

SIGNO SINAL DE VERGÍLIO FERREIRA: A EXPERIÊNCIA DO REAL

por
ROSA MARIA B. GOULART

A evolução a que, desde cedo, assistimos, na ficção de Vergílio Ferreira, no sentido da implantação de um *eu*, cuja presença se acentua profundamente em *Aparição* (embora já presente em romances como *Manhã Submersa* e *Cântico Final*), para jamais se afastar da sua obra, reenvia-os à importância que ele confere ao homem como ser individualizado, possuidor de uma riqueza existencial única e inalienável. Se já em *Vagão J*, obra representativa da sua convergência na corrente neo-realista, podemos descortinar o interesse por uma problemática humana, verificamos, numa fase subsequente, a persistência de idêntica preocupação, apenas com uma inflexão noutra sentido: a substituição da temática de cariz social plasmada no neo-realismo por uma outra de teor existencialista, substituição extremamente significativa e enriquecedora, pelo que tal implica de aprofundamento interior. Mais do que os problemas de uma classe, concretizados numa personagem colectiva ou numa individual tipificada¹, que atraíam sobremaneira a refe-

¹ Comprovável também a nível da lírica. Veja-se, a título de exemplo, os poemas «Sol do Mendigo», «Canção de Maltês» e «O Vagabundo», de Manuel da Fonseca, in *Antologia poética*, Lisboa, DIABRIL, S.C.A.R.L., 1976.

rida literatura, interessar-lhe-á a personagem única, com funções de centralidade no universo de que faz parte, relevando, pelas suas características comportamentais e reflexivas, o que de essencial há no homem, mediante a pesquisa, por vezes angustiada, de uma realidade que ultrapassa as barreiras do banal quotidiano. Assim, à unificação do ser humano através de um comportamento apreensível por atitudes externas, Vergílio Ferreira prefere a unificação interior, opondo a um comportamento de massas aquele que reflecte o que de mais pessoal há no homem e lhe confere a sua verdadeira dimensão².

Embora, em termos de ficção, se repute mais exacto falar de narrador, não podemos olvidar uma presença muito marcada do referido escritor na sua obra, quer pelas vastas coincidências entre ele e a entidade que tem a seu cargo a tarefa de narrar, quer pela escolha de uma temática que se prende com as suas reais preocupações, variando aquela na razão directa destas. Atentemos, por exemplo, nas razões que o estimularam a uma desvinculação da prática neo-realista:

«Na realidade, o nosso acesso à literatura, mesmo justiceira e em dieta de adjectivos, era um privilégio excessivo, ou mesmo um erro táctico, adentro da estratégia geral. Porque a verdade proletária só mesmo a poderiam enunciar uns lábios proletários. Que sabíamos nós, com efeito, das fomes e misérias de que só morríamos nos livros?»³.

² «Porque o que em nós há de verdadeiramente único revela-se-nos precisamente nos limites da nossa condição, ou seja no que nos une aos outros homens, no que é do nosso destino comum. Sinto-me sendo único, mas o que há em mim de único é precisamente o que de único os outros podem em si sentir» (Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível*, 2.ª ed., Lisboa, Arcádia, 1978, pp. 72-73).

³ Vergílio Ferreira, Prefácio à 2.ª ed. de *Vagão J*, Lisboa, Arcádia, 1974, pp. 19-20.

Significativa, portanto, esta passagem, reveladora de uma personalidade literária que, não renegando, embora, uma posição inicialmente assumida (na medida em que a aceita como sua), a ultrapassa — conscientemente e por razões óbvias — avançando num percurso literário caracterizado por novas formas de expressão, conquanto se verifiquem grandes linhas de força que o não abandonam, à semelhança da fotografia de infância que já contém os traços de adulto ou da velhice, como ele próprio reconhece⁴.

No seguimento de obras anteriores, *Signo Sinal*, o último dos seus romances, consta igualmente de uma narrativa autodiegética, em que uma personagem central, acumulando as funções de narrador das suas próprias vivências, vai exprimindo, a pretexto do que vê ou recorda, a sua cosmovisão. Surge, portanto, uma perspetivação do real expressa em discurso pessoal, sendo este, já por si, altamente indiciador da presença subjectiva de um *eu* que, observando e reflectindo, é o responsável pela interpretação da realidade que o circunda e pela valorização do espaço que o integra.

Aceitando que, pelas características já mencionadas, a obra em questão admite, em parte, a definição de Jean Rousset, concernente à autobiografia⁵, ater-nos-emos ao espaço abrangido pelo horizonte visual ou afectivo-experiencial do narrador-personagem e, conseqüentemente, à preocupação deste em estruturar o seu microcosmos, num esforço contínuo e inquieto de busca de um centro.

⁴ «Com a idade se muda por fora e por dentro. Mas numa fotografia de infância se reconhecem os nossos traços de adulto ou da velhice» (*Ibid.*, p. 12).

