

Da (Im)possibilidade do Amor em Para Sempre de Vergílio Ferreira

Maria do Carmo Fonseca Oliveira Gamelas de Carvalho

No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.
*Antonio Machado*¹

"Para sempre. Aqui estou." (p. 7) — viúvo, sobrevivente a todos quanto amou, Paulo, o narrador autodiegético, está de regresso à casa amarela da infância — regresso último e definitivo para celebrar a vida enquanto o silêncio não se faz mudo, opaco e insondável, mas permanece eloquente. Tendo interrompido a sua vida aquando do exílio na cidade, "Rei expulso, degradado, eu." (p. 41), Paulo, no ocaso da vida, pode finalmente ser de novo e pela primeira vez num lugar genesíaco. Deambulando pela casa — percorrendo corredores, subindo e descendo escadas, entrando em cada quarto, abrindo portas e janelas ou quedando-se na varanda suspensa — encontra um tempo imóvel, à espera de quem o desperte e decifre e despertando-o o recrie, pois a casa é espaço emocionado e emocionante e a evocação que suscita permite a reinvenção de todas as coisas. A vida, disseminada por tempos e lugares outros, reúne-se quando os passos de Paulo, agora mais lentos, retumbam no velho soalho do corredor extenso ou quando o seu olhar repousa sobre objectos já esquecidos — e do caos nasce o cosmos. A casa é espaço único e uno a fechar o círculo, nascimento e morte: "L'unité de lieu

¹ Antonio Machado, "Otras canciones a Guiomar", cit. por António Lourenço in *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*, Braga, Angelus Novus, 1995, p. 130.

rapproche et confond le berceau et la tombe."² É dando a volta à casa toda que Paulo dá a volta à vida toda: "Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão." (p. 41) A imobilidade e a penumbra a que foi votada preservaram o tempo na madeira apodrecida dos móveis, na imagem da Virgem "colada sobre uma renda de papel já a desfazer-se" (p. 16), nos livros "nos seus túmulos" (p. 23), no violino encerrado na sua caixa preta: "Bloco imóvel [...] Extática, contra a passagem dos anos ao alto" (p. 13) Ainda que bafienta e sombria, a casa é um túmulo que dispõe-se agora a ser desselado. As portas e janelas ("a casa suspende-se, toda aberta de espaço"? p. 14) são lugar de ver e de abertura ao canto anónimo que vem dos campos em volta e à montanha que, pela grandiosidade, é força maior do universo, exercendo um domínio inexorável sobre o ser humano, frágil e mortal. O espaço habitável da casa, lugar de ser efémero, abre-se assim ao espaço inabitável, insondável e ilimitado, lugar de ser eterno.

Paralelamente à comunhão com o universo e à recuperação do silêncio perdido no bulício da cidade, a casa proporciona a Paulo o encontro com os outros e consigo mesmo. Os objectos são mapas antigos à espera de quem os decifre. Lê-los é reencontrar aqueles a quem pertenceram e não estão mais. Quando já nada de palpável resta desse outro, ao ponto de duvidarmos se existiu um dia, permanecem os seus pertences, por isso nos diz Michel Butor: "Les objets sont ainsi les fossiles de la réalité humaine, et tant qu'elle n'est pas encore morte, ils en sont déjà les ossements, le squelette externe."³

Aqui e ali, vagueando pela casa, tropeçando na "acumulação de trastes pelo chão" (p. 20), Paulo tropeça também num tempo sem cronologia. Prontos a serem esquecidos, será Paulo o único que poderá tirá-los do abandono a que foram votados, resgatá-los das sombras, aproximando-se assim ele próprio, e paradoxalmente, de outras sombras. Porque as coisas são laços a ligar Paulo a outras épocas da sua vida, a deixá-lo muito próximo de pul-

² Mikail Bakhtine, cit. por António da Silva Gordo, *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995, p. 47.

³ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 68.

mãos que de novo respiram, de vozes que voltam a gritar-lhe aos ouvidos ou se mantêm mero sussurro, de mãos bruscas na ternura e no afago.

