



**EM BUSCA DA “VERDADE DE GÊNESE”: O ESPAÇO SIMBÓLICO EM
APARIÇÃO DE VERGÍLIO FERREIRA**

**IN SEARCH OF THE "TRUTH OF GENESIS": THE SYMBOLIC SPACE IN
APPARITION BY VERGÍLIO FERREIRA**

Aline Carla Dalmutt¹

Luzia Aparecida Berloffia Tofalini²

RESUMO: Mikhail Bakhtin (1998) declara que o gênero romance está em constante “devir”, isto é, sua estrutura enquanto gênero está longe de ser consolidada. Sendo um gênero em evolução, o romance permite uma reflexão mais profunda e sensível da evolução da própria realidade. Como não há território vedado ao romance, escritores modernistas associaram-no àquilo que só a poesia é capaz de dizer com o que somente a prosa consegue expressar, criando assim um gênero híbrido, o romance lírico. O escritor e ensaísta Vergílio Ferreira quer mostrar o “invisível” na obra de arte, assim ele adere ao romance lírico. *Aparição* (1959) é o romance mais conhecido de Vergílio Ferreira, pois marcou definitivamente o ciclo existencial. *Aparição* traz um narrador-protagonista-eu-lírico que explora o tempo existencial, revisitado pela memória. O espaço em *Aparição* é transfigurado, isto é, revela o “eu” porque (Alberto Soares) colore as imagens de acordo com os seus sentimentos – “liricização” do espaço. A aldeia, o cume branco da montanha e o velho casarão surgem, sempre em oposição à cidade de Évora, como verdade da vida, da vida que só ali se cumprirá para sempre porque ali está a Origem, a Ordem e a Verdade. Depois da morte do pai, da sua “aparição” e do conseqüente despojamento da aldeia, da montanha e da casa - lugares considerados por Alberto como “verdade de gênese”, o protagonista parte para um novo ciclo em outro lugar: pequena e velha cidade de Évora, onde se sente vítima da indiferença e da hostilidade da cidade. Alberto vê/sente a cidade como “mortuária”, como um mundo perdido na planície. Évora é filtrada pela sua imaginação, pelo seu olhar expressionista/impressionista, como uma cidade inacessível, distante. Sendo assim, os espaços reais – a Aldeia com a Velha Casa e a cidade de Évora, tornam-se espaços simbólicos à medida que Alberto rememora.

PALAVRAS-CHAVE: Romance lírico; Vergílio Ferreira - *Aparição*; Espaço Simbólico.

ABSTRACT: Mikhail Bakhtin (1998) announces that the romance genre is constantly "becoming", what means its structure as a genre is far from being consolidated. Being an evolving genre, the novel allows a deeper reflection and sensible evolution of reality itself. Since there is no tight territory to the novel, modernist writers associated that poetry can say what prose can only express, thus creating a hybrid genre, lyrical novel. The writer and essayist Virgil Ferreira wants to show the "invisible" at the artwork, so it sticks to the lyrical romance. *Apparition* (1959) is the best-known novel of Virgil Ferreira as definitely marked existential cycle. *Appearance* brings a narrator-protagonist-I-lyrical explores existential time, revisited by memory. The *Apparition* space is transfigured, that is, reveals the "I"



because (Alberto Soares) color images according to their feelings - "liricização" of the space. The village, the white summit of the mountain and the old house arises, always in opposition to the city of Évora, as the truth of life, the life that only come to pass there forever because there is the Principle, the Truth and Order. After his father's death, his "appearance" and the consequent dispossession of the village, and the mountain of the house - places considered by Alberto as "true genesis", the protagonist leaves for a new cycle in another place: small and old town Evora, where he feels himself as victim of indifference and hostility of the city. Alberto sees / feels the city as "mortuary", like a lost world in the plain. Évora is filtered by your imagination, look at his expressionist / impressionist, as a city inaccessible, distant. Thus, the real spaces - the Village with the Old House and the city of Évora, become symbolic spaces as Alberto recalls it.

KEYWORDS: Romance lyric; Virgil Ferreira - Apparition; Symbolic Space.

REVISITANDO A HISTÓRIA DO ROMANCE

Eu penso que para contar uma história há que começar por constituir um mundo, tanto quanto possível, recheado até aos últimos pormenores (ECO, 1991, p. 21).

Para a constituição dessa história “tanto quanto possível, recheada até os últimos pormenores” proposta por Umberto Eco, foi preciso um longo processo de mudança no romance, que se firmou como o grande gênero da história moderna. O gênero, solidamente instituído, foi colocado em provação com o naturalismo quando a pretensão do romancista era representar com fidelidade o real, o que levou ao desdém e à condenação, pois se não é possível apreendermos objetivamente a realidade, como o romance pode querer ser a verdade? Até mesmo o silêncio não é neutro. Então, os surrealistas o combateram e, nos anos 20 do século XX, a controvérsia aumentou, o que resultou em uma profunda renovação romanesca onde os modelos tradicionais foram sucedidos por novas experiências.