⁵ «Tenons pour acquis que l'autobiographie, à l'état pur, se définit par l'énoncé «je conte mon histoire»: un personnage central en fonction du narrateur, et de narrateur de soi-même, qui n'exclut pas les autres de son histoire, mais ne les y admet que s'ils entrent dans le champ de son regard, de ses passions, de ses activités. Ces personnages satellites existent par lui et autour de lui» (Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Lib. José Corti, 1973, p. 20).

Captação e re-construção do real

Encontrando-se em condições extremamente profícuas a um suscitar de cogitações, dado que está praticamente só⁶ — o que lhe permite fazê-lo em profundidade, pela não observância de elementos dispersantes —, mas não abstraindo também o ambiente em que se insere, deparamos com uma personagem que apreende os dados do real e os interioriza, construindo, a partir deles, uma realidade que passa a ser a dela própria. E fá-lo sempre abdicando de uma visão superficial do homem e do mundo, numa ânsia de captar uma realidade mais abscôndita que subjaz ao mundo das aparências. Visão que, segundo nos parece, se aproxima largamente da do escritor que insuflou vida à referida personagem, a julgar pelos ensaios, que é onde a sua personalidade se ergue sem a máscara da ficção.

Tomando o real na acepção em que o faz Maurice-Jean Lefèbve⁷, veremos que uma série de imagens, oriundas quer do exterior, quer do interior, se interpenetram na mente de Luís, personagem central do romance. Ora surge, efectivamente, um objecto exterior a ele que é percebido, ora se opera uma *re-construção* mental de factos pretéritos que, pelo impacto que tiveram, aquando da sua ocorrência no passado, e pelo seu carácter de indelebilidade na memória, estão constantemente disponíveis a uma actualização.

Antes de mais, diremos que a obra se furta a uma fácil delimitação da sua matéria diegética, já por uma complexificação (a que, aliás, Vergílio Ferreira nos tem vindo a habi-

⁶ A conviver com ele, apenas Teseu, o cão encontrado na praia, o qual consubstancia, a nosso ver, o problema da presença do outro, a que o existencialismo (que dá o tom a grande parte da obra de Vergílio Ferreira) não é, de modo nenhum, alheio.

⁷ «O objecto da sensação é real; mas reais são também os nossos sonhos, as nossas alucinações, até as nossas ideias» (Maurice-Jean Lefèbve, *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, Coimbra, Almedina, 1975, p. 122).

tuar), que deflui da intersecção de dois planos temporais diferentes — e, por conseguinte, da imbricação realidade vivida/ /realidade evocada —, já porque o «fio da história» é, a todo o momento, interrompido por um espraiamento discursivo que dificulta a sua apreensão global. Além de que as relações de tipo metonímico que Jakobson aponta como apanágio da prosa⁸ se revestem aqui de aspectos muito particulares (embora não exclusivos de *Signo Sinal*), dado que se trata de uma narrativa comandada, em grande parte, por uma estrutura de tipo metafórico e redundante, mais responsável pela lírica.

De um momento inicial, em que Luís se instala na praia, transita-se para a recordação de um terramoto ocorrido na aldeia e para reflexões sobre as consequências do mesmo, desde um passar os mortos em revista (com incidência em determinados traços que os distinguiram em vida) até aos problemas relacionados com a reconstrução. Tudo isto entrecortado por alusões ao presente, momento de plenitude, que tem que ver com o espaço que escolheu para se fixar. Daqui se infere uma perturbação da ordem temporal, mediante anacronias e uma reiteração factual (visível também a nível de espaço), coincidindo um e outro destes artificios com o narrar de acontecimentos que, de momento, avassalam a memória do protagonista.

Justificaremos este desprezo por uma cronologia, que vai desde a suspensão completa do tempo («silêncio intrínseco desta hora suspensa»)⁹ à criação de um tempo fora do tempo¹⁰, o que equivale a um tempo absoluto («Esparsa voz dos milénios, é a voz do sem-fim à escala do universo, desde o dedo

⁸ «Le principe de similarité gouverne la poésie; [...]. La prose, au contraire, se meut essentiellement dans les rapports de contiguïté. De sorte que la métaphore pour la poésie et la métonymie pour la prose constituent la ligne de moindre résistance [...]». (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, tome I, 1963, pp. 66-67).

⁹ Vergílio Ferreira, *Signo Sinal*, Lisboa, Bertrand, 1979, p. 39.

¹⁰ Vd., a propósito, Eduardo Prado Coelho, «Signo sinal ou a resistência do invisível», in *Colóquio-Letras*, n.º 54, Março de 1980, p. 63.

erguido de Deus para o anúncio da criação, é a voz do tempo absoluto») ¹¹, com a afirmação de que «uma história vivida não tem tempo de calendário», extraída doutra obra do mesmo escritor ¹² ou com a seguinte passagem, também da sua autoria:

«Mas nós podemos suspender o tempo e então o instante fulgurará diante de nós e abrir-nos-á a dimensão da eternidade. É um instante quase sempre verdadeiramente instantâneo, porque a eternidade é violenta, mas pode estender-se às vezes a um tempo maior do teu relógio. Esse instante porém, breve ou longo, está sempre fora do tempo porque a eternidade é durável «o não durar» ¹³.

