



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**A PRIMAZIA DA ARTE NA FUNDAMENTAÇÃO ONTOLÓGICA EM
ALEGRIA BREVE, DE VERGÍLIO FERREIRA.**

GLE DINÉLIO SILVA SANTOS

**UFSCar
1º semestre de 2020**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**A PRIMAZIA DA ARTE NA FUNDAMENTAÇÃO ONTOLÓGICA EM
ALEGRIA BREVE, DE VERGÍLIO FERREIRA.**

GLE DINÉLIO SILVA SANTOS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, história, cultura e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.

**UFSCar
1º semestre de 2020**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Gledinélcio Silva Santos, realizada em 19/03/2020, com o título: A primazia da arte na fundamentação ontológica em Alegria Breve, de Vergílio Ferreira

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar), participando presencialmente

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim (UNESP), participando à distância

Prof. Dr. Daniel Marinho Laks (UFSCar), participando presencialmente

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Julgadora, consta no Sistema Eletrônico de Informações da UFSCar (SEI) e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

SANTOS, Gledinélcio S. *A primazia da arte na fundamentação ontológica em Alegria Breve, de Vergílio Ferreira*. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura/UFSCar, 2019.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar) / Orientador – Membro Titular

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim (UNESP/IBILCE/São José do Rio Preto) – Membro Titular

Prof. Dr. Daniel Marinho Laks (UFSCar) – Membro Titular

Profa. Dra. Patricia Resende Pereira (UFMG) – Membro Suplente

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (AFA/PPGLit) – Membro Suplente

Defesa realizada em ____/____/____, às _____.

Conceito: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo fomento à pesquisa que possibilitou a realização deste trabalho; apoio sem o qual seria impossível realizar pesquisa e extensão neste país. Sobretudo no período histórico sombrio pelo qual passamos, de desmonte da Educação e retrocesso democrático.

Ao educador e filósofo pernambucano Paulo Freire, patrono da educação brasileira, mentor intelectual que a cada dia torna mais crível o sonho e o desejo de ser professor.

Ao Professor Dr. Jorge Vicente Valentim, por me apresentar a obra de Vergílio Ferreira, pela pronta disposição e honradez no compromisso com a orientação deste trabalho, e ao meu companheiro de pesquisa Fernando Serafim, pelas conversas, parcerias e amizade desenvolvida ao longo dessa jornada.

À banca do Exame de Qualificação e de Defesa: Profa. Dra. Patrícia Resende Pereira (UFSCar), Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim (UNESP/IBILCE) e Prof. Dr. Daniel Marinho Laks (UFSCar), por gentilmente aceitarem o convite para a avaliação deste trabalho e pelas leituras minuciosas e indispensáveis contribuições para o seu desenvolvimento.

Aos funcionários da UFSCAR, ao PPGLit e aos professores de literatura do Departamento de Letras da UFSCar.

Aos colegas da turma de Letras 017, Gegê, Isadora, João e Robson, pela vivência e amizade estabelecida, em especial ao Felipe, pela pronta disposição em atender minhas demandas, e à Monalisa, pelas conversas, troca de experiências e pelo companheirismo na dupla jornada acadêmica.

Aos colegas editores da Revista Textou, Arthur, Flávio, Júlia e Renata, pelo apoio e compreensão para com a minha dedicação exclusiva a essa pesquisa.

Ao Juan, Célia, Yuri e Sarah, pela confiança, amizade, respeito, e mais que isso, por serem minha família. À memória de meu avô paterno, Abdias, e minha avó materna, Idália, pelos momentos que convivemos e por todo aprendizado. Às minhas irmãs, Gleide e Mileide, aos meus sobrinhos, Matheus, Gabriel e Ana Luíza, e à minha mãe, Marilene, por serem minha base e meu porto seguro, por entenderem o meu distanciamento e apoiarem meus planos. E à Carol, pelo amor, companheirismo, por ser meu Norte em todas as ocasiões, pelas palavras de ânimo quando tudo parecia não ter mais sentido e simplesmente por ser quem você é.

RESUMO

A presente dissertação busca analisar o estabelecimento da Arte como elemento essencial na fundamentação ontológica de Vergílio Ferreira, elegendo como objeto central o romance *Alegria Breve* (1965). Isto implica não apenas compreender a dimensão ontológica do autor português em questão, sua aproximação e distanciamento de alguns filósofos existencialistas; como também rever sua passagem e ruptura com Neorrealismo, adesão a algumas propostas do *Nouveau Roman* e, sobretudo, analisar alguns pontos da estética do seu projeto romanesco. A proposta de leitura intertextual entre música e literatura feita nessa pesquisa tem por objetivo exemplificar como a Arte se relaciona com as indagações feitas por Vergílio Ferreira sobre o drama da existência humana, enquanto *leitmotiv* em seu ofício romanesco. Nessa perspectiva, pretendo demonstrar como a música e a literatura estão inseridas tanto no processo criativo de Vergílio Ferreira, quanto na composição de *Alegria Breve*, enquanto elementos narrativos. Para tanto, discutirei as questões pertinentes à *experiência* e ao *sentimento estético*, assim como à *ordem* e à *desordem*, a fim de evidenciar de que modo a obra de arte participa no processo constitucional do ser, ou seja, seu caráter ontológico.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, Sentimento estético, Conhecimento de si, Ontologia, Vergílio Ferreira.

ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze the establishment of Art as essential element in Vergílio Ferreira's ontological grounding, electing the novel *Alegria Breve* (1965) as central object. It implies not only understanding such Portuguese author's ontological dimension, his proximity and distance from some existentialist philosophers; but also reviewing his passage and rupture with Neo-realism, adhesion to some of the *Nouveau Roman* proposals and, above all, analyzing some aspects of the aesthetics of his novelistic project. The intertextual proposal between music and literature done in this research aims to exemplify how Art relates to the inquiries made by Vergílio Ferreira about the drama of human existence, as *leitmotiv* in his novelistic work. In this perspective, I intend to demonstrate how Music and Literature are inserted both in Vergílio Ferreira's creative process and in the composition of *Alegria Breve*, as narrative elements. In order to do so, I am going to discuss the issues regarding *experience* and *aesthetic feeling*, as well as *order* and *disorder*, aiming to evidence how the artwork participates in the constitutional process of being, that is, its ontological character.

KEYWORDS: Art, Aesthetic feeling, Self-Knowledge, Ontology, Vergílio Ferreira.

Sem arte, o homem não é homem. Enquanto se admitir que há homens, tem de se admitir que há arte.

VERGÍLIO FERREIRA
Rápida, a Sombra.

Se a literatura é o meu modo de estar vivo, não me é fácil morrer de vez em quando. Aliás o parece-lo repousa-me o seu tanto: a arte é vida intensa e como tal fatigante.

VERGÍLIO FERREIRA
Um escrito apresenta-se.

Sob o domínio da tonalidade, música e literatura são artes que se procuram, como se quisessem suprimir a falta de um signo total sobre o qual se deslocam num movimento sem fim (...) e se concebem como partes complementares ou cindidas de uma linguagem um, perseguida ou evocada pela poesia, pela prosa poética, pela ópera, pela canção.

JOSÉ MIGUEL WISNIK
O som e o sentido.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	17
1.1 ROMPIMENTO, FRATURA E LIBERTAÇÃO	18
1.2 DO <i>NOUVEAU ROMAN</i> AO ROMANCE-PROBLEMA: A PERGUNTA COMO ELEMENTO NARRATIVO	26
1.3 A ESCRITA COMO OBRA DE ARTE	37
1.4 A ESTÉTICA ONTOLÓGICA E O PROJETO FICCIONAL DE VERGÍLIO FERREIRA	47
CAPÍTULO 2	52
2.1. A SINFONIA D' <i>OS QUATRO ELEMENTOS</i>	53
2.2. CONCERTO PARA A CONSTITUIÇÃO E DECADÊNCIA DO INDIVÍDUO — PRIMAVERA	66
2.3. CONCERTO PARA A CRISE DO AMADURECIMENTO DO HOMEM — VERÃO	74
2.4. CONCERTO PARA O CREPÚSCULO DOS MITOS E DA CIVILIZAÇÃO — OUTONO	82
2.5. CONCERTO PARA A PROMESSA MESSIÂNICA DO FILHO — INVERNO	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
ICONOGRAFIA	116

INTRODUÇÃO

Pela obra de arte o gênio comunica aos outros a Ideia apreendida [...]. O artista nos deixa olhar com os seus olhos a realidade, e assim tornamo-nos participantes, por sua intermediação, do conhecimento das Ideias.

ARTHUR SCHOPENHAUER

O mundo como vontade e como representação

Só nos atinge o que já tinha em nós o lugar da sua receptividade. Toda a obra de arte que nos entusiasma é a expressão de um encontro entre o que procurávamos e o que nela viemos a encontrar. É um encontro que pode ser súbito como pode ser o trabalhar lento de um mútuo reconhecimento. Como no amor.

VERGÍLIO FERREIRA

Arte Tempo.

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

CHARLES BAUDELAIRE

Pequenos poemas em prosa.

Considerado pelo próprio Vergílio Ferreira¹ como a síntese de toda a sua obra ficcional, *Alegria Breve* (1965) se constitui como um romance que “vai além do realismo social e perde o seu caráter regionalista” (BRÉCHON, 1981a, p. 10). Dentre outros aspectos, seu enredo problematiza a questão da condição humana e a finitude da vida, conduzido pela voz de um narrador-personagem (o professor Jaime Faria), numa aldeia fixada em uma região montanhosa, em Portugal, durante uma guerra não identificada. Do início ao fim da obra, Jaime enfrenta a crise de seu destino, a solidão cósmica que o acomete e a todos os habitantes da aldeia, ao mesmo tempo em que vê a pequena localidade ser abandonada pouco a pouco, até restar apenas ele e a mulher, que falece, deixando-o em completa solidão.

No romance em foco, a Vida, enquanto verbo conjugado na imperfeição pretérita, revela o inacabamento que se finda no presente, ao mesmo tempo em que ela (a Vida) ressurge de modo mais claro e evidente, em toda a sua plenitude. Trata-se de uma narrativa onde a própria noção de tempo se confunde com o passado para ressignificar a existência trágica do herói, ou conceder a essa mesma existência uma nova razão de ser, seja ela qual for.

Um leitor mais atento dificilmente não reconhecerá *Alegria breve* como um romance de peso, desses textos que marcam uma época e se perpetuam ao longo dos anos para além de qualquer catalogação histórico-literária. Os autores que compõe sua fortuna crítica o consideram como a obra em que se encontra todo o virtuosismo narrativo de Vergílio Ferreira (DAL FARRA, 1978; LOURENÇO, 1991; PAIVA, 1984; PEREIRA, 1994). Uma escrita “melódica”, em que os sons e os silêncios são enaltecidos em forma de música. A brevidade à qual o título se refere é a brevidade da vida, e também a morte, o envelhecimento, a solidão e as experiências passadas, enfim, o que podia ter sido, mas não chegou a ser. Assim como o corpo, a alma e o mundo que nunca foi nosso, mas apenas emprestado e retirado a qualquer instante.

Via de regra, Vergílio Ferreira integra na ficção um tipo de pensamento que se exprime habitualmente pelo ensaio, encarnando, assim, na forma romanesca, “os problemas e os temas de reflexão em situações concretamente imaginadas ou vividas, conferindo-lhes a ambiguidade e a opacidade que são as da vida” (BRÉCHON, 1981a, p. 10). Tem razão o prefaciador francês, na medida em que, para Vergílio Ferreira, a sua obra constitui uma

¹ Nascido em Melo, 28 de janeiro de 1916, Vergílio António Ferreira foi escritor e professor português. Galardoado com o Prêmio Camões em 1992, sua vasta obra divide-se em ficção, ensaio e diário; geralmente agrupada em dois períodos literários: o Neorrealismo e o Existencialismo. Segundo Eduardo Lourenço, a obra vergiliana habitualmente é relacionada a um *pathos* temático e estilístico, conectados com as obras de Malraux e Camus, cujo tom existencialista refere-se bem mais a Kierkegaard, Unamuno e Bergson, incluindo, até certo ponto, Ortega, Jaspers, Sartre e Foucault (Cf. LOURENÇO, 1994, p. 88-129).

tentativa de esclarecer e fixar uma inquietação na contemporaneidade. Época em que o projeto de humanidade, construído a partir da revolução econômica-industrial, não apenas fracassou por completo, em decorrência das guerras e do flagelo humano, como também promoveu o falecimento das utopias e a desconfiança na resolução das grandes questões.

A fim de desenvolver uma argumentação capaz de propiciar uma análise do objeto de pesquisa proposto, opto por apresentá-la de acordo com as exigências de uma dissertação que sustente as hipóteses aqui mencionadas e que assegure uma harmonia em seu corpo. Recorrendo, para tanto, na apresentação, no avanço e no retorno de algumas questões pertinentes à proposta em questão, por entender que as considerações, os conceitos e problematizações que seguem não se encerram em si mesmas e nem tampouco poderiam deixar de nos acompanhar do início ao fim.

Dito isso, no primeiro capítulo apresentarei os temas pertinentes aos estudos sobre a obra vergiliana — tais como: a Condição humana, o Existencialismo, a Arte e o Homem —, com base, majoritária, nos textos em que o próprio Vergílio Ferreira aborda estas questões; e os eixos centrais que, de uma forma ou de outra, guiaram o autor em uma nova prática ficcional, promotora de uma abertura a novas experiências do fazer literário. Isto é: o abandono dos preceitos relativos à forma, ao conteúdo e demais elementos narrativos consolidados pela tradição. Isso implica analisar, portanto, os fundamentos do romance moderno, ou os do *Nouveau Roman* propriamente dito, que não apenas influenciaram a obra vergiliana, como também as obras daqueles escritores ávidos em ultrapassar os limites impostos à literatura daquele momento.

Nesse sentido, torna-se oportuno tecer algumas considerações sobre a passagem, a fratura e a libertação de Vergílio Ferreira na sua relação com o Neorrealismo, entendendo tal processo de rompimento como uma fratura exposta com marcas indelévels tanto na sua vida pessoal, quanto em sua obra. No que diz respeito à libertação supracitada, demonstrarei que ela não se restringe ao rompimento com as questões ideológicas e estéticas, em referência ao deslocamento do foco socioeconômico para a condição humana, nos temas a serem problematizados por Vergílio Ferreira. Ela apresenta-se como uma questão cara ao autor português, enquanto inerente à condição humana e ao próprio exercício da escrita. Vale ainda ressaltar a introdução feita no mesmo capítulo, de modo *en passant*, de uma reflexão sobre o *Outro*, por entender que não há como deixar de retornar a tal conceito, na medida em que a própria reflexão sobre o indivíduo, simbolizado na figura do narrador-personagem Jaime Faria, perpassa pela relação deste com as demais personagens.

Em seguida, apresentarei uma análise feita sobre o *Nouveau Roman* e o Romance-problema, bem como sobre a questão da pergunta como elemento narrativo. Para corroborar com a presente análise, recorrerei a alguns autores da fortuna crítica sobre os estudos da obra de Vergílio Ferreira, tais como os de Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Maria Lúcia Dal Farra, Luci Ruas Pereira, entre outros, além de a própria obra ensaística de Vergílio Ferreira, os ensaios de Alain Robbe-Grillet, reunidos em *Por um Novo Romance* (1969), e o ensaio de Gillo Dorfles intitulado *Elogio da desarmonia* (1988). Este último traça uma análise sobre a importância da recuperação do pensamento mítico e o predomínio do assimétrico e do desarmônico em alguns setores da arte, tais como: a arquitetura, o teatro, as artes visuais e a própria literatura. Já na obra anterior, Alain Robbe-Grillet propõe uma revisão dos conceitos tradicionais do romance literário, ao rebater os críticos mais ortodoxos, em favor de uma maior liberdade narrativa. Liberdade que, segundo Vergílio Ferreira, reside em ser aquilo que se é, e não a consideração que os outros querem que seja, e que representa a essência de todo aquele que se dedica ao ofício com as palavras, ou à literatura propriamente dita.

Busca-se, assim, entender a importância do *Nouveau Roman* para o caminho a ser seguido por Vergílio Ferreira, colocando em questão de que modo e quais elementos pertinentes ao *Nouveau Roman* são perceptíveis ao analisar a obra do autor português. Tanto os dados obtidos quanto as declarações do próprio Vergílio Ferreira demonstram que forma se sobressai em relação aos fundamentos do *Nouveau Roman* defendidos por Robbe-Grillet, na medida em que ela passa a ser explorada com maior liberdade, a ponto de o texto ficcional estabelecer uma relação fronteiriça entre a poesia e o ensaio, tal como ocorre em *Alegria Breve*. Nessa perspectiva, demonstrarei também como os conceitos de *ordem* e *desordem* se mostram pertinentes para o bom entendimento dessas análises, ciente de que tais conceitos mantêm uma relação intrínseca entre si, sem a qual não se poderia pensar a existência de um sem o outro, enquanto mecanismos de uma estrutura textual. Ou melhor, sem as quais não se poderia estabelecer uma certa harmonia no corpo do texto, em vista da fluidez da questão temporal e espacial atrelada à memória, uma vez que *Alegria Breve* se constitui como uma história muito mais sugerida do que narrada.

Outros dois termos caros para a análise do subcapítulo 1.2, e que perpassa o objeto de pesquisa do início ao fim, diz respeito à *experiência estética* e à *sensibilidade estética*, compreendidas por Vergílio Ferreira como a instância em que ocorre uma abstração na relação estabelecida entre o indivíduo e a obra de arte, ou seja, entre o Eu e o objeto, o que possibilita uma comunhão, por assim dizer, ou se obtêm o substrato último de tal experiência. Interessa-me também interrogar de que modo a sensibilidade estética, ou a emoção oriunda do

ato contemplativo do indivíduo, possibilita-o de ir ao encontro de si. Em outras palavras, uma vez que a emoção é de suma importância para o reencontro do homem consigo mesmo, segundo Vergílio Ferreira (1981b), é importante destacar como se estabelece a promoção do autoconhecimento tanto por meio da escrita, quanto por meio da leitura, ou da contemplação da obra de arte.

As considerações oriundas dessas análises exigirão um retorno à questão sobre o romance moderno, a fim de distinguir a diferença entre o que o autor chama de *romance espetáculo* e o *romance-ensaio*, igualmente denominado aqui como romance-problema. De acordo com o próprio Vergílio Ferreira (1981b), enquanto o primeiro tem como objetivo o entretenimento do leitor, o segundo estaria voltado, sobretudo, para a problematização da condição humana, ou para a inquietação do leitor ante as ideias contidas na obra e as emoções suscitadas pela mesma. O romance-ensaio, ou o romance-problema, ecoaria, nessa perspectiva, a voz do homem diante dos dramas existenciais de uma época, que varreu as suas certezas e utopias, representadas em *Alegria Breve* pela decadência da aldeia, a morte de seus moradores, da cultura, da arte e da religião. Oportunidade em que falarei sobre a relação entre a Vida e a Arte, com a finalidade de compreender como a literatura se mostra como a expressão mais importante para Vergílio Ferreira, a ponto de o mesmo admitir que, enquanto existir o homem, é necessário admitir que existe a Arte.

No subcapítulo 1.3, falarei sobre a estética romanesca vergiliana, com destaque para o caso da *escrita* como obra de arte. Interessa-me indagar como, por meio do processo da escrita, o personagem-narrador Jaime Faria refaz todo itinerário da sua vida, numa busca ao estado original da sua existência. A memória sublinha-se como questão latente a ser analisada neste processo, uma vez que é por meio dela que ocorre o encontro do protagonista consigo mesmo. Tal processo rememorativo, ou travessia feita pelo narrador-personagem, revelará um mundo que ficou no passado, e que, por meio da memória, passa a se apresentar no presente. Como se tal procedimento fosse um despertar para a vida, ou a abertura do olhar para um mundo novo. Há-de se levar em consideração, nesta perspectiva, que este processo não deixa de ser um exercício criativo de uma nova realidade, na medida em que o artista passa a perceber o mundo a partir da sua própria experiência, sem levar em consideração aquilo que já estava estabelecido previamente e se prolongou ao longo do tempo. Parafraseando uma das falas do próprio Vergílio Ferreira (1981b), escrever é uma espécie de orientação na direção de um apelo vindo de algures. Uma espécie de autoesclarecimento do que é sentido como perturbação ou vaga procura. Nesse sentido, demonstrarei como o ato da escrita se apresenta como uma tentativa de esclarecer e fixar uma inquietação, que se torna, aliás, um assunto

nuclear na ficção vergiliana. Vale ressaltar que tal busca e inquietação não se findam durante a atividade laboral, como quem sacia a vontade ao colocar-se diante daquilo que deseja.

Uma das questões que chama a atenção, e que interessa buscar entender a visão de Vergílio Ferreira sobre a mesma, diz respeito ao papel, ou interesse, que a própria obra de arte tem sobre si mesma. Numa primeira análise, Vergílio Ferreira leva a crer, ao contrário do que se imagina, que a obra de arte não tem a missão de informar ou de esclarecer alguma ideia, assim como o próprio Alain Robbe-Grillet (1969) resalta ao rebater as críticas daqueles que defendem a ideia de que a Arte deve estar a serviço de um bem maior. Como, por exemplo, nos casos daqueles escritores que, em virtude de uma determinada visão política, buscavam por meio de sua obra dar vazão às ideologias que defendiam – a exemplo dos escritores neorrealistas que, dentre outras intenções, postulavam a libertação do homem das opressões impostas pelo governo por meio dos ideais socialistas, em prol da sua dignidade.

Em 1.4 falarei sobre a *experiência estética* e o *sentimento estético* no projeto ficcional vergiliano, questionando de que modo a “percepção”, participa do diálogo estabelecido entre o homem e a obra de arte no seu processo contemplativo. Oportunidade em que darei continuidade à ideia de obra de arte como espelho — com base em alguns autores citados anteriormente e outros que se encontram na bibliografia que segue ao término da presente dissertação —, isto é, sobre a possibilidade que o homem tem de reconhecer a si mesmos por meio da Arte, ciente de que o que mais importa nesse processo, em última instância, não é aquilo que a Arte é em si mesmo, mas o que a obra de arte desperta no espectador. Nesta perspectiva, o seu limite, enquanto um fazer, residiria na sua presença em relação àquilo que é intrínseco ao que é mais significativo na vida, ou seja, a finalidade do fazer em si não está para além daquilo que se busca alcançar, mas na própria ação, uma vez que aquilo que mais importa é a sua realização e não o seu esgotamento. Por conseguinte, a leitura se apresenta como uma experiência capaz de promover um entre-ler, isto é, ler através do que somos e do que nos rodeia, pela ótica do nosso tempo.

No segundo e último capítulo introduzirei a chave de leitura pela qual analisarei o romance *Alegria Breve*, com o fito de observar o papel que a música assume no seio da narrativa como elemento estético representativo do *belo*, enquanto modo de acesso ao ser, ou figurativo como uma personagem. Como, por exemplo, na representação sonora do vento e da chuva caindo, embalando a escrita do narrador, como em *Aparição*; um trompetista, como em *Nítido Nulo*, ou o barulho noturno e os latidos dos cães, em *Alegria Breve*, e até mesmo o silêncio, como uma pausa musical entre uma nota e outra. Estabelecerei ainda um cotejo entre *Alegria Breve* e *As Quatro Estações*, de Antonio Vivaldi, onde demarcarei as bases

conceituais para análise do objeto de pesquisa aqui elegido, considerando, ainda, os aspectos pertinentes à intertextualidade entre Literatura e Música; ou, mais especificamente, sobre a questão da escrita como obra de arte, assim como a música enquanto elemento narrativo potencializador do *sentimento estético*.

Para iniciar a análise da obra eleita como objeto desta pesquisa, abordarei, no subcapítulo 2.1, a constituição e a decadência do indivíduo, em analogia à *Primavera* de Vivaldi. Conforme visto no anúncio dos capítulos anteriores, a escrita constitui para Vergílio Ferreira não apenas um meio de cumprir a si mesmo como homem nos limites em que se descobriu (Cf. FERREIRA, 1981b, p. 78), processo pelo qual a vida ganha sentido numa perspectiva existencialista; ela também apresenta-se relativo à questão ontológica, enquanto meio de promoção do reencontro do homem consigo mesmo ante a *experiência estética*. Para fins do estudo aqui realizado, é importante ter em mente o conceito de “Sinfonia concertante” e a ideia de “desconcerto” a ser utilizado como chave de leitura.

Via de regra, a ideia de *desconcerto* é denotativa a desarranjo, desordem, desarmonia, associada ainda à questão do desassossego e da inquietude. Contudo, esse mesmo termo será correlativo, aqui, à relação dialética entre a ordem e a desordem na obra vergiliana, que, por conseguinte, leva a inquirir: como esse *desconcerto* se mostra na narrativa e qual seria o resultado último do seu efeito em termos narrativos? A hipótese aqui defendida é a de que, assim como o processo rememorativo não se dá de maneira linear e homogênea, o enredo mais sugerido do que narrado de *Alegria Breve* não poderia estruturar-se de outra forma a não ser semelhante a um vórtice anamnésico. Quanto ao outro conceito supracitado, ao falar da “Sinfonia concertante”, não apenas farei referência a uma forma musical criada na Era Clássica, de vertente Barroca, que une características de sinfonia e concerto, como também, estabelecerei uma analogia com o próprio andamento narrativo de *Alegria Breve*, formando assim, com a junção dos dois termos, o simulacro de uma *Sinfonia Desconcertante*.

No segundo subcapítulo, 2.2, abordarei a constituição e a decadência do indivíduo, ou seja, as relações entre os sujeitos, tanto de si para consigo mesmo e com o *Outro*, quanto para as relações entre sujeito e objeto. Para tanto, observarei: como se dá o relacionamento entre as personagens no campo da ação ao longo da narrativa; quais as implicações destas relações no processo de autoconhecimento do narrador-personagem, Jaime Faria, analisando as concessões e negações ante as negociações com o *Outro*, assim como ocorre nas partidas de xadrez com o Padre Marques. Tais interrelações envolvem não apenas o diálogo e o encontro do *Eu* com o *Outro* (Eu-Tu), como também a responsabilidade inerente a este processo, como na relação entre Jaime Faria e os objetos artísticos que permeiam a narrativa, ou seja: as

montanhas, a aldeia, o disco presenteado por Ema, a casa materna, a Escola, a rampa que leva ao adro da igreja, a neve, o desejante retorno da Primavera e a manifestação do sentimento catártico advindo da *experiência estética*.

No subcapítulo 2.3, tratarei da *crise do amadurecimento do homem*: a existência agônica e insular do narrador-personagem, a inquietude, o desassossego, a angústia, o absurdo da vida e a sua finitude. Assim como sobre o esgotamento das manhãs veranis, dos alunos balburiando ao sair da sala de aula em direção ao pátio, até culminar numa manhã de nevoeiro em que “não se via a montanha para além das janelas [...]. Uma luz de cinza, coada de névoa, esvaía a face de todos a uma irrealidade de espectros” (FERREIRA, 1986, p. 191). Uma crise que, no limite, resultará num processo em que a narração é levada até as últimas consequências, antes mesmo da possibilidade da inexistência de um leitor, atuação em um palco sem plateia.

No 2.4, realizarei uma abordagem sobre *o crepúsculo dos mitos e da civilização*, resultante do “mais vasto processo histórico-cultural de *morte de Deus*” (LOURENÇO, 1986, p. 27) e a derrocada da obra de arte em suas diversas expressividades, cuja simbologia e problematização ocorrem precisamente com a queda do telhado da igreja e a destruição do disco, presenteado a Jaime por Ema. Neste mesmo subcapítulo observarei, ainda, a crítica em referência à guerra e às implicações socioeconômicas de um progresso predatório, simbolizado no período de euforia vivenciada pelos habitantes da aldeia durante a guerra, em virtude da instalação da indústria de extração e beneficiamento de volfrâmio para a fabricação de armas. Vale ressaltar a impotência dos habitantes da aldeia, que trocam a recusa pela aceitação, culminando na futura negação de si mesmos, cujo preço será pago com a própria vida. Por fim, o processo que acarreta a decadência e a ruína da aldeia, quando o conflito chega ao fim, o minério perde sua importância, e resulta no fechamento da indústria. Trata-se de uma espécie de outono da vida, prenúncio do fim dos habitantes mais velhos e a migração dos mais jovens. Jaime Faria torna-se, assim, o seu único habitante, assistindo a lenta destruição de tudo. A interrogação fascinante e sem limite (FERREIRA, 1966, p. 69) que norteia o homem em sua busca pelo conhecimento de si.

E no quinto e último subcapítulo, 2.5, encerro a presente dissertação, com uma análise sobre a questão da *promessa messiânica do filho* como projeção simbólica de um ‘tu’, bem como sobre a impossibilidade de retorno ao passado e a necessidade de reconstrução da cultura, da linguagem, da memória e da afirmação do homem como senhor de si mesmo, como um ente demiúrgico que se levanta ante o olimpo inabitado. A superação do rigoroso inverno com seus ventos boreais, que, não obstante o extremo das suas condições, tem o

consolo na esperança parusíaca do rebento, bem como a ambição romanesca de Vergílio Ferreira em tornar o “*absurdo* da condição humana sem referência nem destino transcendental, e, simultaneamente, extenuar, vencer por dentro, esse mesmo sentido do *absurdo*, descobrir nele, até, uma razão suplementar de exaltação da mesma condição humana” (LOURENÇO, 1986, p. 33). Absurdo que, é lícito ainda dizer, revela o quanto a vida é preciosa, ainda que ela seja breve, se comparada a tantas outras que vieram antes e que virão depois. Quiçá não resida nessa certeza a alegria do existir, mesmo em meio a uma tempestade no rigoroso inverno; posto que a vida é um círculo, como dito pelo próprio Vergílio Ferreira (1981b), é preciso recordar que não tardará o amanhã em que o sol reluzirá mais forte.

CAPÍTULO 1

A ESTÉTICA ROMANESCA DE VERGILIO FERREIRA

No sonho, na lembrança, assim como no olhar, nossa imaginação é a força organizadora de nossa vida, de nosso mundo. Cada homem, por sua vez, deve reinventar as coisas ao seu redor. Essas são as verdadeiras coisas, nítidas, duras e brilhantes, do mundo real. Não nos remetem a nenhum outro mundo. Não são o signo de nada além delas mesmas. E o único contato que o homem pode ter com elas é imaginá-las.

ALAIN ROBBE-GRILLET

Por um novo romance.

Ora, a *humanitas* — ou seja, o estudo apaixonado da natureza *humana* do homem — faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdadeira essência da sua natureza humana, mas, também, por defenderem apaixonadamente a integridade *humana* do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram.

GEORG LUKÁCS

Ensaios sobre Literatura

1.1 Rompimento, fratura e libertação

Inicialmente ligado à corrente literária neorrealista², ao trilhar um novo caminho na sua produção ficcional, mais do que representar um rompimento com os fundamentos ideológicos de uma corrente artística e a estética vigente, Vergílio Ferreira mostrou-se atento tanto às transformações *sui generis* que as conjunturas finisseculares, de um modo geral, promovem nos mais diversos âmbitos da vida humana, quanto à própria dinâmica que um mundo às vésperas da globalização estabelece. De acordo com Carlos Reis (2005), as grandes mudanças pelas quais a Literatura Portuguesa passou, desde as décadas de 1950-1970, marcaram-na de modo significativo “quer seja pelas próprias transformações internas em decorrência de novas perspectivas do fazer literário, ou por questões externas, ligadas às próprias mudanças Político-cultural ocorridas em Portugal nestes períodos, culminando na Revolução de 25 de Abril” (REIS, 2005, p. 240). Como testemunha da implantação do Neorrealismo e participante dele, o nome de Vergílio Ferreira permanece ligado à corrente literária até surgir a necessidade de tomar “um rumo autônomo, especialmente significativo nos anos 50 em diante” (REIS, 2005, p. 240). Conforme se observará mais adiante neste capítulo, sua ruptura e superação do Neorrealismo serão vistas por seus pares muito mais como uma traição do que uma condição natural e aceitável, marcando de modo indelével tanto a vida pessoal do autor quanto sua obra (Cf. FERREIRA, 1981b; TORRES, 1968).

Não obstante aos certames oriundos dessa questão, um dos méritos de Vergílio Ferreira, segundo Ivo Lucchesi, reside justamente na sua:

Capacidade de perceber que o mundo ocidental estava a exigir uma re-leitura de sua História. Não havia mais lugar para aprisionamentos ideológicos. Impunha-se, isto sim, o renascimento do indivíduo fortalecido pelo despertar de sua consciência, capaz de conduzi-lo a novos processos de apreensão e expressão da realidade (LUCCHESI, 1987, p. 62).

O movimento mais expressivo, ou a guinada mais significativa, que marca em definitivo sua obra, a partir desses novos processos, se dá quando Vergílio Ferreira desloca o

² Corrente literária de influência italiana que, em Portugal, sofre nítidos ecos de alguns componentes da literatura brasileira (FERREIRA, 1981b, p. 160), especificamente os da denúncia das injustiças sociais do romance nordestino. O que, em parte, ajuda a compreender o seu intervencionismo social, atenuado pelo pós-guerra e pela sedução dos sistemas socialistas. Consolidando-se como um movimento que vai além de uma corrente intelectual e de uma resposta aos movimentos artísticos em voga, o Neorrealismo ficou conhecido como a expressão de uma solidariedade ante o sofrimento do povo português agravado pela ditadura. Uma literatura cuja essência é ser, antes de tudo, um “documento humano fixado no Ribatejo”, como bem destaca Alves Redol (2006, p. 31). Sobre a relação de Vergílio Ferreira e o movimento Neorrealista, consulte-se, ainda, os ensaios de Luci Ruas Pereira (1992) e Vitor Viçoso (2011).

foco socioeconômico para a condição humana, ou, do *Outro* para o *Eu* (abordagem central nos romances existencialistas). Essa virada estético-ideológica pode ser compreendida como uma antecipação feita pelo autor português de uma reflexão mais profunda sobre o Homem, numa época em que o pensamento do pós-guerra lançou por terra todas as certezas e esperanças. Em outras palavras, como bem sublinha Robert Bréchon, no prefácio à tradução francesa de *Alegria Breve*, a partir do rompimento com o Neorrealismo, a obra vergiliana passou a integrar na ficção um tipo de pensamento que se exprime habitualmente pelo ensaio; encarnando, assim, na forma romanesca, “os problemas e os temas de reflexão em situações concretamente imaginadas ou vividas, conferindo-lhes a ambiguidade e a opacidade que são as da vida” (BRÉCHON, 1981a, p. 10).

Tem razão o ensaísta francês, na medida em que, para Vergílio Ferreira, a sua obra constitui uma tentativa de esclarecer e fixar uma inquietação na contemporaneidade. Época em que o projeto de humanidade, construído a partir da revolução econômica-industrial, não apenas fracassou por completo, em decorrência das guerras e do flagelo humano, como também promoveu o falecimento das utopias e a desconfiança na resolução das grandes questões. O estado letárgico reinante no homem o fez perder-se de si mesmo, arrastando-o para longe de qualquer possibilidade de reencontro. A inquietude que, pela lógica do seu processo, surge como um estado de espírito antecessor de uma ação, traz consigo uma cadeia de eventos anestésica e libertária, e torna prevacente esta última sobre a primeira quando o despertar da consciência fortalece o indivíduo. Isso explica, ou, pelo menos, ajuda a entender, a importância daquela guinada, o deslocar-se do *Outro* para o *Eu*, do coletivo para a individualidade.

A busca pela demarcação de uma linha divisória no conjunto da obra vergiliana, entre um antes e um depois do seu rompimento com os neorrealistas, tende inicialmente a estabelecer tal divisão de acordo com as diferenças temáticas e estruturais que saltam aos olhos na sua produção textual. Sobre a sua obra permanecer ligada ou não a uma determinada corrente literária, Vergílio Ferreira sublinha que um programa literário em si não é o suficiente para resolver a questão. Só o tempo e o conjunto de uma obra poderiam indicar uma certa identificação ou não, e seus respectivos estágios:

Penso que uma corrente estética se define fundamentalmente não por um programa (de resto não sei se houve propriamente um programa para o neorrealismo), não propriamente por um programa, mas pelo que as obras realizaram. Repetirei, pois, que a esse movimento eu não estive ligado, digamos, como um apóstolo ou mentor, etc., etc., etc. Simplesmente encontrei-me com ele. Encontrei-me com ele, porque essa era a atmosfera do

tempo e porque essa era a minha tendência. Agora pergunta-me: em que medida me considero ligado ainda ao neo-realismo? E aqui voltamos às afirmações do Marmelo e Silva. Se realmente o neo-realismo se continua, assimilando outras tendências, eu continuo neo-realista. Se não, não. Se por neo-realismo nós entendemos a defesa do humanismo em todos os aspectos ou no maior número de aspectos e não apenas naqueles em que ele se realizou, então eu sou neo-realista. Se realmente limitamos o neo-realismo só àqueles aspectos que determinados escritores focaram, eu, naturalmente, estou um pouco afastado disso, se bem que esses aspectos me continuem a merecer o maior interesse, a maior simpatia. Continuam, decerto, mas... preocupo-me com outros (FERREIRA, 1981b, p. 100).

Conforme o próprio autor leva a crer, o seu encontro com o Neorrealismo seria inevitável, em virtude da atmosfera do tempo à qual tanto ele como qualquer outro artista, consciente do seu lugar no tempo e no espaço, não poderiam furtar-se facilmente. O saldo desta relação, como em qualquer outra estabelecida com o mínimo de entrega possível e com honestidade, eventualmente acolhe aquilo que advém de melhor e rejeita, de uma forma ou de outra, o que não merece apreço. Ou, ainda, antes mesmo do esgotamento desta relação, ignora-se em definitivo o que não se fecundou no meio do caminho e sequer deixou vestígios de sua existência. Assim, torna-se pertinente indagar: quais seriam, então, os frutos colhidos desse encontro com o Neorrealismo, que se poderiam encontrar intimamente ligados ao projeto ficcional e ensaístico de Vergílio Ferreira? A resposta que o próprio autor concede, diz muito sobre aquilo que se tornou fulcral em sua obra, isto é:

Fundamentalmente, a aprendizagem da dignificação do homem – que tive, no entanto, de completar noutro lado, precisamente no Existencialismo. Quanto à Fenomenologia, e para lá de uma problematização da «verdade», suponho que no que se refere ao *métier* de escritor, ele me deu o ensinamento de que a apreensão do mundo se faz na indissolúvel junção desse mundo e da emoção do «eu» que o descobre (FERREIRA, 1981b, p. 275).

A relação com o *Outro* ganha uma nova perspectiva sob a ótica existencialista, sobretudo porque, quando esta relação passa a ser problematizada a partir desse *Outro*, que é o próprio indivíduo em si, questões como a Morte, o Amor e a Liberdade, por exemplo, sofrem um movimento dialético entre o universal e o particular. Ou seja, diante das angústias do homem moderno, ainda mais em um período cujas feridas do pós-guerra encontram-se em carne viva, o artista se vê confrontado a interpelar a si próprio sobre a possibilidade ou a impossibilidade de criar uma obra alheia à representação absurda da vida humana. Aquilo que, como visto anteriormente, se tornará na obra vergiliana “uma razão suplementar de

exaltação da mesma condição humana” (LOURENÇO, 1986, p. 33), sem temer nem se recuar diante do absurdo.

O homem português, como qualquer outro nos grandes centros urbanos ou regiões mais recônditas, em nome de uma promessa salvífica do progresso, entregou-se de corpo e alma sem medir as consequências que qualquer decisão pesa sobre a vida. Em decorrência disso, o corolário obtido, de um pacto firmado sem a devida reflexão, invariavelmente converte os messias de outrora em seus verdadeiros déspotas. Como se já não pesasse sobre os ombros a incapacidade de suportar a avassaladora vida moderna, que sucumbe sem nenhum alento os espíritos, e condena o homem a travar verdadeiras batalhas pela sobrevivência junto à massa de outros tantos cujas vidas se esvaem pelos poros dentro das fábricas, ou entre os cães nas sarjetas das grandes cidades. Em uma vida regida pelo apito da fábrica, não há tempo suficiente para dar voz ao pensamento. Daí a importância de se ressaltar que, embora o tema que dita o tom de Vergílio Ferreira destoe daquele dos neorealistas, conforme observará Luci Ruas Pereira (2016), o autor não se furta a refletir e a tecer críticas ao momento histórico e político vigente:

Todavia, não estão ausentes, na narrativa, as reflexões sobre o momento histórico, marcado pela evidência da guerra, sobre um Portugal aldeia abandonada de seus habitantes, em movimento de diáspora, sobre o progresso fugaz. Não há como negar que a matéria política, a preocupação social e sobretudo a crítica às questões culturais estão aí indiciadas ou deixadas às claras (PEREIRA, 2016, p. 112).

De um modo ou de outro, Vergílio Ferreira pincela esta imagem em *Alegria Breve*, transformando uma pequena aldeia cravada aos pés das montanhas no simulacro do que ocorria mundo afora. Era preciso dissipar a cortina de fumaça que cegava o homem da verdade e o aprisionava em uma existência vazia. Verdade que, de acordo com a concepção grega, “se torna projeto de aperfeiçoamento do ser, determinado por um estado de *sinceridade*, condição indispensável para a obtenção de uma perfeita comunhão entre *ser* e *natureza*” (LUCCHESI, 1987, p. 142).

