

Sandra Maria Cabral dos Santos

*Cartas a Sandra*

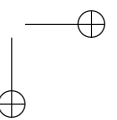
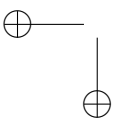
**a simbiose entre o privado e o  
filosófico**



CLEPUL | Centro de Estudos e Cultura  
Lusófonos e Europeias  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

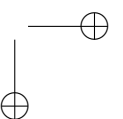
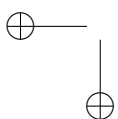


2





*Cartas a Sandra*  
**a simbiose entre o privado e o  
filosófico**





LUSO Sofia:press

Lisboa, 2014

FICHA TÉCNICA

Título: *Cartas a Sandra*: a simbiose entre o privado e o filosófico

Autor: Sandra Maria Cabral dos Santos

Coleção: TEMAS COM(N)VIDA, 5

Diretores da coleção: Annabela Rita e Dionísio Vila Maior

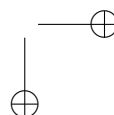
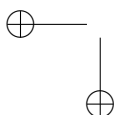
Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, julho de 2014

ISBN – 978-989-8577-21-1

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»





Sandra Maria Cabral dos Santos

***Cartas a Sandra: a simbiose  
entre o privado e o filosófico***

CLEPUL

Lisboa

2014

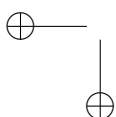






# Índice

<b>Agradecimentos</b> . . . . .	7
<b>Prefácio</b> . . . . .	11
<b>Introdução Geral</b> . . . . .	15
<b>I O exercício da escrita em Vergílio Ferreira</b>	<b>21</b>
Introdução . . . . .	23
1.1. Neorrealismo, <i>nouveau roman</i> e existencialismo . . . . .	27
1.2. O escritor de ideias e o romance autobiográfico . . . . .	35
Conclusões provisórias . . . . .	43
<b>II O registo epistolográfico</b>	<b>49</b>
Introdução . . . . .	51
2.1. Teorizações do percurso epistolar . . . . .	54
2.2. As epístolas no contexto literário . . . . .	74
2.3. As cartas: funcionalidade <i>versus</i> ficcionalidade . . . . .	83
Conclusões provisórias . . . . .	95
<b>III Cartas a Sandra – Da estratégia da forma à composição do estilo</b>	<b>105</b>
Introdução . . . . .	107
3.1. A divinização da mulher ou a corporização do espírito . . . . .	110
3.2. Cartas autobiográficas ou a ilusão da não ficcionalidade . . . . .	123
3.3. O privado e o filósofo ou um solitário ato de criação . . . . .	135





Conclusões provisórias . . . . .	145
----------------------------------	-----

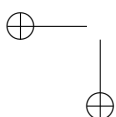
**IV Processo dialogal de *Cartas a Sandra* com outros textos epistolográficos 149**

Introdução . . . . .	151
4.1. A confissão do silêncio numa <i>Manhã Sumersa</i> . . . . .	154
4.2. Romance em <i>Para Sempre</i> . . . . .	165
4.3. Esparsa memória em <i>Até ao Fim</i> . . . . .	174
4.4. A idade do corpo em <i>Em Nome da Terra</i> . . . . .	180
Conclusões provisórias . . . . .	188

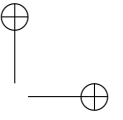
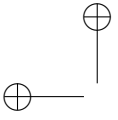
**V Conclusão Final 191**

**VI Bibliografia 197**

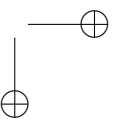
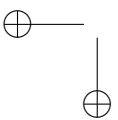
Bibliografia Ativa . . . . .	199
Bibliografia Passiva . . . . .	199







Ao Zé Pedro e ao Pedro José

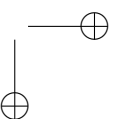
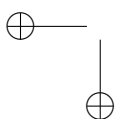






## **Agradecimentos**

Este texto resulta da Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares da Universidade Aberta apresentada publicamente e defendida em 28 de novembro de 2012, com orientação do Professor Doutor Dionísio Vila Maior, a quem agradeço por ter tornado possível a finalização deste projeto, na medida em que se revelou sempre presente e persistente, tendo-me facilitado esta árdua tarefa, desde o início até ao momento da sua conclusão, e com co-orientação da Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues, a quem dirijo uma palavra de apreço pelo incentivo e pela disponibilidade demonstrada.







**Resumo:** O ónus desta pesquisa recai sobre a análise do romance *Cartas a Sandra*, uma obra de Vergílio Ferreira, intimista e confessional, que, num derradeiro exercício de arte poética, congutina temas e elementos fulcrais na conceção de um todo universal, promovendo, numa coerência fenomenológica, a junção de composições que dialogam intensamente entre si.

Dum vasto território literário, elegemos o romance epistolar, diário memorialístico ou ensaio sobre a vida, cujo sentido de contiguidade se revela no encerramento que o mesmo constitui no que diz respeito não só às obras vergilianas, como à vida do próprio autor. Por conseguinte, no presente trabalho, procuraremos destacar o romance como espaço privilegiado, passível de realizar a síntese do pensamento vergiliano sob diversas formas de expressão. Assumindo uma perspectiva hermenêutica, procederemos à análise da obra com base na interpretação, colocando diferentes questionamentos que cercam a construção ficcional do texto em estudo.

Assim, numa primeira instância, e sempre de acordo com uma atitude que pretendemos seja rigorosa, analisaremos, por um lado, os caminhos teóricos das correntes do neorrealismo e do existencialismo que permeiam a construção ficcional do romance em estudo; por outro lado, estabeleceremos as características do registo epistolar, contrapondo as suas diversas manifestações.

Sequentemente, procuraremos contextualizar histórica e culturalmente a obra em análise, optando por uma incursão exaustiva no romance *Cartas a Sandra*. Neste sentido, tentaremos compreender a significação que presidiu à seleção do género epistolar, de reduzida informatividade, para a produção dos textos, determinando a sua funcionalidade, na ótica da estética jaussiana da recepção.

Concludentemente, procederemos a um estudo comparativo com outras obras do autor, numa afinidade *dialógica*, fazendo aproximar as suas similitudes, nomeadamente de índole autobiográfica, o que permitirá, desse modo, irmanar alguns dos elementos que constituem o cerne temático desta investigação.

**Palavras-chave:** Neorrealismo; Existencialismo; Autobiografia; Epistolaridade; Teoria da Recepção; Dialogismo.





**Abstract:** The purpose of this research is to analyse the novel *Cartas a Sandra*, written by the Portuguese author Vergílio Ferreira. *Cartas a Sandra*, an intimate and confessional work, associates, in a last exercise of poetic art, themes and key elements in order to construct an universal whole, promoting, in a phenomenological consistency, the junction of different compositions and the intense dialogue between them.

From a vast area of literature, we chose the epistolary novel, memoir or essay on daily life, whose sense of contiguity is revealed at the end, not only in what concerns Vergílio's works but also the life of the author himself. Therefore, with the present study, we aim to highlight the novel as a privileged space, capable of performing the synthesis of Vergílio Ferreira's thoughts beneath various forms of expression. Assuming a hermeneutic perspective, we intend to analyse this work based on the interpretation by placing different question surrounding the construction of the fictional text being studied.

Thus, in the first instance, and always in accordance with an attitude that we want to be rigorous, we will analyse, on the one hand, the theoretical paths of the currents of neorealism and existentialism that permeate the novel's construction under study, and, on the other hand, establish the characteristics of the epistolary record, contrasting its various manifestations.

Afterwards, we'll seek to historically and culturally contextualize the work under review, opting for a comprehensive foray into the novel *Cartas a Sandra*. In this sense, we'll try to understand the significance that led to the selection of the epistolary genre, a genre characterized by its reduced informativeness for the production of texts, determining its functionality, in the view of aesthetics "jaussiana" reception.

Conclusively, we will conduct a comparative study with other works by the same author. This will take the form of a dialogue of affinities, juxtaposing their similarities, particularly autobiographical, and thus allow the assimilation of elements that constitute the core theme of this investigation.

**Keywords:** Neorealism; Existentialism; Autobiography; Epistolarity; Theory of Reception; Dialogism.





## Prefácio

A decisão de desenvolver um estudo sobre o escritor Vergílio Ferreira sobreveio, fundamentalmente, de uma apetência particular – ou não fosse o autor nosso conterrâneo e propalador, nas suas obras, de um local que nos é familiar e cuja invocação surge em consonância com as emoções que o espaço serrano, mitigador e liberativo, nos faz experimentar; e esse espaço assume relevada importância, quando, perspectivado por um narrador autodiegético, realiza a sua função mimética e confere verosimilhança à narrativa, tornando possível o universo ficcional.

De pendor humanista, as obras de Vergílio Ferreira – embora anunciem uma viragem a partir do romance *Mudança*, despreendendo-se das marcas padronizadas do enredo romanesco – patenteiam o homem em prol de uma conspeção mais filosófica, como o âmago da cogitação, numa “subjetividade que denuncia um sujeito de dimensão arquetípica, mascarado de indivíduo [...]” (GORDO, A. S., 1995: 23)<sup>1</sup>.

Com efeito, os séculos XIX e XX promovem, definitivamente, o encontro com o *sujeito* e preceituam o subjetivismo totalitário, fazendo primar o individual sobre o coletivo, defendendo uma literatura *engagée*<sup>2</sup> contrária à *arte pela arte*. Em simultâneo, a crescente depauperação das formas clássicas do romance faz despontar uma nova escrita

---

<sup>1</sup> Sublinhe-se, desde já, que adotaremos o sistema “autor-data-página” para as citações bibliográficas, por duas razões de índole metodológica: simplificar a leitura do texto e deixar o espaço das notas de rodapé para as notas de discussão e de esclarecimento.

<sup>2</sup> Cf. SILVA, V. M. A., s/d: 30-32.



de cunho ficcional – o *nouveau roman*<sup>3</sup> –, preconizada, entre outros autores, por Robbe-Grillet – que, num registo intimista, resgata a vertente da ficcionalização autobiográfica, permitindo uma aproximação à essência das personagens e, sequentemente, ao autor demiurgo.

A este propósito, importa lembrar que, ainda segundo António Gordo (*id.*: 24), não obstante a aproximação da escrita vergiliana às características do *novo romance*, a mesma não se enquadra na estética fenomenológica de Grillet.

Contrastivamente, os romances de Vergílio Ferreira constituem uma representação ficcional do espaço humano real e da problemática do ser que o habita; as suas obras ressumam humanidade, apresentando um “eu” (protagonista e narrador) que se desnuda “pela atividade inteligente (dimensão ensaística) e pela expressão emotiva (discurso lírico)” (*ibid.*).

Ora, adjacente às inovações propostas pelo *nouveau roman* – que se afirma “fundamentalmente pela revolução que operou ao nível da estrutura formal do romance” (RODRIGUES, I. C., 2000: 24) –, emerge a estrutura epistolar, registo literário híbrido de pendor autobiográfico, que confere à narrativa um eminente grau de autenticidade. No que diz respeito às obras de Vergílio Ferreira, são os títulos *Carta ao Futuro*<sup>4</sup> e *Cartas a Sandra* que mais explicitamente revelam as relações do autor com o género. Técnica recorrente nas obras romanescas vergilianas, a carta<sup>5</sup> é, ao invés do que sugere a estrutura “tradicional” da sua utili-

<sup>3</sup> “Termo aplicado a um conjunto de romances franceses publicados no pós-guerra (depois de 1945) da autoria de Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon. [...] o que existiu foi uma confluência dessas produções numa editora, *Éditions de Minuit* e uma vontade de renovar o romance, rejeitando a maioria das suas características tradicionais. [...] No entanto, todos os romancistas deste período literário escrevem contra os padrões tradicionais do enredo romanescos” (CABRAL, E., s/d).

<sup>4</sup> *Carta ao Futuro* é uma comunicação literária de assumida função retórica, uma vez que, não tendo destinatário específico nem visando a obtenção de uma resposta, terá a humanidade como recetora – recetora de uma mensagem que se perpetuará no tempo.

<sup>5</sup> Segundo Carlos Ceia (in *E-Dicionário de Termos Literários*, disponível online),





zação, um veículo para a incomunicação, constituindo um exercício de autoquestionamento, um processo mental autorreflexivo de um sujeito em demanda de si próprio – um outro “eu”, objeto também, por isso, de análise, que se vai, intencionalmente, estruturando ao longo das trocas epistolares, compondo um quadro imaginário paralelo ao real: “Escrever”, notou Vergílio Ferreira, “é ter a companhia do outro de nós que escreve” (FERREIRA, V., 2001: 17).

Por outro lado, importa ainda sublinhar o facto de a carta apresentar traços de uma relação dialógica (embora, *in absentia*), patentes no recurso à coloquialidade e à informalidade, permitindo a construção de um mundo metafísico e relacional, de um espaço de cogitação de funcionalidade retórica ou poética, cuja “ausência de destinatário”, como escreveu Luís Mourão, “provoca a queda do romance na poesia” (MOURÃO, L., 2001: 16).

Em conclusão, da ficção de Vergílio Ferreira, seleccionámos romances onde, por um lado, a narração autodiegética, imersa em subjetividade e emotividade, se patenteia, e, por outro, onde o registo epistolográfico assume relevada importância na hibridez do discurso confluindo para a complexidade do romance poetizado.

Assim, abordaremos, com especial incidência, o romance *Cartas a Sandra*, por este apresentar a carta como facto privilegiado de comunicação, implicando, no entanto, diferentes funcionalidades no género da ficção e por este se revelar o culminar de um percurso que, inevitavelmente, empreendeu novas orientações até à finda locução, uma opuscular síntese da totalidade da obra do escritor, agora encerrada na sua completude, em torno do núcleo temático da condição humana e do questionamento existencial dessa mesma humanidade, num crescendo de complexidade estética.

---

o modelo de carta tradicional obedece à estrutura do cânone greco-latino, apresentando, na sua estrutura, o *salutatio*, o *exordium* ou *captatio benevolentiae*, o *narratio*, o *petitio* e o *conclusio*.







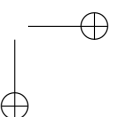
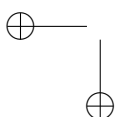
## Introdução Geral

A presente dissertação inclui como *corpus* a obra ficcional *Cartas a Sandra* do escritor Vergílio Ferreira. Por conseguinte, tendo em conta que a essência da análise se centrará numa obra de demarcadas características epistolográficas, incluímos na nossa tessitura textual uma, ainda que breve (note-se), incursão pela codificada arte epistolar<sup>1</sup>, pelo que procuraremos realizar uma sucinta análise do seu percurso e refletir sobre a sua funcionalidade nas obras do autor em estudo.

Ora, como se sabe, a carta, na sua função pragmática, pressupõe um ato de comunicação bidirecional e, concluindo o seu ciclo, intima uma resposta do destinatário (que é, em princípio, a razão de ser desse relato), pretextando, por sua vez, uma nova interpelação. E, a este nível,

---

<sup>1</sup> A este propósito, apontamos para o esclarecimento de Carlos Ceia (in *E-Dicionário de Termos Literários*, disponível *online*), sobre a diferenciação entre carta e epístola. O autor esclarece que o termo “epístola” “constitui modo literário importante a partir do conjunto de textos do Novo Testamento que ficaram conhecidos por *epístolas*”. Acrescenta que, nesse sentido, uma epístola distingue-se de uma carta comum, pois não se destina à simples comunicação de factos de natureza pessoal ou familiar, aproximando-se mais da crónica histórica que procura relatar acontecimentos do passado. A partir da generalização da utilização do termo a todo o tipo de correspondência (privada ou oficial, literária ou filosófica, religiosa ou política), torna-se difícil estabelecer com rigor a diferença entre uma epístola e uma carta. Carlos Ceia refere ainda que “à arte de escrever epístolas ou formas registadas de correspondência escrita entre indivíduos dá-se o nome de *epistolografia*; à teoria e prática da escrita de cartas ficcionais, convém chamar-se *epistolaridade*”.



parece claro que, no último romance vergiliano, *Cartas a Sandra*, observamos um explícito impulso comunicativo, imbuído de pretensões dialogais, embora algumas das marcas contratuais subjacentes à redação do gênero (a data, o lugar de escrita, ou mesmo o vocativo inicial que assinala o *incipit* do texto epistolar) sejam relegadas para segundo plano, parecendo querer demudar o romance em capítulos de um outro anteriormente escrito: *Para Sempre*.

O romance – conjunto de dez cartas redigidas por um personagem que acumula simultaneamente o papel de narrador e personagem – pressupõe, logo pelo título, uma espécie de protocolo celebrado entre o autor e o leitor, estabelecendo-se uma relação de fingimento em que aquele que lê assente as remetidas afirmações de veracidade do outro que se revela, provendo de sentido o circuito ficcional que se restabelece no vínculo entre as obras *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*. No capítulo introdutório do romance, denominado “Apresentação”, Xana, a filha dos protagonistas agora ausentes, simula um prefácio da obra – embora, em rigor, o mesmo não seja o prólogo de *Cartas a Sandra*, de Vergílio Ferreira, mas das cartas escritas pelo narrador de *Para Sempre*. Desta forma, o preâmbulo de Xana situa-se dentro dos meandros da ficção e não nas margens do texto, onde normalmente se apresentam os prefácios. Face ao exposto, depreende-se que a menção paratextual utilizada por Vergílio Ferreira no início do romance em estudo não pretendia conferir verosimilhança às cartas, mas, pelo contrário, atestar o seu caráter ficcional (cf. RODRIGUES, I. C., 2000: 29).

Assim, num ato comunicacional fomentado pela ausência, o discurso de Paulo assenta num paradoxo, uma vez que, na impossibilidade de concretizar um diálogo com Sandra, o seu interlocutor, se procede ao resgate dessa personagem – corporizando-se o seu ser através da palavra, através de um diálogo (para utilizar as palavras de Benveniste) entre um “eu emissor” e um “eu recetor”. Num ato de rememoração, sequência de memórias pungentes próximas do fluxo da consciência, o continuado do tempo desvanece-se, prescinde-se do enredo e revivencia-se um passado fragmentário, “em nítida rutura com os valo-



res cronológicos” (*id.*: 25), numa conduta terapêutica, numa ânsia de concretizar a completude do sujeito. Carta a carta, num hino à absolutização do amor, o narrador empenha-se, então, num processo de busca de afirmação de identidade.

Como acima já foi mencionado, o ónus da nossa análise recairá sobre a obra *Cartas a Sandra*; no entanto, para além do romance em destaque, outras obras do autor serão evocadas no corpo do texto analítico, como parte de um todo que se quer juntar: *Manhã Submersa*, *Até ao fim*, *Em Nome da Terra* e *Para Sempre*<sup>2</sup>. E note-se que Vergílio Ferreira, ao longo da sua obra (que considera una), incorre nos mesmos artifícios, em estratégias análogas, promovendo um estilo intimista, confessional, filosofal, convidando o leitor, mais do que à leitura, à participação, não na ação, mas na reflexão, na cogitação. É também para esse sentido que concorre a noção segundo a qual se pode dizer que, imbuindo o texto de aspetos contrastivos, dicotómicos, as obras vergilianas opõem diferentes espaços físicos/temporais, numa escrita memorialística que urge reconstruir o passado. Com base numa memória desconsertada, imaginária, simbólica, ensaia-se, assim, uma viagem catártica, escassamente convencional, objetivando restabelecer a paz.

Espaços e sentimentos adquirem, então, um significado privilegiado, representando um elo de ligação entre as obras. Os monólogos, pretensamente dialogais, concretizam a mensagem, escusada em vida, transmitida num discurso desordenado, desconexo, tentando vencer um tempo ancestral, inatingível, irreversível – uma idade da qual se sente saudade é, através da escrita, resgatada, diria Zumthor, “numa revolta contra o tempo” (ZUMTHOR, P., s/d: 49) –, reavivando todos os sentidos na consagração da beleza e da perfeição.

Em *Cartas a Sandra*, ao mesmo tempo que se imortaliza um cântico à plenitude do amor, o autor promove um manancial de reflexões filosóficas que em muito extrapolam o intuito do romance. Numa si-

<sup>2</sup> No corpo do texto e nas citações, as referências às obras de Vergílio Ferreira serão identificadas pelas abreviaturas correspondentes seguidas dos números das respectivas páginas.



mulação facilmente destronada, a carta assume-se, então, de importância maior, na medida em que, cúmplice no testamento de veracidade, provoca um maior impacto no leitor/recetor, que, embrenhado numa íntima relação com o narrador/autor, comunga do mesmo sentir, das mesmas reflexões, configurando-se como parceiro do texto, concretizando o processo dialógico que fundamenta a leitura, assumindo, atendendo-se à estética de Jauss (1994: 23), o seu “papel genuíno: o papel de destinatário a quem a obra primordialmente visa”, o da sua receção<sup>3</sup>.

É com base nestas considerações que nos propomos analisar a obra já referenciada, procurando acrescentar uma interpretação diferenciada sobre a epistolaridade das cartas, bem como definir a sua funcionalidade, comunicacional ou estrutural, e, num plano mais literário, a sua ficcionalização na ótica da teoria da receção. Pretendemos, de igual forma, atentar na inscrição da obra em análise numa corrente que se distancia do *nouveau roman* e se aproxima do existencialismo, preconizado por um escritor de ideias cuja qualidade das obras, resultante dos critérios da receção, do efeito produzido pelas mesmas junto à posteridade (*id.*: 8), se afirma como um elemento constitutivo da sociedade.

Paralelamente, procuraremos estudar *Cartas a Sandra* na sua composição, pelo que privilegiaremos as teorizações de Jean-Michel Adam ao nível da categorização do foco narrativo. Para além disso, iremos abordar, de igual forma, a importância atribuída ao elemento feminino, cujo corpo é tateado pelo tempo curvado sobre si mesmo, numa tentativa de superar a ausência através de uma introspeção sustentada na palavra – não podendo nós deixar de notar que, preenchendo o vazio, a escrita memorialista remete-nos para o irreal, na medida em que se confunde o real que ocorreu com aquele que se imaginou e se atesta como verdadeiro.

Já numa fase última, atentaremos no processo dialogal de *Cartas a Sandra* com outros textos epistolográficos presentes em *Manhã Submersa*, *Para Sempre*, *Até ao Fim* e *Em Nome da Terra*, carteando-

<sup>3</sup> Cf., a este propósito, as considerações de Paul Zumthor (s/d: 50) sobre “performance” e “receção”.



-os com a derradeira obra de Vergílio Ferreira, num reencontro de traços comuns, fazendo assomar as suas demarcações.

Importa ainda referir que, sobre as questões a abordar no capítulo seguinte, faremos apenas breves considerações – porquanto as mesmas já foram amplamente explanadas, por diversos autores como Aguiar e Silva, Rosa Goulart, Isabel Rodrigues e António da Silva Gordo – que servirão de contextualização ao texto analítico que pretendemos desenvolver.

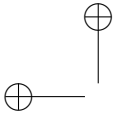
Mais acrescentamos que, para o aprofundamento de outras questões de maior complexidade, serão estabelecidos vínculos com as obras dos já referenciados autores, permitindo-se, assim, a possibilidade de um maior esclarecimento sobre os assuntos em epígrafe.

Resta-nos ainda reconhecer que o presente trabalho não será mais do que um humilde contributo para a já extensa exegese vergiliana.



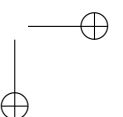
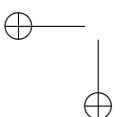






# Parte I

## O exercício da escrita em Vergílio Ferreira







## Introdução

Como é sabido, o exercício da escrita literária em Vergílio Ferreira terá tomado o seu primeiro fôlego na década de 40, do século XX, no âmago da arte de delineadas marcas clássicas. Somente mais tarde, o autor viria a ouvir falar das vanguardas europeias, abandonando as características normativas do romance “clássico” e possibilitando-se, então, a criação de um mundo ficcional onde a razão daria lugar a um arquivo memorativo lotado de registos, de informações marcadas por um intenso universo imaginário carregado de emoções e simbolismos que acabariam por se transfigurar num artístico e complexo processo de criação.

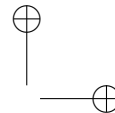
Efetivamente, nas suas primeiras obras, Vergílio Ferreira ilustra determinações romanescas concordantes com as da época literária imperante. Primordialmente, reitera concepções restritivas do ser humano, desenroladas numa trama de delineadas marcas tradicionalistas, com enredos bem entroncados, sequencialmente estruturados num espaço e num tempo e cronologicamente ordenados por narradores heterodiegéticos. Nas obras seguintes, modifica tais concepções, trilhando percursos figuradamente incoerentes, pelo relato factual fragmentado, substituindo o narrador heterodiegético pelo autodiegético, conferindo, por conseguinte, poetização ao romance, porquanto o discurso na primeira pessoa aciona a dissipação da narrativa, fazendo assomar as reflexões de carácter filosófico sobrepujantes ao enredo romanesco.

Contextualmente, por força de motivações históricas<sup>1</sup> e estético-literárias, o cenário social europeu haveria de permitir a transfiguração

---

<sup>1</sup> Recorde-se, a este propósito, que o romance neorrealista emergiu no seio de uma mancha social agudizada pelo pós-guerra (caracterizada pelos sistemas de repressão e sentimento de reclusão, pelo predomínio da euforia e da crença na libertação miscigenadas pelo sentimento de desespero e angústia coletiva), propalando uma literatura





do universo relacional literário, fazendo unir interesses díspares, entrelaçando literatura e filosofia, num constituir de bases para a criação de um modelo romanesco antagónico ao até então preconizado. O eixo de enfoque do modelo clássico desviar-se-ia da sua rota inequívoca para abrir espaço a um novo curso, destinado a pensar e a problematizar o homem e o mundo modernos num romance-problema com cuja filosofia Vergílio Ferreira, irremediavelmente, mais se identificaria.

Não obstante as correntes neorrealistas implementadas por grandes autores nas diferentes modalidades artísticas, as obras vergilianas diligenciavam, outrossim, introduzir na ficção as grandes questões da arte, do homem, da filosofia, da existência; almejavam a criação de um espaço de experimentação de novas linguagens, de novas estruturas romanescas, substituindo a representação naturalista do mundo por uma representação simbólica, recriando a realidade, expandindo a subjetividade do artista e o tratamento metafórico e expressionista dessa mesma realidade.

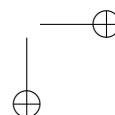
Assim, uma vez apartado do que a teoria romanesca epocal propalava e cativado pela aura humanista de pendentos interrogativas imbuídas, Vergílio Ferreira haveria de promover o romance como um lugar privilegiado para a junção do lirismo com a reflexão, apresentando-os sob a forma de ficção literária.

Com efeito, como atesta José Rodrigues de Paiva, a partir do romance *Mudança*, a escrita vergiliana haveria de se afastar do “[...] balizamento demasiadamente estreito e reducionista da literatura social portuguesa das décadas de 40-50 para iniciar, a partir daí, uma densa e intensa aventura estética e filosófica em que se obrigou, sozinho e contra a corrente, a trilhar caminhos então pouco ortodoxos nas letras do seu país” (PAIVA, J. R., 2002: 125).

Por conseguinte, o tema central das obras vergilianas passou a reger-se, de modo mais consistente, pela busca do sentido da

---

que assumia uma dimensão de intervenção social e de manifesta intenção pedagógica, com vista à consciencialização do destinatário, revestindo-se de um carácter de verosimilitude documental, num utópico anseio de reescrever a história.





perene existência do sujeito, através da revelação do seu íntimo, sendo a evolução da complexidade humana pensada dentro da evolução da complexidade romanesca (*id.*: 127), teimando, assim, em permanecer inscrita na perpetuidade.

Encarrilhando por temáticas pouco usuais e, por isso, suscetíveis de causar algum estranhamento no meio literário, as obras vergilianas rapidamente deixariam perceber que o seu foco de interesse, distancian-do-se das técnicas puramente neorrealistas, se prenderia mais com o subjetivo e com o âmago da condição humana. Nos seus romances, o autor intenta pensar o homem, constituindo-o personagem em destaque, dando enfoque ao movimento da sua criação, à complexificação da sua evolução e à fereza do seu isolamento, numa absolutização da solidão, já que, como afirma Rosa Maria Goulart (GOULART, R. M., 1990: 260) “toda a personagem vergiliana é marcada por um destino de solidão”, onde o seu único interlocutor seria o reflexo de si próprio<sup>2</sup>, aquele que, nas palavras de Rodrigues de Paiva, se encontrava “condenado à morte, porque condenado à vida” (PAIVA, J. R., 2002: 126).

Ora, nas obras vergilianas, os protagonistas assumem-se como heróis problemáticos, vivenciando um constante processo de complexifi-cação da sua sensibilidade e da sua consciência, evoluindo do alhea-mento da sua frugal condição<sup>3</sup> até à perceção do desejo de absoluto; os espaços físicos desprendem-se do recurso literariamente realista para se assomarem à dimensão de espaços metafísicos. Cada parte unitá-ria do todo plural que constitui os romances de Vergílio Ferreira en-saia um estágio de aprendizagem sobre a existência e a sensibilidade, a formação da memória e a emoção nela contida – uma emoção per-manentemente angustiante, frustrada pela incapacidade de alcançar o inatingível. Neste âmbito, poder-se-á afirmar que a grande ambição de Vergílio Ferreira seria o romance como “tábua rasa”, sem história para

<sup>2</sup> Cf., a este propósito, as considerações de Ivan Carlo Andrade de Oliveira (2003), sobre a “Teoria do Espelho”.

<sup>3</sup> Leia-se “As gradações da consciência do eu” (KIERKEGAARD, S. A., 1979: 384).





contar<sup>4</sup>, onde apenas se esculpisse a inquietude de sentir e a problematização do mundo aliadas à criação artística do belo, do hediondo, do poético, exaltando a sua verdadeira arte, promovendo, simultaneamente, espaços de reflexão intimista e de questionamentos estéticos.

Decisivamente, após o declínio dos modelos tidos como clássicos do século XIX e nos primórdios do século seguinte, iniciara-se o período de carência e, sequentemente, o inevitável processo de metamorfose do romance moderno. Renovaram-se, então, os temas, exploraram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificaram-se profundamente as regras de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens (Cf. SILVA, V. M. A., 2010: 684). Por conseguinte, a pluralidade temática e as alternâncias estético-formais patentes no discurso vergiliano haveriam de conglutinar no romance diversos géneros literários e nele incorporar múltiplos registos, qualificando-o “quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia” (*id.*: 682).

Como quer que seja, no sentido de garantir a autenticidade da vida e destino humanos, o romancista acabaria por exprimir nas suas obras um enredo caracterizado pela caoticidade de teor paradoxal, desconexo e disperso, preterindo a linearidade em função da multiplicidade de planos temporais que se transpõem e confundem, “constituindo uma íntima relação com o uso do monólogo interior e com o facto de o romance moderno ser frequentemente construído com base numa memória que evoca e reconstitui o acontecido” (*id.*: 738).

---

<sup>4</sup> Atesta o próprio autor em *Conta-Corrente*: “Contar histórias é para as avozinhas. Intolerável”, “Que é que pode significar a solidez de uma narrativa num tempo de incertezas, de fragmentação, de instabilidade total?” (FERREIRA, V., *apud* CUNHA, C. M. F., 2000:17).





## 1.1. Neorrealismo, *nouveau roman* e existencialismo

“( . . . ) pintam a beleza com tintas mais sugestivas do que a natureza e descrevem uma felicidade que o homem não encontra nunca. Que enganosas, que destrutivas são estas pinturas de uma dita perfeita! Ensina os jovens a suspirar por uma beleza e uma felicidade que nunca existiram, a desprezar o humilde bem que a fortuna colocou na nossa copa, com a pretensão de outro maior que ela nunca concederá. . . ” (Oliver Goldsmith, *apud* SILVA, V. M. A., 2010: 679)

Determinado por circunstâncias de ordem sociopolítica e procurando romper com os modelos românticos e positivistas do século XIX, o ideário neorrealista, aludido na citação acima referenciada, enquanto movimento literário inspirado pelas teorias marxistas, desponta como resultado do impacto causado por algumas obras literárias de teor antagonista ao fixismo e ao subjetivismo caros à corrente presencista, procurando direcionar as manifestações artísticas para os reais problemas da sociedade, numa nova atitude perante o homem e a natureza. Impondo uma literatura capaz de se afastar do individualismo e do esteticismo exacerbados a que levava a concepção da *arte pela arte*, a corrente neorrealista, através de impetuosas moções de liberdade artística, aborda novos temas, espaços, personagens, conflitos, visões. . . , evidenciando temáticas de projeção cultural, com vista à mutação político-social.

Ora, munida de um forte espírito *engagé*<sup>5</sup>, a nova geração de escritores procurava, através das suas obras, intervir cívica e culturalmente

---

<sup>5</sup> Segundo Aguiar e Silva, a “*literatura comprometida*” define “o período da última conflagração mundial e sobretudo dos anos subsequentes, quando as correntes



nalguns aspetos de uma sociedade marcada, disseminando uma mensagem de cariz solidário com o objetivo de suscitar uma maior consciencialização política e social dos seus recetores. Por conseguinte, as composições ficcionais da estética neorrealista redundavam na diminuição do protagonismo da diegese, sobrepondo a ambiguidade temporal à composição metodicamente estruturada, objetivando, segundo Rosa Goulart (GOULART, R. M., 1997: 28), fazer realçar o “primado do documento social sobre a arte”; como observa a mesma autora, os desígnios ficcionais do romance moderno demandavam

[...] uma especial *arte de dizer* (sublinhado da autora), acrescentando ao narrativo o que é do domínio da intensidade emocional, da subtileza enunciativa, da metafóricidade, da polissemia ao mais alto nível, da construção de uma expressão artística musical que sugira o que não pode dizer directamente, nomeie o inominável e persiga mesmo o absoluto (*id.*: 20).

Essa especial arte de dizer a que alude Goulart seria influenciada por uma atitude manifestamente lírica que o narrador haveria de imprimir ao seu ato enunciativo, quer pela inovação dos processos técnico-compositivos, quer pela expressividade dos recursos figurativos, quer pela exploração da potencialidade lexical. Deste modo, a sumária expressão literária vergiliana aliada ao ideário neorrealista, embora apresentasse o característico e imperante tom dramático, anunciava, por outro lado, uma reformulação do discurso “frequentemente pontuado por meditações ou devaneios líricos que testemunhavam, por parte do escritor, um compromisso estético” (PAIVA, J. R., 2002: 128), patenteando um porte de perplexidade perante os mistérios da existência e as limitações que regem a tragicidade da condição humana.

neorrealistas e existencialistas se difundiram e triunfaram por toda uma Europa ocidental desorganizada (...) dominada pela angústia”. Acrescenta o mesmo autor que o “tema do *compromisso* é fundamental, pelas suas implicações e consequências, nas filosofias existencialistas”. O homem não é “uma passividade recolhendo dados no mundo, mas um *estar-no-mundo*, não no sentido espacial e físico de *estar em*, mas no sentido de presença ativa, de estar em relação fundadora, constitutiva com o mundo” (SILVA, V. M. A., s/d: 30-32).





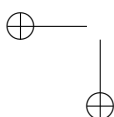
Concomitantemente, mais do que uma literatura de feição social, a Vergílio Ferreira interessava a desocultação da personagem singular com funções de uma centralidade egocentrista, revelando, através dos múltiplos questionamentos reflexivos, o que de essencial há no homem: a busca de uma resposta para a verdade da vida e o absurdo da morte.

Efetivamente, a par das influências neorrealistas, como expõe Isabel Cristina Rodrigues, “o Novo Romance forneceu a Vergílio Ferreira os instrumentos necessários a uma revitalização estilística e formal do género romanesco” (RODRIGUES, I. C., 2000: 24). De facto, o denominado *nouveau roman*<sup>6</sup> – “designação imposta pelos jornalistas a certo tipo de romance aparecido em França depois de 1950” (SILVA, V. M. A., 2010: 738), cujo principal teorizador foi Alain Robbe-Grillet<sup>7</sup> – diligenciava, de igual forma, fazer emergir o princípio do romance do século XIX, minimizando o valor da ação, transformando a personagem numa figura errática, desvanecendo o tempo, limitando-se à análise dos espaços e dos objetos, sem qualquer ressonância afetiva com origem no homem. Contudo, tal significaria, segundo António Gordo, “uma narrativa sem intriga onde por força de uma estética gerada na confluência da fenomenologia com a técnica cinematográfica se pretende eliminar toda a subjectividade” (GORDO, A. S., 2004: 64).

É certo que muitos dos romancistas deste período literário escreveram contra os padrões costumados do enredo romanesco, opondo-se muito claramente à objetividade implícita na visão omnisciente do romance tradicional, defendendo, pelo contrário, que é o mundo exterior que determina a interioridade e o “eu”, tornando os “romances novos” nos mais realistas da literatura contemporânea.

<sup>6</sup> Cf. CABRAL, E., s.v., “Nouveau Roman”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>, acesso em 25/10/2009.

<sup>7</sup> Como nos esclarece Aguiar e Silva (2010: 738), na “concepção de Alain Robbe-Grillet, o romance deve desembaraçar-se da intriga e abolir a motivação psicológica ou sociológica das personagens, devendo conceder, em contrapartida, uma atenção absorvente aos objectos, despojados de qualquer cumplicidade afectiva com o homem”.





Decisivamente, também Vergílio Ferreira admite uma certa proximidade entre a sua obra e o *nouveau roman*, “com o qual se encontra nas formas, mas não nos conteúdos” (GOULART, R. M., 1997: 28), aceitando que aquele trouxe novos contributos à arte romanesca, embora afirmando, não raras as vezes, uma demarcação entre as suas produções literárias e as de Robbe-Grillet e do novo romance, nomeadamente no que diz respeito à relação afetiva entre o homem, os objetos e os espaços da sua existência. Esclarece António Gordo:

Ao contrário de Robbe-Grillet, Vergílio Ferreira não tem medo do uso da metáfora pelo facto de ela projectar afectividade nos objectos. Antes a explora como principal recurso que transforma a própria escrita numa réplica artística do espaço existencial humano. Enquanto Robbe-Grillet procura esvaziar o real das marcas da presença do sujeito, Vergílio Ferreira centra a sua atenção no real mas em função da presença do sujeito que no real se revela. O narrador protagonista dos seus romances adopta uma estratégia narrativa que se desenvolve ao ritmo da sua deambulação por certos espaços de eleição. O narrador passeia-se emocionalmente pelos lugares e pelos objectos onde se sedimentaram os mais vivos retalhos do seu passado reapossando-se deles como quem decifra uma espécie de palimpsesto (GORDO, A. S., 2004: 65).

