

QUANDO VER É VIOLAR: UMA LEITURA DE *NA TUA FACE*, DE VERGÍLIO FERREIRA

Mônica Genelhu Fagundes
UFRJ

RESUMO:

Este trabalho se detém sobre os objetos plásticos – caricaturas, fotografias, pinturas reais ou apenas imaginadas – que se disseminam pelo romance *Na tua face*, de Vergílio Ferreira. Estas imagens se constituem a partir de operações de violência (ou violação) visual, relacionadas às múltiplas experiências de perda relatadas pelo narrador-protagonista num exercício de rememoração. Atuam, assim, em paralelo ao texto do romance, como chaves de sentido para a reflexão sobre a ausência e o vazio que Vergílio Ferreira empreende por meio da ficção.

PALAVRAS-CHAVE:

Vergílio Ferreira; *Na tua face*; imagem; violência.

ABSTRACT:

This paper focuses on the plastic objects – cartoons, photographs, real or just imagined paintings – spread throughout the novel *Na tua face*, by Vergílio Ferreira. These images originate from operations of visual violence, related to the multiple experiences of loss reported by the narrator-protagonist in an exercise of remembering. They act, thus, in parallel to the text of the novel, as direction keys for the reflection on the notions of absence and emptiness that Vergílio Ferreira undertakes through fiction.

KEYWORDS:

Vergílio Ferreira; *Na tua face*; image; violence.

Para pensar o que se chamou, a partir de James Joyce, a “modalidade inelutável do visível”, Georges Didi-Huberman retoma no início de seu livro *O que vemos, o que nos olha* um fragmento do *Ulisses* em que Stephen Dedalus, abalado pela morte recente da mãe, olha o mar. Determinada pelo luto, a atitude não tem a placidez da contemplação, como não tem o objeto olhado a passividade de simplesmente se deixar ver. O mar apresenta-se aí como signo de uma cisão. Encenando, no seu movimento de

ir e vir, um jogo de aparecimento e desaparecimento, uma obra de perda, repercutirá sobre o sujeito que o olha revelando-lhe o que nele é vazio, tornando-lhe presente o que nele é ausência.

Esta “modalidade inelutável do visível” que revela nas coisas vistas e no sujeito que as olha os vazios que a elas e a ele constituem deveria ser, segundo o teórico francês,

[...] o nosso trabalho visual [...] quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34.)

Suportados por uma obra de perda são todos os trabalhos visuais que se praticam ao longo de *Na tua face*, de Vergílio Ferreira¹. O romance é um ensaio de memórias de Daniel: um médico, caricaturista e aspirante a pintor, que abre e examina cadáveres na mesa de autópsia; desfigura pessoas em seus desenhos e em sua imaginação; inspira-se em Picasso para planejar quadros que o mais das vezes não se cumprem; busca entender a estética de deformação da filha fotógrafa; perde o amor ideal, vê morrerem o filho suicida e a mulher; e, sobretudo, olha o mar, imagem obsedante que percorre o livro desde a cena de abertura até a conclusão, como a lembrar, em *Leitmotiv* e numa espécie de isomorfia com a estrutura fragmentária, não linear, em fluxo e refluxo do discurso de Daniel, que sua narrativa é corroída pelo esvaziamento, que o que ali se faz presença por meio da rememoração é, de fato, ausência.

Será, porém, esta consciência da falta, do que se perdeu, o suporte mesmo de sentido e o motor da narrativa. Como explica Luci Ruas: “é dessa ausência fundamental, desse vazio dos objetos, dessa solidão radical que irrompe a palavra inaugural, tirada ao desejo de transformar em discurso – em obra, portanto, o vazio” (RUAS, 2005, p. 1.650).

