

A ação lenta e frenética nos romances líricos de Vergílio Ferreira¹

Ana Catarina Coimbra de Matos²

Recibido: 1 de septiembre de 2020/ Aceptado: 25 de septiembre de 2020

Resumo. A ação dos romances líricos de Vergílio Ferreira, autor português do século XX, é, sobretudo, de pensamento. A ação que decorre no momento presente é lenta, quase insignificante e quase inexistente, pode durar apenas umas horas. Realmente, não haverá princípio, meio e fim, nem um clímax, como poderia ser esperado pelo leitor. Em cada romance, será um período de tempo curto onde há apenas uma personagem que interage consigo própria, no seu íntimo, num enterro, num velório, num regresso a casa. Numa calma exterior de uma ação lenta no momento presente, é despoletado um pensamento frenético que flui durante todo o romance, uma ação mental imparável que percorre todos os meandros da existência do “eu” vergiliano e que contrasta com a imagem fixa observada por esse mesmo eu e com a lentidão de qualquer movimento.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira; romances; ação; lenta; frenética.

[en] The slow and frantic action in lyric novels by Vergílio Ferreira

Abstract. The action of the lyric novels by Vergílio Ferreira, a Portuguese author of the 20th century, is in the mind above all, it is thoughts. The action that takes place in the present moment is slow, almost insignificant and almost nonexistent. It can only last a few hours. Indeed, there will be no beginning, middle and end, nor a climax, as might be expected by the reader. In each novel, it will be a short period of time where there is only one character who interacts with himself, in his intimacy, at a burial, at a funeral, or arriving home. In an external calm of a slow action in the present moment, a frantic thinking is triggered and flows throughout the novel. An unstoppable mental action that runs through all the meanders of the vergilian “I” existence contrasts with the fixed image observed by that same “I” and the slowness of any movement.

Keywords: Vergílio Ferreira; novels; action; slow; frantic.

Sumario. Introdução. 1. O enterro e a *alegria breve*. 2. O velório *até ao fim*. 3. O regresso *para sempre*. 4. A escrita de *cartas a Sandra*. Conclusão. Bibliografia.

Cómo citar: Coimbra de Matos, A. C. (2020). A ação lenta e frenética nos romances líricos de Vergílio Ferreira, *en Revista de Filología Románica* 37, 43-53.

Introdução

Este artigo trata os dois tipos de ação romanesca encontrados em Vergílio Ferreira, uma ação lenta exterior e uma ação frenética interior, ambas vividas em simultâneo. Este trabalho estrutura-se em quatro partes, apresentando-se a análise feita dos seguintes romances líricos deste escritor existencialista: *Alegria Breve* (1965), *Para Sempre* (1983), *Até ao Fim* (1987) e *Cartas a Sandra* (1996 – póstumo). O leitor poderá ter dúvidas se deve falar em ação nos romances, porque “de um modo geral, as personagens em torno das quais se organizam os romances de V. Ferreira apenas *contemplam* a ação dos outros. (...) A Ordem encontra-se apenas na vivência e no estar imóvel: “Sê apenas”.” (Godinho, 1985: 25). A ação principal dos romances é na mente do protagonista, é o desenrolar do pensar, refletir, imaginar, é o interrogar do protagonista. É uma ação que não desemboca num fim: “Há o percurso mas não a meta” (Padrão, 1982: 472). A meta cabe ao leitor encontrá-la. A ação do tempo em que pensa e escreve é secundária. O protagonista vergiliano interroga-se sempre num espaço imbuído de silêncio. É o silêncio profundo que dá lugar ao pensamento do protagonista solitário. Este preenche o silêncio com a sua interrogação mental permanente:

¹ Este artigo faz parte de um trabalho de investigação na área de Literatura Comparada / Literatura Europeia que culminou na tese de doutoramento intitulada *Definição do “eu” nos romances Alegria Breve, Para Sempre, Até ao fim e Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira*, realizada na Universidad Autónoma de Madrid disponível em https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/671614/coimbra_de_matos_ana_catarina.pdf?sequence=1&isAllowed=y (último acesso: 6/09/2020).

² CLP Camões I.P.
Universidad Autónoma de Madrid
acmatos@camoes.mne.pt

No vasto silêncio do mundo, após todas as convulsões que o agitaram ou agitam, quando as nuvens da tempestade se abrem no céu límpido da noite, abre-se com elas o sem fim da nossa interrogação. [...] Mas neste vasto silêncio (...), a interrogação metafísica atinge uma particular virulência (Ferreira, 1994: 329).

A sua interrogação, muitas vezes, toma forma na escrita. Escreve uma história individual, sua, num encontro solitário consigo, procurando a verdade que pode vislumbrar-se na memória quando está só: “o acto de escrita é (...) um encontro necessário consigo próprio (...) na procura de uma *verdade* que apenas em solidão se vislumbra” (Goulart, 1990: 65). É uma ação de profundo lirismo e de forte emoção onde há a “ausência do fluir da temporalidade ante um embevecimento discursivo que fala da vibração emotiva em face da evocação de algo singular” (Goulart, 1990: 149).

O protagonista repensa a sua vida através das personagens mortas, a vida que viveram e a vida que o protagonista lhes reinventa na sua mente. O presente também é um tempo de esperança, pois o futuro brotará como o lugar do renascer, da pacificação. Na sua interrogação, o protagonista quer saber o que há para além da morte ou se há algo após a morte. Há nele uma necessidade terrível de que aquilo que é visível tenha um invisível, chegando mesmo a sentir a transcendência inexplicável dessa invisibilidade. Será, então, que “a memória e a morte são afinal as grandes personagens” como afirma A. M. Machado (1984: 27)? Ou é a vida a grande protagonista, cuja evidência de transcendência tanto quer compreender? O protagonista reflete, interroga-se sobre a razão da vida. A morte parece apenas ser o impulso para exaltar a vida numa eterna interrogação. O narrador-protagonista não se prende à questão de que o homem tem um fim, mas à não aceitação da morte como fim absoluto, procurando algo mais no horizonte, procurando sem saber o quê. A única saída para encontrar uma resposta à sua dúvida não estará no visível que o rodeia. Só através do sentir, do seu mais profundo “eu” será possível uma resposta. Não única, porque é apenas a sua. Mas será indizível, inexplicável.

Segundo Goulart, em Vergílio Ferreira, existe cada vez menos euforia nos romances que vai escrevendo, desembocando num desencanto em *Até ao Fim*, onde numa aparente frieza se dá a neutralização do sentir através do esvaziamento do homem (Goulart, 1990: 52). O homem esvazia-se do passado, mas prende-se cada vez mais à mulher, preenchendo o vazio com a mulher divina, inalcançável como ocorre nos romances mais tardios *Em Nome da Terra* ou *Cartas a Sandra*. Talvez as marcas de um adulto que sofreu e amadureceu o sofrimento, apaziguando a dor, a angústia, a solidão, através de pensar e repensar, passando de um estado de reação ao sofrimento, demonstrando o que sente, para um estado término da reação, onde o sofrimento não se esquece, mas já forma parte do passado e já não altera o estado de ânimo da personagem. É como se se esgotasse a reação num processo de desgaste e o eu encontrasse o equilíbrio entre o passado e o presente/futuro, deixando de manifestar uma espécie de revolta, confusão infantil, e chegasse a um momento de tranquilidade, maturidade, distância.