Como não há território vedado ao romance, classificações que adotam o conteúdo como critério se proliferam. Sua natureza instável e transitória também está atrelada aos movimentos históricos e culturais. Soma-se ainda o fato de que, em muitas obras, mais de um modo ou gênero se confundem ou se complementam, como no caso da narrativa autobiográfica, do romance histórico, do romance epistolar, do romance lírico, entre outros.

É por isso que Mikhail Bakhtin aponta o gênero romance como inacabado, afinal, como nenhum outro, está em constante “devir”, isto é, sua estrutura enquanto gênero está



longe de ser consolidada, o que impede a visualização de todas as suas possibilidades. O romance para Bakhtin tem evoluído em meio aos outros gêneros já formados e alguns parcialmente mortos, mas é

o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência (BAKHTIN, 1998, p. 398).

Visto que se trata de um gênero em evolução, o romance permite uma reflexão mais profunda e sensível da evolução da própria realidade. Evoluindo é que ele compreende o real, assimila as tendências do mundo moderno e, além disso, é capaz mesmo de antever, como já o fez, os próprios caminhos de toda a literatura. Para Ricardo Gullon “(...) *la novela como um modo de autoexpressión y como un instrumento adecuado para captar más que los conflictos exteriores, la razón última del estar del hombre en el mundo*” (1984, p. 22).

A “morte do romance” vem sendo anunciada pelos historiadores da literatura há mais de um século, mas ele ainda continua vivo, sendo uma das mais importantes e complexas formas de expressão literária dos tempos modernos. Nesse processo de desenvolvimento – e crise, segundo muitos –, a temática do romance tem se expandido para novos horizontes, debruçando-se sobre os mais diversos assuntos. Ao mesmo tempo, novas técnicas narrativas e estilísticas têm sido continuamente incorporadas ao gênero.

Nesse desvio do romance moderno, surge o romance lírico, que rompe com as fronteiras do modo narrativo, apresentando novos desafios à moderna ficção, isto é “a secundarização da história em favor da expansão textual e da hipervalorização do acto enunciativo em si, [...] o esforço de narrar o inarrável, de descrever o indescritível ou dificilmente descritível” (GOULART, 1997, p.19). Para isso, a subjetividade e a mundividência do narrador dominam o mundo narrado, havendo a supremacia do sujeito sobre o objeto.

No romance lírico a “arte de dizer” é diferente porque nesse tipo de romance que quer “narrar o inarrável”, é preciso que o lirismo da poesia interfira na prosa, misturando-se de tal maneira que o gênero torna-se híbrido, isto é, não tem como separar o que é poesia e o que é narrativa. Portanto, associa-se aquilo que só a poesia é capaz de dizer com



o que somente a prosa consegue expressar, nessa imbricação dos dois gêneros surge essa nova espécie de romance.

Nesse novo romance, o herói e os fatos narrados, ou seja, as ações tornam-se inviáveis diante da inexpressividade do indivíduo, da complexidade e da fragmentação das relações interpessoais e do próprio posicionamento do homem no mundo. Sendo assim, nesse tipo de romance integram-se componentes como o estatuto do sujeito, a problemática da enunciação e a questão dos investimentos ideológicos que alteram o processo sequencial do texto. De acordo com Ricardo Gullon

Las características más destacadas de las obras acogidas a esas rubricas son la interiorización, el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo que se situará inicialmente en la perspectiva del narrador o en la del personaje y aceptando la información autorial en los términos en que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella hacia una recreación libre, y no por eso infiel al texto (GULLON, 1984, p. 15).

Para que haja essa “recriação livre” do texto é necessário o leitor “ideal” que Wolfgang Iser propõe, isto é, um leitor atento, experiente e que aceita logo o mundo proposto pelo autor, pois devido à modulação lírica, a história pode correr o risco de escapar a certas leituras e, como sabemos, é insustentável a posição de que a narratividade está ausente do romance.

Também é interessante apontar que o romance lírico não é determinado por uma forma pré-estabelecida, mas pelo modo como a poesia é trabalhada na narrativa, por isso, a poetização do discurso varia de obra para obra. Há obras mais “licizadas” e há outras com um grau de lirismo menor, mas que não deixam de ser romance lírico. Enfim, para se constituir um romance lírico, a linguagem, além de ser poética, precisa ser lírica, o tempo deve ser presentificado e o espaço transfigurado.

