

A NOSTALGIA DA AURA

Maria Lúcia Dal Farra

Este texto é dedicado à Cleonice Berardinelli, de quem dizemos, com Manuel Bandeira, que é *uma das glórias do nosso magistério* — ela, a que tem *mão de poeta e voz bonita de claros e sábios* comentários.

No *Cartas a Sandra*, o derradeiro livro de Vergílio Ferreira, ele desbastava uma outra modalidade para a sua ficção — a de *formalmente* ligar entre si os romances, à maneira de um ciclo, inaugurando aos oitenta anos, e na proximidade da morte, uma vertente nova e um futuro outro para a sua escrita. Vergílio, ele mesmo, teria ficado arrebatado por este surpreendente enredo que a vida, imitando a *sua* arte, se incumbiu de escrever para ele, entrelaçando, na medida certa do seu gosto romanesco, o patético e o heróico desse gesto-limite *na iminência* do fim, onde ele — decididamente! — se identificava, agora por inteiro, com seu próprio narrador.

Todavia, se a emblemática do *elo* particularizava a obra ficcional deste escritor desde a origem, tal qual uma marca de nascença, desenhando interlocuções e ressonâncias entre ela e a *reflexão ensaística* ou crítica, a ponto de ser referida como *romance-ensaio* — este último volume, vindo à luz no ano do seu desaparecimento, se empenhava de propósito nesse trasbordamento de um para outro livro, executando tal irradiação como condição *sine qua non* para a sua existência. A propósito disto é bom que se diga que tal contiguidade entre os romances de Vergílio Ferreira sempre lhes foi intrínseca, porque, a bem da verdade, foi ele o escritor de uma única obra, ou, como o diz mais de perto Eduardo Lourenço — de uma obra que é *encenação de uma única história, e essa história é a lenta emergência, depurada de livro em livro, do eterno conto de amor e morte*.¹

Ora, é precisamente esta *história* que *Cartas a Sandra* interrompe e sela como *inacabada*, o que por certo causa espanto em se tratando de um conjunto romanesco que compreende um montante de cerca de dezoito tomos girando em torno de um mesmo eixo. Ocorre, entretanto, que atravessa este romance uma inquietação que cria e encena uma incompletude, e que se delineia já no fato de Vergílio

proceder ali como se cumprisse, num ritual antecipatório, a sua própria morte, ao mesmo tempo em que se obriga a sondar as consequências que uma interrupção desse gênero acarretaria para as suas coordenadas literárias.

Me explico melhor. No seu universo ficcional, *Cartas a Sandra* pertence à lavra do mesmo romancista de *Para Sempre*, o bibliotecário Paulo que, confiando-se no final da vida na antiga casa da aldeia de origem, falece subitamente no ato mesmo de escrevê-las, a ponto de deixar inconclusa a palavra onde a morte o aguardava emboscada: repare-se no que há aí de premonitório. Passo seguinte, estas *Cartas* metaforizam, como um oráculo, a situação do escritor que, desaparecendo, lega-nos não só a obra publicada — cujo destino permanece sendo decidido por seus leitores — mas também a inédita, cujo devir, para se efetivar, terá de passar antes pelo crivo dos seus herdeiros.

Coincidência ou não, o que sem dúvida mais encantaria o nosso autor neste cruzamento de ficção e biografia é que a proposital interrupção imposta por Vergílio a Paulo autoriza ainda, como prevê por meio da voz da herdeira Xana, especulações que pedem o concurso fantasioso do leitor e que abrem o conjunto da obra para uma *indeterminação* instigante. No caso específico da produção do bibliotecário, que inclui, além do citado romance, outros dois inacabados e um longo ensaio, seria preciso cogitar qual o espaço reservado para essas *Cartas* dentro do plano mais vasto, qual o lugar onde elas se encaixariam nesse *corpus*, ao qual, seguramente, conferem uma outra feição.

Suponho que se compreenda, agora, com mais clareza, por que este livro derradeiro antecipa o corte que a morte viria imprimir à escrita de Vergílio, no exato momento em que ele principiava uma nova trilha. A construção de um ciclo que, em *Cartas a Sandra* se origina, recuperando um outro romance publicado há treze anos, o *Para Sempre*, investindo-o agora de sinais reatualizados à luz dessa epistolografia, o que permite lê-lo segundo novo diapasão — aponta, também da parte de Vergílio Ferreira, e dentro dessa *única história*, uma tentativa inaugural que, sem dúvida, a morte frustou impondo-lhe o lacre de inconclusa. Qualificação que, aliás, honra todo e qualquer escritor produtivo, aspiração a mais desejada por cada um de nós.