1. O enterro e a *alegria breve*

A ação presente, que dá início ao romance *Alegria Breve*, desenrola-se com um enterro. Este é um enterro solitário onde o protagonista enterra a mulher no quintal de casa, num dia frio de inverno, com neve, e fá-lo por haver a impossibilidade de a carregar para o cemitério que está longe. Assim, não a pode levar para o lugar onde ela pediu que a enterrassem:

Enterrei hoje minha mulher (...) Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira. Levá-la para o cemitério, e como? Fica longe. [...] Não tenho forças e cai neve. [...] É inverno (...) Tiro a neve com a pá, traço o rectângulo e cavo. Dois cães [...] Babam-se e uivam sinistramente. (...) desaparecem ambos a ganir. E de novo o silêncio cresce a toda a volta, desde a montanha, que fico a olhar (...) Olho-a sempre, interrogo-a. Quando estou cansado de cavar, enxugo o suor e olho-a ainda. Um diálogo ficou suspenso entre nós ambos (...) Um diálogo interrompido com tudo o que aconteceu (Ferreira, 2004a: 9).

A mulher é enterrada debaixo da figueira que há no quintal, sendo esta árvore símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, e das relações entre a Terra e o Céu (Chevalier, 1998). Por conseguinte, é como se Jaime a deixasse num sítio onde ela pudesse ascender aos céus. No silêncio deste enterro, também se refere a palavra que ficou por dizer num diálogo que não terminou, como nunca termina, pois a morte leva sempre essa última palavra que ficou por dizer, esse último diálogo onde haveria sempre algo mais a dizer, mesmo que não fosse nada de novo. Leva a palavra. Fica sempre essa necessidade de a dizer. Mas dizer o quê? Não importa, o que for. Talvez uma despedida, um até logo. Um diálogo que resiste a aceitar a morte, que não aceita o fim da vida e permite imaginar que há alguma continuidade da vida. O diálogo que não nos faz sentir sós. Aquela solidão que nada parece amenizar, que faz sofrer como refere o protagonista: “Estou só, horrorosamente só, ó Deus, e como sofro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim” (Ferreira, 2004a: 10).

A despedida visual também é referida pelo protagonista no enterro, momento doloroso que decerto remete para o fim, para o fim do corpo que deu vida àquela pessoa:

Trago o corpo de minha mulher embrulhado num lençol. É estranho como pesa. Dir-se-ia que a terra o exige com violência. Gostaria de a olhar pela última vez, e no entanto não é fácil (Ferreira, 2004a: 10); Mas quando vou a erguer o corpo, não resisto: subtilmente afasto as dobras do lençol. Então Águeda aparece-me à última luz da tarde de inverno. [...] Cubro-a de novo [...] que é que me assusta? Onde é que? É tudo tão grande. A noite cresce no céu, é necessário acabar tudo depressa (Ferreira, 2004a: 11).

É este o momento em que a morte se impõe como real, pois é a despedida da matéria daquilo que se conheceu. A dificuldade de aceitar a morte é revelada pelo protagonista com a confusão do medo de que o que carrega nos braços é-lhe tão familiar e, ao mesmo tempo, já nada é igual. É a confusão do parecer que é a sua mulher, mas ao mesmo tempo já não a reconhece no seu corpo. É o medo de pensar que já não existe, a confusão de pensar onde estará agora, porque o seu corpo já não responde. A confusão de uma interrogação que não chega a perguntar; a confusão da grandeza de tudo, quando a cova parece pequena. O protagonista quer que aquela situação acabe rapidamente, pois sente o susto de perder quem ama, sente-se numa avalanche de sentimentos onde ele se perde, sem saber bem o que perguntar, mas interrogando uma situação que não entende, onde não conseguiu ainda achar-se seguro e que o faz sentir diminuto. Esta confusão no momento do enterro, sobre o que se passa com a sua mulher morta, fá-lo interrogar-se primordialmente sobre aquilo que enterra, se será a sua mulher: “Enterrei hoje minha mulher – porque lhe chamo minha mulher?” (Ferreira, 2004a: 9).

Por um lado, afirma que morre porque a enterra; mas, por outro lado, é como se não aceitasse que “aquilo” seja já a sua mulher. É como se admitisse que aquele corpo já não pertence à pessoa que conheceu, como se seguisse a doutrina cristã e a fé na vida o leva a crer que ela já não está naquele corpo que não tem vida, que é apenas matéria. Este é o momento de transição em que a alma se descola do corpo e os vivos ainda estão apegados àquilo que é palpável, àquilo em que se traduzia a sua essência, àquilo onde se deu a sua existência. Contudo, ao mesmo tempo, há que descobrir uma nova realidade, que é a ausência da outra pessoa que o deixa, naquele corpo inerte que arrefece, e cuja presença surge agora de uma nova maneira, não palpável, invisível. Este processo torna-se confuso devido a uma incredulidade perante uma realidade que tem de ser aceite em pouco tempo e da qual o enterro é a confrontação final e derradeira.

O protagonista apresenta-se velho, cansado, confuso e interroga a verdade perdido no silêncio do olhar para o infinito onde está a montanha e a aldeia:

Cansaço, decerto. E o orgulho. E o medo. Será tudo o mesmo? E a resignação, talvez, ou mesmo a plenitude. Estás velho, como o não sabes? Estás velho. Talvez seja assim a velhice: um esgotamento longo de tudo. E no centro, breve, uma verdade final. (...) – qual a tua verdade final? Mas estou tão cansado. Agora não. Olho a aldeia abandonada, perdida na montanha, ouço o silêncio. E sinto-me aí disperso, irisado em espaço, íntegro e puro. E nu (Ferreira, 2004a: 10-11).

Despido da presença da mulher, da verdade, neste momento do enterro, está velho e cansado, esgotado de tudo. Está apenas ele, o seu ser puro, sem nada nem ninguém, tem-se apenas a si, já velho e esgotado, num espaço onde se perde em sentimentos que não parece ser capaz de definir, apenas os consegue interrogar, sem obter uma resposta que procura. Apenas o olhar fixo o segura. Essa procura do outro no que vê. E ao terminar o enterro, senta-se então a olhar: “Entro enfim em casa e estiro-me num sofá, voltado para a janela de portas abertas. Para lá do grande vazio, os dois morros sobem pelo céu com uma alvura pálida. Ligeiramente parece-me que se movem quando os fito intensamente” (Ferreira, 2004a: 11).

Finalmente, já instalado em casa, levanta-se, anda pela casa, ouvindo todos os sons que possa haver, chegando mesmo a pôr música no gira-discos numa tentativa de consolo e, depois, sai. O protagonista procura ouvir qualquer coisa no silêncio profundo que o invade, procura um eco, uma resposta, um “tu”, algo que lhe dê um contraponto para seu equilíbrio, algo que não o silêncio para não se sentir tão só:

Mas de súbito ergo-me, percorro a casa escura no prazer e no medo de ouvir os meus passos. Ouço-os. São fortes, ó tu – tu quem? São fortes, ressoam pela noite (...) Uma alegria terrível inunda-me. É uma alegria absoluta, imperiosa e todavia calma como a lentidão da terra (Ferreira, 2004a: 12).