Na presentificação de acontecimentos passados, entram também os que se prendem com o agregado familiar de Luís, bem como certas personagens que lhe estiveram mais ou menos ligadas por uma relação individual, surgindo outras como o protótipo de determinada faceta da sociedade ou do processo histórico em curso. Tal é o caso do professor novo, cuja actuação, apontando para certos problemas de carácter sócio-político, é referida em termos algo irónicos. Ironia que, apesar de velada, porquanto o narrador se abstém de formular juízos valorativos, não deixa de estar presente em frases como esta:

«Era um jovem alto, magríssimo, quebrando pelo pescoço, como se andasse enforcado dependurado. E usava barbas como sinal de que estava do lado das classes trabalhadoras» ¹⁴.

A mesma ironia vislumbramos na alusão ao sermão político do padre, também ele novo e revolucionário como o professor

¹¹ *Signo Sinal*, p. 219.

¹² *Estrela Polar*, 3.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1978, p. 122.

¹³ *Invocação ao meu corpo*, 2.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1978, pp. 83-84.

¹⁴ *Signo Sinal*, p. 50.

e como este ainda, empenhado numa mentalização progressiva do povo:

«É um padrito novo, já o vi, já mo indicaram, ainda lhe não falei. Não tem vestes eclesiásticas, cabeção, fato preto. Usa calças de ganga azul, um blusão, camisola em vez de camisa, como o professor. E fuma. Agora prega o novo Cristo às massas populares»¹⁵.

A mistura ainda, preocupações de carácter ontológico-metafísico, as quais mergulham Luís em reflexões que, além de profundas, vêm acompanhadas de um sentimento de inquietude.

Na galeria de mortos que passa, imaginariamente, em revista, há-os que são recordados como matéria inerte e para sempre desaparecida, tal como o padre Moita «que ia paramentado no seu caixão e avançava de cabeça para o cemitério»¹⁶, outros que, pelos laços afectivos que detiveram com a personagem e pela repercussão tida na vida da mesma, são vivificados por ela, que os recorda como figuras dinâmicas e ainda actuates:

«E o Luís Guedes. Andara na marinha com o rei, sabia dar nós complicados, tinha uma colecção de garrafas com barcos dentro [...]. E eu admirava-o desde então, reinvento-o num barco que passa no horizonte»¹⁷.

Continuamos aqui a ver com Jean Rousset o narrador-protagonista a seleccionar os elementos — chamemos-lhe assim — do exterior, reelaborando-os, a seu bel-prazer, na organização de um mundo pessoal, em que o sujeito usufrui da liberdade de se instituir como centro, admitindo os outros como e quando lhe aprouver.

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*

Apelando uma vez mais para os ensaios, por os considerarmos a melhor chave para uma penetração na sua obra, vemos, nesta persistência em fazer ouvir uma voz individual que se insinua obstinadamente, a preocupação do escritor em valorizar a posição do homem no mundo, como ser que se não confunde com os outros e que, integrando na sua personalidade as experiências por que passou, luta simultaneamente contra todo e qualquer processo de reificação. Homem que não está morto, reconhece-o o autor de *Espaço do invisível*, pelo próprio facto de ser ele a dar-se conta do derrubar de todos os mitos, reconhecendo-se «como centro e criador desses mitos que ruíram»¹⁸.

A posição de centralidade da personagem de *Signo Sinal* não invalida, todavia, que também ela, mercê da sua integração num universo fragmentado e em vias de perder completamente o centro de gravidade, se apresente como um ser descentrado, o ser espiralado a que se refere Bachelard¹⁹. Se, por um lado, ostenta orgulhosamente a solidão e a supremacia da sua personalidade, única e exclusivamente porque é dele e de mais ninguém, por outro, declara amargamente o peso de uma desorientação íntima, no reconhecimento de uma mobilidade cósmica que o impede de se fixar.

Ideias inquietas, na direcção de um absoluto sempre longínquo e de uma verdade mais estável, ausência absoluta de comunhão humana, poderão apontar-se como factores aos quais se imputará a instabilidade existencial de Luís, no reconhecimento angustiado da inexistência de um centro ordenador da vida. Trata-se, em suma, de uma realidade que sempre lhe escapa, identificando-se com a sua pesquisa²⁰.

¹⁸ Vergílio Ferreira, «Ao terceiro dia», in *Espaço do invisível II*, Lisboa, Arcádia, 1976, p. 167.

¹⁹ «Ainsi, l'être spirale, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre. L'être de l'homme est un être défixé. Toute expression le défixe» (Gaston Bachelard, «Dialectique du dehors et du dedans», in *La poétique de l'espace*, P.U.F., 1957, p. 193).

²⁰ Cf. Maurice-Jean Lefèbve, *op. cit.*, p. 122.