Nessa perspectiva, a comunhão que *Alegria Breve* busca representar se refere ao retorno ou encontro do homem consigo mesmo e com um mundo de possibilidades reais. Ainda que essa mesma realidade promova mais náuseas do que algum tipo de prazer — o que em outros casos seria mais que suficiente para impossibilitar a experiência de uma vida verdadeiramente autêntica —, sustentada por uma força vital capaz de tornar todo o absurdo e tragicidade existencial numa vontade de vida nietzschiana. Razão suficiente para tornar a

decisão de Jaime Faria em permanecer na aldeia em um dever moral de si para consigo mesmo, quando em tudo e em todos já não há mais motivos para tanto.

É justamente essa junção entre o mundo e a emoção, oriunda da descoberta/revelação do eu, que a obra vergiliana tratará como questão nuclear. Segundo palavras do próprio autor:

O grande tema de toda a minha obra é o humanismo, ou seja, a possibilidade de fundar em dignidade e plenitude a vida do homem. Tal humanismo liguei-o eu, a princípio, a uma justiça económica. Penso hoje que é isso apenas um aspecto – e não o mais *importante*, embora seja decerto o mais *urgente*. O grande problema importante é a reabsorção, nos estritos limites humanos, de tudo quanto no homem fala a voz do transcendente, e a recuperação aí da plenitude que numa religião se executava. O meu grande tema é, pois, a interrogação fundamental sobre a justificação da vida e do destino do homem, sem que todavia isso implique o *esquecimento* de tudo quanto aí de religioso se inclui, implicando antes a sua *superação* (FERREIRA, 1981b, p. 207).

Mesmo antes da aurora dos novos tempos anunciada pelo cristianismo, o homem vislumbrou alcançar um destino melhor para si noutra vida. Nesse ínterim, buscou justificar a sua peregrinação terrena tanto no plano espiritual quanto no plano terreno, o primeiro por meio da devoção, rituais e sacrifícios a uma divindade, e o segundo por meio do trabalho. Ao falar sobre a condição humana e o lugar que o trabalho ocupa nessa questão, Hanna Arendt observa: “o trabalho assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie” (2019, p. 11), pois, “a condição humana do trabalho é a própria vida” (ARENDR, 2019, p. 9). Num primeiro momento, essa seria a melhor forma de adiar o irremediável encontro com morte, e, num segundo, o meio mais eficaz de eternizar a passagem do homem por sobre a terra, tornando o fruto do seu labor algo simbolicamente maior do que um mero registro.

Longe de ser um argumento tautológico, indubitavelmente, a fome animaliza o homem, conduzindo-o ao desespero que o reduz ao estado mais primitivo da sua existência. Habitado com uma vida dignificada pelo trabalho, ou coagido a pensar que só assim ela poderia ser digna, a justiça econômica revela-se, *a priori*, se não como a única, decerto como a mais eficaz forma de redenção do homem, ou de garantir-lhe o mínimo de dignidade na vida. Contudo, assim como nem só de pão viverá o homem, sua fome se estende a outras necessidades, como a Arte, por exemplo, que não apenas o conduz ao prazer espiritual e o da própria carne, como também pode ressignificar a vida, ao promover-lhe uma catarse ou, mesmo, transcendência. Em última instância, é no entendimento sobre a importância da Arte e de que ela não pode acorrentar-se a um programa ideológico-estético, que Vergílio Ferreira

travou batalhas mais árduas do que o próprio fazer artístico supõe. E se todo aquele que mantém uma estrita ligação entre a Vida e a Arte está sujeito a sofrer as mais diversas penúrias, ao seguir o caminho oposto dos seus pares, o resultado não podia ser outro para Vergílio Ferreira a não ser o não-reconhecimento e as represálias que sofreu.

Embora alguns autores e críticos tratem a questão Neorrealista/Existencialista na obra vergiliana como uma evolução e não como um rompimento, a exemplo de Ivo Lucchesi, ao afirmar que “o percurso do autor de *Aparição* obedece a um **projeto linear e progressivo** que, sem rupturas, aprofunda de obra a obra a visão do mundo” (LUCCHESI, 1987, p. 60, *grifos meus*), pretendo, aqui, defender esse afastamento ideológico-estético como um rompimento em consequência das fraturas decorrentes desse processo e da própria reação dos neorrealistas. Por conseguinte, como não poderia deixar de ocorrer em um evento traumático, o resultado último desse rompimento deixou marcas profundas na trajetória de Vergílio Ferreira e, porque não dizer, na própria história da literatura portuguesa. Muitas delas, inclusive, trazidas à tona e motivadas pelo próprio Vergílio Ferreira, em periódicos portugueses e na série dos seus Diários, publicados de 1980 até 1994: *Conta-Corrente I, II, III, IV, V; Pensar; Conta-Corrente – nova série I, II, III, IV*.

Uma das polêmicas mais marcantes e, por isso mesmo, sempre lembrada, é a desavença entre Vergílio Ferreira e Alexandre Pinheiro Torres, poeta, ensaísta, romancista e professor, tido como um dos ensaístas mais ortodoxos do neorrealismo³ e, ao mesmo tempo, como uma das vozes mais sarcásticas e picarescas da literatura portuguesa, também conhecido como o “terrível Torres”, em decorrência de uma crítica feita por ele ao livro de estreia de Almeida Faria, *Rumor Branco* (1962), prefaciado por Vergílio Ferreira.

Se, de um lado, Alexandre Pinheiro Torres não poupou sua ironia sobre a opção estética de alguns escritores portugueses, ao afirmar que “o existencialismo nas letras portuguesas, sob a alta tutela de Vergílio Ferreira, está presentemente a viver um grande momento de euforia” (TORRES, 1968, p. 3), e que “os romancistas metafísicos florescem com exuberância equatorial num terreno tão propício do mundo luso contemporâneo” (TORRES, 1968, p. 3); por outro, Vergílio Ferreira devolve na mesma moeda, ao afirmar que:

[...] o neo-realismo que os catequistas *patarrecas nos querem impor* está morto. Mal ou bem, cumpriu a sua missão, mas está morto. E se de facto não morreu, vive apenas *numa agonia que se prolonga, porque um certo condicionalismo se não modificou ainda*. A sua influência fez-se sentir, sem

³ Autor de ensaios incontornáveis sobre o Neorrealismo português, Alexandre Pinheiro Torres notabilizou-se pelo estudo cuidadoso desse movimento no país. Basta lembrar, por exemplo, *O Neo-Realismo literário português* (1977) e *Os romances de Alves Redol* (1979).

dúvida, largamente. Mas creio que se esgotou. *Ou porque julga Torres que não tem freguesia lá na tenda* (FERREIRA, 1963, p. 9; grifos meus).

Ao analisar tais polêmicas com a devida atenção, excluindo delas as ofensas pessoais que apenas servem para saciar a sede de leitores ávidos por colunas sensacionalistas, as farpas trocadas entre os dois escritores demarcam bem a linha divisória, sob o aspecto crítico-literário, que cada um defende. Enquanto Alexandre Pinheiro Torres se notabiliza como um dos mais bravos baluartes do Neorrealismo, Vergílio Ferreira, por seu turno, não teme em ser condenado como um desertor, por acreditar e defender a hora de trilhar novos caminhos. Esteja tal hora clara e evidente para aqueles que cercam o artista ou não, para aquele que se entrega inteiramente ao ofício sem o qual não consegue imaginar viver sem ele, tão intrínseco esteja a Vida e a Arte nessa relação, ser condenado por seus pares e tratado como desertor, é o menor dos males, ante a maior perda de todas, qual seja: a de não ser fiel a si mesmo. Ou seja, uma adesão total da pessoa que é aquilo que expressa, como Rogério de Freitas (1996) parafraseará Vergílio Ferreira mais à frente. E é justamente nessa comunhão mais profunda entre o objeto e o Eu, entre a matéria prima e o próprio artista, que a obra de arte realiza em perfeita harmonia.

Via de regra, o objeto de um escritor, ou, a matéria que um autor transformará em um texto literário, encontra-se no seio de sua vida, nas cercanias das suas experiências pessoais e/ou na daqueles com quem se relaciona. Em outras palavras, “a literatura e a arte dão ressonância a vozes que procedem de diversos lugares da sociedade e as escutam de modos diferentes de outros, fazem com elas algo distinto dos discursos políticos, sociológicos ou religiosos” (CANCLINI, 2012, p. 54). Vale ainda dizer que, na perspectiva de uma antevisão da Arte sobre o que está por vir, Néstor Canclini sublinha que:

A arte é o lugar da iminência. Seu atrativo procede, em parte, do fato de anunciar algo que pode acontecer, prometer o sentido ou modificá-lo com insinuações [...] Ao dizer que a arte se situa na iminência, postulamos uma relação possível com “o real” tão oblíqua ou indireta quanto na música ou nas pinturas abstratas. As obras não simplesmente “suspendem” a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser (CANCLINI, 2012, p. 19-20).

Se a atmosfera sob a qual Vergílio Ferreira se encontrava aproximou-o do Neorrealismo, um artista deve, pela sua própria razão de ser, permanecer atento às mudanças que anunciam sua chegada, por mais distante que estejam do próprio horizonte. Daí aquela sensação de que algumas obras não condizem com a realidade imediata, quando o que elas

representam, ou revelam, em última instância, configura-se como uma antevisão daquilo que há de vir. Parece convincente dizer, ainda que, passível de contestação, aqueles que recusavam olhar para além das questões, que ditavam a ordem do dia, não estavam dispostos a reconhecer a necessidade de o artista, e por certo o homem de modo geral, estar sempre além do seu tempo. Ou ainda, devido ao espírito reacionário, permaneciam ineptos em perceber que o artista, enquanto homem de negativa, poderia tanto reconhecer o valor das coisas urgentes e à sua maneira lutar por elas, sem fazer da sua obra um instrumento de combate, quanto ir além das questões ordinárias, antevendo aquilo que, de uma forma ou de outra, um dia se tornará a pauta da vez. Tal argumento se torna mais elucidativo nas palavras do próprio Vergílio Ferreira:

Se, para além disso, é legítimo ou possível, nos tempos de hoje, um artista sentir-se em perfeita integração. Pelo seu dom ou fatalidade, mormente no nosso tempo, um artista é um homem da negativa. A ele cabe, com efeito, deslocar-se do que é para o que deve ou há-de ser. Se essa é a condição geral do homem – o estar sempre para além de si – é-o particularmente do artista, que antecede pelo seu sentir o que será o sentir comum (FERREIRA, 1981b, p. 370).

Numa entrevista concedida a Walmir Ayala para o *Correio da Manhã* (RJ), o escritor português Rogério de Freitas, em visita ao Brasil, enfatiza o sentimento de responsabilidade que, de um modo geral, os escritores sentem pelo homem, uma vez que: “[...] a sua missão nascia das contradições sociais que o feriam na sua sensibilidade. A partir de então o *engagement* tornou-se-lhe quase obsessivo, a ponto de acusar de inimigo do homem todo aquele que trilhasse estrada diferente” (FREITAS, 1996, p. 4). O dilema em questão acentua-se quando se observa o lado oposto daqueles que defendem uma arte engaja, como a perspectiva defendida por Alain Robbe-Grillet. De acordo com o escritor e cineasta francês, “a arte não pode ser reduzida ao estado de meio a serviço de uma causa que a superaria” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 28), por mais nobre que sejam as causas postas em luta, pois “o artista não põe nada acima de seu trabalho, e logo percebe que só pode criar **para nada**; a menor diretiva exterior o paralisa, a menor preocupação com o didatismo, ou apenas com o significado, representa para ele um incômodo insuportável” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 28). Seu olhar deveria, então, voltar-se inteiramente para aquilo que a própria obra tem a dizer, na medida em que a mesma nasce de dentro para fora do artista, e não o contrário: “seja qual for seu apego ao partido ou às ideias generosas, o momento da criação só pode conduzi-lo aos problemas de sua arte (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 28).

Em sua fala, Freitas busca conciliar as tensões em torno da ruptura de Vergílio Ferreira com os Neorrealistas, enfatizando ainda que, apesar de os problemas morais e sociais, via de regra, afetarem os escritores, o compromisso deste costuma ser, sobretudo, com a literatura. É o que ele sublinha, parafraseando as considerações de Vergílio Ferreira sobre o dever do artista:

O dever para o verdadeiro artista não existe. E não existe porque aí, na sua arte, o dever é a adesão total da pessoa que é aquilo que exprime. Assim sendo, tal dever não implica uma ordem, não é pois realmente um dever, porque é o seu modo total de ser, uma indiscutibilidade desde o sangue, como o é a sua própria pessoa. Logo, não se lhe há de pregar como deve realizar a sua arte, mas inventar-se-lhe uma pessoa que êle não é, já que é uma pessoa 'inconveniente' [...] Se a arte inequivocamente fala a voz invencível e profunda da liberdade, só há um processo de a afirmação e dignificar que é esse mesmo de consentir que ela seja livre (FREITAS, 1966, p. 4).

Nessa perspectiva, tamanha liberdade em ser aquilo que se é, por livre e espontânea vontade, coloca-se como a essência de todo aquele que se dedica à literatura enquanto ofício. E se, por um lado, ao lançar-se em um novo caminho estético e temático, Vergílio Ferreira não permaneceu imune às represálias por tal atitude, colhendo em consequência disso o ônus e o bônus na relação estabelecida entre a sua obra e o público leitor, por outro, pôde colher os frutos de tamanha entrega ao seu projeto artístico e elevar seu legado para além dos percalços encontrados ao longo do caminho.

1.2 Do *Nouveau Roman* ao Romance-problema: a pergunta como elemento narrativo

A impressão que vem à mente no primeiro contato com *Alegria Breve* é a de que o seu autor estabelece uma estreita relação entre a prosa e a poesia. Alguns trechos soam tão melódicos que as palavras ecoam como se a voz do narrador entoasse um canto, ou melhor, um aquecimento de vozes antecedente ao início de uma grande ópera ou récita de coro sinfônico. Isso se mostra evidente tanto no turbilhão das memórias do narrador-personagem, Jaime Faria, como nos diálogos entre as personagens e na construção das paisagens e dos espaços em que estão inseridas. O resultado dessa desomogeneização, inversa às estruturas tradicionais de outrora, torna a narrativa um caleidoscópio de imagens, igualmente semelhante ao estilhaçamento de um espelho:

Cada romancista, cada romance deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. Só o livro cria suas próprias regras. Na verdade, o movimento do estilo deverá fazer com que frequentemente essas regras sejam postas em perigo, em cheque talvez e deverá mesmo explodi-las. Longe de respeitar formas imóveis, cada novo livro tende a constituir suas leis de funcionamento ao mesmo tempo em que produz a destruição delas mesmas. Uma vez acabada a obra, a reflexão crítica do escritor lhe servirá ainda para manter suas distâncias em relação a ela, logo alimentando novas pesquisas, um novo ponto de partida (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 10).

Nessa perspectiva, a fragmentação torna-se em um instrumento plausível para a compreensão da estrutura do romance moderno, em oposição ao que explorava o Neorrealismo e as correntes literárias tradicionais. De um modo ou de outro, como visto, a fragmentação figurava-se como o modo mais representativo de como a realidade era percebida. Sobretudo quando o foco se volta para o indivíduo que observa o mundo e é afetado por ele de modo único e particular. Ainda que os homens vivenciem inúmeras mazelas em comum, cada indivíduo em particular é afetado de maneira única por elas. Ao tornar a realidade, a experiência de vida, num conjunto de pequenas tragédias cotidianas, volta-se para a subjetividade, o que a transforma, assim, numa espécie de olhar para dentro de si mesmo. Em suma, uma tentativa de buscar entender o que se propaga do *Eu* para os *Outros*, do individual para o coletivo, e não mais por meio da relação inversa.

A guinada estética realizada por Vergílio Ferreira não o coloca numa espécie de isolamento da realidade circundante, como se passasse a viver e a retratar um mundo particular e inexistente para o resto. Muito pelo contrário. É justamente por meio de uma nova perspectiva que o mundo real se torna mais perceptível, ou, no mínimo, um tanto quanto diverso.

Carlos Reis (2005) ressalta que Vergílio Ferreira “não escapou, como muitos outros escritores da sua geração, às dominantes ideológicas e culturais de uma época histórica atravessada por tensões muito vivas: a atitude de resistência à ditadura e de solidariedade para com os oprimidos, projectada na literatura” (REIS, 2005, p. 240-241). Se, de um lado, a literatura brasileira influenciou os neorrealistas, como, por exemplo, “um Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rego, Erico Veríssimo” (FERREIRA, 1981b, p. 160), apesar da censura Salazarista e o controle sobre o que adentrava em solo português, por outro, o contato com o Existencialismo e outras produções literárias estrangeiras, como o *Nouveau Roman*, foi de suma importância para o caminho a ser seguido por Vergílio Ferreira e outros escritores que buscavam ampliar suas visões e possibilidades de escrita, ultrapassando o convencionalismo em voga. Em outras palavras:

Se a doutrina existencialista foi determinante na configuração da rede temática da ficção vergiliana, responsabilizando-se pela sua conceptualização humanista, o Novo Romance forneceu a Vergílio Ferreira os instrumentos necessários a uma revitalização estilística e formal do género romanesco (RODRIGUES, 2000, p. 24).

Tempo, espaço, narrador e personagens e os modelos mais convencionais já não faziam sentido, ou até mesmo mostravam-se inadequados para retratar a vida como um todo ou em particular. A crise na representação se tornaria, portanto, a questão mais latente na literatura de modo geral, incorporando na escritura a própria crise que antes a denunciava (LUCCHESI, 1987). Mas afinal, como tratar o tempo se a ideia de homogeneidade caiu por terra ante a fragmentação na interioridade de cada indivíduo e fora dela? Segundo Maria Alzira Seixo (2001), a concepção do tempo romanesco a partir de *Aparição*, tem sentido “simultaneamente como um fluido que aglutina num mesmo dado da representação as várias dimensões do seu evoluir” (SEIXO, 2001, p. 25), ou seja, o tempo se expressa numa fruição dicotômica, ao reunir passado e presente, real e imaginário, o histórico e o mítico, “como uma sucessão de estados de desigual implicação anímica que reduzem a existência a uma polarização pelas intensidades e comunicam um ritmo romanesco de constante sobressalto articulado sobre lembranças súbitas, obsessões incisivas, rápidas iluminações” (SEIXO, 2001, p. 25).

Isto não encerraria o estabelecimento de uma crise na representação, ao levar em consideração, ainda, a questão do espaço, posto que esse já não é mais um lugar imaculado, distópico em relação ao que durante inúmeras gerações permaneceu inalterado, cemitério de uma ancestralidade perdida. Ou ainda, e acima de tudo, como representar o homem entre as personagens se o que importa não são mais os caracteres modelares, tipos sociais, heróis e vilões, se os indivíduos carregam em si todas essas imagens ao mesmo passo em que nenhuma delas assemelham-se a eles? Como dar voz a esse indivíduo sem que esta mesma se perca em meio a uma multidão de vozes? Segundo Isabel Cristina Rodrigues:

A crise do romance acaba, então, por evidenciar a capacidade que o género possui para se outrar e para se deixar invadir por outros géneros de limites originalmente exteriores aos seus: o ensaio e a poesia lírica. Esta abertura do romance a outros géneros é, de certo modo, motivada pela fluidificação das fronteiras que pareciam delimitá-lo e que, afinal, eram apenas margens precárias de um território ainda em constituição e em obstinada perseguição de um rosto definitivo (RODRIGUES, 2000, p. 58).

Ao contrário das suas cinco primeiras obras ficcionais, com suas narrativas lineares, semelhantes à ideia que se tinha do tempo e da história, de *Mudança* (1949) até *Alegria Breve* (1965), as vidas interior e exterior das personagens passam a ser regidas pelo fluxo de suas memórias, as intempéries e o estado caótico das coisas, tal como o Káos grego, originário de todas as coisas (PEREIRA, 1994; RODRIGUES, 2000). O entreabrir-se que propicia o esvaziamento de tudo para preenchê-lo com aquilo que há de ser belo, pois, de acordo com o próprio Vergílio Ferreira, “a ordem da vida tem de cumprir-se através da desordem que se deseja opor-lhe, porque há uma invencível lei do homem que é a sua libertação, a sua conquista inexorável de uma cada vez maior dignidade” (FERREIRA, 1986, p. 62).

A mesma separação entre a Terra e o Céu que deu origem a um abismo a ser preenchido pela biodiversidade animal e vegetal, incluindo aí o próprio ser humano que veio a ser, posteriormente, separado de toda natureza e de si mesmo, pode ser a gênese de um reencontro, ou unidade com as partes dispersas pelo caos estabelecido entre elas. Se levarmos em consideração que essa desordem inicial representa o meio necessário para compreender a dinâmica da vida e, assim, abrir-se ao cumprimento da ordem da vida. Ordem esta aludida a uma espécie de harmonia entre acordes sonantes e dissonantes:

Vergílio Ferreira acaba por sugerir é que os critérios de organização estrutural de uma narrativa (sobretudo os de espaço e tempo) devem revelar os valores presentes ao nível da sua rede temática e, sendo ela a da desordem do mundo e da contingência da vida, a própria estrutura do romance passa a obedecer a princípios de desordem e descontinuidade, assim se reproduzindo a nível formal a desagregação do mundo e o caos da civilização actual (RODRIGUES, 2000, p. 63).

Ordem e desordem, origem e finitude são questões caras para Vergílio Ferreira. A primeira mais até do que as outras. Uma vez que ela é inerente à existência como meio de promoção do reencontro do indivíduo consigo mesmo, ciente de que aquele outro encontro marcado desde o nascimento com o seu inevitável fim, tem na obra de arte o seu lugar de reflexão e de inquietude, tal como explica Eduardo Lourenço:

Não é apenas na ordem da criação artística, enquanto romancista, contista ou poeta que Vergílio Ferreira se assume como autor *existencial*, num sentido mais próximo de Jaspers que de Heidegger. É também na ordem da reflexão, assim afectada desde a origem por um reflexo de *desconfiança ontológica* que oscila entre a perplexidade e o fascínio. A *origem*, o *original* são a pura manifestação da existência para si mesma, domínio do pré-reflexo e por isso mesmo *o pensar* sobre ela (sobretudo o pensar-razão), ou sobre os actos que a exprimem no seu fulgor sublimado, como a arte, é um exercício ao mesmo tempo pleonástico e póstumo (LOURENÇO, 1986, p. 24-25).

A criação artística, o ofício com as palavras, a pergunta como personagem entre os demais elementos narrativos e a busca incessante por uma razão que justifique a vida esbarram na impossibilidade de apreensão imediata do que é real e verdadeiro, resultam numa atividade transgressora das normas estabelecidas por uma tradição literária que enxerga na coletividade a única forma de discurso válido. Esse mesmo vigor expresso na obra vergiliana não é mero artifício retórico para impressionar ou desfaçar o que não se sabe dizer, mas fruto de sua própria experiência autoral, da sua labuta diária com as palavras, tal qual a um artesão. E ainda que, à primeira vista, sua obra não seja acolhida, ou compreendida, o que prevalece é a certeza de que o seu lugar é certo, como quem dedica-se a fazer o que faz para aqueles que ainda não vieram. E nisso reside, em alguma medida, uma marca transgressora:

Todos sabemos que o desejo de transgressão é tanto maior quanto mais rigoroso é o código que condena, obriga e limita. A literatura representa o primado dessa transgressão: porque ela combate a língua *não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro* (PEREIRA, 1997, p. 140).

Vale ressaltar que a transgressão na obra vergiliana não se vincula, entretanto, a uma ação contrária como forma de retaliação ou contestação (ainda que haja uma oposição evidente entre o romance moderno ao tradicional). Ela se constitui tanto na operação em si de uma ruptura com o mundo circundante no ato criador de uma agente solitário, quanto “resultante da impossibilidade de o sujeito apreender o real que não mais se faz reger pela razão absoluta” (LUCCHESI, 1987, p. 141). Essa impossibilidade da razão, que no Romantismo se tornou a tônica da sua crítica ao defender outros meios de apreensão do real, incluindo nisso os sentidos, as emoções e, sobretudo, a subjetividade, readquire novo ânimo com o *Nouveau Roman*, acolhido por Vergílio Ferreira⁴. A confirmação da sua relevância se efetiva, portanto, na medida em que Vergílio Ferreira privilegia “um tipo de narrativa em que se apresenta dissolvida a consistência do real enquanto exterior a modelar de forma coerente” (REIS, 2005, p. 245).

⁴ Há que se fazer uma observação fundamental, todavia, sobre a receptividade das propostas de Grillet, observadas por Alfredo Margarido e Artur Portela Filho, na obra *O novo Romance* (1962), mais especificamente no capítulo intitulado “Crítica Portuguesa e o Novo Romance”. Segundo Margarido e Portela Filho, “o total desconhecimento, a antipatia deficientemente informada, o medo pânico são os traços da maneira como foi recebido” o Novo Romance em Portugal (Cf. MARGARIDO; PORTELA FILHO, 1962, p. 185). Dentre algumas concepções apontadas pelos dois autores, a ideia que se tinha, por exemplo, era a de um abandono da problematização mais profunda sobre o Homem, situando-o no mundo como um mero observador, desprovido de reflexão sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca; ou, inclusive, de uma assunção da inautenticidade heideggeriana e da negação de significado do homem, apontado por Vergílio Ferreira (Cf. MARGARIDO; PORTELA FILHO, 1962, p. 189).

Qual seria, então, uma das características mais importantes dessas novas narrativas? Segundo o próprio Alain Robbe-Grillet: “o romance moderno tem isso de notável: ele afirma propositalmente este caráter, a tal ponto mesmo que a invenção e a imaginação tornam-se, em suma, o assunto do livro (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 24-25).

Sem levar até as últimas consequências o embate sobre o que é e o que não é moderno, a oposição deste com a tradição incide sobre a questão do que Vergílio Ferreira denomina de romance-espetáculo e romance-ensaio/problema. Segundo o autor, “o romance moderno se opõe ao tradicional na medida em que é «dinâmico» e o outro «estático», um apela para a «síntese» e o outro para a «análise», um é genericamente «romance-ensaio» e o outro «romance-espetáculo», um é predominantemente «metafísico» e o outro «psicológico»” (FERREIRA, 1981b, p. 331). Numa distinção mais específica entre o romance-espetáculo e o romance-problema⁵, Vergílio Ferreira ressalta que: “o primeiro confronta-se particularmente com as coisas e pessoas; o segundo sobretudo com as ideias. Do primeiro fica-se em saldo uma imagem do mundo e da vida, do segundo, uma questão para reflectir” (FERREIRA *apud* MOURÃO, 2004. p. 57).

A zona fronteira entre o romance e o ensaio não se limita em distinguir a diferença entre o que Vergílio Ferreira chama de romance-espetáculo, visto que o resultado último deste se volta mais para o entretenimento e a distração do que para a inquietação e a angústia. O romance-ensaio, ou romance-problema, ecoa a voz do homem ante os dramas existenciais de uma época que varreu suas certezas e utopias. Conforme sublinha Maria Alzira Seixo, a narrativa perde lugar de destaque no romance moderno para a personagem, posto que “o cuidado narrativo marginaliza-se e é a voz da personagem que, no romance existencialista de Vergílio Ferreira, dita o relato, dialogando muitas vezes apenas com os seus próprios ecos” (SEIXO, 2001, p. 27). Aliás, é a oportunidade em que o drama existencial, a condição humana e as indagações do ser sobressaem na narrativa em relação à contação pura da história. Ignorar isso seria negar as exigências do próprio tempo, ou submeter-se a tecer histórias que apenas “distraem as crianças”, enquanto o tempo em que vivemos, segundo Vergílio Ferreira, é um tempo de adulto (Cf. FERREIRA, 1981b, p. 333). Daí a segurança de se poder dizer que Vergílio Ferreira é, então, “cada vez mais, um escritor que cruza o discurso da ficção com o registro do ensaio, configurando um tipo de romance a que ele mesmo chama de romance-problema” (REIS, 2005, p. 241). Nessa perspectiva, de acordo com Luis Mourão:

⁵ Entende-se, aqui, a configuração de um tipo de romance denominado por Vergílio Ferreira de romance-problema, como sendo o lugar-comum do discurso da ficção com o registro do ensaio. Esta nomenclatura já é considerada pela fortuna crítica do escritor uma categoria incontestada na sua trajetória ficcional (LOURENÇO, 1994; MOURÃO, 2004; PAIVA, 1984).

Há quase uma identificação entre o nome de Vergílio Ferreira e o romance reflexão. De facto, parece-me que em nenhum outro romancista português a questão filosófica, enquanto genérica do(s) sentido(s) da vida, é personagem principal e quase exclusiva da aventura romanesca. Esta imagem de escritor obstinadamente pensante é completada e reforçada por uma atividade ensaística que não só originou textos filosóficos, como foi sempre tentando circunscrever a poética implícita no seu trabalho de romancista (MOURÃO, 2004. p. 56).

Independente de um contato anterior com a obra ensaística de Vergílio Ferreira, ou de qualquer outro ensaísta ou filósofo, a busca incessante pela essência das coisas revela a inegável atitude filosófica expressa no texto ficcional em união com o discurso poético. É o caso do narrador-personagem de *Alegria Breve*, Jaime Faria, no exercício do conhecimento de si, enquanto tece a reconstrução do passado por meio da memória e da escrita.

Em sua obra intitulada *A poética do romance em Vergílio Ferreira*, Isabel Cristina Rodrigues (2000) discorre sobre a crítica poética como forma de recriação da obra criticada e, de certo modo, como assegurar outro meio de acesso à Arte, que não aquela, reclusa em sua ortodoxia acadêmica. Esta zona fronteira entre o ensaio e a poesia, enraizada na prosa vergiliana, confere ao texto não apenas uma riqueza no estilo e na linguagem, como também propicia um estímulo à fantasia⁶, o que torna a apreensão das ideias, ou da questão problematizada pelo autor, mais bela e intuitiva.

Ao falar sobre a arte poética em sua *Metafísica do Belo* (2003), Arthur Schopenhauer sublinha justamente esta intenção do poeta em tornar os conceitos mais intuitivos para os ouvintes — ou, neste caso, para os leitores:

As Ideias são essencialmente intuitivas; na poesia, entretanto, o comunicado imediatamente por palavras é apenas o conceito abstrato. A intenção, todavia, é, por meio dos representantes desses conceitos, tornar intuitivas ao

⁶ De acordo com José Ferrater Mora (2005): “o termo *φαντασία*, *phantasia*, pode ser traduzido de diversas maneiras: ‘aparência’, ‘ação de mostrar-se’, ‘espetáculo’, ‘representação’. [...] Relacionados com *φαντασία* estão os verbos *φαντάζω* (‘fazer algo aparecer’, uma ideia, imagem), e *φαντασιῶ* (fazer nascer ou surgir uma ideia, imaginação ou representação’ [no espírito ou na mente], figurar-se algo’, ‘representar-se algo’” (FERRATER MORA, 2005, p. 995). Segundo Mora, enquanto para Platão, “a fantasia é a representação que surge do ou ‘aparecer’ e nesse sentido se contrapõe ao conhecimento do ser ou da realidade”, em Aristóteles, ela é “a faculdade de suscitar e combinar representações e de ‘dirigir’ deste modo uma parte da vida do ser” (FERRATER MORA, 2005, p. 996), e que, para Dilthey, “a fantasia poética é o fundamento da criação livre, em virtude da energia própria de certas vivências” (FERRATER MORA, 2005, p. 997). Ao longo da tradição o conceito se aproxima e se distancia da “imaginação”, ora como sinônimo, ora como uma atividade cognitiva distinta, bem como diferente dos conceitos relativos à representação e da memória, embora esteja ligado a eles. Ferrater Mora lembra ainda que, para Francis Bacon, “a imaginação é a faculdade que se encontra na base da poesia” (FERRATER MORA, 2005, p. 1448). Visão semelhante àquela definida por Voltaire num verbete sobre termo, segundo a qual: “o poeta tem a ficção como base de sua obra, por isso a imaginação é a essência de sua arte” (VOLTAIRE, 2015, p. 343).

ouvinte as Ideias da vida, o que só é possível com a ajuda de sua própria fantasia (SCHOPENHAUER, 2003, p. 193).

O estímulo à fantasia, a que Schopenhauer se refere, é aquilo que tanto auxilia o artista no ato da representação quanto possibilita ao indivíduo (leitor/espectador) mergulhar de modo mais profundo no ato contemplativo. Nessa perspectiva, a fantasia posta-se como um componente essencial da genialidade em ambos os casos, na medida em que ela alarga a sua visão “para além do que lhe aflora na realidade e em sua experiência pessoal” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 64). Até mesmo porque, segundo Vergílio Ferreira, “há uma realidade para além da realidade e é disso que a obra de arte nos fala consoante a voz com que a interroga” (FERREIRA, 1969, p. 212). A interrogação que se busca evocar advém da inquietude, resultante do confronto entre a realidade fenomênica, aquela que se mostra aos olhos e, portanto, perceptível aos demais sentidos, e aquela outra ocultada por estas mesmas sensações e que se revela quando ocorre uma abertura para um contato mais íntimo, ou para a interioridade das coisas e do mundo. O que importa, neste sentido, não é demonstrar aquilo que é aparente, mas, o que se projeta para além do simulacro da realidade e se propaga pela fantasia, ainda que, para tornar tal realidade clara e evidente, o recurso para tanto seja a ficcionalidade:

Como é precisamente uma ficção de tipo «problemático» que me importa, não parto da observação da «realidade objectivada» para o romance, mas parto, sim, de um problema – que simultaneamente visiono objectivado. Decerto o problema está na «realidade»; mas porque não é lá *visível*, eu tento torná-lo tal (FERREIRA, 1981b, p. 202).

Problema que surge do interior e, antes mesmo de se projetar efetivamente para o exterior, torna-se objetivado por meio da fantasia, numa espécie de realidade possível. De acordo com Schopenhauer, “todos os grandes poetas têm o dom do intuitivismo, porque eles partem das intuições de sua fantasia, não de conceitos, como os imitadores, os quais querem com palavreado pomposo estimular intuições vivazes nos outros” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 198). Tais imitadores, assim como os especialistas aludidos por Carlos Felipe Moisés, “não esconde[m] sua fogaosa paixão pela teoria, e deixa[m]-se encharcar dela, [...] providência sem a qual, garante ele, nunca seria possível chegar à prática com um mínimo de segurança e rigor” (MOISÉS, 2001, p. 16). Por outro lado, essa capacidade de estabelecer uma compreensão instantânea, sem a necessidade de maiores elucubrações, do exercício rigoroso

da racionalidade auxiliada por uma infinidade de conceitos ou de verificações empíricas, é aquilo que, em última instância, confere ao texto poético um aspecto singular:

Esse dom é empregado quando nos permite intuir coisas que não conhecemos na efetividade – porque não se encontram na natureza – e, portanto, o poeta mesmo também não as viu; contudo, ele as descreve de tal maneira que sentimos serem possíveis, de tal modo que teriam de se parecer assim e não diferentemente (SCHOPENHAUER, 2003, p. 198).

Ora, com base em tais pressupostos, no romance *Alegria Breve*, a decadência da aldeia e de seus moradores, da cultura, da arte e da religião, perpassa pelo escrutínio de uma reflexão sobre a morte do homem e, inclusive, pela morte de Deus. A tenacidade na proposição e reproposição das interrogações não se dispõe, ao longo do texto, como mero recurso narrativo, com vistas a criação de uma aparente problematização do que quer que seja. Por meio da diegese, o narrador vergiliano estabelece um jogo entre o mundo interior e o mundo exterior da narrativa, tornando a busca de Jaime Faria pela compreensão de si como primeiro e último homem. Uma provocação no leitor, capaz de promover uma inquietante busca pelo autoconhecimento, sobretudo, porque esta investigação filosófica fala antes mesmo de falar a emoção. Em outras palavras:

O romance-problema de Vergílio Ferreira torna-se, nesta perspectiva, num romance de ideias («todo o romance é um romance de ideias», revelou o autor), não porque resulte duma mera exposição de ideias ou porque utilize o exercício reflexivo como instrumento de investigação filosófica, mas porque, recuperando as palavras de Vergílio Ferreira «fala à inteligência do leitor antes de lhe falar à emoção», situando-o, portanto, numa dinâmica de perturbação que contraria o acto de fruição e puro divertimento que presidia à leitura do romance-espetáculo (RODRIGUES, 2000, p. 60).

Ao transformar a experiência laboral do escritor num ofício que transcende a atividade romanesca, o estreitamento na relação entre autor, obra e leitor tornou-se a tônica das narrativas vindouras. Tal característica origina-se pela junção decorrente da voz narrativa em primeira pessoa que, pela própria dinâmica do discurso, insere aquele último no lugar do eu lírico, ou no lugar do narrador em questão. Característica, aliás, indissociável do romance-problema, cujo aprofundamento se dará no próximo capítulo — sobre “a escrita como obra de arte” —, bastando, por ora, destacar que:

O romance-ensaio (ou antes romance-problema) não é de modo algum uma causa da situação actual do romance. Nada, pois, há de «inquietante» no seu pretenso «contributo». O que acontece é que tal romance-ensaio é um

sintoma ou consequência (e decerto das mais benignas) de um estado de coisas mais vasto e que aos nossos olhos se vai alargando. Nuclearmente, o romance-ensaio é um tipo de narrativa que substitui ou prefere, no que a «realidade» lhe oferece, ao objetivo espectáculo, um subjetivo questionar. A subjectividade aí determina-se pela implicação do leitor, retirado agora do espectadorismo para se investir intensamente do que o romance lhe propõe (FERREIRA, 1981b, p. 357).

Vale ressaltar, contudo, que a busca filosófica, ou a disposição de ideias ao longo da narrativa ficcional, não tem como objetivo a mesma intenção de uma obra filosófica, qual seja, refletir sobre um problema proposto e apelar “para uma conclusão sobre essa reflexão” (FERREIRA, 1981b, p. 112); e nem tampouco se assemelha aos fundamentos de um romance de tese. O que importa, em última instância, é o despertar da consciência, uma postura reflexiva, ainda que não haja o encontro de soluções, aliás, mesmo ciente de que não haja respostas definitivas a serem encontradas. Até mesmo porque a disposição de ideias no romance-problema não é uma exclusividade, uma vez que, segundo Luis Mourão, “todo o romance é de uma forma um romance de ideias”, contudo, “só no nosso século se revela como tal” (MOURÃO, 2004, p. 56).

Pelo exposto até aqui, faz-se necessário ainda salientar que não se trata, portanto, de deturpar a realidade, ou ignorar os problemas socioeconômicos e culturais em prol de uma narrativa ensimesmada, onde a relação com “Outro” cede lugar à problematização do “Eu”, em consonância ao que para outros não passa de uma tendência exacerbada do individualismo nas obras de arte. Em síntese, a veia ensaística de Vergílio Ferreira é “uma permanente contestação do *discurso do Outro* como lugar de visões do mundo acabadas, como fala ou expressão de um Todo, como a antiga *palavra divina* ou a moderna das diversas *ortodoxias*, sejam elas científicas, sociológicas ou políticas” (LOURENÇO, 1986, p. 30). Por isso, ao declarar suas intenções com o romance *Alegria Breve* a ser publicado, Vergílio Ferreira menciona “recuperar toda a temática que até hoje me preocupou e reassumi-la (se de facto a tenho reassumido...) em aceitação humana. Seria assim um romance-soma” (FERREIRA, 1981b, p. 251).

Quer seja em face ao leitor neófito ou em relação àqueles familiarizados com a obra vergiliana, a leitura de um romance-problema não é fácil. Sobretudo, quando se trata de uma obra como *Alegria Breve*, onde a diversidade das questões filosóficas e a compreensão das problematizações na superfície do discurso requerem do agente da leitura, em princípio, uma certa bagagem conceitual, ou uma noção mínima do que seja o existencialismo e/ou algum de seus referenciais teóricos, tais como Schopenhauer, Kierkegaard, Dostoiévski, Nietzsche,

Heidegger, Sartre e Malraux. Isso não implica dizer que a leitura de *Alegria Breve*, feita pelo leitor comum, não provoque o incômodo e o espanto inerentes à obra; ou que uma indiferença permaneça, do início ao fim, ante ao absurdo da vida, experimentado em seu limite por uma personagem trágica, como Jaime Faria, conhecedor de si mesmo e da sua finitude perante a morte daqueles que o rodeiam.

Diante da complexa tarefa de refletir sobre o problema vergiliano no seu aspecto existencial e psicológico, qual seja, a indagação sobre a relação do homem com Deus (ou com os deuses), a palavra exteriorizada e a interior, os diálogos, os monólogos e o silêncio, dado que estas questões se firmaram como temas caros tanto à filosofia e à psicanálise quanto à própria literatura⁷, analisar a relação entre a Vida e a Arte na constituição do sujeito e suas incidências na construção da personagem na efabulação da obra vergiliana ocupará o cerne investigativo da presente pesquisa. Com destaque para as consequências do entendimento de como a relação da Arte com a Vida se opera no seio da obra romanesca de Vergílio Ferreira, e de modo mais específico em *Alegria Breve*, enquanto possibilidade de conhecimento não apenas de si mesmo, como também da existência como um todo, por meio de uma *sensibilidade estética*.