Primeiro, os passos que o dividem entre o medo de sentir um silêncio tal que até os seus próprios passos ouve e o prazer de sentir um ruído, um som que lhe faz companhia, que lhe dá prazer, alegria, tranquilidade, conforto. Depois, a música que vem da casa, trazendo, talvez, súbitas recordações que vêm como uma chama, uma onda de sentimentos que passa de repente, que quebram a tristeza da situação vivida com o laivo de uma sensação alegre que vislumbra na memória: “... agora, nenhum rumor. Só a música. Vem pela janela [...] Estarei alegre? Um acesso de ternura. Passa como onda na aragem fria. De quem esta paz? Música triste como uma alegria desesperada” (Ferreira, 2004a: 12).

No entanto, tal como uma onda, essa alegria e essa paz atravessam a tristeza do “eu”, o qual volta depressa ao desespero do silêncio e da solidão que aquilo que está a viver implica. Essa “alegria desesperada” que é o retrato exato de quem sofre e, ao mesmo tempo, se pacifica com esses momentos doces que lhe vêm à memória,

mas que em seguida trazem o desespero pela ausência, porque já não está, porque nunca mais os poderá voltar a viver, pois a morte leva-os com a pessoa que falece, restando apenas a meiga e áspera lembrança. Por último, o uivar dos cães na rua mistura-se com a música que vem da janela numa angústia e desespero:

um uivo subiu longo, angustiado. Vem dos fundos da serra, serpeia à sua volta, sobe ainda por sobre mim, em espiral. Outro uivo respondeu de longe, torneando pelo ar. Os cães (...) Deviam ter abalado há muito (...) estes ficaram (...) à espera do impossível. Agora os uivos multiplicam-se, envolvendo-se na música. Em giros lentos, sobem (...) circulam em torno da montanha, erguem o desespero até às estrelas (Ferreira, 2004a: 12-13).

A angústia dum longo uivo e dos outros uivos consecutivos contagia o protagonista até o levar ao desespero da perda que vive. Mas sempre o olhar no céu, na esperança, na estrela em que a presença da mulher pode ser transformada. Por fim, o protagonista na sua procura impaciente de preencher o vazio da morte que enfrenta, resolve dar uma volta pela aldeia onde acaba por ouvir uma badalada do sino da igreja estranhamente “no ar imóvel – o silêncio” (Ferreira, 2004a: 13). Volta para casa, acende o lume e pensa que o melhor é dormir, pois está exausto: “Dorme. Estás tão cansado. Amanhã é um dia novo” (Ferreira, 2004a: 13).

Jaime encontra-se realmente só após a morte do penúltimo habitante da aldeia, que espera ainda ser repovoada pelo filho e pelos filhos dos outros que partiram, se voltarem: “Voltarão à aldeia todos, os filhos deles, ou os filhos dos filhos, porque o mundo renascerá – voltarão?” (Ferreira, 2004a: 43); “Abrirei um caminho novo, sobre a neve intacta” (Ferreira, 2004a: 57). Jaime também participará neste recomeço, lavrando o novo com as suas pegadas. Para Jaime é difícil o recomeço, olhando o cão, Médor assim o afirma, como se um animal não sofresse com a morte dos outros, ou como se se deixasse ir pela vida sem mais: “Ah, se tu soubesses como é difícil recomeçar!” (Ferreira, 2004a: 148).

Esta dificuldade de recomeçar talvez se prenda com as dúvidas do protagonista sobre a existência de Deus, pois, agora, tudo dependerá apenas do homem, sem a ilusão da origem do mundo explicada na religião: “onde a ilusão ainda é. Aqui, não. Há um mundo difícil a começar, sem deuses a prepararem tudo” (Ferreira, 2004a: 175). Já não haverá razões para tudo na vida do homem, que terá de aceitar a vida como ela é, aceitar a divindade que lhe corresponde, sem deuses.

O protagonista acorda no dia a seguir ao enterro, depois de uma noite mal passada. Acorda com a paisagem nevada e a campa de estacas do quintal por companhia:

Dormi mal. Frio terrível (...) Dormi mal. [...] A roupa é bastante, mas deitei-me enregelado, os pés húmidos da neve. [...] Cai neve, olho-a. E os meus olhos são longos como a esperança do cão (Ferreira, 2004a: 21); À porta de casa hesito. Foi uma boa ideia ter marcado a campa de Águeda com estacas. Assim, olho para lá e lembro-me – para quê? Às vezes penso que, se não forçasse a memória, a esqueceria depressa (Ferreira, 2004a: 22); a memória do homem é curta (Ferreira, 2004a: 19).

A morte de Águeda e o seu enterro são imortalizados na campa que vê e faz com que o protagonista reviva situações passadas. A memória é um exercício que ajuda a não esquecer, a fazer com que a pessoa morta esteja mais presente, a mitigar a saudade. É neste exercício de memória que Jaime escreve, após enterrar Águeda, triste, perdido, só, mas na esperança de que apareça o filho que concebeu a Vanda, para repovoar a aldeia. A aldeia sofreu o progresso com a exploração das minas, o que trouxe mais gente e barulho. Vanda, mulher de um engenheiro que veio trabalhar na aldeia, esteve com Jaime nesta altura, tal como Ema. Depois, Vanda partiu com o marido, grávida de Jaime, e as máquinas pararam. Tudo o que existira relacionado com o progresso deixa de existir, ficando a aldeia outra vez parada, permitindo ouvir-se os sinos da igreja outra vez:

Subitamente, um silêncio compacto, estagnado, prensado contra os ouvidos como tampas de algodão. O estrépito das máquinas, o rumor dos carros (...) deixa de toldar o céu, refluindo agora à quietude de outrora. De tempos já esquecidos, de novo a aldeia emerge assim aberta de pasmo e solidão (Ferreira, 2004a: 235).

A aldeia fica deserta. Depois de diminuir o número de crianças, a igreja fica sem batizados para celebrar e a escola sem alunos, acabando por permanecerem ambas encerradas. As crianças desaparecem, o Padre vai-se embora e Jaime e os velhos ficam:

as crianças desapareceram da Escola, desapareceram da aldeia, não voltarão jamais. É o que sobretudo me arrepiava – um mundo sem crianças. De um a um, os velhos emergem à superfície, são visíveis. [...] Imprevisto mundo de velhice, aparição de espectros, de múmias descarnadas. Olham desconfiados, incertos perscrutam o vazio [...] conversam pouco, estão ali. Olham vagarosos desde um tempo muito antigo, estranhos olham como estremunhados e interrogam sem dizer nada. Estão sérios, graves. Às vezes passa-lhes dentro uma memória e sorriem, ninguém sabe de quê (Ferreira, 2004a: 266-267).

Jaime teme que as crianças desapareçam da aldeia, pois será o fim desta. Os velhos já só podem esperar a morte, sozinhos têm apenas as memórias para lembrar, o passado é o único que os faz sorrir e lhes preenche o vazio do futuro incerto que interrogam. Esperam a morte, mas sem saber o que será ou o que haverá após a mesma. Depois, vão morrendo todos e também o coveiro pelo que Jaime passa a enterrar os mortos: “sepulto a idade que se cumpriu” (Ferreira, 2004a: 275). É o corpo que envelhece apenas, mostra marcas do tempo e apodrece. A alma que o possui não envelhece, apodera-se só do corpo que é seu para viver a vida na terra.

