação definiu a gênese do pensamento ético sartriano: da moral do dever à moral do apelo, passando pela conversão à autenticidade, da ética dialética à moral do *Nós*.

Vergílio Ferreira entendeu bem este percurso sartriano ao afirmar que, face a outras correntes de opinião, Sartre “escolheu precisamente os homens”² e que “a verdade de uma Ética oferece-se-nos iniludível no próprio ato de nos afirmarmos moralmente em cada situação concreta”³. Afirmando que cada época tem que “reinventar um mundo humano habitável”⁴ e perguntando se cada época tem “os homens de que precisa”⁵, Vergílio Ferreira não deixa de reconhecer que Sartre, fiel a “dizer a Verdade”⁶, respondeu às necessidades e aos sinais do seu tempo. Por isso, Vergílio o *admira e respeita*⁷ apesar de não sentir como sua “a doutrina sartriana”⁸.

I. Vergílio Ferreira e Sartre

Refere Helder Godinho que, “Durante a sua longa vida literária, Vergílio Ferreira escreveu, falou, citou muitos autores, por concordância ou discordância, mas, talvez, sobre nenhum tenha escrito ou falado tanto como de Sartre, umas vezes com ele concordando, outras dele discordando, fazendo, mesmo, afirmações contraditórias, sobre a influência que dele terá ou não

² *Ibidem*, p. 183.

³ *Ibidem*, p. 197.

⁴ *Ibidem*, p. 200.

⁵ *Ibidem*, p. 200.

⁶ *Ibidem*, p. 184.

⁷ *Ibidem*, p. 201.

⁸ *Ibidem*, p. 200.

recebido”⁹. De todo o modo, Sartre foi, segundo José Antunes de Sousa, alvo da maior estima por parte de Vergílio Ferreira, assegurando que Sartre entra “no grupo restrito daqueles artistas que se amam. E que ele próprio amou”¹⁰. E “amou-o por nele ter reconhecido os ecos da inquietação do nosso tempo e de que a sua própria se fazia”¹¹. Por ter recusado “o primado do indivíduo, contrapondo-lhe, por alargamento, o primado do homem”¹². Mas o que “se impõe a Sartre como problema prioritário é o de construir um sistema moral que preencha o vazio deixado pela ilusão de Deus”¹³. Por outro lado, reconhece Vergílio Ferreira que a “obsessão cartesiana impediu Sartre de chegar ao objetivo que se propusera: deixar-nos uma ética”¹⁴.

Vergílio Ferreira censura a leitura demasiado cartesiana da existência; é que a Vergílio interessava não tanto *fazer perguntas*, mas sobretudo *interrogar-se* acerca do destino do homem, isto é, “acerca do sentido do ser assim tão excessivo viver-se homem no plano de uma transbordante *aparição* de si a si mesmo”.

Enquanto o homem sartriano “é surpreendido já no realizar-se”, já na exteriorização do que aí o faz ser, “o homem vergiliano é contemporâneo do seu próprio nascimento – ele coincide com aquele momento, cifrado de eternidade, da *aparição* em que o homem sai de si para a si próprio se ver surgir”¹⁵.

É, contudo, tocante verificar “que, à hora do fim, Sartre tenha podido ainda sobrepor a ‘esperança’ a essa ‘paixão inútil’ com que definira o homem”. Ambos estão convictos de que a vida não é inútil. Persiste “a certeza de que a convicção responsável de uma inutilidade levaria decerto à absoluta inação”¹⁶.

De todo o modo, temos de reconhecer que Vergílio Ferreira foi um dos primeiros autores a introduzir o pensamento existencialista na nossa

⁹ Helder Godinho, em Cassiano Reimão (Coord.), *Jean-Paul Sartre – Uma Cultura da Alitude – Filosofia e Literatura*, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005, p. 231.

¹⁰ José Antunes de Sousa, *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua Obra Literária*, Arion Publicações, Lisboa, 2004, p. 265.

¹¹ *Ibidem*, p. 265.

¹² *Ibidem*, p. 265.

¹³ *Ibidem*, p. 266.

¹⁴ Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível*, Vol. 4, p. 45. “Penso, logo existo. (...) Porque do pensar ao saber que existe vai um espaço sem apoio” (Vergílio Ferreira, *Pensar*, Bertrand, Amadora, 1992, p. 273).

¹⁵ José Antunes de Sousa, *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua Obra Literária*, Arion Publicações, Lisboa, 2004, p. 267.

¹⁶ Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível*, Vol. 4, p. 237.

Literatura; a visão existencial do homem e do mundo é assumida como tema fulcral nas suas obras, onde, em permanência, comparece a filosofia da existência; nelas encontramos, de facto, problemas como os da tensão absoluto/relativo, de Deus e da transcendência, da fundamentação de tudo no sujeito (esse 'eu' metafísico da pura espontaneidade de ser) e a reflexão sobre a sua situação perante o mundo e perante os outros. Sem pretender, contudo, seguir qualquer corrente filosófica, o progressivo alargamento que a sua visão do humanismo vai conhecendo, conduz o autor para uma dimensão caracteristicamente existencial, próxima dos mais significativos pensadores da corrente existencialista, nomeadamente de Sartre. Por isso, em muitas das suas obras, as personagens são perpassadas por uma tensão que inquieta, dilacera e angustia na procura da autenticidade, na evocação de um profundamento e de uma experiência de plenitude, em íntima conexão com o índice de "excesso" que é a existência do homem enquanto sujeito que se transcende em ordem a uma transcendência inominável

Vergílio Ferreira concebe a existência humana como coincidindo com o modo individual de se ser livre, mesmo seguindo um percurso trágico; é a liberdade que, por um lado, sustenta a possibilidade de o ser humano realizar o seu próprio projeto e é ela, por outro, que faz cair sobre o homem a radical angústia inerente à sua própria condição de ser finito. Esta visão existencialista constitui uma forma de pensamento que se instala no "eu" de cada homem, incidindo sobre toda e qualquer questão acerca do sentido da sua própria vida e acerca do seu próprio "eu"; por outro lado, nenhuma interrogação existencial pode vir de fora para dentro, ou seja, todas as interrogações existenciais vêm diretamente do interior do homem, de cada homem, não se podendo generalizar tais questões, pois o que está em causa é algo que advém da esfera do subjetivo, isto é, das vivências particulares de cada homem, numa contínua aproximação e num contínuo distanciamento ao fenómeno.

Vergílio reforça, nas suas obras, o valor individual do homem, da sua liberdade na totalidade das suas dimensões e na necessidade de realização da vida, de um projeto de vida, que todo o homem possui. "A vida é um milagre fantástico"¹⁷; mas a morte dá sentido à vida; é nela que se dá a *aparicação do ser*, da realidade do ser; "este 'eu' é para morrer"¹⁸.

Mas a liberdade, porque define o caminho da realização humana, recusa qualquer tipo de alienação através da inclusão dos sentimentos no domínio

¹⁷ Vergílio Ferreira, *Aparição*, Amadora, Bertrand, 1980, p. 113.

¹⁸ *Ibidem*, p. 42.

da responsabilidade, evitando a sua liquidação através de um romantismo da culpabilidade. A recusa de toda a indiferença ao humano evita que se seja sacrificado em nome da compaixão.

Nos textos de Vergílio Ferreira, ocorre um despertar das questões que residem no âmago do ser de cada um, mormente a questão da condição humana, no sentido de questionar a atitude perante a vida e perante o dinamismo da existência, reduzindo-a às situações do dia a dia, mas sem deixar de a problematizar. Coloca, todavia, o homem, simultaneamente, como ponto de partida para se compreender a si próprio e como ser sempre imperfeito, insatisfeito e incompleto. A noção de que é em nós que podemos encontrar a resposta para o *sentido de nós mesmos*, está patente em todos os seres humanos, mas em sintonia com o sentimento de que há qualquer coisa para a qual eu não consigo encontrar resposta e que me acompanha ao longo de toda a minha vida.

E, no fundo, o que está em causa é o próprio homem e a sua valorização, não perdido em subterfúgios ou em soluções artificiais, mas recuperado em autenticidade desde o fundo da sua condição; essa é a tarefa primordial a realizar do “interior”, do mais fundo do seu ser, daquilo que é ele mesmo e que o abre ao “mistério”; este, tudo trespassando e unificando, constitui o lugar comum da verdade, do amor, de todas as formas absolutas de ser; espaço maior da nossa realização, ele é o nosso “mundo original”, a zona da “escolha absurda” onde tudo se joga e onde as justificações deixam de ter qualquer relevância.

Compete, contudo, ao homem, dar um significado e um sentido ao mundo. É a urgência de um significado que reabilita o sujeito; porque o significado do mundo é aquilo que o faz ser; o homem irrompe, assim, como senhor da criação. Assumir a própria condição implica um “saber-se” que não se compatibiliza com o esquecimento de si em alienação.

2. Ética e Liberdade, em Vergílio Ferreira

José Antunes de Sousa afirma que a característica essencial da ética vergiliana é “a sua referencialidade ontológica”¹⁹. Na verdade, a questão ética, em Vergílio, é a questão do ser, que só sendo o que se é, se é como *deve ser*. Para Vergílio, devemos ser o que somos. “Porque é nessa ínfima e infinita distância de si a si que ele (o homem) funda todo o anseio de se realizar”²⁰.

¹⁹ José Antunes de Sousa, “A questão ética em Vergílio Ferreira”, em Maria Joaquina Nobre Júlio, *In Memoriam de Vergílio Ferreira*, Bertrand, Lisboa, 2003, p. 350.

²⁰ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível*, vol. 4, p. 133.

Segundo Vergílio, a ética é, fundamentalmente:

1. *Uma ética da dignidade* – “Diz não até ao pão com que pretendem alimentar-te, se tiveres de pagá-lo com a renúncia de ti mesmo. Porque não há uma só forma de to negarem negando-to, mas infligindo-te como preço a tua humilhação. (...) E é do *Não* ao que te limita e degrada que tu hás de construir o *Sim* da tua dignidade. (20 de abril de 1975 – domingo)”²¹

O homem, no seu agir, deve “aguentar-se” com honra e em dignidade, “na totalidade de si” e no pleno domínio sobre aquilo que nele o diminui e escraviza. Trata-se de uma ética de radical fidelidade ao ser. O homem faz-se na própria função de fazer-se; por isso, é “no radical paradoxo de nós que a nossa liberdade autoconstitutiva nos investe de humanidade”²².

2. *Uma ética da condição humana* – Vergílio Ferreira propõe-nos “uma ética que, por ser do 'eu' transcendente ao 'eu' anexado ao indivíduo concreto, é muito mais uma ética da condição humana que uma ética do indivíduo, e que é o modo único como se pode e deve ser solidário”²³. Não é uma ética “que assente no convencionalismo extrínseco (sic) de uma norma, nem na positividade de uma lei, mas que radica no sobressalto da interrogatividade constitutiva”²⁴. Mas, para Vergílio Ferreira, a liberdade, base da ética, não é “uma liberdade *que se tenha*, mas *que se é livre no que se tem e se é*”²⁵.

Aguentarmo-nos no ser que somos é tudo quanto nos exige uma ética da fidelidade e da dignidade. E aí reside a responsabilidade, essa profunda incomodidade “de sermos por nós em inteligência limpa”²⁶.

E não se é responsável por causa de se ser livre, mas, mais radicalmente, é-se responsável de sê-lo: “Todo o homem é livre: exige-lhe essa responsabilidade”²⁷.

3. *Uma ética da resignação* que “se dá na incondicional adesão ao que somos e no mandato de fazer constantemente por ser o que somos. Parar é desistir de ser homem, enquanto resignarmo-nos é fazer por ser o que *temos* que ser, sem abrandar nunca na obediência ao mandato de sê-lo”²⁸, na

²¹ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente – 1969-1976*, I, Bertrand, Amadora, 1982, pp. 247-248.

²² José Antunes de Sousa, “A questão ética em Vergílio Ferreira”, em Maria Joaquina Nobre, *In Memoriam de Vergílio Ferreira*, Bertrand, Lisboa, 2003, p. 357.

²³ *Ibidem*, p. 359.

²⁴ *Ibidem*, p. 360.

²⁵ *Ibidem*, p. 361.

²⁶ *Espaço do Invisível*, Vol. 3, p. 57.

²⁷ *Nitido Nulo*, p. 218.

²⁸ José Antunes de Sousa: “A questão ética em Vergílio Ferreira”, em Maria Joaquina Nobre Júlio, *In Memoriam de Vergílio Ferreira*, Mem Martins, Bertrand, 2003, p. 363.

procura do equilíbrio interior, rejeitando “uma concepção métrica e quantitativa” da felicidade.

Vergílio Ferreira apresenta uma fundamentação kantiana da moral, às avessas, “em que a necessidade da própria ordenabilidade é coetânea do milagre *aparicional*, da presença de nós a nós próprios”²⁹. Por isso, a ordem que no íntimo de nós mora inscreve-nos “numa verdadeira comunidade de destino, a comunidade da condição humana”³⁰.

Ao analisar a presença obrigatória da *ética na sociedade atual*, Vergílio afirma: “Mas anotemos que para um agnóstico de hoje todo o sistema moral é impossível e necessário. Vem-lhe a impossibilidade da inexistência de uma Transcendência, em que se funde. Como a necessidade lhe advém das regras a que obriga o convívio entre os homens”³¹, apesar de reconhecer que “O inferno são os outros – disse Sartre. E é sobretudo por isso que se usam óculos escuros”³².

3. Ética e Liberdade, em Sartre

O pensamento de Sartre é um pensamento de intenção moral, mesmo quando se exprime através dos instrumentos da Ontologia; constitui uma verdadeira ideologia moral, no sentido de que o seu pensamento é fundamentalmente um conjunto de ideias e de doutrinas centradas no problema moral que perpassa todas as suas obras. A moral, em Sartre, é uma problemática vasta e inacabada; daqui resulta o seu interesse e, simultaneamente, a sua dificuldade; a moral está ligada à ação do homem na História, constituindo uma História sempre em suspenso; como não há um fim da História, não existe uma verdade histórica última; por isso, é inviável o estabelecimento de uma moral assente em valores trans-históricos. Sartre pensou o homem, outrem e o mundo sempre a partir da liberdade e das suas irredutíveis exigências. O *Eu* que emerge enquanto ser racional não pode ser apreendido senão em situação, isto é, na problemática da sua existência que é abertura a outrem no mundo dos valores; valores exclusivamente determinados pela liberdade; esta é absoluta, total e incondicionada e a única fonte dos valores.

O primeiro postulado da ética sartriana, afirmando a descentralização absoluta do relativo, é a expressa negação da existência de Deus que traz

²⁹ *Ibidem*, p. 366.

³⁰ *Ibidem*, p. 367.

³¹ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível*, vol. 5, p. 254.

³² Vergílio Ferreira, *Pensar*, Mem Martins, Bertrand, 1992, p. 190.

consigo outra, implícita, a negação da natureza humana. Deus cede lugar à horizontalidade. Quebrado o referencial de Deus transcendente, o pensamento da existência recupera o plano do transcendental humano. O único critério objetivo a aplicar no ato de escolha é ser fiel à sua própria condição de ser livre; de resto, todas as ações humanas são equivalentes; o que se exige é a incondicionalidade no agir, enquanto este é a expressão da liberdade. O homem sartriano, escolhendo-se a si, escolhe todos os homens, tornando-se, assim, responsável por si mesmo e pelos outros.

