

VERGÍLIO FERREIRA
E O ROMANCE APOCALÍPTICO

Massaud Moisés
(USP)

1. Tencionava há tempos redigir um estudo acerca dos romances que Vergílio Ferreira publicou desde *Para Sempre* (1983). Mas a complexidade estrutural e ideativa dessa narrativa era de tal ordem que, em vez de um ensaio geral em torno da produção mais recente do autor de *Aparição*, cuja magnitude nos quadros da moderna ficção portuguesa escusa sublinhar, fui obrigado a restringir-me por ora a *Para Sempre* (1984). Até que, noutra ocasião, possa debruçar-me sobre os demais, a ver se neles persistem os vetores que impeliram a carreira encetada, há cinquenta anos, com *O Caminho Fica Longe* (1943).

Paulo, o narrador, um dia regressa à aldeia serrana de nascimento. Na cidade, enterrada, ficou-lhe a mulher, Sandra. A filha, Xana, dispersa pelo mundo. Está só e volta ao passado, que emerge como estilhaços dum barco naufragado, em meio a um presente que é o palco onde a memória entretece os fiapos de uma existência agora às vésperas do fim.

Volta para sempre. Para sempre? Regressa ao cenário de iniciação ou ao passado? Onde o tempo que fluiu, se somente a memória o recupera (quando o recupera, se o recupera), se a velha casa é o espaço que detona o fio das lembranças? Voltar para sempre? Interroga, angustiado, o recém-chegado, imerso no caudaloso rio da memória. Uma palavra o diria, a palavra incansavelmente perseguida pelo poeta, como declara nos versos do pórtico?: “A vida inteira para dizer uma palavra!/ Felizes os que chegam a dizer uma palavra!”. Ou, na verdade, não saiu dali, do lugar-berço e sepultura? Uma palavra diria a vida que se extinguiu? Deflagra a revelação do vácuo que acompanha o retorno às origens? Por que uma palavra diria, quando tantas foram proferi-

das e pensadas no transcurso entre o bulício da cidade e o sossego tumular da vila? Por que uma palavra substituiria milhares delas? Inúteis? Simulacros da palavra que se busca em vão e que se encontra, ao fim de contas, no ponto de partida? Caminha-se em círculo: Morte? dirá ela tudo? Vida? já não o disse?

2. Aí, numa síntese em que o leitor parece criar o texto que se desenrola à sua curiosidade, identificado com o narrador, fazendo suas as interrogações que bailam na mente de Paulo à medida que penetra no interior da casa e acorda os fantasmas adormecidos no subsolo da memória, – aí a matéria de *Para Sempre*.

No contraponto que logo se forma entre o presente e o futuro, ou entre o presente e o infinito, insere-se a memória, força motriz e plasma existencial. O tumulto das sensações e das reminiscências embaralha os planos da realidade, como se o narrador já não soubesse distinguir, a não ser por lampejos súbitos, o mundo que o cerca no presente da narração e o halo de magia que o circunda no presente da rememoração.

Para o narrador, ser é recordar, viver é o intervalo para que a memória amadureça e se cumpra. E a memória assim lhe parece não apenas porque a pensam como tal, mas porque a vive. Tudo é memória e ficção a um só tempo: o ser constrói-se na lembrança, e a história (ou mesmo a História) é memória e ficção. Recordar significa reapossar-se não do que se foi, mas do que se imaginou, visto que o passado – quando era presente – também se constituía de memória e ficção. Viver é rememorar, e adiar, até um tempo que nunca chega, a não ser como anúncio da morte. Suspensa sobre o abismo entre o ser e o não-ser, a memória aponta o futuro, que é um eterno retorno às fontes primordiais: berço e sepultura, num movimento circular. Viver é a saída imaginária, onírica, sem abandonar-se o lugar em que a vida se instalou, à espera da morte. Horizonte de chegada, horizonte de partida é sempre o mesmo, mas em meio ao qual a vida, “metade de Nada” (para nos socorrermos ainda uma vez do mito pessoano), brilha de uma luz fugaz, até se perder no vértice das trevas de onde surgiu, num tempo imemorial. Assim pensa, assim sente Paulo, ao

regressar à vila da infância, para reconquistar o tempo perdido, ou seja, para defrontar-se com o epílogo do seu destino. Regressa para morrer. Para sempre. Para ele, que recorda melancolicamente, numa solidão de Prometeu, o passado inscreve-se numa lápide fora do tempo e do espaço, talvez na aldeia imaginária, perdida na serra, enevoadada da lembrança dos primeiros dias, em que as horas ainda não pareciam escoar. Um tempo primevo, anterior à memória e à linguagem. Um tempo que, por isso mesmo, se confunde com o silêncio da morte.