Sendo uma narrativa essencialmente egocêntrica, o que deflui quer do estatuto da autodiegese, quer da problemática versada, não ignoramos também, em *Signo Sinal*, o binómio eu/tu que nesse processo está implicado. Já noutros romances que não este se impõe a recorrência ao outro como uma necessidade premente, necessidade que se traduz, quer por um apelo veemente (não necessariamente expresso numa linguagem exterior) à sua presença física ²¹, quer através de uma quase prepotência de carácter filosófico-intelectual sobre as outras personagens ²². Notória ainda a tentativa de diálogo — unilateral, embora — com um pressuposto interlocutor, cuja presença física se não faz sentir, verificada em *Aparição* ou *Estrela polar*, por exemplo. Na obra sobre que nos debruçamos, acentua-se, de maneira incisiva, o problema da presença do outro. Só que agora a multiplicidade desse outro presumível (Sofia, Ana, Cristina, em *Aparição*, Aida/Alda, em *Estrela polar*, etc.) é substituída quase exclusivamente pela presença efectiva de Teseu, o cão encontrado na praia. Mas também ela se afirma em termos de fugacidade, na medida em que ao fim do dia o animal se esquivava.

É curioso notar que já em *Aparição* a espécie canina aparece humanizada, pelas possibilidades de comunicação que oferece, como se um entendimento mais fundo dos seres e das coisas não fosse propriedade exclusiva do ser humano ²³. Prova de que a realidade não vale fundamentalmente pelo que é em si, surgindo-nos antes filtrada pela subjectividade de um *eu* que a clarifica segundo a sua óptica. Mondego para os outros não passava de um cão velho e incómodo, sendo apenas aos olhos de Alberto que ele surge dignificado na hora derradeira.

²¹ Em *Manhã Submersa*, aquando da viagem de comboio, rumo ao seminário, António Lopes busca, com o olhar, apoio em todos os portadores de um «fato preto».

²² Veja-se o caso do Dr. Alberto, em *Aparição*.

²³ Cf. *Aparição*, Lisboa, Arcádia, 1976, p. 123: «Ora no cão eu pude sentir obscuramente uma 'pessoa' [...]. Eu falava-lhe, ele abria os olhos profundos. Tinha a sua personalidade definida».

No caso de Teseu, se a sua presença pode ser tranquilizante para Luís, que faz dele o destinatário das suas perplexidades e interrogações mais profundas, numa quase irmanação com o homem, ela gera também uma certa inquietação pela consciência da distância que vai do animal racional ao irracional. E aqui se ergue a voz do homem em toda a sua tragicidade, assumindo em pleno a dualidade da sua natureza conflituosa: limitada e presa a um legado vivencial milenário, por um lado, potencialmente apta a uma projecção em ordem a um absoluto totalizador, por outro. A superioridade da sua condição pressuporá então, na resolução dos seus problemas, em ordem a esse absoluto que persegue, o pantragismo, o tal «caminho doloroso para lá»²⁴ que Vergílio Ferreira declara ter escolhido para ele, escritor. Neste aspecto, uma separação abissal de Teseu:

«Tu estavas abandonado na praia, ou perdido ou coisa assim. Viste um tipo disponível, encostaste o focinho e resolveste o problema. Mas eu? Onde é que há um princípio, uma ideia, uma coisa segura para eu encostar o focinho? [...] Tu és um cão, eu sou um homem, vai uma certa diferença. Imaginas tu, Teseu, o que é ser um homem? Não imaginas. Imaginas que mesmo as tripas que tu tens e toda a tralha do teu corpo são brutalmente diferentes por serem minhas? Mas, e o resto, Teseu? As ideias, paixões, sentimentos, e aquilo que aprendi desde há milénios? Tu não tens nada disso nem fazes a mínima ideia»²⁵.

Atendendo a que «a verdade do homem é uma verdade dialéctica em que o fora e o dentro estabelecem um jogo de relações»²⁶, ideia que preside largamente a esta narrativa,

²⁴ Cf. *Espaço do invisível II*, p. 14.

²⁵ *Signo Sinal*, p. 147.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

forçoso é ter ainda em conta a fusão que se opera entre o «dentro» e o «fora», cujo saldo final é uma verdade una, não exactamente a soma dos seus componentes. Daí uma atitude de errância em que a personagem transita de um a outro plano temporal sem prévio aviso, como se pode verificar:

«Deito-me ainda de costas, olho o céu. É belo olhar o céu. Puro de azul, infinito, abro nele toda a minha infinitude. Confronto-me com ele na expansão de mim, no diadema da alegria que me circunda, na sublimação do meu corpo, na paz solene do seu vazio.[...]

Mas agora, de súbito, a altos gritos — Luís!
Ó Luís...i...is!

Volto-me, é a minha mãe que me chama»²⁷.

Convém esclarecer que esta presença da mãe se integra no tal universo pretérito que, de vez em quando, aflora porque existente, a nível de latência, no subconsciente do narrador-personagem.

Esta e muitas outras passagens idênticas, põem-nos de sobreaviso, no sentido de discernir, de entre o vasto friso de imagens que desfilam ante os olhos de Luís, aquelas que respeitam a uma percepção com objecto das que são meras *re-construções* de vivências passadas. O «vejo» e «ouço», notáveis quer quantitativa, quer qualitativamente, confundindo, não raro, os dois planos temporais já mencionados, e dando-nos conta da sua inter-relação, perdurável ao longo de toda a narrativa, demonstram que a personagem chega a privilegiar uma percepção visual ou acústica que nada tem a ver com um objecto real presente²⁸. Sintoma de que está voltado para uma realidade que não é acessível aos demais, seja porque se apoia numa experiência vivencial que só ele teve e ninguém

²⁷ *Ibid.*, p. 125.