O ROMANCE LÍRICO DE VERGÍLIO FERREIRA

Vergílio António Ferreira, filho de António Augusto Ferreira e de Josefa Ferreira, nasceu no dia 28 de janeiro de 1916. Em 1920, os pais de Vergílio Ferreira emigram para os Estados Unidos, deixando-o com seus irmãos, ao cuidado de suas tias maternas, essa



dolorosa separação é descrita em *Nítido Nulo* (1971). A neve, que virá a ser um dos elementos fundamentais do seu imaginário romanesco é o pano de fundo da infância e adolescência passada em Melo na zona da Serra da Estrela.

Aos 10 anos, após uma peregrinação a Nossa Senhora de Lourdes, Vergílio Ferreira entra no seminário do Fundão, abandonando seis anos depois para continuar o estudo secundário no Liceu da Guarda. A vivência no seminário, mais tarde, será o tema central de *Manhã Submersa* (1954). Em 1940, vai para Coimbra, onde se licenciou em Filologia Clássica na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, exercendo funções docentes no Ensino Secundário, mas foi só em 1942 que o escritor concluiu o seu estágio no liceu D. João III.

Literariamente, começou por ser neorrealista (anos 40), entretanto, a partir de *Aparição* (1959), Vergílio Ferreira adere às preocupações de natureza metafísica e existencialista. A sua prosa, depois da tradição de Eça de Queirós, da “nevoa metafísica” de Raul Brandão e da pluralidade de Fernando Pessoa, é uma das mais inovadoras do século XX. A bem dizer a respeito de Vergílio Ferreira, Suely Flory (1993, p.15) declara, que sua “(...) criação ficcional origina-se numa tensão íntima, numa emotividade, fundada no mais profundo do SER, procurando entender o homem na sua angústia existencial”.

Vergílio Ferreira não só escreveu uma quantidade imensa de romances, mas também se preocupou e se ocupou em fecundo labor ensaístico. Ele foi alvo de inúmeras homenagens, ganhando diversos prêmios, dos quais se destacam o Prêmio Camilo Castelo Branco, da Sociedade Portuguesa de Autores, pelo romance *Aparição* (1959); o Prêmio da Casa da Imprensa, por *Alegria Breve* (1965); o Grande Prêmio de Romance e Novela da APE, por *Até ao Fim* (1987); o Grande Prêmio de Romance e Novela da APE, por *Na tua Face* (1993) e o Prêmio Femina (França), por *Manhã Submersa*.

Em 1984, ele é eleito para a Academia Brasileira de Letras e em 1992 para a Academia das Ciências de Lisboa, nesse mesmo ano ganha o Prêmio Camões. Vergílio Ferreira morreu em Lisboa, em 1º de Março de 1996 e foi sepultado em Melo. Então, um ano após a sua morte - 1997, a Universidade de Évora institui o Prêmio Vergílio Ferreira com o objetivo não só de homenagear condignamente o grande escritor que lhe dá o nome, mas também de galardoar o conjunto da obra literária de um autor de língua portuguesa relevante no âmbito da narrativa e/ou ensaio.



A concepção de arte para Vergílio Ferreira está intimamente relacionada com a de homem, assim é uma espécie de humanismo levado às mais longínquas consequências. Os passos do homem vergiliano têm sempre um “para além dele”, um horizonte que, uma vez atingido, desvenda outro horizonte “mais além”. O próprio escritor e ensaísta, em *Espaço do invisível I*, declara que:

Cerca-nos o invisível de todo o lado. Mas se em todo o horizonte está presente um outro horizonte que o margina, até um horizonte final, se na mais breve palavra está o aviso do insondável, se o espaço do invisível se anuncia no do visível, é na obra de arte que particularmente o invisível se vê (FERREIRA, 1965, p.16).

Nesse fragmento, ele expõe o ostentoso fazer do romance lírico contemporâneo: mostrar o “invisível” na obra de arte. Com a escrita fortemente centrada no “eu”, Vergílio Ferreira expõe a universalidade do homem. Para ele, “Os sinais da vida, na obra de arte, não se anulam: transpõem-se a uma universalidade, aí onde o nosso caso pessoal perde peso, importância. A minha dor concreta, transposta à arte, já não é bem minha, mas do homem, e quanto menos ela é minha mais ela é válida” (FERREIRA, 1965, p.28).

Sendo assim, perpassa, na obra desse escritor, uma tentativa de elevar os problemas individuais à generalidade do “homem”, uma vez que não se refere a um "eu" que fala de si, mas um "eu" mais amplo que se refere a todos os Homens. A problemática da Morte, a existência de Deus, a ausência de Valores, tudo isso parte justamente da reflexão sobre o problema do “eu”. Também atravessa a sua obra o discurso da solidão, como um dos aspectos mais profundos da condição humana, sempre acompanhado pelo silêncio, que advém do abandono da entidade divina.