Esta é compreendida, aqui, como aquela *disposição interior* à vida contemplativa, “abertura pela qual o indivíduo busca uma relação com a arte, de tal modo que ela esteja em plena relação com o belo, seja na obra em si, seja na exuberância da natureza” (SANTOS, 2018, p. 2018). O que requer daquele que se encontra diante de uma obra de arte abandonar-se na contemplação, que, por sua vez, resulta em uma co-participação na criação de tal obra com o artista, “que nos deixa enxergar com seus olhos a essência das coisas (SANTOS, 2018, p. 2018). Nesta perspectiva, por exemplo, Schopenhauer (2005) vê na postura contemplativa do sujeito cognoscente uma espécie de solução face ao primado da Vontade (*grundlos*) sobre o homem, isto é, a possibilidade de ressignificação da vida, trágica por si em excelência.

Ora, se “toda a grande obra é uma revelação” (FERREIRA, 1988, p. 25), tal obra, enquanto desprendida da Vontade, não só revela àquele que a contempla as Ideias apreendidas pelo gênio, colocando-o, assim, com a essência das coisas, como também o põe em igual condição de conhecer a si mesmo. Portanto, transcende o indivíduo para o puro sujeito do conhecer. Assim, “a arte é a forma mais alta da divindade do homem, a segura via de acesso à

⁷ Vale lembrar o dimensionamento dessa gama de questões a partir do universo vergiliano. Neste sentido, Luis Mourão resume a proposta do escritor português do seguinte modo: “A morte, o absurdo, a angústia, a náusea, a liberdade, antes de serem problemas-tipo do existencialismo, são a fala íntima de toda a grande literatura ocidental. O que o existencialismo aí acentua, resistindo a várias formas de positivismo, é o risco individual dessa fala, um modo de pensa ‘que reabsorve no próprio *eu* de cada um, toda e qualquer problemática’ (E, II: 48), tornando-a visível num determinado processo de subjetivação” (MOURÃO, 2004, p. 58-59).

verdade absoluta” (FERREIRA, 1991, p. 279), sobretudo, porque ela é “a explicação mais alta e fecunda da vida, a mais nobre entre as manifestações do homem” (PEREIRA, 1997, p. 144). Por isso, a relação entre Arte e Vida se estabelece de modo tão inerente a ponto de o autor de *Alegria breve* chegar a sentenciar de modo indubitável que “sem arte, o homem não é homem. Enquanto se admitir que há homens, tem de se admitir que há arte. Quero dizer, a sua necessidade” (FERREIRA, 1993, p. 120). Contudo, a arte não é uma atividade exclusiva do seu criador, vale ressaltar, uma vez que, após o seu contato com a realidade em si, numa perspectiva schopenhaueriana sobre o gênio artístico, ou do substrato com a essencialidade do mundo, por meio da sua obra, o artista empresta os seus olhos, por assim dizer, o que torna possível a co-participação do espectador no processo constitutivo da obra de arte. Daí, a ideia de que “a obra de arte, na sua forma mais imediata, é um dedo apontado para o que não víamos e que assim verdadeiramente se criou [...] Assim o artista cria na sua revelação e como tudo o que é revelado, o que ele revela emerge do oculto e imprevisto” (FERREIRA, 1988, p. 30).

A partir dessa concepção, é possível pensar, em relação ao gênio, ou ao artista autêntico, a conjunção entre a Vida e a Arte como algo que vai além da sua própria existência. Numa tonalidade muito próxima a essa, Vergílio Ferreira afirma que “para o artista autêntico, para quem a arte é uma exigência do seu ser, não há um ‘para’ exterior à sua própria vida. Ser artista é ser vivo. Uma razão de arte é uma razão de vida” (FERREIRA, 1990, p. 90). Resta saber de que modo essa concepção sobre a Arte aparece na obra vergiliana e quais os fundamentos que a sustentam.

1.3 A escrita como obra de arte

O homem comum pode, num primeiro momento, seguir com a sua vida, alheio à existência ou inexistência da Arte, ou à relevância desta para o contato mais íntimo que alguém possa ter consigo mesmo, ou com outro indivíduo e a própria arte. O fato é que a escrita, a dança, o canto e a pintura, entre outras expressões artísticas, existem desde a Pré-história (POIKALAINEN, 2001, p. 7-16) e, inclusive, ainda que passível de contestação, é lícito dizer que a sobrevivência do homem e o seu desenvolvimento se deram em virtude da linguagem, que, em última instância, assume, na obra de arte, o seu grau mais elevado de perfeição, ou o seu absoluto: “[...] poderíamos dizer que, ao apreender o universo, a linguagem poética entra em tensão com ele e passa revelar razões e antecipar verdades que o

homem comum, imerso que está nas situações que o atingem, nem sempre consegue desvelar” (PEREIRA, 1997, p. 139).

Quando Vergílio Ferreira subverte o imaginário coletivo de que a Arte tende a transpor o homem para além da realidade em que ele vive e para além de si mesmo, e aponta para essa imersão numa interioridade daquilo que constitui o ser verdadeiramente, ao declarar que “a obra de arte é a via de acesso a esse mundo em que sejamos nós” (FERREIRA, 1969, p. 221), ele não deixa de determinar, pela terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo ser, aquela que é a única via de acesso à interioridade mais íntima do homem, e não “uma das”, como se houvesse outras. Por isso, a impossibilidade de imaginar a existência do homem sem a obra de arte, uma vez que ela é aquilo que o distancia da sua animalidade, ou de uma vida rasa, autômata, sem uma reflexão mais profunda sobre as coisas, unindo à sua beleza e o sentimento advindo da contemplação. Tal compreensão sobre a importância da obra de arte para a existência humana fica evidente, em *Alegria Breve*, quando Ema exorta Jaime para fazer de *Os Quatro Elementos* o seu hino, e ele pergunta se um dia a música desaparecerá como os cães e a própria memória, ao que Ema responde: “[...] um mundo sem arte seria um mundo estúpido de robots” (FERREIRA, 1986, p. 78). Ou seja, uma vida autômata, uma imitação robótica do que é o homem e a vida como um todo:

É inimaginável a vida sem arte. Mas ela é impossível sem o sentimento estético. Orientamo-nos na vida por uma reacção afectiva. A Arte concretiza em obra essa reacção. Todo o homem é, pois, artista na virtualidade emotiva – e a isso é que eu chamo o sentimento estético. Será possível um mundo sem a concretização da obra? É perfeitamente aventureiro responder. Sabemos apenas que se isso é possível, será então impossível o homem como o conhecemos. A pergunta pode, pois, converter-se na de se é possível haver um mundo de homens mas desumanos (FERREIRA, 1981b, p. 127).

Essa virtude emotiva do homem, que o torna artista, associa-se de modo irrevogável a uma postura contemplativa perante a vida e a obra de arte, posto que ambas mantêm uma relação de interdependência; ou, a razão pela qual uma existe em virtude da outra. Em síntese: “enquanto se admitir que há homens, tem de se admitir que há arte. Quero dizer, a sua necessidade” (FERREIRA, 1993, p. 120). Vale enfatizar que a contemplação⁸, aqui referida,

⁸ Em uma nota sobre o êxtase contemplativo, em referência ao que Aristóteles (1998, p. 36-37) e Schopenhauer (2003, p. 61-62) observam, ressaltamos que o termo “refere-se àquele que se põe em estado de contemplação, cuja finalidade é apreender a essência das coisas. O espectador sai de si próprio na contemplação, e observa não de uma maneira subjetiva, sujeitada às vontades – o que não permite o substrato das coisas [...], seu olhar é o olhar do gênio – o olho cósmico (Cf. SANTOS, 2018, p. 150).

não diz respeito a uma mera observação de um objeto qualquer, mas àquela disposição interior à vida contemplativa, mencionada no antepenúltimo parágrafo do capítulo anterior.

Vergílio Ferreira (1981b) assume como uma necessidade a vida como escritor para se cumprir como homem nos limites em que se descobriu. Em *Um escritor apresenta-se* (1981b), ele sublinha que, em relação ao que a si próprio diz respeito, “a literatura é – tem sido – a forma última de expressão ordem de tudo o que mais me importa. Espécie de ponto de convergência não apenas da vida, mas de todas as outras formas de cultura, as artes incluídas” (FERREIRA, 1981b, p. 139). O autor português insere, assim, por meio da escrita, a Literatura no hall das grandes expressões artísticas – se é que já não estava inserida –, bem como elevando-a acima de todas as artes. Segundo ele:

Escrever é para mim – decerto para todo o escritor – uma espécie de orientação na direção de um apelo vindo de algures; ou que é uma espécie de autoesclarecimento do que é sentido como perturbação, ou vaga procura. Não surgem assim as palavras como peças de um jogo, como meios de um «arranjo», mas antes como portas de passagem ao obscuro «élan» ou muros que ressoam a voz subterrânea, esse indistinto monologar, ou ainda pontos de apoio de que se lança mão e que logo se abandonam para prosseguir até ao limite de uma como que plenitude vazia, um máximo que se atinge e se desfaz como máximo. Escrever é, pois, fundamentalmente, tentar esclarecer e fixar uma inquietação (FERREIRA, 1981b, p. 187).

O autoesclarecimento por meio da escrita liga-se àquela relação entre a Vida e a própria Arte, cuja interdependência, anteriormente mencionada, se apresenta agora no fazer artístico. Como se tal fazer, o ofício que é a razão pela qual o artista existe, fosse semelhante às funções vitais do corpo humano como a respiração, por exemplo:

Ora, nada pode ser exterior à Arte, por tudo lhe ser interior, ou seja, *necessário*. Deste modo, é-se artista pela mesma razão por que se tem olhos castanhos ou azuis.... Digamos, pois, que se é artista por *fatalidade*. Só assim Arte nos será «natural» – por ser ou dever ser espontânea e se integrar na nossa própria natureza. Eis por que a «pergunta sobre para que se escreve» eu costumo responder que para estar vivo, ou seja, no fim de contas, para ser quem sou... (FERREIRA, 1981b, p. 183).

É na atividade do artista, na ação do seu processo laboral, que ele se realiza enquanto tal e enquanto homem. As palavras que se sucedem, como portas de acesso, simbolizam o caminho a ser percorrido sem alguma direção específica, pois o que importa, como o próprio Vergílio Ferreira ressalta, não é o ponto de partida e nem tampouco o de chegada, mas o

caminho ou a sua transcendência⁹. De modo similar, ao afirmar que escreve «para estar vivo», afirmação passível de ser entendida como um dever ou missão, Vergílio Ferreira adverte que: “um problema de «missão» é anterior ou «posterior» ao que escrevo. Uma obra de arte é um depoimento. Mas o «para que» está ausente dela enquanto se realiza. Porque enquanto você realiza há só o realizá-la – e o realizarmo-nos” (FERREIRA, 1981b, p. 184).

Ora, se atividade do artista é, em alguma medida, uma busca para alcançar a realização de si, enquanto artista e homem, cabe ainda ressaltar que a inquietação oriunda desta mesma busca não se finda durante a atividade laboral, como quem sacia a vontade ao colocar-se diante daquilo que deseja. O termo em si torna-se autoexplicativo, se o fazer artístico for compreendido como uma inquietante ação que se retroalimenta. Uma necessidade vital ou apelo que se institui como imperativo de uma vida estética, cuja finalidade não carece de qualquer outra justificação. Em outras palavras, o fazer artístico corresponde à vontade de vida, ou à conjugação do verbo viver, tal como esclarece Luci Ruas Pereira:

De fato, escrever foi o verbo de Vergílio Ferreira. Seu caminho, a busca obsessiva da palavra, embora soubesse – e porque sabia – que ela seria sempre insuficiente para conter a emoção humana, tendo declarado na sua *Conta-Corrente II* ter sido a sua vida “o périplo de uma vida à procura da palavra” (PEREIRA, 2015, p. 22).

Este périplo, numa referência imagética tão cara ao homem português, fez do exercício da escrita um verdadeiro lançar-se ao mar em busca da palavra, que, ao mesmo tempo, é rota e continente a ser explorado. A maior de todas as navegações passa a ser movida não mais pelas mesmas necessidades de outrora, mas como resposta ao impulso criador da Arte, imanente de uma vivência emocional. Dito de outra forma, conforme salienta Eduardo Lourenço (1986), o impulso criador de Vergílio Ferreira, essa busca constante pela palavra, é o seu elemento vital:

O único objeto de meditação vital para Vergílio Ferreira, aquele onde interrogando se interroga, onde inventando justificativas a si mesmo se justifica, é o da *Arte*. É a vivência da *Arte* – como incompreensível impulso criador, como incandescência de ser e não mero resultado – que constitui a matriz de todo o *pensar* de Vergílio Ferreira. É dela e para ela que fluem e

⁹ Conforme observa Heidegger (2008), ao contrário da concepção comum de que a “transcendência” significa “ultrapassagem”, numa espécie de “relação” que se estende “de” algo para “algo”; transcender é uma condição própria do ente enquanto *ser-aí humano*, ou seja, a essência do sujeito: “ela é a estrutura básica da subjetividade. O sujeito nunca existe antes como ‘sujeito’, para então, *caso* subsistam objetos, *também* transcender; mas *ser-sujeito* quer dizer: ser um ente na e com transcendência” (HEIDEGGER, 2008, p. 149). Nessa extensão da ultrapassagem que se dá quando o *ser-aí* vai ao encontro do ente que *ele é*, é o que constitui essa relação que se dá “ao encontro dele *como* ele ‘mesmo’” (Cf. HEIDEGGER, 2008, p. 150).

confluem todos os caminhos da sua reflexão, mesmo os que na aparência parecem longe dela. Essa *vivência* não se confina ao que em termos abstractos se chama a ordem *estética* – que é só a sua sombra –, mas está antes e após ela por ser expressão do irredutível em nós, quer dizer, do *emocional* (LOURENÇO, 1986, p. 30).

Ao partir do exposto, cabe, pois, refletir de modo mais profundo sobre o objetivo/propósito do fazer artístico ou da finalidade da Arte, não mais como um fim em si mesmo, mas enquanto uma ação e uma necessidade humana. Dito isso, via de regra, subentende-se que toda criação pressupõe uma intenção, um destino para aquilo que é produzido com o intuito de se obter algum resultado, ou lhe conceder algum propósito existencial. Unido a essa aceção, há-de se considerar ainda que o ato criador, conforme observa Vergílio Ferreira, não deixa de ser uma espécie de divinização do homem, tal como ocorre com o narrador-personagem, Jaime Faria, após constatar a morte de Deus e a possibilidade de, em consequência disso e por ser o último homem da terra, ter que recriar tudo, inclusive a memória e a linguagem (Cf. FERREIRA, 1986, p. 32).

A criação artística, nesta perspectiva, corresponde a um amálgama entre o próprio ato criador como uma ação permanente, que não se finda, elo que se instaura entre o criar + ação:

Criar é afirmar no homem o sonho de divinização. Criar um império, uma obra de arte, um filho, um arranjo de saber, um novo aparalápis... E à ambição de impor ao mundo uma nova ordem, ao desejo angustiado de nos furtarmos a um domínio universal, de nos firmarmos únicos, nós juntamos a pequena ambição de sermos eternos (FERREIRA, 1966, p. 75-76).

A imposição ao mundo referido na citação precedente vai ao encontro de um desejo de arrogar a autoria da própria vida, contra toda e qualquer força coercitiva. Trata-se, em certa medida, de uma insubmissão àquilo que fere a condição humana na sua individualidade. E como a obra de arte fala a cada um de maneira diferente, não apenas no resultado final como também durante a sua criação e concepção, esse falar da obra não é uma voz imperativa que abarca a todos de igual modo. É salutar compreender que, não é por que o artista é “a expressão mais alta da verdade do nosso tempo e da sua redenção” (FERREIRA, 1981b, p. 32), que a função da arte seja informar, fazer com que se torne conhecida a verdade ou qualquer coisa que o valha.

Ainda que de algum modo ocorra alguma espécie de transmissão de ideia por meio dela, a decorrência disso está ligada mais ao que a arte fala – toca o sentimento – do que à intencionalidade do artista. Não se trata, portanto, de impor uma visão homogeneizante da vida e do mundo, ou ainda de, ao tentar fugir de uma força coercitiva qualquer, acabar, por

sua vez, caindo em contradição ao impor uma mesma condição a todos. O que se pretende, em síntese, é que cada um se torne aquilo que é, que reencontre a si mesmo, e que seja, por fim, aquilo que o torna diferente de todo o resto:

A arte não informa: aparece. Não ensina: revela. Uma obra de arte não é um relatório. As ideias em arte não são sequer para a «inteligência», a não ser depois de se esgotarem onde tinham algo a dizer. Não são para «entender»: são, quando muito, para meditar, ou seja, para nos prolongarem a vibração (FERREIRA, 1981b, p. 97).

A expressividade do artista e o acréscimo de ideias à sua obra, longe de ser concebida como uma tentativa de exercer qualquer influência na relação estabelecida entre o espectador e a obra em si, com vistas a interferir no resultado desta relação, deve ser entendida como parte constitutiva da sua própria razão de ser. Do contrário, a essencialidade da obra de arte, enquanto força motriz, ou via de acesso àquele encontro de si consigo mesmo, torna-se, por seu turno, numa força coerciva que, ao invés ser o apanágio da liberdade, converte-se no cárcere de quem a contempla:

A obra de arte como uma intenção de intervencionismo é de algum modo paradoxal. Porque pretende intervir com o que não pode intervir. Se a intervenção existe, não é pelo que existe na obra, mas pelo que existia no espectador. E se realmente ela intervém pelo que nela existe, é na medida em que intervém que ela começa a não ser Arte (FERREIRA, 1981b, p. 131).

Em última instância, o que importa não é aquilo que a Arte é, mas “o que uma obra de arte desperta em nós” (FERREIRA, 1981b, p. 132). Ou seja, aquilo que o homem se torna em face a uma vida contemplativa não é o resultado último da ação de uma força interventora externa. A razão da sua eficácia, ou virtude, diz respeito precisamente a esse desadormecer o que ainda não tinha sido revelado, isto é, está vinculada ao “que nós somos em face dela” (FERREIRA, 1981b, p. 132). Os excertos supracitados não se referem, todavia, àquele tipo de arte contemporânea em que para realizar-se enquanto tal necessita, desde a sua origem, da participação do público. Ou até mesmo, elas próprias interagem com os espectadores, pelo simples fato de estarem diante delas — tal leitura e entendimento não passariam de um anacronismo descabido.

A interação referida por Vergílio Ferreira, especificamente, diz respeito àquilo que há em nós e que se desperta nessa relação com a obra de arte. Quer seja uma música, por exemplo, que nos transporta para algum lugar perdido na memória e distante do tempo; quer seja uma imagem que nos remete a outra e a tudo o que foi vivenciado naquele momento; ou a

emoção provocada por uma cena de um filme, um romance ou um poema, despertando sentimentos adormecidos ou ainda latentes. E, neste sentido, nos coloca diante daquele que um dia fomos.

Ora, não deixa de ser lícita a comparação da obra de arte com o espelho, com base no argumento anterior, ao partir do entendimento que a faculdade da obra de arte reside na capacidade de possibilitar uma introspecção no ato contemplativo, e não numa mera capacidade de reproduzir/refletir a imagem de qualquer objeto posto diante de si. Nas palavras de Vergílio Ferreira:

A obra que o artista nos inventa é o espelho em que nós nos reconhecemos. Ele não impõe uma ordem à vida, mas descobre-lhe a que os nossos olhos não viam. Porque uma obra de arte não é um antimundo: é o mundo revelado, legível, para a nossa pobre cegueira. A ordem que a obra de arte revela, é a ordem inexorável da vida, nem que ela se defina precisamente pela desordem. Assim ela se sobrepõe à nossa ordem de mortos, de mecânicos *robots*, e a denúncia no mecanismo de miséria e nos força a reconhecer a outra no mecanismo que lhe subjazia (FERREIRA, 1966, p. 78-79).

Vergílio Ferreira define ainda a obra de arte como um gesto, sem adentrar na problematização que Barthes (1968) fará sobre a morte do autor. Via de regra, um gesto, enquanto uma ação, pode ser entendido como uma atitude que representa a demonstração de algo que tende a resultar, de um modo ou de outro, num sentimento ou emoção. Compreender a Arte, enquanto um gesto, é ter em mente que “um gesto é o que ele significa e não, ou apenas secundariamente, o modo como se executa” (FERREIRA, 1981b, p. 141). Nesse sentido, parece pertinente trazer algumas reflexões de Karl Erik Schøllhammer, em *Além do visível*, sobre os elementos pitorescos e expositivos da literatura e os elementos retóricos ou narrativos da pintura. Segundo o ensaísta, o gesto pode ser aqui definido como:

O que sobra da ação de escrever, da obra e da intenção comunicativa e transitiva, pois o gesto é indeterminado e inesgotável, a soma das razões, pulsões e indolências que envolvem a atmosfera da ação. Simultaneamente, o gesto abole a distinção entre causa e efeito, motivação e alvo, expressão e persuasão, mas também confunde a relação entre o gesto do artista e o artista do gesto (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 106).

Já para Giorgio Agamben, “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem” (2008, p. 12-13). Ao realizar um regresso ainda maior numa investigação sobre o gesto, é possível remontar uma discussão que vem desde Aristóteles, sob a distinção

entre o fazer, enquanto poiesis, e o agir (ação), enquanto práxis. Agamben salienta ainda que, ao lado do fazer e do agir, encontra-se a identificação de um novo gênero da ação: “se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins” (AGAMBEN, 2008, p.13). O limite da obra de arte, enquanto um fazer, de acordo com Vergílio Ferreira, reside na sua presença em relação àquilo que é intrínseco ao que há de mais significativo na vida. Ou seja, a finalidade do fazer em si não está para além daquilo que se busca alcançar, mas na própria ação, uma vez que, o que importa é a sua realização e não o seu esgotamento.

Em outras palavras: “arte ou a obra enquanto arte é infinitamente maior, porque é um acto de presença nas raízes da vida. Assim a arte, meu amigo, não anula a nossa condição, mas precisamente esclarece-a, até à vertigem, diante do nosso desassossego” (FERREIRA, 1966, p. 77-78). Desassossego¹⁰ que para o escritor não se esgota e nem tampouco encontra o repouso: “sua inquietação só se apaziguaria na morte. Por isso, ao tempo de *Alegria Breve*, o artista desejou o descanso e entendeu que tinha direito a ele. Na condição de narrador e protagonista expressou esse cansaço. Mas não pode interromper o ciclo que já se havia iniciado” (PEREIRA, 1997, p. 141). É o que, ao término de sua jornada, Jaime Faria salienta ao transmitir todo o seu cansaço do ímpeto dissertativo e, ao mesmo tempo, ao demarcar um ponto final que não se finda por estar repleto de esperança em um novo amanhã.

Vale ressaltar que, enquanto uma forma de expressão artística, Luci Ruas Pereira enfatiza ainda a condição sempiterna da escrita de Vergílio Ferreira:

A sua escritura objetiva a realização como arte, porque o apelo estético é, para o autor de *Aparição*, um “a priori do homem”. E como a inesgotabilidade da arte diz mais à procura que ao encontro do que se procura, fazer da escritura arte foi, desde sempre, para o romancista, uma ação que não se encerrou e que, por conseguinte, prolongou-se no desejo de *criar ad infinitum*, a despeito da sua condição humana, de ser-para-a-morte (PEREIRA, 2015, p. 21).

O apelo estético anteriormente citado une-se ainda ao *sentimento*, como capacidade de deixar impressionar-se e se fixar na memória, de tal modo que este último pode ser recordado sem nenhuma perda ou distinção daquilo que se sentiu na primeira vez. Sobretudo, porque, de

¹⁰ Assim como anunciado na introdução da presente análise, desassossego e inquietude derivarão, aqui, da ideia de *desconcerto*, denotativa à desordem e à desarmonia – estas últimas, de modo especial, correlacionadas dialeticamente no decorrer da presente análise sobre a obra vergiliana. Levando ainda em consideração o que Carlos Felipe Moisés chama de *fato de realidade*, em *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo* (2001).

acordo a distinção fundamental entre as *impressões* e as *ideias* feita por Hume, a diferença fundamental encontra-se no fato de que a primeira possui maior vivacidade do que a segunda, por aquela estar ligada às “percepções mais vivas quando ouvimos ou vemos ou apalpamos ou odiamos ou desejamos ou queremos” (HUME *apud* FERRATER MORA, 2005, p. 1470). Nessa perspectiva, o sentimento, ou a emoção, torna-se o correlato daquilo que, na Filosofia da Arte, subte-se por *experiência estética*. Ou seja, em decorrência do *sentimento estético*¹¹, obtém-se uma relação mais íntima com a obra de arte, bem como uma relação do ser consigo mesmo:

Tudo o que em mim pensa está sentido. E é talvez supérfluo ou inoportuno frisar que uma das razões de vida que encontro na arte é o acesso ao indizível palácio do encantamento. Eis porque o meu ambiente de infância, como outro nenhum, me possibilita a revelação de um mundo deslumbrado, com uma vibração sensível nos elementos mais restritos, como uma árvore, ou uma pedra, uma hora de chuva ou de sol, uma sombra, uma estrela. E eis ainda porque todo o meu esforço, às vezes bem difícil, é aproximar o mundo dos meus problemas, do mundo da minha emoção (FERREIRA, 1981b, p. 254).

A importância que Vergílio Ferreira credits à infância, ao falar do *sentimento estético*, tem a ver com o fato de, neste estágio primordial da vida, ocorrer os primeiros contatos com aquilo que constituirá a individualidade de cada ser. Ou, para usar uma expressão do próprio autor, pelo fato de a infância representar o estado original do homem. Contudo, “o sentimento estético da vida não é um museu de estátuas e de telas e de ficções literárias”, adverte o autor português, observando que, em verdade, tal conceito é “a dimensão de uma vivência profunda, o reconhecimento do que supera o imediato, lhe descobre a harmonia obscura, nos permite uma íntima comunhão” (FERREIRA, 1966, p. 88). Nesse sentido, a palavra original que o escritor incansavelmente busca em seu fazer artístico não se encontra fixada “nas palavras com que a lemos ou ouvimos, mas na ideia emocionada que não se limita aí, mas aí começa; não nas palavras mas no que nela encarnou” (FERREIRA, 1988, p. 20-21). Ou seja, “a arte literária não está nas palavras que a dizem, mas no que passa por *entre* elas” (FERREIRA, 1988, p. 21).

Nessa perspectiva, a preposição em destaque tanto indica um espaço intermediário entre as palavras, quanto aquilo que se encontra no seu interior (*Inter*). Não tanto das palavras em si, mas daquilo que elas suscitam. Daí o entendimento de que “ler é entreler”, como afirma

¹¹ Em 2.1 retomarei a essa questão da *experiência estética* de do *sentimento estético* de modo mais detido, bastando, por hora, não fazer nenhuma distinção entre ambos os conceitos por entender que, em Vergílio Ferreira, eles mais se correspondem do que se mostram distintos.

Vergílio Ferreira, “ou seja, ler através do que somos, do que nos rodeia, pela óptica do nosso tempo. Só Deus leria sem óptica contingentes. Mas Deus, disse Sartre, não é artista. Simplesmente é preciso ter um pouco de artista para entender um pouco de Arte” (FERREIRA, 1981b, p. 235).

Ora, não seria então a literatura a forma mais acessível ao indivíduo que busca um contato mais íntimo com a obra de arte, uma vez que, por meio da leitura, não apenas é possível perceber a realidade com os olhos do artista, como também dar ao texto uma nova interpretação concernente à nossa subjetividade? No primeiro instante, até poderia, se não existisse a problemática em torno da palavra, como forma de expressão daquilo que deveras deixa de ser o que sentimos ou imaginamos, em decorrência de uma certa imprecisão ou impossibilidade de comunicar o que se pretende. Tal questão não passou incólume para Vergílio Ferreira:

A literatura é a forma mais difícil ou problemática de arte porque o apelo do indizível se sente aprisionado na rede do indizível, o máximo ou irreduzível de si, que é o absoluto de si, se sente limitado no redutível do que diz [...]. A vida do homem é assim um modo radicalmente de se emocionar. Por isso a arte mais difícil é a que se define pelo combate com as palavras, porque ela é extremamente redutora e a literatura é uma forma de extravasar para lá dela ou fazer dela um lugar de trânsito para o que vem de antes e vai para depois (FERREIRA, 1988, p. 16).

Na Grécia Antiga, tão monumental quanto sua arquitetura e suas obras de arte, a tragédia atravessou o tempo e se tornou a expressão máxima do drama sobre a incompletude humana (BORNHEIM, 1992; LESKY, 1996). Habitualmente concebida como a arte de representar acontecimentos catastróficos e funestos, ela teve em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, alguns de seus exemplos mais paradigmáticos. Estes extasiaram os olhares do público, ao abordarem temas sobre a moralidade, o significado da existência humana e as relações entre as pessoas e entre os homens e seus deuses. E, se de um lado, as peças clássicas estruturadas em verso, de teor e caráter ao mesmo tempo lírico e dramático, apresentam personagens heroicos e ilustres, cujo objetivo das ações “é excitar o terror e a compaixão” (JAUCOURT, 2015, p. 379), geralmente finalizadas com um acontecimento funesto; por outro, ao observar suas possíveis ressonâncias na atualidade, resta interrogar sobre o modo como esse aspecto comparece articulado na trama de *Alegria breve* (1965; 1981a), enaltecido como uma das obras trágicas mais célebres da contemporaneidade (DAL FARRA, 1978; GODINHO, 1985; PEREIRA, 1994; RODRIGUES, 2016). Não obstante tais considerações, segundo o próprio Vergílio Ferreira, ainda que fosse possível imaginar um mundo sem a

música, a dança, a arquitetura, a literatura ou quaisquer obras que exprimissem o mundo e a vida:

Jamais seria imaginável um mundo entendido fora do sentimento estético, fora da qualidade emotiva que no-lo explica à nossa relação humana com ele. Porque é dentro da emotividade que o mundo tem sentido, e a verdade humana, e a orientação fundamental de tudo o que orienta. Porque o sentimento estético é uma comunicação original com a essencialidade da vida (FERREIRA, 1966, p. 96-97).

Uma vez que o mundo é inimaginável sem a Arte e o *sentimento estético* representa a essencialidade da vida, resta saber de que modo isso comparece na obra vergiliana, enquanto aquilo que se encontra aqui denominado de *estética ontológica*, e pontuar, para tanto, uma análise que aponte a compreensão sobre o conhecimento de si, os processos subjetivos concernentes ao sujeito tanto no âmbito psíquico quanto no social, enquanto personagem vergiliano e, acima de tudo, sobre a Arte, enquanto elemento essencial à condição trágica da vida, e do próprio conceito de romance-problema. Em suma, de modo específico, interessa analisar de que modo Vergílio Ferreira aborda a questão da Arte em *Alegria Breve*, a partir da reflexão sobre a existência e o ser propriamente dito, na figura do protagonista Jaime Faria, a fim de verificar a hipótese central sobre a primazia da arte na fundamentação ontológica.

1.4 A Estética Ontológica e o projeto ficcional de Vergílio Ferreira

Falar de uma fundamentação ontológica tendo a Arte como principal elemento e o seu elo com a obra vergiliana requer, num primeiro momento, saber o que a pergunta pelo *ser enquanto ser* tem a ver com a Estética ou com o estudo sobre a natureza, a beleza e os fundamentos da Arte. Em seguida, cabe indagar de que modo essa relação se estabelece no projeto ficcional do autor português em questão. Como demonstrado até aqui, os romances que expressam o pensamento filosófico de Vergílio Ferreira, sobretudo aqueles que vieram a partir de *Mudança*, “constituem, cada um à sua maneira, textos de reflexão sobre o homem e as suas obsessões: eles traduzem a expressão metafísica do desassossego de Vergílio Ferreira, do seu desassossego de ser pensante” (RODRIGUES, 2000, p. 45). Unem-se, ainda nessas obras, as problematizações sobre a Arte, por vezes de modo explícito, na superfície do texto, como em *Cântico Final*, por exemplo, ou de modo implícito, tal como ocorre em *Alegria Breve*.

Antes de avançar na análise sobre a *experiência estética*, ou *sentimento estético*, no projeto ficcional vergiliano, cabe sublinhar que a “percepção”, no diálogo estabelecido entre o

homem e a obra de arte, no seu processo contemplativo, não é um tipo de julgamento com vistas a compreender o objeto contemplado por intermédio da razão. A definição que melhor coaduna com o sentido empregado por Vergílio Ferreira é tomada aqui, por empréstimo de Merleau-Ponty (2006), com a ideia de que perceber é “aprender um sentido imanente ao sensível antes de qualquer juízo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 63). Dito isso, a categoria básica da estética vergiliana – o *sentimento estético* – está ligada ao desdobramento de questões concernentes à memória, que, por sua vez, promove o reencontro do homem, conduzindo-o ao seu estado originário:

É sobretudo através da intervenção do imaginário e em geral da actividade imaginífica e simbolizadora do seu pensamento, que o homem consegue construir o seu mundo interior, uma matriz criativa e desvinculada das pesadas cadeias de uma rígida racionalidade. Uma matriz que foge às barreiras do espaço e do tempo, que pode chegar directamente às memórias infantis e até pré-natais e que pode antecipar estados de consciência ainda não exploradas e em estado de vigília (DORFLES, 1988, p. 44).

Tanto *sentimento estético* quanto *experiência estética*, nessa perspectiva, traz a expressão metafísica do desassossego, fixa a visão cósmica das coisas e a inquietude do mundo, estabelecendo uma relação entre o *homem* e a *obra de arte*, e até mesmo entre a alma humana e o universo. Ou seja, por meio do *sentimento estético* o ser que se desperta, se reencontra consigo mesmo e se reconhece. Enfim, realiza-se na plenitude do ser.

Para efeito de análise, todavia, é importante retornar à aceção feita por Vergílio Ferreira acerca da obra de arte, segundo a qual “a Arte é a transcendência emocionada de tudo, ou seja, a sua *metafísica*. É essa transcendência que se pode operar na simples contemplação do real, porque esse real é já então a configuração da arte” (FERREIRA, 1988, p. 25-26). É por meio dessa contemplação do real, desse diálogo profundo e demorado, que o mistério da Arte se revela como o mistério da própria Vida “e as modulações inexplicáveis do gosto de cada um de nós dão-se no espaço invisível do misterioso «entendimento» da arte com a vida, que é, aliás, a única forma de haver arte e de haver verdadeiramente homem” (SOUSA, 2008, p. 351).

Via de regra, a mediação da percepção sensível de um objeto estético resulta em um modo de relação concebido como *experiência estética*. A significação ontológica derivada dessa experiência configura-se como abertura ao diferente, que, por sua vez promove no sujeito um novo olhar sobre a realidade em decorrência do nexos entre a obra de arte e aquele que a contempla. A síntese desse argumento leva a concluir que “o sentimento estético é um

modo específico de nos relacionarmos com a vida e que é nela que se recorta o que entendemos por arte” (FERREIRA, 1988, p. 28). Nessa perspectiva, tal *sentimento estético* revela-se ou surge no ato da leitura, uma vez que, por meio desta, o artista possibilita aquele novo jeito de olhar a realidade, ou seja, a “atividade de leitura pelo público é portanto reduplicadora da experiência do artista”, conforme sublinha Luci Ruas Pereira, ressaltando que “isto é, o público refaz a obra e a experiência do artista a partir da sua própria experiência. Cúmplice da obra criada pelo escritor, o leitor refaz o percurso da criação e recria a obra” (PEREIRA, 1997, p. 142).

É justamente pelo fato de a leitura ser, de algum modo, uma interpelação a si mesmo, que, nessa mesma leitura, enquanto modo de ser da *experiência estética*, o diálogo entre o homem e a obra de arte acontece. Assim como ocorre entre o *Eu* e o *Outro* envolvidos na dinâmica da comunicabilidade, o dizer que a obra tem para conosco não diz respeito a transmissão de alguma ideia, mas a um apelo vindo de algures. É o que se dá na leitura da obra vergiliana, igualmente denominada por Isabel Cristina Rodrigues (2000) como livros do seu desassossego, “onde ecoa a também pessoana dor de pensar. [...] «metáfora do preço que deve sempre ser pago para alcançar uma expressão profunda e, tanto quanto possível, radical, daquilo que chamamos a nossa vida e, no espelho dos outros e do mundo, o nosso destino»” (RODRIGUES, 2000, p. 45). Essas mesmas dores de pensar, outrora metaforizadas por Nietzsche (2001) como dores de parto, salvaguardada as devidas proporções, tem o seu encerramento quando trazer a lume a expressão profunda e radical da vida. Em outras palavras, quando aquilo que fora concebido e gestado na interioridade do ser ganhar vida e estabelece relações com outras existências. A *experiência estética* gerada neste processo dá-se com a mesma intensidade no ato da leitura, pois “é a leitura e não a reprodução, o autêntico modo de experiência da obra de arte e a forma efetiva de todo encontro com a arte. Além disso, o que é lido se realiza na compreensão” (GABILONDO, 2006, p. 29)¹².

Ao considerar a leitura como uma exigência básica a ser feita no ato contemplativo, como modo de ser da *experiência estética* geral, o ler constitui-se em um ato de diálogo profundo, que exige o reconhecimento, no encontro entre diferentes. Trata-se de um gesto atento, reflexivo e questionador, feito quantas vezes preciso for, ainda que exija esforço e

¹² Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “*Es la lectura, y no la reproducción, el auténtico modo de experiencia de la obra de arte y la forma efectiva de todo encuentro con el arte. Es más, lo que se lee se realiza en la comprensión. Leer es ya el modo de proceder artístico en su conformación. Ser en verdad es ser legible y ello no liquida la opacidad de lo que hay. Al contrario, la confirma. El arte de generar una obra legible deja lugar a un determinado lenguaje, aquel que sólo existe en la conversación*” (GABILONDO, 2006, p. 29).

participação, até que se revele a arte literária entre as palavras, da qual nos falou Vergílio Ferreira (1981b).

Uma vez que a Arte é “um modo inocente de sermos, um modo de nos reencontramos conosco na completude de uma adesão, a transcendência de todo o imediato para o espaço maravilhado do encantamento, para o outro de nós que está antes e depois de todo o quotidiano e comerciável” (FERREIRA, 1988, p. 44), ao deparar-se com o *Outro*, seja nas relações humanas ou na relação entre o homem e a obra de arte, o *Eu* depara-se consigo mesmo – *aparece* –, e proporciona, portanto, o instante de uma experiência profunda de si. Conforme bem explicita Eduardo Lourenço:

A *aparição* é a descoberta – autodescoberta – do *eu* como realidade, em sentido primeiro, *meta-física*, do «eu metafísico» como diz o próprio Vergílio Ferreira. Isto significava (significa) que a *sua verdade* não podia ser, em definitivo, a do *eu* empírico, sob nenhuma das suas figuras, desde a psicológica à social (LOURENÇO, 1986, p. 25).

O mundo do objeto estético, capaz de expressar a si mesmo, apresenta-se ao espectador imerso em contemplação, que, por sua vez, o percebe em virtude do *sentimento estético*. A possibilidade desse encontro entre sujeito e objeto – cuja testemunha é a própria *experiência estética* – manifesta uma co-substancialidade, ou harmonia, que lhe é própria e anterior a ambos os participantes dessa relação. O pacto entre sujeito e objeto estético é o que possibilita essa co-substancialidade, e torna o substrato do *sentimento estético* em propriedades do ser. Ou seja, a *experiência estética* promove o reencontro do ser consigo mesmo ao conduzi-lo do transcendental, ao ontológico – numa espécie de metamorfose –, o que, por sua vez, revela o primado da Arte numa fundamentação ontológica:

É nessa metamorfose – que vai, no romance, desde *Alegria Breve* a *Para Sempre*, e, no ensaio, de *Do Mundo Original* a *Invocação ao Meu Corpo* – que o *alarme*, inquietude, ou pânico diante da nossa condição mortal, ascende até a *jubilação*, até à fruição daquilo que nessa condição é o mais inaceitável ou mais precário, a marca da nossa contingência, o *nosso corpo*, cenário e lugar de humilhações quotidianas, a cada hora lembrando-nos sem equívoco que não somos *deuses* (LOURENÇO, 1986, p. 33-34).

Tal reencontro pode ser ao mesmo tempo social e individual entre um sujeito e um objeto, uma vez que a *experiência estética* pode envolver tanto significados socialmente compartilhados, quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência. Ademais, vale ressaltar que o objeto estético não se limita, necessariamente, a uma obra de

arte. Ele pode ser um objeto que não foi produzido originalmente com uma finalidade estética, como o espelho em *Aparição*¹³. Além disso, por vezes, a natureza também brinda o homem com seu espetáculo natural, e se converte, nesse processo, em um objeto estético pelo olhar humano, como no caso da neve e das montanhas, em *Alegria Breve*; assim como o absurdo da vida e o inevitável encontro do homem marcado com a grande noite.

A *experiência estética* da natureza, nessa perspectiva, é mediada pela percepção do belo, compreendido como plenitude e perfeição do sensível, por meio do qual a Natureza fala. Ela não apenas se revela, como também ensina ao homem que ele faz parte dessa revelação de si e, portanto, de nós mesmos: “a experiência estética que ela suscita nos dá uma lição de estar no mundo” (DUFRENNE, 2008, p. 76). Por isso, o *sentimento estético* revela a co-substancialidade entre o homem e a natureza, na medida em que tal sentimento se anuncia nesta última como fundo originário. Conclui-se, portanto, que o objeto estético não é outra coisa senão o correlato específico do sentimento manifestado na *experiência estética*, uma vez que a constituição do mesmo se dá pelo olhar estetizante do homem na contemplação.