3. Romance de memórias, ou romance da memória, pois que até a música lhe deve a massa fluida, enquanto o narrador com ela se identifica: “Vem a música não sei donde, é uma música pobre. Mas está cheia de memória, que é onde está tudo o que sou” (FERREIRA, 1984, p. 75).

Para Sempre estrutura-se como um longo fluxo de consciência. Podendo ser decorrência natural, esse pormenor não deixa de suscitar dúvidas. Quando pouco, dá margem a que se pense nas categorias do tempo como meras convenções. Como discernir o que é presente do que é passado? Se negativa a resposta, seremos arrastados para uma conclusão imprevista: todo romance poderia merecer a mesma classificação de *Para Sempre*, visto que é da memória que os autores/narradores extraem as suas histórias.

Dessa perspectiva, seria puro artifício o emprego de óptica onisciente, para narrar dramas protagonizados por outras figuras que não o narrador. É que, mesmo nesse caso, a memória ficcional brota da memória do narrador/autor, ou seja, todo romance seria de memória, pois que é dela que se retira o material da ficção, e é nela que se converte o produto final da experiência e da imaginação. Assim sendo, a estrutura de *Para Sempre* seria a mais genuína possível, ao contrário dos romances que elegem a visão impessoal do narrador, situando-o fora do universo dos acontecimentos. Mas isso, que está longe de ser ponto pacífico, acrescenta mais uma dimensão às outras que emprestam densidade trágica ao romance.

“A tragédia”, reflexiona o narrador, submerso nos escombros do passado que afloram com insistência à superfície da memória, “precisa de um espaço em que ainda se é humano. Como a loucura que só se compara do lado donde ela não está. Eu sou a tragédia sem nada para comparar” (FERREIRA, 1984, p. 72). Afinal, cumpria-se-lhe o anátema da solidão prometética; impunha-se-lhe preparar o futuro, “preparar-me para a morte”. A morte, como desde sempre na obra ficcional do autor, é ainda o tema, o lema, o motivo, a causa, o cerne. Mas ao invés do que em *Aparição* ganhara forma definida, o absurdo não é o da morte. Esta, anuncia-se como a iminência do Nada, participa quem sabe do reino da ficção – “como é que a morte pode ser uma ficção” (FERREIRA, 1984, p. 90) –, o limiar do não-ser, onde terminam de vez as angústias sem causa.

Paulo é velho e recorda, na melancolia do último episódio da sua peregrinação, os lances pretéritos da sua vida. A morte próxima não o amedronta, tanto que se prepara para recebê-la, como um ajuste de contas antes de partir, sabendo que “está no fim o [seu] encargo de ser homem”. Não obstante lhe pareça um milagre e mesmo maravilhosa, a vida é para ele estúpida e, mais explícita e contundente, absurda:

Todo o absurdo de uma vida que se cumpriu no absurdo, todo o espaço realizado para nenhuma significação, todos os projectos e angústias e insónias para uma justificação disso e que não veio (FERREIRA, 1984, p. 124-125).

O absurdo é pois viver, ter vivido para a morte. Para que a vida, indaga o narrador, se não pode ser eterna, se a finitude é a marca e a meta de tudo? Sim, está bem, a vida é um milagre, mas é um “milagre absurdo”, pondera ele.

O Alberto de *Aparição*, estamos todos lembrados, era moço e transbordante de teorias e doutrinas. Não satisfeito com elaborá-las e sustentá-las com argumentos sutis, põe-se a convencer os interlocutores, num proselitismo apostolar mesclado de plenitude sensorial. Descobriria que o absurdo era morrer, e fazia questão de levar aos circunstantes a boa nova. Aí todo o seu pro-

blema existencial, a angústia sem nome. Nada mais natural. Tendo a vida pela frente, a simples possibilidade da morte, sem aviso prévio, era todo o absurdo.