Como episódio fundador desta biografia que se vai desfazendo mesmo ao se fazer, como as ondas que apagam seu próprio rastro, o narrador-protagonista elege o último momento em que – pelo menos por muitos anos – veria Bárbara, a mulher que desejara na juventude e cuja imagem inapreensível e fugidia permaneceria ao longo de

¹ Para as citações do texto utilizaremos a sigla *NTF* seguida do número de página.

sua vida como um ideal postulado de beleza que se irá opor à imperfeição do mundo circundante. Na confusão babélica do corredor da faculdade no último dia de aula, em meio a “um vozear imenso e ininteligível de todas as línguas do mundo” (*NTF*, p. 11), Daniel chamou por ela, mas Bárbara “imediatamente virou as costas e o mar afogou-a no seu rumor. Subia alto agora o rumor da tempestade e em breve a iria submergir. [...] Ouça, Bárbara. Ela sorriu e virou costas e desapareceu no mar” (*NTF*, p. 12). Já aqui a imagem do mar – embora seja neste caso metafórica: trata-se de um “mar de gente” (*NTF*, p. 13) – é investida do sentido de perda, que marcará a vida de Daniel.

E foi esse breve instante que se me gravou para a vida inteira. O destino. Quem foi onde eu não estava? Alguém pois escolhe por nós o que escolhemos para a eternidade? Alguém. Um pacto feito fora da acidentalidade exterior, estou-o pensando com uma energia excessiva, deve ser assim. (*NTF*, p. 9.)

Neste desvio do destino que deveria ter sido, equívoco que implica o cancelamento da inteireza do sujeito, sua ausência de si mesmo, inicia-se o curso da vida adulta de Daniel. O ausentar-se de Bárbara tem um sentido mais decisivo do que a não realização de um amor: representa uma fratura ontológica, uma desagregação da autoimagem do eu. E será esta apenas a primeira que neste percurso de vida se rompe, instaurando um paradigma de cisões a partir do qual muitas outras imagens serão corrompidas.

Da ausência de Bárbara produz-se a presença de Ângela, como forma a se moldar, oposta e complementar, embora imprecisa, no intervalo deixado pela outra. Se Bárbara tem a qualidade etérea de uma aparição, Ângela é excessivamente sólida, impassível, impenetrável como uma escultura de mármore.

E quando chega ao pé de mim, tem uma cara fria branca assexuada. E uns olhos de minério azul. [...] Não podia pensar amor que só se pensa quando há uma pessoa por dentro e Ângela não tinha. Não podia pensar sexo que só se pensa quando há calor por dentro e Ângela só tinha fora. Mas havia uma estranha ordenação de linhas que de uma a uma iam traçando o corpo. E ao chegar ao pé de mim, olhei-o com força mas ficaram-me a doer os olhos da pancada. (*NTF*, p. 32.)

Bárbara permanece inalcançável na distância de uma elevação aurática; Ângela, porém, é intocável na dureza maciça de sua concretude extrema, de seu caráter embaraçosamente prático, de sua indiferença inumana, como parece a Daniel. Ela decidirá, sem levar afetos em questão, o casamento, os filhos, o encaminhamento de uma vida reta, clara e certa, sem errâncias e desassossegos, como ensinava o Lucrécio

que estudava afincadamente. Como se quisesse ser a encarnação da sua filosofia e da sua estética solar.

Seria, talvez, perfeita demais – de um modo errado de ser perfeita, que não era o de Bárbara – para o Daniel que desde os primeiros anos de faculdade ganhava algum dinheiro extra fazendo caricaturas, no início para os colegas de turma, depois para jornais e editoras. E que tinha nestes trabalhos de desenho o prazer de um caçador a colecionar presas de guerra.