A dupla situação do pensamento de Sartre (por um lado, a impossibilidade de qualquer fundamento *intra* ou *extraconscencial* da ética e, por outro, a surda presença desta ao longo de toda a sua obra) encontrou a sua expressão máxima nas últimas entrevistas que concedeu bem como nos escritos póstumos e em alguns dos seus inéditos, apontando para um “outro” Sartre; mas já não foi possível redefinir o projeto. Apesar do ateísmo consequente, o último Sartre lança-se numa abertura à Esperança e projeta-se numa Ética de normatividade tentando superar a ambiguidade. Ao aceitar o normativo e ao abrir-se à Esperança, Sartre renuncia à arbitrariedade, apesar de a sua aceitação depender sempre da decisão pessoal consciente e livre. A minha escolha torna-se constitutiva de um bem universal, embora este bem nunca seja independente da minha escolha. Já em *L'Existentialisme est un Humanisme* Sartre parece postular uma nova moral de tipo universal e a liberdade individual tropeça com uma instância que a limita, a liberdade do homem enquanto tal; comprometendo-me, comprometo a humanidade inteira. Como esclarece Simone de Beauvoir em *Pour une morale de l'ambiguïté*, o existencialismo humanista não defende uma moral de cariz insular, considerando, pelo contrário, que o homem, sendo livre, *deve* respeitar e afirmar a sua própria liberdade e a liberdade dos outros. Esta conclusão, que supera a moral da ambiguidade, torna-se manifesta no projeto da ética dialética das *Notas da Conferência de Roma de 1964* e das *Conferências da Universidade de Cornell*, bem como nas últimas entrevistas de Sartre, onde reafirma uma *moral do Nós* (em cuja estrutura ontológica não há qualquer mediação ou alienação a partir do exterior), o que faz com que o seu existencialismo humanista não seja um sistema tão formalista como até então as suas obras deixavam fazer crer. Já antes Sartre fizera um apelo a uma conversão radical da liberdade a qual, através da reflexão purificadora, permitiria renunciar ao projeto humano fundamental de ser Deus, por forma a possibilitar ao homem um agir autenticamente livre. Projetando a desalienação da liberdade, Sartre orienta-se para a ética dialética que deve substituir as “morais alienadas”, na medida em que ela é o sentido da História. O sartrismo,

sendo uma Ontologia que do fenómeno transita para o Ser, descobre simultaneamente a consciência intencional da existência que só se define e apreende na ação, na *práxis*; rejeitando o Absoluto, Sartre acaba por descobrir um absoluto, numa abertura contínua à verdade, renunciando, no homem livre, a quaisquer totalidades hermeticamente fechadas, contestando dialeticamente tudo, inclusive a si próprio; a obra multifacetada de Sartre, sendo *explicitamente negativa*, revela-se *implicitamente positiva*, apresentando uma unidade e uma direção centrada na liberdade humana e, finalmente, na libertação que a felicidade do homem exige.

3.1. A dimensão funcional da liberdade

A ideia básica do percurso filosófico de Sartre é a liberdade. O seu projeto foi, efetivamente, orientado pela construção de uma filosofia da liberdade; da ontologia à ética, da ética à política, perpassa um motivo contínuo: *somos livres, devemos fazer-nos livres*.

A liberdade é, desde início, reivindicada por Sartre contra a natureza, quer como essência, quer como fonte de vida: não existe natureza humana; nós somos aquilo em que, pelo exercício da liberdade, nos tornamos. A nossa definição, como indivíduos, situa-se no futuro. A liberdade, com a sua abertura simultânea sobre o futuro, é o aspeto mais otimista do pensamento sartriano.

Sartre caracteriza a liberdade de várias formas:

1. *Como dado*: a liberdade é, para o homem, um dado original. Mas o homem é também um ser social e histórico, isto é, vive a sua liberdade como alienação, submetida a outrem, fazendo da vida um destino.

2. *Como insondável*: a liberdade é o “assumir daquilo que não se criou”³³ é algo que está acima do possível e do impossível, numa dimensão abissal. O homem, no humanismo sartriano, ocupou o lugar de Deus; no homem sobressai a característica da liberdade criadora absoluta. Isto implica que a liberdade é exigência e capacidade de inventar meios e de estabelecer uma ordem. A liberdade é incondicionada.

3. *Como possibilidade*: a liberdade realiza-se na História. A História não pode prescindir dela, que é a sua alteridade e o seu opositor dialético; a liberdade mobiliza infinitamente a História.

4. *Como produtividade*: é este o aspeto antropológico mais importante da liberdade, pois refere-se à identidade do homem como o ser que é aquilo

³³ *Verité et Existence*, p. 88.

que faz, aquilo que produz. O homem é criador do ser segundo o modelo do Deus ausente. A produtividade da sua liberdade abre os campos humanos da ciência e da arte. A liberdade está sempre em situação e esta define-se, enquanto tal, pelo projeto.

A liberdade, como negatividade produtiva, aniquila o seu passado e a sua circunstância mundana para se projetar no futuro; a liberdade deseja o que não tem em ato, é essa espontaneidade criadora do desejo perante a qual a atualidade do mundo oferece a sua resistência opaca. O para-si deseja ser o em-si, mas, ao mesmo tempo, contesta-o: “determina-se perpetuamente a *não-ser* o em-si”³⁴. O desejo constrói uma atualidade fantasmática, o que dá ao ato de desejar o aspeto e o efeito de um ato mágico. “A verdade (da liberdade) não é inteligível senão no termo de um longo erro vagabundo; administrada de início, não é senão um erro verdadeiro”³⁵; é, por isso, artificiosa a contraposição da liberdade à necessidade.

A liberdade é, vista desde a origem e em conjunto, como tragédia e fracasso. O homem é livre porque toma consciência da sua contingência, de que não é necessário no mundo e converte esta contingência numa necessidade, a necessidade de ser. O trágico é a afirmação da liberdade no meio do fracasso, admitindo que este é a condição essencial daquela. O mesmo sucede com a opressão que é, no fundo, reconhecimento da liberdade.

3.2. A estrutura da consciência e a liberdade

A conceção sartriana da liberdade encontra-se intimamente ligada à análise efetuada, em *L'Être et le Néant*, sobre a estrutura mesma da consciência, do para-si. Nesta obra, define-a como a capacidade que possui a consciência de segregar o seu próprio nada. Esta conceção de liberdade vincula-se, pois, aos próprios conceitos de “ser” e de “nada”. Na opacidade do mundo, tal como aparece descrito na Náusea o para-si, a consciência, adverte à presença dos outros essentes como em-si, como meras coisas desprovidas de “vontade” de existir. Daí a “náusea” que perante elas experimentará Roquentin.

O nada, diz Sartre, é algo que aparece a partir de uma consciência capaz de introduzi-lo no mundo, no seio do ser mesmo; o nada deriva da conduta interrogativa do homem: “existe, pois, para quem pergunta, a possibilidade permanente e objetiva de uma resposta negativa”³⁶; o nada é sempre “nada de”. Por outro lado, os essentes do mundo são apreendidos como “frágeis”,

³⁴ *L'Être et le Néant*, p. 128.

³⁵ *L'Idiot de la Famille*, Vol. I, p. 143.

³⁶ *L'Être et le Néant*, p. 39.

como sendo suscetíveis de serem sumidos no “nada” enquanto possibilidade de aniquilamento ou destruição³⁷. Surgirá, deste modo, o nada como “parasita”, como algo que, à maneira de doença, infesta o ser, determinando a realidade humana como *para-si*.

A realidade humana, ao surgir no mundo, constitui-se como *falta*³⁸. O facto de o homem ser *falta*, diz Sartre, é comprovado pelo desejo; com efeito, desejar é, para o homem, apreender-se como fendido pela ausência do ser que se deseja. “A realidade humana não é alguma coisa que exista primeiramente e a que falta depois isto ou aquilo: existe primordialmente como falta e em união sintética imediata com aquilo de que carece. Assim, o acontecimento puro pelo qual a realidade humana surge como presença ao mundo é apreensão de si mesma por si mesma como *sua própria falta*. A realidade humana apreende-se na sua vinda à existência como ser incompleto. Apreende-se como sendo enquanto não é, em presença da totalidade singular de que carece e que é ela sob a forma de não ser e que é o que ela é”³⁹. Porque o homem é falta, é por ele que o nada surge no mundo; esta presença do nada no homem é a origem da possibilidade da liberdade. No ser-em-si, devido à sua opacidade e plenitude, não há lugar para a liberdade. Ao contrário, o homem é livre; a liberdade é a mobilidade da consciência, a capacidade de sair da absorção do mundo, de colocar as coisas à distância. A consciência é livre porque é capaz de sair das suas condições irreflexivas. “Esta possibilidade para a realidade humana de segregar um nada, que a isola, foi chamada por Descartes, após os Estoicos, *liberdade*”⁴⁰.

A liberdade e o nada confundem-se no seu ser. Pela liberdade humana o nada aparece no mundo, por sua vez, o nada condiciona esta possibilidade de ser livre. “A liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível, a essência do ser humano está em suspenso na sua liberdade. Aquilo a que chamamos liberdade é, portanto, impossível de distinguir *do ser* da ‘realidade humana’. O homem não é *primeiramente* para ser livre *em seguida*, mas não há diferença entre o ser do homem e o seu ‘*ser-livre*’”⁴¹.

³⁷ *Ibidem*, p. 43.

³⁸ A *falta* é, para Sartre, um tipo de negação que afeta a estrutura interna de um ser e a caracteriza a partir de dentro: “Por negação interna entendemos uma relação entre dois seres de tal caráter que aquele que é negado pelo outro qualifica o outro, através da sua própria ausência, no coração da sua essência. A negação torna-se, então, uma relação de ser essencial, pois um, pelo menos, dos seres sobre os quais recai é tal que indica para o outro que traz o outro no seu coração como uma ausência” (S, EN, p. 223).

³⁹ *L'Être et le Néant*, pp. 132-133.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁴¹ *Ibidem*, p. 61.

Mas o homem *não é; faz-se*, pela escolha; “*escolher é fazer com que a minha finitude exista concretamente para mim*”⁴². Se o seu lema é fazer e, ao fazer, fazer-se, encontrar-se-á sempre fora de si mesmo, lançado no futuro, em busca do ser que, todavia, não é. Este lançar-se fora, este lançar-se no futuro, é plenamente livre e consciente. Por isso, o homem é fundamentalmente um projeto; é aquilo que ele próprio projetou livremente. O ser do homem, na busca do seu ser, revela-se-nos no projeto. Por isso, a análise dos projetos será de capital importância para a psicanálise existencial.

Se a existência precede a essência, se o homem não possui uma essência determinada previamente, mas só é aquilo que haja escolhido livremente fazer-se, então é totalmente responsável pelo seu ser, pois não há nada no seu ser que não tenha projetado ser. “Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência”⁴³.

Mas, se a liberdade é o ser da consciência, dada a translucidez desta, deve haver necessariamente uma consciência como consciência da liberdade, uma consciência específica em que se nos mostre a liberdade em toda a sua plenitude. Esta consciência, onde o homem vive profunda e plenamente a sua liberdade é a angústia: “é na angústia – diz Sartre – que o homem toma consciência da sua liberdade ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser, é na angústia que a liberdade se encontra problematizada no seu ser”⁴⁴.

Embora a responsabilidade possa ser mascarada, não pode jamais ser eliminada. O homem é sempre responsável pelo que faz; a sua responsabilidade, para além de ser individual, é também universal, porque, ao escolher-se a si mesmo, o homem escolhe também todos os homens. A sua escolha implica toda a humanidade. Escolher ser de uma determinada maneira é, simultaneamente, afirmar o valor daquilo que escolhemos, pois, com a minha escolha individual, crio uma imagem universal do homem. Como eu sou e como eu atuo deveriam ser e atuar todos os homens. Deste modo, cada ato da minha vida é um ato exemplar. O homem é o ser que está obrigado, a cada instante, a fazer atos exemplares, pois, ao comprometer-se, compromete a humanidade inteira. “Quando dizemos que o homem se escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio; mas com isso queremos também dizer que, ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens. Com efeito, não há dos nossos atos um sequer que, ao criar

⁴² *Verité et Existence*, p. 109.

⁴³ *O Existencialismo é um Humanismo*, p. 218.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 66.

o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser. Escolher ser isto ou aquilo, é afirmar ao mesmo tempo o valor do que escolhemos, porque nunca podemos escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem que o seja para todos. (...) Assim, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, porque ela envolve toda a humanidade”⁴⁵.

Deste modo, se todo o peso desta responsabilidade recai sobre o homem e não é possível fugir dela, o existencialismo afirma, com lógica, que o homem é angústia, ou, por outras palavras, que a angústia é a estrutura permanente do ser humano. O homem toma consciência da liberdade na angústia.

Os possíveis são inerentes à realidade humana; surgem no mundo através de um ser que é a sua própria possibilidade. Esta possibilidade significa uma distância, uma separação, que não existe no em-si. “Há possibilidades quando, em vez de ser pura e simplesmente aquilo que sou, sou como o Direito de ser aquilo que sou. Mas este direito separa-me daquilo que tenho o direito de ser”⁴⁶. O possível é, assim, sempre uma ausência, e o ser humano, ao definir-se pelas suas próprias possibilidades, define-se por aquilo que não é: está lançado para fora de si.

A liberdade é, assim, “total e infinita, o que não significa que *não tenha* limites, mas que *nunca os encontra*”⁴⁷. Mais do que uma libertação, a liberdade é uma verdadeira “condenação” uma vez que o homem anseia alcançar a suprema síntese divina “*em-si – para-si*”, síntese sem conflito, que jamais alcançará. Este projeto frustrado de ser Deus lança o homem no mundo, abandonado à neantização permanente da consciência, que o provoca a uma *práxis* realizadora. O homem é, assim, definido como “uma paixão inútil”⁴⁸, ficando salva, contudo, a responsabilidade individual, podendo até dizer-se que esta é inclusivamente maior, perante a negação de Deus. Em *Les Mouches*, Orestes confronta-se com Júpiter e diz que, apesar de ser seu criador, o fez livre e, portanto, deve ser Deus a temê-lo e não ele, que pode fazer uso da sua própria liberdade. O acento, portanto, está colocado na responsabilidade individual. Esta responsabilidade parece ficar, todavia, comprometida na medida em que o passado (assimilável ao *em-si*) não pode ser respeitado por uma consciência essencialmente descontínua que avança sempre por saltos, desligando-se do que antes era para ser outra depois. Mas

⁴⁵ O *Existencialismo é um Humanismo*, p. 219.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁷ *L'Être et le Néant*, pp. 614-615.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 708.

sucedê que a escolha do projeto originário determina um fio de continuidade na nossa conduta moral, nas ações que vamos realizando. As radicais mudanças desse projeto originário são apenas explicáveis no terreno da *psicanálise existencial* que é o que o próprio Sartre se propõe como tarefa teórica futura, embora sem pretender ser o seu Freud⁴⁹.

De qualquer modo, a apresentação da liberdade feita em *L'Être et le Néant* é fundamental como conceção existencial daquilo a que poderíamos chamar liberdade absoluta, a qual remete, de alguma forma, para uma compreensão essencialista do homem (ou, mais em geral, do humanismo). Apesar de tudo, isto não pode ser reduzido a um mundo de essências prévio, uma vez que, como o próprio Sartre afirma, o homem está por fazer e quem unicamente pode fazê-lo é o homem. Deste aparente paradoxo devemos tirar a conclusão de que não existe um reino de leis fixas e imutáveis; esta legislação só tem caráter normativo se for continuamente revista, analisada e criticada pelo próprio homem que é o seu único sustentáculo. Supor o contrário é, para Sartre, condenar-nos à inação por impotência, à má fé que assume o ponto de vista do “outro” e ver-nos, a nós próprios, como “coisas” inertes (como em-si) carecidas da translucidez da consciência. A este caráter normativo referir-se-á Sartre, nos *Cahiers pour une Morale* e nos Escritos póstumos, onde esta posição é clarificada.

O triângulo heideggeriano “existência-angústia-nada” é retomado por Sartre mas reflete-se numa única palavra: *liberdade*. Em Sartre, a noção de angústia torna-se, todavia, mais explícita; não há contradição entre Kierkegaard e Heidegger na perspetiva sartriana uma vez que, para Sartre, “nada” e “liberdade” são uma e a mesma coisa. Com efeito, a positividade plena do ser em-si contém implicações solipsistas inaceitáveis para o pensamento de Sartre.

A identificação que Sartre estabelece entre o *nada* e a *liberdade* manifesta, sem deixar algum lugar a dúvidas, que a presença da angústia é devida quer à tomada de consciência da minha liberdade, quer à captação do nada que somos. Nada e liberdade são uma e a mesma coisa; mas esse nada e essa liberdade não são *propriedades* da essência do homem, mas a sua própria essência: ser homem é ser livre, não existe outra possibilidade; é este o sentido de *estarmos condenados à liberdade*, desde o momento em que este meu não-ser torna possível a ação, isto é, desde o momento em que este meu não-ser é transcendência. A prova ontológica da consciência, a que se fez atrás referência, mostra-nos a distância que se insere na realidade finita e

⁴⁹ Cf. *L'Être et le Néant*, p. 663.

que ‘descomprime’ a plenitude do ser, tornando possível a multiplicidade e a intersubjetividade da realidade *em devir*.