Mas para o olhar retrospectivo de Paulo, comovido ante “o passado imóvel inscrito na eternidade”, o problema reside, ao contrário, na vida dos que se foram e na sua própria: torna-se aceitável o que antes era absurdo, e volve-se absurdo o que antes era simplesmente o milagre, a suprema posse, o supremo valor. O anterior existencialismo, lastreado pelo horror do Nada e a Náusea irremissível, transforma-se num ceticismo quase integral, espécie de niilismo ante a evidência da morte, embora fosse “necessário que a morte não tivesse toda a razão sobre a vida”.

A solução do absurdo, pensaria Paulo, não está no suicídio, como pondera Albert Camus no *Mito de Sísifo*, mas na aceitação da morte. Nem por isso, no entanto, as contradições íntimas se resolvem ou se desfazem: num caso ou noutro, o herói (ou anti-herói?) está condenado a viver/a morrer. E qualquer que seja a sua escolha ante essa parelha irredutível, não tem como fugir do absurdo: Alberto optara pela morte, Paulo inclina-se para a vida, mas o resultado é sempre o mesmo.

Nenhuma lógica é suficiente para conduzir esse duelo em que apenas há um vencedor; nenhuma filosofia ampara quem se defronta com ele. Somente a fé poderia defendê-lo, mas a fé não é chamada para o caso. A dúvida, o desafio, a suspeita, a indagação – sim. Num momento das primeiras lembranças, Paulo menciona o seu “ateísmo evoluído e maioritário” (FERREIRA, 1984, p. 83), sem esclarecer os qualificativos, como a deixar uma frincha por onde pudessem correr brisas heterodoxas. Tanto assim que, ao término de sua dolorosa introspecção, a dúvida vai-se transmutando em suspeita: se a vida é absurda, a inexorabilidade da morte conduz à percepção (hegeliana? esotérica?) quase espasmódica do “Espírito do mundo!”, de que “há uma ordem da vida mais alta do que os deuses, há um Deus mais alto que todos eles, mais alto do que o que pensas para os deuses e para essa ordem”, “Espírito da montanha!”, “Espírito do Universo!” (FERREIRA, 1984, p. 297, 298, 299).

Era a transcendência que se anunciava, não se rebete com a imanência: “Cumprê-te como homem que existiu, não tentes ir além de ti, porque a Ordem está em ti, vasta, transbordante, imensa como os limites do mundo” (FERREIRA, 1984, p. 299). Acaba por se impor como “invisível aparição” (FERREIRA, 1984, p. 303). No derradeiro quadro desse périplo de angústia e preparação para a morte, a palavra ardentemente buscada se revela: “é a palavra final, a da aceitação”, aceitação, diz Paulo a si próprio, da “grandeza que te excede”. E acrescenta que essa palavra, “que conhece o mistério e que o mistério conhece (...), só os loucos e os iludidos a não sabem” (FERREIRA, 1984, p. 306).

Impulsionado pelo afã de alcançar o seu Graal, “a palavra final, a palavra total. A única. A absoluta. (...) Porque uma palavra é um absoluto”, visto que “ao princípio era a palavra”, e era preciso “recuperar o absoluto, mesmo que em ficção” (FERREIRA, 1984, p. 152, 214, 296), Paulo, como que à semelhança do apóstolo homônimo, encontra-a na aceitação. O que antes era o relativo da *aparicação* da morte, no cenário dramático de Évora, cede lugar ao absoluto da *aceitação* da morte.

4. Mas a palavra absoluta, se pode trazer algum lenitivo às lembranças do narrador, levanta perplexidades de natureza intrinsecamente literária. Certo, é necessária toda uma história para justificar a demanda da palavra e o seu encontro. Mas é também igualmente verdadeiro que a redução das angústias a uma palavra – “aceitação” –, ou qualquer outra de sentido absoluto, não poderia dar origem a nenhuma outra narrativa senão aquela mesma que as palavras de Paulo tecem à nossa frente. Outro romance que terminasse pela aceitação constituiria uma reduplicação desnecessária, como acontece, é sabido, com as obras que expõem teses políticas, filosóficas ou religiosas.