²⁸ «Não importa ouvir-se com os ouvidos, disse eu! Ouve-se na memória. Nos limites da memória e aí fica» (*Signo Sinal*, p. 35).

mais captou, seja porque é exigida uma visão em profundidade de que nem todos se poderão gabar. Instaure-se, deste modo, uma espécie de referente que escapa ao entendimento do vulgo. Donde se infere a noção de excepcionalidade que o protagonista tem de si próprio, o que, a considerar-se mesmo verídico, adentro dos limites da ficção, patenteia, já pelo próprio facto de ser referida, as tendências egocêntricas, algo narcísicas, de que enferma uma narrativa deste tipo, dado o nulo distanciamento entre o narrador e a personagem. É esse carácter de excepcionalidade responsável pela distorção interpretativa que sofre a classificação que lhe atribui o pai: «Era da raça dos inúteis». Invertendo-lhe o significado, demonstrará o valor de uma inutilidade «à rebours», que só dignifica quem a perfilha. Inútil, neste caso, significa ser portador de uma extraordinária sensibilidade, capaz de ultrapassar a mesquinhez daqueles que se ficam por uma visão materialista e a-estética do mundo:

«Era da raça dos inúteis, detestava o mundo excessivo, pesado de materialidade, espesso de cegueira, o peso, a espessura, sufocando a beleza que nele cintila»²⁹.

Personagem que se afirma mais por uma dinâmica interior, a contrastar com uma quase total imobilidade a nível exterior, ela se torna por inteiro vista e ouvido. Uma ligeira movimentação inicial («vou à deriva pelo labirinto das ruas») ao mesmo tempo que lhe abre amplas perspectivas — defluentes da estrutura labiríntica do espaço em que vagueia e da situação de «à deriva» — é rapidamente convertida em estatismo, pela decisão de se fixar na praia, espaço que só abandonará ao fim do dia, que é também quando acaba a narrativa. Segue-se então toda uma percepção do exterior a partir desse espaço, não deixando, porém, de aflorar à superfície — já o referimos — todo um passado que a marcou. É o que se passa

²⁹ *Signo Sinal*, p 26.

com o terramoto, primeiro objecto de evocação, logo que se instala na praia. Impõe-se desde então (tornando-se uma constante nos capítulos seguintes), um flagrante exemplo de acuidade sensitiva, centrada nos dois órgãos acima mencionados (vista e ouvido), numa progressão que, oscilando entre o presente vivido («estendo-me na areia de ventre para o sol»), num estado de alheamento de preocupações, («Espojado na areia, o olhar errante pelas nuvens»), e a aldeia onde, no passado, ocorrera o terramoto, nos dá o crescendo do pânico que o mesmo engendra.

De um primeiro relance («Olho rápido em volta, tudo se transfigurou»), resulta toda uma descrição do local que constituiu o palco da catástrofe, apresentada com tal veemência de evocação que é re-criada a mesma ambiência verificada no passado: numa olhadela rápida constata a transfiguração total da aldeia, primeira manifestação do terramoto. Mas, quando tudo oscila fortemente, à rapidez e superficialidade de um primeiro olhar substitui-se a alucinação de um segundo e o pavor de um terceiro para, no instante posterior, se lhe fixar definitivamente na retina («Vibra-me na retina para sempre») ³⁰.

Neste «vejo», relativo ao passado, encontramos toda uma gama de variantes, desde um lento desfilar dos eventos na memória de Luís («E então vou-os relembrando até onde posso, vi-os expostos nas ruínas da capela da Misericórdia, em várias filas, para os decorarmos todos, de um a um, vou-os lembrando») ³¹, a uma panorâmica geral da aldeia que, num instante, é abarcada «toda, quase toda, bruscamente, para o sem-fim do tempo ...» ³².

O que se nos afigura relevante, na insistente referência ao terramoto, não é, todavia, o problema da constatação de um fenómeno natural derrubador de uma estrutura de tipo arquitectural, mas o abalo, desde os alicerces, de uma ordem

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 15.

social e até mesmo cósmica que ele indica. Derrocada que não poupa o próprio detentor do poder, rochedo aparentemente inabalável, a quem cabe a responsabilidade de zelar pelo «bom comportamento» da História («... a História mexia, nas partes adjacentes da sua eternidade, ele erguia um dedo, fazia-a estar quieta») ³³. Destruição, em última instância, de esquemas mentais e mitos que, por sua vez, serão infinitamente substituídos, subordinados ao princípio dialéctico da destruição/reconstrução, numa busca inesgotável, rumo a uma ordem perfeita e absoluta que, porque nunca alcançável, se afirma como objecto de procura:

«Talvez destruam tudo outra vez do que construíram porque uma ordem nova e certa e irrecusável desde o ignorado da vertigem» ³⁴.