Por conseguinte, face ao metodismo e à individualidade da personagem num romance estruturalmente organizado, os romances vergilianos fazem surgir, por oposição, a ambiguidade e a problemática da condição humana numa narrativa “desprovida de uma relação causa-efeito, mas mais comprometida com o seu tempo de evidente desordem” (GOULART, R. M., 1997: 23). No entanto, “apesar de todas as metamorfoses, o romance não vive ainda sem uma história e a história do romance não chega até nós senão através de um acto narrativo” (*id.*: 225). Neste contexto ainda, Rosa Goulart afirma que Vergílio Ferreira se desviaria “dos desígnios do novo romance não por querer construir a partir do nada mas dizer certas coisas de uma determinada maneira”





(*id.*: 58), fazendo interferir, no espaço textual da narrativa, diversos registos do discurso, ensaiados por um narrador que, presencialmente imutável, se revela narrando, comentando, dissertando, questionando o seu próprio discurso, convertendo-o em metadiscurso, desviando-o para outros domínios ao ponto de ofuscar a sequencialidade da própria narrativa, evitando “que o romance se reduza à mera textualidade como pretendem os cultores do novo romance” (*id.*: 57).

Ora, ainda que o romance vergiliano tenha colaborado com os autores do novo romance na redefinição do tempo e do espaço da narrativa (*id.*: 58), as suas composições intencionavam, mormente, apresentar o mundo como um lugar de autorreflexividade, reunindo, para o efeito, “de modo intencional a mais ampla panóplia de recursos e discursos, sendo, pois, difícil etiquetá-lo de modo simplista com designações recorrentes, como as de romance-ensaio ou romance-lírico” (MONIZ, A. M. A., 2002: 224), ou reduzir à questão do existencialismo as questões ideológicas de Vergílio Ferreira (GORDO, A. S., 2004: 294), muito embora, como atesta Isabel Cristina Rodrigues, a doutrina existencialista tenha sido determinante na configuração da rede temática da ficção vergiliana, responsabilizando-a pela sua conceptualização humanista (RODRIGUES, I. C., 2004: 64).

No âmbito da questão do existencialismo<sup>8</sup>, e no que à perspetiva vergiliana existencialista diz respeito, considera-se pertinente a apresentação de reflexões que o próprio autor inclui no *Espaço do Invisível II*, para, a seguir, refletirmos sobre o método do questionamento que não se encaixa na incompleta linearidade de pergunta/resposta, mas cujo mote – o problema – se pretende desgastar até à inocuidade (GORDO, A. S., 2004: 296):

O existencialismo ergue o seu protesto, afirmando que o Homem é pessoalmente, individualmente, um valor; que a sua liberdade

---

<sup>8</sup> O existencialismo, ou as filosofias existencialistas, opostas às essencialistas, partem do pressuposto de que a existência é anterior à essência, tanto ontológica quanto epistemologicamente, o que nesta perspetiva significa que as ideias não são anteriores às coisas, mas suas contemporâneas. Esta afirmação de anterioridade



da existência humana em relação à essência remete fundamentalmente para uma perspectiva antropológica, uma reflexão filosófica sobre o homem ou sobre o ser do homem enquanto existente, abrindo temas característicos do pensamento existencial, como a finitude, a contingência e a fragilidade da existência humana; a alienação, a solidão e a comunicação, o segredo, o nada, o tédio, a náusea, a angústia e o desespero; a preocupação e o projeto, o engajamento e o risco, deixando de ser indicativos patológicos, para se tornarem categorias ontológicas que propiciam acesso à essência da condição humana e do próprio ser. O existencialismo, cuja origem se atribui ao filósofo dinamarquês Kierkegaard, é uma corrente filosófica fundada na situação do indivíduo vivendo num universo absurdo, em que os homens são dotados de vontade própria. Por outro lado, os existencialistas sustentam que as pessoas são responsáveis pelas suas próprias ações, e o seu único juiz, na medida em que a sua existência afeta a dos outros. A problematização do existencialismo gira em torno do Homem enquanto ser concreto, enquanto indivíduo dotado de autoconsciência, capacitado para compreender ou intuir a sua própria existência e liberdade. Uma liberdade para escolher que conduz à noção de “não-ser”, ou “nada”, provocando a angústia ou o medo. O pensamento dos autores existencialistas não se caracteriza por uma sistematização racional sobre a vida nem por uma reflexão abstrata e logicizante acerca do ser humano. Segundo Kierkegaard, o existencialismo nunca poderá ser uma teoria como outra qualquer, porque a existência não é, em si, suscetível de teoria. Por conseguinte, o autor defende que o existencialismo é apenas a expressão da sua própria vida, definido em função das condições que são requeridas por um existir autêntico: a necessidade do compromisso e do risco, o primado da subjetividade e a prova da angústia e do desespero. No entanto, se Kierkegaard salientou a importância da escolha pura na ética e na crença cristã, na perspectiva de Karl Marx, o que confere ao homem sua singularidade é ser capaz de produzir as suas condições de existência, tanto material quanto ideal, na medida em que a existência precede a essência, e a essência do homem é não ter essência, pois nenhum ser humano nasce pronto, sendo o homem o produto das relações sociais que constrói com o meio. Nesta medida, a condição da existência é previamente determinada, uma vez que o homem pode fazer a sua História mas não nas condições por ele escolhidas. Na mesma linha de defesa, Marx atesta que as relações sociais do homem são tidas pelas relações que o homem mantém com a natureza, onde desenvolve as suas práticas, ou seja, o homem constitui-se a partir de seu próprio trabalho, e a sua sociedade constitui-se a partir de suas condições materiais de produção, que dependem de fatores naturais, num trinómio Homem-Natureza-Cultura. Entre os seus proponentes destaca-se ainda Jean-Paul Sartre, em França. Na conceção de Jean-Paul Sartre, a essência e a existência correspondem ao conhecimento intelectual que permite aprender as ideias ou essências, géneros e espécies universais, meras possibilidades de ser, em si mesmas inexistentes, e conhecimento sensível, que põem em contacto com os seres particula-



(em todas as suas dimensões e não apenas em algumas) é uma riqueza, uma necessidade estrutural de que não deve perder-se entre a trituração do dia-a-dia; e finalmente que, fixando o homem nos seus estritos limites, só por distração ou imbecilidade ou por crime se não vê ou não deixa ver que ao mesmo homem impende a tarefa ingente e grandiosa de se restabelecer em harmonia no mundo, para que em harmonia a sua vida lucidamente se realize desde o nascer ao morrer.

Possivelmente gostaríeis ou teríeis curiosidade de me ouvir falar de mim, já que vou sendo insensivelmente investido na qualidade de uma espécie de delegado nacional ou regional do Existencialismo. Mas eu jamais me disse “existencialista”, embora muito deva à temática existencial e pelo Existencialismo tenha manifestado publicamente o maior interesse. É que aceitarmos um rótulo automaticamente obriga a aceitar-lhe todas as consequências, entre as quais a de nos responsabilizarmos por tudo quanto sob este rótulo se disser ou fizer.

Por mim, preferia definir o Existencialismo como a corrente de pensamento que, regressada ao existente humano, a ele privilegia e dele parte para todo o ulterior questionar. Ou então – e paralelamente ou implicitamente a essa definição – preferiria dizer, continuando Sartre, aliás, que o Existencialismo é uma corrente

---

res e contingentes, únicos que realmente existem. Concluindo, para os autores acima referidos, a existência humana escapa a todas as sistematizações abstratas. O devir, a inquietação, o desespero e a angústia são inerentes à existência humana, sempre em mudança, desprovida de qualquer tipo de determinismo ou fatalismo. No entanto, a negação de um destino, e, sequelemente, a possibilidade de exercer o direito de opção, induz, inevitavelmente, à opressão e à desesperança. Cada ser é concreto, único e de valor insubstituível, entendido no seu contexto particular e não como uma entidade metafísica e abstrata. Nesta medida, os autores existencialistas são aqueles que colocam a existência do homem no plano central das suas reflexões, como um projeto em construção, resultando a sua essência naquilo em que cada pessoa se torna, resultando daquilo que faz. Apesar das divergências existentes entre os autores existencialistas, salientam-se algumas características de caráter comum, nomeadamente as respeitantes à construção e valorização do homem e à importância atribuída à liberdade (cf. BORREGANA, A. A., 2005: 8-12).





do pensamento que reabsorve no próprio “eu” de cada um toda e qualquer problemática e a revê através do seu raciocinar pessoal ou preferentemente da sua profunda vivência. Aí se implica portanto que nenhum questionar se estabelece em abstracto, de fora para dentro, mas antes se retoma a partir da nossa dimensão original, ou seja, verdadeiramente, de dentro para fora.

Nesta medida, para a construção desse questionamento, de dentro para fora, Vergílio Ferreira promove a nomeação da consciência crítica como propulsora das indagações, embora também ela sujeita à ação dos próprios critérios e aos imperativos da sensibilidade que a precedem, já que, para o autor, nas palavras de António Gordo, “nenhuma verdade fundamental se demonstra pela razão, a não ser *a posteriori*, depois da sua *aparição* do mais íntimo e incognoscível de nós, onde a *vemos* antes de a *pensarmos*” (GORDO, A. S., 2004: 295).

É, pois, nesse espaço do íntimo, onde o problema existencial se enaltece e vacila, ameaçando desequilibrá-lo, que o autor procura conceber, através da arte da questionação, a geração de mundos alternativos, onde, de algum modo, se experienciem a ordem e o absoluto, num privilegiado ponto de encontro: o romance cuja principal substância é a problemática da narrativa que configura ou suporta, isto é, o paradoxo fundamental da condição humana: a impossível conciliação entre uma insaciável avidez de absoluto e a frustrante consciência da exiguidade da sua existência.

Em suma, Vergílio Ferreira patenteou, nas suas obras de cunho existencialista, a dilacerante e permanente angústia da demanda da verdade, tornando-se, nas palavras de António Moniz, num escritor

[...] pleno de mensagem humana, dos mais fecundos do seu século, em Portugal e no Mundo, numa linguagem fluida e expressiva como o pensamento, labiríntica sem ser enredada, profunda sem deixar de ser clara e simples, densa sem deixar de ser cristalina e poética, firme e sólida como a terra, ardente e passional como o fogo, transparente e doce como a água, leve e sonhadora como o ar (MONIZ, A., 2002: 235).





## **1.2. O escritor de ideias e o romance autobiográfico**

Escritor de vários géneros literários, é no romance que Vergílio Ferreira encontra a sua afirmação, destacando-se como um dos grandes romancistas do século XX, desenvolvendo paulatinamente, como já foi referido, um processo metamorfoseante em que as propensões romanescas tradicionalistas foram cedendo lugar às novas tendências discursivas mais concordantes com a mundividência epocal, abrindo-se espaço para as reflexões de cariz existencial, onde a “liberdade tem de se afirmar como um valor humano essencial, aquele que define o próprio homem” (GORDO, A. S., 2004: 98) e “a fórmula máxima para o exercício pleno dessa liberdade é a narração autodiegética, porque vai ao ponto limite de criar a mesma liberdade: o héroi-narrador cria-se a si mesmo e ao seu universo, por aquilo que diz e na forma como o diz” (*ibid.*), não significando que, esclarece ainda o autor citado, “[...] só a narrativa autodiegética se presta a representações arquetípicas ou ao tratamento de qualquer tema maior. Simplesmente se sublinha a sua incomparável vantagem ao anular a distância entre o sujeito e o objecto, entre o homem e a sua representação” (*id.*: 99).

Nesta conformidade, a utilização da primeira pessoa, nas obras vergilianas autodiegéticas, possibilita a integração de múltiplos registos, a articulação de diversos géneros literários (o ensaio, o diário, a autobiografia, a carta... – sobre a qual, aliás, nos debruçaremos ainda), revelando o carácter híbrido da sua funcionalidade comunicacional, ora informativa, ora reflexiva, ora estética, ora confessional, amorosa, analítica ou polémica; desse modo, faz, assim, emergir em cada um deles a reflexão (implicada na atitude de permanente questionação), a efusão sentimental, a sugestão autobiográfica produzida pelo discurso monológico, permitindo que, como atesta Maria Lúcia Dal Farra (DAL





FARRA, M. L., 1974: 68), ao “longo da travessia de Vergílio Ferreira, a insatisfação pelo modelo fixado” irrompa “segura à margem da sua escrita para desembocar de vez para além das suas limitações”.

Para além de quaisquer limitações, e na esteira da filosofia existencialista, acima lembrada, o autor reitera contemplanções e divagações sobre temas dicotómicos (como o da vida e da morte, do amor e da solidão), objetivando o conhecimento do outro como etapa para atingir a autognose. Nesse sentido, recorrendo à metaficcionalidade, Vergílio Ferreira promove a reflexão da arte dentro da própria arte ou do romance dentro do próprio romance, metamorfoseando a narrativa num lugar fragmentado, porque obediente ao fluxo meditativo tantas vezes memorialístico, disperso e aleatório como é seu apanágio, tornando difícil a tarefa de delimitar teoricamente os contornos do real e do ficcional, resgatados e amalgamados pelo género autobiográfico<sup>9</sup> – não bastando, no entanto “a identificação onomástica do autor com o narrador-protagonista para estabelecer fronteiras seguras, como se pode afirmar em Vergílio Ferreira” (CUNHA, C. M. F., 2000: 16). Um género que, porque autodiegético, vai vertendo, ao longo da obra romanesca, “autobiografemas” ou “similaridades enunciativas entre o autor textual e os narradores/narratários” (*ibid.*), tornando mais próximas estas duas figuras, produzindo, simultaneamente, a sua “inelutável alteridade” (*id.*: 144).

A partir do romance *Manhã Submersa*, o narrador demiurgo, frequentemente coincidente com o protagonista da ação, coloca-se no centro da diegese, impetrando primazia sobre a narrativa cujo grau de relevância assume um plano secundarizante. Por outro lado, do herói vergiliano emanam os problemas existenciais sobre os quais se pretende refletir, fazendo uso de recursos estilísticos que promovem a

<sup>9</sup> “Note-se que o escritor Vergílio Ferreira recorre igualmente a estudos e apontamentos que se convertem (...) em tentativas várias para o grande romance futuro, apontamentos estes que constam actualmente do espólio do escritor (...) e que agrupam documentos tão heterogéneos como exercícios de titulação de romances escritos ou a escrever, fotografias, receitas de culinária, esquemas de personagens ou pequenas anotações de índole mais filosófica” (RODRIGUES, I. C., 2009: 147).







aproximação ao leitor com quem se estabelece um diálogo unilateral, contudo intencionalmente interpelativo, e que “ancorado num outro espaço que não era o seu, está mais próximo da realidade ficcional (...) e paradoxalmente mais distante do fingimento ficcional” (DAL FARRA, M. L., 1974: 79). Assim, através da palavra, consagração máxima do pensamento, o autor glosa obsessivamente as mesmas temáticas, ainda que expostas segundo diferentes estruturas narrativas e desenvolvidas a partir de novas problemáticas ou ângulos de conspeção, fazendo fluir um discurso que, graças à sua função poética e metafórica, tende a encobrir cada vez mais a narrativa.

Como já atestámos, desprovida de sentido, porque desencontrada com a realidade contextual, gradativamente, a narrativa dita clássica, pautada por uma sólida narrativa coesa, ordenada e temporalmente sequenciada, antagoniza-se, assim, com uma época caracterizada pela falta de unidade, fragmentada; fragmentos que as obras vergilianas ou-saram resgatar para, de seguida – adaptando temáticas, transgredindo fronteiras entre géneros, explorando reflexões, memórias e emoções –, os confluir numa obra unitária, e antagonicamente plural, que, num registo autobiográfico<sup>10</sup>, confronta a ficção com a veracidade da existência do autor.

Efetivamente, como atesta António Gordo,

[...] a dimensão biográfica axializa-se na adopção da primeira pessoa e revela-se em múltiplas coincidências entre a existência do herói vergiliano e a vida do próprio autor e por outro lado, entre as personagens, espaços, tempos e acontecimentos do universo ficcionado e seus equivalentes conhecidos ou vividos por Vergílio Ferreira, embora não se possa confundir o mundo ficcional com o extra-ficcional (GORDO, A. S., 2004: 74).

<sup>10</sup> Cf., as considerações de Philippe Lejeune, na sua obra *Le pacte autobiographique* (1996: 14), em que o autor define autobiografia como uma “Récit rétrospectif en prose q’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”.





No trilho do romance autobiográfico, vários mecanismos de produção se acionam, portanto, sendo que a função do narrador assume verdadeira importância na medida em que sendo detentor de uma focalização autodiegética, “faz coincidir o eu-narrante com o eu-enunciador” (*id.*: 96).

Suprimida a estratégia heterodiegética, característica dos romances neorrealistas, em consonância com os cânones tradicionais, “o emissor coincide com o recetor, estabelecendo-se um processo intrapessoal de comunicação que ocorre como um diálogo entre diferentes fases do ego”, como observa Jurij Lotman (*apud* SILVA, V. M. A., 2010: 253). Por outro lado, importa ainda sublinhar que, segundo António Gordo, no narrador autodiegético converge uma pluralidade e egocentração de outras entidades – o eu enunciador, o eu agonista, o eu autor e em última análise o eu leitor – que se ocultam atrás do mesmo eu, anulando, simultaneamente, a distância entre eles (GORDO, A. S., 2004: 98). Assim, a polifonia da autodiegese promove a comparência e o defronto de todas as vocalizações do eu – locutor e alocutário, narrador e narratário, destinador e destinatário, agente e paciente, sujeito e objeto, autor e leitor –, determinando uma alusão autobiográfica, num conturbado decurso de autognose (cf. *id.*: 100).

Com efeito, a multiplicidade ou multifacetismo do eu autobiográfico confere o tom lírico<sup>11</sup> e caráter estático ao romance-problema, alicerçado em reflexões postas emotivamente a deambular pelo meio de um mundo narrado, uma história ficcional, contrastivamente de caráter dinâmico, assegurando-se, assim, a integração da diegese no modo da narração, fazendo conviver a síntese narrativa, que a pouco e pouco se

---

<sup>11</sup> Neste seguimento, Cristina Isabel Rodrigues esclarece-nos que Vergílio Ferreira “não recusa liminarmente a narratividade em função do antidiscursivismo característico do modo lírico; se nos romances vergilianos os eventos diegéticos se desordenam em virtude de um processo de quase implosão lírica, a verdade é que este mesmo processo, apesar de destruir a unidade epidérmica do discurso, não dilui os fios invisíveis, e todavia consistentes, que associam o texto do romance a um modo de ser geneticamente narrativo” (RODRIGUES, I. C., 2000: 64).





vai dissolvendo no discurso, com a propagação emotiva, sem que uma mútua anulação ocorra.

O autor vergiliano, cerne hipocêntrico dos abalos da condição humana, direciona, pois, a sua análise para a problemática ontológica, reproduzindo composições textuais propositadamente desprovidas de linearidade narrativa que, libertadas das amarras do tempo, num jorrar de enunciações lacunares, permitem (designadamente pelo semblante repetitório de espaços, objetos, pessoas, pela evocação do passado) restabelecer uma certa disposição sequencial, em constante replicação a partir de um epicentro textual.

A “estratégia da circularidade”, assim denominada por António Gordo, baseia-se na repetição, no final da narrativa, de estruturas fráscas utilizadas no início da narrativa, juntando princípio e termo, tornando o discurso coeso (GORDO, A. S., 2004: 221). O mesmo autor, numa outra obra (1995: 102), refere-se ao mesmo processo, atribuindo-lhe o nome de “estética da circularidade”<sup>12</sup>, caracterizando-o como um reforço a nível formal e temático que não incorre na repetição da mesma obra, edição após edição, porquanto todos os romances existencialistas constituem variações à mesma temática, permitindo que cada recriação da realidade seja uma nova expressão, recorrência experiencial dessa mesma realidade.

Também Carlos Cunha se refere à “circularidade discursiva” (CUNHA, C. M. F., 2000: 73), estabelecendo uma analogia entre o retomar das origens por parte do autor/narrador e as viagens de Ulisses que regressa a Ítaca, com o objetivo de se reapossar do seu reino perdido. Ora, é igualmente com base na similitude com esta odisseia ciclópica que Wanessa Oliveira dos Santos invoca, na sua dissertação de mestra-

---

<sup>12</sup> António Gordo (1995: 105-107) exemplifica a ideia de círculo em várias obras de Vergílio Ferreira, recorrendo a vários trechos, quer a nível das microestruturas, quer a nível das macroestruturas do discurso, como faremos notar no capítulo último desta dissertação, onde o dialogismo entre as obras selecionadas será retratado também no âmbito da esfera discursiva.





do, a personagem mitológica de Penélope para retratar a passagem do tempo e do eterno:

[...] a escrita da memória é definida a partir do trabalho de uma *Penélope do esquecimento*, onde fazemos e desfazemos constante e incessantemente nosso processo individual de rememoração: enquanto à noite procuramos conservar as sensações da realidade vivida durante o dia, ao acordarmos, na manhã seguinte, grande parte desses sentimentos não será mais do que impressões, vagas e, por vezes, imprecisas, já que é impossível ao ser humano recordar-se de tudo, e exatamente como realizado. Os atos de lembrar e esquecer são, portanto, estreitamente articulados, como forças antagônicas e complementares (SANTOS, W. O., 2010: 129).

Num palco meramente ficcional, o narrador faz deambular os seus questionamentos, criando, quando lhe apraz, um hiato onde as personagens permaneçam suspensas, imobilizadas na cronologia do real, ancoradas na percepção de um mundo exterior, colocadas “num tempo anterior, propenso a decretar no narrador «enganos» e «distorções» de visão” (DAL FARRA, M. L., 1974: 69), permitindo-se, preso à função de rememorar, tecer divagações, fundindo-se com o protagonista, constituindo com este “uma única emissão vocal” (*id.*: 74).

A memória de um tempo ausente, ucrónico, é dispersada nas páginas da narrativa, suscitando reflexões e, “porque as fronteiras entre a imaginação e a memória são impossíveis de determinar” (MACEDO, H., 1993: 199), ao ato de rememoração aliam-se omissões esporádicas, lacónicas – tal é a tenuidade da divisa entre o real e a ficção –, um vazio, metafísico que o narrador aspira preencher, demandando restabelecer a ordem factível ainda que descompassada com o mundo autêntico, numa tentativa de apaziguar a angústia do porvir.

Não obstante a exposição a que a escrita autobiográfica<sup>13</sup> adstringe o autor, por um lado, ela ameniza, por outro, o seu distanciamento com

<sup>13</sup> Embora não seja nosso objetivo versar sobre a aplicabilidade dos postulados do autor aos romances em estudo, consideramos de relevada importância referirmo-nos,





o mundo circundante, travando, sequeamente, o sentimento de solidão, pela invocação do que se revela ausente. Nos textos vergilianos, são múltiplas as locuções de índole autobiográfica, como o próprio autor refere, em *Conta-Corrente*: “Um romance só muito raramente é pura construção imaginativa. [...] O meu romance *Manhã Submersa* é todo ele praticamente assente em factos «reais». E em alguns nem os nomes inventei”.

Efetivamente, no romance vergiliano em análise, o narrador faz uso da primeira pessoa e remete para diversos episódios, factos da vida do autor, dados biográficos referentes a um espaço e a um tempo, que, embora anunciados por vozes dissemelhantes de histórias descoincidentes, se interligam, numa intertextualidade que configura uma espécie de metanarrativa, e na qual o narrador, numa epifania memorialística, franqueia correlações. Atente-se nas palavras de António Gordo:

Vergílio Ferreira exprime esta diluição das fronteiras entre a ficção e a realidade, por exemplo, quando se identifica com Paulo no mesmo amor a Sandra ou quando confessa que ela continuamente se lhe atravessa na escrita, com riscos de as *Cartas* o desviarem do romance (GORDO, A. S., 2004: 373).

Apesar de tais correlações serem cruzadas na parte quarta deste trabalho, referenciamos, ainda assim, a título exemplificativo, fragmentos

uma vez mais, à obra *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune. Segundo este pesquisador, as obras autobiográficas fundamentam-se em critérios como “la perspective, principalement rétrospective” (LEJEUNE, P., 1996: 15); “identité de l’auteur, du narrateur et du personnage” (*ibid.*); e o pacto celebrado entre autor e receptor (leitor) “puisqu’ils ont été écrits pour nous, lecteurs, et qu’en les lisant, c’est nous qui les faisons fonctionner” (*id.*: 14). Para o autor, enquanto a autobiografia remete para a memória histórica, o texto romanesco, por sua vez, remete para o mundo ficcional, do qual a narrativa memorialista faz parte, numa luta contra o tempo, procurando invocar o passado. Neste sentido, e completando esta teoria, apontamos também para os estudos de Philippe Gasparini, o qual acrescenta que “le roman autobiographique, se jouant des codes, stimule l’invention formelle”, sendo “une structure temporelle sophistiquée, et plus ou moins fictionnelle, pour encadrer et motiver un processus d’anamnèse vraisemblablement autobiographique” (GASPARINI, P., 2008: 25).





onde se patenteia a aproximação entre os factos da vida real e o texto da obra, nomeadamente em *Manhã Submersa*, onde são evidentes as alusões à infância do autor/protagonista e ao percurso pungente até ao seminário do Fundão, constituindo o comboio um símbolo da dor, do padecimento de ter sido privado de viver com naturalidade a sua adolescência:

E, bruscamente, entre dois grandes penhascos, o comboio rompeu enfim com um rancor subterrâneo, alucinado de ferros e fumarada. E tive medo. Pela primeira vez estremeci de medo até aos limites da vida, não tanto, porém, da fúria do comboio, como dessa coisa insondável e enorme, tão grande para mim, que era partir (*MS*, 2007: 13).

Nesta tipologia textual, diz-nos Lúcia Dal Farra que “o autor, no seu lugar intocável, se torna personagem ficcional do narrador” (DAL FARRA, L., 1974: 79); e, expelido da sua tarefa de criação, é também ele arremetido para as teias da trama agora enredada por um narrador cuja importância aumenta, desapossando o seu criador da sua hegemonia, numa imbricada simbiose.

Com efeito, na impossibilidade de fixar o tempo num momento presente, procede-se à recuperação de um passado sem retorno, “a imagem difusa da morte” (CUNHA, C. M. F., 2000: 133), apenas possível de realizar através da experiência da memória, uma operação tradutora, construtora, transformadora que não se limita a importar o tempo passado para o presente, mas também a fomentar o percurso inverso, num vaivém a que se agrega o poder da imaginação como preenchedor de lacunas. Nesta dimensão, sendo impossível rememorar com exatidão, a lembrança torna-se inevitavelmente desfocada (como que observada por um caleidoscópio fragmentado em ilimitadas combinações); o passado, essencialmente virtual. Nesse sentido, toda a autobiografia, enquanto espaço construído pela memória e pela imaginação, será também invenção, uma autoficção que contextualiza a existência e dá forma à identidade.





Terminantemente, perante a antonímia realidade/ficção, o leitor, figura imprescindível para que se complete o processo comunicacional, dentre os passos da metamorfose, inclui-se, também ele, na criação ficcional (DAL FARRA, M. L., 1974: 79), exortado pela credulidade dos discursos que resultam do tempo acronológico da ação de recordar, até porque ninguém recorda seguidamente (“Nós recordamos aos saltos”, escreve Isabel Cristina Rodrigues [2000: 25]); e, como que numa postura satírica, o “romance, verosimilhando, põe em causa a distância do real e seus corolários” (DAL FARRA, M. L., 1974: 66).

## Conclusões provisórias

“Lembremos o seu itinerário: primeiro foi o não, a recusa-denúncia do sociopolítico, a etapa ôntica; depois foi a procura de um sim que redimisse a aventura humana, a interrogação ontológica; agora, desde *Para Sempre*, é o não e o sim, não como uma soma mas como um duplo despojamento – o lance místico” (MOURÃO, L., 2001: 15).

Ao longo deste primeiro capítulo, procurámos expor as principais mudanças que influenciaram o discurso, a palavra, “primeira e última instância da definição do Homem e da sua relação com o mundo” (FONSECA, F. I., 1992: 24), a escrita, “em autovigilância e auto-interrogação” (GOULART, R. M., 1990: 61): “Quem sou? E desde quando comecei a sê-lo?” (*PS*: 111), numa mostra, ainda que sucinta, da hibridação discursiva que caracteriza a prosa poética de Vergílio Ferreira.

Remetemo-nos, agora, para finais considerações sobre os assuntos em análise, numa breve apresentação de algumas especificidades da



prosa romanesca vergiliana em estudo, particularmente caracterizada pela sua múltipla inclusão de géneros e estilos, numa combinação de discursos subjetivamente autodiegéticos.

A propósito dos estudos de Rosa Goulart (1990) e no que às consequências da hibridez do discurso de Vergílio Ferreira diz respeito, Luís Mourão (2001: 98), numa recensão à obra da autora acima referenciada, resume as suas principais manifestações, referindo-se ao facto de o carácter metanarrativo ser poeticamente compensado pela atenção fascinada concedida à escrita enquanto arte; neste sentido, o texto metalinguístico expõe uma consciência de linguagem e valoriza as dimensões técnicas do ato de escrever envolvendo o leitor, problematizando o próprio estatuto de verosimilhança, de que é exemplo a interpelação que faz ao leitor de *Cartas a Sandra*, tornando-o num interlocutor ativo, através de chamadas diretas:

E é tudo. Deixo agora aos leitores a responsabilidade de as julgarem, tais como adiante se reproduzem, e decidirem se errei ou não na decisão que tomei (*CS*: 29).

Também em *Manhã Submersa*, recorrendo a um processo dissimuladamente espontâneo, o autor faz reproduzir uma narrativa de condição *naif*, por meio de um narrador que, numa experiência literária inaugural, assume a escrita do seu livro de memórias, fazendo emergir reminiscências, factos impressionistas, em aspeto de aparente desordem e ausência de linearidade cronológica, comentando a própria construção do livro, recorrendo, por conseguinte, à metalinguagem narrativa. Numa dinâmica com uma obra anterior, o narrador faz transpor uma personagem no espaço e no tempo, desafiando-a a escrever a sua própria história: “Para o fim do Vagão «J» diz Vergílio Ferreira que talvez eu, António Borralho (A. Santos Lopes, de lei), viesse um dia a escrever a nossa história” (*MS*: 9), anunciando, assim, um pacto com a realidade capaz de desacreditar a própria versão do A.: “[...] se a minha narrativa divergir num ponto ou noutra no livro atrás referido, sou eu, como é óbvio, quem está na razão” (*id.*: 10). Ora, o conceito de





narrador é subvertido pela intencional confusão entre autor, narrador e personagem; através da escrita, o narrador estabelece com o leitor um contrato de exigência que decorre da compreensão da arte como forma de conhecimento, pelo qual o leitor é levado a compartilhar o real que se desvenda no texto, sendo confrontado com os diversos problemas que lhe são colocados para reflexão: “Vou ser homem como se deve, não pensar” (*PS*: 165).

Do mesmo modo, a coerência narrativa e temporal é textualmente transcrita de modo fragmentário. A partir de episódios vividos pelo narrador, gera-se uma história e um anunciado modo de contar, fracionado, que não mantém a sua linha condutora, havendo necessidade de recorrer à memória imaginativa, perdendo-se a exatidão do contorno dos acontecimentos, explorando-se diversas possibilidades combinatórias. Ao nível do tratamento do tempo, assume-se, tendencialmente, uma redução do tempo diegético em favorecimento do tempo da própria escrita, introduzindo-se, simultaneamente, a relatividade da sucessão cronológica, através da fusão das suas várias dimensões, pondo em causa as noções de presente/passado/futuro de início/fim, de duração/sucessão. Por outro lado, a par da dispersão temporal, a escassez de referências espaciais, mero cenário do discurso, concede prioridade à autonomização da linguagem, relativizando, de igual forma, as conceções de espaço presente/ausente, real/irreal, proximidade/distância:

Impossível seguir, na minha narrativa, uma cronologia contínua.  
Desse meu primeiro ano, por exemplo, que mais dizer? Irei,  
pois, saltando pelo tempo, apanhando aqui e ali a linha da minha  
história (*MS*:123)

Desta forma, a passagem da notação do real à conotação do irreal transforma o espaço romanesco na reverberação poética de um limiar impossível. O facto de o romance de Vergílio Ferreira ser lírico “não só orienta a nossa leitura e condiciona a nossa interpretação como lhe acrescenta o que é do domínio da subtilidade e da qualidade porque a lírica tem aí a ver sobretudo com a tonalização de todo o romance ou





com a criação de uma atmosfera” (GOULART, R. M., 1990: 32). Nas suas obras, o narrador narrante e narrado é o veículo para a transmissão mais do que com a diegese com o que se lhe sobrepõe, secundarizando-a. Segundo Ralph Freedman (*apud* GOULART, R. M., 1990: 33), as várias narrativas líricas distinguem-se não por “uma escala móvel de elementos diferentes”, mas também por “um conflito interno, um precário equilíbrio de técnicas discursivas, às vezes antitéticas, como que em duelo entre si, embora complementares, que criam um efeito poético”, havendo a indefinição de fronteiras que se interpenetram e mutuamente se forçam, patente também na adulteração da funcionalidade da pontuação, permitindo a fluência do texto e o esbatimento de antagonismos entre prosa e poesia:

Não digas. Se te sentasses aqui à braseira. E se te demorasses comigo um pouco e olhássemos em silêncio a grande noite que desce. Em silêncio. Não te dizer mais nada. E tomar-te apenas a tua mão franzina na minha. E sorris (CS: 41).

Por outro lado, a construção frásica essencialmente nominativa e exclamativa é um processo metafórico que procura exprimir o indizível, o inefável. Efetivamente, num discurso subjetivamente autodiegético, fortemente centrado no eu, a temática da existência humana repete-se num reaparecimento constante em cada prosa romanesca, contribuindo para a unidade daquele que foi considerado, pelo próprio A., sempre o mesmo livro; e, na inexequibilidade de confinar num só romance toda a imensidão de situações-limite, penosas e tormentosas – caracterizadas por uma angústia causada, sobretudo, pela tomada de consciência da sua própria mortalidade, da finitude da existência humana –, foi-se escrevendo a mesma história, embora traduzida numa complexidade ímpar em obras fecundas em termos de confluências e géneros literários, de múltiplos registos e de discursos diversos, sendo de realçar o modo epistolar, tão caro a Vergílio Ferreira: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever” (NT: 9).

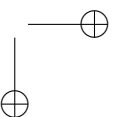
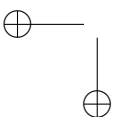




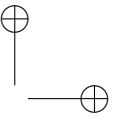
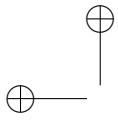
Com efeito, “só um tipo de romance multimodal, recorrendo às virtualidades expressivas de vários géneros e modos, poderá adequar-se ao tratamento artístico e global do mais complexo dos temas: o homem e a sua condição” (GORDO, A. S., 2004: 81), classificando Vergílio Ferreira, segundo Manuel Martínez,

[...] como conservador por su temática, tan vieja como el hombre: cielo, tierra y hombre e innovador y revolucionario por la originalidad del enfoque, condicionada por las nuevas concepciones de cielo y mundo, que comportan un nuevo planteamiento antropológico (Manuel Martínez Martínez *apud* JÚLIO, M. J. N., 2003: 286).

Concluindo, numa hegemonia temática, Vergílio Ferreira toma a pretexto o poroso estilo da narrativa para, num processo de autognose coletiva (porque insistentemente questionador e reflexivo, numa definitiva celebração da palavra), refletir sobre o âmago da angústia existencial, sobre a demanda do sentido, a absoluta contingência da vida, o absurdo da morte: “Está no fim o meu percurso de humanidade – e depois? Está no fim, já sei – e daí?” (*PS*: 165).

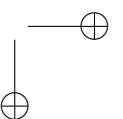
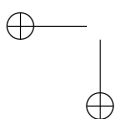






# Parte II

## O registo epistolográfico







## Introdução

Na abordagem do romance epistolográfico, e porque os mesmos convergem na clarificação do tema em questão, considerámos oportuna a consulta e a leitura de textos alusivos à proveniência e ramificação da arte epistolar – focando os modelos teóricos greco-latinos, mencionando conhecidas obras e autores que integraram este registo nas suas produções – e o seu entrosamento com as obras em análise do escritor Vergílio Ferreira.

Constatámos que, embora de origem mais remota<sup>1</sup>, foi sobretudo a partir dos séculos XVI e XVII que o discurso epistolar (*ars dictaminis*)<sup>2</sup> se imbuíu de uma renovada dinâmica, constituindo, simultaneamente, um imenso manancial de informação histórico-cultural e de reconhecido valor estético-literário. Posteriormente, no século XIX, assistimos a uma apropriação do registo epistolar, por diversos autores, numa regular troca de correspondência, inicialmente mais social do que literária, indispensável à vida social e à civilidade, enquanto meio privilegiado de divulgação de notícias, de formação da opinião pública, de instrução política ou religiosa, assumindo, na conjuntura da política nacional, uma função didático-ideológica<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Em Portugal, o primeiro registo epistolográfico conhecido data do século XVII e reporta-se a Sórora Mariana Alcoforado (CALAS, F., 2007: 68).

<sup>2</sup> Numa tentativa de estabelecer as categorias temáticas das cartas, Maria de Fátima Valverde (s/d: 1), considerando tanto a ficcionalidade quanto a funcionalidade do género, divide-as em cinco: carta-romance, carta-confissão, carta-manifesto, carta-ensaio e carta-gnómica.

<sup>3</sup> Refira-se, a título de exemplo, a Questão Coimbrã (1865-66), uma das mais famosas polémicas de sempre na literatura portuguesa, que se desenvolveu com a troca de cartas.





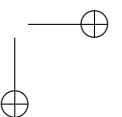
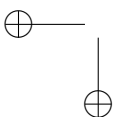
Paulatinamente, as missivas evoluem da sua função costumeira para a relevante dimensão estética e reflexiva, quando adotadas por pensadores e artistas literários que as intercalam nas suas obras narrativas para estruturação das mesmas (função diegética) ou como suporte textual para reflexão ideológica, criando um simulacro da realidade na obra literária (função mimética).