A liberdade, em Sartre, não pode entender-se no sentido cartesiano, ainda que ele afirme, com Descartes, que a liberdade contém em si mesma uma exigência de autonomia absoluta; isto é, um ato livre é uma aprovação absolutamente nova cujo gérmen não pode estar contido num estado anterior do mundo; liberdade e criação são a mesma coisa. Mas Sartre critica Descartes por ter sucumbido às circunstâncias do seu tempo ao atribuir a Deus aquilo que, na realidade, pertence ao homem. A liberdade criadora que Descartes pôs em Deus há que recuperá-la para o homem se, de acordo com o postulado sartriano, o homem é o ser cujo aparecimento faz com que um mundo exista⁵⁰.

3.3. O valor como determinação axiológica da liberdade

Apesar de tudo, Sartre afirma a existência de valores⁵¹, sendo a liberdade humana o seu único fundamento e a sua única fonte: “Segue-se que a minha liberdade é o único fundamento dos valores e que *nada*, absolutamente nada, justifica a adoção de tal ou tal valor, de tal ou tal escala de valores”⁵². A consciência constitui-se, no âmago da História, como consciência moral quando se torna inteiramente avaliação e reflexão sobre os seus valores: “os valores reclamam (...) um fundamento”⁵³, e esse fundamento é a consciência enquanto liberdade: a consciência “está na origem do valor”⁵⁴. O valor é “a superação da consciência em direção aos seus fins; habita, portanto, já na consciência irrefletida como presença a si mesma”⁵⁵.

⁵⁰ *Situations*, Vol. I, pp. 219 e ss.

⁵¹ “A questão complicou-se (...) porque a leitura de Scheler me fez compreender que existiam valores” (*Cahiers de Guerre*, p. 88).

⁵² *L'Être et le Néant*, p.76. E, no final de *L'Être et le Néant*, esclarece Sartre: “Mas a ontologia e a psicanálise existencial (...) devem descobrir ao agente moral que é ele o ser por quem os valores existem. É então que a sua liberdade tomará consciência de si mesma e se descobrirá na angústia como a única fonte de valor” (*L'Être et le Néant*, p. 722).

⁵³ *Cahiers pour une Morale*, p. 257.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 260. “O Para-si faz-se relação entre o ser e o valor” (*Cahiers pour une Morale*, p. 545). Já em *La Transcendance de l'Ego* Sartre entendia fundamentar a sua moral numa objetividade absoluta da consciência (Cf. p. 87).

⁵⁵ Colette Audry, *Sartre et la Réalité humaine*, Éd Séghers, Paris, 1966, p. 43.

O valor define o homem⁵⁶ e é através dele que o nada vem ao em-si. O drama do para-si resulta do facto de ele ser o fundamento dos valores. A partir do fim que procuro realizar, tomo posição sobre o em-si: ou valorizo-o, ou desvalorizo-o. Nesta construção do meu mundo, integro o em-si segundo um complexo de utilidade ou de nocividade. Por aqui se manifesta a minha responsabilidade, que é total e abrange o mundo inteiro: “(...) o homem, sendo condenado a ser livre, traz o peso do mundo inteiro sobre os seus ombros: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser”⁵⁷; o valor moral é, em consequência, uma determinação axiológica própria da liberdade⁵⁸. Todavia, o ser do valor é um ser absolutamente especial: “Enquanto valor, com efeito, o valor tem o ser; mas este existente normativo não tem precisamente ser enquanto realidade. O seu ser é ser valor, isto é, não ser ser. Assim, o ser do valor enquanto valor, é o ser daquilo que não tem ser”⁵⁹.

Segundo Sartre, os valores são sempre relativos à totalidade do em-si-para-si, na medida em que nascem como nostalgia do para-si enquanto desejo de ser em-si; o homem, ao escolher-se, escolhe a sua situação e as suas condições de existência, os seus valores, decidindo o que é bom e o que é mau no tecido das circunstâncias⁶⁰. Na escolha das condições de existência Sartre afirma a autenticidade como valor fundamental: evitando-se a reflexão cúmplice para se atingir a reflexão pura, a liberdade assume-se a si mesma como valor, renunciando a qualquer valor objetivo, isto é, renunciando “ao espírito de sério”⁶¹. Nesse sentido, sugere Sartre que o valor se deve realizar, “não porque é meu, nem porque é valor, mas porque é valor para quem quer sobre a terra”⁶².

O sistema de valores, para Sartre, representa o momento em que a liberdade é reconhecida na sua objetivação prático-inerte e em que ela é posta como fim prático-inerte a si mesma⁶³.

Todavia, a inerência da responsabilidade e a situação no mundo, horizontes do enquadramento dos valores, implicam uma fenomenologia da

⁵⁶ “(...) a realidade humana é aquilo pelo qual o valor chega ao mundo” (p. 137).

⁵⁷ *L'Être et le Néant*, p. 639.

⁵⁸ O valor “acompanha a liberdade” (*L'Être et le Néant*, p. 137).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 136. Nesse sentido, explicita Sartre: “O valor não é exigência de ser, nem direito de ser” (*Cahiers pour une Morale*, p. 259).

⁶⁰ Cf., *O Existencialismo é um Humanismo*, p. 258.

⁶¹ *Ibidem*, p. 721.

⁶² *Cahiers pour une Morale*, p. 292.

⁶³ “Todo o sistema de valores repousa na exploração e na opressão” (*Critique de la Raison Dialectique*, Vol. I, p. 303, nota).

vontade que Sartre não chegou a fazer devidamente; por outro lado, uma vez que “o valor (no sentido ético do termo...) é exatamente a unidade contraditória da *práxis* (...) e da exigência como insuperável futuro”⁶⁴, percebe-se que, para Sartre, no contexto da realidade histórica, toda a moral, quer passada, quer atual, seja ambígua⁶⁵.

3.4. Liberdade e contingência

O homem livre é radicalmente *contingente*. O homem assemelha-se ao naufrago que esqueceu o naufrágio e lançado na praia entre outras coisas, se encontra amnésico da sua origem e ignorante do seu destino. Injustificável, é um ser que se justifica, construindo sistemas parciais que tornam o mundo necessário. Esta complexa situação é o *projeto*. Através do projeto, o homem espera o dado em direção a um fim. O mundo deixa de ser contingente para se converter em necessário. O oposto do projeto é a *recusa*. O projeto apresenta o fim como concreto; a recusa apresenta-o como abstrato ou incondicionado, portanto, como impraticável: o mundo é uma resistência opaca, um obstáculo à realização do fim. A recusa passiva pode desembocar na arte; a recusa ativa na violência.

Conclusão

Sartre e Vergílio Ferreira são ininteligíveis sem a exigência ética que os anima e que consiste em fundar, para si mesmo e para os outros, o exercício da liberdade.

Para Sartre, contudo, a liberdade em situação, constantemente inacabada, considerada como fim em si mesma e na relação com os outros, é a única saída ética para a ontologia. O percurso acidentado da vida de Sartre foi a exemplificação de uma teoria ética oscilante que só os escritos póstumos deram inteiramente a conhecer. A ausência de um referencial valorativo que ganhasse uma Transcendência na imanência da Terra leva-o, inicialmente, a admitir a “inutilidade” dessa “paixão”, dessa “ilusão de ótica” chamada homem; mas, por fim, sobrepôs a *esperança* a essa *paixão inútil*: se o homem é ação, nenhuma ação, de facto, poderia entender-se sem que a sua finalidade envolvesse a esperança. Por toda a obra de Sartre perpassa a certeza de que todo o fim é provisório se não for integrado numa plenitude.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 301-302, nota.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 302, nota.

Mas todas as suas oscilações, mesmo algumas mudanças profundas no seu percurso são incompreensíveis sem a sua integração no tempo em que viveu, sendo desse tempo testemunha privilegiada e uma das suas expressões maiores para a História do futuro. Não é possível, na verdade, assumir com mais capacidade dialética e com mais coragem moral o papel essencial do pensador numa sociedade alicerçada na prática organizada da má fé do que Sartre. Ninguém, como ele, questionou o mundo dos valores que condicionam a visão ética dessa sociedade. Quis, por isso, retirar a liberdade da abstração e restituí-la ao homem, definindo a existência humana pela decisão, pelo compromisso, pela capacidade de criar um mundo humano à sua dimensão. Todavia, apesar da abertura à Esperança e da presença da normatividade no agir, Sartre não conseguiu libertar-se de uma ontologia da contradição e do absurdo. A rejeição da abertura do homem à Transcendência traz consigo a afirmação da absurdidade intrínseca das relações do homem com o mundo e com a sua História, embora, enquanto liberdade essencial, o homem sartriano seja o único responsável pelo *sentido* ou *sem sentido* da sua própria existência.

A afirmação da liberdade é o sinal distintivo que resume toda a problemática de Sartre, como, ao fim de contas, de Vergílio Ferreira; a descoberta da interioridade como espaço de construção prático e autónomo da liberdade individual marca o verdadeiro ângulo de viragem no caminho da libertação do homem; a sobrevivência do homem passa pela aceitação dolorosa de saber-se inteiramente livre; a renúncia ao conceito coletivista de liberdade mostrou-se fundamental no percurso do nosso século. A sua definição do homem como consciência e como liberdade conciliava-se mal com determinadas ideologias. Pode dizer-se que o combate que travaram, antecipador das vivências históricas do nosso tempo, se definiu pela busca de uma outra incarnação da esperança, anunciada na perspectiva marxista, mas toda ela contida na filosofia do existencialismo.

Em muitos aspetos do seu pensamento, Sartre e Vergílio pretenderam superar e romper com a metafísica vigente, mas sofreram os riscos inerentes a todas as tarefas de desconstrução. Aqueles que têm como lema a fidelidade a uma vivência interior, como estádio de realização permeável à verdade, encontram-se, talvez, menos satisfeitos formalmente, mas têm a grandeza de dar testemunho daquilo que neles existe de humano; se estes homens podem parecer frágeis ou incoerentes, isso deve-se apenas a um falso padrão de coexistência.

E a questão que aqui se coloca é a de saber se, no plano propriamente fenomenológico, é possível tirar legitimamente conclusões de alcance

ontológico; penso que a principal fraqueza da doutrina sartriana se situa neste ponto, ao ter confundido as duas dimensões: o que é próprio da experiência existencial Sartre afirma-o do ser; o que não encontra aí nega-o categoricamente no plano mais amplo da Ontologia. Sartre procura entender o ser total do homem a partir do seu momento fenomenal e o momento fenomenal a partir da totalidade do ser do homem. Atribui, por isso, às experiências existenciais o estatuto de uma filosofia total do homem e, por acréscimo, do ser; esta posição não é admissível porque as leis da fenomenologia não exigem senão uma descrição fiel do campo da consciência. No fundo, Sartre acaba por recusar a capacidade da inteligência humana para assumir posições metafísicas, à semelhança das demais *filosofias da subjetividade*; o que está em causa é a possibilidade de conciliação do finito com o infinito, do temporal com o eterno, da experiência com a metafísica.

Mas Sartre acabou por pressentir a questão do *sentido*, vislumbrou o *horizonte do ser*; os seus últimos escritos deixam-nos perceber essa tendência do seu pensamento; mas já não teve possibilidade de esclarecer tal hipótese, nem de, em relação a ela, repensar a sua filosofia. Parece, pois, que a referência final do normativo ético, na sua paradoxalidade, não consegue preencher a fissura constitutiva do *para-si*, que intrinsecamente o corrói; ao retomar a atitude kierkegaardiana do salto no absurdo para a realização do homem individual e concreto, Sartre continua, todavia, a não encontrar qualquer dado objetivo para além do sujeito que, apesar do seu querer e da sua esperança, o fundamente autenticamente. Resta a cada homem uma possibilidade: não renunciar ao Ser, mas assumi-lo como fim desejável e sempre presente na História, para si e para o conjunto de todos os homens. Aceitar o Ser é, finalmente, encontrar o fundamento decisivo do sentido da Verdade. O espírito, como totalidade destotalizada, não pode deixar de colocar “a questão do seu sentido *total*”. E esta questão atravessa, também, toda a obra de Vergílio Ferreira.

Referências bibliográficas

- ANTUNES DE SOUSA, J., “Traços do Pensamento Filosófico de Vergílio Ferreira”, in *ITINERARIUM*, Ano XLVIII, N.º 172 (janeiro/abril – 2002), pp. 55-81.
- , J., *Vergílio Ferreira e a Filosofia da sua obra literária*, Aríon Publicações, Lisboa, 2004.
- , “A questão ética em Vergílio Ferreira”, em JÚLIO, Maria Joaquina Nobre, *In Memoriam de Vergílio Ferreira*, Bertrand, Lisboa, 2003, pp. 348-368.
- ARAÚJO, L. de, “Sartre – Uma exigência ética”, em REIMÃO, C. (Coord.), *Jean-Paul Sartre – Uma Cultura da Alteridade: Filosofia e Literatura*, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005, pp. 223-230.
- FERREIRA, V., “Da Fenomenologia a Sartre”, em SARTRE, J.-P., *O existencialismo é um Humanismo*, Editorial Presença, Lisboa, 1978, pp. 7-204.
- , *Conta-Corrente – 1969-1976, I*, Bertrand, Amadora, 1982.
- , *Nítido Nulo*, Bertrand Editora, Lisboa, 1983 (NN).
- , *Aparição*, Bertrand, Amadora, 1980.
- , *Pensar*, Bertrand, Amadora, 1992.
- , *Espaço do Invisível (3)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1993, (E13).
- , *Espaço do Invisível (4)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1995, (E14).
- , *Espaço do Invisível (5)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1998 (E15).
- GAVILANES LASO, J. L., *Vergílio Ferreira – Espaço Simbólico e Metafísico*, Publ. Dom Quixote, Lisboa, 1989.
- GODINHO, H. (Org. e Prefácio), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, INCM, Lisboa, 1981.
- , *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, INIC, Lisboa, 1985.
- , “Vergílio Ferreira e Sartre”, em REIMÃO, C. (Coord.), *Jean-Paul Sartre – Uma Cultura da Alteridade: Filosofia e Literatura*, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005, pp. 231-244.
- REIMÃO, Cassiano, *Consciência, Dialética e Ética em Jean-Paul Sartre*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2005.
- , (Coord.), *Jean-Paul Sartre – Uma Cultura da Alteridade: Filosofia e Literatura*, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005.
- SARTRE, J.-P., *Cadernos de Guerra (1939-1940)* – trad. portuguesa de *Carnets de la drôle de guerre (1939-1940)*, Difel, Lisboa, 1985 (CG).
- , *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris, 1983 (CM).
- , *Critique de la Raison Dialectique, Tome I*, Gallimard, Paris, 1960 (CRD, I).
- , *La Transcendance de l’Ego (Esquisse d’une description phénoménologique)*, Vrin, Paris, 1985 (TrE).
- , *O Existencialismo é um Humanismo*, Editorial Presença, Lisboa, 1978 (EH).
- , *L’Être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1943 (EN).
- , *L’Idiot de la Famille (Gustave Flaubert, de 1821 à 1857), tome I*, Gallimard, Paris, 1971 (IF, I).
- , *Situações I*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1968 (Sit., I).
- , *Vérité et Existence*, Gallimard, Paris, 1989 (VE).

Com Vergílio Ferreira e Leonardo Coimbra sobre a questão de Deus: para uma filosofia do Mistério e do Sagrado

SAMUEL DIMAS

1. A viagem com Vergílio Ferreira, na companhia da obra *Invocação ao meu corpo*, introduziu-nos no âmago da sua descrição sobre o domínio do Sagrado, única dimensão da realidade em que pode surgir a originária Questão de Deus. Propondo um novo modo de ver, que alcança a presença inexorável do Deus mais alto que todos os deuses¹, esta obra reconduz-nos para a interrogação primigénia do sujeito, na noite fechada do silêncio e da evidência ofuscante do Excesso.