Tal como Vergílio, Paulo é um autor que se sobreviveu. Em *Para Sempre* ele se recolhia, idoso, viúvo e só, num movimento uterino de regresso à desativada casa de infância, a fim de ajuntar suas lembranças e recompor-se uno diante da certa morte. Mas é justo esse gesto de inteiramento que, no lugar de apenas prepará-lo para o fim, reconstrói-lhe a vida — existência tecida com cautela dia a dia e sustentada por um projeto do qual *Cartas a Sandra* dá conta até o momento em que se suspende.

Há, portanto, de um para outro romance, uma demanda de inteireza, de integridade, que ascende o homem para além dos limites contingentes da vida ou da morte, *absolutizando-o*, por assim dizer. E é esse traço o que me interessa descerrar nestes dois livros.

Numa obra escrita há vinte e três anos, o *Narrador Ensimesmado*, eu perseguia, nos romances de primeira pessoa de Vergílio Ferreira, a maneira paulatina de ascendência do narrador sobre o personagem, cujo percurso acabava desembocando numa intersecção discurso-narrativa, muito ao sabor do conjunto *Chuva Obliqua* de Fernando Pessoa, onde eu localizava a sua origem. Fundando um *modus operandi*, resultante do embate do passado sobre o presente, e vice-versa, durante o próprio ato de escrita, tal procedimento, à falta de melhor termo, fora, naquela altura, por mim cunhado de *escritura*. Meus estudos começavam cronologicamente com *Manhã Submersa* e se encerravam com a análise de *Nítido Nulo*. Todavia, de lá para cá, tive oportunidade de acompanhar o andamento cada vez ainda mais acirrado desse mesmo processo que ocorre sempre em circunstâncias instituídas pela presença de um narrador-personagem em atividade de registro da sua própria história, à mercê do assalto das lembranças que invadem o seu discurso e também da projeção do seu estado atual sobre o passado.

Ora, em *Para Sempre*, essa *escritura* é praticada à exacerbação, juntando fragmentos da narrativa a um condensado e também entrecortado discurso, que não compreende mais que o transcorrer de uma tarde como tempo presente. A contaminação semântica entre narrativa e discurso alça essa escrita a uma perda de referências temporais e espaciais, que acaba por pô-la a salvo de quaisquer contingências ou marcas propriamente históricas. Não respeitada é também a cronologia de base: antes, é naquilo que o narrado chama de *desejo do discurso* que reside o comando dos fatos, e de maneira muito imperiosa.

Assim, por exemplo, a propósito de Sandra, a finada esposa de Paulo, apetece ao *discurso*, na sua poderosa vontade, fazê-la existir antes que, de fato, tivesse existido, o que, nessa escrita, é concretizado. Apetece-lhe também que Sandra tenha cabelos louros e não pretos, como de fato teria, que morra de aneurisma e não de câncer, como de fato morreria, e assim por diante. Por outro lado, Paulo pode, como executor desse *desejo*, também criar-se em duplo. Assim, ele se defronta consigo mesmo em diferentes idades, em circunstâncias diversas e, narrador, dialoga com tais personagens, seus sócias: com o Paulomenino, com o Paulo-rapaz, com o Paulo-caquético, ainda mais velho que o narrador e acompanhado do cão Matraca, ambos apedrejados pelos meninos de rua, e ainda com o Paulo-morto, cujo enterro acompanha.

Sendo que esse *discurso desejante* embaralha todas as marcas temporais e espaciais ou contamina passado e presente no ato de inscrever-se, aquilo que é narrado em *Para Sempre* acaba por livrar-se dos traços de relatividade ou contingência, pendendo para uma dimensão transcendente ao abrigo da vida e da morte, muito própria de quem abandona a história e ingressa no mito — vontade de absoluto contra o permanente desgaste das coisas que, aliás, o título do romance já preconizava. Por sua vez, a intersecção instaura sobre os acontecimentos um *tipo de iluminação* semelhante àquela do *milagre*, da *aparição*, do *flagrante das evidências*, como se, à força dessa contiguidade, eles pudessem de novo se revelar inaugurais, num tempo aberto, sem limites — num *tempo de origem*, como o prefere Vergílio Ferreira.