Em suma, Luís é a personagem que narra o que vive (ou revive), o que vê dentro ou fora de si, que *re-constrói*, à sua maneira, o que assimilou do exterior. É, finalmente, aquele que, atento às várias facetas do real, procura reuni-las num todo, onde o *eu* se movimenta, com um rumo definido. Não ignora, contudo, a constante mobilidade do universo e, conseqüentemente, a do seu próprio microcosmos:

«Não há centro nenhum, não o distingo, esboços de largos, algum marco talvez para uma fonte, para um monumento? [...] Desisto de um fio que me oriente, ando à roda de mim ,venho dar ao mesmo sítio. Então, mais forte o impulso da ascensão ³⁵, subo a um muro, olho em roda a confusão do enigma».

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 241.

³⁵ Impulso de ascensão que se identifica com uma tentativa de atingir uma realidade que transcende o terra-a-terra. Já antes havíamos verificado este impulso. Luís só viu o Arquitecto, prefiguração do redentor, numa deambulação pelos «pontos mais altos» (p. 31).

Apesar de tudo, o sentimento de desistência não o possui. Há sempre um «impulso de ascensão» e uma esperança que persistem:

«Estou aqui, no chão que me pertence, o passado e o futuro de todo o meu percurso, terra da minha origem, da minha condição. Os construtores do futuro, idos, partidos, talvez que nada nas suas mãos a realizar. Mas a minha esperança, a minha urgência, um dia, um dia»³⁶.

O espaço, imagem fascinante

Ao atentarmos no espaço onde se encontra Luís no presente, tivemos em conta a noção de «imagem fascinante», de Maurice-Jean-Lefèbve, a qual, tendo que ver com a realidade metafísico-estética³⁷, está, em nossa opinião, de acordo com a imagem que, a partir desse espaço, se gera na mente do protagonista. Realidade que é «aparição maravilhante, mas também fragilidade angustiada»³⁸ e que «repousa sobre uma experiência: a de instantes privilegiados, a da arte»³⁹.

O espaço deixa, pois, de ser meramente físico, para se tornar, simultaneamente, exterior e interior, transcendente e poético.

É sempre com um olhar diametralmente oposto à cegueira aniquiladora da beleza (essa mesma que levou alguém menos prevenido, como é o pai, a classificá-lo de inútil) que a perso-

³⁶ *Signo Sinal*, p. 240.

³⁷ Esta [a realidade metafísico-estética] já não faz intervir nenhum critério que a oponha a uma realidade menor, é abarcada em bloco sem referência a seja o que for (acção ou conhecimento) já não é considerada senão por si mesma e em si mesma. Corresponde, pois, a um espanto face ao ser e à pergunta bem conhecida: «o que é o ser?» O espírito torna-se, por inteiro, interrogação da existência e da possibilidade do objecto» (Maurice Jean Lefèbve, *op. cit.*, p. 123).

³⁸ *Ibid.*, p. 130.

³⁹ *Ibid.*, p. 131.

nagem-narrador visiona o espaço onde se move (ou, neste caso, onde fundamentalmente se imobiliza). Uma perspectivação nesta óptica aproxima-se largamente da concepção de arte expressa por Vergílio Ferreira, em *Espaço do invisível I*, segundo a qual «a arte se não separa da vida, a não ignora, mas a revive numa outra dimensão»⁴⁰. Ou ainda: «Mas o que a arte nos ensina não é puro discernimento, é a relação mais profunda de nós próprios com o mundo, é verdadeiramente o 'ver'»⁴¹.

Lúis é, por conseguinte, a personagem que vê. Vê o fora/dentro e o dentro/fora. Vê com os olhos abertos o que é apreensível por eles, mas também com os olhos fechados aquilo que o não é. Isto implica, então, um olhar para dentro de si, onde se avoluma, e ganha sentido o real que lhe entrou pelos olhos, adquirindo, assim, uma outra dimensão.

Duas realidades extremamente importantes para ele exigem-lhe um fechar de olhos, a fim de poderem ser percebidas como convém: o passado recordado e a plenitude do momento presente. O primeiro, porque já só podendo constituir uma imagem *re-criada*, exige um banir momentaneamente o presente do campo de visão, para que possa surgir em todo o seu vigor («Mas escusas de ganir, Teseu, a Corica tem uma promessa a cumprir e eu quero ver, já venho. Estou a meio do percurso da procissão, vejo dali a capela e todo o muro que se abre para os dois lados, com a iluminação acesa [...]. *Fecha os olhos e vê*»⁴²). O segundo, para que irrompa na sua totalidade, projectando-o num mundo de fascinação e espanto, pela antevisão de um real absoluto, não atomizado:

«Cerra os olhos sobre ti, a divindade visitou-te, ergue-se sobre a tua degradação, sobre a razão e a morte. Estendido na areia, o mar

⁴⁰ *Espaço do invisível I*, p. 26.

⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

⁴² *Signo Sinal*, p. 203. Sublinhado nosso.

ressoa a sua magnitude, que te é todo o passado e o futuro? Sê inteiro no instante infinito da alegria solar, na totalidade absoluta de estares concentrado em ti, na abundância sem fim da tua solidão»⁴³.