Nela se destacam quatro grandes núcleos, relacionados com a distinção entre a realidade originária ou transcendental, que se nos impõe inquestionavelmente no registo atemático das experiências noético-emocionais, e a realidade secundária ou categorial, que se desdobra no registo argumentativo das representações explicativas. Esses núcleos são os seguintes: a «Interrogação original» em contraste com a «pergunta»; o «mistério» em contraste com o «problema»; o «excesso» em contraste com a «explicação» e a «determinação»; o «sagrado» em contraste com o «religioso».

A questão de Deus apenas se pode apresentar tematicamente, no fim de uma esforçada ascensão ascética ou dialética da consciência, porque já está presente, de forma atemática, no princípio desse caminho, como absoluta condição de possibilidade de todo o ser e saber, manifestando-se de forma insondável no domínio sagrado e silencioso da radical e perturbadora interrogação. Para Vergílio Ferreira é nesse momento primeiro, o qual inesperadamente e virginalmente se revive ou apaga, por instantes, fora da nossa atenção e distante do nosso querer, que Deus se presentifica ou se ausenta. Não é no plano das provas da sua existência ou não existência, porque a dimensão do real em que se coloca a questão do divino é indizível e não suscetível de demonstração.

¹ Cf. Vergílio Ferreira, *Invocação ao meu corpo*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1978, pp. 13-14.

Os nossos passos, com os seus, calcaram a vereda íngreme de uma nova e obscura visão que dá para a Obra invisível de Deus, que está no chão de todas as obras visíveis e na anterioridade de todas crenças e deuses. Calcaram a vereda íngreme de uma nova escuta que dá para o silêncio da Voz Suprema, que está na génese de todas as perguntas e razões. Uma nobre e humilde voz, radicada na espessura da grandiosa *Sem-Razão*, que se abre ao insondável de nós mesmos nessa unidade originária do corpo, prévia à distinção entre razão, liberdade e vontade. Mas nesse fim de tudo, horizonte derradeiro, que é antes do quer que seja, que espessura tem o encontro?

Vergílio Ferreira usa a categoria de *Sem-Razão* para caracterizar esta realidade absoluta e inquestionável da Unidade originária que se manifesta, não pela segurança do falar, mas pela perturbação do silêncio: «Mais forte que as razões é a sem-razão da razão que nos abala e domina»². Os nossos pequenos absolutos de justiça, beleza e amor e as nossas acidentais iluminações da razão, são memória breve da plenitude dessa Unificação perdida do Absoluto de Amor e de Luz, que não tem porquê. O encontro é o da presença ausente. É o encontro do homem com o excesso divino de si mesmo: «porque se o homem é demais para si, apenas nesse demais ele é homem verdadeiro»³.

Este convite de Vergílio Ferreira de regressarmos à anterioridade do nosso corpo, incluindo-o na atenção ao sem limite de nós, situa-se no âmbito da preocupação do pensamento português, de raiz judaico-cristã, em reconhecer a realidade integral da consciência humana na sua unidade plural de sensibilidade, emoção, imaginação, intuição, razão, vontade, crença e fé. Uma fé, que no caso deste autor, se traduz, de forma heterodoxa, pela radicação incondicional na forma misteriosa e indizível das coisas e das relações, a qual, não resulta da iniciativa do eu, mas sim da presença do próprio Mistério que o antecede e o fecunda de ser. É a fé na Vida.

Descreve Vergílio Ferreira que a fé não se conquista com argumentos, com coragem e humildade, mas consiste no facto de estarmos vivos e sentirmos a irredutibilidade de quem somos⁴. Neste sentido, trata-se de um convite para o regresso à importância corpórea das coisas e das pessoas, que significa uma valorização da existência concreta e histórica da realidade, que volta a incluir o Mundo no movimento da redenção. Movimento salvífico que se deve, não a uma ação externa e milagrosa de um qualquer deus forjado pelo sonho, mas sim, e em primeiro lugar, ao reconhecimento de que há uma verdade para além da verdade, no momento em que o visível e

² Cf. *ibidem*, p. 31.

³ Cf. *ibidem*, p. 48.

⁴ Cf. *ibidem*, p. 32.

o verificável se encontram com aquilo que se furta à nossa verificação e visibilidade, na luz ofuscante das trevas, como diriam os místicos. O verdadeiro significado da realidade está para além dele na invisibilidade da realidade outra. Pelo que, a nossa redenção começa nesse instante em que damos conta de que nada do que é fundamental para a vida se demonstra. E também esta é uma evidência que não se explica, mas que se vive. Há uma harmonia totalizadora de ser que nos fundamenta e que não é passível de objetivação e de esclarecimento, mas apenas de vivência⁵.

A descoberta do eu e da irrecusabilidade da sua redenção, como finalidade da Vida, é um dos tópicos essenciais da reflexão meditativa de Vergílio Ferreira⁶. Um resgate que não se concretiza apenas por autorredenção, mas que exige a ação providencial da Vida, essa força divina que tudo determina, mas que é indeterminável. E por isso, não pode ser concebida, por exemplo, pela noção cristã da Encarnação, mas sim pela noção de uma insondável presença imanente ao próprio homem no seu esforço de plena realização, através das experiências artística, ética e filosófica, tendo na metafísica a sua manifestação mais elevada. Uma coisa é esse abalo original da experiência noético-emocional da realidade, em que se sente o oculto de nós e se gera a filosofia, outra coisa é o plano da concretização do saber na diversidade discutível das suas correntes e perspectivas. Uma coisa é o plano do sentir e saber, radicado na universalidade da experiência originária e desinteressada da Vida, outra coisa é o plano dos conhecimentos objetivos e parciais do interesse pragmático e utilitário da ciência. A presença oculta e redentora do absoluto dá-se no primeiro plano do horizonte-limite que nos estruturou e que não tem explicação.

Uma presença divina que Vergílio Ferreira diz, manifestar-se, por exemplo pela força monstruosa da interrogação que trazemos em nós e que se distingue da pergunta, por esta ser uma interrogação segunda ou acidental⁷. A questão de Deus, como inquietante presença ou silenciosa ausência, situa-se neste âmbito do reino incerto e sombrio da radical interrogação. Como descreve o autor, aquilo que pertence ao homem não é da ordem solar da manhã, mas da ordem lunar e sombria da noite, sempre indefinida e excessiva⁸. Assim Vergílio Ferreira faz a distinção entre o domínio do *sagrado*, que caracteriza esse plano originário ou transcendental da interrogação, da liberdade e da memória, e o domínio da *religião*, que caracteriza o plano

⁵ Cf. *ibidem*, p. 51.

⁶ Cf. *idem*, *Conta-Corrente*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1987, p. 266.

⁷ Cf. *idem*, *Invocação ao meu corpo*, p. 15.

⁸ Cf. *ibidem*, p. 20.

secundário ou categorial da pergunta, da demonstração e da recordação: «Há o mundo primordial, esse onde se esboçam e se afirmam as nossas relações com a vida e há o mundo imediato, da permuta de coisas, que é uma degeneração do outro»⁹.

Por isso, aquilo que revela a essência da nossa natureza humana não é a pergunta, de ordem prática, que espera a resposta pronta e definitiva, mas sim a interrogação, de ordem interior e metafísica, que convoca o insondável de nós. A pergunta serve para o problema a ser resolvido, para o enigma a ser decifrado, para o desconhecido a ser conhecido, mas não serve para o homem, que está aquém e além desse plano horizontal das realidades absolutamente objetiváveis. A pergunta é a interrogação degenerada e, por isso, não serve para o homem que é um ser de mistério: «o mistério do meu eu é real, porque a mim próprio não me posso mentir»¹⁰. O problema colocado pela pergunta resolve-se com a resposta, impossibilitando a sua elevação ao plano do mistério, que exige a atemática experiência do indizível e do silêncio. O mistério colocado pela interrogação não se resolve, porque não há nada para resolver, permanecendo na abertura infinita da sua eterna ação criadora de sentido e significação: «(...) sob a consistência e a segurança, sob o concreto e o estável, sob toda a proliferação da pergunta, há a alucinação do insondável»¹¹.

O que está em causa é a inteligibilidade da vida e não o conhecimento das leis naturais do mundo. O questionar radical é da ordem do mistério e não vive em função da resposta que o reduza a problema ou a enigma e o elimine. Por isso, para Vergílio Ferreira, Deus é Mistério, não sendo passível de ser justificado e demonstrado pela razão humana¹². O saber acumulado ao longo dos séculos serve para o fabricável e para o explicável, não serve para o *Deus Absconditus* nem para o que de divino há em nós, e apenas algumas das suas formas, como a arte, a ética e a metafísica guardam o sinal do indizível.

Também a religião é uma manifestação cultural desta presença ausente, mas Vergílio Ferreira distingue-a da experiência do sagrado. A religião diz respeito à nomeação e figuração dos deuses, objetivando o divino nas práticas rituais e nas ideias doutrinárias. O sagrado refere-se ao indizível e inominado de Deus, que se experimenta no plano pré-categorial da vida meditativa. No plano da experiência religiosa, Deus surge como resposta

⁹ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰ *Ibidem*, p. 87.

¹¹ *Ibidem*, p. 25.

¹² Cf. *ibidem*, p. 52.

coerente à necessidade de sermos imortais e ao inimaginável de não existirmos, dissolvendo o absurdo da morte, e no plano da experiência indizível e indefinível do sagrado, Deus está para além das respostas racionais e aguarda que seja reconhecido na misteriosa vida informe da força totalizadora, que é antes da vida e antes das forças que regem o Universo: «uma obscura presença anterior a tudo o que se presentifica, uma atuação que se pressupõe a tudo o que atua»¹³.

A figuração do Absoluto, através das várias formas de antropomorfização, usadas pelas religiões, significa o seu fim. Dar-lhe um nome é condená-lo, é submetê-lo às formas visíveis do poder racional e do domínio da linguagem, ou seja, é pô-lo ao nosso alcance e transformá-lo em obra nossa. A palavra Deus revela, precisamente, o silêncio acerca disso que significa, pois nada diz. Ao contrário dos nomes de «Senhor» ou de «Pai», a palavra «Deus» nada expressa da realidade significada, significando, tão só, o «Inefável», o «Sem-nome», o «Silencioso», que está presente, mas pode não ser ouvido. Assim «Deus» é a última palavra antes do calar, é o Mistério¹⁴. Descreve Vergílio Ferreira que ao contrário do nível religioso, em que Deus surge como ídolo de altar, no plano do sagrado, a divindade não tem nome, é uma presença espiritual de imanência transcendente:¹⁵ «o nome de Deus se evita ou se transfunde a um significado sem significação, para que Deus seja sem ser»¹⁶.

2. Neste sentido da radicação no caráter insondável da experiência do sagrado, consideramos que não é a interrogação que cria o Mistério, mas é o Mistério que a constitui, manifestando-se nessa originária relação questionante com o real. É em nós que o Mistério origina a interrogação, não somos nós a origem do interrogar. Assim, o facto de o autor descrever que as forças que a razão encerra não são racionais e que a realidade originária não se situa no plano do discurso, levou-nos a interpretar a sua noção de «eu» como estando fundada numa outra instância que infinitamente o excede e antecede. Mas será mesmo assim? Será que a noção de excesso usada pelo escritor para caracterizar o homem e o mundo¹⁷ é suficiente para não reduzir toda a realidade à atividade criadora e configuradora do sujeito?

¹³ Cf. *ibidem*, p. 231.

¹⁴ Cf. Karl Rahner, *Curso Fundamental da Fé*, trad. de Alberto Costa, S. Paulo, Ed. Paulinas, 1989, p. 63. [*Sämtliche Werke, Grundkurs des Glaubens: Studien zum Begriff des Christentums*, Band 26, Benziger Verlag Zürich und Düsseldorf; Verlag Herder Freiburg im Breisgau, 1999].

¹⁵ Vergílio Ferreira, *Invocação ao meu corpo*, p. 235.

¹⁶ *Ibidem*, p. 233.

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 57.

Podemos afirmar que o «eu» de Vergílio Ferreira não se reduz à dimensão da subjetividade absoluta de um certo idealismo moderno, que apresenta toda a realidade como projeção da consciência absolutamente autónoma e fechada na ilusória certeza do seu domínio? Podemos dizer, inequivocamente, que ao contrário do sujeito absoluto, que possui e manipula o real, esgotando-o nas suas formulações e respostas, o sujeito de Vergílio Ferreira é aquele que humildemente acolhe a interrogação primordial e se reconhece no espanto do Mistério de Ser que o transcende?

Mas então o que quer dizer o autor com a necessidade de se recentrar a problemática sobre a existência de Deus na ordenação realizada pela realidade do «eu»¹⁸? Que quer dizer o autor quando afirma que com Deus ou sem Deus o Universo tem de tomar consciência de si para que realmente exista e é através do homem que isso se concretiza¹⁹? Que quer dizer o pensador quando afirma que o Universo só pode ser, através de uma consciência que lhe dê esse estatuto? E quando afirma que o problema de Deus teve de esperar pelo homem para que pudesse ser posto, quer no sentido da afirmação, quer no sentido da negação da sua existência²⁰? O que quer dizer Vergílio Ferreira quando afirma que um Deus existindo em si mesmo precisaria de alguém que o reconhecesse e lhe desse o estatuto de ser? Neste último sentido descreve o seguinte acerca da significação do absoluto de Deus: «O absoluto de si, para que absoluto fosse, precisaria de um homem que o fixasse aí, o «limitasse» aí, para o definir, o determinar como tal»²¹. Devemos então questionar: se é na profunda interrogação sobre o Universo e sobre Deus que lhes é conferido o estatuto de ser, não significa isso, reduzir Deus e toda a realidade à imanência do sujeito?

Da leitura global da obra *Invocação ao meu corpo* e das suas reflexões no «espaço do invisível», em torno do idealismo de Berkeley, podemos deduzir que com estas afirmações o autor quer dizer que a realidade não é algo de estático e definitivo, que se impõe de forma extrínseca à passividade do sujeito cognitivo, mas é algo de dinâmico e progressivo que advém da inter-relação entre o sujeito que conhece e o objeto que é conhecido. Citando Sartre, que recusa a passividade da consciência, e citando Berkeley, que afirma a necessidade do ato iluminador da inteligência na decifração dos dados caóticos dos sentidos, Vergílio Ferreira, sem reduzir o ser das coisas à sua percepção, refere-se ao conhecimento como resultado da insolúvel relação

¹⁸ Cf. *ibidem*, p. 206.

¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 209.

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 211.

²¹ *Ibidem*.

eu-objeto, descrevendo que «sujeito e objeto são pois duas entidades lógica e cronologicamente coetâneas»²².

Um conhecimento que se vai realizando na concretude da existência histórica e cujo alcance depende do nível de envolvimento das diferentes experiências da consciência humana racional e emocional. É na consciência humana que o Universo de sente e se diz. Assim, por um lado, o conhecimento não é um espelho ou uma imagem simétrica na consciência passiva de um mundo existente em si, como defende o realismo ingênuo. O mundo existe independentemente de nós, mas tal afirmação só é possível e faz sentido na medida em que somos seres vivos e o sabemos²³. Mas, por outro lado, também não significa a redução da realidade ao plano das ideias ou à imanência subjetiva, como defende o idealismo puro. A realidade não se reduz ao que dela conhecemos, como se poderia depreender da posição de Berkeley acerca da negação da matéria e acerca da afirmação da necessidade de um espírito que perceciono o objeto para que tal objeto exista²⁴. Considerando que a Fenomenologia liquidou a velha antinomia idealismo-realismo, Vergílio Ferreira, socorrendo-se da reflexão de Berkeley a propósito da inter-relação entre a existência das coisas e o sujeito que a concebe e perceciono, descreve que só existe a realidade objetiva em função da subjetividade do «eu» e só existe a subjetividade do «eu» em função da realidade objetiva do mundo²⁵.