Na concepção do escritor, para conseguir chegar à “angústia existencial” é preciso a aparição de si a si e a travessia pelo mundo das coisas – objetos. Vergílio Ferreira quer despertar a aparição nas pessoas, isto é, fazer com que o homem regresse no mais profundo de si, na sua angústia existencial, para fazer brotar a autenticidade. Essa angústia universal do homem vergiliano relaciona-se com a concepção Heideggeriana de existência em que é a angústia que possibilita ao indivíduo o encontro com o “ser”.

Nas palavras do filósofo alemão Martin Heidegger (1988, p. 245) “Enquanto possibilidade de ser da pre-sença, a angústia, junto com a própria pre-sença que nela se abre, oferece o solo fenomenal para a apreensão explícita da totalidade originária da pre-



sença. Esse ser desentranha-se como *cura*”. Isto é, a angústia existencial descortina o abismo do nada, possibilitando ao *Dasein* (traduzido como “ser-aí” / espanhol, “entre-lá” / francês e “pre-sença” / português) escutar no profundo de si, a sua verdade.

Como Vergílio Ferreira quer fixar a angústia existencial nas suas obras, sua concepção de arte propicia o modo lírico. Em seu ensaio *Espaço do Invisível IV* o escritor declara:

Todos sabemos, no entanto, que em face de certas paisagens, do mar e da montanha, de um nascer ou pôr-do-sol, do momento em que uma grande lua se levanta, da contemplação de uma flor, de um animal, de uma pedra, a olhos limpos e disponíveis, nós sentimos um estremecimento íntimo, um transporte de nós, um indizível encantamento na interrogação que não ousa, na revelação de uma realidade irreal, oblíqua e misteriosa, que nos sublima e deslumbra (FERREIRA, 1987, p. 18).

Fixar esse “infixável” na obra de arte literária é o objetivo do escritor e a lírica propicia com mais eficácia e plausibilidade essa “estrutura de espanto” que uma forma mais expansiva como a narrativa pura, possibilitaria menos. Sendo assim, poder-se-ia perguntar: então por que Vergílio Ferreira não compõe na forma poemas com maior êxito? Ele mesmo responde:

(...) Eis por que senti sem o ter explicitado que o romance me tinha sobre a poesia a grande vantagem da sua amplitude, do seu aparato construtivo, da sua totalização, da sua possibilidade de abranger os mais diversos setores culturais, do seu mais intenso e diversificado contato com a realidade humana, do seu menor grau de confessionalismo, ou seja, da afirmação ostensiva de uma importância do próprio sujeito e finalmente de poder incluir o que eventualmente me interesse na própria poesia – até porque, segundo a anotação de Hegel, a poesia não é bem um gênero, mas a alma ou a substância de toda a arte (FERREIRA, 1987, p.20).

Assim, a expansão narrativa e a síntese emotiva convivem sem se anularem mutuamente, disso surge o seu romance lírico. Vergílio Ferreira não aceita que o romance se reduza à mera textualidade como pretendem os cultores do novo romance, pois erradica-se o romancista simplesmente para ficar apenas com o texto. Para ele, essa forma de construção romanesca não pode ser totalmente adotada, pois “abolido o sujeito ou reduzido este a mera exterioridade, se perde a memória que dele faz parte e é tão cara a este escritor. Ela transporta experiências individuais do passado que será grato conservar e, mais



do que isso, todo um saber milenário sedimentado na cultura do homem atual” (GOULART, 1990, p.57-8).

No romance do escritor português, a arte é vista como “revelação” e se liga ao conceito de verdade. A verdade não é uma ideia posta a circular e sujeita à argumentação do adversário, mas é uma verdade sentida, vivida. Para ele a “arte é verdade”, então o romance, como obra de arte, pretende ser revelação ou desocultação do que o mundo contém, mas que nós não víamos o que lá estava.

O ESPAÇO SIMBÓLICO EM *APARIÇÃO*

Aparição (1959) é o romance mais conhecido de Vergílio Ferreira, pois marcou definitivamente o ciclo existencial. Nesse romance lírico, influenciado pelos conceitos heideggerianos, Vergílio Ferreira desenvolve a temática do *Dasein* (pre-sença). *Aparição* traz um narrador autodiegético que explora o tempo existencial, revisitado pela memória. Não se trata do tempo efetivo, mas sim de impressões que restaram do tempo-espaço na memória, o que leva o leitor a visitar aquele tempo-espaço de acordo com a intensidade emocional do narrador que, lutando com as palavras, busca sua revelação, a aparição da verdadeira condição humana.