¹³ Para saber mais sobre o efeito do espelho enquanto prática de escrita e desvelamento do homem que se contempla e se percebe no momento único da de autorrevelação, consulte-se o ensaio de Jorge Vicente Valentim (2016).

CAPÍTULO 2

SINFONIA DESCONCERTANTE PARA UMA BREVE ALEGRIA

Harmonia que põe em movimento espécies variadas de palavras, de pensamentos, de ações, de beleza, de melodia — coisas que crescem e nascem conosco —; que, pela mistura e multiplicidade de formas de seus próprios sons, transmite à alma dos que estão próximos, a paixão que está presente naquele que fala.

LONGINO
Do Sublime.

O poeta é, ele mesmo, um homem *inteiro* e completo, carrega toda a humanidade em sua pessoa e possui clareza de consciência para tornar-se ciente disso. Ele tem um conhecimento do *homem em geral* e sabe separar o que vale para este daquilo que pertence apenas à individualidade. Por consequência, pode modificar na fantasia seu próprio ser, na medida em que é o ser da humanidade em geral, em diferentes individualidades, e dessa maneira construí-la *a priori*, deixando-as agir conforme as circunstâncias em que são colocadas. Assim, em sua ficção parte do conhecimento do homem em geral, da essência da humanidade haurido em seu íntimo, e não do conhecimento de homens, isto é, indivíduos isolados que observou; por isso pode expor o que nunca viu.

ARTHUR SCHOPENHAUER.
Metafísica do Belo

Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada
Não bordaram ainda com desenhos finos
A trama vã de nossos míseros destinos,
É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada

CHARLES BAUDELAIRE
As flores do mal.

2.1. A Sinfonia d'Os Quatro Elementos

No presente capítulo, realizarei uma análise de *Alegria Breve*, com o fito de levantar questões pertinentes à intertextualidade entre Literatura e Música, ou, mais especificamente, sobre a questão da escrita como obra de arte e sobre a música, enquanto elemento narrativo potencializador do *sentimento estético*. Conforme visto nos capítulos anteriores, a escrita é, para Vergílio Ferreira, não apenas um meio de cumprir a si mesmo como homem nos limites em que se descobriu (Cf. FERREIRA, 1981b, p. 78), um meio pelo qual a vida ganha sentido numa perspectiva existencialista. Ela também se apresenta, enquanto relativo à questão ontológica, um meio de promoção do reencontro do homem por meio da *experiência estética*. Neste processo de um retorno à condição originária do homem, as obras de arte estabelecem um diálogo com a escrita, conforme visto no capítulo anterior.

Vale ressaltar que o conceito de “desconcerto”, aqui utilizado como chave de leitura, denotativo a ideia de desarranjo, desordem, desarmonia – associado ainda à questão do desassossego e da inquietude –, torna-se, na presente análise, correlativo à relação dialética entre a ordem e a desordem na obra vergiliana. Cumpre ressaltar, ainda, a observação feita por Carlos Felipe Moisés (2001) sobre a origem do termo, numa perspectiva contrária à hipótese morfológica que costuma derivar “des-concerto” de “concerto”, isto é, diferentemente das narrativas míticas sobre a criação do mundo, tanto cristã, no caso apresentado por Moisés, quanto grega, mencionado aqui anteriormente, segunda as se referenciam ao Caos como a origem de tudo. O que, por conseguinte, nos leva a inquirir: como esse desconcerto se mostra na narrativa e qual seria o resultado último do seu efeito em termos narrativos?

A hipótese aqui defendida é a de que, assim como o processo rememorativo não se dá de maneira linear e homogênea, o enredo mais sugerido do que narrado de *Alegria Breve* não poderia estruturar-se de outra forma que não semelhante a um vórtice anamnésico¹⁴.

¹⁴ O termo *anamnese* (ἀνάμνησις, *anamnēsis*) remonta desde a filosofia platônica (Cf. FERRATER MORA, 2004a, p. 2283-2288), cujo significado consiste no ato de recordação, ou redescobrimto de si por si mesmo, cujo esforço progressivo possibilita a consciência individual remontar um período anterior à sua existência experimental. Numa distinção platônica entre memória (μνήμη) e recordação (ἀνάμνησις), Ferrater Mora ressaltar que “a memória seria a faculdade do recordar sensível, a retenção das impressões e das percepções, enquanto a recordação (reminiscência) seria um ato espiritual, isto é, o ato por meio do qual a alma vê no sensível o inteligível” (FERRATER MORA, 2004a, p. 1926). Nesta perspectiva, *anamnese* e *reminiscência* são sinônimos do mesmo princípio ativo da alma: “aquele que faz com que a alma desperte do ‘sonho’ no qual se encontra mergulhada quando vive entregue às coisas e à ação e se esquece da contemplação e do ser verdadeiro” (FERRATER MORA, 2004b, p. 2509). Ao evocar o sentido primitivo do vocábulo “re-cordar”, numa visão bergsoniana do processo de **recordação** de um passado que se mantém na memória, tal processo representa um reviver efetivo “como reprodução de estados anteriores, ou, melhor dizendo, como vivência atual que carrega em seu interior todo o passado ou parte dele” (Cf. FERRATER MORA, 2004a, p. 1927). Em *Alegria Breve*, a recordação de um estado originário da vida realizada pelo seu narrador e protagonista, Jaime Faria, dá-se no

Sobretudo porque, segundo Gillo Dorfles: “temos de contar com um elemento desequilibrante, dessimétrico, de distúrbio, sem o qual não seria possível atingir aquela situação que está para lá de toda a perfeição mecânica e também de toda a perfeição humana” (DORFLES, 1988, p. 79), até mesmo porque não se deve confundir: “*desarmonia com desordem*; porque muitas vezes é mesmo uma escolha ordenada que determina uma condição de desarmonia e de assimetria (DORFLES, 1988, p. 105).

Outra questão a ser pontuada diz respeito à expressão “Sinfonia concertante”, referida na presente análise, não apenas como uma forma musical criada na Era Clássica, de vertente Barroca, que une características de sinfonia e concerto (BURROWS, 2010), como também, em analogia ao próprio andamento narrativo de *Alegria Breve*, a formulação do simulacro de uma *Sinfonia Desconcertante*, com a junção dos termos: concertante + desconcerto.

Dentre as características da música, em *Alegria Breve*, uma delas representa o elo entre Jaime Faria e Ema. O encontro das duas personagens ocorre em um plano metafísico, das ideias e da Arte, razão pela qual Jaime mergulha no influxo memorial das horas compartilhadas e, sobretudo, da sua chegada à aldeia. Assim, a música, objetificada em um disco denominado *Os Quatro Elementos*, marca a vida do narrador e acompanha-o ao longo da narrativa estruturada em um vórtice anamnésico.

Numa tentativa de identificar se havia alguma obra clássica sugerida no título do disco, as buscas iniciais indicavam uma possível relação com o *Poema Sinfônico nº3*, de Franz Liszt:

Tal como a abertura de concerto, [o poema sinfônico] é uma obra para orquestra em um só movimento e também de sentido descritivo, mas geralmente mais longa e de construção livre. A concepção de Liszt era de que, em um poema sinfônico, a música tiraria sua forma do padrão das ideias ou eventos que a engendram. Para trazer unidade à música, contudo, ele usou o que chamava de transformação temática. Essa expressão pomposa significa apenas que um tema básico é recorrente por toda a peça, mas em contínua transformação, de caráter e de espírito, de modo a corresponder a cada situação (BENNETT, 1986, 61).

A partir de 1854, Liszt iniciou a composição de treze *Poemas Sinfônicos* (S.95–107)¹⁵, cujo terceiro acompanhava o poema dramático de Joseph Autran, intitulado “*Les quatre*

decorrer da narrativa de forma fragmentada e cíclica, feito um intenso movimento em espiral ao redor do narrador-personagem, isto é, seu centro de rotação.

¹⁵ São eles: S.95, No. 1, *Ce qu'on entend sur la montagne* (1849) inspirado no poema extraído de *Feuilles d'automne* (1831) de Victor Hugo; S.96, No. 2, *Tasso: lamento e trionfo* (1849, 1850-51, 1854), inspirado no poema *The Lament of Tasso* (1817), de Lord Byron; S.97, No. 3, *Les Préludes* (1848), inicialmente baseado nos poemas “*Les Astres*” e “*La Terre*”, de Joseph Autran, de 1845, e posteriormente atribuído a *Nouvelles*

éléments” (Os Quatro Elementos): A terra (*La terre*)¹⁶, As ondas (*Les flots*)¹⁷, Os Astros (*Les Astres*)¹⁸ e Os ventos do Norte (*Les Aquilons*)¹⁹. Posteriormente, Liszt modificou a peça com a intenção de aproximá-la de um poema da antologia *Nouvelles méditations poétiques* (1823) do célebre Alphonse De Lamartine, rebatizando-a de “*Les Préludes*”²⁰ (Cf. SCHONBERG, 2010. p. 237). Especula-se que o título da obra de Liszt advém da análise que ele faz do poema de Lamartine, ao interpretar a existência humana como uma série de “Prelúdios para a Morte”, cujo motivo condutor estabelece uma íntima relação com os dramas humanos e a finitude da vida. Nessa perspectiva, os prelúdios representariam simbolicamente o “Amor”, a “Tempestades da Vida”, a “Consolo na Natureza” e a “Luta/Vitória”, sendo este último tema relacionado à transfiguração da alma decorrente do embate entre a vida e morte. Como guia para a compreensão da obra em questão, no início de sua partitura, Liszt elabora um prefácio²¹ supostamente a partir do poema de Lamartine, que contém a seguinte pergunta: “O que é a vida senão uma série de prelúdios àquela canção misteriosa, cuja primeira nota solene é dada pela morte?”²² (LISZT, 1885, p. 256, tradução minha).

Méditations poétiques (1823), de Alphonse de Lamartine; S.98, No. 4, *Orpheus* (1853-54), possivelmente inspirado na obra *Orphée* (1829), do filósofo Pierre-Simon Ballanche; S.99, No. 5, *Prometheus* (1850, 1855), composto para a obra *Der entfesselte Prometheus* (1801), de Johann Gottfried Herder; S.100, No. 6, *Mazeppa* (1851, b. 1854), inspirado no poema “Mazeppa” da antologia *Orientales* (1829), de Victor Hugo; S.101, No. 7, *Festklänge* (1853), inspirado no poema *Die Huldigung der Künste* (1804), de Friedrich Schiller; S.102, No. 8, *Héroïde funèbre* (1849-50, 1854), inspirado na *Rákóczi-Marsch* e na *La Marseillaise*; S.103, No. 9, *Hungaria* (1854), possivelmente baseado num poema de Mihály Vörösmarty; S.104, No. 10, *Hamlet* (1858), retrato psicológico do herói homônimo de Shakespeare; S.105, No. 11, *Hunnenschlacht* (1856-57), baseada no quadro homônimo de Wilhelm von Kaulbach; S.106, No. 12, *Die Ideale* (1857), inspirado no poema *Die Ideale* (1796), de Friedrich von Schiller; S.107, No. 13, *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881-82), inspirado na gravura *Du berceau jusqu'au cercueil* (1881), de Mihály Zichy. (Cf. SHULSTAD, 2005, p. 206-222).

¹⁶ Composto em Lisboa e Málaga, abril de 1845 (GÖLLERICH, 1908, p. 314).

¹⁷ Composto em Valência, domingo de Páscoa de 1845. (GÖLLERICH, 1908, p. 314).

¹⁸ Composto em 14 Abril de 1848, sem indicação de local registrado. (GÖLLERICH, 1908, p. 314).

¹⁹ Composto em Lisboa, 12 de fevereiro de 1844. Trata-se do coro masculino com acompanhamento de piano que serviu como ponto de partida para a composição de *Les quatre éléments* (Os Quatro Elementos), S.80, ciclo de quatro peças corais acompanhamento de piano, posteriormente orquestrado. (GÖLLERICH, 1908, p. 314).

²⁰ Iconografia, figura 1.

²¹ Embora o biógrafo August Göllerich (1908) tenha afirmado que Liszt dedicou os nove primeiros poemas sinfônicos à sua companheira, a princesa Jeanne Élisabeth Carolyne de Sayn-Wittgenstein — por ter sido a única “Quem cumpriu sua fé através do amor, aumentou sua esperança entre a dor, construiu sua felicidade em sacrifício” (GÖLLERICH, 1908, p. 56) —, alguns estudiosos, como Alan Walker e Theodor Müller-Reuter, entretanto, questionam a autoria do prefácio, cuja versão mais antiga foi escrita pela própria princesa Carolyne de Sayn-Wittgenstein, em março de 1854, contendo algumas linhas de citações do poema de Lamartine. (Cf. Walker, 1989, p. 297; p. 307, n. 13; Müller-Reuter, 1909, p. 300). “Als Liszt die neun ersten ‚symphonischen Dichtungen in die Welt sandte, widmete er sie Jeanne Elisabeth Carolyne als derjenigen, „die ihren Glauben durch Liebe erfüllt, ihre Hoffnung zwischen Schmerzen vergrößert, ihr Glück im Aufopfern erbaut hat,“ — und in seinem Testamente, das er „für Carolyne“ 1859 aufgesetzt und 1860 beim Amtsgerichte Weimar hinterlegt hatte, versicherte er: „Ich möchte ein unermeßliches Genie besitzen, um in erhabenen Klängen diese erhabene Seele zu besingen!“ „Ach! mit Mühe bin ich dazu gelangt, einige karge Laute zu stammeln, welche der Wind hinwegträgt” (GÖLLERICH, 1908, p. 56).

²² Prefácio em alemão para Peter Cornelius: *Was andres ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekanntem Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt?* Die Liebe ist das leuchtende Frührot jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die ersten Wonnen des Glückes von dem

Numa primeira leitura, tal aproximação entre o romance *Alegria Breve*, de Vergílio Ferreira, e os “Prelúdios” de Liszt, mostrou-se bastante fecunda, ao ser considerado aquilo que as aproximam, em detrimento daquilo que poderia distanciar ambos autores e suas respectivas obras.

Fortemente ligada ao Romantismo, a obra de Liszt nunca rompeu totalmente com a tradição, conforme observa Béla Bartók (2010), apesar das inovações arrojadas que o colocam como uma das principais influências da música moderna, ou, um dos mais famosos líderes *avant-garde*, ao lado de Richard Wagner (SCHONBERG, 2010). Caracterizado por repensar os princípios de harmonia, ordem e proporção, o Romantismo fundamenta-se ainda por uma visão de mundo centrada no indivíduo e um forte apelo ao nacionalismo (BURROWS, 2010; CANDÉ, 1994; CARPEAUX, 2001; SCHONBERG, 2010; ROSS, 209).

Em termos musicais, a preocupação com a flexibilidade das formas visava, acima de tudo, a transmissão do sentimento, por entender que certas realidades só poderiam ser captadas através da emoção e da intuição, em contraposição às ideias racionalistas que visavam o oposto. Conforme observa Harold Charles Schonberg, “a música de Liszt é de ataque e bravura, de efeitos cuidadosamente calculados, de pose desafiadora, de triunfal resolução das enormes dificuldades técnicas. É música cinética. É música composta para surpreender” (SCHONBERG, 2010. p. 239), marcada ainda pelos “ousados giros harmônicos, as inúmeras digressões modulares, como justaposição, sem qualquer transição entre duas notas absolutamente distantes uma da outra” (BARTÓK *apud* SCHONBERG, 2010. p. 243).

Numa comparação com a densidade da atmosfera que paira sobre *Alegria Breve*, a mudança constante de tonalidades exploradas exaustivamente na música do período romântico, e em especial na obra *Les Préludes*, de Liszt, destoa com o equilíbrio estabelecido no clima melancólico e nostálgico, ainda que, em esparsos momentos, o clima primaveril e dos dias ensolarados remetam a dias menos lúgubres. As nuances narrativas no romance em questão ocorrem sem maiores sobressaltos no ritmo, apesar das constantes variações temporais inerentes ao vórtice anamnésico. Já na obra lisztiana, a “narrativa livre e poeticamente inflamada [...] avança ao sabor do momento” (ROSS, 2009, p. 29). Diferentemente ainda daquilo que, via de regra, caracteriza o período supracitado, a mulher

Brausen des Sturmes unterbrochen, der mit rauhem Odem seine holden Illusionen verweht, mit tödlichem Blitz seinen Altar zerstört, — und welche, im Innersten verwundete Seele sucht nicht gern nach solchen Erschütterungen in der lieblichen Stille des Landlebens die eignen Erinnerungen einzuwiegen? Dennoch trägt der Mann nicht lange die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen, und »wenn der Drommete Sturmsignal ertönt«, eilt er, wie immer der Krieg auch heißen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden ruft, auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewußtwerden seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu gelangen“. (LISZT, 1885, p. 256). (Iconografia, figura 2)

não é vista como uma virgem frágil na obra vergiliana, o herói nacional não existe, nem tampouco é idealizada a noção de pátria. Apesar de os males da vida e a religião aparecerem em ambos os casos, em *Alegria Breve*, tais questões são problematizadas muito mais com o intuito de anunciar a sua morte do que realizar uma denúncia de forma enfatizada e irônica. Até mesmo a finitude da vida não é abordada pelo viés pessimista tão caro ao romantismo.

Ainda sobre as obras de Liszt e Vergílio Ferreira, numa consideração mais detida sobre aquilo que demarca a distância um do outro, o cotejo entre o autor português e Antonio Vivaldi mostrou-se ainda mais profícuo, na medida em que *Os Quatro Elementos*, a que se refere o romance, apontam cada vez mais para uma aproximação com *As Quatro Estações*, de Antonio Vivaldi – como se o professor liceal quisesse ludibriar o leitor mais afeito sobre a sua verdadeira referência —; e o fato de poder associar os concertos para violino e orquestra, respectivamente, ao narrador-personagem e os demais elementos narrativos.

Outro indicativo dessa referência indireta encontra-se, em certa medida, em um diálogo entre Jaime e Ema, em que aparece a antiga querela sobre Vivaldi e Bach, quando Ema diz preferir o artista inominado a Bach, apesar de ser menor, “infinitamente menor” (FERREIRA, 1986, p. 75). Em seus estudos sobre Antonio Vivaldi, o musicólogo Michael Talbot (1985; 1990) ressalta a importância de Bach para o redescobrimento da obra de *il prete rosso* (o padre ruivo — como Vivaldi era conhecido), após o compositor alemão transcrever cerca de 22 concertos deste para o órgão ou cravo²³. Sem falar, é claro, na evolução técnica que o próprio Bach teve ao estudar a obra de Vivaldi, o que tornou a influência deste sobre aquele “profunda, imediata e duradoura” (TALBOT, 1985, p. 49). Mas, ainda que tudo isso ficasse apenas no campo das hipóteses possíveis, um dado significativo, para encerrar a questão, vem, mais uma vez, do próprio texto em análise. Trata-se do momento em que Jaime confere a capa do livro e vê nas referências: “auto do século XVIII? Não se vê bem o número quase apagado, a capa esfolada. Autor quase desconhecido a pouco tempo” (FERREIRA, 1986, p. 168)²⁴. Sendo que, de acordo com os registros biográficos de ambos compositores,

²³ Dentre elas, 06 dos 12 concertos de uma coleção intitulada: *L' estro armonico* (A inspiração harmônica), Op.3: Concerto em Sol maior para violino, Opus 3 n° 3, RV 310 (Transcrição em Fá maior para cravo BWV 978); Concerto em menor para dois violinos, Opus 3 n° 8, RV 522 (Transcrição em Menor para órgão BWV 593); Concerto em ré maior para violino, Opus 3 n° 9, RV 230 (Transcrição em Ré maior para cravo BWV 972); Concerto em B menor para quatro violinos e violoncelo, Opus 3 n° 10, RV 580 (Transcrição em A menor para quatro cravos e cordas BWV 1065); Concerto em ré menor para dois violinos e violoncelo, Opus 3 n° 11, RV 565 (Transcrição em Ré menor para órgão BWV 596); Concerto em Mi maior para violino, Opus 3 n° 12, RV 265 (Transcrição em dó maior para cravo BWV 976). (Cf. TALBOT, 1985, p. 46; 1990, p. 136).

²⁴ Embora *As Quatro Estações* fossem populares em toda Europa, de modo geral, as demais obras de Vivaldi eram desconhecidas, conforme observado anteriormente. Conforme destaca Arnaldo Cohen: “Desde a invenção do gramofone, 95 violinistas já gravaram *As Quatro Estações*, de Vivaldi. A peça tornou-se assim campeã absoluta na lista de obras mais gravadas para violino e orquestra, cabendo a medalha de prata ao concerto de

enquanto Antonio Vivaldi data de 1678 a 1741, correspondendo assim ao século XVIII; Franz Liszt data de 1811 a 1886, isto é, correspondente ao século XIX (Cf. BURROWS, 2010).

O estudo semiológico d’*As Quatro Estações*, de Vivaldi, como pano de fundo para a análise de *Os Quatro Elementos*, contida em *Alegria Breve*, torna-se, nesta análise, numa espécie de cenário coadjuvante, apoiados pelos sonetos²⁵ que descrevem a música de cada uma das estações. Pode-se constatar, no entanto, uma correlação das intempéries da vida com o drama humano, presentes tanto nos sonetos quanto no romance em questão, a ser desenvolvida nas quatro partes subcapitulares da próxima parte.

Sobre a proposta intertextual entre Música e Literatura feita nessa pesquisa, é lícito reforçar que tem por objetivo analisar como a Arte se relaciona com as indagações feitas por Vergílio Ferreira sobre o drama da existência humana, enquanto *leitmotiv*²⁶ em seu ofício romanesco. Sobretudo porque, se de um lado, na música, “as variações constituem formas repetidas e modificadas em diferentes esferas – melódica, harmônica, rítmica, instrumental,

Tchaikovsky, com 72 interpretações diferentes. Em terceiro e quarto lugar, aparecem os concertos de Beethoven e Mendelssohn, com 69 e 64 versões, respectivamente” (COHEN, 1998). Contudo, a redescoberta de Vivaldi se deu graças a Bach e os pesquisadores da sua obra, quando estes identificam a verdadeira autoria de algumas partituras, até então atribuídas ao compositor alemão, tornando possível, portanto, mensurar o tamanho da obra de Vivaldi e, conseqüentemente, divulgá-la, tornando-a acessível mais acessível aos músicos, pesquisadores e ao público de modo geral (Cf. TALBOT, 1985; 1990).

²⁵ Em 1725, o Opus 8 de Vivaldi é publicado em Amsterdam por Michel-Charles Le Cène, sob o título *Il Cimento dell’Armonia e dell’Invenzione* (A Disputa da Harmonia e da Invenção). A intenção de Vivaldi era apresentar obras inovadoras e experimentais em diversos aspectos. Contudo, o que mais salta aos olhos, num primeiro momento, é o caráter programático tanto dos quatro primeiros concertos (“*La primavera*”, RV 269; “*L’estate*”, RV 315; “*L’autunno*”, RV 293; e “*L’inverno*”, RV 29), quanto outros três: “*La Tempesta di Mare*”, RV.253 n°5; “*Il Piacere*”, RV 180 n°6; e “*La caccia*” RV 362 n°10 — apesar de estes não trazerem nenhuma outra indicação na partitura explicitando seu conteúdo, ou algum soneto anexado, como n’*As Quatro Estações*. Segundo o musicólogo Michel Talbot, “na época da publicação dessas obras, sonetos descritivos (‘sonetti dimostrativi’) foram inseridos, à guisa de prefácio, do mesmo modo que extratos relevantes nas partes orquestrais” (TALBOT, 1985, p. 35), trazendo aqui e ali indicações de como a música deve ser interpretada, a fim de que os próprios músicos retratem naquele trecho específico deveria ser retratado “pássaros”, um “o cachorro”, um “vento horripilante”, etc. Vivaldi dedicou a primeira edição do Opus 8 ao Conde Wenzel von Morzin, da Boêmia a quem Vivaldi endereçou uma carta provavelmente com uma cópia da publicação, com as seguintes linhas: “Suplico que não se surpreenda se, entre estes poucos e fracos concertos, Vossa Excelência encontre *As Quatro Estações*, as quais têm por tanto tempo desfrutado da amável generosidade de Vossa Excelência. Mas acredite, eu considerei imprimi-las porque, apesar de serem as mesmas, eu acrescentei a elas, além dos sonetos, uma indicação muito clara de todas as coisas que nelas se explicam, assim eu estou certo de que elas parecerão novas” (FERTONANI, 1992, p. 57, tradução minha). // “*Sup[p]lico non meravigliarsi se tra questi pochi, e deboli concerti V.S.ILL.ma troverà le quattro Stagioni sino da tanto tempo compatite dalla generosa bontà di V.S.ILL.ma, ma creda che ho stimato bene stamparle perché ad ogni modo che siano le stesse pure essendo queste accresciute, oltre li sonetti, con una distrintissima dichiarazione di tutte le cose, che in esse si spiegano, sono certo, che le giungeran[n]o como nuove [...]*” (FERTONANI, 1992, p. 57). (Iconografia, figura 3).

²⁶ Trata-se de técnica de composição, um motivo, ou “toma musical ligado a uma letra, símbolo ou conceito que se repete ao longo da obra” (BURROWS, 2010, p. 252). De acordo com Jorge Vicente Valentim: “a partir do momento em que a orquestra acentua o *leitmotiv*, ela não só participa da ação, mas, interpreta, explica, salienta e narra os acontecimentos ocorridos no palco” (VALENTIM, 1996, p. 45). Todavia, “mais do que um puro *flash-back*, que uma retrospectiva de eventos passados, Wagner faz do *leitmotiv* o fio estruturador dos tempos passado, presente e futuro, costurando-os no tecido musical e mostrando que entre eles não há separação; antes, estão entrelaçados, um depende do outro” (VALENTIM, 1996, p. 45).

tímbrica e contrapontística – de um tema previamente apresentado” (VALENTIM, 2015, p. 218); por outro, o *Leitmotiv* enquanto técnica de composição narrativa, cuja estrutura e funcionamento se baseiam numa técnica compositiva musical, se relaciona com a estrutura e os elementos discursivos ficcionais. Ou seja, tanto em uma peça musical quanto em um texto literário, os elementos que os constituem se correlacionam de modo harmônico na construção das imagens e sons, como se a perfeição exigisse a existência de tal relação. Para não incorrer ao uso indevido dos conceitos e, assim, assegurar uma análise mais clara e objetiva, é importante salientar que, no presente texto:

Leitmotiv designa um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definido por uma identidade formal, a qual permite a sua identificação, mesmo que modificado, em aparições subsequentes, a partir da sua primeira exposição. O *Leitmotiv* representa uma pessoa, um objecto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou outro componente da acção dramática da obra musical (SOUSA, 1999, p. 53).

Não obstante a sua heterogeneidade, as aparições subsequentes de um assunto, tal como sublinha a citação supracitada, dão harmonia ao todo saturado de elementos simbólicos, ainda que o cerne da questão se revela em fragmentos, como no caso da finitude da vida e da relação do homem com a obra de arte. Demonstrarei, portanto, como a Música e a Literatura se correlacionam na reflexão sobre a condição humana, tanto no processo criativo de Vergílio Ferreira, quanto na composição de *Alegria Breve*, enquanto elementos narrativos, retomando, para tanto, questões pertinentes à *experiência* e ao *sentimento estético*.

Se “é possível ainda dizer que o romance [*Alegria Breve*] se realiza como sinfonia em que vozes as mais distintas formam os movimentos de um mundo em dissonância, que se equilibra entre a consumação do desastre e a hora da reconstrução” (PEREIRA, 2016, p. 119-120), como bem observa Luci Ruas Pereira, utilizo como salvaguarda o presente exposto para cotejar uma chave de leitura entre a obra em foco e *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi, com o fito de estabelecer as bases conceituais da presente análise, sobretudo, no que diz respeito às questões pertinentes à intertextualidade entre Literatura e Música. Ou, mais especificamente, interessa-me tornar claro e evidente os fundamentos sobre a escrita como obra de arte e sobre a música, enquanto elemento narrativo potencializador do *sentimento estético*.

A despeito de tal aproximação entre Vergílio Ferreira e Antonio Vivaldi, Luci Ruas Pereira sublinha que:

São “os quatro elementos”, “de um compositor do século XVIII”, que refletem alegoricamente na economia do romance. Os quatro elementos a que se refere o texto apontam para *As quatro estações*, de Vivaldi. Só a música é capaz de trazer o ciclo da vida que há no campo à paisagem morta da aldeia, pondo em evidência, e por contraste, a música do mundo em crise, que se reduz a guinchos, ruídos ensurdecedores (PEREIRA, 2016, p. 117).

Todavia, antes de adentrar no que o excerto supracitado sugere, vale enfatizar a observação que o musicólogo Michael Talbot (1990) faz sobre Vivaldi, ao sublinhar que, ainda que o conceito de *arte* como *imitação da natureza* permanecesse literalmente interpretado no século XVIII²⁷, e ainda que a centralidade de tal natureza permanecesse ligada ao homem, “o aspecto mais moderno de *As quatro estações* não é a subordinação da atividade humana à ação incontrolável dos elementos naturais” (TALBOT, 1990, p. 143-144)²⁸. Isto é, a imagem pictórica que Vivaldi elabora em seu concerto sobre o ciclo da vida tem como finalidade ir além do cenário pelo qual o homem experimenta as mais diversas vicissitudes:

A maneira como Vivaldi descreve situações, desinibidas e às vezes notavelmente originais, nos permite usar o qualificador “romântico”, tanto como uma afirmação de um conceito musical geral como um lembrete de uma tradição inaugurada por esses quatro concertos (TALBOT, 1990, p. 144)²⁹.

Vivaldi estava mais interessado em ultrapassar os padrões musicais da época, com o intuito de transcender toda sua criatividade ante os limites que o fazer artístico lhe impunha, ainda que preservasse em sua obra elementos tradicionais. Mas o que de romântico há na obra de Vivaldi, sendo ele um dos maiores representantes do Barroco? A qualidade romântica referenciada por Talbot diz muito mais respeito a uma expressão artística voltada para conteúdos modernos, diverso, flexível e de forma livre, do que para uma preferência aos

²⁷ Em um verbete elaborado pelo enciclopedista Denis Diderot, para sintetizar os conceitos em voga no século XVIII, a *imitação* era concebida como “representação artificial de um objeto” (Cf. DIDEROT, 2015, p. 344).

²⁸ Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “La música programática, cuya historia se remonta a la Edad Media, fue en el siglo XVIII menos popular en Italia que en Francia, donde el concepto del arte como imitación de la naturaleza se tomó más literalmente. Sin embargo, la naturaleza seguía centrada en el hombre; *el aspecto más moderno de Le quattro stagioni no es la subordinación de la actividad humana a la acción incontrolable de los elementos naturales. La forma en que Vivaldi describe situaciones, desinhibida y a veces notablemente original, nos permite usar el calificativo «romántico», tanto como afirmación de un concepto musical general como recordatorio de una tradición inaugurada por estos cuatros conciertos*, tradición que se continuó hasta el siglo XIX: entre las obras conocidas que descienden con gusto o no de ellas, se encuentran la cantata profana de Telemann, *Die Tageszeiten* (1759), la trilogía sinfónica de Haydn, *Le estaciones* (1800), la *Sinfonía pastoral* (1808) de Beethoven, e incluso la *Symphonie fantastique* (1830), de Berlioz” (TALBOT, 1990, p. 143-144).

²⁹ TALBOT, loc. cit.

problemas sociopolíticos, notadamente marcados como tema no romantismo italiano³⁰. Tanto é que, como observou Talbot (1990), a partir dos quatro concertos de Vivaldi, uma nova tradição se estabelece, não obstante o seu desinteresse em propor regras a serem seguidas³¹.

Se tais considerações não garantem por si só os argumentos necessários para justificar o objetivo aqui exposto, ao menos, elas apontam um caminho mais seguro para aproximar ainda mais o romance *Alegria Breve* e *As Quatro Estações* da análise estética pretendida.

Não é segredo ou novidade que, ao lado da literatura, tanto a música quanto a pintura se apresentam como as expressões artísticas mais importantes para Vergílio Ferreira. Esta última, inclusive, é apontada por ele como a mais significativa entre as belas artes, em virtude de sua linguagem ser “menos limitada” (Cf. FERREIRA, 1981b, p. 139). No que diz respeito à música, por seu turno, para além da importância de uma vida cultural, ela participa de modo determinante no processo criativo do autor português, quando em decorrência de algum bloqueio não consegue trabalhar. Tanto é que Vergílio Ferreira é categórico ao responder à Maria da Glória Padrão, ao ser questionado numa entrevista: “Música? Só um: Bach” (FERREIRA, 1981b, p. 140), bastando ouvi-lo para “o motor começa a funcionar” (FERREIRA, 1981b, p. 171), como se a música fosse uma espécie de inspiração mística, capaz de transcender aquele que a contempla para outro lugar, onde as exigências da vida moderna inexistem e o artista pode, assim, entregar-se à emotividade por inteiro (PEREIRA, 1997; VALENTIM, 1996).

Tais particularidades sobre a vida de um artista costumam permanecer restritas àqueles que buscam uma certa intimidade, que vai além da obra, isso quando uma coisa e outra não aparecem de algum modo interligadas. No caso de um escritor e a sua relação com as demais expressões artísticas, o cotejo entre elas pode aparecer no meio da narrativa como elemento estético representativo do *belo* – enquanto modo de acesso ao ser –, ou figurativo, como se o elemento artístico fosse uma personagem. Ou, ainda, por meio de objetos transbordantes de alguma força simbólica no âmbito da representação. Como no caso da música, quer seja análoga ao som do vento e da chuva embalando a escrita do narrador em *Aparição*; ou análoga a um trompetista como em *Nítido Nulo*; a um disco de vinil, ou o barulho noturno e os latidos dos cães³², em *Alegria Breve*, e até mesmo ao silêncio, como uma pausa musical

³⁰ Para uma melhor compreensão sobre o conceito de romantismo, consultar *O conceito de romantismo em história literária e Reexame do romantismo* (WELLEK, 1963, pp. 118-195).

³¹ Para mais referência sobre as inovações feitas por Vivaldi na música, conferir: *El estilo musical de Vivaldi*. In: TALBOT, Michael. *Vivaldi*. Madri: Alianza Editorial, 1990, p. 93-114.

³² Buscar-se-á demonstrar na presente dissertação a importância da diversidade de sons existentes no enredo de *Alegria Breve*. Seja como representação simbólica de um mundo em crise, reduzido “a guinchos, ruídos

entre uma nota e outra (Cf. ROGOSKI; SANTOS, 2013, p. 622-625). Representações que, na sua transcendência material e imaterial, e na busca pelo reencontro daquilo que se perdeu, emana a voz primordial que mantém a vida.

De acordo com Luci Ruas Pereira, essa voz referida por Jaime Faria ao longo da narrativa de *Alegria Breve*:

Sua voz reflete, porém, na música “triste” a que o narrador se refere, n’*As quatro estações*, a ecoar a memória de uma harmonia cósmica que se perdeu. A música que, no toca-discos, procura representar o movimento cíclico das estações, lembrando a Primavera e “as flores alegres dos campos”, “música triste como uma alegria esperada” (AB: 27). Lembra, apenas, que a primavera está distante, como o pálido sol que faz rebrilhar o chão espelhado de neve (PEREIRA, 2016, p. 117).

No anseio do reencontro do ser com a natureza, de uma reconexão profunda com a essencialidade das coisas, é que a música atua como uma via de acesso. Sobretudo, por ela ser “uma arte a tal ponto elevada e majestosa, que é capaz de fazer efeito mais poderoso que qualquer outra no mais íntimo do homem, sendo por inteiro e tão profundamente compreendida por ele como se fora uma linguagem universal” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 227-228). As sucessões intempestivas entre o presente e o passado, as alegrias, os sonhos e a simplicidade de uma época primaveril contrastadas com as dores, os desencantos e o obscurantismo dos dias inverniais transcorrem pela narrativa de *Alegria Breve* feito as variantes melódicas de um concerto.

A alternância de episódios e o vórtice rememorativo assemelham-se aos movimentos de uma peça musical, cujas variações dos andamentos concedem ao conjunto da obra uma harmonia singular. Pode-se pensar, portanto, que a tessitura das palavras na ficção vergiliana transmuta-se em notas musicais porque a música “expressa a essência verdadeira de todas as possíveis aspirações e disposições humanas, a, por assim dizer, alma interior delas” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234), tal como afirma Schopenhauer, em sua *Metafísica do belo*, sobretudo porque “o número inesgotável de possíveis melodias correspondem ao inesgotável da natureza na diversidade dos indivíduos, fisionomias e decurso de vida” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234). Daí é que somente quando Jaime fizer de *Os Quatro Elementos* o seu hino, a breve alegria, que a vida é, alcançará a sua plenitude.

Assim como os episódios mais marcantes da vida de Jaime Faria ressurgem no seio da narrativa, de modo cíclico, em meio ao transcurso dos sucessivos eventos, em decorrência da

ensurdecedores” (PEREIRA, 2016, p. 117), ou como elementos dissonantes que, unidos ao coro de vozes que permeia a narrativa, compõe a harmonia da *Sinfonia desconcertante* que será abordada no próximo capítulo.

volubilidade própria da memória e da técnica do *Leitmotiv* — instante em que “o passado volta à tona no presente, o presente deixa-se continuar pelo passado e ainda anuncia o futuro, e este se realiza porque já fora profetizado” (VALENTIM, 1996, p. 45) —; n’*As Quatro Estações*, de Vivaldi, os episódios componentes das estações – o canto dos pássaros, o bater os dentes, o frio, a tempestade, o murmúrio das fontes, o cão que ladra, o pastor que dorme e o sol, por exemplo –, reaparecem ao longo da música com a técnica do ritornelo³³:

Vivaldi resolve o problema de combinar conteúdo descritivo com a forma de ritornelo de maneira simples e satisfatória. O caráter fundamental do movimento é capturado pelo ritornelo, enquanto os sucessivos eventos são incorporados nos episódios individuais. Nos movimentos iniciais do concerto dedicado à primavera, o ritornelo, dança muito marcante, representa a alegria da chegada do bom tempo: “A primavera está chegando” (TALBOT, 1990, p. 144, *tradução minha*)³⁴.

Bom tempo simbolizado pela primavera, e que ecoa feito *leitmotiv* através dos dias, meses e anos ao longo da vida, feito um clamor ao retorno à condição original do homem: “vozes da infância, de um aconchego perdido para sempre” (PEREIRA, 2016, p. 119-120). Como se as vozes fossem ainda as frases de um solista perante o acompanhamento executada pela orquestra. Momentos que podem ser, ao mesmo tempo, tanto um duelo (*concertatum*) entre entidades instrumentais distintas – análogas ao embate entre o presente e o passado, ao inverno e a primavera –, quanto um diálogo (*consertum*) estabelecido entre as vozes do grupo com a individual (Cf. TALBOT, 1990, p. 128). Vozes que trazem consigo lembranças de um tempo, que, na organização interna, tanto do romance quanto do concerto, os ritornelos revelam “[...] o desejo de produzir uma entidade musical bem composta em sua totalidade, quase como se fosse uma peça dentro de outra, cujos próprios padrões de modulação podem parafrasear, em miniatura, os de todo o movimento” (TALBOT, 1990, p. 132)³⁵.

³³ Após as partes do solo, executados com um pequeno apoio orquestral, o *ritornello* indica um “retorno” ao tema principal que era tocado pela orquestra no princípio do movimento (Cf. BENNETT, 1986, 43).

³⁴ Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “Vivaldi resuelve el problema de combinar contenidos descriptivos con la forma ritornello de una manera a la vez simples y satisfactoria. El carácter fundamental del movimiento lo capta el ritornello, mientras se plasman los hechos sucesivos en los episodios individuales. En los movimientos iniciales del concierto dedicado a la primavera, el ritornello, danza muy marcada, representa la alegría por la llegada del buen tiempo: «Giunt’è la primavera»” (TALBOT, 1990, p. 144).

³⁵ Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “La organización interna de algunos ritornellos (nos referimos principalmente a los ritornellos iniciales, ya que sus manifestaciones más adelante tienden a verse reducidas) revelan *el deseo de producir un ente musical bien compuesto en su totalidad, casi como si fuera una pieza dentro de otra, cuyas propias normas de modulación pueden parafrasear, en miniatura, las del movimiento completo*. Como las frases iniciales de Vivaldi presentan con frecuencia la línea armónica de una cadencia perfecta, nada resulta más natural que recapitularlas, quizá en forma condensada, al final del ritornello” (TALBOT, 1990, p. 132).