Não existem objetos puros, porque em qualquer percepção ou sensação está já implícita a atividade que percebe e sente. Não há uma adequação perfeita entre aquele que conhece e o que é conhecido. Há uma relação de desproporcionalidade entre o pensar e o ser, que é descrita por Vergílio Ferreira através das noções de excesso e de mistério e através da afirmação de que a verdade se situa na região primordial e insondável de nós e do Universo. Por isso, realça o autor que, à semelhança do que acontece com o homem e o Mundo, a determinação de Deus é uma obra humana, pretendendo explicitar, com isso, que a verdadeira realidade de Deus é indeterminável e excede a capacidade humana de o apreender. O que se diz de Deus, deve dizer-se de toda a realidade na sua verdade mais profunda. Para ilustrar a posição equivocada de quem não faz a distinção entre o caráter espiritual da verdade indizível e misteriosa do real e o caráter material e sensível da sua manifestação, recorre ao exemplo da criação artística: «Como numa obra

²² Idem, *Espaço do invisível*, vol. I, Lisboa, Arcádia, 1978, p. 218.

²³ Cf. *ibidem*, p. 218.

²⁴ Cf. *ibidem*, pp. 214-215.

²⁵ Cf. *ibidem*, pp. 218-219.

de arte se fala das cores, das linhas, do arranjo das palavras e sons, como se essa obra não fosse o espírito que passa através de tudo isso e isso não fosse apenas a aparência do que nisso se manifesta»²⁶.

É neste sentido que Vergílio Ferreira critica uma das correntes do pensamento moderno que identifica o «eu» com aquilo que o manifesta, estendendo à subjetividade o que deriva do domínio da objetividade e reduzindo a sua realidade àquilo que dela sabemos. De acordo com esta perspetiva, nada permanece de um «eu» para além daquilo que o manifesta. Admitir que alguma coisa persiste e perdura para lá da atividade manifesta do «eu» significaria admitir Deus como fonte dessa atividade e significaria a perda de autonomia e liberdade do sujeito. A afirmação do homem como princípio e fim de si mesmo e a recusa de que algo exista ou permaneça em nós, antes e depois do que nos exprime, antes e depois do que realizamos no mundo do verificável, deve-se ao receio «que Deus se reerga do túmulo com a corte dos seus ministros e serventúrios e juizes e carrascos (...)»²⁷. Para Vergílio Ferreira a alternativa a esta falsa relação do humano com o divino não é a redução do real à materialidade objetivável, mas sim o reconhecimento da simbólica manifestação do seu fundamento misterioso.

Uma conceção errónea da relação entre o ser e a sua manifestação e da relação entre a ordem humana e a ordem divina, teve como consequência reduzir a realidade à sua dimensão fenoménica e empírica. A recusa da conceção mítica do real, que pressupunha a indiferenciação entre o ritmo cósmico e a ação divina, a ordem natural e a ordem moral, levou a que se fizesse desaparecer a dimensão espiritual e sagrada do real. Para a captar é necessário regressar ao questionar fundamental, porque o divino é irreduzível e inominável²⁸. Sublinhando a saudável harmonia entre a crença em Deus e a explicação científica da natureza, Vergílio Ferreira refere-se ao dinamismo de secularidade inerente à religião cristã, citando Teilhard de Chardin, para dizer que não se é crente por causa dos milagres e para explicitar que o maior milagre reside na ordem natural da realidade: um milagre que a contrariasse significaria a desautorização de Deus a si mesmo²⁹.

3. Para Vergílio Ferreira a conciliação destas distintas ordens do real dá-se no plano vivencial de uma original interrogação e não no plano positivado do mundo das coisas. A propósito desta noção do nível noético-emocional da experiência consciente, que está no princípio do ato de pensar e

²⁶ Idem, *Invocação ao meu corpo*, p. 64.

²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 65.

²⁸ Cf. *ibidem*, p. 59.

²⁹ Cf. *ibidem*, p. 236.

constitui o seu excesso, convocamos para o nosso diálogo o filósofo Leonardo Coimbra, pois também ele se refere a esta dimensão como o momento primeiro do exercício da inteligência. Importa evidenciar a sua conceção dinâmica e progressiva do real, que resulta da relação criacionista entre o pensar e o ser e que se traduz pelas noções de «experiência», «excesso» e «mistério». Estas duas últimas noções são abundantemente usadas por Vergílio Ferreira também para exprimir o caráter excessivo do real.

O que de comum há entre estes dois autores está enunciado, isto é, a caracterização da consciência como uma atividade afetiva, cognitiva e volitiva, que se realiza no excesso criador de si mesma em interação questionante com o mundo que nessa demasia vai sendo. Há um excesso na Vida que não é absolutamente objetivável e que, no silêncio do espanto interrogativo, nos reconduz ao mistério de nós mesmos.

Leonardo Coimbra define a *Experiência*, como uma *longa e meditativa conversa com o Ser*³⁰, num eterno e criador dinamismo de amplificante enriquecimento, pelo que de novidade o *pensamento pensante* acrescenta ao *pensamento pensado*. Neste movimento redentor há um progresso da nossa memória consciente, que ascende das relações empíricas imediatas e das relações de indiferenciação entre a ordem moral e a ordem natural, para as relações meditadas de alcance científico e metafísico, que distinguem os diferentes níveis de ser e superam os monismos míticos e panteístas.

A experiência não é a receção passiva das propriedades de *cousas* feitas e definitivas, mas resulta da correlação entre o momento indutivo e dedutivo do pensar. O seu alcance depende da amplitude e qualidade da dialética intuitivo-razional da experiência pensante. Mas o filósofo criacionista afirma que há uma matricial relação de desproporcionalidade entre o *ser pensado* das experiências parcelares e o *ser a pensar* da *Experiência* mais vasta, pelo que concebe o conhecimento como realidade social e progressiva, num movimento assintótico da razão para a verdade do Mistério.

Na experiência-síntese das parciais e progressivas experiências biopsicológica, científica, estética, moral, metafísica e religiosa, a consciência luta pela *imortalidade integral*, procurando cumprir a lei cósmica do amor, que excede o caráter abstrato e vazio do idealismo absoluto e do caráter parcelar e redutor do positivismo materialista. O sentido metafísico da *Experiência* é a história terrena deste saudoso esforço de imortalidade da consciência. O momento último da dialética científica e filosófica reconhece a relação

³⁰ Leonardo Coimbra, *A Alegria, a Dor e a Graça*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916, in *Obras Completas*, vol. III, Lisboa, INCM, 2006, p. 160 [195].

espiritual das consciências e enuncia o fundamento espiritual de toda a realidade em Deus-Consciência, cuja insondável Presença de imanente transcendência exige a visão noturna de uma razão mistérica, que sem deixar de ser lógico-analítica, também é analógico-poética e simbólico-emocional.

Mas antes do culminar de uma visão metafísica, o mistério de nós e do mundo é pressentido na atemática experiência da Vida, num nível de compreensão emocional em que Deus se manifesta de modo pré-tético, no imediatamente antes do discurso lógico-analítico da razão. Como descreve Leonardo Coimbra este plano de compreensão corresponde à atividade da inteligência em *ato primeiro*, que conhece através de uma intuição que contacta de forma coextensiva, por *preensão* e *assimilação*, o corpo da própria realidade³¹.

No primeiro nível da atividade pensante dá-se uma atemática experiência do Universo que, pela indiferenciada unidade entre a emoção e a cognição, permitirá sentir o movimento criador e eterno da Vida, manifesto simbolicamente nas formas inauditas da ordem cósmica e da criação artística³². Pela experiência noético-emocional da *Alegria*³³, que advém da vivência inocente da imensidão deslumbrante do Infinito,³⁴ presentifica-se, de forma atemática, a relação primigénia da comunhão espiritual da Origem no seio de Deus, através de um sentimento de verdade, paz e harmonia, que nos introduz na beleza indizível do ritmo cósmico.

Por sua vez, o conhecimento que advém da atividade dialética da experiência pensante em *ato segundo*, dá-se, já não na vivência pré-categorial do ser, naquilo a que o autor chama de uma elementar relação cósmica, mas sim através de uma relação mediata, pelo exercício racional lógico-judicativo, na discursividade pragmática do senso comum, na certeza das leis universais científicas e na verdade das especulações filosóficas. No segundo nível da atividade pensante, naquilo a que Leonardo chama de visão *aginástica* ou *diurna*³⁵, realiza-se o doloroso esforço utilitário da ordem sociopolítica e

³¹ Cf. *idem*, *O Homem às Mãos com o Destino*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1950 (separata da Revista Portuguesa de Filosofia, Braga, VI, 1 [1950]), in *Obras Completas de Leonardo Coimbra*, IX, Porto, Livraria Tavares Martins, 1956-1964, p. 207.

³² Cf. «A luta pela imortalidade», in *Obras Completas*, vol. II, Lisboa, INCM, 2005, p. 36.

³³ Cf. *A Alegria, a Dor e a Graça*, in *Obras Completas*, vol. III, p. 45 [10].

³⁴ Cf. *ibidem*, p. 48 [14].

³⁵ Cf. *idem*, *S. Francisco de Assis: Visão Franciscana da Vida*, Porto, Maranus, 1927, in *Obras Completas de Leonardo Coimbra*, vol. VI, Lisboa, INCM, 2010, p. 242 [148].

do progresso científico-tecnológico e realiza-se também o doloroso esforço da dialética filosófica.

O regresso à visão da luz noturna do Mistério que nos constitui, nesse espaço sagrado de nós, como descreve Vergílio Ferreira, e que vibra de forma pré-categorial na alegria contemplativa de se estar vivo, exige um duplo movimento de autotranscendência: por um lado, do nível meramente prático e utilitário da vida, que reduz a realidade ao devir elementar da sua manifestação fenoménica, para o nível científico e filosófico; por outro lado, do nível puramente lógico-analítico, que reduz o real ao esgotamento do seu domínio conceptual e explicativo, para o nível analógico-simbólico e misterioso-emocional do lirismo metafísico.

Podemos estabelecer aqui uma primeira correlação com Vergílio Ferreira para quem o ser humano vive na tensão entre estes dois planos distintos de vivência compreensiva de si e do mundo: o das respostas objetivas e superficiais, que advém da explicação utilitária e científica, e o das questões indizíveis e profundas, que advém da atenção fenomenológica e desinteressada ao pulsar misterioso da vida no excesso originário de nós. No segundo caso, trata-se de um nível de consciência que advém da atenção de uma razão emocional, que no silêncio da obscuridade e da impossibilidade do «eu», deixa inquietamente implícito, o aceno insondável de uma Transcendência. Da memória saudosa, no excesso desprevenido e emocionado de ser-se, que reconduz ao fundamento primordial da vida, emerge a visão do impossível de si na demanda de um horizonte que futuramente possa consumir a sua completude e liberdade num corpo imortal.

Para Leonardo Coimbra a dialética ascensional do labor intuitivo-racional conduz-nos da precariedade sensório-perceptiva ao plano ideal das noções, que na relação última da experiência metafísico-religiosa, em *ato terceiro*, apresenta a realidade espiritual de Deus como fonte da vida eterna, recuperando a inocência do olhar originário, que na beleza e harmonia das criaturas via a Presença do divino, e acrescentando a sabedoria da visão da Graça escatológica. Em ato terceiro, a experiência pensante conhece de forma poético-analógica na visão transcendental do mistério de si e do mistério de Deus, como Origem e Horizonte absoluto de toda a realidade.

O pensamento, em ato terceiro, redescobre-se na unidade amorosa da Origem onde sempre esteve radicado, naquilo a que Leonardo Coimbra descreve como a experiência noético-emocional da Graça. A sensação crepuscular da Graça, que se dá no culminar da ascensão dialética pelo salto da Razão experimental para a visão ginástica do *lirismo metafísico* ou da *revelação* inicia o sentido luminoso do regresso ao coração glorioso do Ser,

prefigurando na beleza e amor do mundo a perfeita e universal fraternidade do Paraíso celestial futuro. Este movimento último para a dimensão auto-poiética e recôndita da alma dá-se pela conversão da inteligência ao irracional e misterioso de si mesma, significando o regresso à interrogação originária e contemplativa da beleza e bondade divinas, já não na inconsciência da experiência atemática, mas na tessitura excessiva do pensar que se purificou dos vícios absolutistas das formas míticas e lógicas da razão.

É evidente que no caso de Vergílio Ferreira a questão de Deus não se coloca em termos personalistas como fundamento transcendente da Criação, mas coloca-se na imanência do espaço sagrado do mistério do homem. No entanto, podemos verificar a existência de uma comum necessidade destes dois autores em reconduzir a verdade ao excesso da unidade radical da consciência na relação entre a vivência e a sabedoria, a emoção e a razão.

No âmbito superficial e secundário do problema e da pergunta, Deus, ou não existe ou existe à imagem e semelhança do homem. Para Vergílio Ferreira, a verdadeira divindade aparece no âmbito da interrogação primordial do homem acerca da origem e do destino de si mesmo e acerca do sentido último do Universo. O anúncio da eternidade dá-se, não no plano imediato e utilitário da vida do pensamento vulgar ou do senso comum, mas sim na dimensão originária de nós e no espaço rarefeito e excessivo do absoluto que nos mora. A experiência do mistério divino de nós dá-se ao nível do «eu» noético-emocional e não ao nível do «eu» psicológico, cujo modo de ser se define de forma nítida no domínio prático e mental, sensível e moral, enquanto sujeito que sente, pensa e age: «É um «eu» imediato tão nítido, tão indiferente, que é quase uma coisa entre outras coisas»³⁶.

Ao contrário da psicologia que tem como função determinar o *como* daquilo que é, no plano da exterioridade que se inscreve no mundo das coisas, a atitude meditativa reconduz-nos à interioridade do real e à possibilidade de experimentar o indizível de nós mesmos, naquilo que ao autor chama de «autorrevelação»³⁷. O sentimento que nos desperta já não é o da mera *curiosidade*, mas sim o do *espanto*. O que se procura surpreender já não é o iluminado ou manifestado, mas o próprio ato de iluminar, isto é, a causa inicial de tudo o que se manifesta no corpo, nos pensamentos e nas emoções. Para tal, há que descer do corpo ao espírito e da vida interior ao centro ou início fulgurante da sua realização, na pura e indistinta realidade de estarmos sendo e estarmos vivos. Explica-nos Vergílio Ferreira que nesta

³⁶ Vergílio Ferreira, *Invocação ao meu corpo*, p. 62.

³⁷ Cf. *ibidem*, p. 66.

experiência indizível de sermos a luz que vamos sendo, sentimos de forma abrupta e atónita uma presença eterna de nós a nós, como se víssemos alguém vivendo em nós, alguém que já lá estava e não estava, uma estranha e fulgurante realidade que nos habita, que não somos nós e vive oculto atrás de tudo quanto o manifesta através dos nossos gestos e pensamentos: «A evidência flagrante de seja o que for é de si acidental, inesperada, miraculosa, como a *graça* no misticismo. Ela releva não da pergunta, como disse, mas da interrogação»³⁸.

Acrescenta o autor que isto é assim, porque vai uma distância muito grande entre o saber de algo e o ver ou experimentar esse algo: sabemos muitas verdades de forma cerebral e racional, mas raramente elas se erguem fulgurantes diante de nós na experiência da nossa consciência integral de sujeitos de emoção, imaginação, razão e espírito. Descreve o autor que há instantes em que nos podemos suspender no ver e no sentir e nos podemos ver vendo e sentindo e é nesses momentos que surge esse «eu» originário, absoluto e intemporal. É a este nível do sagrado de nós que se pode afirmar a existência de Deus e não pelas provas racionais da sua existência que nos continuam a deixar indiferentes porque não nos permitem experimentar a sua presença³⁹. Trata-se de um instante em que se suspende o que há em nós de cognoscível e de dizível e se acede ao rarefeito e misterioso de nós na região última da nossa realidade mais profunda.

Essa luz íntima de nós é uma realidade intocável e inapreensível que só por instantes se pode surpreender quando a sua presença se escapa por um intervalo no todo imediato que se é. Como descreve no seu romance *Estrela Polar*, em cada tu que vive, há um «eu» que está vivendo e está sendo, presente e necessário. A pessoa revela-se no que vem à superfície, mas uma parte de si ficou ainda indizível e inacessível, assinalando de forma fugidia e flagrante uma radical irredutibilidade: «É incognoscível e furta-se, é inegável e não podemos apreendê-la. Mas é essa indizibilidade, essa coisa nenhuma, esse *quid* irreal, que marca e determina a verdade de ser uma pessoa e não outra»⁴⁰. O «eu» não se identifica em absoluto como aquilo que de si se manifesta: há uma dimensão irredutível do «eu» que permanece velada na relação simbólica, não se enunciando em presença como no original.