Cada sala, saleta ou quarto une-se a quem nele dormiu, a quem o habitou e fez seu *para sempre*. Nesses espaços, os objectos "funcionam como chaves de acesso condicionado aos lugares da memória. Um objecto gasto pelo uso pode ser um poema de saudade ou, por outras palavras, a presença de uma ausência."⁴

Na saleta, a máquina de costura a um canto é associada à tia Luísa, à sua imagem estática, "está imóvel, as mãos pousadas no tampo da máquina [...] a agulha da máquina parada sobre a prega" (pp. 15-16); "Ficou decerto assim desde sempre, parada na eternidade." (p. 299) Ao lado, o baú de couro, pêlo e pregaria amarelas, é o baú da infância triste de Paulo porque ligado à notícia de uma orfandade nunca superada — "Estás triste. Sentado no baú de couro, as mãos no colo, os joelhos unidos [...] estás só, vestido de luto." (p. 16) — a mãe moribunda, soubera-o há pouco. Se subir a escada de volta rápida, "o corrimão, quase a despegar-se" (p. 19), a porta com o fecho de correr ao cimo, surgir-lhe-á a tia Joana, enredada no seu medo, correndo o fecho e reduzindo assim o "espaço do seu receio ao andar de baixo. Às vezes esquecia-se, nós ficávamos prisioneiros em cima." (p. 20) No quarto que fora seu e de Sandra, "As portas dos quartos empenadas, meto o joelho à do nosso" (p. 20), a folha de vogais de Xana é símbolo da infância da filha, idade única de ternura filial, depois haverá apenas desencontro — "a moldura lá está, onde estás, Xana?" (p. 21) Mas será ao lado da folha de vogais emoldurada que Paulo despertará, por entre livros "nos seus túmulos" (p. 23) e mobílias estropiadas, a sua memória mais inquieta e comovida, "E numa parede, suspenso de um prego — meu Deus. Oh, não sofras — o chapéu de palha de Sandra. É um chapéu de grandes abas flexíveis, uma fita azul de pontas cruzadas e suspensas — não sofras." (p. 20)

O chapéu de Sandra, objecto ímpar de comoção e ternura, propiciará a Paulo o encontro com um amor único que só agora, que Sandra não está e não estará mais, pode ser vivido em plenitude. A mulher morta ressuscita

⁴ António Gordo, ob. cit., p. 39.

numa presença absoluta e intocável. Incansavelmente, Paulo diz *Sandra* — "Querida Sandra" (p. 62) — e é como se do vocativo amado nascesse uma cor, um sabor, algo de palpável e apreensível. Se disser intensamente o seu nome, se olhar, se experienciar a textura das suas letras, pelo paladar ou pelo olhar, é possível que desse nome nunca gasto nasça a pessoa amada que o habitou: "Que obsessão esta — na tarde imensa de fogo. Saborear-te o nome, há tanto tempo já me não sabia. Tem uma cor pálida. O teu nome. Como um fruto numa tarde de Outono." (p. 69) Chamando a amada, "Através do terror e da distância", como diria Sophia de Mello Breyner⁵, é o seu rosto ainda que Paulo procura: "Sandra. Se soubesses como tenho pressa de falar de ti. De estar contigo longamente. De te recuperar desde o teu nome." (p. 47) Estranha e surpreendentemente, talvez, se este lembra a Paulo uma fruta exótica, de "sabor tenro, de doçura esmaecida" (p. 47), a mulher que o possuiu não condiz com esse imaginar — "Mas tu eras uma figura breve, toda facetada no teu modo racional de ser." (p. 47) Pela vida fora, Sandra fora sempre desencontro, distância e frieza: "Mon amour. Demo-nos sempre tão mal." (p. 66) Sandra ficara sempre do lado de onde o calor e a palavra se ausentaram: "Fria, sintética. Cezida a fala entre dentes." (p. 154); "Jamais Sandra teve para mim um gesto, uma palavra, uma atitude mais aberta de intimidade. Dominada controlada frígida de correcção." (p. 202) Até a geografia parecia estar em sintonia com esse afastamento: "Sandra era da cidade, gostava da capital, detestava a vida da aldeia. Lá ficou." (p. 7); "Era uma cidadina. Lá ficou." (p. 22); "Era da cidade. Lá ficou. Deves ouvir agora o tráfego na cova [...]." (p. 94); "Mas ela amava a cidade, o ruído que nos inventa um ser civilizado e imortal." (p. 22) Paulo é da aldeia e da montanha, a elas terá de regressar porque só aí poderá ouvir e entender a palavra final, "A palavra final, a palavra total. A única. A absoluta." (p. 150) O espaço urbano ficará como lugar disfórico e distante, a dizer da perda. A utilização recorrente do deíctico lá (que se opõe ao aqui de Paulo) é indicador da distância, no espaço e no tempo, que separa Paulo de Sandra, mas também do distanciamento amoroso.

⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, "O teu rosto", in *Obra Poética I*, s. l. e., Círculo de Leitores, 1992, p. 284.