Contudo, no que ao domínio literário diz respeito, o registo epistolográfico não carece de uma resposta, nem se destina à simples comunicação de factos de natureza pessoal, podendo constituir uma criação ficcional que, numa afirmação de originalidade artística, não preconiza o encerramento do círculo comunicacional através da receção da missiva pelo seu destinatário, mas enaltece-se pelo exercício da escrita em si.

Ao longo do século XIX, o romance utilizará a carta principalmente como recurso da narrativa, voltado para o convencimento do leitor, para acentuar peripécias da mais intensa dramaticidade (como, por exemplo, em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, as cartas de Teresa a Simão, ou, em *O Primo Basílio*, as cartas de Luísa para o primo), ou como estratégia ficcional na experiência de novos recursos narrativos (lembre-se, por exemplo, *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós).

Nesta dimensão, o texto epistolar acaba por fazer uso de alguns mecanismos de compensação dessa incomunicabilidade, dessa insuprível ausência do interlocutor operante, ficcionando um diálogo que conduz à expressão de um lirismo claramente monológico, destinado a restituir à relação amorosa, interrompida pela morte, o diálogo ainda possível (sugerindo, por outro lado, a impossibilidade de algumas mensagens não poderem ser ouvidas em vida):

O texto epistolar é sempre em Vergílio Ferreira um modo de comunicação assumidamente dialogal que não anula inteiramente a expressividade comunicativa do monólogo (RODRIGUES, I. C., 2001: 2).







Em *Cartas a Sandra*, Vergílio Ferreira anuncia uma ideia de fim ou conclusão, imortalizando Sandra, a personagem que, nas próprias palavras do autor num dos últimos volumes da segunda série de *Conta-Corrente*, dispersou ao longo da sua obra de escritor por outras figuras femininas – Mónica (*Em Nome da Terra*), Oriana (*Até ao Fim*), ou ainda Bárbara (*Na Tua Face*) (cf. RODRIGUES, I. C., 2009: 46), sendo, agora, a altura de a esgotar e rasurá-la da imaginação. Na ausência de um destinatário intratextual, numa intenção catártica e balsâmica, é ao próprio leitor que o eu se dirige, ou a si mesmo, revelando um projeto de autenticidade e veracidade, desenvolvido interpessoalmente, um arquivo da própria vida que, e nas palavras de Phillipe Artières (num outro contexto), equivale a “contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, P., 1997: s/p). Segundo Artières, a existência concretiza-se na escrita, na inscrição de si mesmo, constituindo-se um dispositivo de defesa que se manifesta através de um discurso híbrido que resiste à interpretação; e o arquivamento, que surge em função de um leitor, autorizado ou não, do indivíduo tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto, promove a perpetuação da obra.

É neste sentido que a obra romanesca vergiliana multiplica o recurso ao registo epistolográfico em vários textos de natureza dissemelhante, enaltecendo-se a utilização das cartas como suporte contextualizador da narração, de que é exemplo o romance *Em nome da terra*, ou a sua afirmação como ónus do enredo da diegese, como ocorre em *Cartas a Sandra*: uma longa carta de amor que aparenta não se tratar de mera ficção, porquanto a sua introdução, em jeito de prefácio, parece querer atribuir ao romance uma veracidade que ousa desafiar os contornos da invenção; uma carta que, nas palavras de António Gordo (2004: 75), detém uma função mais de comunhão do que de comunicação, pois, na verdade, a sua pretensão em estabelecer uma relação dialogada é falsa “porque a resposta ou nunca chega ou aparece em diferido”; uma carta que permite “viver no presente, através da memória, uma história de





amor passado e esse acto de amor acontece ao mesmo tempo que se fixa em forma de carta” (*id.*: 76).

Carta a carta<sup>4</sup>, o autor remete para a solidão a tarefa de extrapolar o *stricto sensu* do género epistolar e satisfazer, em forma de narrativa romanesca,

[...] uma necessidade comunicativa que redundava, afinal, numa radical incomunicabilidade, exatamente pelas características do respetivo interlocutor, e com o qual o emissor está, enfim, à vontade para contar desventuras e misérias humanas que por outro meio, ou com outro destinatário, talvez não ousasse trazer a lume (*id.*: 106),

aproximando-se, portanto, mais da comunicação literária do que da epistolar.

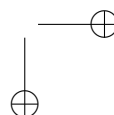
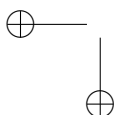
Não fora a carta e as mensagens epistolares, numa lógica em que quase toda a correspondência ficcional de Vergílio Ferreira se insere, não teriam “o vigor emotivo nem aquele sabor amargo de um desamparo total e irremissível” (*ibid.*) que o leitor experiencia.

## 2.1. Teorizações do percurso epistolar

“Parece lógico pensar que cualquier reflexión sobre los géneros epistolares ha de comenzar por plantear el problema de la naturaleza de

---

<sup>4</sup> É a carta que “do seminário António Borralho endereça à mãe; é a «carta de amor» que Paulo (*Para Sempre*) destina a Sandra e que não ousa remeter-lhe; é a carta (toda ela constituindo a matéria diegética de *Em nome da Terra*) de João para Mónica, a mulher morta, destinatário que jamais poderá converter-se em receptor” (GOULART, M. R., 1997: 94).





la carta” (BELTRÁN ALMERÍA, L., s/d: 204). Deste modo, iniciaremos por apresentar algumas teorizações acerca da definição de epístola e/ou da carta e suas (im)prováveis dissemelhanças.

Uma epístola é uma “composição datada e escrita por um indivíduo ou em nome de um grupo com o objetivo de ser recebida por um destinatário”. Assim a define Carlos Ceia<sup>5</sup>, distinguindo-a, por outro lado, de uma carta comum, pois a epístola “não se destina à simples comunicação de factos de natureza pessoal ou familiar, aproximando-se mais da crónica histórica que procura relatar acontecimentos do passado” (*ibid.*); distinção que, de seguida, o autor atenua pelo facto de o vocábulo em definição ver a sua utilização alargada, depois,

[...] a todo o tipo de correspondência privada ou oficial, literária ou filosófica, religiosa ou política, pelo que a partir desta generalização se torna difícil estabelecer com rigor a diferença entre uma epístola e uma carta (*ibid.*).

Contrastivamente, Mary Crowther assevera a demarcação entre os dois termos, justificando que a carta “is a substitute for a spoken conversation. It is spontaneous, private, and personal. It is non-literary and is not written for the eyes of the general public” (CROWTHER, M. O., 2007: 20) e que a epístola “is in the way of being a public speech – an audience is in mind. It is written with a view to permanence” (*ibid.*), acrescentando que a relação entre uma epístola e uma carta tem sido comparada àquela existente entre “a Platonic dialogue and a talk between two friends” (*id.*: 21).

Carlos Ceia prossegue, ainda, esclarecendo-nos sobre a diferença entre *epistolografia* e *epistolaridade*, reportando a primeira à arte de escrever epístolas ou formas registadas de correspondência escrita entre indivíduos e a segunda à teoria e prática da escrita de cartas ficcionais<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Carlos Ceia, in *E-Dicionário de Termos Literários*, disponível *on line*.

<sup>6</sup> Carlos Ceia refere, também, que alguns epistológrafos não incluem as epístolas poéticas no espaço de investigação dos textos epistolográficos – atitude com a qual não é concordante, uma vez que, embora a epístola partilhe das características do modo lírico, ela assume, de igual forma, a função pragmática da carta.



Outro teorizador, Frédéric Calas, situa a carta nos domínios sociais e literários, consistindo a mesma num processo de permuta entre a textura pública e a privada: “La lettre est un fait social et littéraire. Un phénomène d’échange entre le prôle public et le prôle privé a mené à la publication des correspondances de personnages célèbres” (CALAS, F., 2007: 11).

Por seu turno, Robert (*apud* CALAS, F., 2007: 13) acentua as condições de comunicação da carta cuja utilização pressupõe a ausência do destinatário: “écrit que l’on adresse à quelqu’un pour lui communiquer ce qu’on ne peut ou ne veut lui dire oralement”.

Encontramos ainda em *Le Roman Épistolaire* de Frédéric Calas, uma definição que confere relevo ao carácter privado da troca epistolar: “écrit sur feuille de papier, adressé personnellement à quelqu’un et destiné à être mis sous enveloppe pour être envoyé par la poste” (*ibid.*).

Por outro lado, Patricia Rosenmeyer remete-nos para a sua definição primordial: “a written message, usually private, sent to accompany or replace an oral injunction or private conversation between two persons geographically removed from one another” (2003: 20), para, seguidamente, nos apontar uma versão mais actualizada e consentânea com a contemporaneidade:

[...] a letter is a message, written and signed by its author, sealed, addressed, and finally delivered (by hand, air-mail, or pony express) to an addressee. The situation calls for a letter either because the addressee is absent and could not have been communicated with otherwise, or because the writer prefers the medium of writing to communicate matters of secrecy, formality, or emotional delicacy. The letter contains an epistolary greeting, a conventional closing, and perhaps a postscript; the body of the letter may be handwritten, dictated, or typed, but the final signature is usually in the writer’s own hand (*ibid.*).

Rosenmeyer defende ainda o facto de as premissas estipuladas para a sua escrita terem vindo, progressivamente, a ser devassadas pelas renovadas formas comunicativas.



Marisa Lajolo, nos seus estudos sobre “O voyeurismo e a sedução dos leitores”, considera que

[...] a epístola define-se como poema (geralmente em versos hexâmetros) dirigido a um amigo, amante ou mecenas, a partir de Horácio quase sempre em tom familiar, versando assuntos sentimentais e românticos ou filosóficos e morais (LAJOLO, M., s/d: 61).

Numa ótica diferenciada, e menos incisiva na expressão meramente escrita das cartas, Luis Beltrán Almería (s/d: 240) afirma que os “grandes géneros literarios – salvo la novela – surgieron en condiciones de oralidade y sus leyes están impregnadas del espíritu de la oralidad. En la carta hay algo de esse espíritu oral – la noticia, el saludo, la despedida”, pelo que “no sólo el carácter escrito es lo que debe concentrar la atención del investigador” (*ibid.*).

Diz-nos, ainda, Maria de Lourdes Soares que as cartas permitem “traçar perfis dos correspondentes e obter uma memória cultural e histórica de uma época ou geração” (SOARES, M. L., 2011: 92), constituindo as mesmas um vasto repertório científico.

Encontradas algumas formas de definir este modo comunicativo ancestral, apontamos para as considerações de Rosenmeyer quanto à sua primeira efusão<sup>7</sup>, conferida a “Atossa, queen of the Persians” (ROSENMEYER, P., 2003: 25) – atribuição que merece o ceticismo da autora por diversos fatores determinados nos seus estudos e de que são exemplo as seguintes indagações:

Did she invent letter writing as a totally new form of communication, or did she improve and codify an already existing method? Did she replace a face-to-face court encounter with a

<sup>7</sup> Para uma incursão mais aprofundada sobre esta matéria, ver os estudos de Patricia Rosenmeyer: *Ancient Epistolary Fictions The Letter in Greek Literature* (2003) e os estudos de Hans-Josef Klauck: *Ancient Letters and the New Testament. A guide to Context and Exegesis* (2006).



written message, in an attempt to formalize the protocol of addressing a royal personage, or was she just trying to communicate with a family member abroad? Was the letter a military or political document, and if so, did she merely devise the medium or did she also write the actual message? I am tempted to interpret this moment of invention as a public rather than a private matter (*ibid.*).

Por outro lado, Kytzler (*apud* CASTILLO, C., s/d: 430) atesta que “la primera noticia en la literatura antigua acerca de un intercambio de correspondencia la proporciona Tucídides”, um historiador grego da Grécia Antiga.

Como quer que seja, no que à literatura grega diz respeito, tanto Carmen Castillo como Patricia Rosenmeyer reclamam que “The first instance in literature of letter writing” (ROSENMEYER, P., 2003: 25) se deve à “scene with Bellerophon and Proetus in Iliad”<sup>8</sup> (*ibid.*) de Homero, “la primera mención de una carta que encontramos en la literatura griega”<sup>9</sup>, confirma Castillo (CASTILLO, C., s/d: 429). Já “En el mundo romano” (*id.*: 430), a emergência literária do género epistolar confere-se a Catón e às cartas por este enviadas “a su hijo y al cónsul Popilio” (*ibid.*), “cartas de carácter didáctico, que contenían preceptos sobre la educación, hoy totalmente perdidas” (*ibid.*).

Rosenmeyer informa-nos, também, de que, após um período de elitismo, estando reservada ao poder dos mais literatos, a tradição literária acabaria por se difundir pelas classes mais populistas, quer para

<sup>8</sup> O episódio de Belerofonte na obra *Iliada* de Homero preconiza, segundo Rosenmeyer, três dos grandes temas característicos das obras epistolográficas: “First, it establishes a connection between letter writing and treachery” (ROSENMEYER, P., 2003: 42), “a second theme that is picked up by later authors, namely that of women and letters” (*id.*: 43) e “The third theme of letter writing in antiquity is evident only in what Bellerophon’s tablets do not – but are assumed to – contain: the friendly letter of recommendation or shared news” (*id.*: 44).

<sup>9</sup> “Paralelamente, en la Sagrada Escritura, el primer texto epistolar citado es la carta de Urías (...): la famosa orden de David que dio lugar a la muerte de Urías en el combate” (CASTILLO, C., s/d: 430).



fins privados quer para fins oficiais, respondendo a motivos de ordem diversa<sup>10</sup>: “consoling, expressing thanks, praising someone, giving orders, reporting events, mediating a quarrel or a lawsuit, giving or requesting advice, maintaining a friendship” (ROSENMEYER, P., 2003: 32), estendendo-se, depois, ininterruptamente, aos períodos romano e cristão.

Efetivamente, os estudos apontam para a incidência do registo epistolar a partir das práticas do cristianismo e da expansão da arte legislativa, durante a Idade Média, funcionando como um intermediário entre o direito civil e a arte notarial. Assim, a expressão epistolar terá anunciado o seu primeiro conjunto de textos no Novo Testamento através das “Epístolas de Paulo”<sup>11</sup> – treze textos nos quais o profeta transcorre uma hábil capacidade de argumentação e de formulação de princípios doutrinários –, constituindo, a partir do século XII, e uma vez transpostos os limites do poder eclesiástico, um importante modo comunicativo e literário, através do exercício da redação de cartas (ora de foro

<sup>10</sup> Ressalvamos a devida distância entre a funcionalidade utilitária das cartas e a sua literariedade enquanto obra ou parte integrante de uma obra literária, pois “en este asunto de la convencionalidade y literariedad del ámbito epistolar, veremos que ambos fenómenos ni son ni pueden ser compatibles” (BELTRÁN ALMERÍA, L., s/d: 240).

<sup>11</sup> As cartas de Paulo – com a distinção entre as “cartas proto-paulinas”, que ele próprio terá escrito, e as “cartas deutero-paulinas”, escritas, talvez, pelos seus discípulos – são textos dirigidos a comunidades concretas e/ou a pessoas individuais e tratam de problemas específicos ligados à vida dessas mesmas comunidades, numa espécie de debate judiciário, onde o interlocutor, imaginário na maior parte das vezes, é vivamente contestado, fazendo uso de uma linguagem antitética, onde temas como o da vida-morte, carne-espírito, luz-trevas, sono-vigília são abordados. Por outro lado, têm, geralmente, um ar coloquial e familiar e seguem uma estrutura tripartida composta pela saudação, exortação e conclusão. Embora não se lhes atribua especiais pretensões literárias – “Para Deissmann”, diz-nos Luis Almería (BELTRÁN ALMERÍA, L., s/d: 241), “las cartas de eso epistolario no son literárias”. “Se escribieron com un sentido comunicativo elementalmente doctrinal” –, elas ultrapassam o âmbito do meramente privado ou pessoal, transformando-se em verdadeiros tratados de reflexão ensaística de discursividade teológica. Para uma análise mais aprofundada das cartas paulinas cf. KLAUCK, H.-J., 2006: 300.



público – denominando-se assim de cartas abertas<sup>12</sup>, “na medida em que, mesmo destinadas a certas personagens ou grupos, abordam temas de interesse para toda a comunidade” (SOARES, M. L., 2011: 94) –, ora de foro privado) que viam, em remotas sociedades epocais, a sua efetiva entrega depender de fatores variados: “The actual delivery of letters could be a complicated affair” (ROSENMEYER, P., 2003: 23). Assim, as cartas de caráter oficial dispunham dos seus próprios canais de entrega, “military dispatches went by courier – soldier or slave – and government documents went by government messengers” (*ibid.*), já as cartas privadas “were excluded from this system, and a letter writer without the financial means to dispatch his own slave depended primarily on travelers going in the right direction, or merchants plying a regular route on land or sea” (*ibid.*). Como acrescenta Rosenmeyer,

Delivery was by no means guaranteed: a letter writer could expect delays on account of bad weather, accidents, or untrustworthy couriers. Persian empire (. . .) relay system was set up to carry royal dispatches to the far reaches of the kingdom; riders equal in number to the days of the journey were posted at regular intervals along the roads, and the messages were then passed from rider to rider, producing a postal system unparalleled in speed and efficiency. But again, the system was in place for official government business, not for private citizens. Similarly, the Roman postal service (“cursus publicus”) was devised by Augustus for military and official transport, involving messengers and relay stations providing a change of horse and carriage (ROSENMEYER, P., 2003: 23-24).

<sup>12</sup> A este propósito, Jean-Michel Adam (s/d: 50) esclarece que “il faut d’abord distinguer les misives adressées à un interlocuteur-destinataire collectif” e “la lettre ouverte”, pois “la lettre adressées collectivement à une communauté se contente de démultiplier le pôle énonciatif du destinataire, la lettre ouverte joue sur la désignation-prétexte ou postiche d’un interlocuteur unique”; com efeito, “le destinataire véritable de la lettre ouverte est représenté par la communauté des lecteurs. La lettre ouverte prend à témoin un auditoire élargi”.

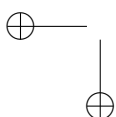




Paulatinamente, a história da Antiguidade foi concebendo notáveis obras literárias, clássicos originários da cultura grega e da literatura latina, de demarcadas características epistolares a que não poderíamos deixar de aludir, entre elas a já referenciada *Ilíada* de Homero; *Epístolas*, de Horácio que “ya apunta una de las grandes posibilidades de toda misiva: vehículo de expresión de ideas literárias, es decir como soporte escrito de preceptiva literária” (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 233); *Epistulae Heroidum*, de Ovídio, “ouvrant la voie sentimentale de l’expression amoureuse” (CALAS, F., 2007: 11), “abre la perspectiva de la carta como documento de exílio, con todo lo que pueda tener de carga nostálgica, melancólica o de resentimiento” (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 234); *Epistolarum ad Quintum fratrem*, de Cícero “qui mêlent à la lettre amicale dès débats politiques ou moraux” (CALAS, F., 2007: 11); *Cartas a Lucílio*, de Sêneca, e *Litterae curatius scriptae*, de Plínio, “cartas de asuntos familiares y tono jocoso y de asuntos privados y tono grave” (*ibid.*) – uma tipologia que, singularmente, segundo Carles Bastons i Vivanco, “poco tenía que ver con la creación literária” (s/d: 233).

No que às *Epístolas* (de Horácio) diz respeito, importa mencionar que o livro constituiu um dos pontos altos da poesia autobiográfica da antiguidade clássica, contendo a, paralelamente designada, *Epistula ad Pisones*, que Quintiliano denominou de *Ars Poetica*. Esta obra de carácter híbrido, situada entre a epístola e o tratado técnico, versa sobre vários aspetos literários e é classificada, por uns, como uma obra de carácter elementar e introdutória e, por outros, como uma mera seleção arbitrária de assuntos vários sobre poesia, em que Horácio assume a modernidade, insistindo no papel social do poeta, “Os poetas desejam ou se úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida nomeada” (Horácio *apud* BRUNA, J., 1990: 64), e na dignidade e importância do seu trabalho,

O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo que é supérfluo. Não





se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer; não pretenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente (*ibid.*).

Efetivamente, Horácio alude ao papel da literatura como promotora do lazer e, simultaneamente, da instrução dos leitores, sendo que a combinação destas duas funcionalidades divulga e promove a perpetuação da obra:

Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada (*ibid.*).

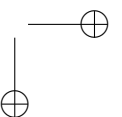
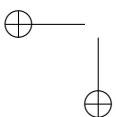
Assumindo, igualmente, a modernidade – muito embora, como afirma Rosenmeyer, “Ovid was not alone in «inventing» the imaginative letter in ancient literature” (ROSENMEYER, P., 2003: 346) –, Ovídio “claimed that the *Heroides* constituted a new literary genre” (ALTMAN, J., 1982: 14) e, segundo Janet Altman,

[...] whether he was in a strict sense right or not, these *Epistulae* were to have a long line of descendants. From the *Lettres portugaises* in the seventeenth century to Montherlant’s *Les Jeunes Filles*, epistolary heroines and heroes have embroidered with frequency on themes already present in Ovid (*ibid.*).

De facto, as *Heroides*, de Ovídio,

[...] no que têm de ficção e de sugestão sentimental, parecem antecipar o romance epistolar, ao se fingirem cartas escritas por legendárias heroínas da Antiguidade (Helena, Medéia e Dido, por exemplo) a seus amados (LAJOLO, M., s/d: 61).

Neste sentido, atesta, ainda, Altman que “When Ovid began to explore the letter’s narrative potential in the *Epistulae Heroidum*, he was already aware of both aspects of the letter’s intermediary nature” (ALTMAN, J., 1982: 13), isto é, da sua funcionalidade, por um lado, como





conetora entre dois pontos distantes, e, por outro, como uma ponte entre o emissor e o recetor, podendo o autor enfatizar qualquer um destes aspetos: a distância que a utilização das cartas evidencia ou a ponte que as mesmas permitem estabelecer.

Para além das acima explicitadas, são ainda de referenciar as *Epistolarum ad Quintum fratrem*, de Cícero, que fixaram um modelo largamente imitado, no âmbito das cartas familiares, elevadas à categoria de modelo literário por Frontón – “Sus epístolas, doctamente inspiradas a juicio de Carcopino, tienen un tono familiar laboriosamente conseguido, y ensalzan las cartas ciceronianas como cumbre de la perfección en el género” (CASTILLO, C., s/d: 432) –, que provavelmente terá sido o primeiro e também o último seguidor do estilo ciceroniano entre os latinos.

Também as *Cartas a Lucílio*, de Séneca, cujo tom espontâneo e coloquial atesta o carácter estilístico pelo qual a carta se deve reger, objetivando “comunicar o seu pensamento num estilo nem grandiloquente nem vulgar” (ALEXANDRE JUNIOR, M., s/d: 5), confirmam que

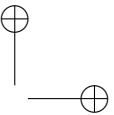
O que importa é que a fluidez do discurso e a qualidade dos actos expressos se correspondam na mais perfeita unidade, que a eloquência surja naturalmente, sem esforço ou quase, e, se possível, em estilo agradável; não porque a elegância formal seja indispensável à eficácia psicagógica do ensino, mas porque ela facilita a veiculação do efeito moral que se pretende sobre o leitor (*ibid.*).

Acerca das *Litterae curatius scriptae*, de Plínio, diz-nos Castillo:

Aunque compuestas con la intención de continuar la tradición iniciada por Cicerón de escribir sobre temas ocasionales, como retazos de la vida – unas veces de mayor envergadura, otras simples tarjetas de recomendación –, tienen sin embargo un carácter de mayor elaboración artística (CASTILLO, C., s/d: 434).

Definitivamente, entre os romanos, a carta era um meio de comunicação privilegiado, e era através dos *tabellari* que garantiam que as

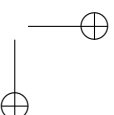
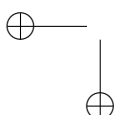




missivas não literárias chegassem ao seu destino. A Idade Média distinguiu, assim, uma arte subsidiária da retórica, a *ars dictandi*, que sistematizou as regras de redação de uma epístola, buscando propor modelos de cartas que pudessem servir de exemplo, gerando, no ano de 1260, o primeiro manual de língua moderna, escrito por Brunetto Latini, autor que estabelece como cinco as partes das cartas escritas que se enviavam “às outras gentes” (LATINI, B., *apud* MONTENEGRO, C., 2010: 74):

1. Saudação é o começo da carta, que nomeia aqueles que mandam e aqueles que recebem, e o ser e a dignidade de cada um, e a vontade do coração que aquele que envia tem para com aquele que recebe. Isto quer dizer que, se é seu amigo manda-lhe saudações e outras palavras doces que equivalem ou mais; e se é inimigo, cala-se ou escreve alguma palavra má coberta ou descoberta; e se grande, manda-lhe palavras de reverência, outrossim deve mandar-se ao par e àquele que é menor o que é conveniente a cada um, de tal maneira que não haja o vício, do mais ou defeito do menos. E sabei que o nome daquele que é grande e das mais altas dignidades deve estar sempre na frente, se não for ou por cortesia, ou por humildade, ou por outra coisa semelhante. 2. Do prólogo e do fato, de sua força, o mestre disse a sua significância acima e, por isso, ora não dirá mais do que disse, pois os ditadores concordam com a sentença de Túlio. 3. Mas sobre a demanda, diz o mestre que é a parte em que a carta ou a mensagem pede o fato do que se quer, rogando, ou comandando, ou ameaçando, ou aconselhando, ou de outra maneira, sobre a coisa para a qual anseia atrair o coração daquele a quem a envia. E quando o ditador tiver terminado a sua demanda e mostrado suas confirmações e suas refutações, ele faz a conclusão, e é o fim de seus ditos, em que conclui a suma de seu discurso, como é e como pode vir a ser (LATINI, B., *apud* MONTENEGRO, C., 2010: 74-75).

Sequentemente, reavivando as influências cicerianas, Petrarca seria um dos mestres da epistolografia medieval, com as *Familiarum*





*rerum libri XXIV*, cartas de visível elaboração, versando sobre temas vários, revalorizando o género epistolar – confinado, durante a Idade Média, aos rígidos códigos da *ars dictaminis*, caracterizada por Carlos Ceia<sup>13</sup> como “a parte da retórica medieval que trata das regras de composição das cartas e outros documentos em prosa” –, num halo de modernidade, como afirma Carles Vivanco (s/d: 235), pois já no século XIV, Petrarca “descubre el polimorfismo y el polisemantismo de una carta y anticipa muchos de los valores que posteriormente tendrá un texto epistolar” (*ibid.*).

Como temos vindo a atestar, pelo seu potencial artístico e forma narrativa, as cartas foram exploradas por vários escritores em períodos distintos, apresentando, sequentemente, dissemelhanças e diversidade no estilo e nos conteúdos, revelando também, no entanto, um surpreendente número de similitudes estruturais e intrigantes e persistentes padrões, como nos refere Janet Altman:

These structures recurring thematic relations, character types, narrative events, and organization can in turn be related to properties inherent to the letter itself. In numerous instances the basic formal and functional characteristics of the letter, far from being merely ornamental, significantly influence the way meaning is consciously and unconsciously constructed by writers and readers of epistolary works (ALTMAN, J., 1982: 4).

No entanto, “C’est à la Renaissance que l’art de la lettre connaît son véritable essor” (CALAS, F., 2007: 11), conquistando domínios inéditos, sendo sob a sua forma que parte da atividade narrativa dos novos mundos nos é retratada, nomeadamente pelas palavras dos missivistas que acompanhavam os navegadores na época das descobertas.

Posteriormente, “Des grands théoriciens (...) lui donnent ses lettres de noblesse, en affirmant sa souplesse et sa capacité à rendre la justesse da la pensée dans une expression jouant sur l’effet de proximité”

<sup>13</sup> Carlos Ceia, “ars dictaminis ou dictanti” in *E-Dicionário de Termos Literários*, disponível *on line*.





(CALAS, F., 2007: 11), tendo o género epistolar atingido o seu auge no século XVIII. Neste período, foram produzidos clássicos como *Lettres persanes*<sup>14</sup> de Montesquieu; *Pamela: or virtue rewarded* e *Clarissa: or the story of a young lady* de Samuel Richardson<sup>15</sup>; *La Nouvelle Héloïse* – onde Rousseau “propose une vision accomplie de la naissance des sentiments chez les protagonistes, leur évolution, leur essor et les retombées sur la vie de chacun d’eux” (CALAS, F., 2007: 87), e, assim, “atteint la perfection” (*ibid.*) – e *Les Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, onde “le paraître se substitute à l’être” (*id.*: 103) e onde a carta “as a physical entity emanating from, passing between, and touching each of the lovers may function itself as a figure for the lover (rejection of the letters is the «signal» for rejection of the lover)” (ALTMAN, J., 1982: 19).

Gradualmente, até ao aparecimento da imprensa escrita regular, a carta realizou um importante papel social – tendo surgido, em Portugal, as primeiras manifestações do género com os chamados “epistolários individualizados” do século XV, entre eles, Lopo de Almeida, Frei João Álvares, Frei João Claro e D. Pedro (cf., SOARES, M. L., 2011: 91). As cartas destacaram-se, pois, por constituírem um meio por excelência de formar a opinião pública (de que são exemplo as *Cartas Familiares*<sup>16</sup>, de Francisco Manuel de Melo, obra de tom familiar, pró-

<sup>14</sup> Considerado “le premier roman épistolaire, dans lequel la lettre se met complètement au service de l’économie générale du roman. Lieu de la narration, elle est aussi élément de l’action” (CALAS, F., 2007: 11).

<sup>15</sup> Como nos refere Altman, “Although Clarissa’s and Pamela’s «story» might well have been told (albeit in a different way) without letters, Laclos’s method is his matter; not only are the physical letters primary agents in the plot, but the entire psychological action in the novel advances through the letter writing itself” (ALTMAN, J., 1982: 9).

<sup>16</sup> “As *Cartas Familiares* de D. Francisco Manuel de Melo, editadas em Roma, em 1664, constituem o primeiro conjunto de cartas escritas em português, intencionalmente coligido e publicado sob a supervisão do seu autor” (CUNHA, M. F., 2009: 77). “Reunira-as e publicara-as, em cinco centúrias, o Professor de Humanidades, António Luís de Azevedo, seu dilecto amigo” (CASTRO, A. P., 2009: 11). Mafalda Ferin Cunha esclarece ainda que, embora, anteriormente, outros epistológrafos por-





ximo da conversação falada com simplicidade, ora de tom amistoso ora de tom cerimonioso, reveladora dos costumes da época e propiciadora de “reflexões de interesse e valor universais” (CUNHA, M. F., 2009: 85), e *Carta de Guia de Casados* que se tornou uma súmula de normas de um bom casamento), de instruir os espíritos em determinadas crenças (como o eram, no contexto do século XVII português, as *Cartas Espirituais* de Frei António das Chagas), e de exercer uma função didática (António Ferreira utilizou o modo para fazer teoria da literatura e Francisco Rodrigues Lobo dedicou os diálogos II e III da sua *Corte na Aldeia*<sup>17</sup>, de 1619, a uma primeira tentativa de sistematização estilística da epistolografia<sup>18</sup>).

Este último terá sido, segundo Maria de Lourdes Soares, o primeiro teorizador a expor “as regras da arte de escrever cartas” (2011: 91), “bem como os tipos de cartas de acordo com o assunto e as qualidades comuns recomendáveis (brevidade, clareza e propriedade)” (*ibid.*), considerando serem três as divisões do assunto da carta: familiares (de amigo para amigo), sobre a matéria do governo da república e matérias divinas, devendo as mesmas ser breves, sem enfeites e com clareza, sem rodeios e livres de metáforas e translações.

---

tugueses se tenham destacado no género, ainda que versando sobre outras temáticas: de cariz político, militar, geográfico ou religioso, nenhum dos seus estudos foi publicado, tendo ficado as suas obras dispersas e por divulgar.

<sup>17</sup> “Neste texto, a prática epistolar é encarada como o correspondente escrito da arte de conversar, que deve ser apanágio do cortesão discreto, polido, amável e agradável [...], e, ainda, como uma técnica a adquirir pelo homem político, em sentido lato, que pretende estabelecer e firmar relações sociais com outros homens” (CUNHA, M. F., 2009: 79).

<sup>18</sup> “Os Latinos puseram nome às cartas missivas *epístola*, do verbo grego que quer dizer *mandar*; e *letras*, porque a carta consta delas. Os Italianos deram singular e plural a este nome segundo. E na nossa língua, a que chamam limitada, não faltou nenhuma destas diferenças, antes houve maior perfeição porque a umas chamaram *cartas mandadeiras*; às que tinham menos papel, *escritos*; e às cartas de Itália *letras*, que são as de Roma e as de câmbio, porque deviam ter o mesmo princípio; porque logo nos de Portugal mandavam os Reis dele, por letras, copiosas doações à Sé Apostólica do que conquistavam. De maneira que o nome de carta, quanto à sua origem, é geral e comum” (LOBO, F. R., 2001: 24).



Para além dos autores acima mencionados, são também de referir Correia Garção, que nos legou epístolas poéticas, como a “Epístola a Olindo”, na pretensão de constituir as bases literárias do neoclassicismo, Francisco de Freire, ilustrando no *Secretário Português*<sup>19</sup>, regras organizadas de epistolografia, e, posteriormente, Manuel Pacheco de Sampaio Valadares, com a sua *Arte de Retórica* (cf. CASTRO, A. P., 2009: 11-16).

Outro teorizador do género foi Cândido Lusitano, em cuja obra de 1745, *Secretário Português Compendiosamente Instruído no Modo de Escrever Cartas*, dispôs as cinco virtudes das cartas – segredo, erudição, generalidade, reflexão e eloquência – e os seus cinco vícios – demora, prolixidade, aspereza, ignorância e escuridade –, acrescentando que é próprio das pessoas inteligentes compô-las com método e boa forma (APARECIDA, C., 2002: 22).

Contemporânea de Dom Francisco Manuel de Melo, surge Sórora Mariana Alcoforado, compositora de *Cartas Portuguesas* (durante muito tempo atribuídas à autoria de Guilleragues, sob o título de *Lettres Portugaises*), num período barroco em que se reacende o fervor religioso e a nefasta imposição da fé católica. Aquele que foi considerado o primeiro romance epistolar<sup>20</sup> português (ainda que sobre a sua autoria subsistam muitas dúvidas, tendo a sua legitimidade causado grande polémica) terá sido, como já dissemos, redigido por Sórora Mariana Alcoforado, que, submetida ao poder patriarcal, foi enclausurada num convento, com a idade de quinze anos. No decurso dessa reclusão, ter-se-á

<sup>19</sup> “É como se, na impossibilidade de o fazer em conversa com os amigos, na sociedade em que se integrava, D. Francisco optasse pelo comércio epistolar, dirigido a cada um em particular e destinado a quantos lhe estava próximos pela inteligência, pelo coração ou por simples relações sociais, fosse qual fosse a sua condição, a sua posição profissional ou o seu lugar nos quadros da magistratura ou da governação do Estado. Daí a escolha rigorosa a que procedeu, quase sempre ditada por critérios estéticos ou por estados de alma que não raro tocam os limites do lírico” (CASTRO, A. P., 2009: 13).

<sup>20</sup> Cf. a lista cronológica dos romances epistolares desde 1669 até ao fim do século XVIII, apresentada por Frédéric Calas (2007), na sua obra *Le Roman Épistolaire*.





apaixonado por Noël Bouton, detentor dos títulos de conde de Saint-Léger e marquês de Chamilly, oficial francês em missão em Portugal, a quem, ousando desafiar o seu *status quo* e numa demarcada atitude de dominância, remete cinco cartas eróticas, “véhicules d’une passion débordant et désespérée” (CALAS, F., 2007: 11), “dans la pure lignée des *Heroides* d’Ovide” (*ibid.*), perpetuando o romance, ainda que unilateral, fixando um certo modo de escrita que ficou então conhecido por escrita “a la Portugaise”, isto é, como texto essencialmente notado pelo domínio das paixões sobre a razão e por uma certa irracionalidade do discurso, almejando, através da escrita, a presentificação de um amor ausente:

Even a work given over entirely to the abandonment part of the usual seduction-abandonment plot, such as the *Lettres Portugaises*, will not emphasize the theme of separation exclusively. The Portuguese nun, who usually feels so cut off from her lover that she resents even the letter’s good fortune of “falling into his hands” (L. 1) when she herself cannot, can at one point look upon the letter as making her feel her lover’s presence rather than his absence (ALTMAN, J., 1982: 15-16).

A par destes textos literários denunciadores de um processo de redescoberta e de expansão das potencialidades da carta, foram surgindo “outras obras e instituições, como os numerosos secretários, principalmente de origem italiana e espanhola, que circularam na Europa entre o séculos XVII e XVIII, e os colégios de jesuítas”<sup>21</sup> (CUNHA, M. F., 2009: 78), que em muito contribuíram para a propagação da prática epistolar. “Em suma, desde o Humanismo, e por uma convergência de diversos motivos, que o género epistolar se via renovado, enriquecido e prestigiado” (*id.*: 79).

<sup>21</sup> Nestes colégios, “onde se formaram muitos homens da corte (...) a aprendizagem de missivas fazia parte das matérias curriculares, seguindo os modelos clássicos de Cícero, para as cartas familiares, e de Séneca, para as cartas morais” (CUNHA, M. F., 2009: 78).



Escrito com cerca de três séculos de distância, eclode o revolucionário livro epistolar *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, um texto que retoma a escrita feminina como arma transgressora para reagir contra a opressão do regime de censura ditatorial, numa luta pela conscientização e união das mulheres, fazendo prevalecer o pretexto do exercício da escrita em si, em detrimento da importância do seu destino.