A dimensão original de nós, que nos unifica pela sua indeterminação e, ao mesmo tempo, nos afirma pela sua irredutibilidade, é princípio de existência que não coincide com o expresso e não se converte numa qualquer

³⁸ *Ibidem*, p. 67.

³⁹ Cf. *ibidem*, p. 68.

⁴⁰ Cf. *ibidem*, p. 72.

exterioridade. Nessa dimensão da realidade última de nós, mora a unicidade de cada homem, indistinta e única, que transcende a imagem de cada um na realidade segunda da determinação psicológica e da caracterização do corpo⁴¹. É nessa dimensão absoluta e rarefeita de nós que podemos aflo- rar a eternidade para além do tempo, a pura memória para além da recora- dação, a liberdade para além da determinação, o sagrado para além da reli- gião, a necessidade da vida para além da contingência e da morte. Só nessa dimensão última e misteriosa de nós a imortalidade emerge como exigência inexorável e Deus se ergue como justificação totalizadora sem necessidade de justificação.

Reconhece Vergílio Ferreira que o homem vive na permanente tensão entre o limitado em que vive e o ilimitado a que aspira, entre a miséria do provisório e a glória do definitivo, entre o acidental e o necessário, entre a humanidade precível a divindade eterna. O homem sonha ser Deus, sem deixar de ser homem. Há aqui uma interessante noção de necessária conti- nuidade entre estas duas dimensões que se reflete no facto de o autor defen- der que a mudança e o estável, o definitivo e o provisório mutuamente se exigem, considerando que desse modo através da mudança o homem será o Deus que se sonha sem deixar de ser o homem que se é: a mudança significa uma transfiguração, no sentido de aperfeiçoamento ou de espiritualização, como defende a tradição cristã, sem que haja aniquilação da identidade humana única e irrepetível que já se é⁴².

Impossível de reduzir à dimensão concreta e objetiva do domínio das coisas, a questão de Deus apresenta-se nas situações-limite que surgem subi- tamente na verdade fulgurante e indemonstrável do silêncio e do espanto. E apresenta-se pela evidência da beleza ou da morte e pelo sobressalto que nos emudece diante das coisas simples e diante do horizonte insondável da irrealidade. O sujeito que questiona, interroga-se pelo absurdo do so- frimento, do mal e da morte e aguarda salvação na esperança de uma vida perene. O divino apresenta-se na realidade misteriosa de nós, pela simples vibração do estar sendo, sem donde e porquê na pura tensão do excesso da totalidade presente⁴³.

Esse impacto de eternidade, no instante abrupto do assombro, mani- festa-se de forma plena na passagem do imediato da vida, da morte e da aparição da beleza para a rarefação e pureza da transcendência do mais original de nós: na convivência como a nossa realidade mais íntima a beleza

⁴¹ Cf. *ibidem*, p. 77.

⁴² Cf. *ibidem*, p. 83.

⁴³ Cf. *ibidem*, p. 84.

é indizível e insondável e a eternidade se desprende do tempo. A beleza da beleza é o seu excesso e o absoluto de nós excede tudo o que alcançamos, perdurando como simples procura na ânsia do sem limites: uma irrealidade que se anuncia para lá do real e que se ilumina num ver que não se vê. De acordo com Vergílio Ferreira, a memória pura estende-se a esse invisível e insondável, é a memória de nada numa indizível melancolia sem recordações, evocando uma realidade ausente e um limite em que, se Deus existisse, estaria ainda antes de todos os deuses e antes de si próprio⁴⁴. O autor recusa em definitivo a conceção pessoal de Deus insistindo que a zona primordial em que nos encontramos com a possibilidade da nossa impossibilidade e da nossa divindade é uma zona de mistério e de silêncio, na situação-limite do puro espanto: o pensar é póstumo ao que se é e à aparição da verdade essencial e da revelação do originário⁴⁵.

Por isso, o verdadeiro Deus de Vergílio Ferreira é sem rosto e sem nome. Deus fica remetido para o plano obscuro e inacessível de um Mistério concebido como pura irracionalidade e como nada. Um Mistério que não se revela historicamente nas mediações dos mistérios, um Mistério que é a realidade insondável e indefinível do Sagrado, a qual se identifica com a própria interrogação original e com o pressentimento indefinido de uma presença totalizada: «Fluido intocável que a tudo trespassa, a sua realidade anuncia-se apenas na indefinível presença que se pressupõe e se identifica a tudo o que se apresenta, a sua realidade é a estranheza do que é real (...) é o haver seres e subitamente sentirmos a sua presença dissolvida nisso mesmo inominável e que se anuncia na própria interrogação, como se os seres fossem apenas a face visível do invisível, a realidade presentificada de uma irrealidade»⁴⁶.

O sagrado vibra em toda a realidade como emotividade primeira na tensão entre o seu excesso e a sua determinação, transpondo o limite em que se anuncia e reabsorvendo todos os limites na sua unificação. Dar o nome a esse fundo-limite é nomear o inominável. Daí a noção de Deus, entidade coordenadora e totalizadora, cujo conteúdo é apenas o *que é*, ou o uno, ou o Espírito, ou o Ser, ou o Real, ou a Totalidade e, muitas outras vezes, de forma laicizada, a Matéria, ou a Vida ou a Energia⁴⁷. A sua determinação corresponde ao desejo de inteção, mas a nossa aspiração mais profunda não é aí que se decide. Para Vergílio Ferreira o sagrado, enquanto mistério do ser

⁴⁴ Cf. *ibidem*, p. 99.

⁴⁵ Cf. *ibidem*, p. 216.

⁴⁶ Cf. *ibidem*, p. 232.

⁴⁷ Cf. *ibidem*, p. 233.

do homem, parece inquestionável, mas a existência de Deus já depende da escolha que é feita na obscuridade do ser mais íntimo e a esse nível o autor confessa que Deus está ausente: na profundidade misteriosa de si mesmo Deus nunca nasceu, embora o reconheça como profundamente doloroso⁴⁸.

Podemos concluir que para Vergílio Ferreira, ao contrário da metafísica cristã de Leonardo Coimbra, o Mistério de Deus é mudo, absolutamente indiscernível, reduzindo-se à anterioridade de Si próprio, na memória pura e derradeira de nada. Nesse sentido, em vez da Esperança, o que parece prevalecer é a dor da angústia e do vazio. De modo distinto, para Leonardo Coimbra, na dimensão sagrada de nós, o Mistério divino que nos constitui é o da Saudade redentora, cujo alcance não é o do modo negativo da absoluta ausência, mas sim o do modo positivo e excessivo da incomensurável Presença.

⁴⁸ Cf. *ibidem*, p. 240.

O Universo Existencial de *Estrela Polar*

MARIA DE LOURDES SIRGADO GANHO

À memória de Donatella Dehò Neves (F. 16 de março de 2012)

«O homem é um animal tão estranho. Mas se não fosse estranho, não valia a pena ser homem, bastava ser animal»¹.

A reflexão existencial, presente na obra *Estrela Polar*, permite aceder à compreensão do universo existencial de Vergílio Ferreira, marcado pela estranheza, pelo paradoxal, pois no limite existir é algo tremendamente estranho e paradoxal.

Mas, então, como compreender o universo no qual este romance/ensaio vai desvendando a sua trama?

Em termos existenciais e metafísicos *Estrela Polar* pode ser reconduzido a três grandes questões que, por sua vez, incorporam outras. Assim sendo, temos a questão do eu como corpo, em que a sensação, o sentir é fundamental, bem como a necessidade do eu se contar a si mesmo, contar a sua história. Mas o eu coloca a questão do *alter ego*, o outro que pode ser compreendido a partir da reciprocidade, ou da sua ausência, como solidão. E a problemática da solidão, destruidora do eu é, aqui, central. Destas duas questões resulta uma terceira, que procura descrever o aprofundamento de um eu paradoxal, que existe na tensão entre ser e não-ser.

Deste modo, temáticas caras ao existencialismo emergem: absurdo, solidão *versus* desejo de comunicação e de conhecimento do outro, evidência existencial da negatividade, que habita no coração do homem e, ao mesmo tempo, preferência, desejo de um porto seguro, de uma âncora que pode tomar a forma de absoluto, que seja referência existencial e metafísica. Estas são questões centrais, estruturantes da obra em apreço.

Estrela Polar é esse absoluto, esse ponto de referência único, imutável, mas aqui evanescente, fugidio, âncora, ponto de referência desejado, quem

¹ Vergílio Ferreira, *Estrela polar*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2011, p. 273. (De agora em diante: E.P.)

sabe, mas este referencial é entrevisto na fugacidade do existir absurdo. Como nos diz: «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... »².

Eis aqui a lucidez do eu que encontra no outro o seu complemento, a desintegrar, ou mesmo o seu aniquilamento. Ser mineral, ser coisa, ser nome, e diz-nos: «mas que direi de ti amigo? Naturalmente reconstruo-te segundo a minha verdade. Sobretudo, destruo-te o que és, reduzo-te a uma coisa»³. Absurdo das etiquetas, das classificações.

Este universo existencial, marcado pelo absurdo, pela sonolência do quase não despertar, é vivido por Adalberto, personagem absurdo, omnipresente, no seu contar-se, no seu dizer-se de ser de memórias e náuseas. É nele que me vou centrar, pois nele se condensa o universo paradoxal de ser e não ser: «Que sou? Para o que me sinto?»⁴. E mais adiante: «Quem sou? Quem fui?»⁵

Adalberto interroga sempre, muitas vezes á superfície, pois é um ser que sente, que está ligado a um corpo, onde a dor se instala, existencial e metafísica e, a partir dela, conta-nos a sua história. Vive o absurdo, como um sentimento de desproporção. Viver segundo a sensação apela ao desejo do outro, quase sempre marcado pelo fracasso, pela solidão.

Adalberto personagem absurdo, aprisionado na sua angústia, na paradoxal tensão entre ser e não ser, em que a condição humana se afirma, sobretudo, na evidência da sua negatividade, mas que aspira ao amor, à amizade, por isso menciona: «Porque há um mais ainda que és tu. É desse mais que eu falo. Amor, amizade e a comunidade do ar que se respira, e das ideias que se pensam e ficam [...]»⁶.

Adalberto personagem solitário, aspirando, como vimos, a uma impossível comunicação, que fosse marcada pelo sentimento de plenitude, mas que recusa em desdobramentos de Aida e Alda, onde revela a sua quase total incapacidade para uma verdadeira experiência de reciprocidade. Ser sem amor, que o leva a afirmar: «Sei que não amo ninguém, que o amor dos outros é o meu amor por mim, sei tudo o que quiseses, menos acreditar e sentir que é assim. Custa estar só e é impossível por isso que um homem

² E.P., p. 269.

³ E.P., pp. 50-51.

⁴ E.P., p. 22.

⁵ E.P., p. 23.

⁶ E.P., p. 51.

nação para estar só. Sou demais para mim»⁷. Este «demais» de ser é um excesso que abriga a solidão a dois: «nós sós e o nosso olhar silencioso, de resignação, de piedade mútua»⁸. Solidão existencial, absurda, que é um momento segundo, pois a experiência de comunicação é-lhe anterior. Solidão sentida e vivida como paraíso perdido, como destruição de si e do outro, como incapacidade de construir um sentido para a existência, que procura, mas que lhe escapa permanentemente e, por isso, refere: «como aceder aos outros? Cai a noite a toda a pressa, como é duro estar só...»⁹. Esta é, na sua crueza, uma situação-limite, um bater contra o muro, «solidão brutal», como menciona: «a solidão atrás da solidão, o vazio total, só em instantes evanescentes, em ápices infinitos nos aparece como a fragrância de uma evidência-limite», que se não deseja mas cuja realidade se impõe por si mesma, pois a preferência corresponde à ilusão: «ilusão de uma presença, das amarras que nos prendem e nos justificam e nos tranquilizam»¹⁰. Mas esta é tão-só uma ilusão.

Adalberto que se conta e reconta, no trágico da sua existência insignificante, sem arroubos de plenitude, vivendo uma negatividade que, quando a consciência desperta, o lança no desejo de tudo isso superar. Deste modo vive, mas nele a angústia instalou-se, existencial, corrosiva, marcada pelos medos de ser e de não ser, em que o hábito se sobrepõe à criatividade, a rotina do quotidiano ao maravilhoso do que é imprevisível. E se há imprevisibilidade, ela, ou é marcada pelo sórdido, pelo grotesco, pelo pessimismo existencial, ou então, na sua positividade não é suportada pois é vivida como excesso a aniquilar.

Contudo, uma esperança ténue se instala: «Haveria um elo mais forte do que tudo o que o corroesse. Meu filho.»¹¹ Este o seu desejado porto seguro, o superar da angústia, da dor do desespero de ser, enfim, uma esperança, alegria breve: «E é porque és meu filho que te não tenho, vives no meu futuro, na minha sufocação. A morte fixou-mo na esperança – na esperança sem mais, no absurdo da perfeição»¹².

Neste momento uma interrogação emerge: quem é Adalberto, quais os seus anseios, qual a sua origem, o seu percurso e o seu destino?

⁷ E.P., pp. 193-194.

⁸ E.P., p. 224.

⁹ E.P., p. 47.

¹⁰ E.P., p. 191.

¹¹ E.P., p. 258.

¹² E.P., p. 259.

Adalberto é, em *Estrela Polar* o personagem absurdo, marcado pelo desacordo entre o seu próprio eu, fragmentado, e o mundo, cego e surdo aos seus anseios. Mundo que vai rodando no seu ritmo, que não é o seu, que sente como quebrado, quando talvez seja ele próprio, na sua absurdidade, que não funciona, daí a seguinte referência, que lhe é feita do exterior de si mesmo:

«Meu caro Adalberto [...] o tempo da infância acabou. Agora é o tempo dos homens. Reconhecer o mundo nos nossos limites e aguentar, e reinventar a alegria como um deus triunfante. Que sabe você disso? Que sabe da resignação alegre, da ternura, da conquista terrível de não precisar de saber mais? Você construiu-se como uma máquina aparatosa, mas que não trabalha. Quer convencer-me de que só não trabalha porque lhe falta uma peça, uma peça pequenina, um ridículo parafuso. Estou tentando convencê-lo de que o parafuso nada resolve.»¹³

Personagem absurdo no agir, sempre desfasado da realidade, simplesmente desajustado, relativamente a si mesmo, ao seu eu, relativamente ao amor, ao outro, na ambiguidade de Aida/Alda, num aproximar-se e recuar permanente. Deste modo fez a experiência da dor, do sofrimento, aturdido pela sonolência de uma existência vivida no desespero de si, dos outros e do mundo. Quem sabe, desespero de Deus! Por isso se sente condenado: «Ah, a solidão absoluta é bem a última condenação do homem.»¹⁴ A par desta solidão a angústia como impossibilidade de realização em plenitude, impossibilidade existencial e ontológica da relação ao outro.

Vergílio Ferreira colocou, sem dúvida, sobre os ombros de Adalberto a pedra rolante de Sísifo, bem como a indiferença da existência mineralizada de Albert Camus, a náusea de Sartre, as experiências-limite de Karl Jaspers, a angústia e o desespero de Kierkegaard. Existir sem um sentido para a existência onde apenas a luz de *Estrela Polar* emerge na sua breve carícia de uma promessa a haver. O escritor, de facto, coloca o personagem a descrever o sentir, o existir, à maneira de uma coisa, quase a lembrar a obra de Raúl Brandão, intitulada *Húmus*. Há descrição fenomenológica, não há explicação, não há conhecimento, está-se perante o revelar de uma experiência no limite de ser. E fê-lo conscientemente, podemos afirmar, magistralmente,

¹³ E.P., p. 195.

¹⁴ E.P., p. 194.

marcando o itinerário de um prisioneiro de si mesmo, vivendo um destino descompassado, sem o grito da alma que impele para a ação, sem o arroubo necessário para dizer de forma integral eu sou porque nós somos.