Todos os anos eu fazia montes de caricaturas a dez paus por cabeça. Eram minhas essas cabeças. Tenho na memória um colar delas como troféus de uma guerra selvagem. Vai ao Daniel, que ele faz. E eu fazia. Havia competidores, mas não cortavam as cabeças, porque as faziam ao natural. Eu cortava. Tenho horror ao natural, a não ser quando ele já o não é, suponho. Distorcido maligno estropiado. E então é só copiar. Mas eu gostava mesmo assim de ajudar a Natureza no seu desaforo. Alguns queixavam-se-me do massacre. Eu adorava. Pegar num rosto e devastá-lo de horror e ficar igual ao que estava por fora mas se não via por estar por dentro. Revelar o que se não via e deitar fora o que o não deixava ver. Agora penso. Ser a verdade do que se mistificou, às vezes vem-me a ideia. (NTF, p. 11.)

Já se anuncia nesta concepção do trabalho da caricatura como ato de violência – decepar, distorcer, massacrar, devastar – o olhar que Daniel dirigirá ao mundo, não para admirar suas formas, mas para desafiá-las, pô-las em questão, romper com elas, abri-las até o limite da deformação, fazendo manifestar-se, na natureza harmonizada, os seus desvãos, o que nela houver de escandaloso, de incômodo, de grotesco. Deixando irromper na forma o informe, na norma, a aberração.

Diante deste olhar corruptor de um caricaturista que não o é somente diante da prancha de desenho, o mundo se transfigura volta e meia numa espécie de circo de horrores: homens com papeira de pelicano, desfiles de esqueletos a chacoalhar os ossos pelas ruas, cortejos de aleijões e mutilados, seres humanos retornados à bestialidade. Surge destas visões transgressoras, que perturbam as formas do mundo, suas identidades, seus valores e hierarquias, a ideia de uma nova ordem natural e de uma nova filosofia, cujo valor de verdade, de desmistificação, de desmascaramento estava já no “revelar o que se não via e deitar fora o que o não deixava ver”.

O princípio fundamental deste sistema filosófico subversor seria a aceitação de todas as coisas como simplesmente existentes: nem belas nem feias, nem normais nem anormais. Como seu porta-voz, Daniel se acreditará investido de um poder original e demiúrgico de re-criação, re-invenção, ou, antes, reforma do humano:

[...] senti-me secretamente imbuído de um poder divino. Estava no início da criação do homem e hesitava sobre a forma de lhes organizar as feições. [...] Senti-me profundamente embaralhado na escolha do formato da minha

imagem e semelhança divina. Porque eu, enquanto Deus do Génesis e da promoção humana, não tinha imagem para me assemelhar. A inventar o homem, tinha de inventá-lo do nada, sem modelo para me orientar, que feito digno da minha grandeza e engenho criador? [...] que homem vou eu criar na extensão infinita dos possíveis? (NTF, p. 136-137.)

De volta às origens, sem paradigma a determinar o que é nobre e o que é vil, o que é beleza e o que é feiura, perfeição e imperfeição, o deus-caricaturista cogita diferentes modelos para sua criação – da lombriga ao canguru e tantas outras criaturas –, numa seleção de estranhas possibilidades que instaura um campo de analogias transgressoras, associações que põem não só a *forma* humana em questão, como, sobretudo, o próprio *conceito* do humano e sua posição hierárquica na ordem natural.

Sujeito fundado numa cisão, destituído da imagem de si próprio, o Daniel abandonado por Bárbara, ou, antes, desamparado de sua presença ordenadora, já não pode seguir o critério canônico da semelhança, invalidado quando o polo do modelo torna-se lugar vazio. A partir deste abandono, ele postulará uma humanidade também em completo desamparo: mutilada, literalmente, mesmo no plano da fisicalidade ou, mais acertado seria dizer: da visualidade. É uma obra de perda que sustenta o olhar de Daniel e as imagens em que transfigura – ou em que desfigura – o mundo, que tem para ele o estatuto do caos resultante do traumático ausentar-se de uma figura tutelar: “Hoje é o tempo da treva, do disforme, do ódio que gera a disformidade para a haver quando a não há, da glorificação da sordidez e do horror” (NTF, p. 84).