Por outro lado, a palavra única é um anseio no plano das idéias e das emoções, não da forma literária (o romance) para o concretizar. Mas como fugir ao paradoxo de construir toda uma catedral para veicular o sentido de um só vocábulo ou nele condensar toda a complexidade simbólica do monumento, seja no âmbito propriamente estético, seja no ideológico?

A aceitação da morte, ou da transcendência na qual ela se inscreve, pode representar o apocalipse do romance como tal. Paulo exclama: “Quero uma palavra!”, e recorda algumas, como Justiça, Amor, Verdade, Sabedoria, Virtude, ou mais extensivamente, “uma palavra de alegria, de ternura, de qualquer coisa estranha que me invade e tem o tom da compaixão. Não sei. Uma palavra de orgulho, talvez, uma palavra prática de solicitude”, sem saber que nenhuma lhe satisfaria à plenitude almejada, e nem qual delas o destino lhe reserva. Desse modo, *Para Sempre* torna-se o romance da sua procura. Qual enredo lhe pode servir de vigamestra? O tecido das lembranças? Mas essas assomam como fragmentos, em jatos desarticulados, ao sabor das associações, como aliás é da natureza da memória. Além disso, se se tratasse do puro desfilar das recordações, outra seria a estrutura do romance e, provavelmente, outra a sua simbologia. E uma narrativa linear empanaria todo o brilho outonal de *Para Sempre*: a narrativa é mais sustentada pela reflexões de Paulo do que de suas memórias factuais.

Vergílio Ferreira faz romance menos com os fatos do que com os pensamentos, com os sentimentos, que eles desencadeiam: é o pensar, é o sentir que movimenta as cenas. Estas, ali estão, por certo, mas é como se não fossem nada sem as palavras para as dizer, e as palavras é que acionam o motor da narrativa. Sempre foi assim, e os romancistas pareciam desconhecer-lo; tanto mais o ignoravam quanto mais se atinham aos fatos, crentes de que o alinhá-los numa estrutura era suficiente para fazer (bom) romance.

Armavam, por isso, histórias rasas, como as narrativas à Zola. O romance arquiteta-se com palavras não porque simplesmente se trata de literatura, mas porque, sem elas, a realidade se tornaria um mundo de fatos puros, o que não parece corresponder-lhe à mais íntima natureza: os fatos são também, para não dizer sobretudo, as palavras que os nomeiam, os ampliam e lhes conferem significação e condição de ser.

Decerto, os eventos como o episódio de Xana, por exemplo, é que movem *Para Sempre*, no sentido de que, com eles, os

capítulos se avolumam e o magma narrativo ganha corpo e avança. Mas não é isso que importa: isso é a banalidade sem cor, que só encorpa os romances carentes da razão que lhes justifique a existência: um romance que encadeasse linearmente acontecimentos como os de Xana poderia convidar-nos ao bocejo, porque fatos de saber tudo que se passa com ela e porque, ainda que não o soubéssemos, o nosso sobressalto não seria razão suficiente para ali se engendrar o romance. Este se estrutura não apenas do que se passa nele, como cadeia de peripécias, mas do que estas suscitam como reflexão, valor, etc.

Em suma: o romance não dispensa o enredo sem perder os contornos que lhe garantem a feição própria. Mas uma coisa é o enredo pelo enredo, horizontalmente-conectado, e outra é a intriga em sua forma “natural”, composta de fragmentos cujos nexos articuladores vão sendo depreendidos pelo leitor. Ainda que reduzido a um tecido de largas malhas, o enredo costuma ser o sustentáculo indispensável a que o romance mereça a denominação. Por isso chama pouca atenção, quer do narrador, quer do leitor: aquele, engolfa-se nas emoções e pensamentos que as reminiscências deflagram; esse, acompanha-os como se colocado na perspectiva do narrador. Assim é o panorama exibido pela sondagem proustiana de *Para Sempre*.

Stendhal preconizava, como se sabe, que o romance era um espelho da sociedade, mas o entendimento equívoco do símile resultou numa arrumação, num ordenamento do real na seqüência linear do tempo e do espaço, segundo uma “lógica” da causalidade. Foi preciso que o verdadeiro intuito de reproduzir a realidade se concretizasse para que o romance se tornasse descontínuo, como a realidade o é.