2. O velório até ao fim

No romance *Até ao Fim*, é tudo fruto da memória, a ação é mental, tudo acontece na mente. O narrador recorda grande parte da sua vida, principalmente, até à morte do filho. Transporta-se para um tempo passado, fazendo crer ao leitor que se trata do tempo presente, para imaginar que está no velório do filho, lembrando-se de cenas soltas da sua vida que acabam por explicar essa situação em que se encontra. A vida depois do enterro do filho é esperada com muita ansia, há um desejo de que tudo passe depressa, porque também há uma certeza de que o futuro será melhor. A ação centra-se num homem que vela o filho até à missa de funeral que decorre de manhã: “Estou à espera que o dia nasça e que o destino de Miguel se encerre de uma vez” (Ferreira, 2004b: 110).

O protagonista e narrador está sozinho no velório do filho, logo, não pode conversar com ninguém para passar o tempo, nem fazer mais nada senão esperar que a noite passe para se celebrar a missa e poder ir para casa descansar. Por esta razão, distrai-se a olhar para a paisagem que tem à sua volta, a capela ou as suas vistas, ao mesmo tempo que vai pensando: “Olho-a sempre, penso” (Ferreira, 2004b: 147). Ele divide-se entre o olhar e o pensar, sentindo um desejo em recomeçar: “Olho o retábulo da Anunciação – ser eu o deus que vai nascer. [...] Sou novo, vou nascer da espuma das ondas” (Ferreira, 2004b: 269-270). Tem uma enorme vontade de deixar o velho para trás, de eliminar o passado, de renascer, de modo a sentir-se melhor, e parece que ele sabe que o conseguirá na companhia de Clara, sua parceira.

O protagonista vela o filho morto e conversa com ele durante um amanhecer que passa lentamente. Por isso, na ação, há o mundo ficcional inverosímil onde não se encontra um referente com o mundo real, pois os mortos não podem falar como o faz o morto deste romance. No entanto, o fantástico, não mimético, que consiste no “sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable, en definitiva, lo que escapa a la explicación racional” (Rodríguez Pequeño, 2008: 136) torna-se verosímil para o leitor, pois “la realidad no es lo que sucede, sino lo que creemos que sucede” (Rodríguez Pequeño, 2008: 142). Cria-se uma narrativa com uma ação convincente, profunda, de intimidade, de fé: “Passei a noite sozinho, fui um homem. Quero dizer fui perfeito. Não é que eu tivesse muito a conversar com o meu filho, que dorme ali no caixão. Mas o que houvesse a dizer era só entre os dois” (Ferreira, 2004b: 11). A ação vai recair nesta conversa que pai e filho têm durante o velório, neste diálogo mental. Esta conversa dá-se devido à necessidade de explicarem as coisas que aconteceram durante a vida, de deixarem tudo clarificado:

“Havia um mundo a decidir apenas entre nós.

–Estava já decidido, tudo o mais foi palavreado

um mundo a decidir e tudo o mais era circunstância como num frente-a-frente político. E quanto ao palavreado decerto, mas tínhamos de nos explicar” (Ferreira, 2004b: 12).

Pai e filho dialogam ao longo de quase todo o romance até que o filho morto deixa de querer falar e adormece para sempre. Esta conversa vai-se interrompendo com as memórias do passado do protagonista e com as descrições do lugar onde está, ou seja, com o recordar e o olhar. O motor deste diálogo é a enorme necessidade que o filho tem de falar com o pai. Porém, o protagonista não sente que tenha de dizer o que quer que seja:

– Vê se acabas a merda do cigarro, tenho coisas a dizer. [...]

– Nunca mais acabas o cigarro. Quero conversar contigo.

– Já dissemos tudo o que havia a dizer.

– Não dissemos. E há coisas que não fiquei a saber.

– Por exemplo?

– Daqui a pouco que horas são? Daqui a pouco vêm os funcionários do enterro. Nunca mais voltaremos a falar. Vais sentir a falta do que não dissemos. Tu não gostaste nunca de conversar. Mas agora é diferente. Vais sentir a falta de não teres dito tudo (Ferreira, 2004b: 13).

Há um forte apelo por parte do filho para dialogar. Chegamos mesmo a perceber uma irritação de Miguel, visto o pai achar que já não há nada para falar quando Miguel pensa que ainda há tanto por dizer. Miguel sente-se impotente perante esta atitude do pai, pois ele quer que o pai lhe conte o que não sabe, que se explique, e Cláudio atua como sempre, não querendo falar, o que desconcerta Miguel. No entanto, Miguel está morto e não pode falar pelo que tudo isto será fruto da imaginação do protagonista, o diálogo tem lugar na sua mente: “Há

o filho morto ali, há o turbilhão da memória que me submerge” (Ferreira, 2004b: 31); “quanto tempo ainda? Estou sentado no degrau da capela, o corpo arrefece-me com o frio da manhã. E da vigília, do sono que não dormi e é frio também” (Ferreira, 2004b: 47).

O tema central do romance é o recordar de um pai, que não para de pensar, durante toda essa noite do velório do filho, numa capela. A ação física do romance é muito curta. O protagonista limita-se a entrar e sair da capela, onde vela o filho, para fumar um cigarro de vez em quando: “leveei a noite a fumar” (Ferreira, 2004b: 13).

3. O regresso para sempre

A ação do romance *Para Sempre* é uma recolha de memórias de uma alma que vai relembrando toda a sua vida. A ação dura uma tarde, vai desde o calor mais sufocante de verão até à chegada da noite. Começa por chegar à casa onde viveu com a sua mãe e com as suas tias quando era criança. O romance inicia-se num lugar onde o silêncio é mais do que profundo, com uma descrição onde o silêncio é inerente, é “súbito”, é “da terra”, é “mais desértico” (Ferreira, 2005: 9), profundamente enraizado na terra. Está sozinho, em silêncio profundo, num lugar abandonado. O protagonista chega à casa e abre o portão para estacionar o carro na garagem, mas depara-se com um jardim que faz prever o abandono de uma casa desabitada. Faz uma descrição pormenorizada do quintal, no exterior da casa: “Em volta, o jardim imóvel no silêncio.” (Ferreira, 2005: 10); “abro a porta do quintal. [...] É um jardim morto... [...] Uma selva bravia” (Ferreira, 2005: 9).

O jardim abandonado que o tempo foi transformando, destruindo; onde as plantas estão “secas”, “selvagens”, “sem flores”. Mortas. Depois, entra em casa e percorre-a, abrindo as janelas para arejar durante a tarde. A casa fechada cheira a mofo, talvez também como o seu passado, há muito “fechado”, mas que irá reavivar através do espaço físico que agora o envolve:

Tomo enfim a mala, subo os degraus, abro a porta da casa. Um odor espesso a um espaço selado, a mofo, a coisas velhas fermentando na sombra (...) Cheiro a madeiras apodrecidas, a lembranças coalhadas (...) O soalho range aos meus passos medrosos, o mistério ecoa na casa abandonada (...) Vou entrando em cada quarto (...) consigo abrir todas as janelas de par em par para o horizonte (Ferreira, 2005: 15); Tenho de ir ainda abrir as janelas do andar de cima. Sento-me à varanda – aqui estou (Ferreira, 2005: 16); Há silêncio em toda a casa (Ferreira, 2005: 17).

Abre as janelas da casa para um espaço exterior que observa, como se abrisse a mente para um espaço do passado longínquo ali vivido, arejando a memória para o exterior de si, lembrando aqueles que fizeram parte da sua vida.