No compasso deste tempo desastroso, a violência do olhar de Daniel não se limitará aos estranhos que vê pela rua e transforma em imaginárias caricaturas. Ao ver entrar o filho Luc em seu escritório, projeta mentalmente um seu retrato cuja descrição parece recuperar em sua agressiva visualidade as figuras grotescas de Francis Bacon.

E de súbito lembrei-me – pintar-te o retrato. Não como nos desenhos ternos que já fiz de ti e da tua irmã. Trago em mim o meu tempo de horror. [...] E pouco a pouco a face do Luc distendeu-se e retorceu-se e os dentes e os dentes. E todo o corpo se deformou em aleijões, as pernas nuas monstruosas, os olhos empolados, e os dentes, os dentes, havia no rosto um riso assassino e eu pensei vai morder-me, a danação da vida entrou nele e havia no colorido de todo o corpo as cores da carne crua, do verde da carne podre e um ódio carniceiro e uma miséria de tripas adivinhadas na coloração do podre e vomitado. Todas as formas estoiravam de uma tensão bruta interior e agora a boca fechou-se, os olhos cerraram-se, a cabeça rebatida de uma dor violenta. [...] O rabo de cavalo estrangula-lhe o pescoço, estende-se pelo chão e agora arreganha a boca e de novo os dentes, ouço-lhe um urro imenso de desespero [...] mas não podia pintar, é a imagem do meu filho que eu amava e não podia ter nascido para o horror. Deixei de o pintar na minha imaginação. (NTF, p. 158-160.)

Numa terrível ironia, o retrato recusado denuncia, porém – ou aproveita, no movimento reverso da lembrança que sabe o futuro do passado –, o destino de Luc, que se enforcaria na casa de praia da família, onde Ângela e Daniel o encontrarão:

Meu querido Luc, porquê? porquê? Porquê? Estarrecido imóvel olho ainda, olho sempre. [...] Ergui então eu só o corpo do filho, era preciso deslocar-lhe o cordão do pescoço. Suspensão do fecho da porta o cordão do pijama, o corpo tombado de rastos. Um vergão roxo, a língua, os dentes visíveis. O pescoço quebrado, a boca aberta. (*NTF*, p. 218).

O terrível retrato que Daniel não quer concretizar assume, assim, também ele, o sentido de uma obra de perda, trabalho de violência e violação da forma que é produto de um pai que “estarrecido imóvel olh[a] ainda, olh[a] sempre” o corpo morto do filho suicida... e o mar: “Ângela está sentada ao lado do filho, eu agito-me pelo quarto, fico um momento à janela a olhar o mar. Depois sento-me também, velamos ambos o filho morto, o mar estende o seu rumor calmo até ao horizonte” (*NTF*, p. 218). E o mar que já levava a imagem de Bárbara levará também as cinzas de Luc:

E devagar, a cada onda que ia abrindo na areia eu ia deitando o pó que restava. A onda refervia em espuma e arrastava consigo a porção da cinza. E eu pensei que ela iria ao longo dos mares e daria a volta à Terra inteira e seria essa Terra em fertilidade nova da vida que continuava até se consumir no silêncio para sempre. Longo tempo fiquei ainda frente ao mar que recolhera o Luc no seu seio e fechara as águas sobre ele. (*NTF*, p. 224.)

Figuração da morte será o mar e serão também as fotografias que Luz, a filha de Ângela e Daniel, tirará do irmão morto. Ela sempre adotara como estética a desfiguração, no que parece ser uma espécie de cumplicidade com o pai que, no entanto, não chega nunca a se concretizar em termos de afeto. Seus modelos são velhos e aleijados. Desde criança, persegue com sua câmara o Serpa sapo, amigo da família definido pela deformidade que carrega na alcunha (sem as pernas, ele sustenta o tronco com o apoio dos braços), que acabará por se tornar seu amante e, muito significativamente, autor do prefácio do primeiro catálogo de sua obra.