Sabe-se que a descontinuidade é também do reino da memória e da História: sendo uma história que se narra, o romance naturalmente se mostra tendente, no curso da sua prática desde o século XVIII, a ser uma justaposição, uma descontinuidade, e não um fio contínuo de eventos privilegiados, como fazia supor o romance romântico e, especificamente, o realista.

Para chegar a isso, o romance passou a questionar o seu objeto – a realidade – e a questionar-se como espelho. Ali, divisiu-se a descontinuidade do espaço e do tempo; aqui, viu-se menos destinado a reduplicar a realidade que a interrogá-la, menos ocupado em “representar” a realidade do que em questionar o modo como a mimese se potencializa para indicar a complexa rede que constitui a superfície do mundo, num plano que já não é o da fotografia. Ingressava-se naquilo que, embora praticado desde Cervantes e o *Dom Quixote*, somente viria a ganhar larga difusão entre os escritores, e a atenção vigilante dos críticos, na segunda metade do século XX. A narrativa que fala de si própria, que se questiona enquanto se constrói, é agora o alvo de prosadores insatisfeitos com as convenções tradicionais, cômicos de que o texto narrativo tanto mais atinge a sua meta quanto mais se interroga como cenário onde se passa a tentativa de criar um mundo paralelo que valha por si próprio, sem perder de vista o seu ponto de partida na realidade concreta.

Ou antes: busca-se inventar um modo mimético tão próximo da realidade concreta do mundo, uma vez que nesta o ato de se pensar faz parte da sua natureza intrínseca. Ao contrário de se inventar uma história asséptica, de pureza absoluta, com início, meio e fim, submissa à ordem factícia do calendário, pensa-se numa fabulação tão complexa como são as engendradas pelo cotidiano. Fabulação marcada por uma sucessão de fragmentos, de planos narrativos, expressos por meio de recursos técnicos inovadores, dentre os quais o desdobramento do narrador não é o menos relevante, sem obediência ao tempo do relógio nem aos ditames da consciência ordenadora ou duma óptica viciada na reprodução ingênua.

Em suma: meta-romance, à semelhança da metalinguagem que a lingüística hjmesleviana pôs em circulação (*Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, 1943; *A Linguagem: Uma Introdução*, 1963), metanarrativa, metaficção, identificada pelo fato de assimilar “todas as perspectivas críticas dentro do próprio processo ficcional”, procurando “entre outras coisas, assaltar ou transcender as leis da ficção – uma empresa

que apenas pode ser realizada dentro da forma ficcional” (SCHOLÉS, 1970, p. 106-107). Por outras palavras, “é a ficção acerca da ficção, isto é, a ficção que inclui dentro de si o comentário à própria narrativa e/ou à sua identidade lingüística”, é a narrativa “autocentrada, como se buscasse o princípio da sua inteligibilidade no seu próprio desenvolvimento e abandonasse mais e mais o espaço convencional da representação” (HUTCHEON, 1984, p. 1, p. 12).

Com isso, o romance adquire verossimilhança e, por que não?, mais realismo do que sugeria a ingênua óptica verista perfilhada pelo ficcionistas dos fins do século XIX. *Para Sempre* o diz. Aliás, o seu autor já o dissera com todas as letras num ensaio logo transformado em diagnóstico e numa espécie de vaticínio. Refiro-me ao estudo “Situação actual do romance”, inserto no primeiro volume de *Espaço do Invisível* (FERREIRA, 1965), onde se encontra a observação de que “a hora que nos coube é a hora do Apocalipse” (FERREIRA, 1965, p. 227), que tão bem se ajusta a *Para Sempre*.