Por outro lado, pelo fato de o solitário e idoso Paulo regressar ao viveiro

de lembranças que é a casa vazia da aldeia de origem, entulhada de símbolos da infância, o passado morto lhe salta, a cada passo, diante da vista e das emoções, em instantâneos, em fiapos de vozes, em fragmentadas fulgurações, com uma força de impacto notável. A velha e ampla casa é, sem dúvida, um baú de guardados, um criatório de coisas velhas que fermentam asfixiadas à espera de oferecerem a graça da sua revelação, espécie de sepulcro latejante do antanho, de *refúgio matricial*, onde o passado se esconde para atocaiar nosso narrador em cada cômodo, em cada gaveta, em cada traste. A casa é o *outro* de Paulo, ambos imagens do antigo, do inútil, do ultrapassado, do falido, do que perdeu o uso, ao mesmo tempo em que, meritoriamente, ambos são vivos repositórios do que feneceu e desapareceu, pois que guardam e retêm, tal qual uma cripta, o irrecuperável.

O espaço presente, vazio e imobilizado da casa, se encena, pois, como um lastro que desperta o passado, desértico e único lugar onde a *memória involuntária* pode ainda se exercer por meio de *flashs*, de cenas mudas, de congelamentos de atos e súbitos desencadeamentos, de pontos-de-vista interceptados pela presença de um objeto bloqueador do campo visual, de definitivos congelamentos de personagens em cenas de bloco de cera.²

Como se vê, expulsa que foi do mundo do cotidiano veloz pelos choques da vida moderna, a *experiência* sobre as coisas e a gratificante apreensão do fluir do tempo tornam-se cada vez mais raras e não se executam mais generosamente como a absorção continuada do universo onde nos inserimos ou como o prolongamento aprazível de um tempo no qual nos reconheceríamos. A *experiência* se faz hoje presente — e *Para Sempre* é o vivo testemunho do que afirmo — apenas em jatos de memória puramente involuntária, aos trancos, aos estilhaços e ao acaso. De maneira que estas bruscas e desenfreadas aparições do passado manifestam, ao meu ver, o quão fragmentada se encontra a *aura* das coisas num tempo de *vivências*, (conceito que Walter Benjamin contrapõe ao de *experiência*) e que, neste romance, fica representado pela ideologia da geração futura, precisamente a de Xana, a única filha de Paulo, aquela que aos vinte e um anos abandonou por completo a casa paterna.³

Do ponto de vista dela, a atividade do pai bibliotecário e escritor tem a ver com o arcaico, com o fora de circulação, com o morto, com a memória do que se finou e não interessa: mofo e bolor. O livro, matéria-prima do escritor e objeto de trabalho do bibliotecário, pertence à esfera daquilo que a sociedade ultrapassou, ao artesanato, ao tempo dos vagares, da morosidade, e está em definitivo sepultado na biblioteca. Em contrapartida, é o jornalismo quem melhor representa, para ela, a atualidade, a geração pós-moderna, e a agilidade de pensamento e de consumo — a *pressa*, onde a escrita nada guarda do sagrado que um dia a prodigalizou. Assim, segundo Xana, escrever para um jornal é dedicar-se fortuitamente a uma necessidade instantânea, logo substituída por outra — sinal progressivo dos novos tempos. E não é nem um pouco pejorativo que o uso do jornal, mesmo quando reduzido apenas a papel, se encontre em igual patamar, pois que a palavra de ordem é *o momento!*.

Experiência e *vivência*, literatura e jornalismo se embatem e configuram, em *Para Sempre*, o choque entre duas gerações, a ser, depois de uma dúzia de anos,

reduzido em *Cartas a Sandra*, quando então Xana, ela mesma, mais madura e na ingrata tarefa de sobrevivente — certamente nostálgica da *experiência* que desprezara — há de publicar e prefaciá-la literatura do pai morto.

Se, todavia, é apenas a *aura triturada* e esvaçada pelo desgaste do tempo, a visão que o presente pode desentranhar do passado, a vontade do narrador se dirige toda num esforço de preservação daquelas cargas afetivas, buscando configurá-las agora numa dimensão em que escapem do inexorável, a salvo da ruína certa do devir.

Essa labuta contra a fragmentação da vida se corporifica na procura de *inteiração de si mesmo*, nesse momento crucial de limite, na iminência da morte. Paulo descobre, então, que, para ser perfeito na sua totalização, para afirmar categoricamente a sua presença no mundo como algo definitivo deverá reencontrar a vida em cada pequena cintilação, nada desperdiçar de tudo quanto o habitou, integrando em si as *evidências* que um dia o iluminaram.

Já aponte como a prática da *escritura* providencia sobre os fatos essa luz primeira e como a recorrência à *experiência* ainda socorre a fulguração instantânea da lembrança. Ambas fazem parte desse projeto de resgate da virgindade de ser, de recuperação do contínuo inaugurar da vida — esforço que, aliás, é comovente em toda a obra de Vergílio.