Ao longo do romance, o protagonista repete que tem de chamar Deolinda, avisá-la que está em casa, para ela pôr a casa em ordem, demonstrando a intenção de voltar à casa para habitá-la: “Tenho de ir procurar a Deolinda ou talvez ela me procure, deve saber já que cheguei” (Ferreira, 2005: 23). No entanto, não chega a falar com ela, fica apenas a intenção de a procurar. Tratar-se-á de uma intenção impossível de realizar? Deolinda assiste ao velório do protagonista. Será, talvez, esta intenção uma esperança impossível: “Na solidão astral de uma tarde abandonada, na vertigem do fim, na esperança impossível de quem a esgotou (...) na absurda estupidéz de se estar vivo sem vida em que se esteja” (Ferreira, 2005: 177). Chamar Deolinda talvez seja o desejo absurdo que tudo permaneça igual, uma forma de negação do fim da vida abandonada, impossível, esgotada, pois o que tem valor é a vida e não a morte:

– Que problema de merda é esse do absoluto e da morte? (...)
 – Que problema de caca é esse de desocupados? (...) Os teus problemas são um insulto para quem não tem que comer. Estou-me nas tintas para todo esse mistifório (...) Quero lá saber do depois do depois. Quero é saber do agora, aqui, quero saber de problemas concretos (...) Toda essa metafísica de merda (Ferreira, 2005: 153-154).

O protagonista despreza as questões misteriosas e abstratas sobre a morte, permanecendo ligado a tudo o que representa a vida. No entanto, ao falar de vida, a morte está implícita. A morte é uma constante durante a narração, seja porque o protagonista experiencia a morte de seres próximos, seja porque se imagina morto. Logo no primeiro capítulo, o protagonista lembra a morte de uma tia que o criou, a tia Luísa. No segundo capítulo, relembra a morte da mãe que enlouqueceu, e o pai que os abandonou, e conta que desde então está de luto. Posteriormente, vai recordando a morte do padre, de tia Joana, de Sandra, sua esposa, narrando também a sua própria morte.

O protagonista conta aquilo que conhece, prendendo-se à casa, a um quotidiano, às memórias e às necessidades de uma vida:

Tenho tanta necessidade de estar contigo [...] Deixa-me falar já de ti [...] O que me existes neste instante, não é decerto o que foste. O que me existes é o que em mim te faz existir. [...] Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser (Ferreira, 2005: 59-60); Tenho tanto que dar uma volta à vida toda (Ferreira, 2005: 61).

Existe num misto de um “eu”, para além da morte, e um “eu” que vive, que se move no espaço da casa e pensa, confundindo o leitor no real e na fantasia. Relembra as suas vivências passadas e aqueles que já morreram e reinventa esse passado, deixando indecifrável a fronteira da recordação e do imaginário. Recorda a mulher que amou e com quem, sobretudo, deseja estar, mencionando a possibilidade de lhe escrever uma carta de amor: “talvez te escreva uma carta de amor” (Ferreira, 2005: 61). Será talvez o protagonista de *Cartas a Sandra*, que chega à aldeia para viver o luto, que fica viúvo, num diálogo de alma?

A ação é circular, tal como em muitos romances vergilianos onde o protagonista apenas se mexe fisicamente, deambula, mas a sua mente vive numa irrequietude permanente. *Para Sempre* começa com o protagonista a chegar a esta casa, que esteve fechada durante algum tempo, que parece quase abandonada. Chega numa “tarde de Verão, está quente. Tarde de Agosto. [...] Abro a porta devagar” (Ferreira, 2005: 9). E termina no mesmo sítio umas horas depois: “Vou fechar a varanda. [...] É uma tarde quente de Agosto, ainda não arrefeceu” (Ferreira, 2005: 306).

O romance termina com o entardecer e o protagonista a fechar as janelas. Esta ação é paralela a outras ações que são lembradas no seu pensamento, imagens que tem gravadas na memória, como se fosse um balanço final, mas nunca tirando conclusões de nada. Tudo se fecha como num círculo, onde se torna a começar quando se chega ao fim, num movimento eterno, para sempre.

4. A escrita de cartas a Sandra

No plano do presente do romance *Cartas a Sandra*, o narrador volta a ser um observador na aldeia, olhando, do sítio onde permanece fixo, para a paisagem e, mais uma vez, a montanha:

simplesmente olho a serra e não me canso de a olhar na sua imóvel magnitude, (...) olho a renovação dos campos pelas estações, forçando a atenção para isso, porque o que se vê muito não se vê, folheio mesmo alguns livros que já me não dizem nada no tudo que me disseram (Ferreira, 2002: 47-48).

O protagonista observa uma imagem parada que se renova, à medida que as estações vão passando. Não se cansa de a observar, como se procurasse ver alguma coisa nova nela, talvez, ver alguma coisa que nunca reparou para que tudo ganhe sentido. É uma imagem em que se fixa incansavelmente, que tantas vezes viu e que por isso, já é difícil poder descobrir algo novo aí ou que lhe transmita alguma sensação nova, porque o que faz parte da rotina banaliza-se ou porque a sua mente se desliga daquilo em que o olhar se fixa, como o olhar longínquo de quem cisma. O mesmo sucede com os livros que relê, que não lhe dizem nada. É como se fosse mais fácil ver aquilo que não é habitual, observando os pormenores, porque deixa de reparar naquilo que faz parte da rotina, não dando importância aos detalhes, a não ser num esforço de atitude contemplativa. O mesmo acontece com Sandra, com a rotina deixa de idealizá-la, tornando-se real, terrena e acessível. Por isso, lembra-a na juventude quando ainda o fazia vibrar de emoções. Ou diz vê-la melhor quando não tem acesso à sua imagem.

Assim, a mente de Paulo dispersa-se da paisagem conhecida rapidamente para o pensamento da mulher que a saudade faz desejar, incansavelmente. É num ambiente quente e rural que Paulo apenas a lembra, ao fechar os olhos, entregando a sua mente ao pensar e o seu corpo à moleza do calor:

“Cerro os olhos à dormência do calor e é sobretudo então que te vejo. Mas não te olho, vejo-te melhor sem te ver. Os meus olhos pesam demasiado, têm de ser distraídos. E olharem sem ver para a tua essência se não dissipar. Ou vejo-te longe, na cidade (...), numa praia (...) para poderes existir na liberdade de seres. (...) onde vais? mas não me respondes [...] regressas, reentras em casa e eu percorro os quartos e as salas e não te vejo, não te ouço” (Ferreira, 2002: 52).

O protagonista vê Sandra no pensamento, não a observa numa fotografia ou imagem real, apenas a sente no seu pensar que surge mais facilmente com os olhos fechados, uns olhos que almejam o descanso da realidade que o envolve. A ação reinventada sobre o passado que narra sobrepõe-se à ação real do passado, transformando-se o recordar apenas na imaginação do presente. Assim, é difícil distinguir o que ocorreu daquilo que Paulo imagina ocorrer. Sandra não responde à pergunta de Paulo. Talvez Paulo imagine vê-la, por isso, não a vê, nem a ouve, porque não é uma recordação, é apenas imaginação. Não se sabe se é passado ou presente, mas o que é relevante é o facto de que, seja antes ou agora, real ou fictício, Paulo insista nesta questão de falta de diálogo, ressaltando a ausência real da mulher.