Certo é que, a partir de *Novas Cartas Portuguesas*, o interesse pelo romance por cartas ganhou espaço na prosa literária portuguesa. O hábito do género discursivo epistolar foi adotado quer por novos escritores quer por escritores já consagrados, não só nas suas produções literárias<sup>22</sup>, integrando a superfície textual através de marcas deícticas, instituindo-se como meio propício à afirmação da subjetividade, numa relação dialógica, mesmo que *in absentia*, mas também, num âmbito social, no domínio privado ou público, utilizando-o como suporte de debates de ideias e de troca de opiniões, discutindo e criticando literariedades e culturalidades, como um meio de expressão do pensamento:

Com efeito, o século XVIII assistiu ao aparecimento de um conjunto de fenómenos culturais, acompanhados pela emergência de diversos espaços urbanos, que facilitaram a discussão sobre várias questões públicas, inicialmente de âmbito literário e cultural mas que, progressivamente, se foram aproximando do político. O nascimento dos cafés, em Inglaterra e França, o aparecimento dos salões e das curiosas “ruelles”, os museus e teatros instituíram-se, no decurso do século, como espaços sócio-discursivos, propícios à reunião de pessoas esclarecidas e cul-

<sup>22</sup> Ana Teresa Peixinho, nos seus estudos, refere-nos que, segundo José Luís Diaz, foi a publicação das cartas de Mme Sévigné que proporcionou a ocorrência de três fenómenos, no âmbito das práticas epistolares: a escrita de cartas foi liberalizada e, por isso, a todos acessível, transpôs as fronteiras do mundo da literatura, tornando-se, eminentemente, mais informativa, e tornou-se consensual a sua atribuição à escrita de domínio feminino, mais sensível e superficial. A mesma autora contrapõe tais asserções através dos estudos de um outro crítico, Habermas, que “entende o registo epistolar na sua dupla dimensão socializante e pensante” (s/d: 2831).



tas, em que se discutia e se trocavam opiniões (PEIXINHO, A. T., s/d: 2829).

Nesta sequência, Helen Sard Hughes (*apud* MORALES LADRÓN, M., s/d: 285) estabelece algumas causas que terão levado ao crescimento das epístolas literárias a partir do século XVII<sup>23</sup>:

1) el énfasis en el estudio de la traducción e imitación de las epístolas latinas en el colegio; 2) la moda de la carta familiar en Francia e Inglaterra; 3) el desarrollo del sistema postal en la segunda mitad del siglo XVII, que facilitaba y estimulaba la correspondencia; 4) la edición de periódicos y revistas en forma de cartas; 5) y la publicación de numerosos manuales de carácter didáctico sobre la escritura epistolar.

Por seu turno, face à multiplicidade de ocorrências, Vivanco resume, assim, as funções que a carta assume no denominado século de ouro: “Como técnica literária em prosa (...) Como médio para manifestar ideas y preocupaciones estéticas (...) como mini-pieza literária interpolada (...) como vehículo de pensamiento filosófico (...) y la carta como panfleto” (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 235).

Entretanto, surgiram outras formas de comunicação, de elevado valor documental, sendo um meio privilegiado de especulação sobre a época e os costumes dos escritores que se corresponderam, baseadas na simples coleção de cartas pessoais de escritores de interesse nacional cujo espólio, verdadeiras coletâneas que se multiplicaram a partir

<sup>23</sup> “Em 1600, a França legaliza o correio privado e, em 1627, ele se torna um serviço estatal; em 1635, a Inglaterra estabelece o correio, que se torna monopólio estatal em 1672, sendo Londres a primeira cidade servida por correio urbano (1680), facilidade que só chega a Paris em 1760. Em Portugal, no século XVI, o cargo de Correio Mor foi vendido por Felipe II a Gomes da Mota, cuja família manteve o privilégio até 1793, datando de 1853 o início do uso de selos” (LAJOLO, M., s/d: 62-63). De tal modo que, “Official documents no longer monopolized the courier service, and private correspondence no longer depended on occasional travelers or expensive messengers” (TODD, W. M., 1976: 26).



do triunfo da crítica literária, realista, naturalista e impressionista do século XIX, normalmente reunido sob a designação de *Correspondência*, era editado com prefácios, notas e comentários textuais; como elucidados Camprubí:

[. . .] la lectura de las cartas de un escritor permite reconstruir su, por así decirlo, “biografía objetiva”. Y como es obvio que el interés de una correspondencia reside básicamente en su relación con una obra – pues que no leeríamos la correspondencia si no hubiera las obras –, el examen de las cartas deriva con toda naturalidad hacia la explicación de parte del misterio y de la magia de la creación como consecuencia de lo que estas cartas nos han suministrado acerca de las distintas facetas de la personalidad de quien las escribe, y en concreto sus mecanismos de pensamiento más secretos (BESA CAMPRUBÍ, C., s/d: 247).

Neste sentido, entre os muitos autores que aqui poderíamos evocar, apontaremos, a título exemplificativo, as cartas de Eça de Queirós a Oliveira Martins, de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro, de Jorge de Sena a António Sérgio, de Vergílio Ferreira a Luís Mourão, que, trocadas a pretexto de um hiato espaço-temporal, numa (des)mascarização de um eu que se esconde ou de um outro que se revela, esbatem, quando divulgadas, a fronteira entre o público e o privado, enaltecendo a polifonia dessa estratégia discursiva, que combina a “afirmação de um estilo individual no seio de um espaço discursivo plural e colectivo” (PEIXINHO, A. T., s/d: 2837).

Pelo exposto, concluímos que a carta se tornou, efectivamente, um meio de suscitar polémicas ideológicas e, simultaneamente, reflexões sobre a sociedade e o mundo<sup>24</sup>. A título de exemplo, referimos, no

<sup>24</sup> “Com efeito, se folhearmos os jornais mais conhecidos do século XIX português, verificamos o considerável espaço ocupado pela carta, enquanto recurso discursivo e textual que proporcionava aos signatários a intervenção pública em áreas que iam desde a Política à Literatura, abarcando grande amplitude temática. Era geralmente a carta, veiculada pela imprensa, que trazia a público posicionamentos, opiniões, através dos quais se alimentavam polémicas de natureza muito heterogénea” (PEIXINHO, A. T., s/d: 2826).



contexto português, a famigerada Questão Coimbrã, que se desenvolveu com a troca de cartas, destacando-se *Bom Senso e Bom Gosto*, a carta de Antero que deu nome à polémica, *Teocracias Literárias*, de Teófilo Braga, ou *A Literatura de Hoje*, de Ramalho Ortigão, “estimulando respostas no atacado, o que explica a grande quantidade de intertexto (sequências, respostas e reescrituras)” (LAJOLO, M., s/d: 64). Duma criação ficcional completa, impõe-se, ainda, a alusão a uma obra de reafirmada originalidade artística, a *Correspondência de Fradique Mendes* de Eça de Queirós.

Com a chegada do século XX, e suas inerentes mutabilidades, a ficcionalização autobiográfica abunda e com ela as autobiografias, os diários, a carta,

[...] em busca de meios de expressão e caminhos de renovação de que é exemplo na literatura portuguesa: *Cartas poema* de Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena e Nuno Júdice; *Novas cartas portuguesas* das Três-Marias; *Lusitânia e cavaleiro andante* de Almeida Faria; *Cartas a Sandra* de Vergílio Ferreira (SOARES, M. L., 2011: 93),

reafirmando uma vontade de diálogo, “pois que toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos” (COSTA; BARRENO; HORTA *apud* SOARES, M. L., 2011: 96).

Ainda que a nossa intenção fosse, através da sintética alusão ao percurso da teoria epistolar, descrever a rota de uma missiva, desde o seu ato de criação até aos tempos da modernidade, deparar-nos-íamos com o fracasso de tal pretensão uma vez lidas as palavras de Luis Almería que atestam que

[...] los intentos de explicar los géneros literarios epistolares a partir de su raíz común suelen estar abocados al fracaso, porque esa raíz común es solo expression de una legitimación pasagera, a la espera de una mejor comprensión de esos fenómenos (BELTRÁN ALMERÍA, L., s/d: 241).





Por outro lado, como assevera Maria Soares,

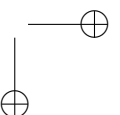
Os estudos sobre a carta, enquanto escrita do eu, testemunho e laboratório da criação, abrangem um amplo campo interdisciplinar, desde a história das mentalidades, para a qual contribui como importante fonte, às disciplinas interessadas nos processos da criação (...), que perscruta os rastros, os arquivos da criação, para estabelecer a gênese de uma obra (SOARES, M. L., 2011: 93).

## 2.2. As epístolas no contexto literário

Como foi possível verificar, no início deste capítulo, embora as definições da carta sejam várias e provenientes de diferentes épocas e autores, a sua concepção ao longo dos séculos pouco variou, e, apesar das diferenciações definitórias, a sua principal função pauta-se por pôr em comum assuntos, presumivelmente, do interesse tanto do signatário como do destinatário, assumindo-se como “uma necessidade profunda do ser humano” (Andrée Rocha *apud* CÂNDIDO, A., 2000: 10), “un producto universal que se manifiesta en todas las culturas que poseen sistemas de escritura” (Barrenechea *apud* SOTO VERGARA, G., 1996: 153).

À origem do termo voltamos, apontando para a explicação anotada por Francisco Lobo

Este nome *carta* é genérico, e teve origem de uma cidade do mesmo nome, donde foi natural a rainha Dido, que, por o amor que tinha à sua pátria, pôs à que edificou por nome *Cartago*. E porque em Carta se inventou primeiramente a maneira em que se





escrevia (ou fosse papel, ou outra coisa semelhante a ele) tomou dela o nome, como *Pérgamo* o *pergaminho* (LOBO, F. R., 2001: 23).

Por outro lado, longe das efabulações de Francisco Lobo, como nos refere António Cândido (2000: 9),

Em qualquer dicionário de Língua Portuguesa o termo carta pode surgir acompanhado de uma panóplia razoável de sentidos: manuscrito fechado com endereço; epístola (palavra vulgarizada pelos textos evangélicos de S. Paulo); missiva; mapa geográfico; cada um dos pedaços de cartão que formam um baralho (jogo de cartas); designação de diversos títulos ou documentos oficiais; diploma; e certo tipo de peixe.

Estabelecida a questão da sua definição, alertamos também para a sua nomeação, porquanto a carta experimentou, ao longo da sua existência, várias denominações, em concordância com o aspeto do material utilizado para o exercício da escrita da mesma. Assim, etimologicamente, as nomenclaturas derivaram dos diversos materiais disponíveis e utilizados para a escrita, pelo que, desde *litterae* a *tabulae*, *tabellae*, *codicilli* e *tabellarii*, o objeto de expressão variou das tabuinhas de madeira aplainada, ao papiro e ao pergaminho, conforme nos elucida a (ainda que longa) explanação, fornecida por Francisco Rodrigues Lobo, que consideramos, neste contexto, de pertinente referência:

[...] nos primeiros tempos quando se inventaram as letras, escreviam os homens nas folhas das árvores, como ainda hoje nas de palmeiras escrevem gentios de algumas partes do Oriente; as Sibilas nelas escreveram suas profecias, e assim se chamaram a seus escritos *folhas sibilinas*; e ainda na linguagem Portuguesa se conserva alguma coisa desta antiguidade, pois dizemos *folhas de papel* sem o papel ter folhas, mas é em lembrança das primeiras que se usaram na escritura. Depois se escreveu em casca tenra de árvores, que é o entreforro da cortiça. E porque a





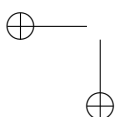
esta chamavam *livro*, conservam ainda agora eles o nome e a divisão que agora fazem os escritores de *livro primeiro, segundo*, e daí em diante é o número por que então deviam contar aquelas cascas. Também se escreveu em miolo de madeira de juncos a que chamaram *papiros*, donde aos Latinos ficou o nome para o papel. Depois se escreveu em tábuas, nas quais, sobre cera, com um instrumento de ferro ou latão, a que chamavam *estilo*, se assinavam as letras, e do ferro com que escreveram se veio a derivar o que agora dizemos *bom* ou *mau*, *humilde* ou *altivo estilo* de escrever, passando-se por translação a perfeição do instrumento ao concerto e polícia das palavras (*id.*: 23-24).

Posteriormente, a evolução verificada no fabrico de papel e na sua comercialização levou ao aperfeiçoamento de texturas e cores, passando-se das folhas de papel grosso em forma de envelope a uma gama variada de papel “acompanhado de um «adereço» destinado a garantir a confidencialidade ou secretismo da mensagem exigido pelo desenvolvimento técnico-burocrático dos serviços postais – o envelope” (CÂNDIDO, A., 2000: 10), associando-se, a partir de então, a ideia de carta a um específico suporte de papel.

Quanto à sua utilização, outras repartições são possíveis de estabelecer, tendo em conta não só a proveniência sociocultural dos intervenientes, remetente e destinatário, como também os motivos, que definiram a sua tipologia, os propósitos, que interferiram na estruturação da mancha textual, e as contextualizações, de ordem pessoal ou social ou, mais especificamente, literária.

Quanto à tipologia, refere-nos Cícero (*apud* TODD, W. M., 1999: 19),

There are many sorts of letter. But there is one unmistakable sort, which actually caused letter writing to be invented in the first place, namely the sort intended to give people in other places any information which for our or their sakes they ought to know. . . There are two other sorts of letter which I like very much, one intimate and humorous, the other serious and profound (TODD, W. M., 1999: 19),







distinguindo-se quatro tipos fundamentais: “carta-mensagem (geralmente lacónica; la presentada por legados)”;

“carta-intercambio, entre amigos; carta-tratado (exposición doctrinal); carta proemio (dedicatoria)” (CASTILLO, C., 1974: 437).

Caio Júlio Victor distingue as cartas de negócios (*negotiales*) das familiares (*familiares*) e Giammario Filelfo, numa exacerbada atribuição tipológica, permite-se discernir oitenta delas.

Erasmus de Rotterdam, no seu manual de regras oratórias para cartas, alude a quatro tipos de cartas: “las suasorias, las encomiásticas, las judiciales y las familiares” (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 235); por outras palavras, refere-se as pertencentes: ao género demonstrativo, que elogia ou afronta alguém; ao género deliberativo, que aconselha, persuade, dissuade, adverte; ao género judicial, cujas funções se reportam à acusação e à defesa. No entanto, segundo Todd, Rotterdam terá, posteriormente, considerado a sua obra como “a dull book for a dull fellow” (TODD, W. M., 1999: 22-23), urgindo “his correspondent to write whatever came to mind without preparation” (*ibid.*).

Por outro lado, Justo Lípsio, na sua *Arte de Escrever Cartas*, caracteriza o conteúdo da carta, considerando-a como: séria, quando se refere a matérias públicas ou privadas; douta, quando se refere ao conhecimento ou sabedoria; familiar, quando se reporta às coisas frequentes na vida.

Também Francisco Rodrigues Lobo, no primeiro tratado epistolar português, com base nas considerações de Marco Túlio, apresenta três espécies de missivas: “*cartas de negócio e das causas que tocam à vida, fazenda e estado de cada um*” (LOBO, F. R., 2001: 39) – subdividindo-se em cartas domésticas, civis e mercantis; “cartas dentre amigos uns aos outros, de novas e cumprimentos de galantarias, que servem de recreação para o entendimento e de alívio e consolação para a vida” (*ibid.*), – subdividindo-se estas em cartas de novas, de recomendação, de agradecimento, de queixumes, de desculpa e de graça; e, por fim, as “de matérias mais graves e de peso, como são de governo da República e de matérias Divinas, de advertências e Príncipes e senhoras e





outras semelhantes” (*ibid.*) – divididas, por sua vez, em cartas públicas, invetivas, consoláveis, laudativas, persuasórias, isto é, as *litterae publicae*.

Francisco Lobo acrescenta, ainda, que, tendo em conta os fins a que se destinam, poderão ser nomeadas como morais e de conselhos; de pêsames; de parabéns; de pretensão, representações e memoriais; eucarísticas, ou de agradecimento; de recomendação ou de empenho; cartas dirigidas às pessoas de cuja companhia nos separamos; de queixas; de escusa; de negócios e encargos; de participação, ou de notícia; de boas festas, de bom ano, e dia de anos. Neste sentido, lembre-se também as tipologias apresentadas por Mary Growther, no seu livro *How to Write a Letter*, entre as quais: “personal letters” (GROWTHER, M., 2007: 42), “personal business letters” (*id.*: 110), “business letter” (*id.*: 120) e “children’s letters” (*id.*: 230).

Nesta época, são ainda de destacar as cartas-prefácio ou cartas-prólogo que funcionavam como um autêntico ensaio propedêutico à obra que introduziam, estabelecendo os princípios que regeram a escrita da obra prefaciada de que é exemplo o “Prólogo de Garcia de Resende dirigido ao príncipe nosso senhor”, destinado a D. João.

Dos vários tipos apresentados acima, é nas cartas pessoais que o signatário usufrui de maior liberdade, no tratamento e nas matérias a abordar, permitindo-se efetuar algumas transgressões às normas, excetuando da sua estrutura alguns elementos fulcrais à identificação do género.

No âmbito das utilizações fundamentais, António Cândido aponta para expressões comuns na linguagem corrente, como:

[...] carta aberta – dirigida publicamente a alguém; carta de alforria – documento pelo qual o senhor concedia a liberdade ao escravo; carta branca – concessão de plenos poderes ou liberdade de acção; e dar as cartas: ter autoridade, poder mandar à vontade ou livre arbítrio (2001: 9).

François Jost (*apud* ALTMAN, J., 1982: 19) distingue duas utilizações fundamentais da carta, apontando para uma tipologia confidencial,





*lettre-confidence*, uma narrativa epistolar estática ou passiva em que o escritor e o recetor têm um papel passivo; e para outra de cariz mais dramático, *lettre-drame*, de natureza ativa ou cinética, em que as cartas atuam como agentes da intriga, fazendo progredir a ação.

Já para Fátima Valverde (s/d: 1) as cartas poderão agrupar-se e integrar-se em cinco categorias que a seguir indicaremos de forma sucinta, referindo-nos apenas às suas principais características: a carta romance, de que é exemplo a obra *Liaisons Dangereux*, de Laclos, nas quais a ficcionalidade e a funcionalidade atuam em níveis distintos, sendo que a primeira coloca as personagens sob uma visão particular e a segunda remete o leitor para um nível instrucional; a carta confissão, exemplificada pela obra *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, em que o sujeito de enunciação, num desesperante tom de lamento e infelicidade, faz prevalecer, no seu discurso, interrogações sobre o vazio da sua vida; a carta manifesto, caracterizada pelo tom provocador, irónico e rebelde; a carta ensaio, nomeadamente a *Carta ao Futuro*, de Vergílio Ferreira, através da qual o autor manifesta preocupações de índole humanista e metafísica através da temática do tempo, da reflexão sobre a estética, pretendendo-se veicular valores para um futuro longínquo, sendo a mensagem perene, indo para além da espacialidade e da temporalidade que lhe são características, e a carta gnómica de dupla vertente estética e pedagógica associada a uma mundivisão, vertente aforística mesclada com uma vertente mais pessoal e mais direta.

Por outro lado, Klauck, com base no *Epistolary Types*, handbook de Pseudo-Demetrius, define vinte e um tipos de cartas, que, diz o autor, o tempo poderá insuflar “since it is a highly inventor of skills and theories” (KLAUCK, H.-J., 2006: 197): friendly<sup>25</sup>, commendatory,

<sup>25</sup> “The friendly type, then, is one that seems to be written by a friend to a friend. But it is by no means (only) friends who write (in this manner). For frequently those in prominent positions are expected by some to write in a friendly manner to their inferiors and to others who are their equals, for example, to military commanders, viceroys, and governors. There are times, indeed, when they write to them without knowing them (personally). They do so, not because they are close friends and have (only) one choice (of how to write), but because they think that nobody will refuse



blaming, reproachful, consoling<sup>26</sup>, censorious, admonishing, threatening, vituperative, praising<sup>27</sup>, advisory<sup>28</sup>, supplicatory, inquiring, responding, allegorical, accounting, accusing, apologetic, congratulatory, ironic e thankful<sup>29</sup> (*ibid.*). Num outro livro, intitulado *Epistolary Styles*, Pseudo-Libanius nomeia quarenta e um tipos de cartas, sendo que doze deles se sobrepõem, precisamente, aos já apontados na obra anterior do próprio Pseudo-Demetrius, entre as quais “the paraenetic, the didactic, and the erotic” (*id.*: 204).

Considerado espaço preferencial para expressar ideias, Vivanco reafirma a utilidade das cartas como fonte de prazer literário, distinguindo a

[...] epístola humanística y las cartas prohemos com sus variantes. Una de contenido erudito y outra de corte puramente literário, con un destinatario y un emissor que pueden llegar a ser meras ficciones en donde la carta se mueve entre dos universos, el estético y el jocoso, y anticipa así uno de los significados actuales: el gusto de escribir y el placer de leer (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 234).

Como síntese de todas as opções epistolares do denominado século de ouro, servimo-nos da sucinta divisão apresentada pelo professor Claudio Guillén, que, num crescendo classificativo, faz emergir da basilar necessidade de comunicar até à incorporação nas obras literárias: “la carta latina, la carta en prosa y en lengua vernácula, la epístola

them when they write in a friendly manner, but will rather submit and heed what they are writing. Nevertheless, this type of letter is called friendly as though it were written to a friend” (KLAUCK, H.-J., 2006: 198).

<sup>26</sup> “The consoling type is that written to people who are grieving because something unpleasant has happened (to them)” (KLAUCK, H.-J., 2006: 199).

<sup>27</sup> “It is the praising type when we encourage someone and express our approval of what he has done or has proposed to do” (KLAUCK, H.-J., 2006: 199).

<sup>28</sup> “It is the advisory type when, by offering our own judgment, we exhort (someone to) something or dissuade (him) from something” (KLAUCK, H.-J., 2006: 199).

<sup>29</sup> “The thankful type calls to mind the gratitude that is due (the reader)” (KLAUCK, H.-J., 2006: 199).



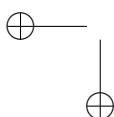
en versos latinos, la epístola poética en lengua vulgar, «ars dictaminis» medieval, los manuales de correspondencia o de cartas mensajeras y las cartas intercaladas en diferentes géneros” (*id.*: 235).

Apesar das dúvidas remanescentes acerca da definição da carta, é possível, segundo Klauck (2006: 190), identificar elementos que lhe são comuns, aquilo a que Guillermo Vergara denominou de indicações contextualizadoras, partes constitutivas das cartas, sujeitas a uma superestrutura esquemática que as organiza sintagmaticamente no texto, que, segundo a época helénica, se poderão resumir a três grandes categorias ordenadas sequencialmente: a introdução, o corpo do texto e a conclusão (SOTO VERGARA, G., 1996: 158), e, embora, tradicionalmente, na sua estrutura interna, o modelo de carta obedecesse ao cânone greco-latino<sup>30</sup>, cuja estrutura se repartia da seguinte forma: *salutatio* (saudação do destinatário); *exordium* ou *captatio benevolentiae* (prender a atenção do leitor e conquistar a sua benevolência); *narratio* (apresentação do assunto); *petitio* (súplica ao leitor para cumprir o que lhe é solicitado); *conclusio* (recapitulação e conclusão) – contemporaneamente, tal disposição restringe-se à saudação, ao assunto propriamente dito e à despedida.

Qualquer que seja a sua estrutura, verifica-se unanimidade entre os teóricos no que se refere à adequação da linguagem – exigindo, segundo Vivanco (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 236), alfabetismo, literariedade e poeticidade –, à clareza do assunto e à brevidade das cartas privadas, sendo de destacar a preocupação com o tom coloquial com vista à encenação de uma conversa entre amigos<sup>31</sup>, pois “public speaking and letter writing are both forms of human communication though language, and as such they are bound to bear some similarities” (KLAUCK, J.-H., 2006: 209).

<sup>30</sup> Carlos Ceia in *E-Dicionário de Termos Literários*, disponível *on line*.

<sup>31</sup> Muito embora Castillo ateste que “una carta debe estar algo más elaborada que un diálogo: hay que distinguir la comunicación escrita de la improvisación oral” (CASTILLO, C., 1974: 438) e “En ellas no es adecuado el uso de frases sueltas” (*ibid.*), pois “Es ridículo que aparezcan largos períodos, como si fuera un discurso” (*id.*: 439).

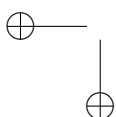




Na sua tessitura, as primeiras referências da carta dizem respeito ao local da escrita e à data, permitindo situar o destinatário no contexto espaço-temporal do remetente, numa tentativa de superar a ausência que estimula a escrita, aproximando os correspondentes, separados pela distância e pelas circunstâncias, proporcionando-lhes uma vida em comum, transformando “bodily absence into spiritual presence” (KLAUCK, J.-H., 2006: 191), numa harmoniosa sintonia, um êxtase epistolar (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 236): “Mas de outras vezes rompes-me pela vida dentro e eu quase sufoco da tua presença” (CS: 84) – uma simbiose retratada em *Cartas a Sandra*, onde a impossibilidade do diálogo instiga a produção de memórias em catadupa, num processo de construção do eu – “egodocumentación” (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 237) – compartilhado entre o revelar e o esconder, entre o querer: “Vem. Vem e demora-te para dares algum sentido à vida que se me esgotou. Fica.” (CS: 112), e o recusar: “Não venhas mais, não venhas ao menos tão cedo. Vou levantar-me, vou arranjar o pequeno-almoço e não te vou convidar. Vê se me esqueces. Por algum tempo. Para um pouco eu serenar” (CS: 103).

Em *Cartas a Sandra*, a função de pôr em comum, inerente à correspondência, é, desde o início, gorada, o que aproxima o texto da intenção de uma escrita mais para si – pois “La carta es expresión de la personalidad de quien escribe; plasmación del propio espíritu; más que en ninguna outra forma de literatura se revela aqui la personalidad del que escribe (carta como “autorrevelación”)” (CASTILLO, C., 1974: 438) – do que para o outro: “Assim eu te escrevo para te demorares um pouco. Talvez volte a dizer-mo. E eu a ti” (CS: 40). Desta forma, faz-se resurgir o outro através da escrita: “Recriar-te no imaginário a figura gentil que não mais voltarei a ver” (CS: 40), transmutando a memória em texto, o abstrato em concreto, a vacuidade em existência: “De todo o modo, como foi bom ter estado contigo nesta forma de não estares” (CS: 115).

Como certifica Castillo, a temática contida nas cartas é múltipla, como diversos são, também, os fins que nela se perseguem e a forma





artística que nelas se emprega, atestando o carácter polifuncional de “un conjunto literario de forma y contenido muy heterogéneos” (CASTILLO, C., s/d: 433) pelo que “hay que salvarlas siempre (...) pues el espíritu permanece en estos papeles frágiles e irrecuperables si se pierden” (ESTRADA, Francisco López *apud* BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 236).

### **2.3. As cartas: funcionalidade *versus* ficcionalidade**

Efetuada um breve percurso sobre a arte epistolar, desde os seus primórdios até às mais recentes manifestações do género, apontamos agora para uma efetiva focalização do estilo nas obras literárias de produção romanesca de Vergílio Ferreira, numa acepção interpretativa, atestando a oposição ou complementaridade da ficcionalidade e funcionalidade das cartas.

Como observámos, a carta, desde a Antiguidade, terá servido, nos seus muitos propósitos, para diligenciar a expressividade comunicativa de foro íntimo e social de indivíduos ou grupos de pessoas de várias camadas da sociedade, proporcionando tanto uma perspetiva dos seus costumes como das relações entre os seus congéneres. De pendor estruturante ou totalitário, também, e especialmente, na literatura terá encontrado o seu lugar, revelando características da sociedade epocal, completando ou motivando a produção de grandes clássicos literários<sup>32</sup>,

<sup>32</sup> Sendo que, segundo Italo Calvino (*apud* VALVERDE, F., s/d: 1), “Os clássicos são livros que exercem uma influência especial, tanto quanto se impõem como inesquecíveis, como quando se ocultam nas pregas da memória mimetizando-se de consciente colectivo ou individual”.



romances cuja evolução terá deixado o espaço de aventuras excepcionais e de deformação dos factos reais em que se desenvolvia na realidade secular de XVII, para, na centúria seguinte, se preocupar com a veracidade da história, recorrendo a prefácios e posfácios, adulterando regras pré-estabelecidas, enaltecendo-se como o género da liberdade, espaço perfeito para inovações temáticas ou formais. Como atesta Frédéric Calas,

Cette période voit se développer trois formes qui proposent, chacune a leur manière, des tentatives pour sortir de cette impasse: la nouvelle (dite historique), le roman-mémoires et le roman par lettres (CALAS, F., 2001: 8).

Sequentemente, a objetividade advinda da evolução e da efervescência ideológica, social e científica do século XIX dá, depois, lugar à crise do romance moderno e à sua segunda alomorfia, no século seguinte<sup>33</sup>, caracterizando-se pela rutura com o sentimentalismo e com o objetivismo científico e pela adopção de uma linha de intuição subjetiva representada pela problematização, promovendo o encontro com o sujeito e, conseqüentemente, o questionamento da sua identidade, numa laceração do eu em várias personalidades.

Tal manifestação dos fragmentos do eu plural repercute-se na produção da obra literária, fomentando a emergência do romance psicológico, onde a introspeção é retratada através do monólogo interior e do fluxo da consciência, exercício possibilitado pelo romance epistolar, género literário que permite situar o leitor “au coeur même d’une conscience qui se découvre en écrivant directement, de manière transparente, dans le tumulte de ses passions” (*id.*: 9). Não devendo nós

<sup>33</sup> Sheila Maciel menciona que “Textos centrados no sujeito existiram sempre, porém, somente a partir do século XVIII pode-se pensar em género confessional ou em literatura íntima” (*s/d*: 4). Acrescenta a autora que é “após a conquista da privacidade que a literatura íntima passa a registrar o eu como presença singular no mundo” (*ibid.*). Por outro lado, “Apesar de o início da escrita confessional estar atado ao século XVIII e sua afirmação ter sido possível apenas no século seguinte, seu apogeu dá-se no início do século XX. Durante o século XX toda a gama de literatura íntima e, sobretudo, de diários íntimos, tornou-se produto de consumo” (*id.*: 5).





olvidar que, na perspetiva de Maciel, “o discurso confessional não exclui os mecanismos do discurso ficcional na leitura da realidade” (MACIEL, S. D., s/d: 2).

Nesta tipologia de romance anímico, pautado pela morosidade que as cartas imprimem ao desenrolar da ação, é factível o acompanhamento da evolução do sujeito e da sua progressiva complexificação, possibilitando-se a criação de uma cumplicidade patenteada entre o leitor, *voyeur*<sup>34</sup> que acredita entrar na intimidade e devassar segredos invioláveis do autor<sup>35</sup> (*id.*: 5), e o protagonista de uma jornada interior de carácter intimista e privado, num ato de redescobrimto do espaço ficcional sobre o qual o escritor poderá, também, refletir, transformando a sua obra num metarromance.

Efetivamente, dada a exaustão do romance, promove-se o seu desmembramento, dando-se continuidade à sua renovação, através de diferentes formas de expressão “in order to create an illusion of reality and authenticity, in response to criticism’s accusations of unrealism and the public’s distrust of fiction” (MYLNE *apud* ALTMAN, J., 1982: 6). Assumidamente mais intimista, de cunho autobiográfico, seja em forma de memórias, de diário, de ensaio ou de carta, este novo romance promove estratégias de locução no âmbito da teoria da recepção, contratando com o leitor um acordo de comprometimento, recorrendo a diferentes técnicas narrativas e estilísticas, inovando-se, revestindo-se de novas formas e de novos conteúdos, “numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem” (SILVA, V. M. A., 2010: 684).

<sup>34</sup> Afirmar Marisa Lajolo: “O jogo propõe ao leitor a posição de voyeur/euse ao prometer devassar a intimidade alheia. E essa devassa dá fiança da veracidade dos episódios, conferindo autenticidade às personagens, veracidade e autenticidade sem dúvida muito atraentes como inovação em relação ao convencionalismo dos pseudónimos e do gênero pastoril que dominavam a ficção imediatamente anterior” (LAJOLO, M., s/d: 64).

<sup>35</sup> Notando-se que, como afirma Janet Altman, “Letters fascinate precisely because of their private and intimate nature” (ALTMAN, J., 1982: 95).



Extenuadas e desacreditadas as formas tradicionais desconstruídas com a realidade epocal, os romancistas adotaram uma temática de foro íntimo e uma visão subjetivamente egocêntrica, plural e, não raras vezes, desconexa, já que refletiva do cenário social contextualizante, metamorfoseando as diversas unidades demonstrativas da realidade imagética de um espaço e de um tempo anteriormente estáveis e regularizados: “La liberté de composition est l’explication principale de la fortune du genre” (ADAM, J. M., s/d: 51).

Aproximando-se da estrutura do *nouveau roman*, segundo Claudia Atanazio Valentim, o romance epistolar constitui a sua ação gradativamente, através do discurso de primeira pessoa, da focalização autodiegética<sup>36</sup>, estabelecendo-se a devida distância entre o eu narrador e o eu narrado entre os quais poderá, segundo Aguiar e Silva, “cavar-se uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor: uma distância ideológica, uma distância psicológica, uma distância ética...” (SILVA, V. M. A., 2010: 770). O mesmo autor prossegue, referindo que

Amadurecido ou envelhecido, o eu narrador, ao rememorar eventos do eu narrado, pode assim assumir uma atitude irônica e judicativa ou uma atitude solidária perante o eu narrado, pois

<sup>36</sup> “O romance de focalização autodiegética revela-se especialmente adequado para o devassamento da interioridade da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e que a si própria se desnuda. As mais subtis emoções, os pensamentos mais secretos, o ritmo da vida interior, tudo, enfim, o que constitui a história da intimidade de um homem, é miudamente analisado e confessado pelo próprio homem que viveu, ou vive, essa história” (SILVA, V. M. A., 2010: 772). Nos romances em estudo, é lícito falar também de focalização interna, “ligada à intuspecção e ao confessionalismo que caracterizam, em geral, o romance do narrador autodiegético e o romance epistolar, e condicionada pelo temperamento, pelo carácter e pela ideologia do narrador-personagem” (*id.*: 773), restritiva, fixa ou mutável que “problematiza as personagens e os eventos diegéticos, obrigando o leitor a um esforço, árduo muitas vezes, para apreender o significado da narrativa” (*id.*: 779), havendo factos susceptíveis de várias interpretações, e interventiva, em que o eu narrador e o eu narrado “se constituem solidariamente, formando uma totalidade indissolúvel” (*id.*: 780).



que o fluir do tempo esgarça a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e ruptura” (*ibid.*).

Destas asserções, são exemplo múltiplas passagens das obras que constituem o *corpus* deste trabalho, entre elas:

Sou eu, outra vez, conheço-me, mas agora muito mais novo. A pele luzida de juventude, o cabelo luzido de brilhantina. Gostei-me ver. Não muito. Aquele cabelo à “tango”, empastado de pomada. E o nó da gravata muito largo como almofada dos ando-reiros, aquela em que pregam os alfinetes com que vão armando os andores. E a calça à marujo, em boca-de-sino, o casaquinho curto de trespasse, muito apertado à cinta. Não gostei muito. Estava um dia de Inverno, não tinha frio, ele, sem sobretudo, todo insolente de juventude (*PS: 89*).

O eu narrador e o eu narrado estabelecem, então, uma relação incerta e intrincada de contiguidade e ruptura. Visando a busca do eu profundo, o próprio autor, num registo de pretensas verdades, proferidas interpessoalmente, se revela através da transmutação do sentimento em palavra, da *via crucis* da linguagem, na “sphère du privé” (CALAS, F., 2001: 8), duma “forme particulière d’expression: celle de la subjectivité” (*ibid.*).

Por conseguinte, o leitor, numa pretensa sessão de voyeurismo, invade a privacidade daquele que se mostra<sup>37</sup>, daquele que, vertendo o

<sup>37</sup> Sendo, contudo, dubitável que o ego que se apresenta nas cartas seja o do autor, devendo nós, de acordo com Ciomara Peres (s/d), enxergá-lo como aquele que nasce no ato de redigir o texto, pois, como a própria indaga: “Podemos encontrar nas cartas dados autobiográficos ou o autor que se expõe é outro que nasce no momento?”. Neste seguimento, apontamos ainda para as considerações de Cristiano Bedin da Costa (s/d: 46) que sugerem que “Não há descoberta do autor, e sim criação. Não a criação de uma pessoa civil, moral, mas de um corpo transitório, desprendendo-se por entre as linhas do texto, licenciado de qualquer estratificação que o aprisione”. Também Rosenmeyer sublinha que “Letter writing is inherently «fictional» in that the writer can create himself anew every time he writes” (COSTA, C. B., 2001: 22).





pensamento na técnica narrativa, procurando a expressão do inexprimível, cria ilusão:

La façon même dont le roman épistolaire ordonne son texte reflète ce changement esthétique et épistémologique, car la vraisemblance n'est plus définie de manière extérieure en fonction de sa réception par un public déterminé, mais elle devient en mise en oeuvre interne impliquant de nouvelles techniques destinées à créer l'illusion romanesque (CALAS, F., 2001: 9).

Esta relação dicotómica entre realidade e ficção obnubila o leitor, que, numa firmada incumbência de delação, se propõe a desvendar os indícios de uma realidade ficcionada, procurando entrever, nos mesmos, traços da vida do autor, que, a certo momento, não mais distingue da pessoa do narrador, pois que “As semelhanças entre o universo da ficção e a realidade fizeram com que os leitores, não raro, tivessem dúvidas sobre o carácter ficcional dessas narrativas” (AUGUSTI, V., 2000: 90). Através de marcas inclusivamente extratextuais, como as que se referem aos próprios títulos das obras romanescas, a veracidade da digesse vai sendo atestada, nomeadamente, como já referimos, através de prefácios: “A decisão de publicar estas cartas de meu pai a minha mãe resultou de um encontro de Rodrigo Xavier, juiz aposentado e seu companheiro de quarto e da tuna, quando ambos eram estudantes em Coimbra” (CS: 7).

Primordialmente com “função filosófica entre gregos e romanos, com finalidade didáctica, copiadas e recopiadas pelos monges dos mosteiros medievais” (MORAES, M. A., 2000: 1), objetivando expor doutrinas e, mais tarde, temáticas especializadas matemáticas ou medicinais, “o romance parece ter servido de guia de conduta, ter sido investido de um carácter pedagógico” (AUGUSTI, V., 2000: 91), um “didactismo epistolar” (BELTRÁN ALMERIA, L., s/d: 244) que, segundo Luis Beltrán Almeria, a modernidade terá declinado.