Agora que Sandra não está — "Lá ficou. Vim eu só [...]" (p. 22) — com a sua secura e obstinação; agora que a sua presença não é mais invasiva, nem constrangedora, Paulo pode amá-la. Paulo encontra na sua morte o espaço vital onde o amor surge de forma absoluta, pois todas as energias negativas, todo o constrangimento altivo e frio que integravam a sua presença se desvaneceram. A liberdade de amar Sandra é agora inesgotável. Sandra existe-lhe não como foi, mas como a inventa: "O que me existes neste instante, não é decerto o que foste. O que me existes é o que em mim te faz existir." (pp. 57-58) Sendo miragem, o *tu* amado só tem verdadeira realidade na consciência do sujeito — "Tenho a tua vida inteira na cabeça." (p. 62) —, no seu querer fazê-lo existir. É no tempo da memória que Sandra vive, no espaço do onírico, e se esse é infindável, o amor também será: "O amor dura enquanto dura nele a imaginação."⁶ Há em *Para Sempre* uma busca nostálgica, uma perseguição comovida do ser amado que é evocado, invocado, desejado até à exaustão. E é paradoxalmente nesse espaço de ausência em que Sandra vive, vencidos os limites da materialidade, que Paulo pode ilusoriamente e verdadeiramente *ser* com a mulher amada, co-habitando um espaço de comunhão e de fascinação estética. Como diz João a Mónica, a mulher morta, em *Em Nome da Terra*, e poderia dizer Paulo a Sandra, "O que é grande acontece no eterno e o amor é assim, devias saber."⁷ Há uma feliz proximidade entre esta forma de viver o amor das personagens vergilianas e as vozes que se entrecruzam em *Fazes-me Falta*, último romance de Inês Pedrosa. Também aqui se afirma a possibilidade de amar na ausência. É na sombra, no espaço insondável que a morte sempre cria, na vacuidade que o amor emerge e respira:

Podemos amar no escuro, sim, podemos amar na luz sonâmbula da ausência, podemos tanto que inventámos Deus. Tu dizias que Deus era o teu personagem de ficção favorito. Mas não querias entender que os personagens de ficção existem tanto como tu. Às vezes, muitas vezes, existem mais do que tu.⁸

⁶ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente 1*, Lisboa, Bertrand, 1980, p. 76.

⁷ *Idem*, *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 9.

⁸ Inês Pedrosa, *Fazes-me Falta*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 111.

Em Paulo, a memória imaginativa ou a imaginação memorizada são o seu único lugar de *ser*. Paulo poderá continuar a inventar o seu tempo de *ser* apenas e enquanto lhe for possível *ser* com Sandra. Na solidão final e visceral — "Estou só, os passos retumbam." (p. 95) —, resta-lhe dizer *Sandra* e assim eternizá-la: "Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra. Da minha imaginação." (p. 58) É sobretudo quando a solidão é mais insuperável que Sandra vem e o apazigua — "Sandra não virá mais [...]. Ou talvez venha quando a solidão for insuportável." (p. 200) Basta-lhe a sua presença silenciosa, o seu corpo ocupando espaço dentro de casa, sabê-la ali — "Ouvir-te lá dentro, não trocamos talvez uma palavra em todo o dia. Mas saber que tu lá dentro ou aqui ao pé, no silêncio fechado sobre nós como um manto." (pp. 72 e 73) Amar em silêncio, silêncio íntimo e intenso, partilhar com outrem pensamentos vividos sem palavras, é instante absoluto, ténue fio que une profundamente os amantes: "O instante máximo de amor é o do absoluto silêncio, quase da inexistência."⁹

Em *Para Sempre*, "está lá a razão de toda a história de amor possível"¹⁰. É o romance do amor idealizado e idealizante que pode ser tido como paradigma de todas as histórias de amor que surgem nos romances vergilianos. É uma declaração saudosa de um amor único e indizível do amador à sua amada morta. A memória — alarme e comoção — leva ao eclodir da poetização. Sandra não está mais, não é mais, ou apenas está e é através de Paulo e, então, o amor envolto numa dignidade extrema acontece. Todo o amor só é possível, quando já não é mais possível: "Mas todo o homem só ama a mulher que não existe. E bom é isso. Porque se ela existisse, o amor deixava de existir. Mesmo que ele a ame, como supõe. Porque todo o amor só existe nos intervalos de a pessoa amada existir."¹¹

É do próprio amor que o amor renasce — "O amor existe pelo que não existe. Porque há-de existir a pessoa que se ama?"¹² Quando Sandra era ainda uma presença física palpável, mesmo nos momentos de maior

⁹ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente 3*, Lisboa, Bertrand, 1983, p. 238.