É essa “liricização” do espaço que traz a simbologia para o romance *Aparição*, afinal:

Os símbolos são o coração da via imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem aos meandros mais cultos da ação e abrem o espírito ao desconhecido e ao infinito (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2007, p.9).

Para penetrar no espaço do romance *Aparição* é preciso penetrar, como dizem Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt “no coração da via imaginativa” de Vergílio Ferreira. Tratando-se de um romance lírico, o espaço de *Aparição* é transfigurado, isto é, o espaço revela o “eu” porque o narrador-protagonista-eu-lírico (Alberto Soares) colore o espaço de acordo com os seus sentimentos – “liricização” do espaço.

Em vista disso, “(...) o espaço, que no texto narrativo serve fundamentalmente de enquadramento à acção (não ignorando embora o valor simbólico de que ele pode revestir-se ou seu relevo como espaço psicológico ou social), pode tomar no texto lírico – e na



narrativa poética, por conseguinte – um lugar cimeiro que só em casos especiais a narrativa lhe concede.” (GOULART, 1990, p. 47). Por conseguinte, os espaços de *Aparição* são ampliados, reduzidos, recortados, enviesados pelo prisma do professor Alberto.

Com estrutura circular, o romance é iniciado com Alberto sentado na sala da velha casa rememorando todas as situações que ocorreram durante um ano letivo em Évora (de Setembro a Setembro). Como as ações são cronológicas, tem-se a impressão que os fatos estão ocorrendo, contudo *Aparição* acaba com Alberto da mesma forma, sentado na sala do velho casarão reinventando o passado no presente – presentificação.

As ações, aparentemente praticadas, de *Aparição* acontecem em torno de duas famílias em espaços diferentes: a família Soares, numa aldeia da Beira e a família Moura, em Évora. Numa primeira leitura, os dois espaços parecem opor-se e assumir toda força que monopoliza o protagonista Alberto. Após uma análise mais atenta, verificamos que das oposições nasce a expectativa da Verdade que o protagonista busca numa peregrinação permanente.

A aldeia, a montanha e a casa paterna surgem, sempre em oposição à cidade de Évora, como lugar de origem. O retorno no Natal torna ainda mais vivo esse lugar que ele começa por vislumbrar ainda da janela do comboio: é a visão global da montanha “branca de espaço”, das “matas de pinheiros”, de um “chão trágico de pedras”. Para Gaston Bachelard (1993, p. 29), é “pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O consciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas”.

A noite e a lua, o cume branco da montanha, o murmúrio da água que passa ao lado do velho casarão são a “aparição”- revelação da verdade da vida, da vida que só ali se cumprirá para sempre porque ali está a Origem, a Ordem e a Verdade. Mesmo quando a casa é só silêncio para Alberto, havendo nela somente a sua mãe, que com “a ausência dos filhos, do marido, criou-lhe já um mundo habitável, mundo sereno na própria solidão” (FERREIRA, 1971, p.168); a lembrança dessa velha casa permanecerá imóvel no consciente do protagonista “Para mim não faz diferença: estou eu e aquilo que me povoa. A evidência da vida não é a imediata realidade, mas o que a transcende e estremece na memória. A minha memória está cheia” (FERREIRA, 1971, p.91).

Ele descreve o seu “primeiro lugar no mundo” da seguinte maneira: “Velha casa. E eu sendo, aparecendo, criando-me através de ti e de mim. Muito antiga? Havia uma data



que eu descobrira no sobrado: 1761 ou 1767. Algum velho ‘mineiro’ a trouxera do Brasil. Um vasto jardim em frente, com um grande alpendre ao lado, um pinhal descendo do lado oposto até à ribeira, e adiante a montanha” (FERREIRA, 1971, p.24).

Para Alberto, o que realmente importa é aquilo que o povoa, isto é, a imagem alegre da velha casa. É por isso que a memória suscita ao passado minunciosamente:

Relembro. Uma grande mesa oval resplandecente de brancura, cristais, reflexos de louças, dois grandes candeeiros de globos pálidos, e fora, pelos espaços da noite nua, uma memória grande de paz. Um longo abraço, quente de ternura, sufoca-nos a todos na procura de um refúgio, de uma alegria perdida quando?, onde?, o sonho não é de nunca. O que é vivo, o que é real é aquela ceia vulgar, com uma sopa, vários pratos, doces e uma necessidade de preencher os espaços de silêncio com o que há de único na hora e não sabemos e nos foge (FERREIRA, 1971, p.15).

De acordo com Bachelard (1993, p.167), é necessário “amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho” e Alberto amava aquela “ceia vulgar” porque nela havia a Verdade de Origem: a família estava completa (o pai era vivo), unida (o irmão Evaristo ainda não tinha brigado por causa da herança) e Alberto era criança, isto é, inocente sobre a sua existência, uma vez que não tinha ainda tomado consciência do “eu”- autenticidade.