Para uma de suas primeiras exposições, Luz fotografa os concorrentes de um concurso de carantonhas, em cujas imagens Daniel reconhecerá um trabalho de deformação e encontrará mais uma base para sua “filosofia da fealdade”:

Os concorrentes deviam contorcer a cara para conseguirem uma imagem dela o mais disforme possível. [...] cada fotografia de uma cara disforme tinha ao lado a da cara natural e às vezes também a que estava a meio caminho da deformação. Assim podia-se reconstituir o progresso da deformação. [...] E eu ia assistindo à decomposição do que Deus decidira. [...] Havia ali uma

outra ordem incompreensível a percorrer as linhas de um outro mundo possível e blasfemo e provocatório contra uma ordem ou decisão sem justificação nenhuma. Uma outra ordem da vida, mais vasta e englobante, absorvia em si, na sua voz última e indecifrável, o que a limitação humana não podia ver. (*NTF*, p. 208-210.)

Como o pai com suas caricaturas, Luz parece fazer da fotografia um meio de desvendar certa verdade encoberta, rompendo formas e alargando os limites da ordem natural. Mas sobretudo uma outra semelhança será preciso notar entre a arte do pai e a da filha: é também a perda que sustenta a obra fotográfica de Luz, e manifesta-se aí na violência das deformações, virtuais ou não. Como um trabalho pessoal que não pretende expor, ela fotografa seus amantes, talhando visualmente seus corpos, para então considerá-los mortos: de fato mortos, a ponto de poder ela própria anunciar a notícia com naturalidade e decisão a um deles, que lhe aparece à porta de casa: “Estás morto. E é só” (*NTF*, p. 117). Não existe para ela, não tem qualquer relação com a sua vida.²

Ao fotografar o corpo de Luc no caixão, Luz parece querer levar ao limite a experiência que já estaria na base dessas fotografias-assassinato: a encenação de um trabalho de cisão, de abertura para uma alteridade radical. Nas fotos de Luz, os “cadáveres” já não são seus ex-amantes, e Luc já não é seu irmão, ou o filho de Daniel, ou mesmo um homem; é o irreal, o vazio, o nada que se configura em imagem, presença de uma ausência fundamental.

As fotos da filha são a solução visual de um problema que Daniel enfrentara quando, ainda estudante de Medicina, se deparou com o cadáver de Serafina, uma prostituta que conheceu anos antes, feita então objeto de estudo no laboratório de anatomia.

[...] era contigo que estava, Serafina [...]. Contigo. Com o teu corpo esquartejado e a minha memória de o amar. E o difícil de haver verdade de um lado para o outro. É terrível, eu sei. Haver verdade no corpo do meu prazer e isso ter sentido ainda na tripalhada do teu interior. [...] Vou inventar-te uma filosofia, mas tu és tão analfabeta. Uma filosofia que meta tudo no mesmo saco desde o mais alto que se chama a beleza virtude perfeição, até ao mais baixo que se chama ordinárrissimo e excrementício. E onde caiba a tua cama quente e a tua pedra fria da morgue. (*NTF*, p. 69.)

Como conjugar o “corpo esquartejado” e a “memória de o amar”?, o corpo de prazer e a “tripalhada interior”?, a “cama quente” e a “pedra fria da morgue”? Como conceber, num construto único de sentido, o ser e o vazio que o constitui? O mesmo

² No caso do Serpa sapo, a quem Luz já fotografara muitas vezes sem o matar, a violência talvez tenha escapado ao território do estético: ao final do romance, ele morre repentinamente em circunstâncias suspeitas, sem que se possa assumir ou descartar um possível envolvimento de Luz, então grávida do amante.

choque se tornaria novamente uma questão em circunstâncias muito distintas, quando, mais uma vez inquieto, um Daniel muito mais velho observa o retrato de casamento dos pais mortos:

[...] há qualquer coisa mais em tudo isto e não sei o que é. O tempo, pois. O eu ser o corpo possível desta imagem irreal. O eu nascer inteiro e positivo de uma ficção – mas não deve ser isso. O olhar fantástico e em linha recta dos dois para agora que me olham e não estava lá quando foram olhos reais. O ser olhado por um olhar sem olhos para olhar, qualquer coisa assim. (NTF, p. 120.)