Claudia Atanázio Valentim (2006) refere-nos que, “grosso modo, podemos reduzir as funções das cartas a duas: a diegética e a mimética”, sendo que, nesta, “o poeta esforça-se para nos dar na medida do





possível a ilusão de que não é ele que fala, mas sim a personagem” (*ibid.*) e, naquela, “o poeta fala em seu próprio nome, sem procurar fazer crer que é um outro que fala” (*ibid.*) – compreendendo-se, então, a *diegesis* como narração, conferindo coerência ao texto, e a *mimesis* como imitação ou simulacro da realidade, sem necessidade aparente da intervenção de um narrador. Conclui a mesma autora que, como elemento estruturante ou simulacro da realidade, as cartas foram incorporadas pela ficção e, embora com funções diferentes, o seu conteúdo passa obrigatoriamente pela ficcionalização autobiográfica, uma escrita transgressora e licenciosa que fomenta a criação de um espaço de libertação em que as cartas “whether documentary, freely invented, or something in between, reflect the invention of a self, a story, a plot in both senses of the Word” (ROSENMEYER, P. A., 2001: 60).

Ainda que fictício, o discurso epistolar pretende afigurar-se real, atestando a sua veracidade através de vários artifícios literários e marcas extratextuais, evidenciando-se, segundo Ruth Amossy (s/d: 84) “uniquement par l’usage du nom propre et le pacte ainsi scellé avec le lecteur”<sup>38</sup>, em que o nome do autor é idêntico ao do narrador, “le *je* de l’*énonciation*” (*ibid.*), e ao do protagonista “le *je* de l’*énoncé*” (*ibid.*). Contrastivamente, torna-se ficcional “un récit où le nom qui désigne à la fois le narrateur et le protagoniste diffère du nom d l’auteur” (*ibid.*). Para esta ideia, concorre também a opinião de Daniela Aragão (s/d: 4) que entende que “o nome é um dos únicos sinais que remetem o leitor para o reconhecimento da pessoa real na obra” e que “Através de um pacto autobiográfico entre o autor-narrador estabelece-se uma cumplicidade importante da qual o leitor fará parte no momento da recepção”. No entanto, numa análise mais aprofundada, diz-nos Amossy que “la question du nom propre, si elle est nécessaire, est loin d’être suffisante” (*ibid.*).

Por outro lado, Fátima Valverde (s/d: 2) refere-nos que, neste género autónomo, dinâmico e heterogéneo, “o ficcional e o funcional en-

---

<sup>38</sup> De que é exemplo a obra *Carta ao Futuro* em que Vergílio Ferreira se assume como signatário.





volvem tanto uma dialéctica como uma dicotomia”, na medida em que uma poderá estar ou não ao serviço da outra.

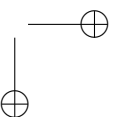
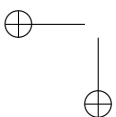
Retomando a questão da assinatura, acima evocada por Amossy, poderemos asseverar que, em *Cartas a Sandra*, a rubrica da personagem Paulo, no final de cada carta, à excepção da última, atesta a ficcionalidade das mesmas, estando, neste sentido, a funcionalidade da subscrição ao serviço da simulação que o narrador, intencionalmente, impõe, seleccionando, fragmentando, classificando e caracterizando situações e personagens, submetendo-as à sua visão particular:

Possivelmente serás assim, morena, minúscula, os olhinhos 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? Saem de um gorro azul de malha, espalham-se nas costas, agitam-se na corrida como o seu triunfo. E as pernas engrossadas de meias azuis, erguem-se alternadamente na corrida sem razão (*PS*: 49).

Diz-nos, a este propósito, Phillipe Artières, numa perspectiva da escrita autobiográfica enquanto arquivamento do eu, que “O carácter normativo e o processo de objectivação e de sujeição que poderia aparecer a princípio cedem na verdade lugar a um movimento de subjectivação” (ARTIÉRES, P., 1998: 11). Neste processo de “se pôr no espelho”<sup>39</sup> (*ibid.*), exercita-se uma prática de construção de si mesmo, um desejo de tomar distância em relação a si e querer testemunhar:

Mas sou eu, conheço-me pelo cabelo ralo. Mas mais branco. Pudeste então envelhecer ainda? Sou eu, um instrumento qualquer nas mãos, vergado para a terra, cheio de curiosidades, hortícolas. Sorrio de piedade – portanto, ainda mexes (*PS*: 34).

<sup>39</sup> Na mesma linha de reflexão de Claudia Atanázio, atentaremos na imagem no espelho num sentido metonímico, analogamente à imagem fotográfica, como uma parte de um todo, “uma representação verdadeira do sujeito, mas um momento seu suspenso e eternizado”, imagens que, em *Cartas a Sandra*, Paulo rejeita porque “elas não têm a intensidade maior de te ver” (*CS*: 85).





Neste procedimento de desdobramento, o autor/narrador permite-se a manutenção de um diálogo consigo mesmo, constituindo esta interlocução uma forma de objetar, pelear o insulamento, numa “luta contra o tempo cronológico que passa indefectível” (MACIEL, S. D., s/d: 12). Simultaneamente, num discurso ao serviço da funcionalidade, remete o leitor para um nível de reflexão sobre indagações de ordem filosófica, assumindo uma postura interventiva, de “interpelação direta e violenta ao leitor” (ARTIÉRES, P., 1998: 28), insurgindo-se, traçando um movimento catártico em direção aos destinatários, pois que “A carta contém uma possibilidade intrínseca de provocar modificações no destinatário, o poder de influenciar ideias, atitudes, de enriquecer e permitir a reflexão, mediadora de ficcionalidades e de funcionalidades” (VALVERDE, F., s/d: 11). Assim,

[...] the author (a) creates a character (b) writing to another character (c) but must also ensure that (d), whether an internal audience (another character) or an external one (viewers or readers), also learns the import of the written message (ALTMAN, J., 1982: 69).

Sequentemente, sendo estas opções do foro do autor mais do que do do narrador, “la fiction ne se définit pas au niveau textuel, mais au niveau intentionnel, ce qui explique pourquoi un roman historique, même s’il comporte de nombreux énoncés qui ont des référents réels, reste une fiction” (SCHAEFFER, Jean Marie *apud* VALVERDE, F., s/d: 11). Neste seguimento, também Daniela Aragão (s/d: 4) atesta que “nada pode ser tomado como representação fiel da realidade, mas como possibilidade mimética de construção artística”. Por seu turno, Antónia Coutinho (s/d) foca a especificidade da ficcionalização enquanto pastiche do género, em que este último é usado para fins diferentes daqueles que lhe estão associados, sendo, não obstante a anulação de alguns dos seus parâmetros, ainda assim, possível proceder ao seu reconhecimento. Nesta descrição, cabem os romances *Cartas a Sandra* e *Em Nome da Terra*, cujas marcas contratuais relativas à redação epistolar não são respeitadas na íntegra, provocando um desfazimento entre



o título e o conteúdo da obra, apenas passível de se atestar a sua categorização pela convenção contratada com o leitor, quer pela titulação, no caso da primeira, quer pelas afirmações asseguradas pelo narrador ao longo do discurso: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever” (ENT: 1).

Instala-se, pois, uma *mise-en-scène*, com o objetivo de criar o efeito da verdade no texto literário, pela sua inscrição na ordem do privado, do secreto, do íntimo, na medida em que o íntimo simula o verdadeiro, embora para tal se tenha de tornar público, atribuindo, o autor, a outro o que ele mesmo forjou. A este propósito, diz-nos Raquel Campos que “Instaurada a ficção ela não é denunciada” (s/d: 3-4), contrariamente, é coadjuvada por outras formas de expressão complementares de pendor diarístico, que “afastado dos eventos externos, meditativo desenvolve uma imagem de vida interior” (CALLIGARIS, C., 1998: 46), ou memorialista<sup>40</sup>, imbuída de “anotações sobre acontecimentos externos, como para se lembrar e lembrar o que aconteceu” (*ibid.*) – parcelas da literatura autobiográfica que permitem uma maior liberdade imaginativa porquanto as suas inexatidões transformam os factos em recordações por meio da linguagem.

Sequentemente, no âmbito da delimitação da fronteira entre autobiografia e ficção, entre os modos discursivos factuais e os modos discursivos fictícios, Philippe Lejeune (1997) apresenta-nos o conceito de “pacto autobiográfico”, firmado entre aquele que escreve e aquele que

<sup>40</sup> Debruçou-se sobre esta matéria, Contardo Calligaris (1998), esclarecendo que enquanto as memórias são uma leitura do mundo, uma volta ao passado e nele procuram buscar explicações para os factos, os diários são uma tentativa de guardar o presente, revelando os factos à medida que vão acontecendo, também retrospectivamente, mas num espectro de tempo muito menor, criando a ilusão da espontaneidade e do imediatismo, por meio, tanto das fragmentações e das elipses, quanto do pacto entre autor e leitor. O texto diarístico acompanha o calendário (a data permite a organização de uma possível existência e a ligação de acontecimentos sem nenhuma ligação entre si), procurando conter a passagem do tempo, numa racionalização da experiência do quotidiano. A autobiografia, por sua vez, reforça a história de uma personalidade, o eu-narrador, que quer tirar do mundo o que seja a sua própria história.





lê – “Sem saber onde está, um não deixa de procurar o outro, e essa busca constante é também a garantia do espaço criado” (COSTA, C. B., s/d: 48) –, determinante para a apropriação do modo de leitura instaurado pelo leitor, pesquisador de revelações que possam ser confirmadas extratextualmente.

Efectivamente, “Esta substitución de la escritura por la vida es precisamente la que se manifesta en la carta a través de la dialéctica entre presencia textual y la ausencia personal” (MORALES LADRÓN, M., s/d: 291). Neste pretenso processo dialógico, o emissor, revelando a sua consciência subjetiva e individual num ato de confissão e auto-análise que não teria lugar ante a figura física do seu interlocutor, dirige-se a um recetor que, embora ausente na comunicação, se revela e patenteia no texto, permitindo “communion of friends in absence” (cf. KLAUCK, H.-J., 2006: 192), invocando uma presença quase tacteável, *quasi coram tecum* – “Cobri de cinza o lume da braseira e fui-me deitar. E algum tempo depois estendi a mão devagar para o teu lado e o teu corpo estava lá. Mas não te moveste. Insinuei então a mão entre o pijama e a tua pele” (CS: 96) – e um diálogo imaginativo repleto de manipulações – “Um dia Sandra, ela nunca perdia o pé. E então arreou-me – Você falado sobre qualquer coisa tem o seu interesse. Mas em conversa amorosa (abanava a cabeça) é tão adolescente” (PS: 115).

Como acima referenciámos, a carta serve o propósito de estabelecer uma ligação<sup>41</sup> entre dois colocutores apartados, “actúa como vehículo en este acto comunicativo: conector entre dos puntos distantes,

<sup>41</sup> Note-se que essa ligação não se concretiza nos romances epistolares em estudo, quer por interceções externas ao circuito epistolar: “Aberta? Atiro a mão aflita à minha carta criminosa. Mas que fazer agora? Entregá-la aberta seria condenar-me” (MS: 36), quer pela incapacidade de o emissor conseguir fazê-la chegar ao seu destino: “Assim. Escrevi-lhe uma carta do tamanho da minha paixão, meti-a ao bolso, saí. Mas chegado ao marco do correio. Parei, meti a mão ao bolso, fui dar mais uma volta de reflexão” (PS: 137), quer pela impossibilidade de o próprio destinatário consumir o seu percurso, sendo que: “if there is no desire for exchange, the writing does not differ significantly from a journal, even if it assumes the outer form of the letter” (ALTMAN, J. G., 1982: 89).





puente que se tiende entre un emisor (yo-presente) y un receptor (el outro-ausente)” (NAVARRO, J., 1999: 59) – um latente alocutário cuja imaterialidade põe em evidência a vacuidade da concretude do seu ser que de tão inalcançável nos faz duvidar da sua veracidade, supondo-se que a imagem que nos é descrita não corresponderá à projeção que a mesma protagoniza no seio do conteúdo textual: “E assim, para a narrar, teria de imaginá-la não através da memória, mas do que julgasse que devia recordar” (MS: 9).

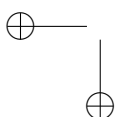
Alegadamente, num ato de revelação e descoberta, a redação e posterior leitura das cartas pelo signatário correspondem a um derradeiro momento de *self-discovery*, de anagnose:

In the context of epistolarity, we must remember that a writer can at any time become a reader; a writer, for example, may reread her letter before sending it. Rereading one’s own letter entails a switch in perspective from writer to reader, and a consequent distancing that may lead to self-discovery or self-disclosure (ALTMAN, J. G., 1982: 69).

Dessa forma, possibilita-se a incorporação de uma visão crítica do próprio texto: “Porém, agora que a releio, um pouco me surpreendo, ao ver que era isto que eu tinha afinal para contar” (MS: 10).

Sucessivamente, os discursos entrecruzam-se numa dualidade de supremacias e submissões fazendo assomar, no seio da narrativa romanesca, intenções ideológicas e políticas, conectando a fatalidade do protagonista com questões de uma maior dimensão, assistindo-se, sequentemente, a uma multiplicação da figura do destinatário:

E das divindades subalternas, mais chegadas à humanidade, para socorro das desgraças proletárias, desde o antraz e o coice de mula à espinhela caída – com a casquinada crítica dos descrentes evoluídos, ressoa pelo espaço, entremeada à devoção como um grasnar de corvos. A dos políticos salvadores da humanidade – num histerismo com receitas prontas a aviar e a defesa aos guinchos da liberdade e da autoridade, que são iguais mas muitíssimo diferentes, porque a defesa da liberdade obriga a defendê-





-la dos que são contra a liberdade e exige pois uma autoridade de ferro para defendê-la, da propriedade e do ideal comunitário e Comunitarismo em escalões, da gestão, autogestão, e semi-autogestão... (PS: 28).

Transfigura-se, pois, o romance, num espaço democrático para a interpretação, numa estrutura aberta à recriação, enaltecendo-se a transcendência do “gusto de escribir y el placer de leer” (BASTONS I VIVANCO, C., s/d: 234).

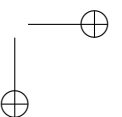
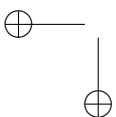
## Conclusões provisórias

Neste capítulo, tivemos intenção de abordar, de um modo abreviado, o despontar de uma tradição epistolar, a sua ramificação nos vários domínios do contexto sócio-cultural e a sua apropriação, enquanto instrumento funcional, ao serviço da ficcionalização da narrativa romanesca.

Efetivamente, na literatura portuguesa, as epístolas ocupam um espaço de relevado destaque, sendo frequente a sua utilização nas obras de ficção, tanto para o desempenho de uma função diegética – mantendo a coerência da narrativa –, quanto mimética – criando, pela imitação da troca de cartas entre correspondentes, um simulacro de realidade.

Género híbrido e fragmentário<sup>42</sup>, a carta revela-se múltipla nas mensagens que encerra, permitindo ao escritor a difusão da técnica confessionalista, invadindo a consciência íntima do signatário, a

<sup>42</sup> Esta característica, segundo Marcos Antonio de Moraes (2000), não pode ser ingénua, já que a carta se actualiza, “invariavelmente, como máscara e discurso narcísico. E a verdade que eventualmente contém - a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos - é apenas pontual, cambiante e prenhe de idiosincrasias”.





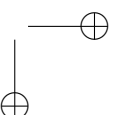
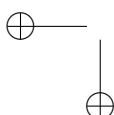
construção testemunhal de uma época em particular, baseando-se na troca de correspondência entre sujeitos empíricos, e a criação de uma imagem passível de influenciar quer o leitor intratextual quer o extratextual.

Como nos foi possível observar, os interlocutores epistolares – contrariamente aos participantes numa conversação presencial que se podem interpelar de imediato –, localizados em pólos distanciados, procuram, através da troca epistolar, suprir uma lacuna espacial, um hiato temporal, promovendo um efeito contrário à ausência, como nos elucidada Patricia Rosenmeyer:

As soon as the writer becomes aware of this gap that separates him from his reader, however, he tries to bridge it. Because epistolary communication is the product of so many kinds of ‘absence’, it is preoccupied with immediacy and presence. The comparison of a letter to an imaginary conversation which puts the writer in the presence of his reader, something which ancient theorists accepted as a basic tenet of epistolarity, is just one way in which the writer tries to overcome the insurmountable gap between present and future, here and over there (ROSENMEYER, P. A., 2001: 75).

Contudo, não obstante a efusão de sentimentos de saudade, tristeza e solidão de que a separação é promotora, é a ausência que permite ao escritor “to say things which would be difficult to express in person” (*id.*: 154).

No seio do enredo romanescos, “Letters can begin a chain of events at the start of the novel, or tie up loose ends at its conclusion” (*ibid.*), assumindo variadas funções, como já tivemos oportunidade de descrever, enfatizando-se não só a sua forma e o seu conteúdo, mas também a esfera situacional a que a ocorrência da sua escritura se subordina. O mesmo é dizer que a situação contextual pode ser decisiva para a con-





cretização de um determinado circuito comunicacional, uma vez que “letters everywhere are liable to be intercepted” (*ibid.*):

– O menino não entrega a sua carta?

Emudeci. Duzentos pares de olhos saltaram-me em cima, ávidos de um escândalo que os divertisse um pouco. Odiei o padre, odiei os colegas, odiei a vida. Nome de Deus, odiei tudo. Mas o meu ódio era triste, como foi sempre. Padre Martins estendeu um braço com a mão aberta:

– Deixe ver a sua carta (*MS: 36*),

ou “delayed” (*ibid.*): “Mas chegado ao marco do correio. Parei, meti a mão ao bolso, fui dar mais uma volta de reflexão” (*PS: 137*).

Sequentemente, sugere Rosenmeyer, “the interception of a letter in a novel may appear arbitrary or disastrous at the time, but the letter turns out to be one element in an elaborate plan” (ROSENMEYER, P. A., 2001: 154). Tal asserção revela-se apropriada quando nos deparamos com a incomunicabilidade entre o descrente neófito de *Manhã Submersa* e os seus progenitores: “– Toda a correspondência é entregue aberta. Não conhece o Regulamento?” (*MS: 36*), ocasionando, em consequência, uma tomada de decisão mais drástica para atestar a carência e a recusa repulsiva do futuro que lhe foi imposto: “Mas no instante-limite da explosão, no ápice infinito em que tudo iria acontecer, um impulso absurdo, vindo não sei de que raízes, fez-me arremessar a bomba” (*MS: 213*).

Com efeito, a função do género epistolar, resgatado para exibir uma história ou convertido no seu elemento fulcral, é, segundo Guillermo Vergara, “la comunicación diferida en el tiempo y entre espacios distintos, comunicación que se realiza mediante textos escritos” (SOTO VERGARA, G., 1996: 154), nos quais ressaltam características funcionais repletas de conteúdos informativos, indicações contextualizadoras que, normalmente, nas interações presenciais, são acessíveis ao receptor por meios extraverbais. O resultado do processo de inscrição, no



texto, dos fatores componentes do evento comunicativo, mediante diversas indicações contextualizadoras, constituem o que Guillermo Vergara designa por “diseño interno del evento comunicativo” (*id.*: 158) cuja função é a de “servir de marco para la interpretación por parte del receptor” (*ibid.*). A atestar essa contextualização, encontram-se, na carta, repetidas: indicações do tempo e do lugar da emissão (“Lisboa, 15 de Dezembro de 1995. Xana” [CS: 28]); vocativos ao destinatário (“Sandra” [CS: 33]), “Querida Sandra” [CS: 45]); referências a comunicações passadas (“A nossa história que contei parecia-me intocável” [CS: 32]); referências ao emissor (“É cedo ainda, deita-te, sossega. Vai ser um dia difícil, sossega” [CS: 103]), ao destinatário imediato (“Sandra. A Xana esteve aqui dois dias com o miúdo e foi-se ontem” [CS: 71]; “Não sei se ainda estavas viva quando o companheiro a deixou” [CS: 71]); “Sandra. Esqueci-me de te dizer que a Xana voltou a perguntar-me achas que fizeste bem em te ir?” [CS: 83]), aos destinatários mediatos (“Estai calados, desgraçados!” [PS: 29]), “– Ide todos à merda!” [PS: 30]); petições de eventuais comunicações futuras (“Voltarei a escrever-te – voltarei?” [CS: 55]).

Ora, imbuído de artificialidade, o estilo epistolar é, na perspetiva de Rosenmeyer “a deeply self-conscious mode of writing” (ROSENMEYER, P. A., 2001: 306) e, refere-nos a mesma autora, apesar da figurada omissão de regras basilares da escritura das cartas, como a abertura e o desfecho, o autor “still bases the content of his writing on epistolary form, confronting issues of epistolary verisimilitude and the sometimes conflicting demands of internal and external reader” (*id.*: 307). No entanto, ainda que alheio às marcas contratuais mais evidentes, o signatário poderá, de igual forma, respeitar os desígnios do modo epistolar,

[...] by having his character write to an uninvolved party, a confidant, who needs to be told the ‘whole’ story (...), by leaving gaps in information for the external reader, thus satisfying the requirements of verisimilitude but often frustrating his audience (...) by listing a litany of complaints directed by



the writing character against the internal reader, summarizing their past interactions and indirectly also bringing the external reader up to date (*ibid.*).

Neste retábulo de reflexões, oferece-se ao leitor a possibilidade de espreitar, de olhar “over the shoulder” (ALTMAN, P. A., 1982: 112), já que “For the epistolary exercise to succeed, we the audience (. . .) need to feel included in the correspondence” (ROSENMEYER, P. A., 2001: 307).

Emergente da escrita de cunho intimista e autobiográfico, o discurso epistolar cede espaço às confissões ficcionalizadas, possibilitando a concretização do pensamento em palavras e destas em afeto, em indicações contextualizadoras afetivas<sup>43</sup>, assim definidas por Guillermo Vergara. Indicações que, nas obras vergilianas, se patenteiam em todo o corpo textual, ao invés de restringirem a sua incidência às fórmulas de abertura e de encerramento<sup>44</sup>, notórias pela copiosa adjetivação: séria, doce, fluida, intensa, frágil, triste, firme, delicado, intocável, incorruptível, perfeita, breve, branda, serena, vazia, enorme, franzina, pelo uso de vocativos constantes: “Querida Sandra” (CS: 65) e pelos vocábulos de manifesta intimidade: “Os seios que despontam, a tua face, o longo das tuas pernas” (CS: 51).

<sup>43</sup> Guillermo Vergara (1996) refere, nos seus estudos, que o modelo da carta contempla a presença de um conjunto de indicações contextualizadas, agrupadas no interior de categorias ordenadas sintagmaticamente, capazes de criar um marco interpretativo proposto pelo emissor, ou seja, o desenho interno do evento comunicativo. Neste sentido, a afetividade participa, assim, na organização global do texto e a expressão linguística da afetividade passa a ser um aspeto do processo de textualização epistolar. Segundo o autor, as indicações afetivas operam como chaves iniciadoras e finalizadoras que marcam afetivamente o evento comunicativo epistolar – de forma positiva, pois favorece a receção por parte do destinatário. As indicações contextualizadoras não são, simplesmente, fruto de convenções sociais arbitrárias, mas também da necessidade, por parte do emissor, de entregar um marco referencial e afetivo que controle a receção diferida.

<sup>44</sup> Segundo Vergara, “este desplazamiento de la expresión afectiva es un recurso extremo que evita el convencionalismo asociado a la expresión de afectividade en la apertura” (SOTO VERGARA, G., 1996: 163)





Ao longo do texto, encontramos, semelhantemente, indicações contextualizadoras características da despedida que parecem contradizer a sequência típica da superestrutura esquemática. Diz-nos Vergara que estes indícios respondem a “un esquema mental de comienzos y finales del acto de escribir cartas personales; esquema que se relaciona com el modo como las personas perciben que se debe establecer la comunicación epistolar” (VERGARA, G. S., 1996: 163). O mesmo autor continua referindo que, em consequência,

[...] al iniciar y al concluir la emisión lingüística, el remitente entrega indicaciones contextualizadoras que establecen los límites de su acto de comunicación y que, por lo tanto, se ofrecen como marco referencial y afectivo para la recepción del acto comunicativo vehiculado por el texto (*id.*: 164).

Efetivamente, o que torna singular o registo epistolar (distinto do modo confessional das memórias ou da escrita diarística), escrito sob a égide da memória<sup>45</sup>, centrado no sujeito e definido em termos dicotómicos – uma polaridade<sup>46</sup> que garante a flexibilidade da carta e define os seus parâmetros, concedendo-lhe reconhecidas dimensões de ênfase

<sup>45</sup> Embora Daniela Pedreira Aragão (s/d) considere que a memória é não confiável e passível de esquecimento, diz a autora que “O eu na literatura confessional é uma entidade fugidia de contornos indefiníveis. Por um lado, existem contornos que nos levam a identificar o autor da obra com a personagem apresentada na mesma, por outro lado, a consciência de que a personagem é uma criação à qual não se concebe uma existência real. O eu autobiográfico é um diálogo de instâncias múltiplas, pois o mesmo indivíduo ocupa o lugar de protagonista, narrador e autor de uma obra. O eu visualizado nessas obras revela-se e mascara-se numa actuação de aproximações e recuos, sendo simultaneamente o eu e a representação de si mesmo, o outro”.

<sup>46</sup> A este propósito, refere-nos Altman que “The letter is unique precisely because it does tend to define itself in terms of polarities”, entre elas: “Bridge/barrier (distance breaker/distance maker). The letter’s mediatory property makes it an instrument that both connects and interferes. (...) As an intermediary step between indifference and intimacy, the letter lends itself to narrative actions that move the correspondents in either direction”, “Confiance/non-confiance. If the winning and losing of confidence constitute part of the narrative content, the related oppositions confidence/coquetterie (or candor/dissimulation) and amitié/amour represent the two primary types of epis-







temática e potencial narrativo (cf. ALTMAN, J. G., 1982) –, é a imagem de um destinatário, que se debate por se manter na imaginação do remetente, oscilando entre o passado e o presente.

A descrição destes movimentos antitéticos, tutelados pela contradição da lógica passional refletida na (des)ordem do discurso, sequências de lamento que desesperam o locutor (*ethos*), não é apenas a promoção de uma auto-análise, à qual o autor se reserva para a sua própria edificação, mas também a reformulação de uma solicitação, uma apelação – “Sandra. E se voltasses para mim e sorrisse e eu veria o teu sorriso no escuro” (CS: 102) –, assistindo-se, simultaneamente, a um discurso

tolary style and relationship. These distinctions, as well as the blurring of these distinctions, are a function of the letter’s dual potential for transparency (portrait of soul, confession, vehicle of narrative) and opacity (mask, weapon, event within narrative)”, “Writer/reader. The epistolary situation evokes simultaneously the acts of writing and reading, as correspondents alternate, often within the same letter, between the roles of narrator and narratee, of encoder and decoder. Reader consciousness explicitly informs the act of writing itself. The movement from the private to the public in much of epistolary fiction lays bare another paradox: as a reflection of self, or the self’s relationships, the letter connotes privacy and intimacy; yet as a document addressed to another, the letter reflects the need for an audience, an audience that may suddenly expand when that document is confiscated, shared, or published”, “I/you, here/there, now/then. Letter narrative depends on reciprocity of writer-addressee and is charged with present-consciousness in both the temporal and the spatial sense. The letter writer is engaged in the impossible task of making present both events and addressee; to do so heat tempts to close the gap between his locus and the addressee’s (here/there) and creates the illusion of the present (now) by oscillation between the then of past and future”, “Closure/overture; discontinuation/continuation of writing. The dynamics of letter narrative involves a movement between two poles: the potential finality of the letter’s sign-off and the open-endedness of the letter seen as a segment within a chain of dialogue. Finality is actualized in epistolary terms by motivated renunciation of writing, the death of the writer, the arrival of the addressee, whereas enigmatic silence realizes the letter form’s potential for open-endedness”, “Unit/unity; continuity/discontinuity; coherence/fragmentation. The letter’s duality as a self-contained artistic unity and as a unit within a larger configuration make it an apt instrument for fragmentary, elliptical writing and juxtaposition of contrasting discrete units, yet at the same time the very fragmentation inherent in the letter form encourages the creation of a compensating coherence and continuity on new levels” (ALTMAN, J., 1982: 186-187).



(*logos*) contrastivo, ora de afirmação (lembrar): “E digo-te não vás. Fica. Para sempre” (CS: 84), “Volta de novo. Vou deitar-me outra vez no meu lugar e deixar o teu à espera. Vem de noite sem eu dar conta e acordar contigo ainda no teu sono e tocar-te e seres tu” (CS: 139), ora de negação (esquecer): “A tarde escurece e vou-me esquecer um pouco, antes que me digas esquece” (CS: 80), “Ouço-te dizer o meu nome e eu corro ao teu encontro e digo-te vai-te, vai-te embora. Por favor” (CS: 84). Tais reações encadeadas pretendem suscitar emoção (*pathos*), não no leitor interno de *Cartas a Sandra*, por exemplo, pela impossibilidade deste receber as cartas, mas no leitor externo, a quem a linguagem epistolar, “which is the language of absence, makes present by make-believe” (ALTMAN, J., 1982: 140).

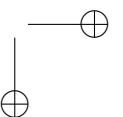
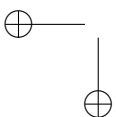
Concludentemente, reiteramos que as experimentações formais do romance permitiram uma renovação do mesmo, possibilitando aos escritores outras formas de expressão, uma locução reinventada, baseada em formas ancestrais de narração, entre elas o modo epistolar. Neste sentido, estabelece Teresa Peixinho que

[...] a epistolaridade deve oferecer um conjunto de características formais e discursivas, particularmente interessantes, para que a carta tenha sido, tantas vezes ao longo da sua história, o género discursivo de eleição de muitos intelectuais que desenvolveram raciocínios críticos, porem em prática a crítica literária, explicarem muitas das suas escolhas técnico-literárias, dissertarem sobre os temas mais variados, desde a religião à política, passando pela arte, pela cultura ou pela filosofia (PEIXINHO, T., s/d: 2838).

Em suma, a epistolaridade oferece a possibilidade de arquivar, organizar, publicar, escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte (cf. ARTIÈRE, P., 1998), em função de um futuro leitor, autorizado ou não, que procura no texto uma produção de efeitos que lhe proporcionem prazer, pois, “quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza” (ZUMTHOR, P., s/d: 35), uma satis-



fação que transcende necessariamente a ordem informativa do discurso, posteriormente anulada.

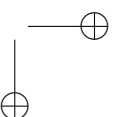
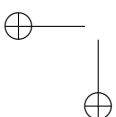


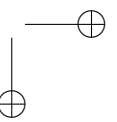
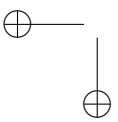
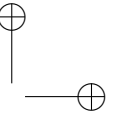
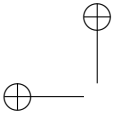




## Parte III

### ***Cartas a Sandra* – Da estratégia da forma à composição do estilo**







## Introdução

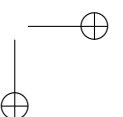
No presente capítulo, procuraremos explorar a obra *Cartas a Sandra*, atendendo à importância atribuída ao elemento feminino, Sandra, figura paralelamente transcendental e cotidiana, cujo corpo é tateado pelo tempo curvado sobre si mesmo, numa tentativa de superar a ausência através de uma introspeção sustentada na palavra.

Não podendo nós deixar de notar que, preenchendo o vazio, a escrita memorialista remete-nos para o irreal, na medida em que se confunde o real que ocorreu com aquele que se imaginou e se atesta como verdadeiro, pois, como nos refere Carolina de Souza, “há de se considerar que a memória tem como função filtrar e não apenas conservar os acontecimentos já transcorridos, o que denota o seu caráter seletivo” (SOUZA, C. M. B., 2002: 186). Por outro lado, esclarece a mesma autora:

[...] o ato de lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje, as experiências passadas. A reconstrução do passado pode ser entendida, então, como uma releitura que o adulto faz de um livro de narrativas lido na já distante juventude (SOUZA, C. M. B., 2002: 185-186).

Sobre este mesmo assunto, Álisson Alves da Hora atesta que:

[...] memória e imaginação trabalham em estruturas semelhantes, o que faz com que uma facilmente se misture com a outra. Nelas, o ego se desloca com a mesma desenvoltura – em ambas as formas de intencionalidade o aqui/agora é experienciado também no deslocamento mental; que nos permite viver em outro tempo/espço. A memória especifica o lugar e o tempo passado, ao passo que na imaginação podemos afirmar que não há espaço pré-determinado e nenhum quando. Entretanto, mesmo com tal





ressalva, o si-mesmo desloca-se para lá – e então habitamos um mundo imaginário, uma vez que o mecanismo de deslocamento é semelhante ao do processado pela memória (HORA, A. A., 2011: 28-29).

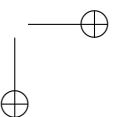
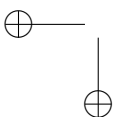
A mesma autora considera que o facto de se perceber de um modo real um objeto imaginado não significa que tal intelecção seja falaciosa, mas que o referido objeto foi tomado como real, no universo criador da ilusão:

E temos de ter em conta de que nesse mundo imaginário podemos sim perceber um objeto (ainda que projetado pela memória) como algo tomado por real, o que não significa dizer que a percepção em si foi enganosa ou enganada, mas sim que experienciou a percepção real de tal objeto nesse mundo ao qual nos referimos (*ibid.*).

Seguidamente, abordaremos, de igual forma, a sua composição, ao nível da categorização do foco narrativo e das marcas do discurso epistolográfico, evidenciando marcas contratuais inexistentes e asseverações de veracidade que comprometem a ficção expressa num modo narrativo epistolar, cuja vantagem, no entender de Frédéric Calas, “est le naturel qui lui est attaché, la vivacité due l’emploi de la première personne qui imite le ton de la conversation” (CALAS, F., 2007: 45).

Para além disso, numa perspetiva autobiográfica, apontaremos para os estudos de Philippe Lejeune (1996) sobre o “pacte autobiographique”, o qual coloca em evidência o propósito de um determinado estilo narrativo que, pela sua condição de diálogo unilateral, emana emotividade: “[...] no que se refere às cartas de meu pai a minha mãe, julgo que se bastam por si para a reacção emotiva de quem as lê” (CS: 28).

Ora, o romance – em que a temática epistolar “confiere mayor atención al sentimiento que a la acción” (MORALES LADRÓN, M., s/d: 287) – estabelece com o leitor uma espécie de protocolo, introduzindo “un narrador que se dirige al lector para recordarle la técnica narrativa que está utilizando, y para ayudarle a interpretar los hechos” (*id.*: 293).







E, efetivamente, é no capítulo introdutório do livro (“Apresentação”) que a filha dos protagonistas, agora ausentes, simula um prefácio da obra, procurando situar-se aquém dos contornos da ficção e instalar no romance uma *mise-en-scène*, com o objetivo de criar o efeito da verdade do texto literário.

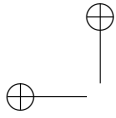
Contudo, apesar da transgressão à verosimilhança do género, a epistolografia ficcional em estudo, para além de uma função estruturante (não obstante a ausência de muitos dos elementos da disposição epistolar), assume igualmente uma “evidente função poética”<sup>47</sup> (PAIVA, J. R., 2007: 646), porque “só como ato poético se pode imaginar e compreender que um homem escreva cartas de amor à mulher morta” (*id.*: 647). Por outro lado, preconiza um propósito dialogístico que, embora assumindo uma estrutura formal semelhante à de uma missiva, se dispõe, desde o início, “muito mais para monologar do que para dialogar”<sup>48</sup> (*ibid.*), estando a conversação comprometida pelo facto de o destinatário estar impossibilitado de receber as cartas que lhe são endereçadas – cartas que “nada comunicam entre as pessoas da diegese” (*id.*: 645), e que, obstada a possibilidade de diálogo, acentuam, dessa forma, a dramaticidade do vazio e da ausência irrevogável.

---

<sup>47</sup> Uma poeticidade que, segundo Ana Paula Mendes, se evidencia em muitos romances vergilianos, devido à subversão temporal sugerida pelo carácter fragmentário da memória: “João Décio propôs mesmo que três dos últimos romances de Vergílio Ferreira (*Para Sempre, Até ao Fim e Em Nome da Terra*) fossem lidos sob o signo de conceitos normalmente aplicáveis à poesia como «fixação da eternidade no instante», «expressão metafórica» (e ou simbólica) do «eu», «hesitação entre o som e o sentido» ou ainda como «comunicação da contemplação de um conhecimento síntese: sentimento, sensação, idéia». Em cada um desses romances, a realidade temporal acaba por ser subvertida ou suplantada por uma memória epifânica que, tal como a palavra poética, se ergue como presentificação da ausência no seio do tempo eterno da perfeição” (MENDES, A. P. C., 2005: 283).

<sup>48</sup> Ou, como diz Fernanda Fonseca, um “monólogo que se constrói como parte de um diálogo desejado” (FONSECA, F. I., 1992: 172).





### 3.1. A divinização da mulher ou a corporização do espírito

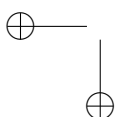
“[...] o corpo não é algo que baste a si próprio, tem necessidade do *outro*, de outro que o reconheça e lhe proporcione forma” (BAKHTINE, M., 1984: 69)

Numa perspetiva diferente da representação da mulher<sup>49</sup>, outrora limitada às condutas sociais a ela associadas (cf. ALVES, I., 2002: 85) e que ainda hoje persistem como representações do corpo feminino, Vergílio Ferreira, em *Cartas a Sandra*, dota a imagem da mulher duma singularidade sacra<sup>50</sup>, distanciando-lhe o corpo<sup>51</sup> da materialidade, fazendo-a aproximar do divino: “[...] tu ressuscitaste e és agora a presença iluminada de ti” (CS: 87).

<sup>49</sup> Sobre a representação da imagem da mulher ao longo das narrativas vergilianas, consultar “A presença da Antiguidade como Referência Estruturadora no Romance de Vergílio Ferreira II Ângela ou a Filologia Morta em *Na Tua Face*” de Maria do Céu Fialho.

<sup>50</sup> “O «sagrado» constitui-se em Vergílio naquela indeterminação ansiosa de um algo que, sendo mais que nós, se nos cola ao sangue como um pressentimento e nos sacode no alvoreço «da pura interrogação»” (SOUSA, J. A., 2008: 244).