A ação do romance centra-se num protagonista que não para de pensar na vida que teve, naquilo que foi, naquilo que lhe aconteceu. Pensa naqueles momentos que pareciam importantes, que eram tão bons no passado, mas que, no momento presente, perderam toda a relevância e pode recordá-los friamente:

“Dou a volta a tudo o que me entusiasmou, ao que eu fui nisso em que fui, ao que me foi a vida toda quando aí fui, ao que me foi prazer convicção auréola – tudo passou. Um dia reparei. Tudo deixara de ter importância para a pessoa inteira que sou e ficava frio e manipulável como num jogo de pedras” (Ferreira, 2002: 134).

No romance, o narrador-protagonista pega em fragmentos do passado, como peças de um jogo, e transfigura-os num presente ardente e comovente. A Apresentação do romance *Cartas a Sandra*, feita por outra personagem, serve de aviso ao leitor sobre o teor pessoal, emotivo e imaginário que caracteriza as cartas, que compõem o resto do romance. Na Apresentação, pondera-se a necessidade de quem escreve alterar a realidade por exigência da criação narrativa, ou para fortalecer a relação amorosa com a mulher que já faleceu: “O que no *Para Sempre* pode sugerir o contrário suponho-o bem uma criação do imaginário de meu pai, uma forma de meu pai compor a narrativa ou talvez um simples estratagem de melhor firmar para si o amor de minha mãe já morta” (Ferreira, 2002: 19). Xana, personagem que escreve a Apresentação e filha do protagonista, exprime a diferença da escrita e da realidade. Verifica um contraste daquilo que viveu com aquilo que o pai escreve, justificando esta diferença com a necessidade da criação da narrativa de ficção ou da afirmação do amor entre o pai e a mãe.

Na Apresentação de *Cartas a Sandra*, Xana explica a diferença que se encontra entre a ficção em *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*, e a realidade no que se refere ao pai e à mãe. O pai refere que a mãe sentiu ciúmes, mas, segundo o que ela viveu, isso não terá acontecido: “Jamais na nossa casa se avivou qualquer problema de ciúme” (Ferreira, 2002: 19). Xana nunca se apercebeu da existência de ciúmes entre os pais ou de motivos reais que levassem a isso. O pai parece rebuscado numa razão que justificasse tal sentimento, mas ela não está de acordo que tenha havido ciúmes realmente, justifica, pois, que a personalidade da mãe não deixaria nunca que isso pudesse transparecer, mesmo que o sentisse: “Jamais, aliás, suponho ser minha mãe tocada de ciúme, e sobretudo mostrá-lo, por julgar isso decerto uma fraqueza e ela ser, no seu corpo franzino, verdadeiramente uma mulher forte” (Ferreira, 2002: 19). Xana mostra a diferença de perspectiva sobre uma relação que é vista de fora, uma filha que nunca notou o que, talvez, só o casal possa aperceber-se.

Após a Apresentação, segue-se um conjunto de cartas. Paulo, protagonista também do romance *Para sempre*, escreve à sua mulher, Sandra, morta há algum tempo. Não obstante, apesar de a sua morte, ela não se apaga da memória dele, pelo contrário, está presente em tudo o que o rodeia: “escrevo ao teu fantasma que me ensombra a casa e a vida” (Ferreira, 2002: 140). A presença da mulher permanece na vida dele, como se ainda a visse pela casa ou influenciasse a sua vida. O corpo desaparece, mas o diálogo com a mulher é uma permanência constante. Por conseguinte, a ação deste romance trata sobre um homem que não esquece a mulher morta, a qual continua a sentir na sua vida. A presença da pessoa, agora morta, que tanto amou e a quem suplica pela sua companhia real, algo, porém, que é impossível: “Era bom que tu fosses mais compreensiva e te sentasses aqui um pouco ao meu lado. E eu prometeria não dizer nada, era só estares.” (Ferreira, 2002: 151).

O protagonista deseja voltar a estar com Sandra, sentir a sua existência, mesmo sem lhe falar. Precisa de tornar a tê-la na sua vida. Como isso é impossível, as cartas são a única forma que encontra para estar com ela e, ao escrever, o protagonista afirma que voltará a escrever-lhe na certeza de que continuará a sentir a sua falta. No entanto, ao mesmo tempo que diz isso, interroga-se, deixando a dúvida sobre a certeza dessa ação futura: “Voltarei a escrever-te – voltarei?” (Ferreira, 2002: 57). A dúvida ensombra o presente quando se trata de futuro. Até que lhe passe a necessidade de estar com ela, continuará a escrever cartas para esgotar o sentimento de fascínio que nutre por uma mulher impossível, mas não sabe quando deixará de sentir esse aperto. A vida é uma incógnita, não há certezas. O futuro é incerto.

A escrita materializa a ligação do protagonista com a presença da mulher morta. As cartas funcionam como um diálogo profundo com ela em tom de desabafo, mas, na realidade, são um mero diálogo com o seu próprio eu. O protagonista escreve-lhe para matar a saudade que sente e para se apaziguar:

Querida Sandra. De vez em quando volto a perguntar-te porque te escrevo. Sei naturalmente que é para estar contigo. Mas há vida para além de nós... (Ferreira, 2002: 133); Assim eu te escrevo para te demorares um pouco (Ferreira, 2002: 41); Para voltares a existir no que escrevo de ti (Ferreira, 2002: 42).

A escrita prolonga a relação com o ser amado, a evocação é a única forma de voltar a estar com a pessoa que já partiu. É uma forma peculiar, mas a única saída à necessidade que o “eu” sente de estar acompanhado. Paulo escreve para estar com Sandra. De alguma forma, a escrita mantém Sandra viva, não a deixa desaparecer totalmente: “Mas há o meu desejo de te fixar na palavra escrita” (Ferreira, 2002: 116). Paulo plasma o pensamento na escrita. As suas confissões agora não têm um olhar, um gesto ou uma palavra que o condene. O ato amoroso é reinventado. Sente-se mais próximo de Sandra e as saudades acalmam.

É através da escrita que trata de gastar essa memória que se torna obsessiva:

Escrever-te. Possivelmente irei fazê-lo mais vezes até ver se no escrever se me esgota a tua fascinação” (Ferreira, 2002: 36); “Tudo isto é lamentável e triste, vale a pena recordá-lo? Mas talvez assim eu purifique todo o passado e tu fiques perfeita na minha memória de ti (Ferreira, 2002: 63).

A recordação é triste. Já não há mais possibilidade de continuar a relação, o ser amado fica fixo, preso num passado, idealizado. Mas o recordar pode aliviar os sentimentos que o protagonista tem presos nessa imagem do passado. Através do recordar e do reviver, ele pretende gastar o fascínio, a tristeza e todas as palavras que

ficaram por dizer, por medo da reprovação da mulher amada: “Na tua morte. Escrever-te, escrever-te. Talvez te conte do muito de que não te contei e tu me não digas que tolice.” (Ferreira, 2002: 36); “Escrever-te. E dizer-te tudo o que nunca deixaste que te dissesse...” (Ferreira, 2002: 38).

A função da escrita é prolongar a palavra truncada, abrindo a possibilidade de um último diálogo para acabar de dizer tudo aquilo que ainda havia por dizer, pacificando-se com o ser amado numa relação póstuma. Na realidade, esta relação é entre um “eu” consigo mesmo e não com os outros, livre de inibições, sem medo do que os outros possam pensar. Trata-se de um diálogo catártico com ele próprio, para se pacificar, redefinindo-se e reestabelecendo-se num “eu” solitário, através da compreensão do seu papel nessa relação amorosa que existiu. O diálogo criado pelo protagonista é um monólogo que cobre uma necessidade que sente para compreender a vida. Esta necessidade é provocada pela morte da mulher que o deixa só, mas perante quê? Para quê? Por quê?