¹⁰ *Idem*, *Conta-Corrente - nova série I*, Lisboa, Bertrand, 1993, p. 247.

¹¹ *Idem*, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, (51), pp. 53-54.

¹² *Idem*, *Conta-Corrente 5*, Lisboa, Bertrand, 1987, p. 138.

comunhão, algo impedia sempre a apreensão total da pessoa que habitava Sandra: "Como se mais revelada à devassa da luz, e eu tomando posse enfim do recôndito de ti como nunca na clandestinidade e tu furtando-me isso mesmo para haver alguma coisa que nunca me concedesses, não o disse já?" (p. 226); "Queria ter-te toda e parecia-me que alguma coisa de ti me fugia e não entrava no domínio da minha posse, da minha absorção." (p. 207); "Qualquer coisa me furtavas sempre e ficavas inteira na tua inviolabilidade reclusa, no teu mistério por desvendar e eu não sabia o que era." (p. 223) Por isso, amar Sandra foi sempre terrivelmente perturbador, pelo fosso impossível de transpor — "Toda a vida tu foste assim. Breve. Distante. E eu sempre enrodilhado de pequenez diante do incomparável de ti." (p. 135)¹³ — e, porque, como afirma Paulo, "Amar é pôr ao alto e ao longe, treme-se como diante de um deus tresloucado." (p. 136) Parece, pois, ser imperioso que a pessoa amada não exista para que o amor possa, enfim, acontecer. Porque a "cosa amada", como diria Camões, depende apenas, e só, da vontade do amador de a fazer existir em ficção: "Criar-te nas palavras que te invente e é toda a tua verdade. Como os deuses de outrora. Criar o mundo inteiro na palavra que o diga e ele ser a realidade de ser real [...]." (p. 66)

Sandra só existe, pois, pela palavra. Paulo, qual deus, criando a amada pela palavra, torna-a indissociável do sagrado e do transcendente. A paixão pela palavra traduz a ânsia da comunhão que se busca para lá do silêncio e das sombras. A palavra dita encontra no narrador-protagonista o elemento que possibilita o instaurar de um mundo diverso do real. A Sandra evocada é, assim, um ser sublimado: "Sandra torna-se efectivamente outra pela palavra de Paulo."¹⁴ É remetida, "graças à morte, à idealidade de uma Presença que certamente não é deste mundo, embora nele se

¹³ Sentir-se ínfimo perante a grandiosidade de Sandra parece estar inscrito em Paulo desde o seu nome: "Do lat. *Paul (I)u-*, apel. romano (de *paulu-*, 'pequeno') [...]." Cf. com "Paulo", in José Pedro Machado, *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Horizonte/Confluência, 1993. É possível que o autor, de formação clássica, tenha pensado neste detalhe ao escolher o nome Paulo para a sua personagem.

¹⁴ Rosa M.^a Goulart, *Romance Lírico - O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 110.

manifeste [...]".¹⁵ Sandra tem em si o horizonte do divino, "a encarnação humana da divindade" (p. 120), inseparável do mistério e da inacessibilidade. Amor e morte, Eros e Thanatos, sagraram-na — "Meu absoluto, minha figuração mais alta que os deuses. Meu absurdo, minha tara." (p. 209) Elevaram-na a uma presença insustentável e incorpórea porque do mundo da eternidade. Também aquele que ama — "Eu amei-te sempre tanto." (p. 138) — se situa à parte do mundo dos homens. À margem, porque louco — "Céus. Eu era feliz até ao desequilíbrio mental." (p. 136) — e "por detrás da palavra loucura esconde-se a palavra transcendência"¹⁶. À margem, porque "O amor transcende sempre, é o agente de toda a transcendência"¹⁷. O amor transporta consigo a marca do sagrado: "Eu levava comigo o poder divino, ia construir o mundo fora das leis estabelecidas, ela assustou-se." (p. 65)

Sandra é metáfora de beleza que, aliada à inteligência, fascina e suscita um discurso lírico e comovido — "tão bela, tão perfeita. A verdade foi sempre contigo. E a beleza." (p. 120); "Sandra, oh, sim. Inteligente — eras tanto." (p.118); "É linda a minha mulher, os cabelos pretos pelos ombros, olhos rígidos negros — não sei." (p. 22). Quem disse que Sandra era assim, morena, os olhos pretos e vivos?