<sup>51</sup> Sobre esta matéria, apresentaremos uma citação de José Antunes Sousa que, embora longa, ilustra, de forma pertinente, a importância atribuída ao corpo, à sua materialidade e à espiritualidade que nele se manifesta: “O corpo, como pólo vivo de significação, é uma espécie de complexo holográfico de tudo quanto *nos* constitui no mundo e de tudo desse mundo que *em nós* constituímos – um «eu» corpóreo, que não há outra maneira de sê-lo, é também um «microcosmos». É da terra que lhe vêm as raízes («eu te baptizo em nome da Terra») mas é para o alto que o corpo humano tem de crescer. O corpo só é humano no intermimo esforço de negar a poeira de que é feito, mesmo sabendo que, depois de ter sido *alguém*, à terra há-de regressar, mas já como corpo de ninguém, que já lá não estará *quem* o foi. Dir-se-á que o espírito que o corpo é manifesta-se no que neste se aplica a negá-lo. O espírito do corpo é o corpo em transparência de si, num recuo até à questionação da materialidade de si, mas, em absoluto, «o espírito é o corpo em que é», na pura função de sê-lo,





Contrariamente ao carácter assexuado a que eram votadas as mulheres na literatura oitocentista (cf. BARREIRA, C., 1986: 521-525), encontram-se, na obra vergiliana, “três olhares sobre o corpo, três modalidades da experiência corporal que define a nossa condição”:

O corpo morto, feito objecto, saco de ossos e de carne devolvidos à existência mineral, mas apesar disso, ainda por certo tempo, morada das nossas recordações. O corpo vivo, cuja existência animal se desenrola no tempo quotidiano, da repetição, do desgaste, mas que é o lugar e o instrumento de todos os tipos de actividades especificamente humanas e, sobretudo, da consciência que lhes dá um sentido. Por fim, o corpo “transfigurado”, sacralizado, glorioso, a beleza “terrível” do corpo amado, desafio à animalidade no próprio seio do que mais animal há na nossa natureza, assumpção da criatura terrestre, único lugar possível da nossa eternidade (BRÉCHON, R., 1992: 349-350).

Em *Cartas a Sandra*, não obstante a transcendência associada à imagem de Sandra<sup>52</sup>, a verdade é que a sua existência é prolongada para

porque a luz que o corpo é vem-lhe da sua iluminação e não do que àquela luz possa ter dado origem. O espírito é o que é corporeamente mais do que o simplesmente corpo, aquilo a que, com Vergílio, poderíamos chamar o «Transcendente corpóreo». Vivermo-nos no corpo que somos não pode ser viver só dele, sob pena de o homem que somos se ver despromovido à condição de animal. Daí o milagre vergiliano de uma humanidade fundada no absoluto do corpo e tão para lá dele. É pelo corpo e no corpo que tudo nos acontece e é por ele que nos auto-constituímos no confronto com o mundo. É a distância e o impossível dele que promovem a «força erótica», que é tanto maior quanto mais espaço for deixado à livre circulação da imaginação na construção fantasiosa de situações em que o interdito seja dinamitado” (SOUSA, J. A., 2008: 246-250).

<sup>52</sup> Considerámos interessante aqui incluir as indagações de Juan-Navarro acerca da protagonista do romance *Las Epístolas del Abismo* de Ugo Foscolo, estabelecendo uma analogia com o *corpus* do nosso trabalho e, sequentemente, formulando os mesmos questionamentos: “Cabe preguntarse hasta que punto Teresa es un ser real, o simplemente responde a la proyección del deseo insatisfecho de Jacopo. Hasta que punto el objeto amoroso comparte el sentimiento de *Angst* del protagonista, o sólo responde a un intento de este último por focalizar y transcender su angustia existen-





além do real unicamente pela determinação de Paulo que, numa relação quase intrauterina, a sustenta através de pensamentos traduzidos em palavras, imortalizando-a.

Paradoxalmente, a imagem de Sandra, duplamente ficcional e de acentuada supremacia, possui, por outro lado, um estatuto secundarizante na obra em estudo, uma vez que toda a escrita de Paulo, embora para Sandra e sobre Sandra, gravita em torno de si mesmo; como diz Álisson Alves Hora: “O *Eu*, nas obras vergilianas, é a base da representação ficcional: tudo parte dele, tudo gira ao seu redor” (HORA, A. A., 2011: 74).

Num processo de autognose – um autoconhecimento que, numa submissão consentida, tantas vezes lhe foi reprimido (“E eu pude assim verificar algumas vezes como a minha mãe o «repreendia» e forçava a baixar de vibração” [CS: 23]) –, as cartas terão, nas palavras de Marisol Ladrón, permitido “al personaje revelar su conciencia subjetiva e individual; en otras palabras, hacer un acto de «confesión», que no tendría lugar ante la presencia física del referente” (MORALES LADRÓN, M., s/d: 286-287).

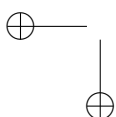
Estas considerações encerram, pois, uma duplicidade da imagem da mulher, porquanto ela terá encarnado uma força benéfica, enquanto promotora dos sentimentos que Paulo por ela nutria, e, simultaneamente, um elemento ameaçador, castrador da liberdade de expressão de Paulo que, apenas após a sua morte, a presentificou, revelando-lhe a enorme obsessão que por ela continuaria a sentir: “Sandra. Hoje a obsessão foi mais forte” (CS: 33).

Como quer que seja, a Sandra se deve a “sinfonia caótica”<sup>53</sup> e a “neurosis amorosa” (*id.*: 61) (para usarmos terminologia de Santiago Juan-Navarro [1999: 57]), enunciadas por Paulo, numa ofuscação que

---

cial. Recordemos que, conforme la noción de la Otredad expuesta anteriormente, únicamente somos capaces de formularnos a nosotros mismos a través del Otro” (JUAN-NAVARRO, S., 1999: 61).

<sup>53</sup> Deve entender-se por “sinfonia caótica” o distúrbio temporal patente nesta obra de Vergílio Ferreira, provocado por atos de recordação e esquecimento que, aliás, segundo Álisson da Hora “é característica fundamental da atitude dos narradores-pro-





melhor se manifestou nos encontros que tiveram um com o outro (“[...] onde menos te encontro é onde tu exististe. Desprendeste-te donde estiveste e é em mim que mais me acontece tu estares” [CS: 86])<sup>54</sup> –, revelando uma profunda nostalgia pela perda do amor e da beleza que Sandra personificava na sua peculiar forma de ser: mítica, havendo nela “divindade bastante” (CS: 61).

Ora, tal misticismo parece querer extrapolar os limites da ficção, estabelecendo conotações com o próprio autor que ousa resgatar a imagem de Sandra; escreve, a este propósito, José Rodrigues de Paiva:

Como se o próprio Vergílio Ferreira tivesse uma necessidade absoluta de retornar ao reino luminoso da perfeição e da beleza depois de ter cruzado os caminhos obscuros da degradação, da mutilação e do disforme que começa a percorrer pelos passos de Paulo, continuando o percurso, até ao fim, pelos de João (*Em nome da terra*) e os de Daniel (*Na tua face*) (PAIVA, J. R., 2007: 630).

---

tagonistas que estão sempre em (des)compasso com o mundo no qual se movimentam. É praticamente a linha que anda paralela ao tempo, e tão desmantelada quanto ele, com idas e vindas, também se faz cíclica, repetitiva, fazendo com que o tempo se desmanche em si, aumentando a sensação de caos, alicerçando o absurdo” (HORA, A. A., 2011: 69).

<sup>54</sup> Pelo que nos é dado a perceber, a atentar nos amplos excertos descritivos que Paulo dirige a Sandra, a destinatária das missivas é uma mulher de modo exclusivamente cidadão: “Nunca gostaste da aldeia e a tua antipatia ou menosprezo devem tê-la remetido ao esquecimento. Aliás, não cheguei a entender bem esse modo exclusivo de seres cidadina. Mas imagino que isso teria que ver com o teu gosto de seres em exterioridade ou imediatismo ou pragmatismo em que o sentir é um modo de se ser em atraso de crescimento, ou mesmo uma falha de educação. Porque na cidade vive-se sempre na rua, mesmo que se esteja em casa. E o que existe é o ser-se em relação e não a sós connosco” (CS: 48). Contudo, estranhamente, é no refúgio da aldeia que Paulo a procura e melhor a encontra: “como encontrar-te na agitação da cidade? Como ouvir sereno a tua voz naquele tráfego infernal? Chamo-te aqui e tu vens” (CS: 64). Sobre a importância de Coimbra nos romances vergilianos, consultar “Coimbra no Romance de Vergílio Ferreira” de Maria do Céu Fialho.



Decorridos treze anos, depois de a ter deixado com “os olhos semiabertos, a boca ressequida num esgar horrendo” (*PS*: 289)<sup>55</sup>, o autor recupera a imagem de Sandra para tal cenário de fealdade “ser redimido pela beleza e pela criação” (PAIVA, J. R., 2007: 630).

Essa projeção, irrefutável portanto<sup>56</sup>, quer dos acontecimentos quer da imagem da personagem feminina, filtrada pelo olhar do homem cujo processo de autoformação integram, é veiculada através de uma narrativa na primeira pessoa – uma forma de apresentação que, segundo Marisol Ladrón, permite ao leitor perceber que “la revelación del personaje se manifiesta de forma directa a partir de un autoanálisis de sus propios sentimientos” (MORALES LADRÓN, M., s/d: 286).

Num ato de rememoração<sup>57</sup>, “em nítida rutura com os valores cronológicos” (RODRIGUES, I. C., 2000: 25), o personagem central, numa demanda pelo sentido da vida, “só é capaz de meditar se fizer uma paragem” (BRÉCHON, R., 1992: 352). Ora, como se pode ver, das palavras de Bréchon depreendemos que a tal paragem estará associado o seu retorno ao espaço mitigador da encosta serrana. Regressando “a casa e à aldeia onde nascera, para recuperar o passado, a vida, ou para tomar posse do seu destino, do seu **espaço**” (GORDO, A. S.,

<sup>55</sup> Uma imagem depauperante que Paulo recusa recordar, esforçando-se, ao invés, por reinventar a beleza de Sandra, após o grotesco e a fealdade da degradação do corpo e da morte, legando à lembrança apenas a capacidade de projetar o que na memória ficou: um imaginário carregado de emoção e de força capaz de transfigurar o real. A verdade é que, o corpo de Sandra é-nos apresentado, sempre, na sua perfeição juvenil, imbuído de vitalidade, sem máculas de senilidade ou de qualquer imperfeição física. Refugiando-se no passado, onde a imagem do corpo se revela perfeita, Paulo adia a obviedade de um envelhecimento que negaria a beleza de Sandra: “E o teu envelhecimento não me é possível lembrá-lo” (*CS*: 85).

<sup>56</sup> Apontamos, sobre a irrefutabilidade das afirmações do narrador, para a questão do argumento de autoridade que a qualidade de marido lhe confere, inspirando confiança e legitimando o real que deriva dele.

<sup>57</sup> A este propósito, recorde-se o que nos menciona Sheila Maciel, para quem “As memórias são a parcela da literatura autobiográfica mais reconhecida como puramente literária, muito provavelmente pela maior liberdade imaginativa que a elas está vinculada” (MACIEL, S., s/d), funcionando a memória como elemento desencadeador do processo de libertação do corpo para o prazer.



1995: 21), o narrador evoca<sup>58</sup> o corpo de Sandra que, paulatinamente, se materializa<sup>59</sup> na escrita que lhe objetiva a irrealidade:

Se te sentasses aqui à braseira. E se te demorasses comigo um pouco e olhássemos em silêncio a grande noite que desce. Em

<sup>58</sup> Repare-se que, para Vergílio Ferreira, evocar é diferente de recordar: “Há no passado uma linha de demarcação que separa um do outro. O que aconteceu há dias ou mesmo há alguns anos só se pode recordar mas não evocar. E o que aconteceu há muitos anos pode simplesmente recordar-se ao evocar-se. A recordação é uma lembrança emotiva ou física, a evocação é uma lembrança emotiva ou metafísica” (*E*: 134-135). Também José Antunes de Sousa estabelece uma diferenciação entre recordar e evocar: “O puro relembrar objectiva-nos os factos na sua pura indiferença de serem factos apenas acontecidos, enquanto que na *evocação* esses factos surpreendem-nos com a vibração que em nós os anima que é a vibração do tudo que somos, que é a partir *donde* somos ainda aquilo que fomos. É como se esses factos subitamente se transfigurassem e se destacassem do contorno circunstancial da sua acontecimentalidade e se nos oferecessem à nossa comoção fascinada na zona paradigmática do viver humano” (SOUSA, J. A., 2008: 281).

<sup>59</sup> Marisol Ladrón, na análise da obra *Pamela* de Samuel Richardson, refere-se à materialidade das cartas, fazendo-as aproximar da materialidade do corpo quase que como numa relação simbiótica: “Pamela se convierte en texto, en un personaje-texto que al llegar incluso a guardar las cartas bajo su ropa interior, muestra una sustitución fetichista del texto adquiere las características de un cuerpo, puesto que las cartas constantemente se esconden, se arrugan, se rompen, se llenan de lágrimas o incluso de sudor, y lo único que no permiten es la unión sexual de los cuerpos” (MORALES LADRÓN, M., s/d: 290). Ora, tal simbiose não ocorre em *Cartas a Sandra* não só pela impossibilidade de a destinatária ter acesso às cartas que lhe são remetidas, porque ausente, mas também pela reduzida importância que Sandra atribuía às cartas que Paulo lhe dirigia: “Rasguei-as, naturalmente, disseste, e porque havia de guardá-las?” (*CS*: 33), acentuando, dessa forma, a sua “maneira mais rígida” (*CS*: 73) de ser. No entanto, apesar de o circuito ficcional não se completar, sendo um *sermo absentis ad absentem*, é a Paulo que as cartas melhor servem, uma vez que na impossibilidade de o ter na sua presença física, o narrador evoca o corpo de Sandra na materialidade das cartas, transformando o prazer do texto no prazer do corpo: “Há tanto tempo que te esperava, porque só vieste hoje? Mas não disseste nada e começaste tu a baixar-me o pijama e a despertar-me o casaco. E em breve estávamos os dois nus numa vertigem inocente como no Paraíso. Havia um chamamento enorme ao nosso mútuo enleio mas devagar. E pela primeira vez que me lembre senti a tua mão na minha face, lenta descia por todo o meu corpo. E a tua boca procurou a minha, a tua língua.



silêncio. Não te dizer mais nada. E tomar-te apenas a tua mão franzina na minha. E sorrisos (CS: 41).

Corporificando toda a aura de encantamento e essencialidade que lhe correspondia, desde a meditação ao êxtase da plenitude física, Paulo “reescrevera a sua vida e dera existência à perfeição de Sandra” (PAIVA, J. R., 2007: 630), reconstituindo um passado enquadrado num presente já anteriormente descrito, em *Para Sempre*.

Não obstante o “retrato «moral» de saudoso encantamento” (CS: 24) de que a relação que Paulo faz perdurar se reveste (e muito embora Xana afirme, na “Apresentação”, “que nunca essa imagem é dada nos seus traços físicos precisos mas apenas em termos genéricos quase só referentes à sua fragilidade, tristeza, doçura e o mais de minha mãe” [CS: 24]), a verdade é que são múltiplas as referências a uma relação mais carnal (“Na tarde em que me disseste sim, podemos experimentar” [CS: 34]) – uma ligação que, segundo Bakhtine (ainda que num outro contexto, note-se), se demonstra imprescindível para que seja plena e etérea: “Num enfoque sexual, meu corpo e o do outro se fundem em uma carne, mas essa carne uma só pode ser interior” (BAKHTINE, M., 1984: 69).

Em *Cartas a Sandra*, o corpo materializado de Sandra é alvo de múltiplas referências de carácter dicotómico, quer reforçando a sua natureza erótica: “O ardor de um meu dedo na tua pele. Na tua boca. O terrível dos meus dedos nos teus cabelos. O prazer horrível até à minha morte da minha entrada no teu corpo” (CS: 90-91), quer reiterando o

---

E lento eu percorria o teu e todo o teu contorno doce, a tua anca frágil, os meus dedos enterravam-se no teu cabelo, abarcavam-te o ventre. E reconhecidos enfim na nossa verdade da eterna, tão perecível e eterna, vem, disseste-me. E devagar, ó Deus, ó Deus. Eu sentia, era um ritmo cósmico, os astros balanceavam no nosso balancear” (CS: 99-100). Num crescendo descritivo “quente de intensidade emotiva” (FONSECA, F. I., 1992: 176), a tensão erótica é transferida para a relação com a escrita, “numa ambiguidade que personifica a escrita, que vê o gesto da escrita como erótico, a mão que escreve e a mão que toca no corpo feminino confundidas num só e mesmo gesto” (*id.*: 176-177).





seu endeusamento, numa recusa premente da sua profanação: “Assim sempre te amei como numa profanação da tua divindade” (CS: 86).

Assim, capítulo após capítulo, Sandra é-nos descrita de forma sublime<sup>60</sup>, havendo alusões à “Ternura do teu corpo” (CS: 34), ao “Movimento em filigrana da tua anca subtil” (CS: 35), a uma feminilidade de “Intocável beleza” (CS: 36), “Incorruptível” (CS: 36), em suma, “Perfeita” (CS: 37). A figura feminina de Sandra, como que olvidada pela efemeridade “de um mundo incorruptível onde o tempo não passa” (CS: 85), portadora de uma “Face sem tempo” (CS: 47), mantém a “sua alvura infantil” (CS: 50), “frágil” (CS: 51), evidenciando os “seios que despontam” (CS: 51), as pernas dóceis que “apartam-se” (CS: 51) para “Entrar em ti” (CS: 51), “Espreado e impetuoso” (CS: 51), permitindo o “derramado de mim no côncavo” (CS: 51) do seu ser recluso, da sua “Imagem fugitiva” (CS: 54), deixando entrever uma aproximação física num sentido invasivo, em que Paulo, mesmo assumindo não ser merecedor de tal “Íntimo inatingível” (CS: 51), do “Vaporoso, doce” (CS: 52) da sua essencialidade, se atreve a penetrar.

Repetidamente, o “Corpo terno” (CS: 50), “frioento” (CS: 64), “de infância” (CS: 65), é tomado, num ímpeto, pela “mão crispada mas suave” (CS: 65) que percorre o “interior do pijama” (CS: 65), possibilitando que “o milagre terrível” (CS: 65) aconteça. E, na sua humilde inferioridade, Paulo enaltece a individualidade, o ser perfeito de Sandra, imutável – “reflectido na beleza que foi tua, o incrível da graça de que um Deus te investiu quando te entregou à vida” (CS: 66) –, promovendo o “encontro no inacessível da vida” (CS: 65).

Alternadamente, o remetente efetua descrições plurais, focalizando elementos contrastantes, inscrevendo a imagem de Sandra na ordem do

<sup>60</sup> No seguimento da perspetiva descritiva associada à imagem do corpo de Sandra, aludimos às tipologias textuais apontadas por Jean-Michele Adam, na sua obra *Les textes: types et prototypes* (2008), onde são explanados os termos *ancrage* e *aspectualisation*: procedimentos que constituem a essência da descrição e garantem a unidade da sequência descritiva, cuja especificidade (a descrição de todos os elementos constitutivos do corpo de Sandra) se traduz na possibilidade de se poder resumir numa única designação (Sandra).





antagónico, opondo o seu sorriso breve, subtil, a sua “face séria” (CS: 90) e o seu corpo forte a um olhar de piedade, “olhar terno e triste” (CS: 89), a um “corpo gentil” (CS: 85), delicado, um corpo amado “com uma emoção que me preenchia todo e multiplicava em ti o meu prazer” (CS: 78-79).

Como já anteriormente expusemos, Paulo não relembra a “Imagem esquiva flutuante de névoa” (CS: 87), “quase humana” (CS: 86) de Sandra na velhice, nem na degradação da doença, ele recusa essas afigurações para melhor a poder fixar na eternidade da sua perfeição, purificando todo o passado em que se inserem os instantes de rispidez da “Ira fina com uma ruga na face” (CS: 84) contrastantes com o “olhar triste e terno”; ele constrói-a perfeita na sua memória<sup>61</sup>:

Se tu viesses. Ainda que trouxesses a tua pequena ruga de irritação. E se te sentasses aqui comigo à braseira a ouvir a tempestade. E eu te tomasse uma tua mão, abandonada e fria. E houvesse calor bastante em fitar o teu olhar. E soubesses como era bom eu olhar-te. E inventássemos a harmonia de estarmos assim um com o outro até sempre, a ouvir a chuva e o vento. E ficarmos assim em silêncio por já termos dito tudo (CS: 69).

Antiteticamente, os encontros entre os protagonistas são pautados por aproximações e afastamentos, entregas apaziguadoras e recusas in-

---

<sup>61</sup> Curiosamente, Paulo recusa imagens fotográficas que pudessem avivar-lhe na memória a imagem de Sandra: “Tenho algumas fotografias tuas, mas o que procuro nelas não está lá. E é decerto por isso que raramente volto a vê-las” (CS: 34). Neste sentido, apontamos para as considerações de Bakhtine que referem que “Uma fotografia oferece apenas material para o cotejo, e, também nela, o que vemos é o nosso reflexo sem autor. Esse reflexo, é verdade, não reproduz a expressão do outro fictício, ou seja, é mais puro do que nosso reflexo no espelho, mas nem por isso é menos fortuito, artificial, e não expressa nossa postura emotivo-volitiva na existência. É um material bruto que não se incorpora à unidade de nossa própria experiência da vida, por falta do princípio que lhe permitiria a incorporação” (BAKHTINE, M., 1984: 54).





quietantes, numa “luta entre o desejo de que te esqueça e o de endoidecer contigo” (CS: 84):

Quantos dias se passam sem tu apareceres. E às vezes penso é bom que assim seja para eu aprender a estar só. Mas de outras vezes rompes-me pela vida dentro e eu quase sufoco da tua presença. Ouço-te dizer o meu nome e eu corro ao teu encontro e digo-te vai-te, vai-te embora. Por favor. E eu sinto-me logo tão infeliz. E digo-te não vás. Fica. Para sempre (CS: 86).

Reiteramos, contudo, uma vez mais, que apenas nos meandros da ficção o remetente das epístolas usufrui, na ausência da sua destinatária, “com a impossibilidade de ela lhe desaprovar a emoção” (CS: 25), do que, em vida, esta lhe recusara – “É bom poder dizer-te quanto te lembro aí. E te quero. É bom não poderes dizer-me que tolice” (CS: 37) –, o que “Só em sonho” (CS: 85) acontece “porque esse prazer é de mais” (CS: 85):

E então irreprimivelmente quis beijar-te, abraçado contigo. E deu-se um caso estranho em ti. Porque sem uma hesitação te preparaste sumariamente para nos amarmos. E eu senti-me interdito porque não era isso que pretendia – lembras-te de um certo passeio que fizemos um dia de bicicleta no Sul? Quis amar-te e tu disseste cortante isso não. Mas eu estremei e amamo-nos longamente no deserto da montanha. E tu aceitaste a minha invasão e vibraste comigo num espasmo de prazer e de susto, não sei bem. Era a nossa comunhão com a Terra, com o Universo, e o nosso amor entrava assim na ordem das esferas, das constelações (CS: 152-153).

Assim, através da palavra, diz-nos José Rodrigues de Paiva, era preciso voltar a Sandra “para fechar o círculo do que é perfeito e harmonioso” (PAIVA, J. R., 2007: 631), muito embora tal perfeição fosse ameaçada pela incompletude da última carta, resultando num “projecto mutilado” (CS: 28), uma “aparente desestruturação do livro enquanto romance” (PAIVA, J. R., 2007: 645) que Xana tenta justificar: “Sei que



ele tinha em grande estima as obras inacabadas em que a imaginação reconstitui o que lá falta. [...]. A obra «acabada» limitava-lhe o imaginário nos limites dessa obra e a ação sobre os que a olhassem seria uma coação” (CS: 30).

Como quer que seja, carta após carta, Paulo torna mais objetiva a memória emotiva de Sandra, tornando-a mais autêntica, justificando o seu discurso epistolar dirigido a um destinatário que não é um interlocutor: “[...] eu te escrevo para te demorares um pouco. Talvez volte a dizer-mo. E eu a ti” (CS: 39), vendo na escrita a única forma de recriar “no imaginário a figura gentil que não mais voltarei a ver” (CS: 40).

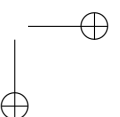
Progressivamente, numa sinestesia de sentidos, o que a presença física impossibilitara, a ausência concretiza<sup>62</sup>, tornando-se o texto num “erotic encounter in which the poet makes love to her words” (MOLLY, S. *apud* REISNER, G., 1999). E porque é “na dimensão corporal que o existir para o outro ganha significado” (SOUZA, N. S., 2009: 36), Paulo dá corpo ao seu sentir por Sandra num processo testemunhal irrefutável, materializando, simultaneamente, Vergílio Ferreira a finitude da sua obra, desvelando, assim, factos e confessando a interioridade, estabelecendo, sequentemente, uma aproximação ao leitor, tornando-o confidente e cúmplice do universo ficcional. Na incompletude propo-

<sup>62</sup> Sobre este assunto, atesta Richardson que o ato da escrita encurta as distâncias, na medida em que invoca a presença daquele a quem as cartas se destinam: “The pen... makes distance, presence; and brings back to sweet remembrance all the delights of presence; which makes even presence but body, while absence becomes the soul” (Richardson *apud* MORALES LADRÓN, M., s/d: 291). Neste seguimento, Marisol Ladrón defende que a troca epistolar acaba por se tornar mais aprazível do que a própria comunicação presencial – “De este modo, tanto la experiencia de escritura y construcción del texto por parte del emisor, como la experiencia de lectura y recepción en el lector, se convierten en vivencias más deseables y placenteras que las personales en la comunicación misma” (*ibid.*) – e que, por outro lado, numa comunicação epistolar, em que a ausência se manifesta dupla, porque quem escreve o faz na inexistência do destinatário e este último lê as missivas na falta do seu remetente, “la carta resulta más inmediata y más cuerpo, porque uno se puede apropiarse de ella, algo que no ocurre con la persona, que viene representada por el alma” (*id.*: 292).



sitada de “un genre «ouvert»”<sup>63</sup> (CALAS, F., 2007: 15), “As cartas de Paulo a Sandra testemunham a vitória do amor elevado à transcendência metafísica” (PAIVA, J. R., 2007: 650), num discurso “marcadamente sincopado, circular e repetitivo, quando não mesmo litânico, onde um «eu» lírico, hesitante e auto-questionador” (MENDES, A. P. C., 2005: 283) substitui o narrador.

<sup>63</sup> Ao nível macroestrutural, diz-nos, a este propósito, José Rodrigues de Paiva: “O princípio da circularidade estrutural é uma constante ao longo de toda a produção romanesca de Vergílio Ferreira. [...] Mas provavelmente não terei dito que, a sugestão do círculo, que ao final de cada romance aponta para um retorno ao início (e *Aparição* e *Estrela polar* são grandes exemplos dessa ideia de regresso), é realmente sugestão, porque o círculo a rigor não se fecha, passando a linha da sua formação para além do ponto em que a circunferência se deveria concluir. A imagem é portanto muito mais a de uma espiral do que a de um círculo fechado. A extremidade da espiral que deixa em aberto o círculo sugerido é o que faz com que a obra de Vergílio Ferreira seja permanentemente uma obra aberta. Sempre em constante construção, sempre evoluindo, mas também sempre, e até ao fim, inconclusa” (PAIVA, J. R., 2007: 153). Também Álisson da Hora, a este respeito, refere que “Essa ordem cíclica das coisas é representada por Vergílio Ferreira, como já vimos, na própria estrutura da obra: ela começa pelo fim e termina por este fim que é começo [...] Início e fim parecem anular o tempo, deixando apenas o instante, a espera de uma salvação que nunca vem” (HORA, A., 2011: 127). Neste seguimento, Fernanda Fonseca explicita-nos que é habitual nos romances de Vergílio Ferreira, a situação inicial ser retomada no final, “quase sempre nas mesmas palavras, num fechar do círculo” (FONSECA, F. I., 1992: 170). Ora, tal não acontece em *Cartas a Sandra*, pois a incompletude da obra impossibilita o encerramento do círculo para, pelo contrário, evidenciar um hiato sequencial, e, conseqüentemente, possibilitar múltiplas leituras (cf. GORDO, A. S., 1995: 112) – embora a descrição situacional que antecede o final se reporte a uma situação iniciática: “E de súbito, num curto-circuito da memória, lembro-me de quando vieste aqui pela primeira vez” (CS: 149). Ao nível microestrutural do discurso, a ideia de círculo veicula-se através daquilo a que António Gordo chamou de “frase redonda” (GORDO, A. S., 1995: 104): “Vivi, sofri, vivi” (PS: 38), “Estou eu e ele e eu que já não estou” (PS: 87).



Num registo de feição poética, o remetente das missivas recorre-se da matéria diegética como pretexto para a emersão da enunciação lírica:

[...] apesar de o romance lírico não erradicar completamente o elemento narrativo, o verdadeiramente importante não é a acção, cujos momentos de progressão o narrador vai deixando escapar por entre os fragmentos de maior densidade poética, mas o seu prolongamento emocional ou o efeito emotivo que a mesma acção provoca no sujeito (RODRIGUES, I. C., 2000: 65).

Emergente de um cenário desprovido de personagens<sup>64</sup> e em que lugares e objetos singulativos e/ou repetitórios<sup>65</sup> revelam a sua importância, mormente pela sua relação com o locutor e pelas reacções que nele provocam, surge-nos uma combinação da progressão da narrativa com o estatismo e verticalidade caros ao modo lírico, motivando intensas reverberações de carácter filosófico, tornando o romance “diegeticamente narrativo e discursivamente lírico” (*id.*: 68), o que em *Cartas a Sandra* se denota pelos longos períodos descritivos associados à imagem de Sandra: “[...] a prova mais dramática da vulnerabilidade humana” (GORDO, A. S., 1995: 51).

No entanto, como “o *estilo* de uma obra não se situa ao nível da forma, mas ao nível da adequação, da inseparabilidade entre conteúdo e forma” (FONSECA, F. I., 1992: 175), para além do recurso à poeticidade vocabular, há que atender, refere Isabel Cristina Rodrigues (RODRIGUES, I. C., 2000: 68), a certos procedimentos estruturais

<sup>64</sup> Caracterizadas por António Gordo como “figurantes” (GORDO, A. S., 1995: 49), estas personagens são chamadas à história pela memória do narrador, podendo assumir diferentes funções: caracterizar um espaço-tempo; representar grupos socioprofissionais ou certas ideologias; constituir o círculo familiar restrito, de presença fantasmagórica, do protagonista (*id.*: 50-51).

<sup>65</sup> “Os lugares e objectos sujeitos a tratamento singulativo não têm grande significado. Valem, antes de mais, pela sua função de produzir o efeito do real, de tornar plausíveis os eventos neles situados (...) Naturalmente, o tratamento da repetição é aplicado, como causa e efeito de sentido, aos lugares mais importantes (GORDO, A. S., 1995: 77).



(nomeadamente o da rutura com o princípio da ordenação cronológica da diegese, decorrente do estatuto autodiegético do narrador, em que se integra “a pseudo-simultaneidade entre a efectiva ocorrência dos eventos e o discurso que os presentifica” [*id.*: 80]) e enunciativos (de que é exemplo o discurso na primeira pessoa, objetivando que “a natural propensão reflexiva do narrador se dilua na directa experiência dos fenómenos que o estatuto de personagem normalmente envolve” [*id.*: 85]).

Assim sendo, poderá considerar-se que é, então, o registo epistolográfico que melhor cumpre a intencionalidade poética que Vergílio Ferreira imprime nas cartas endereçadas a uma interlocutora fantasmática, num registo marcadamente autodiegético em que o “eu” se traduz na expressão da interioridade subjetiva patente nas marcas da primeira pessoa, na abundante adjetivação, na descrição impressionista associada a um “estar” psicológico e na posição tendencialmente indagativa do locutor. Recorrendo a uma linguagem cuja potencialidade se manifesta visual, porque marcadamente descritiva, o narrador objetiva, sobretudo, inquietar o leitor – uma vez que “Da leitura da obra de Vergílio Ferreira o que se colhe é um abalo, uma inquietação que perdura” (SOUSA, J. A., 2008: 86) – e com ele estabelecer uma relação de cumplicidade emotiva.

### **3.2. Cartas autobiográficas ou a ilusão da não ficcionalidade**

“Um diário. Uma carta. Ou simplesmente as memórias. Nós lemo-las com um prazer diferente de uma obra de arte ou mesmo da arte que está nelas” (*E*: 101)



Diz-nos Frédéric Calas que a ilusão romanesca é uma técnica cuja finalidade estética e ética é a de atestar a ficção como verdadeira (CALAS, F., 2007: 48), definindo-se como o produto de uma enunciação real, oferecendo ao leitor, escreve Goulemot, “l’utopie d’une relation interpersonnelle” (Jean-Marie Goulemot *apud* CALAS, F., 2007: 64).

Neste sentido, mesmo antes de abrir o livro, o leitor depara-se com “o carácter lírico dos títulos vergilianos, que ultrapassam o enquadramento diegético das obras e lhes conferem uma aura abstractizante” (Maria Alzira Seixo *apud* MENDES, A. P. C., 2005: 282), alertando, nas palavras de Zumthor, para o tipo de leitura a efetuar e a postura a tomar em consonância: “Tal é, sem dúvida, a razão pela qual os editores literários tomam geralmente a precaução de imprimir na capa de seus produtos o gênero ao qual eles pertencem: de modo a permitir ao cliente preparar-se para o modo particular de leitura que ele requer” (ZUMTHOR, P., s/d: 33)<sup>66</sup>. Pelo que se depreende, um texto contém sempre uma informação sobre a sua forma de emprego, uma convenção ou protocolo<sup>67</sup> de leitura – no caso do romance epistolar, essa informação encontra-se situada no paratexto pseudo-editorial que, ainda que sugira um discurso exterior, trata-se, na verdade, de uma voz da ficção,

<sup>66</sup> “Mas se o conjunto dos títulos de Vergílio Ferreira pode ser lido como um sintagma de sentidos metaliterários, e se cada um dos títulos funciona como condensação simbólica de toda a sua mundividência, outros elementos foram emergindo na obra vergiliana aproximando-a de um universo poético-fenomenológico, por exemplo, a irredutibilidade do presente e a força da evidência que, logo em 1959, destacaram *Aparição* no contexto da estética romanesca em Portugal, ou ainda a estrutura circular global, como acontece em *Rápida*, *A Sombra* (1974) ou em *Para Sempre* (1983) (MENDES, A. P. C., 2005: 283).

<sup>67</sup> A este propósito, refere-nos Jauss que “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a «meio e fim», conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculada, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores” (JAUSS, H. R., 1994: 28).





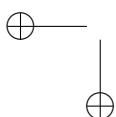
embora assim não pareça devido à obsessão do autor em fazê-lo parecer autêntico.

Assim, no prefácio<sup>68</sup>, a apresentação justificadora da obra, patenteada por Xana, permite-lhe, enquanto editora, guiar a atitude do leitor na esteira da sua própria interpretação: “El texto, pues, invita a la participación del lector y la limita a un mismo tiempo” (JUAN-NAVARRO, S., 1999: 68).

Na sua obra, *Le Roman Épistolaire* (2007), Frédéric Calas atribui ao prefácio uma relevada importância no âmbito da produção epistolar, referindo que prefaciar uma obra é garantir-lhe autenticidade, embora o prelúdio não constitua o único artifício utilizado pelos autores de obras romanescas epistolares. Na ótica do autor, uma especial atenção deverá estar, de igual modo, reservada aos títulos, às dedicatórias, às notas do editor, aos comentários – elementos adjuvantes na apresentação da obra como um anti-romance, na medida em que a mesma assevera ilustrar não uma ficção, mas uma junção de documentos e de testemunhos reais.

Efetivamente, o romance procura apropriar-se de fatores pertencentes ao universo do real, de modo a propiciar a criação de um cenário credível com pessoas e sentimentos advindos de um mundo verosímil e não de um romancista. Em *Cartas a Sandra*, porém, parece haver um impulso para contrariar esta disposição, elegendo-se para a “Apresentação” da obra uma personagem retirada do circuito inventivo e que “marca o vínculo ficcional entre *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*” (RODRIGUES, I. C., 2009: 50): “A decisão de publicar estas cartas de meu pai a minha mãe resultou de um encontro com Rodrigo Xavier, juiz aposentado e seu companheiro de quarto e da tuna” (CS: 7). Por outro lado, a alusão efetuada a outro romance, *Para Sempre*, evoca uma estreita relação entre o protagonista de *Cartas a Sandra*, Paulo, e o au-

<sup>68</sup> Lembra-nos Aguiar e Silva: “Os prefácios e os posfácios, as explicações e advertências proeminais, com frequência moldadas em cativante forma epistolar, os exórdios e os epílogos, certos títulos de capítulos, bem como certas notas de esclarecimento, são outros tantos elementos estruturais e para-estruturais do texto em que circula amiúde esse diálogo *in absentia* do autor textual com o leitor” (SILVA, V. M. A., 2010: 300).



tor demiurgo, Vergílio Ferreira, promovendo-se, possivelmente, uma simbiose entre ambos: “Conheci a história de seu pai e sua mãe, disse-me ele, e é pena que nada haja para publicar, porque eu teria algumas “achegas” para explicar o livro único que ele deixou, o romance *Para sempre*” (CS: 8).

Retomando a questão do prefácio e as considerações de Frédéric Calas, não podemos, entretanto, esquecer de mencionar que é sob o disfarce do editor, uma voz supostamente exterior à ficção, que o autor apresenta a obra publicada e também a sua gênese, sendo que a versão apresentada na publicação não será necessariamente a original, mas uma outra previamente manipulada pelo editor que a ordenou, selecionou, traduziu, organizou. Neste sentido, explicita também Marisol Ladrón:

[...] el narrador se presenta bajo el disfraz de editor, creando así una ilusión de no-ficcionalidad al hacer creer al lector que el personaje se revela a sí mismo de forma directa. En este caso se incorpora el tópico del manuscrito encontrado, que lo forman unas cartas y unos papeles, introducidos por un narrador que es a la vez testigo e comentarista (MORALES LADRÓN, M., s/d: 294).