5. Romance-ensaio? Já o dissemos repetidas vezes, já o sabemos de cor, primeiro que tudo porque a ficção de Vergílio Ferreira a partir de *Mudança* sempre recusou a história pela história, o mero entretenimento que decorre de se espionar a vida alheia. Para ele, o exercício da ficção pressupõe muito mais do que o concurso da fantasia; nela intervém o pensamento, a consciência: a ficção parece a suprema verdade, ou a tela onde a verdade se reflete, pois que nada lhe serve de contraste. A realidade concreta, dos fatos documentados, poderia servir ao propósito? Como contrapor a imaginação ao real, se a imaginação se ergue sobre categorias de invenção, como sonhos cuja simbologia desconhecemos, ou procuramos decifrar, geralmente em vão? Paulo conclui em determinado momento de suas aflições: “Que pulha a realidade” (FERREIRA, 1984, p. 56). Mas noutra momento succumbe ao seu peso – “a realidade pesa tanto” (FERREIRA, 1984, p. 68) – ou recobra a indagação primordial, que conduz o processo remanescente: “Invento a realidade nas palavras que a inven-

tam – se eu soubesse a palavra dessa realidade. Uma palavra de beleza, de paz, de harmonia” (FERREIRA, 1984, p. 68).

Que fica do que passa, diria Paulo e pensaria o leitor, senão o que dele se inventa? Falar da verdade, quando a verdade não dissipa a fantasia? Antes, parece confirmá-la, implicá-la? Que outra verdade se levanta para assegurar ao transcurso das horas – a vida – um sentido? Por que Homero continua, se a Revolução Francesa precisa ser reinventada a cada geração? O romance, sussurra-nos *Para Sempre*, aponta a verdade, a verdade possível, e há que buscá-la ali, onde a Arte se materializou. A vida, sente-o tragicamente Paulo, corre para a sua extinção, e a verdade somente é acessível a quem sonda na superfície côncava/convexa da ficção, do romance. Mas essa simetria não estará anunciando que o romance também corre o risco de extinguir-se? Pode o romance refletir o clima apocalíptico sem ele próprio entrar em colapso como privilegiada estrutura poliédrica que detecta e filtra a multiplicidade do real?

Num diálogo com Xana, que ocupa todo o capítulo XIV, o narrador enfrenta o seu dilema como se fosse a extensão do chamado conflito de gerações. Da filha, Paulo escuta o que a sua lucidez lhe diz, mas uma coisa é deixar que se concertem as vozes interiores, outra é encarar a rebeldia anárquica de uma jovem emancipada, ágil na esgrima de palavras contundentes. Para ela,

um livro é de um tempo que já morreu (...) é do tempo da memória e (...) a memória findou. Escrever um livro imagina o tempo de vida que se perdeu. (...) O tempo do livro – o das saias compridas, do coco e da bengala, dos espartilhos com varas de baleia, dos colarinhos engomados até ao queixo. Tu ainda usas bengala? (...). O tempo do livro é o tempo da morte e nós estamos vivos e cheios de coisas a fazer. O tempo do livro é o da imaginação trabalhosa e nós estamos cheios de realidade. Descreve esta sala e vê o tempo que se leva, tu a escreveres e eu a ler. Mas eu olho e sei logo tudo. O tempo do livro é o do carro de bois. Tenho mais que fazer (FERREIRA, 1984, p. 106-108).

É de livros que fala Xana, acusando o pai de viver sufocado por eles, mas é de romance que se trata, e às opiniões da filha o narrador responde com meias palavras, quase sem reação, tomado por um cansaço milenar, “enterrado em livros velhos, idéias velhas, estou aqui. Sozinho na velha casa, é um casarão, estou aqui”, entregue às tristes recordações “de outrora”, mergulhado no “silêncio em toda a casa. O silêncio dentro de mim” (FERREIRA, 1984, p. 109).

Talvez o narrador se recordasse de que houve um momento, no capítulo IV do livro que ele sabe, e confessa-o claramente, estar redigindo, em que Xana foi chamá-lo à Biblioteca, cujas muralhas de livros percorre com o seu olhar angustiado. E à sua frente desfila uma chusma de historiadores, políticos, filósofos, moralistas, pregadores, artistas, músicos, poetas e “havia ainda atrasados os romancistas (...), os arquitetos, urbanistas. Os pedagogos, os cientistas. E os críticos. (...) e os técnicos publicitários. E os técnicos dos cemitérios. (...) E os economistas” (FERREIRA, 1984, p. 27-33).