— agora não. Vejo-te na mata da cidade, vejo-te de costas. Vais a correr com um bando de colegas por um caminho de neve, e os teus cabelos louros. São louros, como é que me não lembrei? [...] No centro do teu riso e do teu olhar. É azul como agora a minha imagem da sublimação. (pp. 58 e 59)

Sandra é a fragilidade e a inocência - não é o Amor representado como uma criança alada, símbolo da "eterna juventude de todo o amor

¹⁵ Helder Godinho, "O que é a morte para Vergílio Ferreira?", in Fernanda Irene Fonseca (org. e coord.), *Vergílio Ferreira - Cinquenta anos de Vida Literária - Actas do Colóquio Interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 279.

¹⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, "louco".

¹⁷ María Zambrano, *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, p. 56.

profundo"¹⁸? —"a tua mão pequena, de dedo a dedo frágil, o teu corpo breve delicado" (p. 62); "Leve como pena" (p. 207); "E então, delicada, Sandra. Frágil, o teu busto de adolescente." (p. 114); "as suas pernas finas de criança, sentá-la na palma da mão" (p. 115); "Mão pequena, toda Sandra é brevíssima e é decerto o que mais me humilha." (pp. 154-155) Na noite de núpcias, no momento do amor, perante a vulnerabilidade de Sandra, Paulo sente um receio deslumbrado, "— desvendar-te" (p. 207). O pânico invade-o, "tinha medo de te tocar, destruir" (p. 207). O corpo perfeito da mulher amada, "guardado desde a eternidade para mim" (p. 207), irá ser maculado, o prazer das sensações tácteis parece provocar-lhe um desejo profanador: "tu quieta à minha profanação." (p. 208) A beleza do corpo leva à sua sublimação, por isso, perante o corpo amado, acessível aos olhos e às mãos do amador, este sente-se impuro — o amante é agente destruidor. Esta visão de Paulo aproxima-se da concepção grega do amor: "Supone, pues, la imperfección del amante y la (supuesta o efectiva) perfección (o mayor perfección) del amado [...]"¹⁹ Tocar-lhe é macular, é aceso ao inacessível e assim a "ave trémula" (p. 207) será "ave ferida" (p. 208). Tocar o corpo do outro é tentar desvendar o mistério que o habita, por isso Paulo tocava Sandra "como para confirmar que ela estava ali com todo o mistério que era seu [...]" (p. 226); "tocar toda a tua realidade secreta" (pp. 208-209). Se é a beleza que nos leva à entrega ao outro, a beleza escapa-se-nos, perde-se, quando a tentamos possuir: "A beleza é do imaginário e a imaginação é uma forma de se possuir o que se não possui. A beleza escapa-se do nosso domínio, entremostra-se ao nosso apelo e desaparece quando a tocamos, ou seja, a *realizamos*."²⁰ Esta concepção fundamenta-se na ideia da inacessibilidade da Beleza suprema evidenciada na arte. O corpo como obra de arte é figura de pedra, eterna, intocável e incorruptível: "Placé sur un piédestal, le corps est là pour être admiré et non touché, il devient inaccessible parce qu' en général on ne touche pas une œuvre

¹⁸ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, ob. cit., "amor".

¹⁹ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, 1984, "amor".

²⁰ Vergílio Ferreira (1992), (55), p. 56.

d'art.²¹ Paulo debate-se, assim, entre a sublimação e a posse. Daí ver Sandra como uma ave, pois o seu voo permite a ligação entre o céu e a terra. À quietude e contenção de Sandra corresponde o excesso de Paulo — "no meu excesso a trasbordar" (p. 208) — na exaltação do corpo sinestésico. Numa excitação febril, "Febre que grita em cada átomo de mim [...]" (p. 208), trémulo, "Tremo eu todo na impossível inverosímil presença da totalidade cálida de ti." (pp. 207-208), Paulo sofre. Porque o desejo pode ser tocante, mas também trágico: "Não é só na amargura que se sofre, o prazer pode ser uma invenção de tormento." (p. 209) E assim, depois do amor — "Prazer total, de tudo quanto está no corpo desde o mais baixo das vísceras até à agonia de uma iluminação divina." (p. 209) —, segue-se a perplexidade: "— fui eu que te tive? eras tu?" (p. 210)