Tudo se passa em Penalva, onde o pessoal e o impessoal convivem, lugar utópico, onde personagens utópicas e absurdas interagem, sempre de um modo disfuncional, em sociedade, cada um com os seus hábitos, os seus medos, as suas alegrias breves, as suas angústias frente à existência que os atropela até à morte, até à prisão, que é uma espécie de morte.

Romance claramente de recorte existencial, mas se tivermos em linha de conta o título de uma obra de Albert Camus, *O Averso e o Direito*, podemos afirmar, mantendo a devida diferença, que esta obra corresponde a uma espécie de avesso, que tem a sua existência própria, que podemos reconhecer, para recusar, pois assinala o mal em nós, porque a esperança apenas se entrevê num horizonte bem horizontal. A morte é o fim, mas paradoxalmente, é presença, pela memória: Adalberto é filho único¹⁵, mas a mãe está tão presente antes e depois da morte, na sua preocupação de mãe, já enquanto criança aprisionado no quarto, no «levanta-te, vai estudar»¹⁶, ou então; «já estudaste, Betinho?»¹⁷.

Adalberto, prisioneiro desde sempre, conta a sua história, que é a sua e a daqueles com quem, à sua maneira, se relacionou, na solidão do encontro de epidermes, ou seja à superfície do existir, sem interrogar, por isso é o herói absurdo desta obra, já que o interrogar, esse só quando a consciência desperta. Passar do sentimento de absurdo, da vivência do absurdo a uma sua conceptualização só quando se passa da aparição para o verdadeiro interrogar, que no caso de Adalberto tarda em chegar.

Encontramo-nos, sem dúvida perante uma magnífica, embora, sufocante, fenomenologia do ser de um eu que se revela em negativo.

¹⁵ Cf. E.P., p. 22.

¹⁶ E.P., p. 24.

¹⁷ E.P., p. 22.

O enigma da transcendência do «eu» em Vergílio Ferreira

MANUEL CÂNDIDO PIMENTEL

O tema da transcendência do «eu», de que aqui me ocupo, é aflorado por Vergílio Ferreira e debatido no texto «Da Fenomenologia a Sartre», que precede, como prefácio, a tradução portuguesa, que ele fez, de *L'Existentialisme est un Humanisme* (*O Existencialismo é um Humanismo*), de Jean-Paul Sartre, onde, com notável perspicácia, reflete sobre algumas equívocas perspectivas do filósofo francês na abordagem que ele faz desse tema, contrastando-as com a sua específica forma de ver, nomeadamente aquela que respeita ao «eu» como *presença* e *aparicação*, noções fundamentais do pensar filosófico vergiliano, na esteira do romance *Aparicação* e do mesmo estudo sobre a fenomenologia de e pós-Husserl, onde se dá relevo às filosofias da existência, entre as quais avulta a de Heidegger, e, em particular, ao existencialismo sartriano.

Redigido em Fontanelas, no ano de 1961, com data de término a 5 de setembro, saiu a acompanhar a primeira tradução da obra de Sartre, editada pela Editorial Presença em 1962. Aquando da terceira edição, surgida em 1970, na nota que redigiu, entretanto, para ela, manifestou o escritor a sua intenção de «refundir totalmente o estudo» para «torná-lo de mais fácil leitura e retomar ainda alguns dos seus temas»¹, o que não fez por manifesta falta de tempo². Porém, já na segunda edição, de 1965, havia procedido a alguma revisão, não tão extensivamente como lhe ditaria o desejo não cumprido em 1970.

Tal revisão é significativa para o assunto de que me ocupo, pois que teve a ver, sobretudo, com a questão da transcendência do «eu». O escritor-filósofo, a tal propósito, acrescentou ao texto um «Apêndice à pag. 94 - n.º 1»³,

¹ Vergílio Ferreira, «Nota à 3.ª edição», in Jean-Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, tradução e notas de Vergílio Ferreira, Lisboa, Editorial Presença, 1978⁴, p. 7.

² Cf. *idem*, *ibidem*.

³ Citamos de «Da Fenomenologia a Sartre» pela 4.ª edição de *O Existencialismo é um Humanismo* (*op. cit.*): pp. 114-116. A partir de agora referir-nos-emos ao texto de Vergílio Ferreira pela sigla DFS.

que inseriu no término do segundo capítulo, o dedicado ao existencialismo, antes, pois, da terceira e última parte onde considera a liberdade como o problema capital da obra de Sartre. Apesar do apontado relevo desta última parte, interessar-me-á menos considerá-la do que o mais circunscrito tema do ego e da sua transcendência, a que o próprio Sartre dedicou o «L'Essai sur la transcendance de l'Ego», pela primeira vez publicado, com este título, em 1936, na revista *Recherches philosophiques*, e que só muitos anos mais tarde conheceu edição independente pela Vrin, em 1988⁴.

A importância do texto de Sartre está em ser a sua primeira obra de investigação propriamente filosófica, redigida em 1934, aquando da sua estada em Berlim, para onde fora na mira do estudo da fenomenologia de Husserl. Constitui um marco para o ponto de vista da evolução intelectual de Sartre, já que algumas essenciais posições aí defendidas preludiam *L'Être et le Neant*, de 1943, texto que Vergílio Ferreira, por abundantes referências em «Da Fenomenologia a Sartre», profundamente conhecia e de onde principalmente retirou informação sobre a temática sartriana da transcendência do «eu».

Aquando da redação do seu extenso ensaio, em 1961, Vergílio não teve oportunidade de ler o texto sartriano sobre a transcendência do ego, o que só fez em 1965, aquando da terceira edição de *O Existencialismo é um Humanismo*. Foi neste contexto que redigiu o complementar apêndice que citei, que dá notícia do seu encontro com o Sartre de *La transcendance de l'Ego*:

«O ser-nos só agora (1965) possível ler na íntegra *La transcendance de l'Ego* de Sartre e que só conhecíamos das referências de Gaston Berger (em *Le cogito dans la philosophie de Husserl*) e de Gilbert Varet (em *L'Ontologie de Sartre*) para não falarmos das referências do próprio Sartre (em *L'Être et le Neant*) obriga-nos a retomar o problema do “eu” mais detalhadamente.»⁵

Compulsando as páginas de «Da Fenomenologia a Sartre» sobre a problemática do «eu» e comparando-as com o conteúdo do «Apêndice à pag. 94 - n.º 1», verificamos que Vergílio Ferreira já estava, em 1961, na posse das coordenadas fundamentais da tese sartriana e que a leitura de *La transcendance de l'Ego* pouco ou nada acrescentou ao seu conhecimento, pelo menos que justificasse aquela indicação de o tradutor de *L'Existencialisme*

⁴ Jean-Paul Sartre, *La Transcendance de l'Ego*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.

⁵ DFS, p. 114.

est un humanisme ter sentido necessidade de «retomar o problema do “eu” mais detalhadamente». A circunstância do detalhe nada tem a ver com uma revisão exaustiva da análise já feita em virtude de novos dados. Vergílio, ao inteirar-se da primeira obra de Sartre, sentiu, por reação, a necessidade de contrastar a sua com as posições sartrianas, mostrando-nos a sua forma de avaliar a verdade e as consequências da tese de Sartre.

No «Apêndice à pag. 94 - n.º 1», ele prolonga o que já havia dito em linhas passadas, mas agora com a indicação ainda mais clara das suas dissidências com Sartre. Afirma-o nitidamente: «[...] o “eu” originário de que falo não tem nada que ver com a dilucidação de Sartre.»⁶ Para Vergílio, e no meu ponto de vista, a noção sartriana de «transcendência do ego» transporta-nos ao esvaimento do sentido do eu até «restar apenas a transparência da consciência, o seu “Nada”»⁷. A questão vergiliana do «eu» está em pujança na oposição a este «Nada» de Sartre: o ego vergiliano é *pura aparição de nós*, está antes *de qualquer determinação*, *pura atividade*, ou uma *força*.

Em que é que ele se distingue do ego sartriano? Distingue-se porque lhe é nítida a existência, enquanto, pelo contrário, o «eu» sartriano é esquemático, um arremedo tético, no que está em ser um *nada*. Sartre está muito próximo na inspiração do eu da aperceção transcendental de Kant, que é, na ótica de Vergílio Ferreira, um mito, já que ele não nos é acessível no presente da consciência, não se nos dá em evidência mas por pressuposição: esse «Eu transcendental que nos unifica os atos de consciência e nos individualiza [...] é um mito como agente da síntese e individualização, pois que a síntese opera-se transversalmente no próprio ato da consciência e por ela, como é essa mesma consciência que nos dá a individualidade»⁸.

O recuo do ato de consciência para o que não é ato mas que o ato pressupõe, tal é a unificação a pressupor a unidade, ou a síntese o agente dela. Um tal recuo leva-nos a um «eu» que, em Sartre, se esvai de sentido⁹ «para restar apenas a *transparência* da consciência, o seu “Nada”»¹⁰, enquanto em Vergílio nos descobre um «eu» que é a instância originária da própria vida e existência. Ainda que, com Sartre, concorde não ser o ego a «nossa personificação, mas apenas disso o “sinal”»¹¹, e estabeleça real diferença entre essa originária instância, a consciência e o ato de consciência, separa-se do

⁶ *Ibidem*, p. 115.

⁷ *Ibidem*, pp. 114-115.

⁸ *Ibidem*, p. 114.

⁹ Cf. *ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 114-115.

¹¹ *Ibidem*, p. 93.

intuíto sartriano na forma como encara o sentido do próprio «eu», uma transcendência vazia, em Sartre, uma «força que nos habita»¹², em Vergílio.

Implicar-se-á nesse «eu» vergiliano a noção de transcendência como no de Sartre? Vergílio Ferreira nota corretamente que a questão da transcendência do «eu» em Sartre anda ligada à ideia de ser o «eu» algo de opaco, o que precisamente traduz o «eu» como um simples «“pólo unificador” dos estados de consciência» – no que há alguma concordância com a egologia transcendental de Husserl –, um *en-soi*, no vocabulário sartriano¹³. A «consciência de que esse Ego é o “eu” com que a mim me identifico, não vem dele e sim do *pour-soi*»¹⁴. Por esta noção de transcendência julgou Sartre – assim interpreta Vergílio – ter «eliminado de Husserl (que veio por fim a adotar o Eu transcendental) todo e qualquer rasto de “idealismo”, expulsando a consciência para fora de si e mantendo nela, implicitamente, a consciência de si, só na estrita medida em que tal consciência de si é consciência (de) si, ou seja irrefletida»¹⁵.

De certo modo se pode conceber a transcendência do ego em Sartre como uma espécie de leitura pela negativa, ou talvez mesmo equívoca, do «eu» transcendental de Husserl, leitura que, no fundo, aproveitando as indicações de Husserl, consistiu, *grosso modo*, em privilegiar a irredutibilidade do «eu» husserliano às suas vivências, como absolutamente anterior a elas, assim concebendo Sartre o «eu» como *unidade transcendente*¹⁶, tanto no ponto de vista noético quanto no ôntico.

A onticidade do ego sartriano está precisamente no seu *nada*, que não é aqui inocente, mas que, como esquema, é sinal do nada que nos nadifica e nos projeta na morte. Este é um ponto crítico para Vergílio, pensador independente, que o foi, que não se coibiu de pensar além de Husserl e além de Sartre o enigma da transcendência, patenteando-lhes a resposta na radicalidade unitiva do eu com a carne, num transe existencial diríamos, que a fenomenologia de Husserl não ousou nem a pressentiu Sartre, mas que em *Invocação ao meu Corpo* está profundamente refletida como *presença encarnada*: «Mas eu não posso sair do meu corpo e assim a minha presença a mim com ele é uma presença absoluta.»¹⁷ Nesta absolutidade da presença encarnada está a radicalidade de base que instaura o pensar.

¹² *Ibidem*, p. 92.

¹³ *Ibidem*, p. 93.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 115.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *La Transcendance de l'Ego*, p. 44.

¹⁷ Vergílio Ferreira, *Invocação ao meu Corpo*, Lisboa, Bertrand Editora, 1994³, p. 258.

Na parte do ensaio «Da Fenomenologia a Sartre» que dedica a Husserl e aos posteriores desenvolvimentos da fenomenologia, reflete Vergílio, a propósito da *epoché* e do método da redução fenomenológica, sobre a radicalidade e a vigência da sua aplicação ao notar que o processo de sucessivas *epochés* e reduções nos leva a «um limite em que já é impossível operarmos mais suspensões, em que o dado originário do que construímos para a vida se ergue à nossa face: o próprio “eu”»¹⁸. Declara não ser possível «“suspender” a presença do nosso “eu”»¹⁹: ele não só é o «promotor da “redução”» como o *suspendere-se* implica contraditoriamente que sempre o «eu», que se suspende, estaria presente. De facto, como aduz, apenas podemos suspender ou atos que tenhamos realizado ou o «eu» que entretanto os realizou – «por exemplo, o homem colérico que fui e que há pouco esteve vivendo a sua cólera»: posso, assim, suspender o ato que vivi, mas não o «“eu” que estou sendo, não o centro desses atos em qualquer momento que os realize»: «Quem opera a “redução” sou “eu” e portanto “eu” não posso ser “reduzido”...»²⁰ Se isto aponta para uma tematização da existencialidade cogitante, a operar já fora da fenomenologia de Husserl, aproa-nos do mesmo passo a um significado e sentido outros da própria radicalidade, já porventura ônticos e ontológicos, que propõem o emergir de um «eu» a partir de uma dimensão originária ultimante, patentemente anterior à facticidade do existir e das concreções da vida e do viver.

O reconhecimento de que há uma radicalidade última do eu que anula o exercício da redução fenomenológica é já, e no contributo da própria fenomenologia, o revelar do fundo abissal de nós próprios, sujeitos de pensamento, de conhecimento e de ação. Nesta medida, o «eu» vergiliano não será a instância última de uma consciência purificada. Revelar a abissalidade de nós a nós é também, por confissão intrínseca à compreensão dessa abissalidade, declarar incognoscível o sujeito puro do conhecimento, que, por exemplo, Descartes tentou pensar como pensamento que a si próprio se pensa.

Vergílio contempla na fenomenologia de Husserl o inolvidável contributo da intencionalidade, que aqui se insinua e ele exprime no argumento segundo o qual, se possível fosse ao *cogito* pensar-se como puro sujeito, possível seria ao sujeito pensar *nada*, assim se reduzindo este pensar à atividade pura de pensar e, portanto, sem que tal atividade visasse qualquer objeto

¹⁸ DFS, p. 42.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 43.

de pensamento²¹. Neste caso, prossegue o escritor-filósofo, «o puro e vazio e in-objetivo ato de pensar oferecer-se-nos-ia como objeto do nosso exame. Mas justamente nós sabemos que o pensar *nada* é impossível, precisamente porque estamos sempre pensando em alguma coisa. Se por hipótese não houvesse nada à nossa volta, nós estaríamos pensando esse nada, ou seja, “alguma coisa”»²².

Não necessariamente no vocabulário de Vergílio Ferreira, podemos caracterizar a direção da consciência para o objeto como uma resposta da própria consciência à sua fome do objeto. Isto significa que a consciência, orientando-se para o objeto, objetiva-se, e há neste objetivar-se processos de intussusceção que muito têm a ver com o organismo e o alimento. Se a consciência se dirige para o objeto e o assimila, é esta assimilação a própria vida eucarística da consciência manifestando-se e por essa manifestação sabendo e sabendo-se consciência como tal. Se o objeto falta à noética da consciência, não é possível à consciência saber-se a si. Nas palavras de Vergílio, «no último reduto de nós, após todas as “suspensões”, nós descobrimos que um “eu puro” não tem conteúdo, ou seja, que um “eu” existe precisamente em função daquilo que visa, para que se pro-jeta»²³. A radicalidade última a que aqui chegamos, que foi a da revelação de Husserl, «não é o *cogito* cartesiano, mas um *cogito cogitatum*, um “penso o pensado”»²⁴.

O que daqui se retira para Vergílio Ferreira não é evidentemente a revelação da intencionalidade husserliana. Esta demonstra e define a consciência no quadro das relações intencionais. O que não está dado na análise husserliana, ou que lhe constitui, talvez, um impensado, é o *quid* além de todo o conteúdo e além de todo o esquematismo transcendental, até mesmo além do «nada» sartriano.