A todos dirige palavras indignadas, das quais as menos violentas são: “– Ide berrar para as profundezas do inferno! (...) – Não quero! Não quero!” (FERREIRA, 1984, p. 33). É patente a antinomia: o narrador nega os livros todos em meio aos quais vive e redige um livro a mais para o dizer. O romance atinge, assim, o limiar a partir do qual se converteria em puro ensaio, diametralmente oposto àquele em que ingressaria no universo da poesia. Num caso e noutro deixaria de ser romance. E o autor bem sabe disso, como registra lucidamente naquele mesmo ensaio.

Por outro lado, essa tendência ao ensaio não se manifesta sem uma outra, para exprimir a subjetividade, uma espécie de confissão transcendental. O narrador interrompe a rememoração de um diálogo quando era “mais jovem, desembaraçado” e se diz que “o Miranda anda a escrever um romance, chama-se *O Cristo Falhado*” (FERREIRA, 1984, p. 92), para fazer a seguinte reflexão: “na tarde imensa de horizontes, meu olhar de perdão. Perdão

à vida, aos sonhos, com que fui de futuro, no mistério com que fui de interrogação” (FERREIRA, 1984, p. 93).

Claro, é o narrador que assim procede, mas não seria apressado e simplista imaginar que o autor de *Para Sempre* se colocava fora disso? Os indícios disseminados ao longo da narrativa apontam no sentido de que *Para Sempre* é, dessa perspectiva, um prolongamento de *Conta-Corrente*, tecido por certo de matéria que se lhe excedeu, ou que é conviva do mundo da ficção. Evidentemente, desfazem-se os limites entre o imaginário e o evento histórico: num romancista da têmpera de Vergílio Ferreira mal se pode traçar a fronteira entre o acontecimento, o biográfico por fora, e a pulsão da fantasia ou do pensamento, biográfico por dentro. E bem por isso se desvanecem as diferenças que a teoria literária das últimas décadas se esforçou por estabelecer entre o narrador e o autor. Ainda no plano da teoria, um vasto excursus seria necessário para descrever essa relação nem sempre pacífica entre o “eu” do autor e o do narrador.

6. Satisfaça-nos por ora atentar para a circunstância de que *Para Sempre* é constituído em vários planos temporais e espaciais, oscilante ao sabor da memória e dos objetos que povoam o casarão para onde retorna o narrador. Nessa superposição de plataformas dramáticas, é de ressaltar o desdobramento do herói. Num diálogo consigo mesmo e com as idades e mutações pretéritas, as ruínas do passado afloram como o “outro”, ou como projeções do “eu”. E ele próprio se biparte como ao espelho ou como se reproduzindo numa miragem:

E então de súbito, ao olhar em baixo no terreno junto à casa – espera. Mas sou eu, conheço-me pelo cabelo ralo. Mas mais branco. Pudeste então envelhecer ainda? Sou eu, um instrumento qualquer nas mãos, vergado para a terra, cheio de curiosidades hortícolas. Sorrio de piedade – portanto, ainda mexes.

– Paulo! – digo-lhe eu cá de cima e ele ergue para mim a face cansada. Tenho pena de mim lá em baixo, a face encarquilhada de pregas. E a barba por fazer, parece-me, estás

pois um relaxado. Mas também na aldeia, quem vai reparar? e moras longe, não vais à 'vila', que é propriamente a aldeia, tu moras já fora de portas. Mesmo o teu vestuário, um pouco sujo (FERREIRA, 1984, p. 45).

Alucinação? Ou desdobramento fruto de uma espécie de lucidez mental estendida até os confins do não-lógico? O diálogo com a própria sombra, ou com os clones que a sua imaginação engendra, é afinal o diálogo com os vários "eus" em que a sua vida se fragmentou:

E vinha eu ainda com uns restos de meditação funerária quando alguém se me pôs a par. É boa. Sou eu, outra vez, conheço-me, mas agora muito mais novo. A pele luzida de juventude, o cabelo luzido de brilhantina. Gostei de me ver. Não muito (FERREIRA, 1984, p. 89).

E como não podia deixar de ser, o processo multiplicativo acaba por envolver as demais figuras rememoradas:

Um táxi ao portão, espreito, alguém sai do táxi a abrir, e então reconheço-me, sou eu. Sou eu bastante novo – espera. Ah, somos nós, em que ponto incerto da minha memória doente? Somos nós, Sandra e eu, vimos visitar tia Joana após o casamento (FERREIRA, 1984, p. 205).