E então, finalmente, a palavra é mútua. Com Sandra a palavra acontece: "Mas houve uma palavra — meu Deus. Uma palavra que eu disse e repercutiu em ti, palavra cheia, quente de sangue, palavra vinda das vísceras, da minha vida inteira, do universo que nela se conglomerava, palavra total." (p. 211) "— Amo-te." (p. 211) era a palavra. Palavra que repercute em Sandra, "— Também te amo." (p. 211), e "esta resposta é suficiente para pôr em marcha um completo discurso de júbilo"²². Extasiado, frente à palavra — "palavra total" (p. 211) —, Paulo recupera para si próprio o transcendente — "Deus esgotou em mim, na minha boca, todo o prodígio do seu poder." (p. 212) Assim, quando tudo é excessivo e nada cabe nos limites do humano, ultrapassando a realidade cognoscível e compreensível, a personagem sente necessidade do sagrado. Nesses momentos, só o sagrado diz do indizível — "Deus deve existir para caber nele esta minha magnitude, para haver qualquer coisa maior que nós, qualquer coisa em que caiba tudo isto que é muito maior que a vida." (p. 213) No entanto, esta palavra única não perdurará, será efémera como Sandra: "Recordo-a agora — onde está? como se desfez?" (p. 211)

²¹ Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 17.

²² Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 140.

Pela primeira vez num romance de Vergílio Ferreira um homem e uma mulher dizem-se 'amo-te'. E dizem-no com o imenso desamparo de todo o amor que sabe, sem nunca o acreditar realmente, que 'a transcendência da tua carne frágil' (pág. 208) é o signo de uma muito mortal brevidade e da sua correlata sublimação em memória.²³

Sandra é a ficção mais obsessiva de Paulo — "Tanta coisa — Sandra. És o que no fim de contas me lembra só." Tudo converge para a amada — "Como se toda a vida se reunisse nela, passasse nela e nela se iluminasse e tivesse sentido." (p. 221) Por isso, Paulo a faz existir. Esta fixidez de Paulo confunde-se com a obsessão do autor, Vergílio Ferreira, por um amor que pertence, também ele, ao reino das sombras. Assim, Vergílio Ferreira faz existir Sandra — "Sou eu que te faço existir na obsessão de uma incerta eternidade que é o que está certo para o excesso da minha."²⁴ A morte de uma colega de curso do autor (antes de o acabar), a sua morte em plena juventude — "No flagrante do seu absurdo. No limiar de uma vida que se anunciava e não veio."²⁵ — inscreve-la-á no tempo do *para sempre* e do *Para Sempre*. Esta morte inesperada e desajustada com a vida ainda a haver — "E ela assinou-me o livro em Maio, no corredor das aulas, e com uma desvoltura e um pouco de displicência que não dava com a doença. E morreu em Junho. De tuberculose, naturalmente."²⁶ —, destrói a inteireza da pessoa, anula a sua presença física iniludível mas, paradoxalmente, impõe-na (ficcionalmente) a Vergílio Ferreira — obsessivamente. A imposição de alguém ao olhar do outro é a única condição para alguém existir: "E eu disse-lhe que se uma personagem de ficção se nos impõe, *existiu* mesmo, como também julgo ter dito." E, por isso, "Sandra existe".²⁷ Também a Paulo, Sandra se lhe impôs desde o início: "Porque eu estava em desequilíbrio, tu exististe logo brutalmente para mim." (p. 121)

Vergílio Ferreira só pode existir com Sandra na ficção em que a

²³ Luís Mourão, "Excesso, escassez, resto", in Fernanda Irene Fonseca (1995), p. 443.

²⁴ Vergílio Ferreira (1993), p. 42.

²⁵ *Idem* (1993), p. 87

²⁶ *Idem*, *ibidem*.

²⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 98

concebeu, por isso, como afirma, nunca a pensa no seu nome "verdadeiro", mas sim no nome que a reveste no romance e que para si é o único que lhe cabe. Sandra distancia-se, assim, da pessoa que assinara o seu livro da Queima para fixar-se na reinvenção e essa é o único real — "Sandra é um irreal partido de um real que se desvaneceu para existir apenas na comoção do imaginário. [...] O que me emociona é o mito que se ergue de tudo isso com Sandra no centro desse tudo."²⁸ A imaginação faz existir-nos o que não é materializável e que só pela imaginação é perceptível. Sandra corporiza (ou sublima) as complexas relações entre o imaginário e o real. Destas relações complexas fala Vergílio Ferreira (e de forma reiterada) nos seus diários e essencialmente em *Conta-Corrente - nova série I*. Para Vergílio Ferreira (e também para Paulo), o universo verdadeiramente significativo e, por isso, o único a propósito do qual se pode afirmar que existe é o universo da ficção. O homem pensa e constrói o mundo na sua imaginação. A vida verdadeiramente eloquente é a que não foi vivida no mundo real, mas transfigurada em beleza pela arte:

[...] o imaginário é uma realização de si própria que (re)inventa o real do qual partiu. O real é um monturo sem significação legível e é necessário que a arte o (re)invente para ele começar de facto a existir. [...] O real em bruto não é nada, antes de o artista o transcender a uma significação que é a da arte.²⁹

Vergílio Ferreira lembra, neste ponto, Bernardo Soares para quem viver é secundário — "A quem me falou de viver nunca prestei atenção." É pelo onírico e no onírico que Bernardo Soares vive, "Eu nunca fiz senão sonhar."³⁰ A única e verdadeira realidade é só a que não é real — a ficção: "Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua."³¹ Afirma o mesmo autor que: "As flores, se forem descritas com

²⁸ *Idem*, *Conta-Corrente - nova série III*, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 202.

²⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 98.

³⁰ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, (92), pp. 121 e 120.

³¹ *Idem*, *ibidem*, (157), p. 172.

frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.³² Vergílio Ferreira/Paulo também descreve(m) Sandra com frases que a definam no ar da imaginação e, só por isso, Sandra permanece para lá da morte celular.

É no seu íntimo e em ficção que o autor, Vergílio Ferreira, se reencontra sempre.

O seu olhar recolhe a si mesmo e pode esquecer a banalidade do tangível: "Regressar a Melo, que é donde Paulo escreve, e a Coimbra, a cidade do sol, que é a memória para onde a há-de escrever. Tão cansado que estou de andar por fora de mim."³³ Com Sandra surge Coimbra (Soeira em *Para Sempre*). Sandra, Coimbra/Soeira, a juventude são tríade inseparável, a conotar a perfeição. Sandra ergue-se de uma balada de Coimbra — "Ouço uma balada de Coimbra e inevitavelmente reapareces."; "Com ela decerto Coimbra se apagará, porque a balada que ma levanta à emoção é nela que se fixa para ter uma imagem a centralizá-la, a justificar-lhe ou condensar-lhe o mais da sua magia."³⁴ —, calcorreando a rua Larga para a Faculdade: "Moravas no terceiro andar de um prédio esguio, pegado ao 'Jesuíta', à entrada da rua Larga." E embora pudesse aparecer em qualquer ponto da cidade, Vergílio Ferreira diz vê-la "sempre na vinda para a Faculdade".³⁵ E é a mesma Sandra de Paulo — frágil e fria — "[...] o pé subtil pousado adiante, o rostinho breve, fechado na sua sisudez que é demais para a brevidade do teu ser."; "Fina, alada, o rosto pequeno, endurecido de sisudez. E o andar subtil, no frémite breve da anca adivinhada, da brevidade dos pés."³⁶ Mas o que importa ao autor, e à personagem, não é esta Sandra que cruza as ruas da cidade, mas a Sandra que cruza o imaginário que ambos partilham: "Esta ficção que eu invento e a minha entrega absoluta ao que inventei." (p. 209); "Assim a única realidade de todo este

³² *Idem, ibidem*, (27), p. 63.

³³ *Idem, ibidem*, p. 201.

³⁴ *Idem* (1993), pp. 33 e 194.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 33.

³⁶ *Idem, ibidem*, pp. 42 e 33-34.

real foi a ficção literária que a inventou.³⁷ O autor chega mesmo a afirmar que é a inexistência de Sandra — "Decerto não existes, não exististe nunca." — que permite aceder à plenitude, pois "só o que nunca existiu é que vale a pena existir. [...] Toda a beleza tem um além de si. E esse além é que é. Não te movas. Até que os meus olhos se esgotem no olhar. E a cegueira seja a sua luz."³⁸ Também Paulo parece querer esgotar o seu olhar em Sandra imaginada e na imaginação amada, para ter acesso à luz. O imaginário encaminha-nos para representações desconhecidas e ocultas: "Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser." (p. 58) O imaginário permite a revivescência de sensações: "[...] eu amava-te terrivelmente outra vez no delírio da minha imaginação." (p. 223); "Meu Deus. Como se é feliz na felicidade imaginada de quando se imagina que se foi." (p. 222)

A morte — sobretudo a morte prematura — é forma de romper com a cronologia limitativa e redutora, ascendendo à intensidade do absoluto em saudade: "A saudade é isso, a súbita transposição do passado para um tempo suspenso."³⁹ O ser humano é projectado num instante que não pode ser mensurável, já que há ruptura com o Tempo e com o mundo que nos cerca. O corpo roubado à existência, quando há ainda tanta vida a haver, inscreve-se num tempo mítico que é qualitativamente diferente do tempo da nossa existência dessacralizada. Pode assim facilmente existir em ficção. E essa criação é o único real, aí a beleza, o mistério e a intemporalidade perduram.