Mas também é preciso estar ciente que, ao pensar naquilo que pertence ao passado, nossa imaginação fabrica uma imagem idealizada, já que aquilo que se usufruía não se tem mais, sobrando apenas lembranças. Para Bachelard “A memória distante não se lembra das imagens senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade” (BACHELARD, 1993, p.72), sendo assim, o *real* é *idealizado*, pois as imagens mentais são fabricadas tornando-se “falsas imagens” ou “metáforas”.

Outro momento que irá reforçar os laços de Alberto com a velha casa será as férias de Páscoa. A ida de Alberto à aldeia na Páscoa acabará por ser uma Ressureição: a união com a mãe, na velha casa que afinal lhe caberá em sorte nas partilhas, é uma maneira de objetivar parte da Verdade de Origem. Como o presente se fraturou, é só eco do passado e apelo ao futuro, a casa torna-se, assim, símbolo de um passado ainda não fraturado. Por esse motivo Alberto sempre se volta a ela. Afinal,



A casa-ninho é o lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências (BACHELARD 1993, p. 111).

Depois da morte do pai, da sua “aparição” e do conseqüente despojamento da aldeia, da montanha e da casa - lugares considerados por Alberto como “verdade de gênese”, o protagonista parte para um novo ciclo em outro lugar: pequena e velha cidade de Évora, onde se sente vítima da indiferença e da hostilidade da cidade.

Na chegada à Évora, o sol é a grande Presença – é “íntimo” e “familiar”, mas a luminosidade arrasta-lhe o olhar para a imensidão da planície e “uma alucinação de luz” revela-lhe a brancura da fachada dos prédios:

A cidade resplandecia a um sol familiar, branca, enredada de ruas como de velhas ciladas, semeada de ruínas, de arcos partidos, nichos de santos das orações de outras eras, janelas góticas, como olhares embiocados. Évora mortuária, encruzilhada de raças, ossuário dos séculos e dos sonhos dos homens, como te lembro, como me dóis! (FERREIRA, 1971, p. 18).

Alberto vê/sente a cidade como “mortuária”, como um mundo perdido na planície. Évora foi sentida da mesma maneira, isto é, velha, opaca e sombria por Florbela Espanca no seu poema *Évora*, onde a sonetista declara “... Em cada viela o vulto dum fantasma...” (ESPANCA, 2002, p.101). O fato da Alentejana Évora ser uma cidade histórica talvez propicie essa sensação fúnebre.

Évora é a única cidade portuguesa membro da rede de cidades europeias mais antigas, o seu centro histórico foi declarado Patrimônio Mundial pela UNESCO. Um dos mais conhecidos monumentos de Évora é a chamada Capela dos Ossos, que está situada na Igreja de São Francisco. A capela foi construída no século XVII, pela iniciativa de três monges que, dentro do espírito da altura (contrarreforma religiosa, de acordo com as normativas do Concílio de Trento), pretendiam transmitir a mensagem da transitoriedade da vida. Isso já se compreende na entrada da capela com o célebre aviso: "Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos".



Como grande parte das muralhas medievais de Évora foi preservada, a cidade é cercada de “muralhas”, de “portões de ferro” que, na visão de Alberto reforçam a dificuldade da “descoberta” no labirinto de suas ruas e becos. Évora é filtrada pela sua imaginação, pelo seu olhar expressionista/impressionista, como uma cidade inacessível, distante:

Uma cidade fantástica erguia-se-me imaginada, numa geometria árida de superfícies lisas, com faixas de sombra e luz estiradas dos candeeiros às esquinas, com filas de janelas altas e cerradas, túneis de arcarias desertas, flechas de torres, de chaminés à altura dos astros, ângulos negros de ruas – imóvel espectro de uma civilização perdida...(FERREIRA, 1971, p.80).

Através dos seus atos, Alberto pretende provocar a “aparição” – refletir sobre a própria existência na “civilização perdida” de Évora, mas essa tentativa termina em uma solidão cada vez maior. Afinal, ele é despojado da cidade depois que Sofia desaparece e é encontrada morta e assassinada a punhal: a família Moura fecha-se e afasta-se dele deixando somente o peso da responsabilidade no homicídio de Sofia, do qual ele não é o culpado. Existencialista, Alberto só pode responder-(se) “Se algum crime houve em mim, foi só o de ter nascido...”. Perdido entre ruínas, Alberto é remetido a uma solidão inicial a que se obriga enquanto ser existente, responsável por si e responsável pelos outros.