Nesse desdobramento, o autor que pensa insinua-se no narrador que se recorda, não de modo a desautorizar-lhe, obviamente, o direito de pensar. Mas sim a sugerir que a dualidade de Paulo reflete a própria dicotomia do autor, atraído desde sempre pela ficção e pelo ensaio, num binômio invariavelmente resolvido pela fusão dos seus termos. Aí estão os volumes de ensaios e a série de romances para o dizer limpidamente, não sem testemunhar com isso a unidade intrínseca da obra de Vergílio Ferreira.

7. E assim como estabelece um dueto com o autor, o narrador pressupõe um leitor e um padrão de linguagem. Um estilo é sempre uma constelação de palavras; nada desponta isolado, e quando ocorre tal autonomia das partes do todo, diz-se que não

há estilo; há forma, há linguagem, mas não há estilo. Vergílio Ferreira tem estilo: não obstante as modificações observadas de obra a obra, no rumo de um ascendente despojamento, o seu estilo reconhece-se à primeira vista. Nota-se logo como inspiração, como instigação, ao crítico para que participe do festim verbal, de modo que o seu texto, pretendendo ser a interpretação do romance, acaba sendo a sua extensão, o desenvolvimento conceptual do que nele não coube.

Um romancista que o provoca, pertence ao universo dos grande criadores de arte, pois somente um romancista dessa envergadura é capaz de suscitar as palavras com que o crítico acredita invadir o âmago do texto e do contexto social que nele ganha corpo. Assim é Vergílio Ferreira. O leitor, se alcançou cumprir o seu papel, é arrastado para dentro do texto, dele passando a fazer parte substancial. Não como leitor implícito, mas como leitor na sua individualidade civil, à maneira de *A Rosa Púrpura do Cairo*, em que Woody Allen erguia um hino ao cinema e ao espectador fanático. Se não, condena-se a ficar à margem, impossibilitado de o sentir, de incursionar pelos meandros da sua rede imaginária. Somente um grande romancista produz tal efeito; o ficcionista menor deixa o leitor fora da narrativa, como se o fizesse contemplar um filme numa tela longínqua, no qual se contasse uma história inverossímil que nada tivesse a ver com ele.

Para Sempre tem muito que ver com o leitor, tem tudo que ver com ele, se a imersão na correnteza fabulativa se realizou. O drama que ali se configura, é seu também, como se o narrador fosse ele próprio, numa empatia em que se encurta ao máximo a distância para se ver e para se julgar: a memória passa a ser sua, como se o texto desenrolado à sua frente fosse da sua autoria. A narrativa parece de todos, organiza-se à medida que a leitura se processa, como se ler e redigir fossem gestos equivalentes, como se ler fosse reescrever, para sempre, o texto caleidoscópico que ali se monta. E escrever fosse a leitura de um tempo pretérito, – assim procede o narrador –, visando a subtraí-lo à desintegração inexorável se a escrita não se efetivasse. Escre-

ver é ler um destino – sabe-o obscuramente o narrador de *Para Sempre* –, o destino de quem escreve e, a um só tempo, de quem lê a narrativa dessa consulta a Delfos.

Reciprocamente, ler um destino é escrevê-lo, escrever o texto que lhe grava o rosto, a fim de conferir-lhe a materialidade que permite contemplá-lo – e assim, na sua continuidade descontínua, que é também deste texto que vou compondo, o romance se fabrica, se estrutura, alcança razão de ser. O narrador de *Para Sempre* não tem saída senão escrever/ler o seu destino, o mito da sua existência malograda, ainda que arriscando comprometer o próprio instrumento empregado para isso. O pacto consigo mesmo, com a sua história pregressa e com o leitor não lhe permite outra via de escape, porque é desse pacto que, afinal de contas, vive o romance, é desse estar à beira do abismo que se constrói, como se os ventos apocalípticos fossem a ameaça maior e também a seiva de que se nutre e da qual recebe a identidade que o preserva de anular-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível I*. Lisboa: Portugalíia, 1965.
- _____. *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand, 1984.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York/London: Methuen, 1984.
- SCHOLES, Robert. Metafiction. *Iowa Review*, 1 Fall, 1970, p.100-115.