Assim, aliada a tais recursos, e contra o olhar gasto sobre o mesmo, funda-se uma *verrumação* que permita fazer com que o objeto se transfigure e ostente, diante de nós, a sua alma, por assim dizer. Para tanto, e no ideótipo vergiliano, é preciso reparar vivissimamente, vivacissimamente nas coisas, até surpreender nelas o instante em que elas nos afetam com a sua realidade misteriosa, com seu maravilhamento, com seu milagre, no momento infinitesimal em que nos aparecem como algo inaugural, novo por inteiro, fantástico e deslumbrante. E eis — para falar agora em termos benjaminianos — a forma de forçar as coisas a revelarem-nos a sua aura, a *manifestação irrepitível de uma distância (por mais próxima que possa estar)*.⁴

Mas esse flagrante de absoluto, que constrói um momentâneo de perenidade dentro do gratuito da nossa existência, é privilégio da arte ou do sentimento estético. Assim, na medida em que escreve um romance, Paulo trata da *palavra*, da que escreve e da que procura: a primordial, a essencial, a que não seja coisa vã, a que tenha um significado tão amplo a ponto de tudo nela significar, aquela que, como nos assegura, apenas *a sabem os artistas, o poeta, o músico, o pintor, ou seja, os que não dizem o que dizem, mas dizem apenas o silêncio primordial*⁵. E é na busca deste silêncio através da palavra, na medida em que, pela escrita, ele recupera a vida, tomando posse do seu destino como um ser que se unifica — muito embora para ser destruído! — que Paulo obtém tal instantâneo de eternidade.

De igual forma, na casa vazia, coadjuvando apenas com seus fantasmas, quando abre as janelas para o espaço deserto, Paulo é assediado por duas grandes entidades que lhe despertam tal emoção fundante: a imponente e grandiosa *montanha*, que ocupa todo o seu campo visual, batida pelo sol e pela luz fulminante do mistério, e um intermitente *canto* longínquo, uma voz de mulher, que ecoa não se sabe donde, e que é anúncio de uma alegria imorredoura.

O *canto* penetra e se imiscui por todo o romance e nele ressoa, do começo ao fim, como a *voz da terra*, daquilo do que está do lado de lá da vida, como o lugar onde *Deus Morra*, como um *ritmo de eternidade* e, ao mesmo tempo, como a *força selvagem da germinação da terra*. E essa força telúrica que o canto abriga, de *escuridão* e de *raízes*, é suficiente para, a cada entoação, salvar Paulo da certeza de perecimento, redimindo-o em bem e em absoluto.

Já a vastidão colossal da *montanha* situada à frente da casa desabitada permeia, por sua vez, todo o horizonte. Ardendo a sua *combustão mineral*, esta força magna, majestosa e extática, tem o peso hierático do imperecível, da infinitude, do inominável diante da gratuidade da vida. Ela une o céu à terra, retendo a *cor escura da idade do cosmos* enquanto apenas *potência nula do ser*.

Do passado emerge, por sua vez, uma *música*, a do piano, a das guitarras, a executada pela tuna da adolescência, a do violino, que ele volta a tocar assim que o retira do seu caixão preto onde desde então jazia. Tal música o confronta com o secreto e o terrível, e, todavia e ao mesmo tempo, com o doce e o fascinante, num sentimento que o abeira do sagrado. Provoca nele uma *ascensão*, um *esvaimento* e uma *força humana* que se concretiza, por fim, numa *irmanação divina*.

Em *Cartas a Sandra*⁶, Paulo também tem diante de si o poder benfazejo dessa *montanha* que se enraíza diante da mesma casa que ele passou a habitar, povoada por seus fantasmas; e é no devaneio de escalá-la e de dominar a sua força feminina que encontrará a morte.

A instância narrativa destas cartas é um tanto bizarra, pois que Paulo se endereça a uma receptora morta, a sua mulher, no aguardo de que, invocando-a e assim recriando-a, Sandra volte a existir na sua escrita. Já aqui é bem o caso de repetirmos com Freud que *a escrita foi, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente*.⁷ É de fato, pois que também Paulo nutre a esperança de, mesmo quando se for, continuar existindo no que diz de Sandra.

Enquanto essa mulher encena a vida resgatada através do verbo, da palavra, ela é, ao mesmo tempo, a figuração da Morte, com a qual Paulo dialoga, deixando-se, passo a passo, arrebatado pelo seu fascínio de mulher, ao qual por fim se renderá por inteiro no transcórrer da décima carta. Afinal a Morte, muito diversa da Sandra de *Para Sempre*, imperativa, difícil e contestativa, é um idealizado *mesmo* onde Paulo se mira e se reconhece, sem o mal-estar de ver-se questionado nas suas certezas, já que Sandra, agora, em nada pode interferir na imagem em que a converteu.