Sem encontrar a verdade autêntica só alcançada numa súbita e fugaz “aparição”, pois diante do alarme desse fenômeno o ser encontra a sua Verdade e a justificativa da condição humana em face da vida e da morte, Alberto decide abandonar a

Cidade deserta, agora realmente deserta. Mas a minha exaltação figurava-a morta desde há séculos. Apetecia-me gritar para as ruas ermas. As arcarias abrem um túnel de silêncio, as fachadas descem em obliquidade de vertigem. Sinto ainda um eco longo, todavia inaudível, a não ser numa certa repressão de expectativa. Vozes mortas erguem-se com as fachadas, embatem no silêncio das galerias, multiplicam-se como num labirinto. Sou eu que falo? As lâmpadas adormecem pelas esquinas, há um ressoar de espaço, como num mundo primordial (FERREIRA, 1971, p.81).

Todavia, na última noite em que Alberto dorme na casa do Alto “é uma noite sem lua, mas com céu vivo de estrelas”, a sua atenção prende-se à cidade e à planície e ele percebe que “(...) numa vasta extensão de terreno, um incêndio lavra interminavelmente,



iluminando a noite. É uma ‘queimada’, suponho, o incêndio do restolho para a renovação da terra” (FERREIRA, 1971, p.187).

A casa do Alto servirá como a grande janela, o mirante sobre a cidade “plácida e branca, cercada de infinitude” que, diante do fogo (destruição e luz), irá operar no sentir de Alberto para a “aparição” da cidade. É como se a cidade ardesse, deixando de ser cidade fechada para ser “uma cidade fantástica, aberta de bairros, de sonhos”.

O fogo simboliza a destruição, o apocalipse, para depois se prosseguir o recomeço de um novo ciclo para a perfeição: “O campo arde vastamente como numa destruição universal” (FERREIRA, 1971, p.187), mas arde para que depois um novo ciclo renasça, arde para a “renovação da terra”. O fogo que ilumina as trevas da ignorância e da banalidade é uma “aparição”, pois permite “ver”.

Contudo, mesmo que na véspera de partir de Évora, Alberto tenha encontrado a harmonia/ordem que tanto buscou, ele não permanecerá na cidade, está ali só de passagem, pois “Tinha serviço de exames, mas o reitor dispensou-me como das orais em Julho” (FERREIRA, 1971, p.187). Faro será a nova cidade, uma vez que Alberto foi classificado no concurso. Será um novo ciclo com novas situações em que irá projetar-se como responsável pelas suas escolhas e consequências. No seu sentir “Faro é uma cidade aberta, sem muralhas nem cúpulas” (FERREIRA, 1971, p. 189).

Como ser “existencial”, sua missão é despertar a “aparição” nas criaturas e, para isso, parte para um novo projeto: fundar outra cidade, “A cidade do Homem”. Essa cidade só aparece na sua imaginação, mas Alberto insiste na sua construção porque o “(...) o homem deve construir o seu reino, achar o seu lugar na verdade da vida, da terra, dos astros, o que sei é que a morte não deve ter razão contra a vida nem os deuses voltar a tê-la contra os homens (...)” (FERREIRA, 1971, p.188).

A “aparição” de si a si próprio permitiu-lhe ver que a “evidência inicial nos espera no fim de todas as conquistas para que o ciclo se feche – o ciclo, a viagem mais perfeita” (FERREIRA, 1971, p.188). Para uma suposta pergunta: Como o homem pode conseguir essa evidência? Alberto responde: “não me pergunteis como consegui-lo, não me pergunteis. O que é evidente *aparece*” (FERREIRA, 1971, p.188).

Em suma, os espaços reais – a “aldeia” com a “velha casa” e a cidade de Évora, tornam-se espaços simbólicos à medida que Alberto rememora. Alfredo Bosi (1983, p. 15) declara que “A imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constitui e um



presente que a mantém viva e permite a sua recorrência”. Sendo assim, a imagem está ligada ao inconsciente, pois aquilo que vemos e vivemos transforma-se em imagens, resgatadas por nossa memória: “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho” (BOSI, 1983, p. 13). Essa recordação, por ser do mais profundo da personagem, exige a poesia. E por ser um derramamento do “eu”, exige a lírica.

CONCLUSÃO

Vivemos normalmente à superfície de nós. A presença de nós a nós próprios tem algo extraordinário, de miraculoso. Assim, *Aparição* surgiu-me como a necessidade de abordar e de fixar o que há de novo e perturbante nesse encontro com a pessoa que nos habita (FERREIRA, 1981, p.223).

A reflexão de Alberto que gira em torno da “Aparição”, palavra que serve de título à obra e que não passa despercebida nem ao leitor mais distraído, realmente quer “fixar o que há de novo e perturbante nesse encontro com a pessoa que nos habita”. Entretanto, para alcançar a “Aparição”, que significa aqui o momento da consciencialização, é preciso que Alberto e as personagens momentaneamente atinjam a atemporalidade (instante-limite).