Ver o que é apenas ausência e saber-se olhado, desafiado mesmo por este nada, por isto que já irremediavelmente se perdeu: na consciência desta cisão e na necessidade de revelá-la baseia-se o trabalho de violência que Daniel impõe às formas, para revelar nelas o informe que escondem, como se apenas assim estivessem sendo realmente vistas: na sua forma e nos vazios que a ameaçam.

A esta violação Daniel submeterá, enfim, a própria Ângela, dentre todos quem se julgaria menos exposta a estes atentados na solidez de sua perfeição marmórea, mas que, talvez por isso mesmo, acabaria sendo a única pessoa da família cuja face distorcida seu marido efetivamente fixaria numa tela de pintura. Ele pela primeira vez descobrira que a mulher tinha um “dentro” ao ver-lhe as radiografias do corpo todo, que ela precisou fazer por conta de uma queda. Daniel compreende então que

O que eu amava nela tinha um interior que eu nunca amara. Ela era dupla na frescura do seu corpo, no branco rosa da face, nos olhos marinhos, e no que era tudo isso em armação por dentro. Pela primeira vez eu vivia no interior e dizia tens de amá-la também aí. Não se ama um fruto só na casca, tens de comê-lo por debaixo. [...] Vou decidir a sério que és também a ossaria das radiografias do teu corpo. Vou tê-la em conta para também a amar. Vou saber que existes nela para te não amar só a casca. Vou aprender-te toda para não seres beleza para um lado e horror para o outro. (NTF, p. 98-99.)

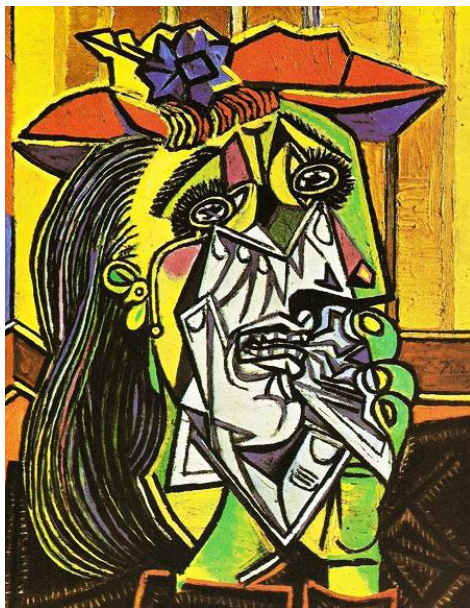
De fato, quando este *outro* lado passa a integrar Ângela, parece tornar-se mais fácil amá-la. E talvez seja justamente por isso, por amá-la e querer vê-la para além de sua quase impenetrável perfeição, que Daniel fará dela um retrato terrível, inspirado por Picasso e *Les demoiselles d'Avignon*, quadro de que tem uma reprodução em casa e cuja violência percebe muito bem:



Os raios cruzados deixam a tela cheia de arestas, a mão fica a doer quando se lhe poisa em cima. Mas o que sobretudo me comove neste feio espetacular é uma oculta mão de ternura. Passa leve por toda a tela, transfigura a fealdade na beleza de ser. [...] É um quadro todo espatifado de uma rajada eléctrica. E há nele cinco mulheres que ficaram escascadas com o acidente. E o desastre deixou-lhes à mostra a sua verdade. [...] Elas estão um pouco desamparadas na sua verdade primeira que é sempre desagradável. (NTF, p. 110.)