Se, numa primeira referência à praia, poderíamos supor tratar-se de mera referência topográfica, expressa em discursivo singulativo, cedo desfaríamos o equívoco, pelas repetidas alusões ao mesmo ambiente, o qual, sendo alvo de um tratamento comparável ao dos sucessivos produtos de um número pelo módulo da multiplicação, vai permanecendo sempre idêntico a si próprio, não deixando, contudo, de ir sendo gradualmente valorizado. Se não é amplificado em extensão, é-o, sem dúvida, numa dimensão vertical, que é a da profundidade.

A areia, o mar, o sol e o azul do céu serão, pois, alvo de uma exploração que, tocando as raias da poesia lírica, vai sintonizar com uma ânsia de plenitude e de beleza que Luis parece querer ardentemente agarrar.

Conquanto ignoremos ainda à partida a reiteração espacial, a confirmar posteriormente, tiramos, desde a primeira página, uma ilação quanto ao mencionado espaço: trata-se da sensação de bem-estar (explícita, várias vezes, implícita, muitas outras) que proporciona à personagem, desde que aí se instala («Estou bem aqui. Espojado na areia, o olhar errante pelas nuvens, passam ao alto no azul») ⁴⁴.

Deste modo, a praia e tudo o que o olhar alcança através dela, surgem transpostos a um todo radioso, a tal realidade «abarcada em bloco», como diria Lefèbve. Daí que o espaço seja visto por um prisma em que ressaltam apenas as suas qualidades eufóricas (onde não cabe, por exemplo uma puta Carolina). Aqui adquire pleno significado a suspensão temporal

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

de que falámos acima, tradutora de uma preocupação de imobilizar — eternizar (?) — esses momentos de uma vivência em plenitude. Tudo se resume, então, a um presente estático (e extático) que absorve o passado e o futuro.

Assim, a um tempo de pesquisa, correspondente a uma inquietação, que Maria Alzira Seixo Barahona⁴⁵ vislumbra noutros romances de Vergílio Ferreira, parece-nos aliar-se, em *Signo Sinal*, o tempo de fruição, de que fala Pierre Burgelin⁴⁶, um e outro intersectando-se constantemente.

Uma visualização segundo estas coordenadas irá engendrar uma expansão desmesurada de um espaço psicológico, criando a «immensité intime», de que fala Bachelard⁴⁷. Todavia, se o eu se volta para dentro, mergulhando na fundura de si próprio, outras vezes se expande «ad infinitum», até à respectiva diluição no espaço cósmico. Expansão que coincide com momentos privilegiados, em que dir-se-ia haver, por parte da personagem, a impossibilidade de concentrar nela a imensidade daquele instante que se lhe afigura como único e daquele espaço igualmente ilimitado (repare-se que a imensidão do mar e o horizonte são com frequência invocados), o que a leva a projectar-se para fora dela própria:

«... abrando o passo, paro a olhar o horizonte na expansão de mim à totalidade do universo, na imersão de mim na eternidade do cosmo»⁴⁸.

⁴⁵ Maria Alzira Seixo Barahona, *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1968.

⁴⁶ «Pour jouir, il suffit de s'abandonner, de s'installer dans le présent, d'adhérer à la présence» (Pierre Burgelin, *L'homme et le temps*, Aubier, Ed. Montaigne, 1945, p. 119).

⁴⁷ Cf. Gaston Bachelard, «L'immensité intime», in *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, pp. 168-183.

⁴⁸ *Signo Sinal*, p. 98.

Longe, porém, de estarmos perante um fenómeno de dispersão, temos a consciência de que é, precisamente, devido a uma excessiva concentração que o real ganha vulto, sendo também ele levado nesse movimento de expansão. Então Luís destaca-lhe os mais ínfimos pormenores. E não vê apenas o que é visível. O seu olhar materializa o incorpóreo e expande o inexpandível:

«... e instantâneo vejo, fechado em mim, no meu instante, o instante desdobra-se, milimetricamente vejo, em infinitos instantes pelo que vejo na minha atenção milimétrica»⁴⁹.

Dotado, em tais circunstâncias, de plenos poderes, é capaz de suspender não só o tempo, mas também as preocupações para existir apenas, «corpo resplandecente de divindade», em que a dúvida e o erro — que noutras alturas constituiriam motivo de alarme — são completamente banidos. E todo um olhar fascinado para o mar, a luz, a cor, como se cada instante fosse o primeiro da sua vida. Donde, uma ambição até aos limites, uma aspiração incontida de inteireza, um desejo de belo e de pureza, de «absorver o sem-fim, pensar a luz e a morte não existir, nem a corrupção»⁵⁰.

Na verdade, a fascinação por elementos como *mar*, *luz* e *cor* é sobejamente manifesta, revelando-se não apenas realidade extasiante, mas aparecendo ainda associada (ou servindo de trampolim para as mesmas) às incessantes questões que a personagem se põe, ou identificando-se, em certa medida, com a sua maneira de estar no mundo no instante que passa.