A atmosfera soturna da narrativa de *Alegria Breve* tanto representa os estágios que culminaram na derrocada da aldeia, espécie de metaforização de um mundo em decadência, quanto as incertezas de um futuro, incerto ao que há de ser. Ou, talvez, uma esperança sustentada, o quanto possível, na promessa messiânica de um filho que, de certo modo, representa a eternidade do ser na continuidade dos seus descendentes. Mas, antes, é preciso atravessar o rigoroso inverno, embalado por uma melodia melancólica entoada pelo coro das vozes primordiais. A respeito disso, Luci Ruas Pereira esclarece:

Vozes metálicas das máquinas, das roldanas, das engrenagens, vozes de um mundo moderno, desumano e cruel – mundo de deuses de ferro e da fala degradada da economia e do lucro; vozes dos mitos do nosso tempo, falando-se até gastar o seu universo de palavras que perdem o encanto e a frescura da novidade; vozes de uma melodia antiga a perguntar o que foi feito das estações da vida (*As quatro estações*, de Vivaldi), contrastando com voz da música nova, geometrizada e desumana, música de guinchos; vozes de línguas estranhas e absolutamente ininteligíveis – nova Babel; vozes de ameaça, a do jornalista que afirma a vinda da polícia, caso o “velhote” se queira retirar da aldeia abandonada; vozes dos cães, todas vozes de um passado que é preciso matar para haver sentido. Há as vozes caricaturadas, vozes feitas da ironia daquele que se vinga do esquecimento a que o ser humano é condenado. Vozes de um coro dos que morreram e dos que hão de vir, reclamo humano de uma esperança que insiste em permanecer, ainda que pareça absurda, por ser fora do lugar e da hora em que deve ser. E há a voz dos sinos, pelos que foram e pelos que hão de vir. Mas pontua o silêncio intervalar dessa escritura da solidão, do desassossego e da agonia A VOZ, saída do silêncio, ‘transfigurada e leve como o halo do signo’ (grifos nossos), o grande enigma da existência a ser decifrado (PEREIRA, 2016, p. 119-120).

Vergílio Ferreira harmoniza as diversas sonoridades ecoadas ao longo do tempo, metaforizadas pelas estações do ano³⁶ e vívidas na memória, para reger o coro sinfônico em *Alegria Breve*, ainda que tal arranjo pareça confuso, num primeiro momento, em decorrência do jogo entre a ordem e a desordem. Em paralelo aos concertos d'*As Quatro Estações*, onde cada obra subdivide-se em três movimentos, representando a Natureza, inicialmente a sua composição apareceu sob o título *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*³⁷ (Iconografia,

³⁶ Vale ressaltar que, em relação às estações astronômicas do hemisfério norte, com base no movimento aparente do Sol na esfera celeste, elas se dividem em: Primavera (de 21/03 a 20/06), Verão (de 21/06 a 22/09), Outono (de 23/09 a 21/12), Inverno (de 22/12 a 20/03). (Cf. ARANA, 2000, p. 38).

³⁷ Os doze concertos que compõem o Opus 8, são: Concerto No. 1 em E maior, “*La primavera*” (RV 269); Concerto No. 2 em G menor, “*L'estate*” (RV 315); Concerto No. 3 em F maior, “*L'autunno*” (RV 293); Concerto No. 4 em F menor, “*L'inverno*” (RV 297); Concerto No. 5 em Eb maior, “*La tempesta di mare*” (RV 253); Concerto No. 6 em C maior, “*Il piacere*” (RV 180); Concerto No. 7 em D menor, “*Per Pisendel*” (RV 242); Concerto No. 8 em G menor (RV 332); Concerto No. 9 em D menor, versão para violino (RV 236), versão para oboé (RV 454); Concerto No. 10 em Bb maior, “*La caccia*” (RV 362) No. 11 em D maior (RV 210); Concerto No. 12 em C maior, versão para violino (RV 178), versão para oboé (RV 449). (VIVALDI, 1725).

figura 4), em que: “A luta entre harmonia (que representava o lado racional da composição) e invenção (imaginação)” (TALBOT, 1990, p. 73)³⁸. Segundo Gillo Dorfles, “é só com o advento da época barroca, e, sobretudo, com a filosofia do empirismo, que é aposta em dúvida a inevitabilidade proporcional harmônica e são aceites os princípios que se voltam contra a simetria” (DORFLES, 1988, p. 75). Dai a importância da imaginação para a criação artística, como se houvesse, de fato, uma disputa entre a proporcionalidade/harmônico e a fantasia, a dessimetria, o desarmonico:

O imaginário, então, deverá estar cada vez mais estreitamente ligado a situações que não possam ser as estáticas, harmônicas, simétricas que constituíam o pedestal para as criações e as fruições de épocas áureas, (ou consideradas como tais) como a Grécia do século IV a.C. ou o Renascimento Senense-florentino... mas deverá pelo contrário abarcar novas constantes (ou antes inconstantes) expressivas que poderemos – seja mesmo com aproximações e provisoriamente – definir através dos conceitos de: dessimetria, desarmonia, disritmia, etc. (DORFLES, 1988, p. 12-13).

Em certa medida, a atitude de Vergílio Ferreira ao acolher a liberdade na forma romanesca, proposta pelo *Nouveau Roman*, e, assim, libertar-se de uma tradição e explorar novas possibilidades narrativas, assemelha-se ainda com a intenção de Vivaldi, quando, na luta supracitada, o compositor italiano contrapõe à sua criatividade (isto é, a “invenção”) com o convencionalismo da escrita musical da época, cujo rigor e racionalidade na aplicação das regras da composição musical são representados, neste contexto, pela palavra “harmonia” – constituindo, assim, por exemplo, o seu opus 8, com inovações que revolucionariam a forma de composição dos concertos.

Embora o andamento predominante no conjunto das estações vivaldianas seja o *Allegro*, dividido entre tons maiores e menores, leves e ligeiros, que confere uma atmosfera notadamente mais lenta e comovente, os saltos realizados entre *Adagios*, *Largo* e *Presto* em tons menores, cria uma atmosfera repleta de sons alegres, nítidos, melancólicos e tristes. Como no caso do primeiro *Allegro*, do op. 8, RV 269, “*La primavera*”, em que, ao contrário do que ocorre em tais andamentos, Vivaldi desintegrou o ritmo em vários fragmentos, alternando-os entre momentos agitados e lentos. Outro exemplo marcante ocorre no Concerto

³⁸ Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “El 14 de diciembre la *Gazette d’Amsterdam* anunció el opus 8 de Vivaldi, doce conciertos colectivamente titulados *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione, el combate entre la armonía (que representaba el lado racional de la composición) y la invención (imaginación)*. Algunos de estos conciertos llevaban circulando en manuscritos varios años; en la dedicatoria al conde bohemio Wenzel von Morzin (1676-1737), primo del patrón de Haydn en Lukaveč, Vivaldi reconoce este hecho en el caso de las cuatro primeras obras, *Le quattro stagioni* («Las cuatro estaciones».” (TALBOT, 1990, p. 73).

em Fá maior, da estação do “Outono”. Apesar de o primeiro *Allegro* iniciar de modo análogo a uma cena dionisíaca, em celebração pela abundância das colheitas no final da estação, a atmosfera que prevalece ao findar a música é a sensação de cansaço e abandono.

Diante das considerações até aqui apresentadas, é lícito dizer que o cotejo almejado entre Vergílio Ferreira e Antonio Vivaldi não se apresenta distante de um horizonte possível, se houver um aprofundamento ainda maior sobre aquilo que os aproximam. Ou até mesmo na promoção de um diálogo entre as respectivas obras anteriormente referidas, conscientes de que tal interação não se limita à plena concordância daquilo que cada um expressa, mas numa troca justa e harmoniosa de ideias entre as partes.

2.2. Concerto para a constituição e decadência do indivíduo — Primavera

*Chega a primavera e festejando
A saúdam os pássaros com alegre canto,
E as fontes ao expirar dos Zéfiros
Com doce murmúrio correm entanto:*

*Uma tempestade cobre o ar com negro manto
Relâmpagos e trovões são eleitos a anuncia-la
Logo que ela se cala, os passarinhos
Tornam de novo ao sonoro encanto.*

*Então sobre o florido e ameno prado,
Ao querido murmúrio das folhas e plantas
Dorme o pastor com fiel cão ao lado*

*Da pastoral Zamponha ao som festejante,
Dançam ninfas e pastores sob o abrigo amado
Da primavera surgindo brilhante.*

– Antonio Vivaldi³⁹

No concerto vivaldiano, a “Primavera” marca o início de tudo: a infância, a virgindade, o nascer do sol, o princípio de uma atividade, assim como os sentimentos voluntariosos, o otimismo e a dinâmica. Como as estações do ano simbolizam o ciclo da vida, a “Primavera” também representa uma chegada. O 1º Movimento (*Allegro*) do concerto em questão (*La Primavera*) se inicia com todos os componentes da orquestra tocando

³⁹ Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “*Giunt’è la Primavera e festosetti/ La Salutan gl’Augei con lieto canto, / E i fonti allo Spirar de’Zeffiretti/ Con dolce mormorio Scorrano intanto:// Vengon’ coprendo I’ aer di nero amanto/ E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti/ Indi tacendo questi, gl’Augelletti/ Tornan’ di nuovo al lor canoro incanto:// E quindi sul fiorito ameno prato/ Al caro mormorio di fronde e piante/ Dorme I’ col fido can’ à lato.// Di pastoral Zampogna al suon festante/ Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato/ Di primavera all’ brillante.*”. (VIVALDI, 1725, p. 1). (Iconografia, figura 5).

festivamente para anunciar a chegada da Primavera. Em seguida, o murmúrio das fontes corre docilmente, até sobrevir o segundo solo de violino, indicando a tempestade que se aproxima com seus raios e trovões. Os pássaros retornam com sua cantoria, sem dar tanta importância para a tormenta. No 2º Movimento (*Largo*), a imaginação expande-se, instante em que os prados floridos e amenos preenchem de colorido a paisagem, e o camponês cai no sono ao som doce do murmúrio de árvores e folhas, enquanto o seu cão fiel ladra ao seu lado. O 3º Movimento (*Allegro*) é executado em forma de dança pastoral, representando, assim, uma reunião festiva, embalada pelo som alegre das gaitas camponesas, para a alegria das ninfas e dos pastores que dançam sob o ansioso céu da Primavera.

Em contraste com a festejante saudação à chegada da estação primaveril, onde os pássaros alegremente cantam, Vergílio Ferreira inicia a narrativa de *Alegria Breve* anunciando, em pleno inverno, o tema considerado por muitos poetas e filósofos como o mais obsessivo de todos os tempos ou como a musa de suas inspirações: a grande noite, finitude da vida, também conhecida como a morte (ARIÈS, 2003; BARBOZA, 2000; CACCIOLA, 2007; SARTRE, 1997). Ao lado do amor, pode-se inferir que a morte constitui um eixo temático privilegiado pelas principais correntes do pensamento (ARIÈS, 2003; ROUGEMONT, 2003). Assim, primavera e inverno contracenarão (dançarão?) nos atos iniciais da narrativa, como o próprio anúncio feito trouxe consigo tanto o sentimento mais nobre de todos, o amor, quanto a temerosa finitude da vida: “Enterrei hoje minha mulher – porque lhe chamo minha mulher?” (FERREIRA, 1986, p. 15). A indagação feita por Jaime Faria constitui a primeira de outras tantas que atravessarão a narrativa, como numa espécie de acorde de sétima da dominante, exigindo resolução⁴⁰. A experiência que se segue é a de um homem solitário velando o corpo da esposa, preso em pensamentos no limite da condição humana.

⁴⁰ Tomando como exemplo a função da *Dominante* da *Tônica* dentro da Harmonia Funcional, considere-se os sete acordes que compõem o Campo Harmônico: cada acorde começa a partir de uma determinada nota da escala, e exerce funções diferentes dentro do Campo Harmônico. Assim, na escala de Dó maior, temos a Tônica maior com sétima, a Segunda e a Terça menor com sétima, a Quarta maior com sétima, a Quinta com sétima (ou *Sétima Dominante*), a Sexta menor com sétima, e a Sétima meio diminuto — em resumo: C7M, Dm7, Em7, F7M, G7, Am7, Bm7(b5). Visto que cada acorde dentro de uma escala maior tem uma função diatônica, ou seja, desempenham um papel em relação à tonalidade, as funções mais importantes são: a *Tônica forte*, correspondente ao primeiro acorde da escala maior (neste caso, Dó maior com sétima), que contém na sua composição o centro tonal, isto é, o acorde que dá a resolução, ou a sensação de estabilidade completa; a *Subdominante forte*, correspondente ao quarto acorde da escala maior (neste caso, Fá maior com sétima), que dá ao ouvindo a sensação de movimento dentro da música, um afastamento dentro da tônica; e a *Dominante forte*, correspondente ao quinto acorde da escala (neste caso, Sol com sétima), que dá ao ouvido a sensação de tensão, angústia e instabilidade, e a necessidade de se mover para o primeiro acorde, ou seja, para a tônica. Vale ressaltar que, nem todos os acordes com sétima pedem resolução, ou denominam-se resoluções excepcionais do acorde de sétima, quando o mesmo não resolve regularmente descendo em grau conjunto, permanecendo no mesmo lugar ou subindo um semitom. Em outras palavras: “toda sétima que não seja de dominante deve ser assim preparada e resolvida (exceção feita à de sensível, também). Mas a resolução pode ser excepcional, isto é, a dissonância permanece ou sobe um semitom cromático” (QUEIROZ, 2005).

Como único animal que sabe do inevitável fim de todo ser vivente, Jaime compreende muito bem o seu dever naquele instante de preparar um local de descanso para Águeda, sua falecida esposa. Um diálogo com a paisagem de tempos idos, que permaneceu em suspenso ao longo dos anos e que o agora exige liquidar uma dívida antiga:

Jaime, narrador e protagonista de *Alegria Breve*, é evidentemente um melancólico em quem domina o cansaço. Esse cansaço, todavia, não significa desistência. É um homem resistente, que experimenta a solidão absoluta, movendo-se do espaço interior de uma casa onde ainda crepita “o fogo do lar” para um espaço exterior, dominado pela brancura da neve; que dá passos à volta da casa, como se desse a volta ao mundo todo, à vida toda, numa aldeia abandonada depois de um “surto” de progresso (PEREIRA, 2016, p. 113).

O cansaço, o orgulho, o medo, a resignação, a plenitude da velhice e o esgotamento de si perante a finitude da vida, enfim, constituem “esse limite que é necessário atingir, no termo de uma ascese, após a destruição de todos os valores da felicidade e consolação, para inventar e fundar em si o homem, adentro da aceitação da sua condição limitada e mortal” (BRÉCHON, 1981a, p. 10). Jaime experimenta, portanto, no limite da sua condição humana, o esgotamento do seu próprio ser. O mundo que ele conhecia, e que até bem pouco tempo preenchia seus dias (como por exemplo: a neve, os olhos, as montanhas, a escolha, as crianças e os jovens, enfim, tudo o que tornava vivo a aldeia), fazia parte do seu ser e tornava crível a sua própria existência. Quando tudo chegou ao fim, foi como se ele próprio houvesse experimentado a aniquilação e permanecesse no vazio, ou o nada propriamente dito:

Estou só, horrorosamente só, ó Deus, e como sofro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim. E no entanto, este orgulho triste, inchando – sou o Homem! Do desastre universal, ergo-me enorme e tremendo. Eu. Dois picos solitários levantam-se-me adiante, lá longe, trémulos no silêncio. Entre eles e a aldeia há um vazio escavado na montanha, donde sobem as sombras e a neblina. Pela manhã a névoa infiltrara-se pelos desfiladeiros, e toda a serra e a aldeia flutuam. Então é como se o tempo se esvaziasse e a vida surgisse fora da vida. Mas agora o ar é puro, transparente, como um sino na manhã. Só as sombras se erguem desde o fundo. Com a neve acumulada tomam um tom violáceo. Mas é um tom nítido como no espectro solar. Os dois picos, de arestas limpas, vibram imperceptivelmente no céu húmido e já escuro (FERREIRA, 1986, p. 15-16).

Um fato curioso, a ser abordado mais adiante – e poderíamos dizer até fundamental –, é o duplo nascimento de Jaime Faria, já que o primeiro deles ocorre aproximadamente no penúltimo dia da estação de Inverno, “às três horas da tarde de uma sexta-feira” (FERREIRA, 1986, p. 21); e o segundo, entre o Outono e o Inverno no mês de dezembro, na última luz

daquela tarde, quando sua esposa, Águeda, aparece “sisuda, indignada com a vida [...] face agreste da boca cerzida, as mãos quase enclavinadas fixaram para sempre a imagem do seu desespero” (FERREIRA, 1986, p. 16). Enquanto o primeiro representa a aurora da infância e a juventude primaveril do narrador-personagem, Jaime Faria, o segundo remonta ao presente do passado e o instante da escrita, saturados de silêncio, bem como a revelação/aparição desse Eu, cujos passos “ressoam pela noite, são passos do primeiro homem do mundo. [...] uma alegria absoluta, imperiosa e todavia calma como a lentidão da terra” (FERREIRA, 1986, p. 17).

A solidão, enquanto *leitmotiv*, é perceptível nas janelas sem ninguém, nas casas mudas, nas perguntas sem respostas, nas vozes solitárias e no vazio da montanha e da vida. Ódio, fome, prazer, medo, orgulho, tristeza, desespero, os cães, o uivo, a noite, o grito e o cansaço são temas verbalizados em todo o texto, em contraste com outras passagens que remetem para outros cenários, alguns mais alegre, outros mais soturnos. Isto me leva a interrogar se não haveria, no interior de *Alegria Breve*, uma divisão narrativa que simbolizasse a atmosfera desses eventos, a exemplo do que ocorre nos encadeamentos harmônicos e melódicos de um concerto ou peça sinfônica, análogo àquilo que estou chamando de sinfonia desconcertante, em que ordem e a desordem diminuem a percepção de tal atmosfera, sobretudo, por causa da volubilidade dos temas dispersos no decorrer da narrativa, em função do *leitmotiv* (Cf. VALENTIM, 1996, p. 45), conferindo à obra vergiliana características de um romance lírico.

Todavia, é oportuno salientar que o romance lírico não se restringe a uma linguagem poética, como Isabel Cristina Rodrigues enfatizará, ao sublinhar que, o que torna possível identificá-lo como tal são certos procedimentos estruturais e enunciativos, dentre os quais a temporalidade torna sua evidência mais clara. Segunda ela,

A temporalidade do romance lírico assenta, então, em valores simultaneamente narrativos e líricos, pois se a orientação narrativa persiste ao nível da diegese, as formas discursivas em que essa diegese se textualiza são mais bem líricas do que narrativas; nesta perspectiva, o romance lírico torna-se, pois, diegeticamente narrativo e discursivamente lírico (RODRIGUES, 2000, p. 68).

A diegese na obra vergiliana convida o leitor a essa imersão na narrativa, impelido pela força atrativa do espaço e do tempo, como no dia seguinte, após o enterro de Águeda, ao caminhar pelas ruas desertas da aldeia, subitamente lhe vem à lembrança do barulho

estrondoso de um telhado caindo, que, mais tarde, representará a ausência absoluta e definitiva de Deus, a decadência dos mitos e dos homens:

Mas agora, nenhum rumor. Só a música. Vem pela janela, multiplica-se nos ocos da serra, avoluma-se no espaço. Mas é uma música suave, direi mesmo delicada. Lembra-me os veios de águas pela Primavera, as flores alegres dos campos. Estarei longe? Um acesso de ternura. Passa como onda na aragem fria. De quem esta paz? Música triste como uma alegria desesperada (FERREIRA, 1986, p. 17).

Enquanto a agulha do gira-discos percorre os microsulcos do vinil, girando em sentido horário, irrompendo pelos vales e florestas a música ecoada pelos alto-falantes até chegar à aldeia e invadir os ouvidos de Jaime Faria, seus devaneios o levam para um passado remoto, onde as águas percorrem os veios, em plena Primavera, que surge brilhante, análogo ao verso final do soneto primeiro, acalentando o corpo fragilizado pelo tempo e pela solidão. Tem-se, nessa perspectiva, a referência as estações do ano como *leitmotiv*, que aqui e ali ressurgem, ora para conduzir o leitor às lembranças mais tenras, ora para momentos mais tensos e até mesmo hostis.

Em quase toda a obra em questão, o verbo da narrativa encontra-se no pretérito imperfeito (“queria”, “gostaria”, “faria”, “teria”, ou até mesmo, “quem sabe um dia”), como se o querer fosse algo inalcançável, um por fazer que ficou no meio do caminho, a síntese de uma vida inteira de possibilidades não realizadas por Jaime, quer seja no desejo de um filho, que não se sabe ao certo ter gerado, quer seja no desejo do Outro e suas vontades insaciadas, num porvir atrelado a um futuro incerto ante ao absurdo da vida.

Assim, acredito que Vergílio Ferreira vai além da verossimilhança neorrealista para exprimir uma ontologia que, aos poucos, se revela em meio às indagações feitas pelo narrador-protagonista. Como bem acertadamente declara Robert Bréchon, “Estamos dentro de um cérebro, no tumulto da memória-emoção, e experimentamos a insuportável violência da vida que se exprime pelo tema do grito” (BRÉCHON, 1981a, p. 10). Grito, por vezes, entalado na garganta, ou sussurrado pelos cantos (PEREIRA, 1994).

O diálogo consigo mesmo é recorrente. A propósito, são aproximadamente 1006 perguntas, das quais apenas 263 não são feitas a si mesmo. As personagens que surgem na memória são transitórias. Por isso, o modo de visão que o narrador tem do mundo é construído por Vergílio Ferreira em forma de um monólogo interior. As memórias vão se sobrepondo umas às outras, reconstruindo um passado cada vez mais distante, como num ato de reminiscência fragmentada de uma vida que já não mais existe. Deste modo, o romance

desenvolve-se em sintonia com aquilo que o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2005) afirma, em *O mundo como vontade e como representação*, acerca de como o homem se relaciona consigo mesmo e com o mundo. Nesta perspectiva, interessa-me investigar de que modo a reflexão sobre a existência e o ser propriamente dito, na figura do protagonista Jaime Faria, se apresenta enquanto um problema ontológico no interior da narrativa.

É notório observar a constituição e a decadência do indivíduo, por meio das relações entre o protagonista e os seus reflexos (o Jaime do presente e os Jaimes dos passados – uma vez que o sujeito se constitui ao longo da vida por inúmeras questões interiores e exteriores), ou seja, tanto de si para consigo mesmo, quanto para com o *Outro* (a representação de si mesmo, ante àquele encontro do *Eu* que aparece, e a sua relação com as demais personagens), quanto para as relações entre sujeito e objeto.

Tais relações se dão no campo da ação ao longo da narrativa e implicam, de uma forma ou de outra, no processo de autoconhecimento de Jaime Faria, ao se considerar, por exemplo, as concessões e negações ante as negociações com o *Outro*. Como nas partidas de xadrez com o Padre Marques, as inter-relações envolvem não apenas o diálogo e o encontro do Eu com o Outro (Eu-Tu), como também envolvem a responsabilidade inerente neste processo. Assim como ocorre na relação entre Jaime Faria e os objetos artísticos que permeiam a narrativa, (tais como: as montanhas, a aldeia, o disco presenteado por Ema, a casa materna, a Escola, a rampa que leva ao adro da igreja, a neve, o desejante retorno da Primavera e a manifestação do sentimento catártico advindo da *experiência estética*); o conhecimento de si e da vida como um todo, no processo de constituição do sujeito, alcança a sua plenitude na contemplação da natureza e na sua imitação⁴¹ (quer seja na solidão que domina o espaço, na intensidade do frio e a escuridão da noite, ou na imagem de si mesmo na figura de um cão faminto e feroz, exprimido na vontade de uivar, urgir e gritar).

A respeito desse aspecto, Luci Ruas Pereira chama a atenção para o fato de que:

Em *Alegria Breve*, o grande valor a ressignificar é o próprio homem, o que, desde *Aparição* já se propõe, deveria reinar absoluto sobre a terra. Desconstruídos os mitos do século XX e com eles a aura que garantia o valor de culto, resta ao homem reinventar-se como o novo mito de um mundo sem deus. É nesse contexto que Jaime se prepara para tomar posse do mundo (PEREIRA, 2016, p. 118).

⁴¹ Ao discorrer sobre a *imitação* em *O nascimento do trágico*, Roberto Machado (2006) faz uma referência à *Poética* de Aristóteles e ao seu conceito de *mimesis* (imitação), observando que há uma inclinação natural do homem não só para a tendência de imitar, mas também para a de sentir prazer com o produto final deste gesto. O que nos leva a considerar, à luz de tal pensamento, que o gozo nessa comunhão com a natureza constitui o triunfo do herói vergiliano sobre a tragédia em sua plenitude.

Ora, se o mundo de Jaime Faria deixa de existir, e se a ele cabe, tão somente, reconhecer a si mesmo como último e primeiro homem, resta interrogar de que modo os limites da condição humana são vivenciados por ele. É pertinente analisar, ainda, a experiência que o herói faz da condição original do homem, ou seja, “a intuição fulgurante da presença da consciência de si” (BRÉCHON, 1981a, p. 10), percorrendo os caminhos de uma narrativa mítica onde o último homem é, ao mesmo tempo, o primeiro, numa espécie de humanismo trágico, próprio da obra de Vergílio Ferreira, é possível inferir algumas considerações que remetem àquelas observações, anteriormente citadas, e que permanecem latentes no decorrer da análise em questão sobre: a) o modo como o protagonista se relaciona consigo mesmo (Eu) e com o Outro, compreendido aqui, tanto a si mesmo enquanto *Eu* e o seu duplo, quanto às demais personagens; b) o estatuto ontológico do *Devir* na interioridade de vida do herói e, por fim, c) a finitude da vida – ou o nada propriamente dito.

Desenvolvida em primeira pessoa, a narrativa de *Alegria Breve* desloca-se do seu centro ficcional para a interrogar a si mesma na relação com o Outro, transformando a escrita num processo metanarrativo, cujo objetivo, em última instância, visa estabelecer o estatuto ontológico-estético do reencontro da personagem consigo mesma. Nesses termos, se para Heidegger (2008), a relação *eu* e o *outro* passa a ser compreendida a partir do *nós*, do *ser-com*; para Sartre, “o outro é, por princípio, aquele que me olha” (SARTRE, 1997, p. 315). Ou seja, é a partir da compreensão de um “Eu-em-si-mesmo”, que é pré-ontológico, que apreendo o ser-com-o-outro e “descubro a relação transcendente com o outro como constituinte de meu próprio ser, do mesmo modo como descobri que o ser-no-mundo mede minha realidade humana” (SARTRE, 1997, p. 315). Vale frisar que tal descoberta é perceptível em *Alegria breve* quando a personagem adota um tom confessional, como numa espécie de “autobiografia” que autentica e vivifica sua figura. Segundo Georg Rudolf Lind, em “Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira”:

Um romance tem é de ficar o que excede a história, a atmosfera que a envolve, o espírito subtil que tudo emana, o indício das coisas, aquilo que se toca a dedos breves como numa brasa, o que aponta ao subentendido, a fina inteligência que assim anima tudo por dentro (LIND, 1986, p. 44).

Daí, o processo de decadência do sujeito ocorre quando Vergílio Ferreira condiciona o seu herói a experimentar a desolação de tudo aquilo que um dia representou sua vida. Ou seja, o passar dos dias, o esvaziamento da sala de aula, das ruas, das casas e de tudo ao seu redor que poderia ser entendido como o esvaziamento de sua interioridade, em poucas palavras, do

próprio *Eu*. Condição, esta, muito próxima àquela associada ao trágico no pensamento nietzschiano (NIETZSCHE, 1992), colocado sob o prisma de uma filosofia estética e pessimista, compreendido este último como um novo pessimismo dos fortes. Trata-se, portanto, não de uma negação da vida, mas de “um pessimismo trágico que aceita a existência e a sua dolorosa verdade dionisíaca: a morte e o sofrimento” (BRUM, 1998, p. 74), ainda que o advento da morte seja inevitável e até mesmo aceito, pois “Sem fé num além da existência, o homem tem de enfrentar o fim da sua vida, e este fim aparece-lhe necessariamente absurdo” (LIND, 1986, p. 39).

Ora, se “Deus cria o mundo à escala humana, o artista recria-o à escala divina” (FERREIRA, 1969, p. 207). E, assim como a tarefa que Jaime Faria tem pela frente de recriar o mundo não é fácil, não haveria de ser diferente com um romance que se pretende ser a síntese de um vasto conjunto de obras ensaísticas e ficcionais.

Segundo Carlos Reis, “em *Alegria Breve*, a alegria da vida, momento fugaz entre o nascimento e a morte, representa-se num espaço difuso e desrealizado” (REIS, 2005, p. 241). Curiosamente, a situação-limite em que a realização de si aparece para o narrador-personagem é, ao mesmo instante, de uma abertura pela qual o ser pode reinventar a si mesmo, ou, tornar-se o primeiro e último homem na terra, porque “a pureza da arte exprime assim a afirmação do absoluto do homem contra tudo o que nele próprio o não é” (FERREIRA, 1969, p. 208).

A recriação desse mundo à altura de Deus e essa percepção de sua finitude preenchem de alegria o peito de Jaime, ainda que breve, em meio às ruínas do que fora um dia a aldeia, para registar “o testemunho da falência de uma civilização que fez da infelicidade e do desencanto seu maior legado” (LUCCHESI, 1987, p. 107). A decadência de tudo revelando a sua beleza em sua forma absurda, a certeza de que, no limite da condição humana, a obra de arte é o seu sustentáculo e meio de autoafirmação, porque “só há um problema para o homem, só há uma forma de humanismo: a evidência de uma alegria final nos limites da nossa condição” (FERREIRA, 1966, p. 33-34). O apelo da vida que ressoa feito “uma voz solitária [que] ressoa ao longe, no vazio da montanha e da vida, desdobra dispersamente em vários ecos” (FERREIRA, 1966, p. 21), até chegar aos ouvidos de Jaime, é a voz que lhe revela esse flagrante da vida, pois “para um homem saber que voz última lhe fala, deveria ao menos *verse* flagrantemente à hora de uma morte abandonada, numa ilha deserta e perdida” (FERREIRA, 1966, p. 17).

Nessa busca pelo sentido da vida, ou na ambiciosa missão de reinventá-la, (*re*)significá-la, não há como não reconhecer seus limites e nem tampouco interromper a busca: “anoitecem os meus olhos, ó Deus, tão cansado. É uma hora solene, escrevo, escrevo.

No papel escurecido escrevo sempre. No fio da tinta escorre o imbricado da minha letra miúda como o tinido de um insecto. Noite plácida e grande” (FERREIRA, 1966, p. 17). Escrever para quem?, questionará a si mesmo Jaime Faria outras tantas vezes num diálogo sem respostas. Esse *Eu* narrativo, que se assemelha a outros contidos em *Aparição* (1959), *Cântico Final* (1960), *Para Sempre* (1983), por exemplo, como se houvesse um certo “parentesco” entre si, segundo Rudolf Lind, e nos convida “a acompanhar a sua busca incessante para decifrar o sentido da nossa existência” (LIND, 1986, p. 46). Busca que, muitas vezes, revela o vazio existencial que assola o homem na falência de todas as utopias e promessas, sem o impedir, no entanto, de prosseguir até o limite, ante as certezas e as dúvidas sobre o devir das coisas:

Estou cansado, a noite desce. Não há estrelas, a neve estremece palidamente na sombra. O frio aperta-se, bloco fechado, nítido. Vai nevar de novo pela noite, ar imóvel, céu espesso, vai nevar outra vez – nevará de mais? Voltará o meu filho, choverá um dia, voltará a Primavera – quando voltará a Primavera? Terei de ir à lenha amanhã. Terei de ir à vila. Um cansaço profundo. Dorme. Amanhã é um dia novo (FERREIRA, 1986, p. 222).

Ao término de sua jornada, Jaime refaz o caminho da sua constituição e decadência, experimentando, no limite da sua condição humana, as emoções advindas dessa trajetória. No auge da sua crise, instante em que a violência, o perigo e a vertigem prenunciam a derrocada, o amanhã serve-lhe como alento para aceitar alegremente a única certeza que lhe resta: a do seu irremediável fim. Enquanto esse dia não chega, as demais estações do ano, trazidas pela memória e pelo desejo de revivê-las, carregam consigo as cores, os sons, cheiros e sabores, os amores e amizades eternizadas no seu íntimo durante a maturescência do ser. Os pássaros tornam a cantar após o silêncio da tempestade, a neve esvai-se, cedendo espaço para o florido e ameno prado, onde, ao murmúrio das folhas e plantas, dorme o velho professor, último e primeiro homem do mundo.

2.3. Concerto para a crise do amadurecimento do homem — Verão

*Sob a dura estação de sol aceso
Definha homem, definha rebanho e arde o pinho;
Solta o cuco a voz, e logo com ele
Canta a rolinha e o pintassilgo.*

*O doce Zéfiro expira, mas desafiador,
Surge Bóreas de repente ao seu lado;
E chora o pastor, porque decerto*

Teme a feroz tempestade e seu destino.

*Rouba dos membros cansados o seu repouso,
O temor dos relâmpagos e trovões ferozes
E de moscas e moscões zunzum furioso.*

*A, que pena, seus temores eram verdadeiros!
Troveja e fulmina o céu grandioso
Quebra o topo das espigas e danifica os grãos.*

– Antonio Vivaldi⁴²

Do alto do firmamento, o astro-rei impera com todo o seu esplendor na estação mais quente do ano. Deificado por uns, indiferente para outros, ou até mesmo odiado em casos extremos, ao longo dos séculos o Sol tornou-se o tema de inúmeras canções, poesias, e tantas outras expressões artísticas. Ora trazendo o sorriso aos rostos daqueles que enfrentaram um rigoroso inverno, acalentando os corações enamorados; ora castigando o homem com a sede, a aridez do solo ardente, a poeira da terra queimada, o lamento e a esperança — palavra, por vezes, “horrorosa como a cólera divina” (FERREIRA, 1986, p. 49).

Com base no soneto que acompanha o programa e a sonoridade expressa pelos Movimentos do concerto No 2, o Verão representa a juventude, força, ação plena conexão com a realidade: “*sob a dura estação de sol aceso, definha homem, definha rebanho e arde o pinho*”. É neste contexto que o Primeiro Movimento (*Allegro nom molto – Allegro*) inicia o concerto No 2. Com um ouvido mais atento é possível perceber a imitação que o solo de violino e violoncello fazem do canto do cuco, da pomba e do rouxinol. Zéfiro e Bóreas entram em cena em outro tema orquestral, o primeiro representado por um doce sopro, e o segundo movendo-se desafiante ao seu lado. Em seguida, o triste choro do pastor temeroso com seu destino é representado no último solo de violino. Já no Segundo Movimento (*Adagio*), o mesmo pastor procura repouso para o corpo tomado pelo medo dos trovões furiosos, das abelhas e das vespas ao seu redor. Seus temores se confirmam no Terceiro Movimento (*Presto*), quando o céu trovejante despeja toda sua fúria sobre os troncos do trigo, dizimando a plantação.

Em *Alegria Breve*, a memória de Jaime é marcada pela lembrança da mãe caída em sono profundo “numa tarde ofegante de Verão e para sempre” (FERREIRA, 1986, p. 38), e de

⁴² Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “*Sotto dura Staggion dal Sole accesa/ Langue I’ huom, langue I’ gregge, ed ard il Pino;/ Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa/ Canta la Torterella e I’ gargelino.// Zeffiro dolce Spira, mà contesa/ Muove Borea improvviso al Suo vicino;/ E piange il Pastorel, preche sospesa/ Teme fiera barosca, e I’ suo destino.// Toglie alle membra lasse il Suo riposo/ Il timore de’ Lampi, e tuoni fieri/ E de mosche, e mosconi il Stuol furioso.// Ah, che pur troppo i Suo timor Son veri/ Tuona e fulmina il Ciel e grandinoso/ Tronca il capo alle Spiche e a’ grani alteri.*” (VIVALDI, 1725, p. 2). (Iconografia, figura 6)

António Jaime, para quem, numa tarde de Verão, Jaime armou um baloiço na figueira: “o miúdo entregava-se ao embalo e eu. Sacudíamos o mundo [...]. Mas dessa vez o pequeno tinha uma calma estranha. E quando dei conta disso, olhei-o sobressaltado: tinha a face branca, os olhos revirados e espuma aos cantos da boca” (FERREIRA, 1986, p. 40). Meses depois, após o médico constatar a epilepsia hereditária, reestabelecendo a exigência de Norma por uma ordem na vida, o pequeno António Jaime amanheceu morto. E foi justamente “numa tarde quente, carbonizada, com um canto rouco e distante de rolas” (FERREIRA, 1986, p. 83) o prelúdio da morte de António, esposo de Norma e pai de António Jaime. O corte com um vido, tido como sem importância, causaria uma infecção bacteriana suficiente para ceifar a vida. Levado às pressas à cidade pelo médico, em pouco tempo receberiam a fatídica notícia.

Assim como a Primavera, o Verão, em *Alegria Breve*, representa a plenitude de uma vida perdida nos labirintos da memória. Se, n’*As Quatro Estações* de Vivaldi, a estação do Sol aceso define o homem, neste subcapítulo tratarei sobre *a crise do amadurecimento do homem*, representada pela existência agônica e insular do narrador-personagem, sua inquietude, o desassossego, a angústia, o absurdo da vida e a sua finitude. O pastor vivaldiano que chora porque teme a feroz tempestade e seu destino, tem a mesma certeza que Jaime Faria sobre a veracidade e concretude de seus temores. A diferença entre os dois é que, para este último, a falência de tudo não surge feito uma tempestade que se avista no horizonte. Ela ocorre paulatinamente, no esgotamento das manhãs veranis, na ausência dos alunos balbudiando ao sair da sala de aula em direção ao pátio, até culminar numa manhã de nevoeiro em que “não se via a montanha para além das janelas [...]. Uma luz de cinza, coada de névoa, esvaía a face de todos a uma irreabilidade de espectros” (FERREIRA, 1986, p. 191). Um processo representado numa narração levada até as últimas consequências, ante mesmo a possibilidade de não poder contar com a memória:

O sol vibra nas paredes do chão, estremece no ar. Às vezes cresce no espaço um rumor de máquinas: trabalharão ao domingo? Não é provável: algum motor em afinação. Das portas laterais e pelas do fundo, as mulheres saem em pequenas escorrências negras. Deslizam pelo adro, pela calçada, evaporam-se na tarde de sol. Acendo um cigarro e quando reparo todo o adro está deserto. Só as árvores e a sua sombra. E o sol vibrante, trémulo. Padre Marques sai no fim. Ouço o rangido da chave da última porta que fecha, e que dá para o adro do lado da casa dele. Vê-me, faz-me sinal. Quando entramos em casa, Laura já está à mesa, sozinha, esperando. A criada, quando nos viu, pôs logo um talher para mim. Comemos no quintal, sob um dossel de videiras, armado em varões de ferro com arames. Numa caleira de pedra um ribeiro corre com o brilho fresco do seu murmúrio ao longo das traseiras da casa. É agradável ouvi-lo. Lembra um Verão muito antigo e as suas tardes, as suas noites. Tento recordá-lo agora e não consigo. Talvez da

neve, desse deserto polar. Terei de reinventar tudo? Até a memória? Mas lembro-me de muita coisa, a memória dura ainda. Avulsa, estranha, como súbitas luzes (FERREIRA, 1986, p. 32).

No processo rememorativo de seus dias, Jaime Faria reconstrói um passado dicotômico. Manhãs e tardes de um verão longínquo na memória são marcadas pelas paixões vividas e outras ações animais que beiram o terror. Assim como o Sol que regula o ciclo das águas, ora amenizando o sofrimento decorrente do calor excessivo, ora trazendo consigo a tempestade, tornando aquilo que seria benção numa catástrofe; a Vontade (*grundlos*), essa força obscura e cega que rege a vida do homem, o leva a cometer atitudes extremas, produzindo “frequentemente fenômenos cômicos, e às vezes trágicos” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 44). Como quando Jaime Faria encontra uma fotografia antiga de Águeda, instante em que ocorre a promoção de um reencontro com esse outro *Eu* que se revela completamente desconhecido, desnudando um episódio recalcado, capaz de enclausurar os envolvidos num estado permanente de angústia:

Uma fúria, uma ternura, uma força brutal centrada no mais agudo, vinda dos dentes, das unhas dos pés. Quem era tu? Que tinhas tu com isso? Obscura imagem da minha violência vã. Tomei Águeda nos braços, tu olhaste-me surpresa, ofendida, quase com desprezo, e violentei-a, violentei-a, violentei-a. Ela voltava a face de lado, chorando. Magra, envelhecida. Se eu tivesse uma palavra para ti. Para ti, onde? A noite cai, profunda” (FERREIRA, 1986, p. 42)

A reconstrução de um passado em que a incongruência não se limita ao tempo, uma vez que aquele que *Eu* que se apresenta é o oposto do indivíduo do presente da narrativa. Incongruências que ocorrem porque, segundo Isabel Cristina Rodrigues, no romance lírico, há uma presentificação desordenada da história, “precisamente porque impera na narração vergiliana o intuito presentificador, o discurso do narrador anula a distância temporal que realmente separa o momento do acontecer e o tempo do ‘contar’” (RODRIGUES, p. 79-80). Desordem temporal e ontológica, promotora da angústia e do desassossego.