É também como vítima de desastre, em estado de desamparo, que Daniel flagrará uma Ângela finalmente visível, indo seu olhar buscar nela a revelação do informe e a verdade – a beleza – que daí virá, como fez Picasso com as prostitutas de Avignon e como fazia sempre com Dora Maar, sua amante e modelo, que ele só era capaz de representar, porém, na dor, como lembra Alberto Manguel:

Acusando-a de infidelidades imaginárias, insultando-a, zombando dela por erros reais ou forjados, Picasso a provocava até vê-la irromper em lágrimas. Então ele puxava o seu caderno de notas e o lápis e fazia esboços da mulher chorando. “Nunca consegui vê-la, nem sequer imaginá-la, a não ser chorando”, observou certa vez. Finalmente, esses esboços, dos quais há dezenas, transformavam-se em pinturas. [...] A maioria dos retratos de Dora Maar [...] mostra uma face devastada, machucada, distorcida, pintada em cores desarmoniosas, despedaçada pela tristeza. (Manguel, 2001, p. 209-210.)



Daniel não fere ele próprio a Ângela, mas aproveita uma fenda que se abre na sua perfeição para terminar de violar a sua imagem composta, esgarçá-la e revelar o seu outro lado, monstruoso mas belo, segundo os critérios de uma ordem transgressora:

A Ângela foi ao dentista e voltou com a cara num molho. Inchada, desfigurada. [...] E eu pus-me a pensar aí está. Aí está como um pequeno desvio da linha da tua perfeição. [...] E então tomou-me o forte dever de revelar. [...] Então peguei na face de Ângela e pu-la no cavalete para a massacrar. Era preciso conhecer-lhe o embuste de uma harmonia clara e denunciar-lhe o horrível que estava lá. E então distendi-lhe o lado da face inchada até ao limite da passagem para uma outra espécie humana inexistente. Todo o resto se me reconstruía em grandes arcadas, as das órbitas ultrapassavam-nas até a uma velocidade de cornos. [...] E a boca rasgada arrepanhada de escárnio ou agressiva, e os dentes, os dentes. [...] E rápido, a face de Ângela entumescida, disforme e todavia bela no seu monstruoso, que raio é isso de beleza? [...] A força das coisas. A que nos esmurra a cara que é para sabermos como é. (NTF, p. 186-188.)

Esta, enfim, a beleza – “convulsiva”, para dizer com os surrealistas – que Daniel buscará reconhecer e representar, pois parece que só assim se está, de fato, vendo as coisas: a perdê-las, a violá-las. Eis aí a lição estética deste romance, posta na voz de seu narrador-protagonista: “Pensar a tela no ponto exacto exclusivo em que se encontra todo o invisível. E o invisível seja depois o visível de redobrada violência” (NTF, p. 238-239).

Daniel perseguirá por muitos anos a concretização deste saber em imagem plástica, trabalhando repetidamente num quadro que por fim não será capaz de pintar:

[...] eu trabalho no meu quadro enquanto ouço o rumor do mar. É um quadro que arrasto comigo há quantos anos? desde que a sua fúria me enrodilhou os nervos e os não pude ainda pôr no seu lugar. Pintei vários quadros antes deste último combate, chegarei um dia a vencer? haverá uma vitória na minha finitude? (NTF, p. 87.)

Tenho uma tela diante de mim no cavalete e vejo o mar. [...] Levarei a tela até ao fim da vida, jamais a saberei pintar. Levarei a tela até ao incompreensível e ficarei à porta. Ou só quando fechar os olhos para sempre eu a saberei. Bárbara virá então e eu já a terei esquecido e subitamente começarei a lembrá-la. E saberei então que a beleza existe, mas tão incompreensível como a fealdade na sua verdade natural. (NTF, p. 25.)

Este quadro impossível, luta contra a finitude que Daniel vai travando diante do mar e seu rumor, pintura em ritmo anadiômeno de ir e vir, jogo de ausência e presença que pudesse tornar visível o invisível, seria, talvez, a síntese visual do romance. Trata-se de uma última caricatura, esta a zombar do caricaturista, a espelhar seu próprio horror, *na [s]ua face*: um sorriso plácido que se desfigura até o limite do possível, abrindo-se em riso, encrespando-se em esgar, para, finalmente, dilacerar-se num urro.