Como Orfeu, enlouquecido de dor, desce aos Infernos para arrancar a esposa à morte e trazê-la de volta à vida, Vergílio Ferreira e Paulo, recolhem à intimidade da memória para arrancar Sandra do esquecimento.

El dolor de Orfeo es inmenso. Nadie puede consolarle. Nada puede llenar el vacío dejado por su amada. Necesita recuperarla y para elle se atreve a viajar, vivo al reino de los muertos y a intentar para él y para Eurídice un regreso imposible.⁴⁰

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 194.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 42.

³⁹ Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, Bertrand, 1978, p. 95.

⁴⁰ Mercedes Montero Montero, in *Emilia Fernández de Mier e Félix Piñero* (eds.), *Amores Míticos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, p. 138.

É o encanto da voz e da lira que permite resgatar Eurídice e Sandra. Se Orfeu, no trajecto para a terra, não resiste a olhar a mulher amada e por isso a perde sem redenção possível, Paulo e Vergílio Ferreira, contrariamente ao poeta mítico, ganham Sandra para sempre, porque atrevem-se a olhar para trás (no tempo), apreendem-na pelo olhar e recriam-na.

O que torna Sandra absolutamente única é que ela é o lugar de uma comoção sem limites, de uma beleza indelével, de um incontido lirismo que se espria neste *requiem* para uma voz que não pode deixar de ser uníssona, ainda que partilhada por autor e personagem:

E violentamente apeteceu-me ouvir de novo o disco *Saudades da Rua Larga* [...]. E Sandra levanta-se-me como a imagem perfeita de uma sedução encantada. Sandra da minha invenção, do meu apelo absoluto no absoluto da juventude, flor aérea do meu deslumbramento. Nela condensei decerto tudo o que de encanto e milagre e inverosímil e pueril me nasceu no que sou. Saudade de nunca, Sandra morta antes de nascer, Sandra ríspida, linda e infantil. [...] Sandra, Sandra. Invenção da minha agonia. Verdade definitiva na degradação de ti. Mas estás viva em Coimbra, feita da lenda que no-la faz. Sandra do meu tormento, da minha pacificação. Sandra que nunca foste, do que nunca fui. Até sempre.⁴¹

⁴¹ *Idem, Conta-Corrente 4*, Lisboa, Bertrand, 1986, p. 483.

Bibliografia

Obra objecto de análise:

FERREIRA, Vergílio, *Para Sempre*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1983.

De Vergílio Ferreira

Invocação ao Meu Corpo, Lisboa, 1978.

Conta-Corrente 1, Lisboa, Bertrand, 1980.

Conta-Corrente 3, Lisboa, Bertrand, 1983.

Conta-Corrente 5, Lisboa, Bertrand, 1987

Conta-Corrente - nova série I, Lisboa, Bertrand, 1993.

Conta-Corrente - nova série III, Lisboa, Bertrand, 1994.

Em Nome da Terra, Lisboa, Bertrand, 1990.

Pensar, Lisboa, Bertrand, 1992.

Sobre Vergílio Ferreira

FONSECA, Fernanda Irene (org. e coord.), *Vergílio Ferreira - Cinquenta anos de Vida Literária - Actas do Colóquio Interdisciplinar* (organizado pela Faculdade de Letras do Porto), Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1995.

GORDO, António da Silva, *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995.

GOULART, Rosa Maria Batista, *Romance Lírico - O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990.

Geral

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética I*, s. l. e., Círculo de Leitores, 1992.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1987.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Editions Gallimard, 1975.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

Da (Im)possibilidade do Amor em *Para Sempre* de Vergílio Ferreira

- JEUDY, Henri- Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LOURENÇO, António Apolinário, *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*, Braga, Angelus Novus, 1995.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Horizonte/Confluência, 1993.
- MIER, Emilia Fernández de e Piñero, FÉLIX (eds.), *Amores Míticos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999.
- MORA, José Ferrater, *Diccionario de Filosofia*, Alianza Editorial, 1984.
- PEDROSA, Inês, *Fazes-me Falta*, Lisboa, Dom Quixote, 2002,
- SOARES, Bernardo, *O Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
- ZAMBRANO, María, *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.