O passado, de acordo com Vergílio Ferreira, “é uma reinvenção constante e o futuro uma constante invenção, porque o que existe para o homem é o absoluto da sua hora e tudo o que para lá existe, existe apenas coordenado com ela, a ela subordinado” (FERREIRA, 1969, p. 88). Nessa perspectiva, a memória é mais um artifício da inventividade, da criação artística, do que uma questão a ser problematizada de modo mais detido. O que, de certo modo, explicaria a incompreensão ou a dúvida de Jaime Faria, ante o estado de espírito de Águeda

decorrente do que os dois viveram, sem limitar o lapso da memória numa indiferença, desfaçatez, ou falta de alteridade:

[Águeda] tinha os olhos claros, fechando para o cinzento, e um olhar intenso, urgente, angustiado como o de um cão. Deves ter-te encerrado nessa angústia — que angústia, quando vieste para minha casa. Porque se contam as palavras que disseste. Angústia, ou terror, ou uma cólera absurda (FERREIRA, 1986, p. 34).

Somente a morte poderia encerrar a dor, cessar a sua impetuosidade no fluxo da memória: “agora emudece para sempre. A neve sobre a tua campa. Dorme. E o que perdura da tua memória para mim é apenas aquele grito enorme que me atiraste da janela, quando. E a tua última palavra, sufocada de morte e de maldição” (FERREIRA, 1986, p. 34). É impossível mensurar a angústia de Águeda ante as dores do passado. O mais prudente neste caso seria seguir a máxima wittgensteiniana sobre manter-se calado sobre aquilo de que não se pode falar. Mas essa angústia, em certa medida, nos revela o absurdismo da vida e o quanto ela pode ser cruel. E se Águeda encerrou-se nesta angústia, por certo esta atravessou Jaime Faria feito lança, dilacerando-o por inteiro. Daí aquela sensação no instante em que do “olhar mudo, entre um vago terror, sobe a trémula interrogação” (FERREIRA, 1986p. 42), quem é tu?, visto que a mente e o corpo já não são mais os mesmos no presente, e o passado se apresenta feito uma roupa que já não ser (BELCHIOR, 1976). Agora que Jaime é o último homem por sobre a terra, terá de inventar tudo?, a pergunta se repete feito *leitmotiv* e ritornelo, tornando o tempo do Verão ainda mais impetuoso. Terá de inventar, até mesmo a memória? Seus fragmentos são como “filamentos de seda delimitando o desenho das coisas”, observa Jaime Faria no seu ofício narrativo, “fimbria, timbre, limite — que inverossímeis palavras? que finas titilações? tinidos da memória, ouço-os” (FERREIRA, 1986, p. 38). Aqui e ali Jaime a escuta, feito um sussurro reverberado ao término da música que ecoa por entre as duas montanhas, entrando e saindo pelas portas e janelas escancaradas na solidão absoluta da aldeia.

Por vezes, a sucessão dos dias transforma o acúmulo das experiências em aprendizados, assim como aconteceu na relação entre Jaime Faria e o Padre Marques: “chegamos no alto da vida cansados e quase indiferentes e em silêncio o que abandonamos pelo caminho: ele fechado na sua sabedoria, eu na minha. De certo modo, temos pena e tolerância um pelo outro” (FERREIRA, 1986, p. 31). Noutras, o passar dos anos se torna um fardo deveras insuportável, capaz de levar os indivíduos ao limite da condição humana.

A crise do amadurecimento do homem, como em qualquer outro processo de crise, antes de tornar o indivíduo capaz de lidar com as adversidades por meio da experiência

adquirida com o tempo, sofre as mudanças bruscas em tudo aquilo que o cerca; transformando o período em questão numa desordem tal que, a princípio, é inimaginável obter escapatória. Parece convincente dizer que, em certa medida, assim aconteceu com uma parcela dos habitantes da aldeia em que Jaime, Águeda e o Padre Marques viviam. A chegada da indústria de minério, a agitação do vai e vem de funcionários “filhos do aço, e das pontas dos dedos saem-lhe arames que vão cruzando pelas ruas, tecnicando em linhas rectas a aldeia” (FERREIRA, 1986, p. 29), e toda a gente de fora que vinha por conta da prosperidade local, provocou pouco a pouco uma situação-limite, de instabilidade psíquica e emocional nos indivíduos que ali habitavam: “mudança de hábitos, o povo pode perder a cabeça” (FERREIRA, 1986, p. 22). Quando se deram conta, se é que deram, permaneceram inertes, atordoados como se entorpecidos perante a manifestação aguda da crise que os assolaram. Como aqueles que diante do perigo e da ameaça buscam refúgio ou salvar-se a qualquer preço, poucos foram os que tiveram a disposição de espírito e física necessária para buscar outro destino. A exemplo dos mais jovens que deixaram para trás os velhos, acostumados com a lentidão dos dias, a observar o nascimento, a plenitude, o processo de queda e o falecimento de folhas e frutos durante as estações, “de longe em longe, sentados às portas” (FERREIRA, 1986, p. 20), observavam a vida cotidiana entrar em decadência, como quem contempla o ciclo da vida que lhe é próprio:

Talvez seja assim a velhice: um esgotamento longo de tudo. E no centro, breve, uma verdade final. Como um objecto precioso que se tira da terra e se limpa – 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 (FERREIRA, 1986, p. 16).

Diante da difícil tarefa dos indivíduos em crise de adaptar-se às situações que os assolam, ou compreender as dimensões de tudo o que os afetam e a impossibilidade de reverter os eventos que seguem seu caminho feito rio em direção ao mar, a meditação antecipada perante qualquer decisão requer um grau de amadurecimento existente em poucas pessoas. Em posse desse amadurecimento ou não, ao herói vergiliano cabe a missão de tornar-se testemunha e coveiro de um mundo em estado terminal: “enterra os teus mortos e a terra será fértil com novas flores” (FERREIRA, 1986, p. 38).

Por meio da escrita, o narrador-personagem do romance-síntese reconstrói o seu passado, tanto para se livrar das garras da morte, ainda que este encontro seja inevitável, quanto para fixar uma ideia, o meio de cumprir a si mesmo por meio da escrita enquanto obra de arte. Ofício dissertativo que fixa-se na essencialidade ontológica da estética vergiliana na

pergunta pelo ser enquanto ser, aquilo que ele é no processo de busca e autoconhecimento. Indagação constante sobre aquele que se revela, “não como mera entidade formal, nem como existência, mas como aquilo que torna possível as existências” (FERRATER MORA, 2004a, p. 2147). A lembrança por si só não diz nada. Nem tampouco os eventos no transcurso da vida sem alguma marca capaz de fixar-se para além do tempo. Por isso a pergunta incansavelmente repetida: “escreverei para esquecer? Como quem confessa uma culpa? Para lembrar ainda, para ser tudo ainda fora do tempo e da morte? Há-de haver uma razão (FERREIRA, 1986, p. 32-33).

A emoção à qual Vergílio Ferreira se refere, aquela em que, mesmo submersa no abismo de nossas memórias, basta um contato mais profundo com a beleza estética, seja pela contemplação da Arte ou na exuberância da natureza, ela se revela novamente e nos toca assim como na primeira vez. Por isso a pergunta sobre o porquê da escrita, se ela é uma forma de esquecimento como quem confessa um pecado ou se ela vivifica a memória:

É porque sistemas de explicação racional ou ortodoxias de várias espécies incarnaram ou incarnam esse *esquecimento* do que não pode ou não deve ser esquecido, é que toda a sua obra foi (é) uma *recusa* desse *esquecimento* e uma reivindicação perpétua desse *alarme*, sem o qual a vida é coisa entre coisas, existência alienada, morte dentro da vida, e não vida elevada ao rubro pela mesma morte, sua negação fictícia (LOURENÇO, 1986, p. 32).

Quando o engenheiro de minas, Luís Barreto, vai ao encontro de Jaime na escola e se apresenta, traz consigo a promessa de “um bem para a povoação” (FERREIRA, 1986, p. 20). O pronunciar das palavras em uma boca que mal se podia ver mexendo, revelava de modo simbólico por meio de “uma palavra anônima pontuando o silêncio” a falsidade daquela promessa enquanto um bem para a população. Era o Verão (ou mês de Maio?) de um ano tão indefinido quanto o futuro dos habitantes da aldeia plantada aos pés das montanhas. Os eventos que se sucederam a partir daquele dia inebriaram a todos, bestificando-os com as maravilhas do progresso. Mal sabiam que tais eventos eram sinais de um caminho sem volta para a grande catástrofe que atingiria a todos:

Os eventos do mundo terão sentido somente na medida em que são as letras a partir das quais se pode ler a Ideia de homem. [...] Não mais se acreditará, como a maioria das pessoas, que o tempo cria algo efetivamente novo e significativo. [...] o tempo e o seu conteúdo, a história universal enquanto um todo, tenham princípios e fim, plano e desenvolvimento, cujo objetivo último seria a perfeição suprema do gênero humano [...]. Para quem sabe distinguir o essencial do fenômeno, ou seja, distinguir o que está nele se manifestando do que nele se manifesta de forma casual, parecerão bastante pueris e

menores os mitos dos deuses e demônios que tomavam para si o cuidado de governar os eventos do gênero humano (SCHOPENHAUER, 2003, p. 53).

É a escrita que confere o sentido da tragédia vergiliana, enquanto busca e conhecimento na interioridade de vida do homem. O seu fazer não é um mero exercício de registro dos acontecimentos, mas sim, a edificação daquilo que é preciso eternizar como representação do belo pela Arte: “a escritura tem, portanto, a missão de redimensionar, revitalizar e preencher todos os componentes e instâncias que se fazem ausentes na existência solitária de Jaime” (LUCCHESI, 1987, p. 96-97).

O Verão que definha o homem vivaldiano, que definha o rebanho e arde o pinho, quebra o topo das espigas, danifica os grãos e rouba dos membros cansados o seu repouso, é sinônimo de um passado vibrante, simples e alegre para Jaime Faria, e de parúsia: redenção socioeconômica do homem e juízo final. Verão que ardeu sobre a aldeia durante toda a estação até sobrevir o longo inverno, deixando-a “miserável agora tecnificada, cortada, cruzada perpendicularmente de cabos elétricos, rumores a óleos de ferragem” (FERREIRA, 1986, p. 62). Escrever é a única alternativa para Jaime, porque “a única transcendência fosse a minha necessidade vital de me organizar em palavras e gestos e aí a criasse por excesso ou justificação ou urgência humana de me reconhecer humano numa ação útil e humanitária” (FERREIRA, 1986, p. 61). Nesse fazer artístico da escrita, realidade e ficção se misturam quando a primeira se torna inacessível ao sujeito imerso no caos que se tornou a vida moderna:

A narrativa moderna faz da estruturação caótica sua expressão estética: a presença do significante estético origina-se, pois, da ausência do significado da realidade. Como consequência, o narrar se torna o ato da dúvida, e a narrativa, o espaço do *re-conhecimento*, razão por que entre narrador e escritura se instaura uma *relação especular* na tentativa de resgatar a identidade e o sentido de uma *existência agônica e insular* (LUCCHESI, 1987, p. 7).

Re-conhecer a si mesmo, as coisas ao redor e ao mundo como um todo. A ordem e a desordem que estruturam tanto a vida quanto a narrativa no processo diegético é o que confere a Jaime a possibilidade de criar a sua harmonia perfeita e de validar sua existência. Ante a derrocada de todas as coisas, inclusive da ausência de Deus e dos mitos da modernidade, ante mesmo à própria queda que amplifica a crise e o seu estado de decadência, é preciso soerguer-se e prosseguir como quem caminha “pela casa escura no prazer e no medo de ouvir” os próprios passos (Cf. FERREIRA, 1986, p. 17).

2.4. Concerto para o crepúsculo dos mitos e da civilização — Outono

*Celebra o camponês com danças e cantos
Da feliz colheita o belo prazer
E pelo licor de Baco um tanto aceso
Finaliza com sono a sua diversão*

*Faz todos renunciar danças e cantos
O clima moderado que é prazeroso,
E a estação que convida tantos e tantos
De um dulcíssimo sono a desfrutar.*

*O caçador na alvorada sai à caça
Com trompas, espingardas e cães irrompe
Foge a fera, e seguem-lhe a trilha;*

*Já apavorada, e cansada do grande rumor
De tiros e mordidas, ferida ameaça
Uma frágil fuga, mas oprimida morre.*

– Antonio Vivaldi⁴³

Como dito no soneto que acompanha a terceira estação do concerto de Vivaldi, também no romance *Alegria Breve*, o Outono é a estação em que o camponês celebra com danças e cantos o dia feliz da colheita, sem a preocupação de, no dia seguinte, dedicar-se à lida no campo: “[...] o milho seca ao sol de veludo, espalhado em mantas sobre as areias. E os figos, enfiados em guitas, suspensos em paus às janelas como rosários, ou espalhados em tabuleiros” (FERREIRA, 1986, p. 94). No concerto

No 3º concerto, todos os componentes da orquestra executam harmoniosamente o ambiente alegre do Primeiro Movimento (*Allegro*), seguido de um solo de violino, representando o intenso prazer com que camponês celebra a colheita. Um segundo solo simboliza uma homenagem a Baco, regada a licores e cantos feliz, e seguido de um *Larghetto* finalizando o Movimento, revela-se como o instante em que o camponês se rende alegremente ao sono. Um solo de Cravo, no Segundo Movimento (*Adagio molto*), demarca o fim das festividades e a serenidade que toma conta do vilarejo. Até sobrevir o dia seguinte, quando, no Terceiro Movimento (*Allegro*), o caçador sai à caça com trompas, espingardas e cães

⁴³ Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “*Celebra il Vilanel com balli e Canti/ Del felice raccolto il bel piacere/ E del liquor de Bacco accesi tanti/ Finiscono col Sonno il lor godere.// Fà ch’ ogn’ uno tralasci e balli e canti/ L’aria che temperata dà piacere./ E la Staggion ch’ invita tanti e tanti/ D’ un dolcissimo Sonno al bel godere.// I cacciator alla nov’ alba à caccia/ Con comi, Schioppi, e cani escono fuore/ Fugge la belva, e Seguono la traccia.// Già Sbigottita, e lassa al gran rumore/ De’ Schioppi e cani, ferita minaccia/ Languida di fuggir, mà oppressa muore*”. (VIVALDI, 1725, p. 3). (Iconografia, figura 7)

ferozes. Conforme expresso pelas estrofes finais do soneto, a preza não terá escapatória. Esgotada, temerosa e ferida, sua tentativa e sua luta pela sobrevivência são fatalmente encerradas quando é atingida e morre.

No senso comum, o Outono também é conhecido como a estação em que as folhas caem. E se, na mitologia cristã, a *queda* representa o banimento da morada celeste e do paraíso, a história humana também tem seu curso alterado por episódios marcados pela queda: a de Paulo do cavalo (A BIBLIA SABRAGADA, 1997, 1423-1424), a da bolsa de valores em 1929, a do Muro de Berlim em 1989, das Torres Gêmeas, em Nova York, em 2001. Em *Alegria Breve*, essa problematização acontece na superfície da narrativa ao falar sobre a derrocada da obra de arte em suas diversas expressividades, cuja simbologia e problematização se dão precisamente com a destruição do disco presenteado a Jaime por Ema e pela queda do telhado da igreja, sugerindo a mais absoluta e definitiva ausência de Deus:

E de súbito, um estrondo brutal atoa a aldeia toda. Foi de noite, um impacto enorme no silêncio como imenso trovão – um terramoto? Porque era esse um rumor surdo, subterrâneo, que pavoroso anuncia o estranho reino das sombras. [...] Fulminantemente, porém, eu erguera-me, vestia-me, o sol vítreo no quarto. Fiquei paralisado, instantâneo fotográfico, as calças paradas a meio das pernas, um pouco de cócoras, escuto é uma ideia súbita e imprevista. E assim que a ouço bem, visto-me à pressa, saio. Realmente, devia ter-me lembrado. Mas fora um estrondo medonho, maior que todos os estrondos, maior que a minha dimensão humana, e eu não tomei posse ainda verdadeira da minha força divina. Não tinha dúvidas já, antes de as não ter. E com efeito, quando cheguei ao adro vi – que estranho! Todo o telhado da igreja abatera em massa em várias pranchas (FERREIRA, 1986, p. 200).

Do crepúsculo dos mitos ao reino das sombras, há, aqui, uma espécie de deificação do homem, que se vê abandonado por Deus, em completa solidão, último e primeiro ser humano da terra. Como se dissesse: “o conceito de ‘Deus’ foi, até agora, a maior objeção à existência... Nós negamos Deus, nós negamos a responsabilidade em Deus: apenas assim redimimos o mundo” (NIETZSCHE, 2006, p. 47). Redenção precedida de uma queda que ninguém sabe ao certo como e quando começou, e que encontrou o seu limite com a guerra. Quando esta sobreveio sem nenhum auxílio divino com toda fúria do progresso predatório, surge, então, o período de euforia vivenciado pelos habitantes da aldeia em virtude da instalação da indústria de extração e beneficiamento de volfrâmio para a fabricação de armas. Uma passagem, que se deu inicialmente como um concerto em *Allegro*, rodopiante feito as folhas que caem das árvores e são levadas pelo vento, para então sobrevir os acordes de um *Adagio moto* e o inevitável encontro com o chão, que, em breve, se cobrirá de neve ao som de

melodia lenta e triste. Neve que cai como flores num sepulcro, por “desprezo do céu? Ou piedade. Flores que tombam, pétalas derradeiras, amontoadas, para cobrirem a campa, a separarem dos nossos pecados, do pecado e da glória de continuarmos vivos” (FERREIRA, 1986, p. 92). Queda metaforizada na impotência dos habitantes da aldeia que trocam a recusa pela aceitação, e que culmina na futura negação de si mesmos, cujo preço final será pago com a própria vida.

Porém, antes que o progresso predatório avançasse pela alvorada sucumbindo a vida dos trabalhadores em definitivo, feito caçador ao perseguir a fera apavorada, cansada e ferida, no romance vergiliano, antes mesmo que não houvesse mais como fugir, tamanha a debilidade da presa, era preciso enfrentar os algozes dos trabalhadores, intervindo na questão das horas suplementares e da doença do Carmo. Ainda que, participar ou não de tal empreitada se tornasse um problema em si mesmo, na medida em que a tomada de decisão de Jaime Faria pudesse representar um conflito de interesses que ele próprio condenava. Como ocorre, por exemplo, no caso do estratagema orquestrado pelo Padre Marques para “se aproveitar disso para levar os desgraçados à missa, [sendo que] a questão não era de missa mas de justiça social, a verdadeira justiça apurada em si” (FERREIRA, 1986, p. 63).

Ora, se “agir é uma forma mais útil do que todas as formas superiores de humanidade e de justiça [...], porque era forma de realizar a vida imediatamente por descompressão” (FERREIRA, 1986, p. 64), essa mesma necessidade de agir e aliviar o que se encontra comprimido, seja em virtude de um espírito altruísta ou não, além de ser um compadecimento com as necessidades do *Outro*, é também uma forma de aplacar o sofrimento da própria existência, tal como defende Schopenhauer:

Não importa o que a bondade, o amor e a nobreza de carácter possam fazer pelos outros, tem-se aí sempre apenas o alívio dos sofrimentos; consequentemente, o que pode mover a bons atos, a obras de amor é sempre tão-somente o conhecimento do sofrimento alheio, compreensível imediatamente a partir do próprio sofrimento e posto no mesmo patamar deste (SCHOPENHAUER, p. 477).

Em relação a *Alegria Breve*, dizer que Jaime se beneficiaria com a causa em questão não é, portanto, um raciocínio de todo inválido, se considerado o fator ético-ontológico inerente nesta ação. Ciente de que “os actos surgem, e a pessoa que somos estabelece-se em nós, e só depois as razões proliferam como a erva num cemitério” (FERREIRA, 1986, p. 81), em sua busca pelo conhecimento de si, esse *Outro*, que é preciso reencontrar ou permitir que se revele, carece de uma postura positiva perante a vida. Justamente porque é no

estabelecimento dessa postura — de uma ação efetiva ou não — que essa existência precederá a essência, pois “só a resolução definitiva nos fará ver o tipo de pessoa que somos: nossos atos serão um espelho de nós mesmos” (SCHOPENHAUER, p. 390).

É lícito imaginar que a tarefa que Jaime tinha pela frente não seria fácil, não apenas pela reclusa da empresa em atender as demandas dos trabalhadores em defesa dos interesses econômicos. A própria natureza da sua ação era uma questão latente, “porque não eras nada e eu senti-me, por ambição ou desejo de me justificar perante mim, eu senti-me transportado para lá da pequenez da aldeia e do problema de uma justiça local, e pressenti-me abatido pelo grande «vento» da História” (FERREIRA, 1986, p. 64). O ceticismo perante a questão ética-ontológica origina-se, assim, no reconhecimento da força sobre-humana a ser exercida no enfrentamento da História, análoga à luta do homem contra a força da natureza. Abatido pelo grande «vento», Jaime assemelha-se ao *Angelus Novus*, interpretado por Benjamin, vendo uma catástrofe acumulando ruínas sobre ruínas em baixo dos seus pés, enquanto os ventos de uma tempestade, “que chamamos de progresso” (BENJAMIN, 1986, p. 226), o impelem para longe.

Essa decadência e ruína atinge o seu clímax quando o conflito chega ao fim, e o minério perde sua importância, culminando no fechamento da indústria. Nesse declínio, surge o outono da vida, prenúncio do fim dos habitantes mais velhos e a migração dos mais jovens. Segundo Eduardo Lourenço:

Todo esse processo de *queda* do seu mundo de plenitude mítica será englobado num mais vasto processo histórico-cultural de *morte de Deus*. Ou com mais propriedade e à maneira de Malraux, sua ponte para Nietzsche, da *morte dos deuses*, conjunto dos valores e das referências que durante milhares de anos haviam conferido um sentido à aventura humana e que, de súbito, ruíram, convertendo cada um de nós, segundo Vergílio Ferreira, num deserto. Ao jovem adolescente a quem tudo foi morrendo cumpria florir o deserto, descobrir *um sentido* num mundo sem ele, mas sobretudo *o seu sentido*, a sua razão de ser de abandonado da sua infância e do Deus dela (LOURENÇO, 1986, p. 27).

Ou seja, as mãos, o olhar, os dias, enfim, tudo anoitece na vida de Jaime Faria. Só lhe resta escrever. E é aqui que se anuncia a Arte, enquanto possibilidade de ressignificação da vida. Isto é, o instante em que se interroga sobre algo enorme, belo e triste a ser resolvido, ao mesmo tempo em que pesam em seu corpo envelhecido milênios de desastre. Este mesmo corpo que, embora permaneça vivo, ao ser adentrado nas camadas mais profundas da existência de Jaime Faria, munido daquilo que Emil Cioran (2011) dirá sobre os limites da vida e a perspectiva da morte, é possível de ser compreendido como um corpo sobrecarregado

de “experiências às quais não podemos sobreviver. Experiências depois das quais sentimos que nada mais pode ter significado. [...] Se continuamos vivos, é graças à escrita. [...] Criar significa salvar-se provisoriamente das garras da morte” (CIORAN, 2011, p. 20-21).

Corpo que envelhece e não reconhece a velhice, ou se a reconhece, interpela para atestar a veracidade da suspeita. Velhice, por sua vez, que exige da personagem a recriação de sua história, ainda que os anos já vividos sejam “um esgotamento longo de tudo” (FERREIRA, 1986, p. 16). Sobretudo, porque, segundo o próprio Jaime Faria: “estamos fora do tempo e do mundo, na paragem breve e longa, para o balanço de um recomeço possível” (FERREIRA, 1981a, p. 133). Morrer antes da hora, antes da vinda do seu filho, antes de tornar-se o último e o primeiro homem, seria um absurdo para o indivíduo que acabara de nascer e a sua busca pelo absoluto (DAL FARRA, 1974; PEREIRA, 2003; VALENTIM, 2010).

De todas as tentativas do homem se livrar da morte, ou mais precisamente, da aniquilação total e definitiva da existência, sua obra é aquilo que atravessa o tempo e se perpetua para além dele. Seu legado constitui uma parte indissociável do ser, na medida em que ambos completam um ao outro, embora não permaneçam livres de uma dissociação, quando a Vida e a Obra não caminham juntos. Ainda assim, o término da jornada de um não aniquila a existência do outro. Muito pelo contrário. Talvez, por isso mesmo, o artista e o homem de modo geral buscam a realização de si, como se houvesse uma parte significativa do ser no fruto do seu ofício, e, por isso, esgotam suas forças até o limite da condição humana para a promoção de tal encontro antes do seu último suspiro.

Sobre tal aspecto, Eduardo Lourenço explica:

A morte, tão substancialmente aludida, não é nunca a *minha* morte. é a utilização do primado da *subjetividade* a favor dela. A nossa vida enquanto *aparição*, na sua verdade profunda, não tem *propriamente morte*, é, no sentido próprio, *imortal*. Por outro lado, é esse *irreal* da morte, essa ameaça em que consiste fundamentalmente a sua *presença* – e por isso o que tememos nela é outra coisa, é o *nada* mesmo – que confere à nossa existência a sua seriedade, a sua dignidade, a sua grandeza, e pouco importa que o sentimento delas seja expresso numa *alegria* desmedida ou numa *amargura* infinita. Lá onde somos quem somos, *alegria* e *amargura* são irmãs gémeas e proclamam por nós que é bem o *excesso* de nós que nos constitui e nos define (LOURENÇO, 1986, p. 33).

Significa, então, dizer que Jaime Faria se recusa a entregar-se à morte? A princípio, é lícito afirmar que seu desejo é o de tornar-se um deus, alcançando a imortalidade, tal como aludido por Schopenhauer na perpetuação da espécie. No entanto, o que interessa ao

protagonista é considerado por ele mais nobre. Ora, se, de acordo com Heidegger, “aqueles que viajam por veredas escuras. Esses mortais são capazes de assumir o morrer como uma travessia para a morte. Na morte, recolhe-se o encobrimento mais elevado do ser. A morte já ultrapassa todo morrer” (HEIDEGGER, 2003, p. 17), para Jaime, a intenção mais evidente é a de destruir os velhos valores impostos, recolocando, em seu lugar e no final da vida, a descoberta do valor do próprio homem por meio da escrita.

A parábola utilizada por Jaime para simbolizar o absurdo das heteronomias que regem a vida do homem é bem ilustrativa:

Quando em pequeno, escolhi de uma vez um pintainho de uma ninhada nova de Março. Marquei-o, aquele era o meu. E quando já era um frango, atei-lhe um cordel, prendi-o a uma oliveira. Porque o frango fugia do quintal e os donos dos outros quintais atiravam-lhe pedras. Quando me pareceu que o frango (era uma franga) já sabia cuidar de si e portar-se com juízo, desatei-lhe o cordel da pata. Mas a franga, habituada a chegar ao extremo do cordel e a esticar a pata, quando já não tinha cordel preso corria alvoroçada até ao antigo limite do cordel e estacava aí, bruscamente de para retesa para trás como quando ainda havia cordel (FERREIRA, 1986, p. 37-38).

Parece ambicioso a pretensão de recriar tudo, mas como negar tal dever, se “Deus é morto”, e é preciso alguém para “sustentar a vida à terra que ainda existe?” (Cf. FERREIRA, 1986, p. 95)? Como alento para a difícil tarefa, em outra passagem, Jaime observa que “tudo vai do começar: o amor, o ódio, o choro, a ternura, o medo. E quando caímos nisso, o que nos sustenta não é o objecto do sentimento, mas o próprio sentimento. Porque o objecto é um pretexto, e o sentimento é o prazer de nós próprios, que não somos pretextos” (FERREIRA, 1986, p. 37). Acostumados com a intervenção divina, o homem seguiu seu caminho alheio à possibilidade de ser o autor de sua própria história, ao encarar as vicissitudes da vida de frente, sem retroceder uma vírgula diante do primeiro obstáculo.

Enquanto pretexto, a espera por um deus há muito ausente não faz nenhum sentido. É apenas uma questão de tempo para que o sentimento oriundo dessa relação comece a perceber a inexistência da fonte, agudizando ainda mais a angústia existencial aludida àquela espera por uma resposta, que, na verdade, era sintoma do próprio vazio. Nesses termos, o desafio não assusta tanto. Mas a tarefa que Jaime tem pela frente o colocará diante de uma situação-limite, cujo próprio peso da vida, a dor e a solidão, se encarregarão de deixar isso claro e evidente para o herói vergiliano. Em todo caso, tal como nos ensina Schopenhauer, “quando finalmente a aflição não tem mais objeto determinado mas espalha-se por toda vida, ocorre aí em certa medida um mergulho-em-si-mesmo” (SCHOPENHAUER, p. 502).

Outro mito problematizado por Vergílio Ferreira (1966; 1969; 1988), atrelado a essa tentativa de reconstrução de tudo, diz respeito à narrativa, enquanto uma crise acentuada na modernidade. Como é possível ao homem representar aquilo que ele mal compreende? Ou, ainda, como elaborar um discurso ou ideia por meio de palavras que dê conta de uma realidade inapreensível, em que a própria comunicabilidade fragmenta-se no absurdo da vida e das relações humanas? Questões igualmente colocadas por Nietzsche, e que é preciso retomar para apreender a essencialidade das coisas e do mundo, se isso for possível: “o mundo verdadeiro – alcançável? De todo modo, inalcançável. E, quanto não alcançado, também desconhecido. Logo, tampouco salvador, consolador, obrigatório: a que poderia nos obrigar algo desconhecido?” (NIETZSCHE, 2006, p. 32). A indagação a ser feita, antes mesmo que a resposta anterior seja dada a contento, deve buscar saber se “o ser humano é apenas um equívoco de Deus? Ou Deus apenas um equívoco do homem?” (NIETZSCHE, 2006, p. 10).

De acordo ainda com o filósofo alemão Martin Heidegger, em sua análise sobre o texto poético, “[...] a palavra, no modo em que já foi palavra, perdeu-se do antigo lugar em que deuses apareciam [...] O dizer era em si mesmo o deixar aparecer do que havia sido contemplado por aqueles que dizem” (HEIDEGGER, 2003, p. 173). Assim sendo, no que diz respeito a *Alegria Breve*, se os deuses de outrora manifestavam-se ao ouvir as palavras daqueles que os contemplavam, pela mesma lógica, o mundo representado por Jaime Faria se concretiza no dizer da sua escrita, em um jogo de contemplação da natureza à sua volta e das lembranças de um tempo existente apenas nas tramas de sua memória. Mas as palavras, mais do que nomear suas dores e solidão, em um espaço-tempo onde o sujeito da enunciação e o do enunciado permanecem unificados, toda possibilidade de sofrimento pelo abandono dos deuses e dos homens, são anuladas perante a natureza e a Arte. Tem razão, portanto, Luci Ruas Pereira, ao afirmar que:

Em toda a manifestação artística de Vergílio Ferreira percebe-se uma grande preocupação, a de harmonizar o mundo ao qual o homem deve integrar-se. A dignificação do homem é uma necessidade – isso ele aprendeu com os neo-realistas. Mas essa dignificação só é possível se em contato com o mundo que o homem há de recriar e com a emoção de se reconhecer como “eu” existente na descoberta desse mundo (PEREIRA, 1997, p. 145).

Em sua análise sobre *Alegria breve*, também Robert Bréchon sublinha que o romance vergiliano trata-se de “um poema e uma narrativa romanesca: composição rigorosamente circular, ou em rosácea, com um constante retorno aos temas; estilo ao mesmo tempo

sufocante e envolvente, cheio de sugestões; e sobretudo simbolismo e expressionismo da narrativa” (BRÉCHON, 1981a, p. 9). Algo que se assemelha, como dito anteriormente, à técnica de *ritornelo*, tal como utilizada por Vivaldi, segundo a qual “O motivo é expandido para se tornar um período constituído por certo número de elementos que podem ser citados novamente total ou parcialmente” (TALBOT, 1990, p. 130).⁴⁴

Ora, se tal narrativa não cabe nas categorias tradicionais de espaço e de tempo, também os acontecimentos parecem ter uma função de pretexto, ocasião para se pôr em equação alguma problemática. Assim, o discurso de Jaime Faria é pensado, sentido e vivido, através da voz “original” da sua consciência e da sua memória, por meio de uma linguagem que lhe é própria, chegando mesmo, às vezes, a interrogar-se sobre a existência dela ou não. Segundo Eduardo Lourenço:

É nesse tecido de sombra, coexistente com a nossa alma, como diria o mesmo Antero, que Vergílio Ferreira tentou recontar, *contra os deuses*, a sua mensagem de esperança, a sua *alegria*, sem poder convencer-se nunca, nem mesmo no *milagre* redentor da arte, que é mais do que *Alegria Breve* (LOURENÇO, 1986, p. 32).

Se por detrás da crise de valores, provocada pela tecnicização da aldeia, espaço central na trama de *Alegria breve*, tão rápida que nem mesmo Deus percebeu, e da questão do abandono desta pelos mais jovens, que a deixaram entregue aos velhos condenados a uma morte que não pode tardar, Jaime Faria, o único sobrevivente, e mais do que isso, o único homem sobre a Terra, vive os seus próprios problemas em busca do sentido da vida e da morte, isto ocorre “[...] porque a vida pesa tanto. É imensa, horrorosa, violentíssima, temos de sangrá-la com qualquer atividade para ter menos força” (FERREIRA, 1986, p. 59). Esta reflexão convida o leitor a recolocar as perguntas: se pode a ação pela ação justificar uma existência? Se Deus existe e a alma é imortal, ou se os deuses morreram inúteis? E se, por fim, poderá o homem construir sozinho um universo habitável para si e para os seus, liberto de tudo aquilo que o oprimia e o limitava? De acordo com Ivo Lucchesi,

⁴⁴ Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “Los concierto de Torelli iniciaron el movimiento hacia la separación entre el tutti y el solo, mediante la alternancia de períodos otorgados a uno y otro; en manos de Vivaldi quedó el establecimiento de nueva forma. *El motivo se expande para convertirse en un período constituído por cierto número de elementos que se pueden citar otra vez total o parcialmente*: el ritornello. La orquestación suele ser de tutti de principio a fin, y lo normal es que el ritornello, cada vez que aparece, empiece y termine en la misma tonalidad, se ven dominados por el solista y con ellos se introduce libremente nuevo material temático. El tercer movimiento del concierto para *flautino* RV 443/P. 79 ejemplifica de modo excelente estos principios (las letras de A e la E en la columna «Derivaciones temáticas» se refieren a elementos del ritornello)” (TALBOT, 1990, p. 130).

Na impossibilidade de o homem compreender a complexidade de sua existência, atribui seus fracassos e inquietações a interferências e decisões oriundas do mundo mítico, fechando-se numa verdade inquestionável, situação ainda mais estabilizada no Medievalismo teocêntrico, em face do monoteísmo cristão (LUCCHESI, 1987, p. 4).

No meu entender, em relação ao romance em foco, só a obra de arte é, portanto, a única força motriz capaz de redimir o homem e construir uma nova civilização, após a destruição de tudo aquilo que representava os mitos antigos e as civilizações fracassadas, assim como ocorreu com a aldeia de Jaime Faria e todos os que nela habitavam. Vale dizer ainda que “sem fé num além da existência, o homem tem de enfrentar o fim da sua vida, e este fim aparece-lhe necessariamente absurdo” (RUDOLF LIND, 1986, p. 39).

Absurdo porque contraria tanto o senso comum quanto a razão, apesar de o homem ter acreditado atingir o seu absoluto, ele mostrou-se capaz das maiores atrocidades. Por isso, a *experiência estética* é o caminho para conhecimento de si, na medida em que “a obra de arte é a via de acesso a esse mundo em que sejam nós” (FERREIRA, 1969, p. 221). Porque só pela emotividade, advinda da contemplação do belo, “contra tudo o que povoa a terra, temos o fulminante poder de sabermos quem somos. É aí que cabe a nossa condição, é aí que cabe a nossa interrogação, fascinante e sem limite” (FERREIRA, 1966, p. 69). Em outras palavras, *Alégria Breve* recoloca e reitera a eterna questão de sermos ou não sermos.

2.5. Concerto para a promessa messiânica do filho — Inverno

*Treme congelado em meio a neve fria
Ao rigoroso expirar do horrível vento,
Correr batendo os pés a todo momento;
E pelo excessivo frio bater os dentes;*

*Passar os dias calmos e felizes ao fogo
Enquanto a chuva lá fora molha a tudo
Caminhar sobre o gelo, com o passo lento
Por temor de cair nesse intento;*

*Andar rápido e escorregar, cair à terra
De novo andar sobre o gelo e correr rápido
Sem que ele se rompa e se quebre;*

*Ouvir sair das portas trancadas
Siroco, Bóreas e todos os ventos em guerra
Este é o inverno, que, no entanto, traz alegria.*

– Antonio Vivaldi⁴⁵

Assim como no Opus 8, nº 2 (Verão – *L'Estate*), Bóreas reaparece no Opus 8, nº 8 (Inverno – *L'Inverno*), desta vez de modo mais intenso. Conhecido pelos gregos como o *Vento do Norte* que trazia o inverno (BULFINCH, 2006, p. 174-175), Jaime o descreve numa das noites de Inverno como “um vento selvagem, carnívoro, com os dentes brancos à mostra. Vem do lado de lá da montanha, do fim do mundo. Como uma praga, largando atrás o rasto da desolação, pelas ruas desertas, varridas de aridez, como uma massa de lobos aos uivos” (FERREIRA, 1986, p. 183). Neste cenário gélido e desolador, o herói vergiliano enfrenta suas dores mais profundas, ao vivenciar e reviver suas tragédias pessoais e as daqueles com quem conviveu, experimentando, ao fim, a solidão mais profunda.

Neste quinto subcapítulo, analisarei a questão da *promessa messiânica do filho*, que no seio da narrativa aparece como “projeção simbólica de um ‘tu’, tantas vezes mencionado, o alter-ego do narrador. [...] recurso funcional com o intuito de conferir verossimilhança ao relato” (LUCCHESI, 1987, p. 95); a linha tênue entre a Vida e a Morte, representada em alguns personagens e outros elementos que compõe os cenários da narrativa; a impossibilidade de retorno ao passado e a necessidade de reconstrução da cultura, da linguagem, da memória; e, por fim, a afirmação do homem como senhor de si mesmo, como um Deus que se levanta ante o olimpo inabitado.

Ainda que as demais estações do ano, que representam a infância, a juventude e a vida adulta, apareçam aqui e ali no decorrer da narrativa, a atmosfera que domina o romance é o da velhice, metaforizada pelo rigoroso Inverno, tal como sublinha Luci Ruas Pereira:

O branco da neve é o tom dominante, assim como o inverno. Verão ou primavera configuram-se apenas na memória de um homem que vive um tempo de solidão radical, mas que é movido por um desejo obsessivo de ser mais que a testemunha viva de um mundo arruinado. Daí a repetida tarefa de enterrar os mortos e, com isso, atender ao apelo da terra, necessitada de húmus para a próxima brotação, num tempo que não se sabe quando vai chegar (PEREIRA, 2016, p. 113).

A tarefa assumida por Jaime Faria de tornar-se o coveiro do mundo assemelha-se a um imperativo categórico, ou máxima de vida, dizendo-lhe a todo instante: “enterra os teus

⁴⁵ Tradução livre para a língua portuguesa de minha autoria: “*Agghiacciato tremar trà nevi argenti/ Al Severo Spirar d’ orrido Vento,/ Correr battendo i piedi ogni momento;/ E pel Soverchio gel batter i denti;// Passar al foco i di quieti e contenti/ Mentre la pioggia fuor bagna ben cento/ Caminar Sopra il ghiaccio, e à passo lento/ Per timor di cader girsene intenti;// Gir forte Sdruzziolar, cader à terra/ Di nuove ir Sopra ‘I ghiaccio e correr forte/ Sin ch’ il ghiaccio si rompe, e si disserra;// Sentir uscir dalle ferrate porte/ Sirocco, Borea, e tutti i Venti in guerra/ Quest’ é ‘I verno, mà tal, che gioja apporte*” (VIVALDI, 1725, p. 8). (Iconografia, figura 8).

mortos e a terra será fértil com novas flores” (FERREIRA, 1986, p. 38). Superar a solidão, o cansaço, os gélidos e cortantes ventos boreais, não obstante o extremo das condições do herói-narrador, torna-se possível ante o consolo na esperança parusíaca do rebento, enquanto uma espécie de horizonte possível, ou graça redentora a ser conquistada ao término da sua jornada. Enquanto o filho não chega, de acordo com Ivo Lucchesi, “não cabe a Jaime outra opção, senão assumir a plenitude de seu próprio momento: vivenciar a experiência radical da solidão, motivada pela esperança messiânica da vinda de um filho” (LUCCHESI, 1987, p. 95).

E assim, como no quarto soneto do concerto vivaldiano, Jaime parece também travar a difícil tarefa de travessia pelo rigoroso inverno, congelado em meio a neve fria, expirando o horrível vento por entre as matas, as ruas desertas, na solidão da casa, batendo os pés e os dentes a todo momento pelo frio excessivo, sempre à espera dos dias calmos e felizes. Ou, que ao menos, a chuva lá fora volte a cair molhando tudo, assim, resta-lhe apenas seguir em frente com a sua escrita:

A figura mítica do filho no desenvolvimento da narrativa pode sugerir duas dimensões: uma na relação narrador/escritor; outra na relação autor/leitor. Para a primeira, o ‘filho’ é a fresta do imaginário contracenando com estado de absoluta solidão do narrador-personagem. É a projeção simbólica de um ‘tu’, tantas vezes mencionado, o alter-ego do narrador. Para a segunda, trata-se de um recurso funcional com o intuito de conferir verossimilhança ao relato. Não haveria lógica em escrever para uma aldeia despovoada. Assim, a possibilidade de um dia o filho vir restabelece a logicidade ficcional (LUCCHESI, 1987, p. 95).