É um sorriso doce, isolado na tela, os lábios ao comprido de um extremo ao outro. E há uma face para eles que não cabe lá. Uma boca. Uns olhos. Que é que há mais numa face? [...] É um riso, não vou cometer a imprudência de o perder. Está na linha do céu e do mar, não vou. A juventude sem uma força excessiva de o ser. A confiança – não vou. O futuro dos séculos a quererem vir. A segurança contra o medo a vileza a degradação. A morte. [...] O riso. Sem olhos nem face. Nem cabelos. Porque toda a sua ausência está lá. São olhos iluminados de uma festa terrível, cabelos de ar. Fixar-te para sempre, riso da minha pacificação. Mas pouco a pouco houve primeiro um estremeamento aos cantos da boca. Pouco a pouco um encrespado na placidez dos lábios repousados um no outro e depois a boca alargada, vejo-a alargar-se por dentro do meu pavor. E os dentes já visíveis onde o ódio começa, a boca toda aberta, aberta. Rasgada, escancarada até ao limite do seu possível. Os dentes, a língua. E de súbito, entalado na garganta, de súbito um grito horrísono, ouço-o. Horror, ódio, desespero. Vem das cavernas do Mundo. Das trevas de todas as noites. Rebenta-me os ouvidos, o crânio. Urro de massacre, a terra treme. Olho a boca selvagem, os dentes carnívoros. A língua. aguardo que o urro se acabe. E com efeito, subitamente cessou. Mas a imagem imobilizou-se no grito enorme que já se não ouve. É o horror inaudível, mas presente assim na imagem fixa. Sem o estridor que a estremece. Mais plausível no imaginário de o ouvir. (NTF, p. 238-241.)

Os dentes e a língua, visão de pesadelo que já assombrava Daniel nos retratos de Luc e de Ângela, retornam aí, nesta carantonha de horror “escancarada até o limite do seu possível”, como aquelas da exposição de Luz. Mas esta face se fixa afinal num urro que não se pode ouvir, desespero e desamparo cristalizados numa imagem de horror que, uma vez mais, como no caso do suicídio de Luc, parece anunciar um acontecimento futuro, desta vez a cena final do romance.

Daniel reencontra Bárbara, mas é ela própria, já então, caricatura do que fora e da memória que dela guardara o narrador-protagonista. Envelhecida, desfigurada, trazendo pela mão o filho deficiente mental, também ela perdeu um dente, também seu sorriso parece escarnecer de um Daniel que fizera daquela imagem única de beleza o seu guia, a sua referência, a sua salvação. Está dessacralizado o modelo, e definitivamente desamparado aquele que o idealizou.

Morta Ângela, morto Luc, afastada Luz, o último olhar de Daniel será para Bárbara, bela novamente na sua imaginação transfiguradora, com todo o seu poder de redenção. Com um berro, ele tenta segurá-la consigo. Mas ela caminha, resoluta, para o mar.

REFERÊNCIAS:

COELHO, Eduardo Prado. *Luc e Luz*. In: _____. *O cálculo das sombras*. Lisboa: Asa, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 2003.

LIMA, Isabel Pires de. *Na tua face*, de Vergílio Ferreira: para uma nova ordem natural de ser. In: PETROV, Petar (Org.). *O romance português pós-25 de Abril*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Tradução de Rubens de Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUAS, Luci. *Na tua face*, as faces da morte. In: *Actas do VIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela/Galiza, 18-23 de julho de 2005. p. 1.649-1.658.

SEIXO, Maria Alzira. Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão das dominantes: a propósito de *Na tua face*. In: _____. *Outros erros: ensaios de literatura*. Lisboa: Asa, 2001. p. 213-221.

MINICURRÍCULO:

Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seu projeto de pesquisa atual investiga relações interartes na literatura portuguesa moderna e contemporânea.