Em *Cartas a Sandra*, o protagonista vergiliano é um homem que amou uma mulher que idealiza, um homem que foi feliz, que tinha medo de perder uma mulher, que achava não merecer. Paulo dedica o resto da sua vida a recordar a mulher que amou e que jamais voltará. Ao escrever, fala essencialmente da sua relação amorosa com Sandra, resumindo qualquer informação que com ela não esteja diretamente relacionada: “Xana conta a coisa largamente mas eu vou ser breve para estar a sós contigo” (Ferreira, 2002: 121); “vou-lhe pedir já que saia da minha conversa para estar só contigo. E basta-me escrever isto para me sentir estremecer” (Ferreira, 2002: 123).

Paulo quer estar com Sandra para digerir o que ficou truncado com a morte dela. A escrita vem preencher a ausência que sente do ser amado, portanto, concentra-se em Sandra. A escrita de um diálogo mental com Sandra transmite a mesma sensação que uma situação de diálogo real, por isso, assim que deixa de falar da filha e decide que o diálogo com Sandra é apenas sobre eles, sente um estremecimento, como se ficasse a sós com a mulher.

Escrever-lhe, pensar nela é que o faz sentir-se bem, pois é como se já nada valesse a pena e luta contra a sua tristeza, recordando-a, imaginando-a e transfigurando-a a partir das suas memórias. As cartas contam pouco da rotina de Paulo, pois são essencialmente o recordar, com muito amor e saudade, a esposa falecida e as reflexões sobre o que ele realmente amava nela:

“Não, não era a tua beleza que até provavelmente não existia. Era o teu ser invisível na sua visibilidade, não sei” (Ferreira, 2002: 137); “Mas agora que te relembro, o que sempre me aparece é a tua face sem tempo, a tua face gentil, a verdade impossível do teu ser” (Ferreira, 2002: 49); “Porque ao lembrar-te ou quando estás aqui comigo, o que me aparece é o imutável do teu ser (Ferreira, 2002: 68).

O que ele lembra, realmente, é a essência do ser dela, aquilo que permanece igual ao longo do tempo. Não recorda os pormenores de um corpo, nem situações ou conversas específicas, mas é a propósito deles que revive a relação com a amada. Ele não relata, ele reinventa a partir daquilo que é fixo e pertence ao passado. Ele volta a sentir o “imutável” da amada e volta a amá-la de uma forma diferente daquela passada onde havia a presença física do outro.

Paulo realça o facto de amar o ser de Sandra, a sua essência, o invisível e não o seu corpo que a restringia a muito pouco. Não olha para fotografias para recordá-la, mas deixa-se levar num pensamento que não depende da sua vontade. Nestas cartas, o protagonista mostra-nos, também, o lado doce de Sandra, mas será que este lado existiu ou existe agora porque ela está morta e Paulo a idealiza? O facto de ela já estar morta leva o protagonista a desembocar numa idealização da mulher e a amá-la ainda mais nessa perfeição da irrealidade:

o que flutua à minha volta é a tua irrealidade para te amar como nunca te amei (Ferreira, 2002: 152); Tudo se agrava agora porque sei que jamais voltarei a ver-te (Ferreira, 2002: 153); Até que tudo em ti refluiu ao limite do teu real. Do teu corpo. De ti. Mas agora que te relembro, o que volta do que tu foste perdeu toda a realidade. (...) o que vejo é a tua imagem, purificada na minha evocação, o como dizer-te? Vaporoso doce da tua essencialidade (Ferreira, 2002: 54).

Ao não estar presente o ser amado, o “eu” amá-la-á de uma maneira distinta, mais exacerbada. Tudo se exagera ao não ter o outro a quem amar, ficando esse amor apenas na imaginação que flui, numa essência que desperta a existência irreal no imaginário do protagonista.

Ele ama a essencialidade invisível da amada. Anseia um amar onde o estar é suficiente, sem necessidade de dizer o que for, em silêncio, porque tudo se sente: “E ficarmos assim em silêncio por já termos dito tudo” (Ferreira, 2002: 69). Ele refere um amor perfeito, onde a palavra não supera o estar. A palavra não é suficiente para expressar o profundo sentimento de amor, porque a sensação do amor verdadeiro correspondido, da união transcendente, é inexplicável. Logo, o silêncio é o espaço do sentir, o espaço da união divina. Assim, o ato amoroso entre o protagonista e a mulher é recordado por ele várias vezes, momento por excelência em que sente essa união impressionante que o invade, em silêncio:

e eu despia-te devagar e o milagre terrível acontecia como se só então acontecesse (Ferreira, 2002: 67); Era a nossa comunhão com a Terra, com o Universo, e o nosso amor entrava assim na ordem das esferas, das conste-

lações (Ferreira, 2002: 155); unidos como dizer-te? Na transcendência de nós, na transfiguração de tudo o que pensássemos... (Ferreira, 2002: 147).

Há o inexplicável de um sentimento profundo na relação íntima com o ser amado, a falta da palavra que traduza o sentir como se de um milagre se tratasse, uma comunhão transcendente de dois seres. Ele recorda a ligação que sentiu a Sandra no ato amoroso, essa proximidade do outro que, quando se ama, provoca um sentimento de união com o outro ser, e que é motivado pelas forças da natureza, integrando os dois seres em uníssono no cosmos.

Paulo deseja estar sozinho, porque, desta forma, consegue estar mais próximo da mulher, podendo reviver a relação com a amada morta, que é o que realmente quer. Para conseguir estar a sós consigo, volta ao sossego do campo, lugar da ação presente do romance, onde a ligação com as forças da natureza se intensifica e onde se estabelece uma comunicação interior:

Porque na cidade (...) o que existe é o ser-se em relação e não a sós conosco. (...) por isso eu preferi regressar à aldeia a ficar na cidade (...) estar só comigo não é fácil (Ferreira, 2002: 50-51); Estou aqui no silêncio da Terra, ouço-me existir na dispersão de mim (Ferreira, 2002: 53); Mas como encontrar-te na agitação da cidade? Como ouvir sereno a tua voz naquele tráfego infernal? Chamo-te aqui e tu vens (Ferreira, 2002: 66).

No campo, com o isolamento, ele encontra, mais facilmente no seu pensamento, a mulher agora morta. A solidão do campo realça os seus sentimentos, ouve-se a si próprio, tendo que lidar com o seu interior, único espaço onde a mulher continua a existir. Contudo, essa sensação intensa da mulher no interior dele embate na realidade do exterior, a morte, tornando difícil a vivência da sua interioridade.

Conclusão

Fora da cidade, numa casa da aldeia ou numa capela, consegue estar sozinho e sem barulho, sem pessoas que o distraiam, centrando-se na sua memória, no seu sentir, no seu luto, na sua saudade. Saudade que se apodera do protagonista. Torna esse desejo do passado numa constante, porque nunca realizável. Esse desejo irascível, voraz, devastador, que presentifica o passado, essa força invencível do desejo que consome a alma do homem, conseguindo tornar em presente o que um dia foi, permitindo viver o passado novamente, voltar a ter essa experiência outra vez, mas de outro modo. No entanto, a necessidade de que aquele exato passado regresse tal e qual torna a sua busca interminável. Há uma necessidade de voltar ao mesmo lugar, escrever cartas, ver fotografias, para que o passado que procura se vivifique e para que a alma se aproxime mais dessas sensações passadas. A experiência do reviver o passado é de uma importância fulcral para que o protagonista se liberte do passado onde a sua alma se prende, não aceitando a morte dos que partem, pois o vazio que fica preenche-o e domina-lhe a vida.