De acordo com a segunda dimensão supracitada, tem-se, portanto, a presentificação do filho como alternativa possível para enfrentar a solidão absoluta. Tal solução não é definitiva ou irrefutável, visto que, se a esperança se assemelha com a cólera divina, como dito anteriormente, logo, a certeza do retorno daqueles que partiram torna-se menos crível com o passar do tempo e com a morte dos que permaneceram. A angústia oriunda desse pessimismo, ou desesperança, acentua-se de tal modo que é inevitável não cair em desespero tendo a morte como a própria sombra, tal como no caso das mulheres temerosas de serem devoradas pelos lobos e os cães, quando já não mais houver quem assuma o ofício do coveiro (Cf. FERREIRA, 1986, p. 103).

Suportar até as últimas consequências a tarefa imposta a si mesmo como um dever moral e existencial, ao preparar o mundo para o retorno do filho, não é fonte de nenhuma paz de espírito para Jaime, nem tampouco o impede de, por vezes, se ver à beira daquele precipício, como bem revela o narrador: “[...] és do mundo que apodrece, apodrecerás com

ele, a tua missão é só essa — dizeres o lugar do recomeço” (FERREIRA, 1986, p. 107). Por isso, não é de se estranhar a explosão de alegria quando ouve a resposta do seu próprio grito ecoado por entre as montanhas e a mata de pinheiros: “[...] a terra vai de novo cumprir-se, Deus voltou a erguer a mão: o Deus és tu. Mudo, alegro-me sem excesso, como quem cerra os olhos e respira enfim” (FERREIRA, 1986, p. 68).

Ao retornar para a aldeia como um cético, André Beló precisava enxergar a decadência do local com os próprios olhos, como quem busca eliminar qualquer dúvida existente sobre algo importante. Sem esboçar alguma razão ou motivo para permanecer, visto que a decadência do lugar era desoladora, André Beló adentra no carro e arranca do local sem se despedir, deixando Jaime e a aldeia para trás absorvidos no silêncio (Cf. FERREIRA, 1986, p. 71-72). Tal experiência desaba sobre Jaime como um argumento irrefutável: é inútil alegrar-se com a vinda de qualquer um que não seja o seu próprio filho, pois “a esperança realizada começa logo outra vez desde o princípio” (FERREIRA, 1986, p. 23). Tal experiência muito se assemelha ao pêndulo schopenhaueriano entre a dor e o tédio, ou entre o sofrimento de se conquistar algo e o descontentamento após a conquista. No caso de Jaime Faria, somente o seu rebento poderia redimi-lo, fazer valer a pena ter permanecido vivo quando tudo ao seu redor é um imenso cemitério.

Enquanto isso não acontece, esse *Outro* também se revela no encontro do indivíduo consigo mesmo. Um reencontro que ocorre num instante de contemplação, de ausência de qualquer interesse que não seja o de entrega, ainda que não se saiba ao certo aquilo que se vê na sua frente. Tal procedimento é extremamente difícil de realizar — sobretudo numa época em que os sentidos e o pensamento estão voltados para outras interações, como as redes sociais na internet —, se comparado com a contemplação da natureza. O *sentimento estético* produzido pela experiência contemplativa, neste caso, não exige tanto esforço, principalmente porque o belo da natureza fala de imediato, a ponto de deixar o espectador atônito com a sua exuberância, semelhante ao *Caminhante sobre mar de névoa*⁴⁶, de Caspar David Friedrich (Iconografia, figura 9). Como se evidencia numa das experiências vividas por Jaime:

Fito-me de novo à janela e um instante parece-me que esse outro que estou vendo vai tornar-se independente, franzir o rosto, fazer-me talvez uma careta de escárnio – e desvio os olhos. Que estupidez – olha-te, és tu! És tu esse outro, pensa-te, estás velho. Mas a minha idade é uma invenção, uma declaração absurda vinda de fora. Não vivo no tempo, vivo na eternidade – sou idêntico em mim mesmo, desde a infância mais remota até nunca, até sempre (FERREIRA, 1986, p. 85).

⁴⁶ *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, também conhecido como *Viajante sobre o mar de névoa*

A relação com a natureza é tão expressiva na obra vergiliana que ela não se limita à descrição espacial, ou à representação do belo na contemplação da paisagem, feita por alguma personagem. Numa das cenas mais intensas e libidinosas, por assim dizer, entre os amantes Jaime Faria e Vanda, Vergílio Ferreira se utiliza dos elementos naturais e do estado físico da matéria para descrevê-la, tornando a narrativa poeticamente mais criativa e bela:

Deitada sobre a cama, noite de lua, ofegante. O lençol desce-te até o ventre, na luz pálida que passa pela cortina transparente, vejo-te, estaco fulminado — «deita-te» —, ergue um joelho sob o lençol, os dois seios nus pousados no peito, a mancha da face entre os cabelos escuros desalinhados. Rápido, destro, a urgência fina e funda, intenso, violentíssimo, o meu corpo erguido na noite, um clarão suave abrindo ao alto no teu quarto. Ágil, curvilíneo, plasmado às vagas do teu calor, massa densa e húmida, a humidade ressuma da íntima fermentação, lúbrico, lubrificável. Duro, reteso. Toda a violência da terra, mastigação vulcânica, laboriosa, do plasma original, apontada a ti, centrada massa endurecida irrompe, ameaça tensa como um dique de pressão crescente ó Deus, ó Deus, e como é belo um punho cerrado a cólera hirta de olhos estoirando no fundo de mim e a procura cega do mais absoluto exigente vigoroso a raiva, a raiva, arre! tu, máximo inacessível e tão perto — a invasão expande-se na onda de orgulho alta como o poder concreto de todas as forças conglomeradas, tomba, impacte brutal, alastra à babugem escumosa na praia aberta, efervescente vencida no trémulo cisco ainda esfervilhando ainda faúlha breve aqui e além no estertor do fim escorrida em baba e em choro reabsorvida na areia porosa da terra que recomeça (FERREIRA, 1986, p. 47-48).

Ao contrário do que ocorre nas ficções marcadas pelo absurdo⁴⁷, o julgamento sobre as personagens e suas ações, normalmente deixada para o leitor, no romance-problema, realiza-

⁴⁷ Via de regra, os autores que tratam o absurdo como uma espécie de espelhamento das preocupações e angústias, emoções e pensamentos do homem no mundo ocidental, buscaram instaurar uma linguagem artística capaz de formular um novo meio de pensar, de representar e de fazer arte – transformando a realidade, rompendo com antigos conceitos, trazendo-os ao palco metaforicamente, produzindo reflexões, dor, amor, ódio, desejo de mudança e superação. Uma linguagem que reflete sobre a condição humana, a solidão, o tempo, a velhice e a incomunicabilidade, tornando tais questões na tônica da obra a ser laborada. Segundo Martin Esslin: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo [...] Divorciado de suas raízes religiosas, transcendentais e metafísicas, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas e inúteis” (1978, p. 20). Nesta perspectiva, temas como a ausência, o vazio, o nada e a falta de sentido da vida, tramas cíclicas, ações repetitivas, são características inerentes a tais obras. Eugène Ionesco sublinha que: “O realismo, socialismo ou não, está aquém da realidade. Ele a comprime, atenua, distorce e não leva em conta as nossas verdades e obsessões fundamentais: o amor, a morte, o espanto. Ele apresenta o homem dentro de uma perspectiva reduzida, alienada: nossa verdade está em nossos sonhos, na imaginação: tudo a cada instante confirma essa afirmação. [...] A realidade não existe para ser realizável: ela é aquilo que é (IONESCO, 1984, p. 4)”. Sendo a realidade do homem cada vez mais superficial e mascarada – expresso nas relações sociais repletas de distanciamentos, superficialidade e egocentrismo –, o resultado com que o homem se defronta resulta numa posição solitária no mundo, com sua subjetividade e seus desejos de superação dessa realidade sem sentido, o que o isola e o fragmenta. Para Eduardo Lourenço, a ambição romanesca de Vergílio Ferreira em tornar “*absurdo* da condição humana sem referência nem destino transcendental, e, simultaneamente, extenuar, vencer por dentro, esse mesmo sentido do *absurdo*,

se dentro da própria narrativa a todo instante pelo narrador-personagem. Em certa medida, as indagações feitas por Jaime sobre as suas experiências aparentam, num primeiro momento, não ter nenhum propósito inerente à vida em si, como na insistência de jogar uma partida de xadrez que nunca se sagra vencedor, ou ainda como o encarar o espelho como forma de questionar a certeza de conceitos existenciais como verdade ou valor.

O mesmo ocorre com os sons que permeiam a obra, em forma de música, o dobrar dos sinos, os sobrevoos dos pássaros, os uivos dos cães, as orações das beatas na igreja e no cortejo fúnebre e o silêncio. Nenhum tipo de sonoridade, ou ausência de som, é casual ou gratuita em *Alegria Breve*. Todos os elementos atuam de modo harmônico dentro da narrativa, numa escrita “melódica”, em que os sons e os silêncios são enaltecidos em forma de música, tal como os gritos proferidos tantas vezes ao longo da narrativa. Em última instância, conforme observa o compositor Richard Wagner, há uma identificação entre o grito e aquele que o profere, como expressão de uma certa identidade emotiva:

O objeto do som que percebemos coincide de modo imediato com o sujeito do grito que proferimos. [...]. Se o nosso grito, lamento ou exclamação é a exteriorização mais imediata da emoção de nossa vontade, compreendemos, por isto mesmo, que o apelo que chega ao nosso ouvido é a exteriorização da mesma emoção. E nenhuma ilusão, como causada pela luz, será possível aqui pois se a essência do mundo exterior não fosse idêntica a nossa, a própria visão estaria envolta as trevas cerradas de um abismo. (WAGNER, 1987, p. 24).

Das razões ou motivações do grito até a sua emissão efetiva ou abafamento, não há nenhum tipo de pauperização de significado. A compreensão do grito é imediata, sem que isso ocorra pela mediação da razão ou qualquer esquema figurativo, aquilo que motivou o grito é compreendido assim que manifesto o desejo: “[...] se quisermos representar este grito, em todos os graus de uma violência que chega ao lamento do desejo, como elemento fundamental de toda a manifestação humana” (WAGNER, 1987, p. 22). Desejo que, no íntimo de Jaime Faria, poderia estar relacionado à sua vontade de vida, o querer eternizar-se como um Deus. Ou, simplesmente, para conferir a si mesmo a certeza de que ainda permanece vivo:

Subitamente, um uivo subiu longo, angustiado. Vem dos fundos da serra, serpenteia à sua volta, sobe ainda por sobre mim, em espiral. Outro uivo respondeu de longe, torneando pelo ar. Os cães, os cães. Deviam ter abalado há muito, como os outros que se foram. Mas estes ficaram ainda, à espera do impossível. Agora os uivos multiplicam-se, enovelando-se na música. Em

descobrir nele, até, uma razão suplementar de exaltação da mesma condição humana (LOURENÇO, 1986, p. 33).

giros lentos, sobem da fundura dos córregos, circulam em torno da montanha, erguem o desespero até as estrelas. É uma noite sem lua, plácida e nítida, verdade simples. Estrelas, uivos e música. É só. Mas seria absurdo que isso acontecesse, porque só agora nasceste. Subo ao adro da igreja, olho-a. E repentinamente, absurdamente, ressoa no adro deserto uma forte badalada. Estremeço: a aprendizagem é difícil. Algum pássaro noturno que abateu no sino? Já não ouço ali a música. Um gato bufou, uma ave, uma sombra, grifando o largo em diagonal como uma seta. Os cães sossegaram: possivelmente a música parou. Na fimbria branca dos telhados, nas árvores ossificadas, no ar imóvel – o silêncio. Vibra, retine como um cristal, ouço-o. então abruptamente atiro uma patada violenta: para desentorpecer um pé? Para tomar posse do mundo: um estrondo reboa como o anúncio de um Deus. Sou eu, ó noite. Trémulo olhar de lágrimas, na solidão astral, e o frio, o frio, adstringente e nulo, restrito em mim, pequeno, tão só. Terei divindade que chegue? – tão grande o universo. Pequeno e medroso aqui. Atiro a minha parada violenta, respiro até aos ossos o universo inteiro. Sou eu (FERREIRA, 1986, p. 17-18).

Ora, de que maneira Jaime poderia atestar a sua existência se não por meio de algo que rompesse com a normalidade das coisas, ou com o estado em que elas chegaram? Tatear o corpo e senti-lo, por certo, é um dos recursos mais comuns para verificar a veracidade da realidade, como ocorre na diferenciação entre o sono e a vigília, feita pelo indivíduo recém-despertado, ou por aqueles que se encontram diante de uma grande surpresa.

Uma emissão sonora produzida com excessiva intensidade na sua produção ultrapassa a sensação de um toque, na medida em que o grito afeta as extremidades do corpo por inteiro, vibrando cada parte óssea e muscular, e até mesmo a própria alma:

Eis porque muitas vezes falo deliberadamente para me ouvir. É uma experiência dura. Subitamente, alguém surge à minha face e é no entanto invisível. [...] Mas agora meu urro é mais poderoso que o sol. Que violência — um homem! Como não hás-de ser tu bastante para encher a terra inteira? Maior que a montanha, o deserto de neve — tu certificado ainda na vibração dos teus ouvidos, nos ecos esparsos pela distância (FERREIRA, 1986, p. 68).

A emissão de um grito, ou a de qualquer outro som produzido pelo corpo humano e animal, transcende a dimensão existencial para outro nível. Em alguns casos, no nosso objeto de estudo, tais manifestações estabelecem uma linha tênue entre a vida e a morte, simbolizada em alguns elementos dispersos pela narrativa. O canto do galo, por exemplo, o único que ainda restava na aldeia, é outro instante em que a falta de uma resposta por outro galo certifica o completo estado de abandono que o animal se encontra em relação à sua espécie. Segundo o próprio Jaime, trata-se de um grito que “sobe pela coluna do sol, rasgado, sangrento” (FERREIRA, 1986, p. 67), o instante de uma espera absurda e vã.

Este mesmo cantar, que outrora anunciou o nascer do Sol — metáfora cristã para “celebrar o nascimento de Cristo ‘*ad galli cantus*’, isto é, na hora em que o galo canta” (DIAS, 2019) —, e que depois a simbolizou a noite mais escura do apóstolo Pedro (Mc 14:30, 72), assemelha-se agora, simbolicamente, com o soar de uma trombeta (*gallicinium*)⁴⁸, anunciando a final dos tempos. O terror do fim, o mesmo sentido na admoestação do Padre Marques a Jaime Faria por sua culpa “em tudo o que irá acontecer. Mesmo na fome do Inverno” (FERREIRA, 1986, p. 177). Palavras interpretadas como o “anúncio de um outro fim, do grande FIM, a mensagem tenebrosa dos anjos das ruínas” (FERREIRA, 1986, p. 177). O final de um tempo em que as mitologias ainda faziam sentido, pois diante da ausência de Deus, surge um Homem grandioso:

É um galo isolado, estranho, sem sentido visível, como o brilho estrídulo da neve. A aldeia olha em silêncio, eu escuto ainda estonteado. Abruptamente, porém, atiro um berro grosso para o horizonte
— Eh!...
e fico extático, aterrado comigo, do excesso de mim. Não chamava ninguém: clamava a minha abundância, decerto o meu desespero (FERREIRA, 1986, p. 67).

A ideia de anúncio do final dos tempos igualmente ocorre no badalar dos sinos que anunciam a morte, como vozes “dos anjos da nova pura. Cânticos dos anjos da anunciação, dos anjos das trevas e do desastre” (FERREIRA, 1986, p. 207); e também no ressoar da tosse dos velhos. Em suas andanças pela aldeia, Jaime observa-os passando lentamente pelas esquinas, recostados pelos cantos, feito múmias descarnadas, os espectros do mundo da velhice, em determinado momento alguns deles começam “a tossir longe, não sei onde, uma tosse estalada de madeira seca, outro responde no outro canto da aldeia. São galos do entardecer. Tosse outro depois, cavernoso, rascante de mucos, longo, trémulo de ruína. Tossem. Estranha música” (FERREIRA, 1986, p. 199).

Após transcorrida metade da trama, mais especificamente no capítulo XVIII de *Alegria Breve*, outro momento relacionado à questão da morte é detalhado por Jaime: o sacrifício de Médor. Diante da brutalidade do ato, e porque não dizer, da covardia e falta de

⁴⁸ Segundo Carlos Augusto Vailatti, ao avaliar a expressão “canto do galo”, no Evangelho de Marcos, esse “cantar do galo” não era uma referência ao som emitido pela ave, “galo”, mas uma alusão ao toque da trombeta, conhecido em latim como *gallicinium*. Segundo Vailatti: “Marcos, é escrito aos romanos e emprega vários latinismos em seu corpus literário, utilizando, inclusive, o termo grego composto a ἀλεκτοροφωνία (*alektorofônias*), cujo significado literal é ‘canto do galo’” (Mc 13.35). Esta palavra, por sua vez, encontra sua correspondência exata no termo latino *gallicinium* (“canto do galo”), vocábulo este que era bem conhecido naquela época e que fazia alusão ao “toque da trombeta” durante a troca das guardas romanas que estavam presentes na Jerusalém do I Século” (VAILATTI, 2011, p. 13).

sensibilidade, uma das primeiras perguntas que surgem busca tentar entender o porquê desse acontecimento.

Baseado no que foi visto até aqui, embora não seja ilícito supor, é difícil imaginar que Vergílio Ferreira faria o seu narrador-personagem sacrificar a vida de um animal sem nenhum motivo ou propósito. No meu entender, se o fizesse, banalizaria a morte e, conseqüentemente, retiraria desta questão toda carga simbólica que ela tem em *Alegria Breve*, bem como na obra do seu autor como um todo. Um dos motivos aparentes a ser levado em consideração baseia-se na hipótese de como Jaime se sentia no dever de ser o único sobrevivente daquela catástrofe — o “Rei da injúria” que carregaria todos os mortos para a terra (Cf. FERREIRA, 1986, p. 204), tornando-se, ainda, o único guardião de toda memória referente àquele lugar, e que no fim de tudo entoaria o seu cântico triunfante (Cf. FERREIRA, 1986, p. 24).

Era preciso, portanto, sacrificar a vida de Médor, descrito pelo próprio Jaime como “a força estúpida da vida” (FERREIRA, 1986, p. 23), “um cão teimoso, queria salvar o que já não tinha remédio. Era um cão passadista. Trazia a cabeça cheia de lembranças” (FERREIRA, 1986, p. 110). Morte que deveria ser concretizada porque, no estertor do fim, antes do suspiro final daquele que deveria ser a última testemunha, tudo desaparece e se destrói: “Política, Arte, Religião, Costumes, Filosofia. Tudo no fim” (FERREIRA, 1986, p. 160). Inclusive a do próprio carrasco por meio do suicídio, após finalizar a sua missão (FERREIRA, 1986, p. 162).

A segunda hipótese leva em consideração a origem literária do nome, recordada vagamente por Jaime. Médor (Iconografia, figura 10) é um nome bastante comum para nomear cães na França, em virtude da lendária história de um cão fiel, considerado um herói épico, igualmente conhecido como “o cão do Louvre”, que fielmente ficou de guarda diante do túmulo de seu mestre, vítima da Revolução de 1830 e enterrado ao pé da colunata do Palácio Real (BOULAY, 1830).

Via de regra, o cão é considerado o fiel amigo e companheiro do homem. Por outro lado, desde a Antiguidade, em quase todas as culturas antigas do mundo, sua figura é associada à passagem entre a vida e a morte, como guia das almas dos homens no seu percurso até o paraíso ou como guardião das portas do inferno. Como símbolo do ocultismo e das artes adivinatórias, frequentemente presente, o cão muitas vezes acompanha uma deusa, ou esta assumia a forma de um cão, a exemplo da deusa Hécate⁴⁹. Seja como símbolo daquele cão fiel, ou como guia na hora da morte e protetor do submundo, em *Alegria Breve*, o

⁴⁹ Na Grécia antiga, a deusa das trevas ou do submundo, Hécate, podia tomar a forma de um cão; sendo abordada na literatura pelo *uivo* de um cachorro. O cão era o animal de sacrifício regular de Hécate e era comido em sacrifício solene (Cf. FRANKLIN, 1921. p. 67).

narrador preocupa-se em observar que, naqueles olhos que fitavam Jaime, se afundavam “para lá do dia até a uma escuridão sem fim” (FERREIRA, 1986, p. 109), e nesse olhar/entreolhar dos dois, há um mundo a resolver.

Ora, se a afirmação anterior de que o trabalho de Jaime como não constitui uma garantia de paz de espírito, como imaginar que o mesmo poderia se sentir contente com a tarefa assumida, realizando-a com tamanha perfeição, a ponto de se questionar retoricamente, com certo espanto e admiração, sobre a existência da beleza mesmo na morte? (Cf. FERREIRA, 1986, p. 204-205). Ao falar sobre aquilo que incita as ideias de dor e de perigo, e a relação de tais ideias com o sublime, Edmund Burke sublinha que “[...] tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte de *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE, 1993, p. 48). Em outro capítulo sobre “alegria e pesar”, na mesma obra, o filósofo irlandês observa que:

É próprio do pesar ter seu objeto sempre em seu pensamento, apresentá-lo sob seus aspectos mais agradáveis, reiterar todas as circunstâncias que o acompanham, até mesmo em seus mínimos detalhes, recordar todos os delicados encantos, descrevê-los um a um e descobrir em todos eles mil perfeições para as quais ainda não atentara; no pesar, o *prazer* continua a predominar, e a angústia que sentimos não se assemelha à dor pura, que nunca deixa de ser detestável e da qual procuramos nos livrar tão logo quanto possível (BURKE, 1993, p. 46).

Nessa perspectiva, trazendo para a análise do romance vergiliano, ainda que a dor e o sofrimento estejam presentes no corpo e na lembrança de Jaime Faria, algo de prazeroso emerge da sua experiência no processo de escrita e de constituição do ser. O que significa dizer que o ofício exercido por Jaime não é uma espécie de masoquismo, ou autoflagelação como ato de purificação, mas um meio de promoção do *sentimento estético* que se realiza naquela entrega contemplativa, entre o artista e a obra de arte. Neste sentido, tudo leva a crer que, assim como propôs Nietzsche (1992), Jaime compreende e tenciona transformar a tragicidade existencial numa obra que emerge da memória e se concretiza na intrínseca relação entre a Vida e a Arte. Ou seja, “sê homem aquém das razões para o ser, na orientação indistinta do impulso que te orienta” (FERREIRA, 1986, p. 170), uma vez que a origem daquele prazer tal como indicado por Burke (1993), permite a Jaime prosseguir com seu fardo, apesar dos pesares (Cf. FERREIRA, 1986, 31).

O descanso definitivo virá apenas após o sétimo dia, após cumprir com seu dever: “matar-me-ei ao sétimo dia, que é o dia dos grandes gestos. Deus descansou, porque esse é o

gesto do seu tamanho. Serei puro, eu, e em pureza me direi. Sou o criador absoluto. O meu tamanho é outro” (FERREIRA, 1986, p. 202). Tal espelhamento, ou, comparação com a narrativa judaico-cristã, reaparece ao longo de *Alegria Breve* inúmeras vezes. No limite, essa deificação do homem ocorre no próprio ato criativo, se levarmos em consideração que nada no mundo se cria, e que tudo aquilo que existe, de uma forma ou de outra, nada mais é do que a representação de uma ideia subtraída da própria natureza, ou, a exemplo do que Platão (2010) diria, uma cópia da cópia dos meros fenômenos existentes em si tão somente no mundo das ideias.

Numa alusão ao homem de gênio, definida pelo filósofo Arthur Schopenhauer, e a capacidade do artista em acessar a essencialidade das coisas por meio da contemplação e representá-las por meio da sua obra, a *fantasia* passa a ser o elemento fundamental neste processo. Em suas palavras, “[...] a fantasia serve ao gênio para ampliar seu círculo de visão para além dos objetos que se oferecem à sua pessoa na realidade, tanto segundo a quantidade quanto segundo a qualidade” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 64-65). Destarte, é por meio da obra de arte que o homem tanto atinge a eternidade das coisas, quanto eterniza a si mesmo por meio do ato criativo. Por isso, o incessante escrever de Jaime, mesmo que o ato repetido à exaustão leve suas mãos a trabalharem no vazio, semelhante ao *The Little Tramp* (Carlitos)⁵⁰, e até mesmo que o cansaço fale mais alto e tudo aquilo que fora escrito caia no esquecimento (Cf. FERREIRA, 1986, p. 167), pois só a escrita confere a ele o postulado da divindade. Como bem assinala Luis Mourão:

Quando a ordem no mundo se desagrega – não apenas a ordem de um determinado momento histórico, mas a própria ideia de haver a verdade de uma ordem no mundo – torna-se impossível naturalizar as referências que sirvam uma qualquer mimesis, os sujeitos ficam abandonados ao pensamento como única possibilidade de haver ainda sentido. Como se verá, o pensamento não é a razão, ou não é a razão sozinha, mas é desde logo a má-fé de toda a ficcionalidade, quer dizer, a consciência de que o sentido é sempre auto-criação instituinte. Por isso o romance de ideias é “o sinal da nossa trágica maioridade, da nossa bela maioridade” (E, I: 68) – e esta espécie de *uno duplo* sofrerá na obra vergiliana o sublime e o irrisório, dando-os mesmo em conhecimento um ao outro (MOURÃO, 2004, p. 56).

Ainda que o objetivo de Vergílio Ferreira não seja atacar as certezas da ortodoxia religiosa ou a política, como geralmente tencionam algumas obras que abordam o mesmo tema, é lícito supor que seu propósito se baseia numa aceitação da condição humana em todo

⁵⁰ Trata-se do personagem interpretado por Charles Chaplin em *Tempos Modernos* (1936), (Iconografia, figura 11).

o seu mistério e absurdo, e suportá-la com dignidade, com nobreza e responsabilidade. Precisamente, porque não existe nenhuma solução fácil para os mistérios da vida, sobretudo porque, em última instância, o homem está sozinho em um mundo sem sentido. De acordo com Eduardo Lourenço (1986), a ambição romanesca de Vergílio Ferreira é tornar “*absurdo* da condição humana sem referência nem destino transcendental, e, simultaneamente, extenuar, vencer por dentro, esse mesmo sentido do *absurdo*, descobrir nele, até, uma razão suplementar de exaltação da mesma condição humana (LOURENÇO, 1986, p. 33).

Tanto n’*As Quatro Estações* quanto em *Alegria Breve*, a representação da Natureza simboliza o eterno ciclo da vida: geração, crescimento, amadurecimento, colheita, transição e renascimento. No caso do Inverno, cujo concerto tem a sua tônica em fá menor, Vivaldi opera procedimentos muito próximos às características impressionistas (Cf. TALBOT, 1990), no que se refere à questão do tempo, para representar de modo mais nítido as sensações inerentes à estação mais gélida do ano.

Seu *Allegro* final, com variações em determinados momentos que remetem a um *Adagio* silencioso, transmite um ar de serenidade até sobrevir o final impetuoso, produzindo uma impressão alegre em resposta ao verso final do soneto: “Este é o inverno, mas tal, que só alegria traz” (*Quest’è ‘l verno, ma tal, che gioia apporte*), como se o drama da alternância das estações, e das próprias vicissitudes da vida, encontrasse ao fim de tudo a solução num entusiasmo relativo à criação ou renascimento. Enfim, como se fosse possível ir além das montanhas como Jaime imaginou, considerando que a forma da vida humana é um círculo (Cf. FERREIRA, 1986, p. 23), retornaria à Primavera, o ponto de partida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Homem algum viveu no passado e homem algum viverá no futuro. Apenas o PRESENTE é a forma de toda vida, mas também sua posse mais segura e que jamais lhe pode ser arrebatada. O presente sempre existe, junto com seu conteúdo.

ARTHUR SCHOPENHAUER

O mundo como arte e como representação.

Na aventura escrita não há uma pausa em mim, porque nada do já foi feito é coisa que eu sinta ter feito e tudo está sempre no começo e por fazer, como se nada realmente tenha feito.

VERGÍLIO FERREIRA

Conta-Corrente 4.

As fronteiras de um livro nunca estão bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

MICHAEL FOUCAULT

Arqueologia do saber.

Como demonstrado até aqui, o romance *Alegria Breve* representa para o seu autor, bem como para muitos daqueles que se dedicam à leitura atenciosa de suas páginas, o romance que sintetiza a obra vergiliana, retomando a problematização da condição humana e da Arte e/ou o próprio projeto estético-ontológico que Vergílio Ferreira produziu ao longo de sua extensa vida como escritor ficcional e ensaístico. Ao abordar a questão da Literatura como redentora do indivíduo, percebe-se que a revelação de si ocorre na *experiência estética*, como autoesclarecimento do que é sentido como perturbação (Cf. FERREIRA, 1981b, p. 185).

Nessa perspectiva, o papel da escrita, enquanto fixação de uma inquietação, revela que “a arte mais difícil é a que se define pelo combate com as palavras, porque ela é extremamente redutora e a literatura é uma forma de extravasar para lá dela ou fazer dela um lugar de trânsito para o que vem de antes e vai para depois” (FERREIRA, 1988, p. 16). O que, por sua vez, recai sobre a questão ontológica, enquanto meio de promoção do reencontro do homem consigo mesmo ante a *experiência estética* e a vivência do mundo pela escrita, e a reconstrução do passado por meio da memória.

A passagem e o rompimento com o Neorrealismo marcou de modo indelével a vida e a obra de Vergílio Ferreira, acima de tudo, porque também tal ruptura representou uma liberdade de escrita evidenciada em seus romances. Vale dizer mais uma vez que, apesar de a experiência decorrente da ruptura estético-ideológica, a ficção vergiliana não sucumbiu a um subjetivismo individualista, como uma crítica menos atenta poderia acusá-lo: “puro subjectivismo? Sê-lo-ia se fosse o «indivíduo» e não o «homem» a sede dessa verdade” (SOUSA, 2008, p. 400). Isto porque a questão do *Outro* não deixou de ser posta na ordem do dia, uma vez que esse *Outro* se revela para além das relações sociais. Até mesmo porque não há como imaginar a existência de um indivíduo, por mais misantropo que seja, sem uma íntima relação consigo mesmo, que na dinâmica da própria constituição do ser, *aparece* como um “tu”.

De tal modo, a representação e a experiência artística ancoram-se ou buscam possibilitar uma comunhão com o homem, de tal maneira que já não é mais possível imaginar a existência de um sem a do outro. Segundo Isabel Cristina Rodrigues:

As formas artísticas parecem assim caminhar no sentido de uma valorização progressiva da interioridade humana e das potencialidades estéticas da subjetividade de um sujeito pluralizante e colectivista que, por isso mesmo, recusa identificar-se com um certo individualismo de filiação psicologista (RODRIGUES, 2000, p. 56).

Se a Arte é, segundo o próprio Vergílio Ferreira (1981b), a condição necessária para a existência do homem e, se a literatura é uma expressão artística como a música, as artes plásticas, acredito que o romance *Alegria Breve* apresenta-se como a obra máxima em que o seu autor sintetiza uma linha de pensamento, presente em toda sua obra ficcional e ensaística.

O cotejo aqui apresentado entre o romance escolhido como objeto de pesquisa e os concertos d'*As Quatro Estações*, de Vivaldi, possibilitou perceber de que modo a Música e a Literatura se apresentam em cada obra como representação do belo e como fundamento da estética-ontológica de Vergílio Ferreira. Em suas palavras, “toda a obra de arte que nos entusiasma é a expressão de um encontro entre o que procurávamos e o que nela viemos a encontrar. É um encontro que pode ser súbito como pode ser o trabalhar lento de um mútuo reconhecimento” (FERREIRA, 1988, p. 25). Encontro possível, em alguma medida, justamente pelo desprendimento das amarras ideológicas, e a conquista de uma liberdade em poder explorar ao máximo as potencialidades do fazer artístico.

Neste sentido, como foi possível constatar, a adesão a algumas propostas do *Nouveau Roman*, sobretudo no que diz respeito à questão da forma, contribuiu significativamente para que isso acontecesse, ainda que o que tenha restado daquilo que pontuamos sobre Robbe-Grillet não seja uma presença assim tão marcante.

Segundo Isabel Cristina Rodrigues:

O novo rosto do romance, adquirindo em Saramago feições de alcance ético-moral, torna-se em Vergílio Ferreira um silencioso grito de alma que não raro exprime a profunda voz do pensamento; e é como voz do pensamento e grito de alma que Vergílio Ferreira parece definir os géneros de sua comoção – o romance-problema e o romance lírico, ou simplesmente ‘um certo tipo de ensaio – esse em que a ideia se dobra de emotividade’ e que adquire pleno vigor estético (RODRIGUES, 2000, p. 59).

É justamente por essa zona fronteira entre a ficção e o ensaio que a obra de Vergílio Ferreira ficará marcada. Assim como ocorre nas demais obras denominadas como romance-problema, onde a pergunta assume um lugar de destaque no seio da narrativa, tornando-se inclusive numa personagem entre as demais personagens da trama, em *Alegria Breve*, a indagação sobre a condição humana torna-se, por seu turno, uma questão nuclear. Como observa Eduardo Lourenço, “toda a reflexão de Vergílio Ferreira gira em torno do simples facto de se saber vivo ou até de estar vivo, com a condição de não reduzir esse facto incontroverso à sua mera componente biológica ou psicológica” (LOURENÇO, 1986, p. 25). Seu projeto destina-se, portanto, ao momento de realização da escritura, na medida em que ele

é “o processo possível capaz de reconduzir o homem à compreensão de si mesmo e do mundo em que se vê inserido” (LUCCHESI, 1987, p. 109), pois é a partir desse modo que “o universo ficcional se torna, por excelência, o espaço em que se opera, pelo ato criador, a leitura crítica do mundo, sempre sustentada pelo vigor da linguagem” (LUCCHESI, 1987, p. 109).

Esse estudo possibilitou compreender, ainda, no limite daquilo que é possível perceber, o quanto a relação do indivíduo com o mundo vai além da dependência da racionalidade e dos mitos que norteiam a vida do homem. Este, por sua vez, metaforizado na figura trágica de um herói que observa a decadência do mundo, experimenta a solidão mais profunda, tem a possibilidade de reencontrar a si mesmo e reconstruir sua história.

Com o auxílio dos autores aqui elencados, foi possível destacar que *Alegria Breve* vai além das demais obras em que “o tempo e a solidão, a comunicação com os outros e a memória da infância, a relação com a arte e a proximidade da morte, em registros narrativos que de um modo geral ficam aquém da pulsão post-modernista, então bem activa entre nós” (REIS, 2005, p. 289), justamente por ter mergulhado tão profundamente dentro de si. Por isso, as experiências vividas por Jaime se tornaram matéria prima do seu ofício e, conseqüentemente, do seu autoconhecimento, tal como revela o narrador: “tudo aí acontece e tão longe, tão alto, tão a perder de vista, que me perguntava «como é possível?». Não o sei ainda, mas estou cansado. Foi bom ter nascido, para ver como isto era, para matar a curiosidade. Fugidia alegria, luz breve. Foi a que me coube, em paz aceito” (FERREIRA, 1986, p. 221).

Aceitação que não se dá gratuitamente, pois é preciso não se abster de uma experiência sisífica, da exaustão até o limite daquele que interroga, na busca do que quer que seja para fazer valer a existência:

As minhas dúvidas, repetidas, começam a esgotar-se. Aborrecem, fadigam. Sísifo repete o esforço, só por condenação. Por sua vontade, por mais que acreditasse chegar um dia ao cimo, se calhar desistia. Não bem por simples fadiga. A certa altura perguntar-se-ia: estou a rolar o rochedo? Que é que isso quer dizer? A certa altura tudo seria mecânico pelo caminho, pelo simples facto de se fartar delas e já as não entender. Que questões? É ridículo sabê-lo: mil questões ridículas (FERREIRA, 1986, p. 182).

Por isso, o que importa não é o encontro daquilo que se busca, mas a manutenção da chama que alimenta a procura. Uma vez que o que mais vale é a certeza do seu destino, que é o mesmo de todo aquele que um dia inspirou e expeliu o ar de seus pulmões, Jaime aceita a

vida e agradece por tê-la vivido tal como foi: “O meu corpo o sabe, esta posse de tudo o milagre de eu ser e a disposição disso para o estrume da terra. Sento-me ao sol, aqueço. Estou só, terrivelmente só povoado de mim. Valeu a pena viver? Matei a curiosidade, vim ver como isto era, valeu a pena. É engraçada a vida e a morte” (FERREIRA, 1986, p. 155).

Engraçada porque absurda e verdadeira. Assim, o homem caminha em direção ao nada, que no limite é a união do ser com tudo aquilo que existe, pois, a existência de todas as coisas depende única e exclusivamente dele: “[...] o nada é a anulação de nós a nós próprios, a anulação desta evidência que é a pessoa que está em nós, o puro vazio deste quid único, esta realidade que há em nós e nos assusta, porque é terrivelmente viva e verdadeira” (FERREIRA, 1966, p. 64).

O foco desse trabalho centrou-se na análise da estética romanesca de Vergílio Ferreira e da sua fundamentação ontológica, cuja hipótese objetivou, para tanto, perceber de que modo a Arte participa nesse processo, e se o objeto de pesquisa em questão, o romance *Alegria Breve*, enquanto síntese de sua obra, permitisse responder de que modo a obra de arte participa no processo constitucional do ser, ou revela a sua primazia no caráter ontológico.

Com esse objetivo em mente, a biografia referenciada aqui, ainda que pendente em muito daquilo que é possível encontrar na fortuna crítica sobre Vergílio Ferreira, possibilitou demonstrar como a *escrita* se constitui como a expressão artística que confere a promoção do reencontro do homem, ante a *emoção estética*. Emoção que deriva da experiência e se configura como abertura ao diferente, e que promove no sujeito um novo olhar sobre a realidade em decorrência do nexo entre a obra de arte e aquele que a contempla.

Neste sentido, o reencontro que a *experiência estética* promove conduz do transcendental ao ontológico – numa espécie de metamorfose –, e revela o primado da Arte na sua fundamentação. Trata-se de uma ontologia que, aos poucos, se revela em meio às indagações feitas pelo narrador-protagonista, Jaime Faria, como forma de redenção do indivíduo por meio da Arte e de reconciliação com a vida e com a morte:

O que há de redimir é a fulgurante evidência da nossa condição, mediante uma outra evidência absoluta que aceite em harmonia, em plenitude [...]. E o «ser» é a única realidade pensável – o que há a redimir é a adequação desta fantástica evidência que nos cega e a certeza de que ela está prometida à morte, de que o seu destino é a impossível e absoluta certeza do não-ser, da pura ausência, da totalidade nula, da pura irrealdade (FERREIRA, 1966, p. 66-67).

Se, além disso, considerar-se que “só se é homem quando *se sabe*” (FERREIRA, 1966, p. 66-67), a constante interrogação sobre a finitude humana e os mistérios da vida possibilitam a retirada do estado letárgico que acomete a maioria dos homens. O papel da Arte, nesse processo, se for possível atribuir-lhe algum, vincula-se à condição de arrebatamento do espírito que lhe é própria, por vezes, em decorrência da impetuosidade de algumas experiências estéticas, promovendo uma verdadeira catarse no indivíduo em virtude da emotividade.

Ora, se o maior desafio da vida for, justamente, aceitar a condição humana como ela é, ainda que para isso seja preciso aceitá-la em todo o seu mistério e absurdo, no limite, o que importa é o despertar da consciência, uma postura reflexiva, mesmo ciente da inexistência de soluções definitivas a serem encontradas.

Diante disso, e daquilo que apresentei nessa pesquisa, acredito que o êxito de Vergílio Ferreira em esclarecer e fixar uma inquietação por meio de sua obra atinge um raro grau de perfeição em *Alegria Breve*. Esclarecimento que advém único e exclusivamente da experiência do próprio leitor com a obra, e não como um ensinamento a ser transmitido após a resposta obtida de alguma indagação inquietante. Termo de extrema importância na obra vergiliana, e que tantas vezes apareceu ao longo do texto, seja por meio dos excertos de autoria do próprio Vergílio Ferreira, seja nos excertos dos autores aqui apresentados e que contribuíram de maneira imensurável para a presente exposição, não apenas representa uma das sensações provocadas pela ficção vergiliana, como também prolonga o desassossego, a angústia e o espanto, inerente ao processo de questionamento necessário para a compreensão sobre o que é o belo, o que é o ser, o que é a vida e a morte.

Por fim, se para os gregos, a origem do pensar, numa atitude filosófica, surge diante daquilo que nos causa espanto (*thauma*), é lícito dizer que não há como o leitor passar incólume após acompanhar o destino trágico de Jaime Faria e viver com ele, de algum modo, a sua experiência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A *BÍBLIA SAGRADA*. Revisão de Frei João José Pedreira de Castro, OFM, e pela equipe auxiliar da editora. São Paulo: Editora Ave-Maria, 114ª ed, 1997. (Edição Clarentina).

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, janeiro 2008. ISSN 2526-7892. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731/687> Acesso em: 28 mar. 2019.