O mar impõe-se na sua magnitude, na sua imensidão e no seu resplendor. Luís capta-lhe as várias tonalidades e os caprichos da variabilidade das suas ondas. Acompanha-lhe o azul das águas «até ao limite em que começam a ser céu»⁵¹ Poetiza-o,

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 74-75.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁵¹ *Ibid.*

azulando-o «até ao infinito da alegria»⁵² ampliando-o, desdobrando-o, imobilizando-o, incendiando-o com os raios do sol moribundo. Mas com ele se expande, se desdobra, se imobiliza também. À beira-mar não absorve apenas iodo. Respira «o universo e a sua necessidade de ser»⁵³, «o instantâneo da luz, o ar pulverizado de cintilação»⁵⁴. E enquanto o mar se aperta contra as rochas, ele se aperta contra os limites de si próprio, refugiando-se «na pureza inicial de um baptismo de origens»⁵⁵, que o mesmo é dizer «na infância de sempre»⁵⁶. O barco que passa no horizonte com uma rota definida, desperta-lhe a necessidade de ter um rumo. E se o mar está azul «até ao infinito da alegria», é igualmente porque na personagem «tudo é alegre e original como uma flor»⁵⁷. Do mesmo modo que à resplandecência do oceano em miríades de centelhas corresponde nela uma resplandecência de divindade.

Os mais elementares actos humanos, como é o comer, também ascendem ao mesmo plano transfigurador. Afirmar-se o prazer de comer ao ar livre, não espanta ninguém. Quem o não sentiu? Que é «um comer mais activo do corpo todo», aceita-se. Mas que se coma também o universo, à mistura com o bife, o frango e a batata frita e, com estes ainda, «a árvore e a sua sombra ou o mar e o sol e o infinito»⁵⁸, talvez o não tenhamos pensado. E, finalmente, apetece concordar.

Quanto à cor, está intimamente relacionada com a luminosidade de um esplêndido dia de sol, razão por que dominam o azul e o branco, uma e outra destas cores eivada de grande riqueza significativa, conotando a primeira, ora a limpidez e pureza de um universo não conturbado («olho ao alto o céu inteiro

⁵² *Ibid.*, p. 99.

⁵³ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 154.

de azul)»⁵⁹, ora a infinitude de um espaço («É belo olhar o céu. Puro de azul, infinito, abro nele toda a minha infinitude»)»⁶⁰. O branco, apontando também para uma certa pureza, adquire, além disso, um sentido mais amplo. Ele é «a cor marítima do sol»⁶¹ e, por assim dizer, a cor total, fusão de todas as outras, a que pulveriza, em suma, «todo o espaço do horizonte»⁶². Mais ainda, é a pureza de um passado fixo, ritualizado, incorruptível, simbolizado no bolo da Páscoa e na toalha que o cobria:

«E a toda a extensão da bandeja, amarelo e castanho, tenro o bolo da Páscoa. Estava ali isolado, precioso, fofo. Havia um mistério de sagração, antiquíssimo, o sinal visível dele — o bolo intacto, perfeito. Isolado, a meio da mesa, puro. Sem nada além dele, fechado no seu prestígio, o bolo estreme na bandeja. *E a toalhinha bordada alvíssima posta ao lado, num folhado leve de goma*»⁶³.

A hora crepuscular, espectacular e grandiloquente, não podendo confinar-se à pobreza de uma cor definida, é, essencialmente, fogo de incêndio. E Luís enche os olhos dessas imagens coloridas e, ao mesmo tempo, fugazes, como o é o máximo prazer. Embrenha-se, afinal nas cores do presente (por oposição ao luto e cinza de tardes como aquela em que foi Pedro a enterrar), tempo que também não pode ser contado pelo relógio, tendo a ver com uma verdade «que está antes da confusão e do orgulho», a qual suscita na personagem o desejo de se libertar da sua condição animalesca, de «ser homem, sem subir do animal»⁶⁴.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁶¹ *Ibid.*, p. 154.

⁶² *Ibid.*, p. 99.

⁶³ *Ibid.*, p. 134. Sublinhado nosso.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 118.

Conclusão

Falámos demasiado da personagem, muito menos do escritor que lhe deu existência. Tê-lo-emos feito implicitamente, reconhecendo em Luís Cunha uma figura paradigmática, não só do homem que é Vergílio Ferreira, mas do Homem (maiúsculado) que coexiste fragmentado em cada um de nós. Ainda aqui *Signo Sinal* vem na esteira da produção literária do seu autor, sem trazer grandes desvios ao percurso já traçado. Todavia, porque a sua temática é tão lata, abarcando uma realidade em que o homem lá cabe todo (pesado de bestialidade e etéreo de perfeição) nós a sentimos ainda sem o peso do desgaste. E se «um livro é o registo do nosso diálogo com o mundo»⁶⁵, *Signo Sinal* dá-nos, com mestria, mais uma réplica desse diálogo que, ao longo dos vários anos, o escritor vem travando com o seu (e nosso) mundo.

Ponta Delgada, Junho-Julho de 1980.

⁶⁵ Prefácio de *Vagão J*, p. 12.