O protagonista sente-se perdido e só, sem esses pilares que vão partindo, por este motivo, tenta recuperá-los. É, neste processo de recuperação, que surge a idealização de tudo o que já não está ou, eventualmente, é aí que há o acesso aos verdadeiros sentimentos do seu coração e, também, emerge a sensação de que podia ter sido tudo diferente, como numa vontade de ter havido outro desfecho para evitar essa tristeza atual que sente. Acrescenta às vivências do passado as fantasias do imaginário, transfigurando e reinventando o passado em vivências presentes e futuras. A presentificação do passado, a presença tão intensa da essência da mulher agora morta, cuja existência sente prolongar-se no seu interior, também constituem essa procura de resposta à interrogação sobre a vida: quando começa e quando acaba.

O protagonista sente que deixa de ter com quem falar no seu presente solitário e fica sozinho com o seu olhar, que toma posse da terra, que observa a paisagem que o rodeia até ao horizonte, o céu e as estrelas, o local e os objetos que, um dia, tiveram vida e, agora, permanecem abandonados, e um olhar que se observa a si próprio. Este exterior presente observável conduz ao exterior passado, apenas visível agora no interior, na memória que presentifica o passado. O exterior que observa vai despoletar a memória das vivências passadas e a sua mente passa a ser o palco da ação. Nela se faz a recriação do seu passado. O tempo é incerto, faz do longe mais perto, e tudo se reordena pela relação afetiva que é estabelecida com o protagonista e pela imagem que ficou cristalizada na memória. As recordações vão surgindo dessas imagens instantâneas que vislumbra, e dos sons que ouve, no exterior. Ou aqueles que só ele sabe pensar, que se vão enlaçando com outras imagens, outros sons e outras lembranças, que serão reconstituídas pela imaginação do “eu subjetivo” que recorda. Assim, memória e imaginação reinventam o passado, em retalhos, onde a importância do tempo cronológico é nula, onde o “eu lírico” se perde no tempo e se deixa levar pela sua comoção, partindo para outro lugar da sua memória, mas permanecendo preso ao lugar do presente. Ensimismado na sua solidão e tristeza, é capaz de amar, sofrer, viver, nessa mistura de realidade e fantasia que brotam do momento presente, na sua mente, interrogando-se também sobre quem é, para onde vai e sobre o sentido último da vida: “O silêncio e a solidão permitem ao sujeito ouvir as vozes das

peças e das coisas que povoam o seu imaginário. Proporcionam também a reflexão sobre os grandes enigmas da existência” (Gordo, 1995: 30).

Bibliografia.

- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1998): *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- Cunha, Carlos M. F. da (2000): *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel.
- Ferreira, Vergílio (1990): *Em Nome da Terra*, 5.^a ed., Lisboa, Bertrand.
- (1994): *Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, Bertrand.
 - (2002): *Cartas a Sandra*, 7.^a ed., Lisboa, Bertrand.
 - (2004a): *Alegria Breve*, 7.^a ed., Lisboa, Bertrand.
 - (2004b): *Até ao Fim*, 8.^a ed., Lisboa, Bertrand.
 - (2005): *Para Sempre*, 15.^a ed., Lisboa, Bertrand.
- Fonseca, Fernanda Irene (1992): *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina.
- García Berrio, Antonio e Teresa Hernández Fernández (1989): *Teoría de la Literatura – La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- Gavilanes Laso, José Luis (1989): *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*; trad. António José Massano, 1.^aed. Lisboa: Dom Quixote.
- Genette, Gérard (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- Godinho, Hélder (1985): *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.
- (1982): *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982. / AAVV, *Estudos sobre Vergílio Ferreira* (organização e prefácio de Hélder Godinho), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
- Gordo, António da Silva (1995): *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora.
- Goulart, Rosa Maria (1990): *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.
- (1986): “A palavra Difícil”, *Cadernos de Literatura (Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra)*, n.º23, Abril.
- Gullón, Ricardo (1984): *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
- Heidegger, Martin (1998): *O Ser e o Tempo*, vol.1 e 2, Brasil, Vozes.
- Jiménez, Mauro (2011): *Teoría y crítica de la novela existencialista*, Madrid, Eprints UCM, en <<http://eprints.ucm.es/14053/1/T33453.pdf>> (última consulta: 28/09/2015).
- Llovet, Jordi et al. (2005): *Teoría Literaria y Literatura Comparada*, Barcelona, Ariel.
- Lopes, Óscar (1986): *Os Sinais e os Sentidos – Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Caminho.
- Lourenço, Eduardo (1994): *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.
- Lukács, György (1975): *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo.
- Machado, Álvaro Manuel (1984): *A novelística portuguesa contemporânea*, Lisboa, ICLP.
- Madison, Gary Brent (1976): *Sentido y existencia*, Pamplona, Verbo Divino.
- Marcos, Ángel y Pedro Serra (1999): *Historia de la Literatura Portuguesa*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones.
- Martins, Noémia Lopes Mendes (1999): *Uma Estética do Silêncio – Leitura de Invocação ao meu corpo de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1999.
- Matos, Nelson de (1966): “Vergílio Ferreira: breve síntese da sua obra como sugestão de *Alegria Breve*”, *Diário de Lisboa*, 8 Set.
- Moisés, Massaud (2002): *As Estéticas Literárias em Portugal*, Lisboa, Caminho, vol.III.
- Navajas, Gonzalo (1985): *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, Tamesis books limited.
- Neves, Margarida Braga (1992): “Vergílio Ferreira, A tentação do silêncio”, *Público*, 26 Jun.
- Padrão, M^a. Glória (1982): “O Texto e a Voz”, in Hélder Godinho, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda.
- Reis, Carlos, e Ana Cristina M. Lopes (2000): *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina.
- Ricoeur, Paul (2000): *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de Significação*, colecção Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Lisboa, Edições 70.
- (1987): *Tiempo y narración*, vol.1 e 2, Madrid, Cristiandad.
- Rodrigues, Isabel Cristina (2000): *A poética do Romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008): *Géneros Literarios y Mundos Posibles*, Madrid, Editorial Eneida.
- Saraiva, António José e Óscar Lopes (s.d.): “Do Neo-Realismo à Atualidade”, in *Historia da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- Sartre, Jean-Paul (1964): *Lo imaginario – Psicología Fenomenológica de la Imaginación*, Buenos Aires, Losada.
- (2004): *O existencialismo é um humanismo*, Lisboa, Bertrand editora.
- Serpa, Ana Isabel (1999): *Vergílio Ferreira – A Arte de Comunicar*, Angra do Heroísmo, Direcção Regional da Educação.
- Sousa, José Antunes de (2001): *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa.
- Steiner, George (1994): *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Editorial Gedise, S.A.
- Tacca, Óscar (1983): *As Vozes do Romance*, Coimbra, Almedina.
- Zavala, Iris M. (1965): *La Angustia y la Búsqueda del Hombre en la Literatura*, México, Universidad Veracruzana.