ARANA, José Milton. *Astronomia de posição: notas de aula*. Presidente Prudente, SP: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Cartografia, mar. 2000. p. 38. Disponível em: <http://www2.fct.unesp.br/docentes/carto/arana/Astron.pdf>. Acesso em 12/09/2019.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo; revisão técnica e apresentação de Adriano Correia. 13ª ed. rev. [reimp.]. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2019.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2003.

BARBOZA, Jair. Prefácio: Uma filosofia do consolo. In: SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 14.

BARTÓK, Béla. Franz Liszt. In: SCHONBERG, Harold C. *A vida dos grandes compositores*. Tradução Wagner Souza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010.

BELCHIOR. Velha Roupas Coloridas. In: _____. *Alucinação*. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. 1 CD. Faixa 2, (4:49).

BENJAMIN. Walter. Teses sobre o conceito de história. In _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras completas, volume 1. São Paulo Brasiliense 1986.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução, Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BORNHEIM, Gerd. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOULAY. *Médor – ou le chien du Louvre*. In: Musée Carnavalet, Histoire De Paris. Paris, 1830. (Número de inventário: G.39130) Disponível em: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/medor-ou-le-chien-du-louvre#infos-principales>. Acesso em 05/01/2020.

BRÉCHON, Robert. Prefácio – tradução francesa. In: FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve*. 5ª. ed. Lisboa: Bertrand, 1981a, p. 7-17.

BRUM, Jose Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 34ª ed. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus – Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BURROWS, John; WIFFEN, Charles, *et al.* *Guia ilustrado Zahar de música clássica*. Tradução: André Teles. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CACCIOLA, Maria Lúcia. A morte, musa da filosofia. In: *Cadernos de filosofia alemã*, São Paulo, n. 9, Jan-Jun 2007, p. 91-107.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: EdUSP, 2012.

CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994

CARPEAUX, Otto M. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao Século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CIORAN, Emil. *Nos cumes do desespero*. Tradução de Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2011.

COHEN, Arnaldo. “O gênio do arco”. *Revista Veja*, Ed. de 20 de out. de 1998.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Vergílio Ferreira e as duas faces do mythos. In: *Colóquio Letras 21*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 65-79.

DIAS, João. Dom José: “É hora de enxergar e de caminhar em direção aos irmãos”. *Arquidiocese de Niterói*, 2019. Disponível em: <http://arqnit.org/arqnit/dom-jose-e-hora-de-enxergar-e-de-caminhar-em-direcao-aos-irmaos/>. Acesso em: 10/01/2020.

DIAS, Rosa Maria. Schopenhauer e a arte. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 114.

DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Tradução de Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

DUFETEL, Nicolas. Italia und Germania. Les séjours italiens de Liszt (1837-1839 et 1861-1886) », *Études Germaniques*, 2008/3 (n° 251), p. 449-471. DOI : 10.3917/eger.251.0449. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-3-page-449.htm>

ESSLIN, Martin Julius. *O Teatro do Absurdo*. Tradução: Barbara Heliadora, prefácio Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia, tomo II (E-J)*. Tradução: Maria Stela Gonsalves, et al. São Paulo: Loyola, 2005.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia, tomo III (K-P)*. Tradução: Maria Stela Gonsalves, et al. São Paulo: Loyola, 2004a.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia, tomo IV (Q-Z)*. Tradução: Maria Stela Gonsalves, et al. São Paulo: Loyola, 2004b.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve*. 5ª. ed. Lisboa: Bertrand, 1981a.

FERREIRA, Vergílio. *Alegria breve*. Lisboa, Bertrand / Amigos do Livro, TV-Guia, 1986.

FERREIRA, Vergílio. *André Malraux: Interrogação ao destino*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

FERREIRA, Vergílio. *Arte Tempo*. Lisboa: Edições Rolim, 1988.

FERREIRA, Vergílio. *Carta ao Futuro*. 2ª. ed. Lisboa: Portugália Editora, 1966.

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do indizível I*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do indizível II*. 2ª. ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

FERREIRA, Vergílio. Palavras finais. Tréplica de Vergílio Ferreira, *Jornal de Letras e Artes*, 20 fev. 1963, p. 9.

FERREIRA, Vergílio. Palavras finais. Tréplica de Vergílio Ferreira. In: RODRIGUES, Sónia Maria Cordeiro Valente. *Polémica em torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contradiscurso*. Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 1998 (Dissertação de Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva).

FERREIRA, Vergílio. *Rápida, a Sombra*. Lisboa: Bertrand Editora, 1993.

FERREIRA, Vergílio. *Um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981b.

FERTONANI, Cesare. *Antonio Vivaldi: la simbologia musicale nei concerti a programma*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009.

FRANKLIN, Alberta Mildred. The Dog as a Sacred Animal in Greece. In: _____. *The Lupercalia*. New York: Columbia University, 1921.

FREITAS, Rogério de. Informação sobre o novo romance português – Entrevista concedida a Walmir Ayala. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1966. Edição nº 22502, Caderno 2, p 4.

GABILONDO, Ángel. Introducción. In: GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenêutica*. 3. ed. Introducción de Angel Gabilondo e traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid – Espanha: Tecnos, 2005.

GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional de Investigação Científica, 1985.

GÖLLERICH, August. *Franz Liszt*. Berlin: Marquardt & Company. 1908, p. 56 e 314.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Marcas do caminho*. Tradução: Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.

IONESCO, Eugène. A experiência teatral. In: *Cadernos de teatro 120*. Rio de Janeiro: O Tablado, 1984, p. 4.

JAUCOURT. Tragédia (poesia dramática). In: DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, ou Dicionário razoável das ciências, das artes e dos ofícios*. V. 5: Sociedade e artes. (Org.) Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução: Maria das Graças de Souza... [et al.]. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIND, Georg Rudolf. Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira. In: *Colóquio/Letras 90*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Mar. 1986, p. 35-46.

LISZT, Franz. *Les préludes*: S.97. Symphonische Dichtungen für grosses Orchester, Bd.1 (pp.256-354) Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1885]. Plate V.A. 517. Partitura disponível em: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP112761-PMLP06045-S097-LesPreludes.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2019.

LOURENÇO, Eduardo. Do alarme à jubilação. In: *Colóquio/Letras 90*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, mar 1986, p. 24-34.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. 1ª Edição. Lisboa: Presença, 1994.

LUCCHESI, Ivo. *Crise e Escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARGARIDO, Alfredo; PORTELA FILHO, Artur. A crítica portuguesa e o Novo Romance. In: _____. *O Novo Romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962, p. 185-229 (Divulgação e ensaio, 6).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, Carlos Felipe. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MOURÃO, Luís. *Sei que já não, e todavia ainda*. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

MOURÃO, Luís. Um nada fica a lembrar-se para sempre: seis razões para gostar dos romances de Vergílio Ferreira. In: *Diacrítica*, Minho, v. 31, n. 2, p. 233-241, out. 2017. ISSN 2183-9174. Disponível em: <http://diacritica.ilch.uminho.pt/index.php/dia/article/view/239/19>. Acesso em: 18 mar 2019.

MÜLLER-REUTER, Theodor. *Lexikon der deutschen Konzertliteratur, 1. Band*, Leipzig 1909. p. 300.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo Cesar de Sousa. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Tradução de notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAIVA, Jose Rodrigues de. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984.

PEREIRA, Luci Ruas. *Alegria Breve: um livro como um jogo*. In: GOULART, Rosa Maria *et al.* (org.). *Vergílio Ferreira em Évora: entre o silêncio e a palavra total*. Lisboa: Âncora Editora, 2016. p. 111-121.

PEREIRA, Luci Ruas. Arquitetura, música e existência: os intrincados caminhos de uma *Aparição*. In: *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, 13, n. 2, 19 dez. 2015. 21-31. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5087>. Acesso em: 24 abril 2019.

PEREIRA, Luci Ruas. Ironia, riso e morte em *Nítido Nulo*, de Vergílio Ferreira. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, 2003, p. 209-234.

PEREIRA, Luci Ruas. Vergílio Ferreira e o Neo-Realismo. In: *Anais do XIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, Fundação José Bonifácio, Fund. Cultural Brasil-Portugal. 1992, p. 579-585.

PEREIRA, Luci Ruas. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. 1994. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1994 (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa).

PLATÃO. *A República*. 13.ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

POIKALAINEN, Väino. Palaeolithic Art from the Danube to Lake Baikal. In: *Folklore – Electronic Journal of Folklore*, 2001; 18&19: p. 7-16.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. Estudos de Harmonia: Acordes com sétimas. *Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical – UFBA*, 2005. Disponível em: <http://www.clem.ufba.br/queiroz/harmonia1/KoechlinHarmonia%2004.html>. Acesso em: 10/02/2020.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. 20^a. ed. Lisboa: Caminho, 2006.

REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Vol. IX. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

RODRIGUES, Isabel Cristina. *A palavra submersa: Silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2016.

RODRIGUES, Isabel Cristina. *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

ROGOSKI, Larissa C.; SANTOS, Gledinélio S. Sobre silêncio (musical): John Cage e a proposta de uma nova música para novos ouvidos. In: *Anais do SEFiM - Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*, v. 1, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/89>. Acesso em: 12 junho. 2019, p. 622-625.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: Escutando o século XX*. Tradução Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck, revisão técnica Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2003.

SANTOS, Gledinélio S. Sobre o autoconhecimento e a relação entre arte-vida na perspectiva schopenhaueriana. In: *Aprender - Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 16, p. 143-155, 19 dez. 2018. ISSN 2359-246X. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/4543/3582>. Acesso em: 28 abril 2019.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHONBERG, Harold C. *A vida dos grandes compositores*. Tradução Wagner Souza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas: Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação – Tomo I*. Tradução, Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

SHULSTAD, Reeves. Liszt's symphonic poems and symphonies. In: HAMILTON, Kenneth. *The Cambridge Companion to Liszt*. Nova Iorque: Cambridge University Press. 2005, p 206-222.

SOUSA, Elisabete Marques Jesus de. *A técnica do Leitmotiv em Der Ring Des Nibelungen de Richard Wagner e em Buddenbrooks de Thomas Mann*. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1999 (Tese de Doutorado em Teoria da Literatura).

TALBOT, Michael. *Vivaldi*. Tradução, Myrna Herzog; supervisão da edição brasileira Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TALBOT, Michael. *Vivaldi*. Versión española de Javier Alfaya y Pilar Tomás. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Os romances de Alves Redol*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Rumor Branco* de Almeida Faria. In: *Jornal de Letras e Artes*, 30 de janeiro de 1963, p. 3.

VAILATTI, Carlos Augusto. *A verdade sobre o “canto do galo” no episódio da negação de Pedro*. São Paulo: Do Autor, 2011. p. 6-7. Disponível em: https://www.academia.edu/5993826/A_Verdade_Sobre_o_Canto_do_Galo_no_Episódio_da_Negação_de_Pedro. Acesso em: 10/01/2020

VALENTIM, Jorge Vicente. A Escrita no Espelho ou algumas considerações sobre os ensaios “Carta ao Futuro” e “Arte Tempo” de Vergílio Ferreira. *Revista Pontes de Vista*, 2016. Disponível em: <http://revistapontesdevista.com/2016/12/a-escrita-no-espelho-ou-algumas-consideracoes-sobre-os-ensaios-carta-ao-futuro-e-arte-tempo-de-vergilio-ferreira/>. Acesso em: 11/02/2020.

VALENTIM, Jorge Vicente. *CÂNTICO INFINDÁVEL: a Música como Metáfora na ficção de Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1996. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa.

VALENTIM, Jorge Vicente. Um concerto para oboé e uma ode ao corpo: música e ficção em *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira. In: *ContraCorrente: Revista de Estudos Literários*, v. 1, 2010, p. 145-157.

VIÇOSO, Vítor. *A narrativa no movimento Neo-Realista: As vozes sociais e os universos da ficção*. Lisboa: Colibri, 2011.

VIVALDI, Antonio. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione: concerti a 4 e 5 consacrati: opera ottava*. Amsterdam: Michel-Charles Le Cène, n.d.[1725]. Plate 520-521. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP399137-PMLP12653--VM7-1703-_Concerti_Op.8_Violino_Principale.pdf. Acesso em: 21/10/2019.

VOLTAIRE. Imaginação, Imaginar (Lógica, Metafísica, Literatura, Belas-Artes). In: DIDEROT, Danis, D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: Sociedade e artes. Organização de Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução: Maria das Graças de Souza... [et al.]. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 343-344.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Weimar Years (1848-1861)*. New York: Cornell University Press, 1989.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963, p. 118-195.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Editora Nacional, 1968.

ICONOGRAFIA⁵¹

Figura 1: “Les Préludes (Symphonic Poem No.3)” (1885), de Franz Liszt

154276

F. LISZT

Symphonische Dichtungen

für großes Orchester.

PARTITUR.

Erster Band.

Nº 1. Ce qu'on entend sur la montagne (nach V. Hugo.)	Seite 1.
„ 2. TASSO. Lamento e Trionfo.	„ 175.
„ 3. Les Préludes. (nach Lamartine.)	„ 256.
„ 4. ORPHÉE.	„ 355.

Zweiter Band.	Dritter Band.
Nº 5. PROMÉTHÉE	Seite 1. Nº 9. Hungaria.
„ 6. MAZEPPA. (nach V. Hugo.)	„ 87. „ 10. HAMLET.
„ 7. Fest Klänge.	„ 219. „ 11. Hunnen Schlacht. (nach Kaulbach.)
„ 8. Héroïde funèbre.	„ 347. „ 12. Die Ideale. (nach Schiller.)
	„ 283.

Erster Band.

Nº 1-4.

Eigenthum der Verleger.

Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Entw. u. Verl. V. A. 517.

Storage
M
1002
L1754
V.1

LISZT, Franz. Les préludes: S.97. In: *Symphonische Dichtungen für grosses Orchester*, Bd.1 (pp.256-354) Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1885]. Plate V.A. 517. Partitura disponível em: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP112761-PMLP06045-S097-LesPreludes.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2019.

⁵¹ As obras aqui citadas são mencionadas explicitamente no texto analisado, outras, foram selecionadas pelo autor, a fim de corroborar a linha de leitura adotada. Reitero que a utilização das imagens foi feita com a finalidade exclusiva de exemplificação didática para a presente dissertação.

Figura 2: “Tradução do prefácio em alemão para Peter Cornelius”, de Franz Liszt.

256

PRÄLUDIEN.

NACH LAMARTINE.

SYMPHONISCHE DICHTUNG VON F. LISZT.

VORWORT.

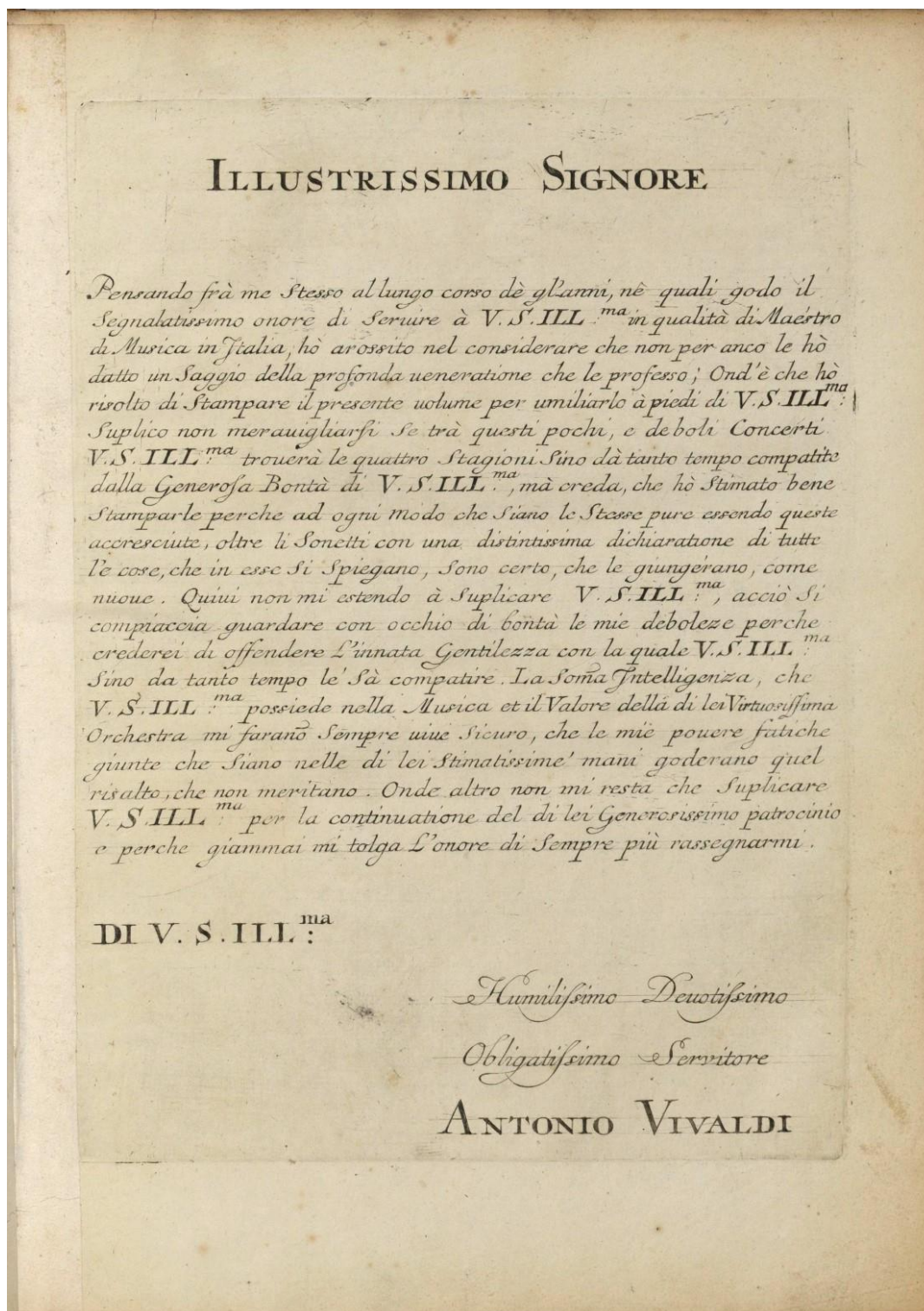
Was anders ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekanntem Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Die Liebe ist das leuchtende Frühroth jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die ersten Wonnen des Glücks von dem Brausen des Sturmes unterbrochen, der mit rauhem Odem seine holden Illusionen verweht, mit tödtlichem Blitz seinen Altar zerstört, — und welche, im Innersten verwundete Seele suchte nicht gern nach solchen Erschütterungen in der lieblichen Stille des Landlebens die eignen Erinnerungen einzuwiegen? Dennoch trägt der Mann nicht lange die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen, und »wenn der Drommete Sturmsignal ertönt«, eilt er, wie immer der Krieg heissen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden ruft, auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewusstwerden seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu gelangen.

(Uebers. v. P. Cornelius.)

V. A. 517.

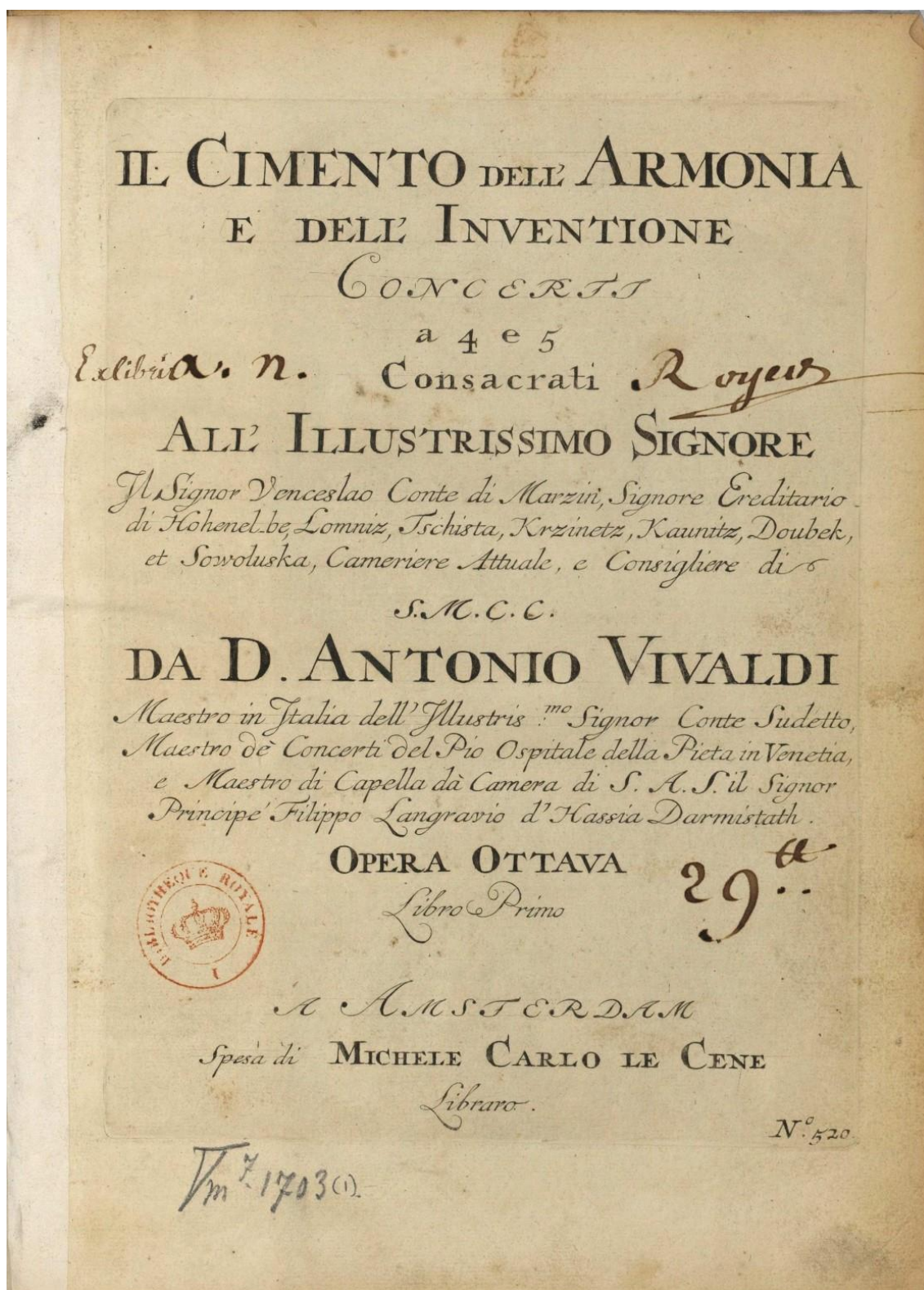
LISZT, Franz. Vorwort: Deutsche Übersetzung P. Cornelius. In: _____. *Symphonische Dichtungen für grosses Orchester*, Bd.1 (pp.256-354) Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1885]. Plate V.A. 517. Partitura disponível em: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP112761-PMLP06045-S097-LesPreludes.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2019.

Figura 3: “Dedicatória ao Conde Wenzel von Morzin” (1725), de Vivaldi



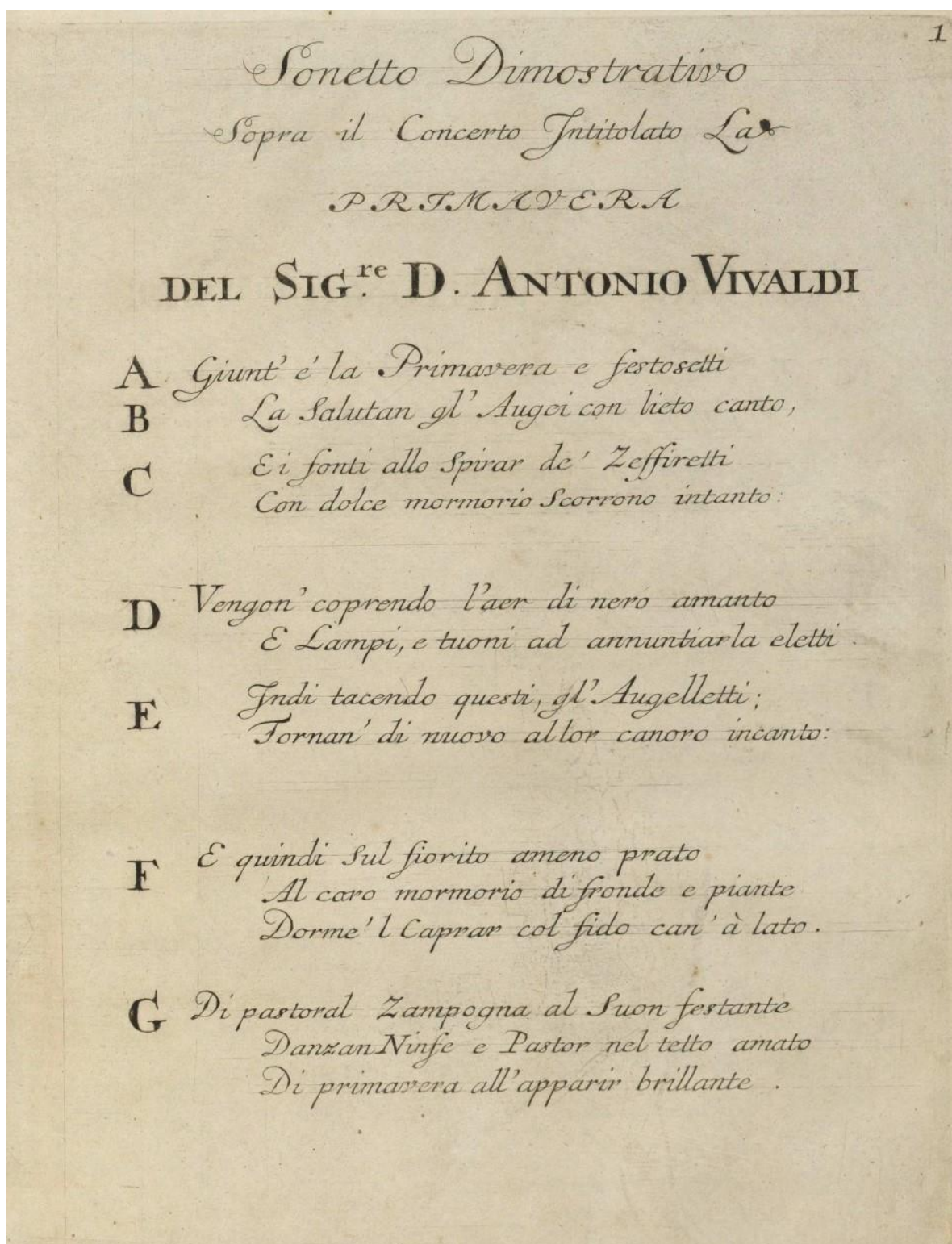
VIVALDI, Antonio. Dedicatória ao Conde Wenzel von Morzin. In: _____. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*: concerti a 4 e 5 consacrati: opera ottava: libro primo. Amsterdam: Michele Carlo Le Cene, libraro, 1725. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP399137-PMLP12653--VM7-1703-_Concerti_Op.8_Violino_Principale.pdf. Acesso em: 21/10/2019.

Figura 4: “Il cimento dell'armonia e dell'inventione” (1725), de Vivaldi



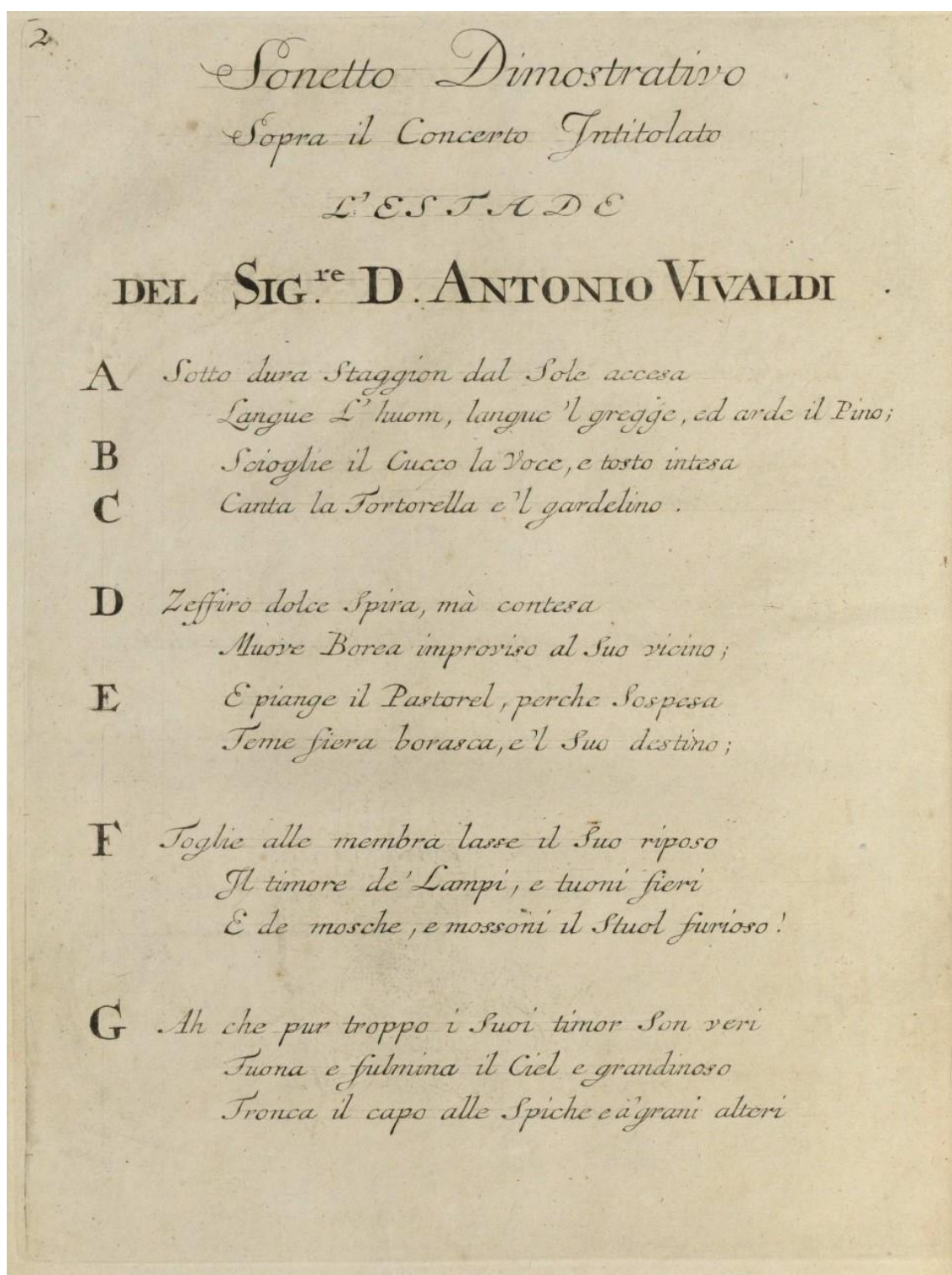
VIVALDI, Antonio. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*: concerti a 4 e 5 consacrati: opera ottava: libro primo. Amsterdam : Michele Carlo Le Cene, libraro, 1725. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP399137-PMLP12653--VM7-1703-_Concerti_Op.8_Violino_Principale.pdf. Acesso em: 21/10/2019.

Figura 5: “Soneto dimostrativo sobre o concerto intitulado A Primavera” (1725), de Vivaldi.



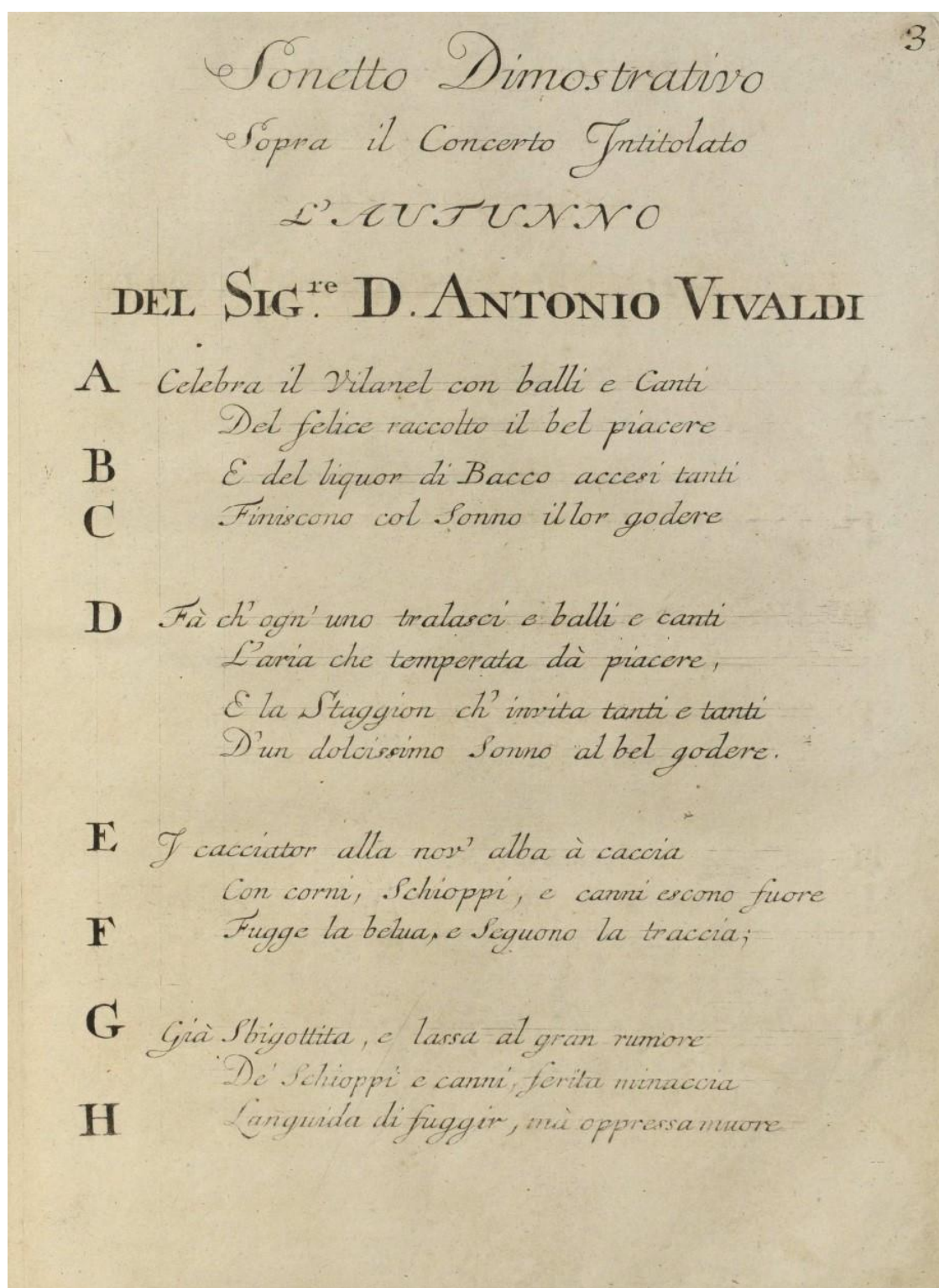
VIVALDI, Antonio. Sonetto dimostrativo sopra il concerto intitolato La Primavera. In: _____. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione: concerti a 4 e 5 consacrati: opera ottava: libro primo*. Amsterdam: Michele Carlo Le Cene, libraro, 1725. p. 1. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP399137-PMLP12653--VM7-1703-_Concerti_Op.8_Violino_Principale.pdf. Acesso em: 21/10/2019.

Figura 6: “Soneto dimostrativo sobre o concerto intitulado *O Verão*” (1725), de Vivaldi.



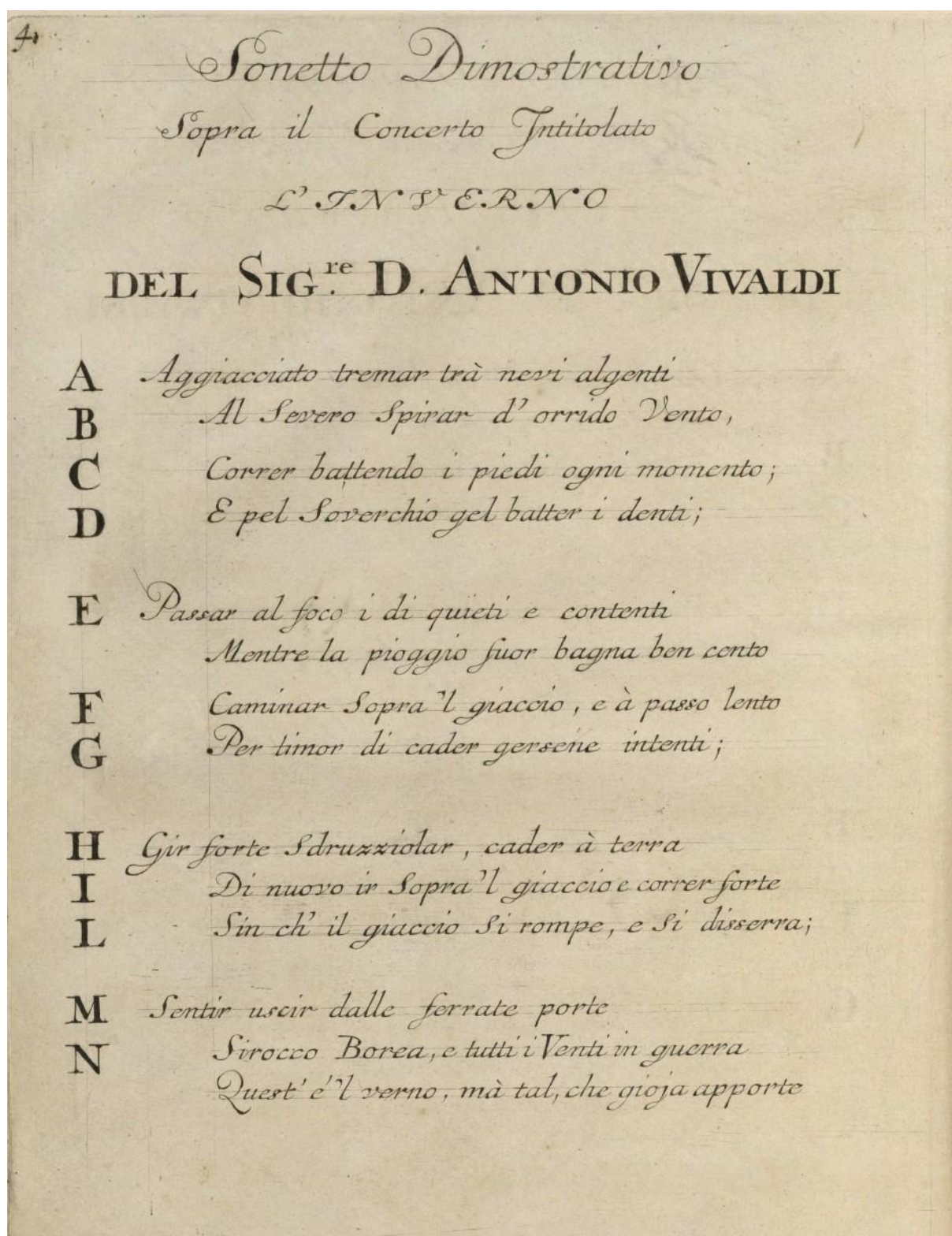
VIVALDI, Antonio. Sonetto dimostrativo sopra il concerto intitolato L'Estade. In: _____. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione: concerti a 4 e 5 consacrati: opera ottava: libro primo*. Amsterdam: Michele Carlo Le Cene, libraro, 1725. p. 2. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP399137-PMLP12653--VM7-1703-_Concerti_Op.8_Violino_Principale.pdf. Acesso em: 21/10/2019.

Figura 7: “Soneto dimostrativo sobre o concerto intitulado *O Outono*” (1725), de Vivaldi.



VIVALDI, Antonio. Sonetto dimostrativo sopra il concerto intitulado L'Autunno. In: _____. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione: concerti a 4 e 5 consacrati: opera ottava: libro primo*. Amsterdam: Michele Carlo Le Cene, libraro, 1725. p. 3. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP399137-PMLP12653--VM7-1703-_Concerti_Op.8_Violino_Principale.pdf. Acesso em: 21/10/2019.

Figura 8: “Soneto dimostrativo sobre o concerto intitulado *O Inverno*” (1725), de Vivaldi.



VIVALDI, Antonio. Sonetto dimostrativo sopra il concerto intitolato L'Inverno. In: _____. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione: concerti a 4 e 5 consacrati: opera ottava: libro primo*. Amsterdam: Michele Carlo Le Cene, libraro, 1725. p. 4. Disponível em: http://ks.imslnet.net/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP399137-PMLP12653--VM7-1703-_Concerti_Op.8_Violino_Principale.pdf. Acesso em: 21/10/2019.

Figura 9: “Viajante sobre mar de nuvens” (1818), de Caspar David Friedrich.



FRIEDRICH, Caspar David. *Viajante sobre mar de nuvens*. Óleo sobre tela – 99,4 x 74,8cm. Kunsthalle, Hamburgo. Disponível em: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wanderer-ueber-dem-nebelmeer>. Acesso em: 10/02/2020.

Figura 11: The Little Tramp (Carlitos/Charlot) — Tempos Modernos (1936).



TEMPOS MODERNOS. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin, 1936. 1 DVD.