Para o filósofo e psiquiatra alemão Karl Theodor Jaspers (1953, p.301), a “situação-limite” nasce da ligação entre o passado e o futuro, da mesma maneira que o “agora” nasce do futuro e do passado inautêntico. A “situação” faz-nos passar para além do plano em que o Passado e o Futuro se situam. Ele é o encontro do tempo e da eternidade, é o momento em que consideramos nós próprios em nós próprios, e, juntando a origem e o projeto, tomamos a responsabilidade do que somos.

Essa “situação-limite” é aquela que coloca o homem numa luta desigual com a Morte, obrigando-o a sentir o seu limite no choque com aquilo que o transcende, perante o qual o homem se sente impotente. Alberto encontrou a “situação/ aparição” diante da morte, cadáver do pai, assim, já não encontrando a realidade daquilo que o pai foi, Alberto é ciente do *Nada* depois da morte, para ele é como se não se tivesse nascido, afinal restou apenas como “Verdade de Génesis” o corpo do pai, a “velha casa” e a certeza de que consigo a situação se repetirá.



Por isso, ao longo do romance o seu desejo é o de despertar a “aparição” nas pessoas, revelando-lhes a evidência da morte para que sejam seres “autênticos”. Diante do fracasso em Évora e ainda mais convencido de que a morte faz parte da condição humana - suicídio do Bailote (semeador), previsível morte de Cristina, assassinato de Sofia e de que as pessoas ordenam-se para a morte, tal como aconteceu com a sua mãe que morreu sem a necessidade de adoecer, isto é, sem pretexto, Alberto parte para outro ciclo na busca pela sua existência.

Portanto, *Aparição* desenvolve e eleva a busca de uma unidade fundamental, da necessidade de uma coerência absoluta com aquilo que é da sua condição e do seu destino, isto é, adequar a vida (que é o pleno do ser, o absoluto) com a morte (que é a pura ausência, o nada do nada). Sendo assim, recupera a um nível de consciência o que é da nossa trágica condição, a morte, para que assumamos com plenitude e exaltação o mistério da vida que nos habita.

Sendo assim, “O ‘eu’ de que se fala em *Aparição* não é o ‘eu’ do seu autor, senão na precisa medida em que é dos que o lerem, ou seja, o ‘eu’ do homem. A realidade que o define desce aquém do que o caracteriza, porque está aquém de uma “individualização” (FERREIRA, 1971, p. 257). Afinal, o homem sempre teve sede de valores que lhe falem à totalidade do ser, que lhe indiquem o caminho, que lhe mostrem o limite de sua condição.

Diante do grau zero de interação com Deus, o homem decreta a sua morte. A partir disso, é para si mesmo que o homem olha, que interroga e é ao fundo de si mesmo que vai buscar uma resposta que o recompense do destino, ou seja, da morte. Recuperar essa evidência do homem, que agora se encontra na condição de seu próprio deus, dar dimensão humana a essa voz “autêntica”, tirando o homem da “engrenagem” que não o deixa refletir (capitalismo), ou seja, do “barulho moderno”, já que só se pode sentir e ouvir-lhe a voz da “aparição” no íntimo – eis o problema crucial que Vergílio Ferreira discute na sua obra ensaística e ficcional. É por isso que a poesia lírica tornou-se necessária no texto de *Aparição*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et. al. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1998.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2007.

ECO, Umberto. **Porquê “O nome da Rosa”?** 2. ed. Lisboa: Difel, 1991.

ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. Coleção a obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2002.

FERREIRA, Vergílio. **Espaço do Invisível I**. Lisboa: Arcádia, 1965.

_____. **Aparição**. Lisboa: Verbo Editorial, 1971.

_____. **Espaço do Invisível II**. Lisboa: Arcádia, 1976.

_____. **Espaço do Invisível III**. Lisboa: Arcádia, 1977.

_____. **Um Escritor Apresenta-se**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Incm), 1981.

_____. **Espaço do Invisível IV**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

FLORY, Suely, F.V. **O Romance-problema e o problema do romance na obra de Vergílio Ferreira**. São Paulo: HVF Representações; Centro de Recursos Educacionais, 1993.

FREEDMAN, Ralph. **La novela lírica**. Barcelona: Barral, 1971.

GULLON, Ricardo. **La Novela Lírica**. Madrid: Cátedra, 1984.

GOULART, Rosa Maria. **O trabalho da prosa**. Braga: Angelus Novus, 1997.

GOULART, Rosa Maria. **Romance Lírico**. O percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo. Parte I**. 2. ed. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988.

JASPERS, Karl. **La fe filosófica**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.