O *quid* – dirá Vergílio na *Carta ao Futuro* (1958) ser ele um «clarão», «a fulgurante verdade do que sou»²⁵ –, este *quid* constitui a experiência singular do «eu» no romance *Aparição* (1959) e volta a surgir na relação do «eu» com o «tu» no romance *Estrela Polar* (1962). Desse *quid* fala em «Da Fenomenologia a Sartre» na forma obsidiante como dele sempre fala quando a sua escrita e pensamento se defrontam nos abismos da subjetividade humana para acertar o enigma da decifrabildade desta com o mistério que a mergulha no ser, que é já nela o inexprimível, o indizível e o insondável.

²¹ Cf *ibidem*.

²² *Ibidem*, pp. 43-44.

²³ *Ibidem*, p. 44.

²⁴ *Ibidem*, p. 45.

²⁵ *Idem*, *Carta ao Futuro*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981³, p. 62.

Essa experiência do «eu» é uma experiência de transcendência, ainda que a mitigue o pensamento da imanência, que é o da tendência para exaurir o ser no plano humano. Há essa tendência em Vergílio. Ela contrasta, porém – e até mesmo, por vezes, se anula aí no lugar mesmo do contraste –, com o carácter sacral que rodeia e preenche de significado ontológico a experiência fulgurante do «eu». A descrição desta experiência está em *Aparição* e em múltiplos textos, teóricos ou ficcionais, e é até, em Vergílio, o que há de mais real até do que a ideia, o anjo e Deus. Em *Espaço do Invisível*, colhemos: antes da pessoa «está a outra, a pura verdade de se ser, de sentir-se, a fugidia e fulminante iluminação que nos vive, o estar sendo, a inefável presença que nos enche e transborda»²⁶. A experiência de aparição *do que quer que seja* encarnou na ficção de *Aparição*, como podemos ver no trecho que se segue:

«Desde sempre dormíamos cada irmão em seu quarto. Cumpri o dever de ser homem e deitei-me sozinho, tendo o cuidado de não olhar para o guarda-fato. Mas no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sitio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa *mais*, que me excedia e me metia medo. Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava.»²⁷

A experiência do «eu» em Vergílio Ferreira, pelas características que anuncia, pode dizer-se um *analogon* da experiência mística pelo carácter contemplativo que comporta ou um ensaio continuado de religiosa relação, que até se define pela fascinação e o temor. Nestes moldes se pronuncia o escritor-filósofo no ensaio «Da Fenomenologia a Sartre», contradizendo Sartre e o seu «nada»:

²⁶ *Idem*, *Espaço do Invisível I*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, p. 209.

²⁷ *Idem*, *Aparição*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1983, pp. 63-64.

«Quando penso nesse “eu” ou antes, quando o vejo, nem o considero como polo unificador do pensar nem muito menos como totalidade de ações ou estados, ou seja como “eu psíquico”. A pura aparição de nós está *antes de qualquer determinação*, porque é a pura realidade de sermos uma força viva, a pura manifestação da pessoa humana que somos e a consciência que disso temos é *coincidente-incoincidente* com isso.»²⁸

Este «eu» é, pois, *aparição*, visitação também, um «puro surgimento de mim a mim»²⁹, «pura atividade que se sabe ativa no instante de se manifestar», «o ilimitado e indiscriminado de nós antes de qualquer limitação ou discriminação», «a pura consciência de que está aqui *alguém*»³⁰. Fórmulas, pois, de transcendência. Mas transcendência que aprendeu a soletrar-se na identidade do mesmo ou aprendeu, desde a solidão subjetiva, a presença e a ausência do outro:

«[...] do puro ser vivo, subitamente erguido à minha frente, separado de mim enquanto precisamente vivo e penso; e se a individualização de um “eu” implica o “outro”, negando-o, a verdade é que na afirmação irrecusável de quem somos estamos falando de algo que de certo modo nos transcende, sendo nós e por transposição (não por contraste) os outros.»³¹

A fórmula da transcendência subjetiva encerra uma enigmática da identidade do «eu» que, em Vergílio Ferreira, arranca do reconhecimento da solidão ontológica radical da própria subjetividade. A emergência do outro é-lhe necessária, e necessária até para a sua explicitação existencial, além dos valores do convívio, da comunicação e do amor, aí se redescobrimo, como faz Vergílio, as dimensões candentes do *ser-com*, o *mitsein* heideggeriano, a que dá alto valor em «Da Fenomenologia a Sartre» e *Estrela Polar*.

²⁸ DFS, p. 115.

²⁹ *Ibidem*, p. 93.

³⁰ *Ibidem*, p. 115.

³¹ *Ibidem*, p. 93.

Notas biográficas dos colaboradores

Cassiano Maria Reimão

Licenciado em Filosofia pela Universidade Católica Portuguesa e pela Universidade de Lisboa, é doutorado em Filosofia Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa, onde prestou, também, provas de agregação. Professor catedrático da Universidade Lusíada de Lisboa, tem assento no Conselho Científico e a regência de várias unidades curriculares com particular incidência nas temáticas da ética e da responsabilidade social. Exerce também funções docentes no Instituto Superior de Gestão, integrando o seu Conselho Científico. No antecedente, foi professor na Universidade Nova de Lisboa, na Universidade Católica Portuguesa – pertencendo, como investigador, ao Centro de Estudos de Filosofia (CEFi) – e na Universidade Lusófona. Colaborou, também, como docente, com a Universidade do Algarve, com a Universidade dos Açores, com a Academia da Força Aérea e com a Escola Superior de Educação de Torres Novas. Foi membro do Conselho Económico e Social, do Conselho Nacional de Educação, do Conselho Deontológico da APESP, do Conselho de Avaliação do Ensino Superior Politécnico Privado e da ACISE, tendo integrado a sua Direção. Tem dedicado especial atenção às áreas da Antropologia Filosófica, da Ética, da Psicologia e da Educação, nas quais publicou diversos trabalhos (livros e artigos) e organizou vários eventos académicos (colóquios, seminários e conferências).

Eunice Cabral Nunes da Silva

Docente de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea no Departamento de Linguística e Literaturas da Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora. Professora Auxiliar com agregação em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea. Tem trabalhos publicados sobre Vergílio Ferreira, nomeadamente em Homenagem a Vergílio Ferreira, Universidade de Évora, Évora, 1996. Tem outros trabalhos publicados sobre as obras ficcionais de José Régio, de José Cardoso Pires e de António Lobo Antunes.

Isabel Cristina Rodrigues

Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, tendo apresentado em 2006 uma dissertação de doutoramento sobre a obra de Vergílio Ferreira intitulada *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*. Tem ainda outro volume dedicado ao escritor (*A Poética do*

Romance em Vergílio Ferreira), publicado em 2000 pela Editora Colibri, e integra a Equipa Vergílio Ferreira (coordenada pelo Prof. Helder Godinho), que se destina ao estudo do espólio do autor e à edição crítica dos seus textos.

Isabel Soler Quintana

Professora titular de literatura portuguesa na Universitat de Barcelona. A sua área de investigação principal é o papel da cultura portuguesa na história e no pensamento renascentista e a literatura de viagens dos séculos XV, XVI e XVII (algumas das suas publicações nesta área são *El nudo y la esfera*, 2003, *Los mares naufragos*, 2004, *Carta del descubrimiento del Brasil de Pero Vaz de Caminha*, 2008 e *Derrota de Vasco de Gama*, 2011). Faz parte do grupo de pesquisa “Naturalezas figuradas. Ciencia y cultura visual en el mundo ibérico, scs. XVI-XVIII”, vinculado à área de História da Ciência do CSIC. Dedicase também ao século XX português desde o estudo do período salazarista e a literatura do trauma da guerra colonial (temas sobre os que leciona cursos de pós-graduação e doutoramento), e à literatura biográfica e autobiográfica, concretamente, a partir da obra de Vergílio Ferreira, sobre quem escreveu diversos ensaios e traduziu diferentes obras narrativas e ensaísticas. Nesta mesma linha de pesquisa, faz parte do projeto “Historia y análisis del ensayo literario en España, 1923-1975”, da Faculdade de Humanidades da Universitat Pompeu Fabra, no que colabora com trabalhos comparatísticos entre a literatura do Eu portuguesa e espanhola.

Jorge Augusto Maximino

Doutorado em Estudos Portugueses pela Universidade de Paris IV-Sorbonne, onde apresentou a sua tese *Filosofia e Modernidade na obra poética de António Ramos Rosa*, e onde foi bolseiro da FCT até 2009. Licenciado em Estudos Europeus pela Universidade de Paris VIII, na qual apresentou também, no ano 2000, dissertação de mestrado sobre João Guimarães Rosa com um trabalho cuja versão portuguesa, no prelo, leva por título *Ética e alteridade em Primeiras histórias de João Guimarães Rosa*. Professor, coordenador científico de dois cursos de pós-graduação no Instituto Piaget e investigador, tem publicações sobre estética, literatura e teoria da cultura dispersas em jornais eletrónicos, revistas e antologias de poesia, como o *Tempo Migratório* (Limiar, 1985) e *18 + 1 Poètes de Langue Portugaise* (Chamdeigne-Instituto Camões, 2000). Concebeu e organizou encontros científicos em iniciativas internacionais como Portugal e a Europa, realizado em Paris em 1994, numa parceria do Centro Georges Pompidou e ARIMAGE, com o Alto Patrocínio da Presidência da República e dos Ministérios da Cultura de Portugal e França; o Festival do Imaginário (1996-1999), com o patrocínio do Ministério da Cultura, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Câmara Municipal de Abrantes, a Mostra de Arte Multimédia, a Bienal Internacional do Douro e Vale do Coa, realizada em parceria com as Câmaras Municipais da região, o Ministério da Cultura, a Mostra de Arte Contemporânea do Douro, parceria da SOMA com as Câmaras de Mêda

e Foz Coa. É fundador do Festival de Poesia de Vila Nova de Foz Coa (1984), com Carlos Gonçalves e os escritores Egito Gonçalves, Melo Castro, João Rui de Sousa, e da Revista LUSOGRAFIAS, publicação internacional orientada para a investigação e divulgação da arte e cultura dos países da CPLP.

Lídia Jorge

Escritora representativa da Geração pós Revolução dos Cravos. O seu livro de estreia, *O Dia dos Prodígios*, publicado em 1980, tem sido considerado um marco na nova fase da Literatura Portuguesa. Desde então, a autora tem publicado romances, contos, teatro e ensaio. Os seus livros estão traduzidos em várias línguas e tem recebido os principais prémios nacionais na categoria do romance, e vários internacionais, entre eles o Albatros Prize by Günter Grass Foundation. Em 2009 publicou *Contrato Sentimental*, um livro de ensaios sobre Portugal e a Modernidade, e mais recentemente, já em 2011, o romance *A Noite das Mulheres Cantoras*. A *Costa dos Murmúrios*, publicado em 1988, foi adaptado recentemente ao cinema por Margarida Cardoso, tendo sido o livro que iniciou a abertura do espaço internacional à obra da autora.

Manuel Cândido Pimentel

Professor Associado da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Diretor do CEFi – Centro de Estudos de Filosofia, membro da Sociedade Científica da UCP, sócio-fundador do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira e Académico correspondente da Academia Brasileira de Filosofia. Tem orientado os seus interesses para a Cultura Filosófica Portuguesa, Luso-Brasileira e Hispano-americana, bem como para a Ética e a Filosofia do Conhecimento, coordenando e participando, nestas áreas, em múltiplos projetos de unidades de I&D. Organizou o vol. IV da História do Pensamento Filosófico Português (Lx, 2004). Em 2008, foi Presidente da Comissão Organizadora das Comemorações do IV Centenário do Nascimento do Padre António Vieira. Salientam-se as obras *Antero de Quental: uma Filosofia do Paradoxo* (PDL, 1993), *Filosofia Criacionista da Morte* (PDL, 1994), *Odisseias do Espírito* (Lx, 1996), *A Ontologia Integral de Leonardo Coimbra: ensaio sobre a intuição do ser e a visão enigmática* (Lx, 2003), *De Chronos a Kairós: caminhos filosóficos do Padre António Vieira* (Brasil, 2008) e *Razão Comovida* (Lx, 2011).

Nuno Júdice

Académico, escritor e ensaísta. É Professor Associado do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É diretor da Revista «Colóquio-Letras» e Coordenador dos Seminários de Tradução Coletiva da Fundação Casa de Mateus. Foi diretor da revista «Tabacaria» e Conselheiro Cultural da Embaixada Portuguesa em Paris. É autor, entre outras obras, de *O espaço do conto no texto medieval*, Vega,

1991, *Voyage dans un siècle de littérature portugaise*, L'Escampette, 1993, *A viagem das palavras, Estudo sobre poesia*, Colibri/IELT, 2005, *O fenómeno narrativo*, Colibri/IELT, 2005, *ABC da Crítica*, D. Quixote, 2010.

Rosa Maria Goulart

Professora catedrática de Teoria da Literatura no Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade dos Açores. É licenciada pela Universidade de Coimbra e doutorada pela Universidade dos Açores, com uma dissertação intitulada *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira* e um trabalho complementar, intitulado *Carlos de Oliveira: Arte Poética*. Tem sido responsável pela regência de unidades curriculares nos cursos de licenciatura, mestrado e doutoramento. Desempenha atualmente o cargo de vice-reitora para a Área Académica. Foi, nos últimos cinco anos, membro do Conselho Geral, do Conselho Científico, do Conselho de Departamento, da Comissão Científica Departamental, da Comissão Científica do curso de mestrado em Estudos Portugueses, Coordenadora do curso de doutoramento em Estudos Portugueses e presidente da Comissão Científica do curso. Além de artigos em revistas da especialidade e em atas de colóquios e congressos, publicou os seguintes livros: *Romance lírico. O percurso de Vergílio Ferreira* (1990), Grande Prémio de Ensaio APE/TLP; *Arte(s) Poéticas* (1997); *O Trabalho da Prosa* (1997); *Literatura e Teoria da Literatura em tempo de crise* (2001).

Samuel Rodrigues Dimas

Investigador no Centro de Estudos de Filosofia da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa e tem as seguintes habilitações académicas: Licenciatura em Teologia pela UCP com a tese *A Intuição de Deus em Fernando Pessoa*; Mestrado em Filosofia da Ação pela UCP com a tese *A Dinâmica do Sujeito em Bernard Lonergan*; Doutoramento em Filosofia Portuguesa com a tese *A Teoria Metafísica da Experiência em Leonardo Coimbra: sobre a Razão Mistérica e a Redenção Integral*.

Dedica-se à investigação do pensamento luso-brasileiro e do pensamento ibérico no âmbito da Filosofia e da Teologia, realçando-se, para além dos diversos artigos em atas de Encontros Científicos, as seguintes publicações: *A Intuição de Deus em Fernando Pessoa – 25 poemas inéditos*; *Deus, o Homem e a Simbólica do Real – Estudos sobre Metafísica Contemporânea*, Prefácio de Manuel Ferreira Patrício, Lisboa, INCM, 2009, pp. 756 (Prémio FCH/Manchete, S.A. – 2010).



Reúnem-se neste volume diversos textos elaborados no âmbito do «Seminário Internacional sobre Vergílio Ferreira». A convite do Centro de Estudos de Filosofia, investigadores de diversas instituições nacionais e estrangeiras reuniram-se para comemorar o cinquentenário da publicação de duas obras maiores do autor: o romance Estrela Polar e o ensaio Da Fenomenologia a Sartre. Apesar de integrado numa lógica de comemoração, o Seminário propôs-se revisitar a totalidade da obra de Vergílio Ferreira, nos vários e diversificados aspetos que ela assumiu ao longo de cerca de meio século: romance, novela, ensaio filosófico, diário, etc. As abordagens partiram, fundamentalmente, das áreas de Estudos Literários e de Filosofia. Os trabalhos do Seminário organizaram-se em torno de cinco grandes tópicos, que as contribuições deste volume se propuseram aprofundar: Vergílio Ferreira e o Romance; Estrela Polar: romance da ambiguidade?; A dimensão trágica do protagonista vergiliano; Vergílio Ferreira: o Corpo e os corpos; Vergílio Ferreira hoje: que lugar para a esperança?