Por conseguinte, e tendo em conta o anteriormente descrito, o prefácio ativa a dúvida sobre a genuinidade dos textos, e as alterações realizadas pelo editor sobre o prototexto “travaillent l’imaginaire du lecteur” (CALAS, F., 2007: 49). Assim, no plano da estratégia romanesca, a alusão à existência das cartas originais poderá constituir um ritual confirmador da autenticidade da recolha, mas, também, levar-nos a crer que existirão dois textos sensivelmente diferentes e que ao editor se imputa a responsabilidade das modificações que originaram essa dissemelhança. Por outras palavras, esta autonomia do editor para manipular as cartas que encontrou ou lhe foram confiadas levanta uma suspeita e uma curiosidade por parte do leitor, pois, se, por um lado, o editor extrai as cartas do foro privado, possibilitando a sua divulgação, por outro, ele poderá ocultar ou subverter parte da correspon-



dência, sendo, portanto, lícito supor que o texto original é porventura mais complexo do que aquele que nos é dado a conhecer.

Em *Cartas a Sandra*, tais dúvidas são sugeridas primeiramente por Xana, quando refere: “A décima e última, que fui eu já a dactilografar” (CS: 9), deixando aí entrever uma possibilidade de manipulação da informação veiculada, por motivos diversos de “difícil leitura” (CS: 10) ou interpretação, e, posteriormente, por Rodrigo Xavier, quando se refere aos relatos descritos por Paulo, “O caso dessa Inocência, por exemplo, não foi tão «inocente» como praticamente ele conta” (CS: 11). Seguidamente, o levantamento da dúvida é dissipado por Xana que, recusando “informações novas a introduzir” (CS: 11), confirma que, na sua perspectiva, embora existissem incongruências nos relatos de seu pai, o conteúdo das cartas se manteve inviolável:

Num ponto ou noutro das cartas, sobretudo quando se referem a mim, há algumas inexatidões. Mas não me atrevo a rectificá-las por sentir que isso atentava contra a sua autenticidade. É a visão dele e não devo pois sobrepor-lhe a minha, até porque não estou inteiramente segura de que a exacta verdade está comigo (CS: 13)<sup>69</sup>.

Como verificámos, o editor assume uma série de funções no âmbito do romance epistolar. E sobre esta matéria continuaremos a aludir às considerações efetuadas por Calas. Nesse sentido, segundo este teorizador, a tarefa do editor é fornecer informações sobre o aspeto (“trouxera realmente muitos papéis que o meu pai metera em várias pastas sem uma visível arrumação” [CS: 8], um “amontoado dos manuscritos” [CS: 9], “e um conjunto de cartas a minha mãe, as únicas dactilografadas e incluídas numa pasta especial” [CS: 9]), sobre as circunstâncias

---

<sup>69</sup> Acrescentamos aqui a questão do ponto de vista, de cujo desenvolvimento se pode tomar nota em Aguiar e Silva (2010: 765), e a que se refere António Gordo, elucidando que a ele estão associados o estatuto autodiegético do narrador e o processo da rememoração (GORDO, A. S., 1995: 83).





da escrita (“deixou-a incompleta por ter morrido enquanto a escrevia” [CS: 9]) e sobre o remetente dos manuscritos:

Não sei na verdade se o meu pai tencionava publicá-las, até porque há nelas questões de intimidade que ele gostaria talvez de guardar para si. Mas além de que no *Para sempre* tais motivos o poderiam também inibir, o facto de as ter dactilografado induz-me à ideia de que a sua publicação estaria nos seus projectos (CS: 13).

Numa abertura paradoxal, o editor assume-se como o responsável por assegurar a autenticidade da correspondência que apresenta; imitando o trabalho de um romancista, ele demanda, recorrendo a detalhes convincentes, construir uma verdade e tornar legíveis os textos de que é possuidor – ocorrendo esta manipulação em abono da veracidade e sendo o tom utilizado o da objetividade, garantindo a insignificância do trabalho de remodelação (e, sequentemente, a conformidade do texto publicado com a “oeuvre-source” [CALAS, F., 2007: 52]). No entanto, em *Cartas a Sandra*, a objetividade é relegada para segundo plano, já que a prefaciadora goza de um estatuto de íntima proximidade com os protagonistas do romance, os seus progenitores, sendo detentora, por isso, de uma visão parcial dos factos: “Levando-me em conta a minha natural parcialidade de ser sua filha, julgo apesar de tudo que as suas cartas *resultam*” (CS: 25).

O prefácio, estrutura embutida, perspectiva especulativa ou atração suplementar, constitui aquilo a que Calas atribuiu a denominação de “trompe-l’oeil” (CALAS, F., 2007: 52) – ilusões de ótica que o editor promove através de vários momentos indispensáveis à consecução do processo de elaboração da obra. Entre esses momentos, contam-se os respeitantes ao estabelecimento e compreensão do texto (a descoberta que lhe permitiu aceder às cartas, o fornecimento de informações que não estão nas cartas, mas que são essenciais para a compreensão da leitura, a publicação), ao trabalho sobre o texto e à sua preparação para





a leitura (a cópia, a tradução, a correção, a organização, a anotação<sup>70</sup>) e aos julgamentos sobre a qualidade dos escritos com vista à sua leitura e à sua receção, como comentador, legitimando o texto através de um metadiscorso justificativo (*id.*: 55):

É visível o cuidado em reprimir, como disse, a sua expansão amorosa. Mas não sabemos se o conseguiu. Tenho a impressão de mais uma vez verificar como é restrito o vocabulário amoroso e tanto mais restrito quanto mais é intensa a paixão. Mas isso deve acontecer com tudo o que nos afecta fortemente a sensibilidade. Talvez para superar essa escassez vocabular ele tenha procurado a “fuga para a frente” ou preferivelmente a “fuga” para o fantástico que só metaforicamente se pode conceber real (CS: 25).

Efetivamente, o romance epistolar imita, em permanência, situações de leitura, colocando em cena, face ao narrador, um narratário, um leitor envolvido, destinatário das cartas, situado no interior do espaço da correspondência privada, pois, ao contrário das memórias ou da autobiografia, o romance epistolar não pode existir se não se dirigir a alguém, a uma personagem: “[...] estamos en realidad ante un género que es esencialmente dialógico pues hay un personaje-emisor que se dirige a un receptor, ausente en la comunicación pero presente en el texto” (MORALES LADRÓN, M., s/d: 286); ou seja: a sua forma e significado justificam-se apenas no âmbito da existência de uma relação entre um remetente e um destinatário específico, ao contrário da autobiografia que se pode dirigir a um destinatário virtual.

Por outro lado, a leitura de um romance por cartas não é linear, pois o prefácio e as interrupções com notas de esclarecimento (de que

<sup>70</sup> Esclarece-nos Frédéric Calas que estas últimas tarefas atribuídas ao editor são de grande ambiguidade, uma vez que é ao mesmo que cabe a função de organizar e seleccionar, imprimindo nas cartas uma intervenção quase manipulativa e de grande responsabilidade, aproximando-se da função do realizador de cinema quando faz a montagem das imagens, efetuando, naturalmente, exclusões, pondo em causa o valor literário da obra (CALAS, F., 1996: 54).



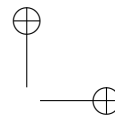
é exemplo a existente em *Cartas a Sandra*, na página 33, remetendo para a obra *Para Sempre*), os comentários, as datas, as chamadas de atenção relembram o leitor, pela “voix étrangère et parasite” (CALAS, F., 2007: 56) do editor, de que não está na presença de um romance, de uma ficção forjada, mas que se encontra perante um documento verdadeiro. Por seu turno, o leitor externo<sup>71</sup> virtual é detentor de um estatuto mais ambíguo, na medida em que procede à leitura de uma carta relevante da esfera do privado que não foi escrita para si; este leitor não previsto constitui um “voyeur” (*ibid.*), um leitor indiscreto nas palavras de Rousset (*apud* CALAS, F., 2007: 57), uma vez que tem na sua posse cartas que não lhe foram diretamente destinadas.

Assim, num tom de cumplicidade calculista, o editor dirige-se ao narratário, despertando-o para aquilo que Calas designou por “l’emballage nécessaire au livre nu” (*id.*: 61) que “font partie du plaisir de reconnaissance” (*ibid.*) – os prefácios pseudo-editoriais –, ajudando-o no processo de leitura através do fornecimento de informações sobre o género da obra, sobre o estilo do texto e os códigos de decifração, numa postura de visível argumentação:

Não sou crítica literária e não tenho assim autoridades para me pronunciar sobre a sua qualidade, ou seja o seu interesse. Mas a minha longa experiência de jornalista, a prática do que escrevi e do que os meus colegas escrevem dá-me um certo sentido de medida para avaliar mesmo o que escreve um verdadeiro escritor (CS: 23-24).

Como quer que seja, o prefácio, “un lieu de passage, un vestibule, un interstice” (*id.*: 62), colocando-se entre a obra e o leitor, estabelece um lugar entre o discurso romanescos e o polo social em que se enquadra, afirmando-se como um importante elo na cadeia comunicativa, fazendo

<sup>71</sup> Distinguem-se, então, segundo Calas, duas categorias de leitores: “[...] celle des lecteurs attentifs et perspicaces e celle des lecteurs naïfs” (CALAS, F., 2007: 57), pois “Chaque texte s’adresse à un type de lecteur particulier, dont le portrait ou les caractéristiques sont esquissés dans le texte de la préface” (*ibid.*)



a asserção paradoxal do carácter não fictício da obra, sendo que “Le péritexte fictionnel ne «ment» pás. Il est peut-être tout simplement «hypocrite», au sens étymologique du terme, c’est-à-dire «comédien»” (*ibid.*). Por conseguinte, o autor do romance “se travestit”<sup>72</sup> (*ibid.*), procurando parecer outro, diferente daquele que ele é, como asseverou o próprio Vergílio Ferreira: “Je est un autre” (*E*: 145).

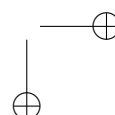
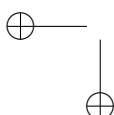
Concomitantemente, sendo que as cartas já estavam dactilografadas, a ideia de espontaneidade na sua redação fica comprometida, havendo, portanto, a indicação da intenção da publicação das mesmas – “Porque é que sobretudo as dactilografou com um destino visível de publicação” (*CS*: 23) –, o que poderá gerar, segundo Raquel Campos, “uma ênfase tanto em seus poderes de verdade quanto em seu potencial enganador e, sobretudo, auto-enganador” (*CAMPOS, R., s/d*).

Recorrendo ao discurso direto de uma narrativa na primeira pessoa, originando, tecnicamente, uma polifonia discursiva, o autor, num registo alegadamente confessional, goza de um estatuto privilegiado, acautelando a veracidade das suas asserções:

Es el sentido de confesión, al tratarse de una narración en primera persona, el carácter de inmediatez que adquiere la experiencia vivida y relatada, la naturaleza privada de la exposición, con su indagación psicológica y personal, y la esencia dialógica del discurso, lo que contribuye a la creación de autenticidad de lo contado y de apariencia de no-ficcionalidad (*MORALES LA-DRÓN, M., s/d: 286*).

Por outro lado, o discurso direto permite a subjetividade da visão particular de cada personagem, ainda que tal origine o confronto de

<sup>72</sup> Corroborando esta interpretação, “Nora Catelli utiliza uma alegoria interessante: a do ator e sua máscara. O espaço autobiográfico seria equivalente à câmara de ar que se forma entre o rosto e a máscara: não existiria completamente neste «eu» que narra sua história, nem na moldura que usa para narrá-la. A máscara que cobre o rosto estaria submetida a um regime de não correspondência, pois não mantém uma relação de semelhança com o que está oculto. A partir deste vazio deformado impõe-se a ordem do relato que, no máximo, só mantém com a realidade vivida uma presunção de semelhança ou analogia” (*CATELLI, N., apud MACIEL, S., s/d*).





opiniões [“O caso da Inocência, por exemplo, não foi tão «inocente» como praticamente ele conta” (CS: 11)], e instigue o leitor a descortinar “algumas inexactidões” (CS: 13).

Ora, no sentido de preservar a coerência da ficção epistolar, que se dá por real, as cartas, sob pena de se destruir essa coerência, não deverão senão ser endereçadas a destinatários implicados na diegese, constituindo estes últimos os únicos narratários admitidos no círculo da comunicação. Neste seguimento, é-nos permitido distinguir, em *Cartas a Sandra*, o destinatário direto das cartas (Sandra)<sup>73</sup> do indireto (o leitor), já que a escolha da forma epistolar, “um escrito que se destina simultaneamente a leitor nenhum e ao maior número de leitores” (CAMPOS, R., s/d)<sup>74</sup>, pressupõe a integração, na ficção, como já referimos, da figura do leitor – um estatuto cuja soberania é arrebatada pela imagem do editor ainda que este se assuma como mero compilador das cartas encontradas (“E nesse mesmo dia pude dispor tudo como era devido e regressar a Lisboa com alguns livros e papéis que encontrei” [CS: 10]):

Tais procedimentos destinavam-se a fazer o livro passar por verdadeiro, por meio da negação, justamente, de seu caráter de romance, como se ele apenas apresentasse um discurso espontâneo, produzido por um não-escritor, não destinado à publicação. Era por inscrevê-lo na ordem do privado, do íntimo, do secreto, portanto, que tais procedimentos revestiam o romance de um efeito de verdade (CAMPOS, R., s/d).

Contextualizado o leitor pela introdução prefacial – um prefácio que constitui, simultaneamente, um epílogo, na medida em que é na

<sup>73</sup> Sendo que, segundo Aguiar e Silva, “Por vezes, o destinatário intratextual identifica-se com um desdobramento ou uma projecção do eu do próprio emissor, originando-se assim uma situação de auto-comunicabilidade intratextual” e “Outras vezes, o destinatário intratextual possui uma capacidade semiósica apenas simbólica ou antropomorficamente atribuída” (SILVA, V. M. A., 2010: 307).

<sup>74</sup> Reforça Raquel Campos que “um escrito do âmbito privado, sendo íntimo e secreto, é mais verdadeiro do que aquele que se escreve para um grande número” (CAMPOS, R., s/d).







“Apresentação” que Xana dilucida o leitor quanto à conclusão da narrativa (“[...] fui encontrá-lo ainda caído para a tábua em que escrevia” [CS: 9]) –, segue-se um conjunto de dez cartas<sup>75</sup>, num registo de emotividade poética pretensamente dialogal; um ilusório circuito comunicacional atestado pela “intensa nomeação do destinatário” (RODRIGUES, I. C., 2009: 44) e pela “recorrente utilização de vocativos” (*id.*: 47) (todas as cartas, à exceção da terceira, se iniciam por “Sandra” ou “Querida Sandra”), facilitando a “encenação de um quase convívio” (*ibid.*):

Sandra. A Xana esteve aqui há dois dias com o miúdo e foi-se ontem. Desde há uns tempos que ela telefona menos, talvez por economia porque escreve mais vezes em estilo telegráfico. Na última dizia estás porreiro? Por aqui tudo fixe, o miúdo lá anda na escola, farta-se de levar porrada (CS: 71).

Importa ainda a este respeito referir que, para além das marcas contratuais apontadas, são escassas as evidências da escrita epistolar nas cartas de Paulo que, “sem data rigorosa” (CS: 9), impossibilitam manter com a cronologia uma relação constitutiva. Excluída a referência à data e ao local da escrita, mantêm-se em todas as cartas (à exceção da terceira) o vocativo inicial dirigido à destinatária e a assinatura de Paulo, numa reafirmação da identidade do remetente.

Esta encenação torna-se possível pelo recurso à focalização autodiegética que, como diz Aguiar e Silva, se revela especialmente adequada “para o devassamento da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e que a si própria se desnuda”; e continua:

As mais subtis emoções, os pensamentos mais secretos, o ritmo da vida interior, tudo, enfim, o que constitui a história da intimi-

<sup>75</sup> Repare-se que estas cartas, segundo Isabel Rodrigues, “não diferem muito de alguns fragmentos de *Para Sempre* em que Paulo fala de Sandra ou a ela se dirige de forma mais explícita, interpelando a personagem e nomeando-a no seu discurso, numa tentativa muito clara de restituir à sua relação com Sandra o sentido comunicativo que o tempo e a morte inviabilizaram” (RODRIGUES, I. C., 2009: 47-48).



dade de um homem, é miudamente analisado e confessado pelo próprio homem que viveu, ou vive essa história. Nos romances em que o distanciamento cronológico e existencial entre o narrador e o protagonista é mínimo, ou nulo, o leitor experimenta de modo particularmente intenso a ilusão de participar no desenvolvimento da história do protagonista [...] Nos romances de focalização homodiegética [...] aparece logicamente uma focalização interna em relação ao próprio narrador, ligada à intuspecção e ao confessionalismo que caracterizam, em geral, o romance do narrador autodiegético e o romance epistolar, e condicionada pelo temperamento, pelo carácter e pela ideologia do narrador-personagem. Esta focalização restringe-se [...] ao narrador – autor de cartas no romance epistolar –, já que as outras personagens são focalizadas do exterior (SILVA, V. M. A., 2010: 772-773).

Ora, tais asserções encontram a sua concretização no protagonista de *Cartas a Sandra*, Paulo, narrador e personagem, que, numa sucessão de pungentes enunciações, se expõe, se revela, ao mesmo tempo que patenteia convicções ideológicas, relegando as demais personagens para um plano secundarizante da mescla narrativa.

É, portanto, de assumida importância a seleção do género discursivo quando se preconiza a concretização de uma determinada intencionalidade, estando o exercício da sinceridade mais ligado a determinadas formas enunciativas (cf. CAMPOS, R., s/d).

Deste modo, o discurso epistolar, de “contida brevidade narrativa”<sup>76</sup> (FERREIRA, S., 2003: 185), e, neste caso particular de *Cartas a Sandra*, de uma redundante e “Notória restrição vocabular” (RODRI-

<sup>76</sup> Embora não seja nossa intenção referir-nos às tipologias textuais, consideramos pertinente a referência à reduzida narratividade da obra em estudo, cuja contextualização nos é fornecida pelo prefácio. Assim, inferimos que o romance *Cartas a Sandra*, demarcadamente descritivo, se sugere subalterno à sequência narrativa que integra (*Para Sempre*), pois “en termes de dominante textuelle, la description l’emporte rarement. Dans un récit de quelque étendue, elle est, en principe, au service de la narration, c’est-à-dire dominée” (ADAM, J. M., 2008: 100).



GUES, I. C., 2009: 49) – “Tenho a impressão de mais uma vez verificar como é restritivo o vocabulário amoroso e tanto mais restrito quanto mais é intensa a paixão” (CS: 24-25) –, permite ao narrador, num discurso pautado pelo egotismo<sup>77</sup>, seguindo “o pensamento de Kafka [...] escrever livros que fossem capazes de quebrar o gelo que há na alma humana” (HORA, A. A., 2011: 32).

### 3.3. O privado e o filósofo ou um solitário ato de criação

“A carta. Era do tempo de um viver sossegado, de se percorrer a intimidade de nós e de se estar aí bem. Havia a agitação do que nos agitasse, mas dizê-lo remansamente reconduzia ao sossego.

<sup>77</sup> Um egotismo que Vergílio Ferreira urgiu em contrariar, estabelecendo uma notória diferenciação entre o homem e o indivíduo: “Prevendo talvez que naquela sua radicalidade interrogativa, desenvolvida no interior absoluto do círculo vivencial do «eu», se pudesse ver a expressão de um hermético individualismo, Vergílio apressa-se a clarificar-nos o que considera ser «o equívoco de um individualismo». Com efeito, a um apego tão incondicional ao «eu» julgar-se-ia corresponder um «arranhar interminavelmente o indivíduo», um egotismo obsessivo, enfim. Aí, porém, o equívoco – o de não se distinguir claramente, como é devido que se distinga, o «homem» do «indivíduo», distinção em que, aliás, Vergílio insiste até à náusea” (SOUSA, J. A., 2008: 580). Segundo José Antunes de Sousa, o “eu” que o autor de *Cartas a Sandra* desvela nas suas obras, “esse «eu» a que Vergílio se agarra não remete imediatamente para o domínio de um psicologismo egotista com que um certo individualismo se confunde, um individualismo caracterizado pela obsessão quase métrica do cotejo posicional com os outros, em relação aos quais o que se procura é marcar, a todo o custo, a «fanática diferença». Esta busca ardorosa, e para tanta gente vital, de um reconhecimento activo da personalidade, que dê de nós aos outros uma clara imagem de importância e suficiência” (*ibid.*).



Era do tempo de ter problemas para os desdobrar em escrita e de se ficar aí mais planificado. Era do tempo de se conversar e não de atropelar palavras no momentâneo aturdimiento. Era o tempo de se ter alma e não o seu contraplacado. Era o tempo de se terem ideias e não bocados de cortiça. O tempo do silêncio e não dos gritos de massas. O tempo de se estar só e não dos encontrões de se estar em companhia. A carta” (E: 33)

Procurando restabelecer a sua ligação com Sandra, agora, irremediavelmente, ausente, Paulo recorre à redação de cartas que, no conteúdo da sua criação, retomam a brevidade da vida passada, numa deliberada intenção catártica, “un chant, une longue lamentation tragique, sans accompagnement” (para fazermos uso da caracterização proferida por Calas a propósito de *Lettres Portugaises*)<sup>78</sup> (CALAS, F., 2007: 25-26), estabelecendo uma conversação consigo mesmo: “La carta, al convertirse en un substituto de la comunicación directa e interpersonal, precisamente gracias a su condición de privacidad, permite la revelación de una dimensión más oculta del personaje” (MORALES LADRÓN, M., s/d: 287).

<sup>78</sup> Referimo-nos, aqui, uma vez mais, às *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado com as quais estabelecemos um vínculo de semelhança, pelo facto de, também estas, terem sido motivadas pela ausência, ainda que indefinida, do seu destinatário. Como nos refere Frédéric Calas, as cartas de Mariana “s’adressent à un absent, un fantôme” (CALAS, F., 2007: 68) e constituem uma tentativa “pour échapper à une séparation que impose une distance” (*ibid.*). Nas *Cartas Portuguesas*, “La lettre gomme l’absence, jette un pont entre le «je» et le «vous»” (*ibid.*) e “Le motif de l’absence devient le thème même de l’oeuvre” (*ibid.*). A sóror Mariana confere um estatuto de solilóquio à carta que “repare l’absence” (*id.*: 71), a tónica é colocada sobre “le discours narratif, discours subjectif, passionnel, myope, que le choix de présent rend douloureusement tragique” (*id.*: 72). Deste modo, as *Cartas Portuguesas* “voient triompher le «je» comme principe d’organisation de la trame romanesque et comme principe d’introspection. Il ne s’agit pas ici d’autobiographie ni de journal intime car la religieuse ne se penche pas sur son passé ni ne rend un compte fidèle et complet de ses journées” (*id.*: 73). Já em *Cartas a Sandra*, o narrador, ao longo das suas redações, alude a um passado comum, fazendo aproximar o seu texto memorativo do estilo de um diário autobiográfico (ainda que repartido e não cronologicamente ordenado, como seria suposto).



Através do ato de rememoração, Paulo intenta recuperar o passado, numa atitude de reinterpretação – sendo que o “passado só existe em função da percepção eminentemente falível que o acto de recordar lhe confere” (MATHIAS, M. D., 1997: 43) –, concretizando, em *Cartas a Sandra*, o que tantas vezes se pronunciou em *Para Sempre*: a comunicação (cf. PAIVA, J. R., 2007: 645):

Assim. Escrevi-lhe uma carta do tamanho da minha paixão, metia-a no bolso, saí. Mas chegado ao marco do correio. Parei, meti a mão no bolso, fui dar mais uma volta de reflexão. Saber a palavra certa, o gosto certo, a atitude justa. Mas o que é que está certo para ti? Voltei ao marco do correio, meti a mão ao bolso. Mas quando estava já a metê-la na ranhura. Fui dar mais uma volta (PS: 137).

Através da escrita, as epístolas permitem uma substituição da escrita pela vida (cf. MORALES LADRÓN, M., s/d: 291), “a través de la dialéctica entre presencia textual y la ausencia personal” (*ibid.*); como diria Benstock, “the letter substitutes the word for the world, substitutes the writing for living” (Benstock *apud* MORALES LADRÓN, M., s/d: 291), tornando-se (tal como, aliás, já referimos) a sua escritura mais aprazível do que a própria comunicação presencial, por nos podermos apropriar dela: “[. . .] la carta resulta más inmediata y más cuerpo, porque uno se puede apropiarse de ella, algo que no ocurre con la persona, que viene representada por el alma” (MORALES LADRÓN, M., s/d: 292).

Deste modo, o narrador é impulsionado para a redação de cartas, convertendo-se a carência do destinatário “en placer porque se transforma en la motivación de los personajes para escribir” (*ibid.*). Essa motivação, “um enorme prazer magoado” (CS: 86), leva Paulo a iniciar uma longa reflexão sobre Sandra e a sua afeição por ela, escusando a presença de qualquer outro personagem: “Além do narrador de cada um destes romances, há apenas sombras, pretextos para as meditações do narrador” (LIND, G. R., 1986: 36), numa atitude refletiva que, se-





segundo Bakhtine, exige que o autor se distancie de si, para que possa formar uma personagem que melhor se contemple:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, a expressão do rosto – o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele (BAKHTINE, M., 1997: 42)<sup>79</sup>.

Então, uma vez que, na obra em estudo, narrador e personagem principal se fazem coincidir, depreendemos que o narrador terá um conhecimento mais aprofundado do protagonista do que este último sobre si mesmo, sendo através da escritura das cartas que esse reconhecimento, essa autognose, se possibilita, e, assim, “Le discours de soi à l’autre devient discours de soi à soi” (CALAS, F., 2007: 75).

Em *Cartas a Sandra*, um livro que, segundo Paiva, Vergílio Ferreira edificaria com base em quatro elementos basilares da sua escrita e do seu imaginário [“o regresso à «Casa do Ser» na *aldeia eterna* a que retornaram quase todos os protagonistas dos seus romances, a reinvenção deslumbrada de Sandra, a arte da narração e a paixão pela epistolografia” (PAIVA, J. R., 2007: 631)], o discurso narrativo, à semelhança do

<sup>79</sup> A propósito das afirmações de Bakhtine, apontamos, ainda, para a obra *Para Sempre*, onde esse distanciamento entre o homem que observa e o homem observado, uma espécie de *Doppelgänger* (Óscar Lopes apud FONSECA, F. I., 1992: 110), se radicaliza (cf. FONSECA, F. I., 1992: 109), pois “esta dissociação de vários «eus» do narrador em diferentes épocas da sua vida é levada ao ponto de dialogarem frequentemente entre si” (*ibid.*): “– Paulo! – digo-lhe eu cá de cima e ele ergue para mim a face cansada. Tenho pena de mim lá em baixo, a face encarquilhada de pregas. E a barba por fazer, parece-me, estás pois um relaxado” (PS: 45).





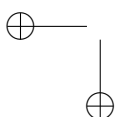
que ocorre em diários íntimos e autobiografias, responde a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido, apesar de, remata Calligaris “Ser sincero, autêntico, é um valor em si, em nada subordinado à verdade factual” (CALLIGARIS, C., 1998: 45), até porque “O discurso, embora dito autobiográfico, não tem o poder, como qualquer discurso, de trazer para o interior do texto toda a complexidade da existência do ser humano” (MACIEL, S., s/d).

Neste seguimento, adita Raquel Campos, é “por inscrevê-lo na ordem do privado, do íntimo, do secreto, portanto, que tais procedimentos revestiam o romance de um efeito de verdade” (CAMPOS, R., s/d). Contudo, tal como já mencionámos, a questão “poderá estar não na atribuição da verdade do que se diz mas à legitimidade da forma que se escolheu para se poder ter tal discurso” (*ibid.*), pois o exercício da sinceridade liga-se a uma determinada forma narrativa, de que é exemplo a carta, sendo “no interior deste espaço de onde o pudor e o medo de desagradar foram expulsos que se pode dizer a palavra verdadeira” (*ibid.*).

Assim, paulatinamente, Vergílio Ferreira passa do romance acerca das coisas dos homens para o romance acerca do Homem, ou seja, do romance para um romance contaminado pelo *pathos* metafísico, o romance-problema (cf. SOUSA, J. A., 2008: 3), isto é, um romance de carácter filosófico, cuja atenção se dirige “mais às ideias do que à fauna humana” (LIND, G. R., 1986: 36), um romance onde, segundo Bréchon, os “personagens se sentem tão perdidos, tão nus, tão insólitos como o primeiro homem se deve ter sentido” (BRÉCHON, R., 1992: 350), onde “o personagem central busca o sentido da vida, mas é arrastado por ela, nela se perdendo”<sup>80</sup> (*id.*: 352).

É, pois, numa atitude refletiva e “basicamente interrogativa e problematizante que a ficção vergiliana se lhe faz naturalmente envolta numa ínvia espessura filosófica” (SOUSA, J. A., 2006: 3). Através

<sup>80</sup> Embora, note-se, a preocupação vergiliana nas suas digressões seja justamente a de (re)aproximar o homem não das respostas, mas das perguntas necessárias para a compreensão do seu movimentar-se no mundo (cf. HORA, A., 2011: 94).



de uma “memória-viagem” (FIALHO, M. C., 1999: 3) ou “memória-ficção” (*ibid.*), a narrativa vergiliana pauta-se “pela nostalgia, conformada por dois tipos de sentimentos contraditórios – o da proximidade e intimidade do que se evoca e o da distância do irrecuperável” (*id.*: 2).

Deste modo, num registo autoficcional<sup>81</sup>, o emissor remete-se ao refúgio e ao deliberado isolamento, optando pela evasão psicológica em detrimento do confronto direto com a realidade da consistência dos dias que lhe interditam a frugalidade do quotidiano: “E passados todos

<sup>81</sup> Recorde-se que este termo e conceito foi inaugurado por Serge Doubrovsky, no seu livro *Fils* (1977), em cujo enredo faz coincidir o seu nome (o do autor) com o do narrador e com o do protagonista, declinando a categorização autobiográfica reservada, segundo o autor, a pessoas mais importantes, restando-lhe a autoficção para que possa perdurar no tempo: “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fil*s des mots, alliterations assonances, dissonances écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir” (DOUBROVSKY, S., 1977: 10). Sobre este assunto, Colonna estabelece, igualmente, uma diferenciação entre o romance autobiográfico e a autoficção, esclarecendo que no enredo romanesco, o narrador não se poderá identificar com o autor, uma vez que aquele se trata de “un rôle inventé et adopté par l’auteur” (KAYSER *apud* COLONNA, V., 1989: 123), uma personagem inventada: “Tant par sa matière que par son inscription intime et par sa stratégie discursive, la fiction de soif se sépare du roman autobiographique. En elle, le contenu de l’histoire est fictionnel l’auteur n’emprunte aucun masque et n’a aucune prétention à la vérité personnelle. Plutôt qu’un déguisement, c’est un travestissement; plus qu’une transposition, c’est un «libre jeu des forces imaginative». Bien sûr, un tel récit sera toujours révélateur de la vie intellectuelle et morale de son auteur, mais c’est le lot de toute fiction et sans comparaison avec un texte délibérément personnel. La fictionnalisation de soi est donc à l’origine d’une forme de fiction beaucoup plus ambiguë et retorse que tous les types de fiction d’inspiration autobiographique. Qu’un écrivain mette à contribution son existence pour élaborer une oeuvre de fiction constitue un phénomène banal et bien connu. En revanche, qu’il figure dans un récit imaginaire, comme s’il tentait de se dédoubler en personnage romanesque, voilà un geste moins habituel et plus énigmatique” (COLONNA, V., 1989: 11). Por outro lado, Eurídice manifesta-se sobre o termo autoficção assumindo que a “autoficção é um gênero que embaralha as catego-





estes anos não me foi ainda possível cumprir a minha monotonia” (CS: 45).

Ora, é no espaço<sup>82</sup> do nada, na parcimónia das tardes, que Paulo tece emoções em forma de carta, num modo comunicativo, alegadamente espontâneo e autêntico, projetado para preencher a lacuna deixada pela ausência penosamente experienciada pelo redator. Neste espaço, aliado ao tempo de um fim de tarde ardente, gelada, deserta, a que o narrador múltiplemente alude, Paulo começa a “falar” (CS: 53) sozinho, “que é o modo de haver diálogo com o outro que é ele” (CS: 53), “rapidamente antes que a noite me cale” (CS: 115). Numa “casa vazia e enorme” (CS: 34), “deserta” (CS: 37), “No vazio” (CS: 38), “no silêncio da Terra” (CS: 51), “tão só” (CS: 128), sem admitir a intromissão de ninguém (“[...] vou-lhe pedir já que saia da minha conversa para estar só contigo” [CS: 121]), Paulo coabita com a imagem fantasmática de Sandra da qual obstinadamente rejeita libertar-se: “Porque é que eu me passei para o meio da cama? E só acho uma como resposta o teres morrido para sempre. E fiquei horrorizado da minha libertação” (CS: 139).

Como acima referimos, é no período das tardes que Paulo se comunica com Sandra, fazendo culminar esse diálogo imaginativo com o término do dia (“A tarde apaga-se lenta” [CS: 41], “Está uma tarde

---

rias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir”, assistindo-se “ao surgimento de novos tipos de escritas de si, descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem «eu» sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, E., 2010: 91). O que sucede em *Cartas a Sandra*, parece-nos consentâneo com o preconizado por Colonna, já que, segundo o mesmo, a figura *auctoriale* constitui uma dupla projeção ficcional do autor como personagem e como narrador (cf. COLONNA, V., 1989: 119), dando-se “ao cúmulo de dialogar com tais personagens, seus sócios” (DAL FARRA, M. L., 2003: 172): “Vem a voz da sala, vou para lá. Sentado numa cadeira – és tu? que tens aqui que fazer? E numa alegria jovem na face toda aberta – sou eu. Mal me reconheço, há quantos anos?” (PS: 247).

<sup>82</sup> Acerca do espaço, remetemos para os estudos de António da Silva Gordo, onde esta questão se encontra amplamente explanada (1995).



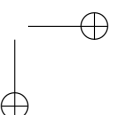
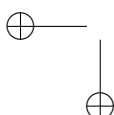


sufocante, vou deixar que ela se cumpra na sua fadiga e o sol se apague na noite” [CS: 55], “A tarde escurece” [CS: 80], “As sombras crescem a toda a roda, a noite vem aí” [CS: 91], “Escrevo-o rapidamente antes que a noite me cale” [CS: 115]), descrevendo, desse modo, “o percurso do sol, do apogeu ao poente, metaforizando a existência: o entardecer equivale ao envelhecimento do narrador” (CUNHA, C. M. F., 2003: 141)<sup>83</sup>. O tempo (de finitude) presta-se, então, à representação do trágico, da inevitabilidade disfórica, que se evidencia pela reclusão espacial do narrador:

O espaço fechado onde decorre a narração pode falar da solidão existencial (v.g. *Estrela Polar*) ou trágica (v.g. *Para Sempre*), mas constitui também a solidão da produção estética, centro e exílio do mundo, lugar do vazio e da angústia, que a proximidade da morte agudiza (*id.*: 144).

A reforçar a tragicidade temporal, surge, num sentido mais lato, o espaço que o protagonista coloca em evidência (o das origens, o da aldeia), contrastante com o espaço da cidade “onde se sente desterrado” (GORDO, A. S., 1995: 54) – espaços esses dicotômicos, imbuídos de simbologia (sendo o primeiro o ponto de partida, mas, também, o ponto de chegada; o segundo, o lugar ermo, errante onde não se pode estar “a sós connosco” [CS: 48-49]). Concomitantemente, deparamo-nos com o

<sup>83</sup> É, portanto, no período das tardes, na luminosidade dos dias, que Paulo privilegia a sua comunicação com Sandra, talvez porque “o sol, na iconografia cristã, é considerado o símbolo da imortalidade e da ressurreição, ou seja, do eterno renascimento para a vida” (PIZA, E. L., 2003: 92), sendo a sua luz “um primeiro aspecto do mundo informe. [...] A luz é conhecimento. Segundo São João (1, 9), a luz primordial identifica-se com o verbo; o que exprime de certo modo a irradiação do Sol espiritual que é o verdadeiro coração do mundo. Essa irradiação é percebida por todo homem que vem a este mundo, precisa São João, voltando ao simbolismo da luz-conhecimento percebida sem refração, isto é, sem intermediário deformante, por intuição direta: esse é bem o caráter da iluminação iniciática. Este conhecimento imediato, que é a luz solar, opõe-se à luz lunar que, por ser refletida, representa o conhecimento discursivo e racional (CHEVALIER & GHEERBRANT *apud* PIZA, E. L., 2003: 92).





estreitamento dos espaços físicos confinados à dimensão de uma casa, de um jardim, de um corredor, de um quarto, de uma folha de papel, onde imperam o vazio e a solidão, a par dos espaços psicológicos, num crescendo de conflituosidade interior, agudizando-se a sua dramaticidade. Quanto menor o espaço, maior a agonia.

Não obstante a importância atribuída ao espaço físico, nomeadamente pela sua significação social, a verdade é que é no espaço psicológico que o sujeito encontra o seu habitat: “Das características do habitat do herói devemos começar por referir duas essenciais, já pontadas noutro contexto: o silêncio e a solidão” (GORDO, A. S., 1995: 63). Pelo que, o silêncio, consideramos, é imprescindível para se efetuar o processo de rememoração, para se concretizar o ato da escrita, para tornar audível a voz de Sandra:

Mas um dia ouvi-te a ti perfeitamente e vim mesmo ao corredor em alvoroço. Disseste o meu nome claro e eu disse-te estou aqui. Mas não disseste mais nada e eu fiquei tenso à espera e quase sufoquei. Mas eras tu, conheço bem a tua voz, poderia reconhecê-la no vozear de uma praça pública (CS: 38).

Já a solidão é, segundo António Gordo (1995: 64), obstada pela desmultiplicação do eu em personagens várias, preterindo-se o cumprimento da tipologia discursiva monológica em função de um modo dialogal com o destinatário ausente (“E eu digo-te boa tarde. Boa noite. Ver-te-ei amanhã?” [CS: 91]); ou, como que num reflexo, consigo mesmo: “Vai ser um dia difícil, sossega. Sim, vou sossegar” (CS: 103).

Assim, a carta funciona como o substituto do outro, num discurso saudoso<sup>84</sup>, dominado pela função conotativa da linguagem, porque portador do desejo do remetente. Contrariamente ao preconizado pelo

<sup>84</sup> Sobre esta matéria, transcrevemos aqui o que nos refere José Antunes de Sousa sobre a saudade, por considerarmos que as suas averbações se coadunam com o que temos apontado sobre a rememoração do passado: “Daí que a *saudade* seja não «o sonho impossível» de um regresso a um passado que é absoluto, nisso mesmo de sê-lo e que, como tal, não há forma de fazê-lo voltar, mas, antes, a íntima disposição





texto autobiográfico, cronologicamente obediente, na obra em estudo, a coerência narrativa deixa-se reger pelo exercício da anamnese em interação com a “decantação, que resulta do momento presente e da visão retrospectiva do passado, tal como esse presente o revê e imagina” (MATHIAS, M. D., 1997: 44).