Ese a casa é o refúgio materno, o regresso ao útero, a Morte—e, por decorrência, a visão construída de Sandra — reitera o mesmo abrigo, não mais enquanto função pré-natal, mas pós-agônica. Neste caso, o abraço da Morte, que o enlaça no clímax do devaneio da entrega amorosa à Sandra, se assemelha ao incesto primordial. No alto da montanha, na distância do mundo, sob um vento genesiaco, numa comunhão com a Terra e com o Universo, o amor por Sandra é a meritória passagem para o nada, para a reintegração com o cosmos, para o encontro do Um.

São estas cartas, portanto, pulsões de amor e morte, ao longo do tempo em que Paulo continua aguardando seu fim, dilatando-o através da escrita. E nelas, o amor se equipara às prerrogativas redentoras da arte e à nostalgia da aura. A

maneira de apreensão de Sandra é muito próxima daquela do perscrutar vivacissimamente. Ela a invoca até que ela venha a se manifestar, diante dos olhos de Paulo, como a imagem *impossível* da soma de todos os momentos favoráveis que a compuseram, flagrante que nenhuma fotografia pode registrar, já que nele Sandra se encontra excluída de quaisquer traços de contingência, idealizada — tornada *legenda*. E é desta forma que ela se alça à dimensão do *incorruptível*. Suas aparições — tais como o invisível que, incrustado no real, só muito raro se deixa ver e tão-somente como um milagre — encerram momentos de pacificação e de graça, como a visão dos místicos e a inspiração dos artistas.

E, por fim, para alinhar estas notas sobre Vergílio Ferreira, lembro apenas que, da sua perspectiva existencialista, ele sempre persistiu em abrir, na sua obra, um oásis de transcendência onde o homem pudesse se regozijar. Nela, o transcendente não é um valor preconizado para o depois, postergado para a morte e confinado a uma esfera de alienação do indivíduo. Por meio da arte, do sentimento estético e do amor, ele nos é prodigalizado no próprio âmago da vida, onde ocupa o lugar de fonte perpétua de reatualização das evidências da nossa contingência e, paradoxalmente, de sinal constante do emanar da eternidade. Através da obra de Vergílio Ferreira, ao homem é dado conhecer o perene, o transcendente e o absoluto *dentro de si mesmo* — e isso é o que, de certeza, temos de agradecer-lhe a mais.

Notas

1. LOURENÇO, Eduardo. *Na ausência de Vergílio*. Jornal de Letras. Lisboa, 13 de março de 1996, p. 7.
2. Chamo a atenção para a adoção, aqui, de certas técnicas de natureza cinematográfica, marcadas por um estilo fragmentário.
3. Cf. BENJAMIN, Walter — *Sur quelques thèmes baudelairiens. Poésie et révolution*. Paris, Denoel, 1971, trad. Maurice de Gandillac, pp. 225-275.
A *experiência* estaria relacionada ao conceito de *memória pura* em Bergson, à *memória involuntária* proustiana e à *memória* freudiana. Conquistar a *experiência* é tornar possível o encontro de elementos depositados como lastros inconscientes na memória, que afluem trazendo o sinal do seu tempo, transportando o indivíduo àquele estágio do passado que ele pode agora vivenciar (nesse sentido, não há barreiras entre *experiência* e *vivência*). A *experiência* acarreta uma suspensão de tempo, justamente porque faz emergir aquele retido pela memória. O célebre exemplo é o da *madelaine* proustiana.
Considerada num sentido estrito, a *experiência* faz coincidir certos conteúdos do passado individual a outros conteúdos do passado coletivo, donde nascem as características de distância, irrepetibilidade e inacessibilidade, por meio das quais Benjamin a integrará posteriormente à *aura*. A *vivência*, ao contrário, seria o estado em que o indivíduo se encontra frente ao choque domado pela consciência alerta. Quanto menos o estímulo se acomoda à *experiência*, tanto melhor se realiza o conceito de *vivência*, que advém da incorporação imediata do estímulo ao registro da recordação consciente.
4. Cf. BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. 2. *Poésie et révolution*. Paris, Denoel, 1971, trad. Maurice de Gandillac, pp. 171-210.
5. FERREIRA, Vergílio. *Para Sempre*. São Paulo, DIFEL, 1983, p. 198.
6. FERREIRA, Vergílio. *Cartas a Sandra*. Lisboa, Bertrand, 1996.
7. Citado por BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Belo Horizonte, 1993, p. 16.