Portanto, numa “cura pelo discurso” (*ibid.*), Paulo, simultaneamente narrador e narrado, recolhe-se à solidão para dela fazer emanar a quietude do silêncio, um lugar anterior onde melhor se confessa, onde melhor se questiona, onde melhor se consciencializa da impotência humana face à onnipotência de problemas intocáveis, imutáveis, face ao incognoscível. Perante um interlocutor caracterizado pelo mutismo, o narrador, subjugado numa situação-limite, descortina na imaginação o diálogo possível, expiando, dia após dia, a sua situação de abandono e degradação.

Por conseguinte, o espaço imperante da solidão permite, assim, a reconstituição de um passado recortado pela fugacidade do tempo, através de uma retrospectiva que a memória permite tecer num ritmo compassado, seletivo, protelando a angústia causada, sobretudo, pela consciência da sua própria mortalidade, da finitude da existência humana, do absurdo da morte, num discurso eminentemente poético “Porque um romance (ou um poema) não se escreve apenas com palavras” (*E*: 163-164).

---

para o irreal desse passado, não apenas por ser irrecuperável na realidade que o foi mas sobretudo porque «o que nele vive é o que nunca se viveu». Vive-se o passado *saudosamente* não tentando o impossível de revivê-lo, mas transpondo *esse* passado para uma zona límbica do tudo-pode-acontecer, mesmo que não aconteça, o mesmo é dizer, que a *saudade* é o modo de transpor o passado ontologicamente cristalizado para um futuro de abertura a um infinito de possibilidade. Viver-se colado à denotação factológica do *presente* é a forma mais vulgar de se viver em *melancolia* um passado. Alçar-nos a uma «forma imóvel, universal» que não repete aqueles factos mas que os transpõe é a forma de a vivermos em *saudade*, que é a forma de, ao vivermos o passado, o vivermos no que nele não houve, que é, afinal tudo o que pode haver” (SOUSA, A. J., 2008: 281-282).





## Conclusões provisórias

“Se quero saber quem sou, tenho que recuar até quem fui”  
(REISNER, G., 1999)

Ao longo deste capítulo, aludimos à imagem que a mulher impõe na obra *Cartas a Sandra*, fazendo-se oscilar a figura feminina entre o vulto de um corpo tangido pelo erotismo e a representação de um corpo elevado ao imago de divindade tão inalcançável quanto irrecuperável.

Por um lado, entrelaçando enredos e personagens numa relação quase incestuosa, porque as fazendo repetir e perdurar de romance para romance, “o autor”, escreve Isabel Cristina Rodrigues, “terá decidido assumir sem receios e sem máscaras a sua obsessão por Sandra, aceitando finalmente o seu nome por sobre todos os outros que a personagem tomou ao longo da obra do escritor – Mónica (*Em Nome da Terra*), Oriana (*Até ao Fim*), ou ainda Bárbara (*Na Tua Face*) (RODRIGUES, I. C., 2009: 46).

Por outro, o autor demiurgo procedeu à escrita do “livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte” (ARTIÉRES, P., 1998: 32), num processo de reconstrução, de defesa e resistência ao tempo.

Com efeito, pretendendo restabelecer a comunicação com Sandra, Paulo recorre à utilização de alguns artifícios de ficcionalidade e de outros recursos que procuram garantir a autenticidade dos relatos emanados pelo protagonista, instaurando, simultaneamente, ambiguidade nas possíveis interpretações que ora atestam a ficção, ora procuram, nos meandros do texto, certificar a sua veracidade com base em elementos paratextuais.

Portanto, como foi possível observar, o registo epistolar romanesco recorre-se de determinadas estratégias para fazer resultar a sua intenção comunicativa: a de implicar o leitor no processo dialógico, fazendo-o



intervir como narratário, com vista à completude do circuito comunicacional. A este propósito, diz-nos Frédéric Calas que os efeitos de composição fazem aparecer a verdade como uma produção do fictício, acrescentando que o romancista não se preocupa com a questão da falta de veracidade do romance, mas com a dosagem dos artifícios que constituem a essência da ficção. Calas distingue, na forma epistolar, duas correntes de expressão: a que diz respeito à “veine «libertine»” (CALAS, F., 2007: 109) e à “veine «sentimental»” (*ibid.*), sendo a primeira atinente à retórica e a segunda concernente à obsessão pela transparência; e esta tensão entre artificialidade e transparência é tema central na obra *Cartas a Sandra*, cujo ónus temático recai sobre a impossibilidade de comunicação entre os dois amantes.

Efetivamente, a técnica de verosimilhança desenvolvida pelo autor é fundada sobre um equívoco, evidenciando esforços para convencer o leitor de que os textos apresentados são fruto de uma recolha de documentos reais. Primeiramente, o disfarce da ficção é proclamado pelo prefácio, pretendendo-se, através dele, assegurar que o romance se encontra a ser construído na presença do leitor, declarando-nos Xana que a decisão de publicar as cartas derivou de um encontro com um companheiro de quarto de seu pai, o juiz Rodrigo Xavier (cf. *CS*: 7).

Sequentemente, continuando na esteira das teorizações de Calas, em *Cartas a Sandra*, promove-se o deslocamento da fonte organizacional da narração para as zonas marginais do romance, e, a par da vontade de ocultar a ficção, atestando a veracidade dos factos, acrescentam-se informações que acabam por fomentar alguma ambiguidade, como acontece no excerto abaixo incluído em que se situa o protagonista no contexto ficcional de *Para Sempre*: “Mas além de que no *Para Sempre* tais motivos o poderiam também inibir, o facto se as ter datilografado induz-me à ideia de que a sua publicação estaria nos seus projectos” (*CS*: 13).

Parece, portanto, evidente que esta introdução de estatuto primordial – um discurso sobre outro discurso, uma ficção sobre outra ficção – está totalmente orientado para o leitor, procurando informá-lo,



contextualizá-lo, estabelecer um código de leitura (condicionando-a), mas, também, convencendo-o da autenticidade da ficção epistolar. Funcionando como uma máscara, que oculta ao invés de revelar, que relata a ficção dissimulando a realidade, a epistolaridade contribui, outrossim, para a construção de uma obra paradoxal, meia verdadeira, meia falsa, uma espécie de anti-romance, em função da imitação do discurso da verdade; e, valorizado pela sua antecedência, o prefácio reclama para si a atenção do leitor para o discurso biface que preconiza.

Com efeito, o estatuto postulado por uma literatura que finge ser uma emanção do real é complexo e ambíguo, pois essa transposição da realidade vivida não constitui um genuíno reflexo da vida. Mergulhando na esfera do íntimo e da confiança, o romance epistolar propõe ao leitor um espelho onde se refletem as suas preocupações, tal é a sua capacidade de representar a vida individual, permitindo, pela sua forma, a participação direta do leitor na vida interior das personagens, podendo este assistir a um drama de uma intensidade excepcional. Um drama que, porque escrito na primeira pessoa, faz aproximar a biografia do autor ao discurso ficcional que ensaia, numa obra em permanência, nas produções temáticas e simbólicas, e, antagonicamente, em mudança na problematização de questões de menor importância para a abordagem de temas de significado maior.

Assim sendo, num percurso alegadamente circular, como o defendem alguns dos autores aqui mencionados, os romances vergilianos “negam ao leitor a satisfação de acções dramáticas, convidando-o a reflectir” (LIND, G. R., 1986: 45), intensificando “a obra pedagógica”<sup>85</sup> do seu autor (*ibid.*):

Ao deslocamento por um percurso físico e exterior, corresponde uma *viagem* interior que é a da evolução e amadurecimento do homem. Por isso o romance de Vergílio Ferreira poderá sempre

---

<sup>85</sup> Nesta dimensão, Hans Robert Jauss atesta que a “relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral” (JAUSS, H. R., 1994: 53).





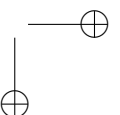
ser pensado como um romance de formação, à maneira da tradição alemã do *bildungsroman*, para o qual é tão importante, senão mesmo fundamental, a tópica da *viagem*, oriunda, aliás, como se sabe, da própria origem da literatura (PAIVA, J. R., 2007: 654)<sup>86</sup>.

A viagem a que alude Paiva obriga ao regresso a uma idade pré-terita, “rompe com a linearidade do tempo e favorece o conceito do tempo circular, oscilando entre o passado e o presente” (REISNER, G., 1999), numa busca incessante pela decifração do sentido da vida e da inevitabilidade da morte.

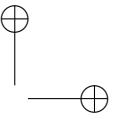
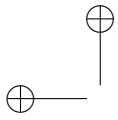
Por conseguinte, adotando “as novas técnicas do romance contemporâneo: a renúncia a uma narração cronológica em favor de um relato em dois planos temporais diferentes e a utilização desordenada das lembranças” (LIND, G. R., 1986: 46), Vergílio Ferreira, terá, enfim, completado o livro único que a sua obra constitui, cerrando o círculo com *Cartas a Sandra*, uma parte de um todo que se teimou juntar: “Existir é juntar pedaços que permanecem e coexistem em dimensão una e múltipla. . .” (REISNER, G., 1999).

---

<sup>86</sup> Recordemos o que sobre o romance de formação nos diz Bakhtine: “[...] apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói já não é uma unidade estática mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa aceção muito ampla, de romance de formação do homem” (BAKHTINE, M., 1997: 237). Parece-nos, portanto, que essa formação, ou transformação, diríamos, e as modificações que a mesma acarreta para o sujeito enunciativo, ditam a sequencialidade do enredo romanesco, o que vem reforçar a tese de que os romances em cuja categoria *Cartas a Sandra* se enquadra “donne l’impression d’être fabriqué sous nos yeux” (CALAS, F., 2007: 109).

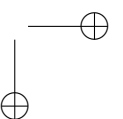
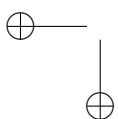






## Parte IV

# Processo dialógico de *Cartas a Sandra* com outros textos epistolográficos







## Introdução

Como já aqui o afirmámos, Vergílio Ferreira disseminou, nas suas obras, o registo epistolográfico, conferindo-lhe desiguais proporções. À parte as que se encontram confinadas à sua vida pessoal, encontramos, nos romances do autor, intenções comunicativas malogradas pela interrupção do circuito dialogal, tal como acontece em *Manhã Submersa*, ou obstadas pelo fenecimento dos seus destinatários, de que são exemplo as obras *Em Nome da Terra* e *Cartas a Sandra*:

Porque as evocadas destinatárias às quais se dirigem (Mônica ou Sandra) são, efetivamente, apenas matéria de evocação, existentes tão-só na memória e na saudade dos emissores (sejam eles João ou Paulo) que escrevem a mulheres mortas para ainda lhes darem vida pela palavra recriadora (PAIVA, J. R., 2007: 646).

Neste último caso, nada tendo para comunicar, o narrador debate-se com a sua emoção estética e existencial, fazendo da carta um lugar de reflexões recorrentes cuja simbologia se faz repercutir na duplicação de temas e lugares levados à obsessão.

Espaço privilegiado de comunicação, a carta, denunciadora da distância e da ausência, manifesta, simultaneamente, o seu halo de mistério e torna-se recorrente na prosa vergiliana, nem sempre como suporte à dimensão diegética, mas, frequentemente, como mote para a evocação de figuras femininas, atingindo a sua presentificação máxima em *Cartas a Sandra*. Nesta obra, a epístola aglutina o romance – escusando-se o autor de conferir coerência à narrativa ficcional, remetendo a sua contextualização diegética para a obra *Para Sempre* –, evidenciando o seu demarcado carácter lírico.



No presente capítulo, propomo-nos, então, evidenciar, ainda que de forma abreviada, a relação dialógica<sup>87</sup> que *Cartas a Sandra* estabelece com outras obras de Vergílio Ferreira, reportando-nos nós, apenas, às marcas epistolográficas existentes e à sua funcionalidade no âmbito da prosa narrativa.

Assim, em *Manhã Submersa*, um romance “Nitidamente autobiográfico” (LIND, G. R., 1986: 38), encontramos, recluso numa crença da qual não comunga, o protagonista do romance, António Borrvalho – “um jovem da camada baixa da sociedade, que ambiciona vencer na vida sacrificando a inteligência e recalçando a sensualidade” (*ibid.*) –, que tudo faz para escapular às drásticas regras eclesiásticas vigorantes no seminário. Numa primeira tentativa de emitir um grito mudo, redige uma carta a sua mãe:

De modo que, nessa noite, quando nos consentiram que escrevêssemos para a terra, disse tudo evidentemente a minha mãe. Contei-lhe do que sofria, do espanto da minha solidão, das saudades grandes da aldeia. E acabei por declarar que me queria ir embora (MS: 36).

Porém, como é característico das obras vergilianas, a carta não completa o seu circuito comunicacional, uma vez que é intercetada, afastando, sequentemente, o neófito do seu objetivo: o de regressar a casa – um retorno à terra que o protagonista Paulo, viúvo e reformado, concretiza em *Para sempre*, estabelecendo-se, finalmente, “o equilíbrio entre a aldeia e a cidade grande, as vivências de uma infância na província e da idade madura numa grande cidade entrecruzam-se, e tudo isto numa espécie de retrospectiva dum senhor de idade, que evoca, sem respeito pela cronologia, os eventos principais da sua vida passada” (LIND, G. R., 1986: 45).

<sup>87</sup> Por “dialogismo”, entenda-se a relação de sentido existente entre enunciados, baseada em temas análogos, partilhando um pensamento comum, em que o sujeito é constitutivamente dialógico, uma vez que revela uma pluralidade de vozes em relações diversas entre si (BAKHTINE, M., 1997).



Por outro lado, em *Para sempre*, e, contiguamente, em *Cartas a Sandra*, assistimos, uma vez mais, à “celebração fantástica de uma morte que se anula” (SOUSA, J. A., 2008: 99), através da escritura de cartas que pretendem retratar a forte emoção e a obsessão de Paulo por Sandra, assistindo-se, paralelamente, ao conflito de gerações representado na relação dos progenitores com Xana:

Lembro-me assim bem de como sofri e sofro ainda ao lembrar a dureza do meu procedimento estouvado quando saí de casa sem ter sequer uma palavra para o meu pai. Sei como sofro ainda ao reler o episódio do solitário jantar dos meus pais após a minha partida no dia dos meus anos, ao atingir a maioridade (CS: 13-14).

Esta “barreira mental entre pais e filhos” (LIND, G. R., 1986: 45), note-se, repete-se em *Até ao Fim* – obra em que o narrador tece um longo discurso dialogal com o seu filho já morto, evidenciando “a questão misteriosa da paternidade e da filialidade e a inessencialidade da condição generativa dos pais” (SOUSA, J. A., 2008: 100).

Por fim, a morte serve, igualmente, de pretexto para o extenso diserto epistolar que João declama a Mónica em *Em Nome da Terra* – um livro que, como reitera José Antunes de Sousa, “respira o ar pesado da degradação física” (SOUSA, J. A., 2008: 102), sendo na inaceitabilidade da morte que a própria morte se anula e a vida se concretiza:

Velho, doente, incapacitado, João, o narrador de *Em Nome da Terra*, acaba por aceitar que o corpo tenha já começado a faltar-lhe. Evoca uma última vez a cena que é o *leit motiv* da narrativa: o banho lustral através do qual, numa espécie de jogo, outrora celebrara com a jovem mulher, hoje desaparecida, o sacramento pagão do amor (BRECHÓN, R., 1992: 353).





## 4.1. A confissão do silêncio numa *Manhã Sumersa*

Como atesta Serafim Ferreira, em *Manhã Submersa*, é ainda possível detetar alguns elementos característicos do neorrealismo, sobretudo no que diz respeito aos cenários e às personagens socialmente representativas. No entanto, tais fatores, ao tempo, ao espaço e às personagens concernentes, acabam por se transformar em componentes de forte simbolização, construindo um vasto universo estético donde emana, ainda que prematuramente, um veemente e atormentado questionar dos grandes problemas do Homem e das suas relações com a transcendência. Refere-nos, então, Serafim Ferreira que:

[...] toda a obra literária de Vergílio Ferreira, mesmo os livros menos conhecidos da sua fase neo-realista, com destaque para *Vagão “J”*, *Mudança* e *Manhã Submersa*, nunca deixa de incidir nas razões profundas da vida e nos mistérios da morte, da grandeza e inevitabilidade física dos homens, no alarme e surpresa de o mundo se fazer ou entender, no bem e no mal, pelos sonhos em que vamos, espelhando nos outros a voz profunda e única que por dentro soa desse “mundo original” que é o nosso (FERREIRA, S., 2003: 183).

Ora, não é nossa intenção (já o dissemos) fazer uma incursão aprofundada no romance nos seus variados pontos de análise, até porque tal não seria possível no âmbito da temática que aqui nos propusemos retratar, mas, tão-somente, fazê-lo aproximar da atitude estilístico-literária que se patenteia em *Cartas a Sandra*, prevendo nós que tais filiações se tornam possíveis, apenas, num plano estético – já que são muitos os anos que distanciam as publicações destas obras, apartando-as também as diferentes postulações doutrinárias que as regeram.





No que a *Manhã Submersa* diz respeito, importa referir que a carta, utilizada ainda numa conceção realista, surge como uma tentativa de estabelecer uma ponte entre dois interlocutores localizados em polos distanciados e antagónicos: António, um emissor presente, e sua mãe<sup>88</sup>, um recetor ausente. No entanto, sendo a correspondência dos seminaristas sistematicamente censurada antes do seu envio, a carta acaba por, contrariamente ao pretendido, atestar a incomunicabilidade entre eles, gorando-se a possibilidade de adversar a ausência. Não obstante a finalidade de comunicar a incompatibilidade do emissor com o seminário e o seu desejo de abandonar a instituição, a epístola não cumpre a sua função e a intenção comunicativa não se efetiva. Assim, Santos Lopes vê intercetada e violada a confidencialidade da sua missiva que, inadvertidamente, entregara fechada.

Ora, a este propósito, consideramos que tal ocorrência poderá, no âmbito da prosa romanesca, ter contribuído para o desfecho que acabaria por se verificar, pois, estando impossibilitado de comunicar com sua mãe, o narrador resigna-se à solidão e ao silêncio que impossibilitam a manutenção da relação umbilical que almejava estabelecer com o lugar de origem, a aldeia da sua infância<sup>89</sup>. Deste modo se enfatiza não a ponte que a carta poderia estabelecer entre os alocutários, minimizando a angústia do remetente e dando a saber a sua mãe o sofrimento causado

---

<sup>88</sup> Em *Manhã submersa*, a representação da mulher converge na dimensão do difórico, já que as mães, quer de António, quer de Gaudêncio, correspondem a figuras de aprisionamento, reagindo de forma negativa perante a falta de vocação dos seus filhos: “Meu pobre filho. Meu pobre filho sempre tão triste. Quanto custa viver! Às vezes ponho-me a pensar no que tenho sofrido desde que nasci. E no que sofreu o teu pai. E no que sofre toda a gente pobre. E então eu digo se não era melhor que tivesses morrido em pequeno” (MS: 211).

<sup>89</sup> Muito embora, contrariamente ao que descrevemos, Isabel Cristina Rodrigues defenda que a carta que António Borralho escreve à mãe ocupe “uma posição absolutamente marginal em relação ao essencial da intriga”, pois, continua a autora, “a inclusão num romance de um texto de filiação epistolar não é em nenhum sentido problemática, uma vez que o registo epistolar, constituindo uma exceção no contexto romanesco que o envolve, acaba por ser completamente absorvido por esse tecido ficcional que o acolhe” (RODRIGUES, I. C., 2009: 42).



pelo espaço de clausura do seminário, mas a imensurável distância que, irremediavelmente, aparta o emissor do seu destinatário.

Efetivamente, neste “livro poético, repleto de adjetivos e impregnado de subjetividade” (SOUZA JÚNIOR, J. L. F., 2007: 212), a carta surge como uma primeira manifestação do diálogo epistolar, afirmando-se como um lugar de reflexões onde o sujeito revela, sem medo, porque crente no seu secretismo, o mais íntimo de si.

Pelo que, atendendo às categorizações propostas por François Jost (*apud* ALTMAN, J., 1982: 19), poderemos caracterizar a carta de António Lopes como uma *lettre-drame*, quanto à sua funcionalidade na obra, já que a mesma atua como um agente da intriga, fazendo progredir a ação – pois, o cerco aperta-se, quando António se apercebe de que a clausura é total e de que não lhe será permitido o contacto com o exterior.

Com efeito, em *Manhã Submersa*, a redação da história pelo seu protagonista aproxima-se da escrita memorialista que, à semelhança da estrutura das cartas, se submete a uma arbitrariedade enunciativa, patenteando um discurso fragmentário subordinado às reminiscências da memória. No entanto, infere-se, pela dissertação do narrador, uma preocupação em manter atento o leitor, situando-o no contexto da narrativa.

Assim, numa introdução próxima da intenção prefacial, *Manhã Submersa* inicia a sua exposição apelando à credulidade do leitor, através da apresentação de uma história, narrada na primeira pessoa, atestando o afastamento de Vergílio Ferreira da autoria do romance: “Para o fim do Vagão «J» diz Vergílio Ferreira que talvez eu, António Borralho (A. Santos Lopes, de lei) viesse um dia a escrever a nossa história. Nossa – da minha gente” (MS: 9) – ainda que assumindo no entanto a tarefa de narrar a sua própria história, o protagonista de *Manhã Submersa* não se considera capaz de a contar, pois “no fim de contas a história estava contada por outros e não seria eu decerto que a iria contar melhor” (MS: 9).



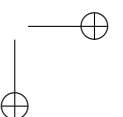


Ora, estabelecendo-se uma ligação com outra obra anteriormente editada (*Vagão “J”*), faz-se ressurgir a mesma personagem numa dimensão espacio-temporal outra, conferindo-lhe a responsabilidade de dar continuidade a uma história deixada em suspenso. Preconiza-se, assim, uma certa sequencialidade entre as obras de Vergílio Ferreira, pela repetição de temas e personagens, tal como acontece em *Cartas a Sandra* – obra considerada por muitos autores um epílogo de *Para Sempre*, e onde, à semelhança de *Manhã Submersa*, se desencadeia a transposição de uma personagem, Xana, do circuito ficcional de um romance anterior, para, numa pretensão de verosimilitude, prefaciá-la a obra subsequente: *Cartas a Sandra*.

Entendemos, pois, que a nota introdutória de A. Lopes se revela sintomática e confirmatória de uma prática ficcional cara a Vergílio Ferreira: uma metanarrativa que se nos afigura, ainda que de uma forma discreta, na fundamentação dos motivos da escrita, apresentada pelo narrador:

História nova, porém, e vivida no sangue, eu tinha uma, sim, mas essa era só minha. Em tal caso, se não falava ao futuro, se era uma história “individual” mais do que de uma “pessoa”, de um “homem”, se era apenas, sobretudo uma “historiazinha infantil”, de que servia contá-la? Cem vezes por isso resolvi escrevê-la, cem vezes desisti. Até que, em certo dia de Dezembro, batido a Inverno e solidão, eu senti, numa crise, que a minha história, afinal, estava certa com tudo o que hoje tem voz de se ouvir. Certa em quê, não o sabia bem. Mas sabia que se respondiam nela a noite da minha ira e a noite e fúria do mundo. Por isso a escrevi, sem discussão, surdo de angústia, durante um mês seguido (*MS*: 9-10).

Esta proposição, apresentada por António Borralho, coloca, por um lado, uma questão de verosimilhança, uma vez que, contada na primeira pessoa, desacredita a versão anteriormente proposta por Vergílio Ferreira – “[...] *se a minha narrativa divergir num ponto ou noutra do livro atrás referido, sou eu, como é óbvio, quem está na razão*”



(MS: 10) – e sugere, por outro lado, a existência de incongruências, já que a sua enunciação é tutelada pela memória, um modelo enunciativo pautado por avanços e recuos sujeito à relevância das rememorações (embora, note-se, a narrativa se pretenda cronologicamente organizada, seguindo o ritmo temporal presente nas indicações sequenciais das estações do ano ou do decorrer do ano letivo: “Por fim, o dia de férias chegou” [MS: 59]).

Como quer que seja, verificamos que existe, por parte do narrador, uma preocupação em dilucidar o leitor, localizando-o na narrativa, através de referências temporais: “Foi assim, como depois contarei, que durante os recreios nós pudemos cruzar-nos nos corredores desertos e eu me fortaleci na raiva pura que ele tinha” (MS: 21-22); uma intenção que é, de quando em vez, abalada por elementos prolépticos que surgem para esclarecer ou tecer considerações críticas sobre determinadas personagens ou acontecimentos, ou para demonstrar a incapacidade de o narrador respeitar a sequencialidade das ocorrências, devido a falhas de memória: “Impossível seguir, na minha narrativa, uma cronologia contínua. Desse meu primeiro ano, por exemplo, que mais dizer? Irei, pois, saltando, pelo tempo, apanhando aqui e ali a linha da minha história” (MS: 123), ou, ainda, para manifestar dúvidas que o assolam, fazendo-o questionar-se sobre a forma como decorreram certas situações.

Constatamos, pois, pelas próprias palavras do sujeito enunciador, que a sucessão memorativa que se pretende atestar não deixa de estar subjugada à supremacia da subjetividade: “*E assim, para a narrar, teria de imaginá-la não através da memória, mas só do que julgasse que devia recordar*” (MS: 9); e o narrador é soberano para selecionar os acontecimentos que pretende evocar, amenizando-os ou exacerbando-os<sup>90</sup> – deixando, todavia, entrever que o passado narrado tem ainda

<sup>90</sup> Desta exacerbação são exemplos algumas descrições mais naturalistas referentes a determinadas personagens para as quais a memória não encontrou lenitivos: “Pude então reparar na língua de D. Estefânia, que era esponjosa, recortada aos bicos como as bordas de certas fotografias, coberta de uma capa esbranquiçada, e com uma grande fenda ao comprido” (MS: 76).



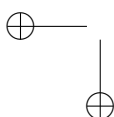
repercussões no presente: “E, no entanto, como me agride ainda de crueldade!” (MS: 55), não havendo, portanto, ainda, o distanciamento necessário a um relato imparcial.

A adversidade das situações, de realidade ou de sonho, de desespero ou de esperança, integram o processo de criação e de descoberta da *arquipersonagem* vergiliana na fase inicial da sua busca e do seu crescimento, do seu percurso existencial. Nesse sentido, e na esteira do romance de aprendizagem ou de formação, na tradição alemã do *bildungsroman*<sup>91</sup>, o narrador, António Santos Lopes, conquista a liberdade à custa da mutilação do próprio corpo, em resposta à opressão e ao autoritarismo, adquirindo, nesse decurso, a consciência de aprendizagem: “E então odiei. Pela primeira vez na vida me cerrei dentro do meu ódio impotente e infeliz, e aprendi o sentido do desespero e da morte. Pela primeira vez eu medi a minha distância do mundo que me havia de ficar para sempre distante” (MS: 14).

Efetivamente, num texto narrado na primeira pessoa, primado pela focalização interna, o narrador contempla retrospectivamente os acontecimentos e relata-os baseado numa escrita memorialística. Para além do registo dicotómico de desníveis temporais, à semelhança do que acontece em *Cartas a Sandra*, é também identificável, em *Manhã Submersa*, uma alternância espacial, surgindo, igualmente, nesta obra, uma oposição entre aspetos realistas e aspetos poéticos, quase metafísicos. Neste seguimento, alguns espaços assumem-se como elementos de redobrada importância e de elevada carga simbólica, sendo, concomitantemente, enaltecidos elos de ligação entre romances precedentes e posteriores. Alguns desses elos encontram-se, então, associados a sentimentos de plenitude, de alegria e de liberdade, e outros afirmam-se contraditórios, sucumbindo ao isolamento, ao desespero e à subserviên-

---

<sup>91</sup> “Neste sentido, *Manhã Submersa* é um romance pedagógico, como qualquer *Bildungsroman* o é; mas é-o numa matéria em que a cultura portuguesa é particularmente medíocre, dividida quase sempre em servilismo religioso ultramontano e um inculto ateísmo jacobino” (MOURÃO, L., 2001: 72).





cia a que obrigava, nomeadamente, o sufocante autoritarismo de dona Estefânia.

Assim, a imutabilidade do espaço exterior<sup>92</sup> que é a aldeia do protagonista sugere independência, surgindo em representação da liberdade ansiada:

Por fim o dia de férias chegou. E há quanto tempo eu o vinha esperando! No tampo da carteira, um pouco ao lado, para que nada o tapasse, colei um calendário de Dezembro; e todas as noites, ao último estudo, eu esporeava o tempo, cortando o número do dia seguinte [...]. Mas, inflexivelmente, apesar de todos os meus esforços, cada dia tinha sempre vinte e quatro horas de espera [...]. E, desesperado de urgência, punha-me atento à duração de cada segundo, cada minuto, à espera de que passassem, e descobria, em suores, que os poucos dias que faltavam para as férias eram uma montanha enorme de tempo. Já a lama crespa das geadas, nos caminhos do recreio, e o manto de neblina ao

<sup>92</sup> Embora aqui a noção de exterioridade se reporte à liberdade evocada pelo espaço aldeão, Maria Alzira Seixo estabelece uma diferenciação entre o espaço interior e o exterior, relacionando o primeiro com a proteção da casa de família e o segundo com as influências adversas características de um espaço desconhecido. Diz-nos a autora que “a casa, espaço da família (que vemos centrado na mãe), encontra a sua significação maior num processo de destruição [...]. Ora esse processo é determinado por um dos poderes do espaço exterior, o da agressão, que se manifesta quer no plano das transformações sociais que perturbam o suporte material da família (e portanto o eu), quer no plano do abandono do eu que se sente repelido pela casa familiar ou que dela se afasta por necessidade de afirmação da alteridade. Vemos, portanto, que o eu oscila entre a família e a sociedade, entre a casa e o exterior; aliás, este exterior é muitas vezes figurado num espaço homólogo ao da casa, numa espécie de *casa-outra* ou de *casa do outro*: [...] em *Manhã Submersa*, o seminário, lugar de estabilidade recusada na divisão que se processa entre a casa da mãe e a casa da outra (que como vimos é marca de alienação e não de alteridade). Vemos, pois, que o espaço exterior é muitas vezes um lugar de educação, e ao mesmo tempo repressão de uma espontaneidade que se liga à matriz familiar e abertura para a via do futuro, na medida em que fornece ao herói as armas que lhe permitirão conquistar a sociedade; mas este espaço outro é também muitas vezes o de uma clausura (colégio, seminário) ou de uma decepção” (SEIXO, M. A., 1983: 23-24).





longo do vale me lembravam, na garganta, o Inverno da minha aldeia, a serra livre da minha infância (MS: 59).

A montanha, livre, representa a independência que o neófito não possuía, a plenitude que pretendia alcançar, sendo, simultaneamente, um ponto de referência existencial, mas também um lugar de medos ancestrais: “O vento crescia pela escuridão do quintal, encurvava-se sobre o casarão e caía adiante, solenemente, como uma vaga. A montanha falava, de enorme bocarra aberta, a voz dos grandes medos do espaço” (MS: 73).

Contrastivamente, o lugar soturno e carceral do seminário simboliza o espaço interior da opressão<sup>93</sup>, da injustiça e do medo, suscitando muitos dos questionamentos existenciais patentes na obra, pois, mais do que um lugar para a formação do caráter e do espírito, encerrava uma disciplina militarizante, de severidade e intransigência, “segundo os preceitos da obediência à regra e da imolação pessoal” (MOURÃO, L., 2001: 73):

Foi quando ao vencermos uma rampa da estrada, mudo das sombras de uma espera, começou a erguer-se, terrivelmente, desde os abismos da terra, o vulto grande do Seminário [...].

Quieto um momento, no longo pavor da noite, olhei do fundo da minha solidão a mole enorme do edifício e arranquei para a minha aldeia distante um grito de dor tão profundo que só eu o ouvi. Lentamente, o casarão foi rodando com a curva da estrada, espiando-nos do alto da sua quietude lóbrega pelos cem olhos das janelas. Até que, chegados à larga boca do portão, nos tragou a todos imediatamente, cerrando as mandíbulas logo atrás (MS: 19-21).

Em *Manhã Submersa*, António, autor-personagem, desdobra a memória, em busca de um passado de pobreza e sofrimento, uma anterioridade que lhe fora imposta por um destino não selecionado, acabando

<sup>93</sup> Sendo, por um lado, o espaço do seminário um lugar interior, associado ao próprio Portugal salazarista, castrador da liberdade do ser, ele acaba por ser, por outro lado, o que mais propicia a abertura ao sonho e ao imaginário.





por ser vitimado pelo autoritarismo, pela solidão e pela dor até ao atormentado gesto da automutilação, ou autoflagelação<sup>94</sup>:

A chama fervia pelo rastilho dentro, aproximava-se vertiginosamente da bolsa de pólvora. Uma placa de aço incandescente colava-se-me por dentro, ao osso da fronte, queimava-me os olhos de uma ácida lucidez. Eu estava sozinho, diante de mim e do mundo, perdido no súbito silêncio em redor. Mas no instante-limite da explosão, no ápice infinito em que tudo iria acontecer, um impulso absurdo, vindo não sei de que raízes, fez-me arremessar a bomba. Ou talvez que não houvesse impulso algum e tudo seja apenas, ainda agora uma incrível fímbria de receio de que não cumprisse o meu propósito até ao fim. Porque a explosão deu-se e eu sangrei e perdi dois dedos da minha mão direita. Gritaram todos aos meus ouvidos, horrorizados da minha crueldade. Mas só a noite chorou comigo a minha dor, com um amor longínquo de estrelas e de silêncio... (MS: 213).

Reiteradamente, entre retomadas partidas e regressos, através da concretização de múltiplas viagens, o protagonista permite-se uma metamorfose que tem início no momento da extrapolação dos limites físicos da aldeia – uma passagem do interior para o exterior que pressupõe igualmente uma deslocação afetiva, intelectual e ideológica: “[...] o

<sup>94</sup> Refira-se que, ao contrário do que acontece em *Cartas a Sandra* – onde o corpo de Sandra assume uma dimensão sagrada –, o corpo surge-nos, naquela obra, como o lugar do medo, do interdito, da agressão/mutilação – um momento altamente simbólico em que, segundo Paiva, o narrador “se faz homem, deixando nesse exato instante, para trás, a infância/adolescência do seu sofrimento” (PAIVA, J. R., 2007: 60). E, a esse propósito, importa realçar que, na perspetiva de Paiva, se tratou de “um rito de passagem, um rito sangrento pelo qual se elevou de um estágio da vida para o outro. O momento em que encontrou forças para *ser*” (*ibid.*). Numa outra perspetiva, a mutilação do corpo é, para José Luiz Foureaux de Souza Júnior, um reconhecimento de fraqueza pela inadaptação ao espaço seminarista: “O fato de deixar-se queimar pelo foguete, perdendo dois dedos, não é apenas figurativo do seu sofrimento moral, mas a representação de sua autopunição, por não se ter adequadado ao esquema repressor do seminário” (SOUZA JÚNIOR, J. L. F., 2007: 211).





sujeito está no mundo e só no mundo deve procurar respostas para as indagações que faz” (SOUZA JÚNIOR, J. L. F., 2007: 211).

Enfim, é pelo sacrifício do corpo que António Borralho decide preferir a estabilidade expectável que a vida eclesiástica lhe conferiria em função da inconstância, da posteridade incognoscível que o futuro lhe reservaria, estabelecendo o seu próprio trilho dotado de incertezas, consentindo a transição da adolescência para a vida adulta, deixando de “estar” para “ser”, passando do mutismo à verbalização, num grito de revolta<sup>95</sup>; António “aceita a mutilação física para, a partir dela, impedir a sua fundamental redução humana” (SEIXO, M. A., 1983: 26)

Como pudemos constatar, através da escrita, A. Lopes concretizou o desvanecido memorial que a sua dolorosa infância constituía, atribuindo-lhe uma existência real, muito embora, como já asseverámos, essa realidade seja aproximada, sendo difícil distinguir o que no passado do narrador é facto ou argumento, já que, para a sua reconstrução, contribuiu a sensibilidade até ali acumulada, havendo, por esse motivo, lacunas na sua prosa narrativa preenchidas pela incerteza mitificada e elevada à reverberação poética: “A subjetividade, aqui, tolda-se pela sombra do tempo e pelo efeito narcótico de um sofrimento que se quer afastado do cotidiano, por penoso e, na perspectiva da experiência clerical, condenável” (SOUZA JÚNIOR, J. L. F., 2007: 210).

Em suma, no processo diegético, o narrador expia, de um modo catártico, uma adversidade que é, posteriormente, contrariada, por indícios que revelam uma renovada motivação, a formação de um homem novo:

Até que um dia, bruscamente, estremei de surpresa e revelação:  
eu *sabia* enfim quem ela era. Mas como falar-lhe? Como aceitar

<sup>95</sup> “Quando no presente da sua escrita, em que rememora ou reinventa o passado da sua vida desde a longínqua manhã submersa da infância, o passado e o presente se encontram, António Santos Lopes, terá concluído então esse percurso de sacrifício, de aperfeiçoamento, de elevação, de formação de um novo homem. A sua escrita representa um componente fundamental nesse processo” (PAIVA, J. R., 2007: 60-61).





já a dor de uma decepção? Porque eu reconheço-a desde o suplicio antigo, desde o tempo em que o Gaudêncio me falou dela, desde a hora em que para sempre me despedi do meu amigo. Mas como saber ao certo que me não mente esta esperança, mais forte que o meu terror? (MS: 217).

Terminada a narração do seu testemunho, e a releitura daquilo que escreveu, diz-nos o narrador: “*Porém, agora que a releio, um pouco me surpreendo, ao ver que era isto que eu tinha afinal para contar*” (MS: 10). Analogamente ao que ocorre no romance que constitui o principal *corpus* deste trabalho, é pela escrita que se dá a autognose, uma descoberta motivada pelo silêncio e pela solidão a que obrigaram a ausência (da família em *Manhã Submersa*, de Sandra em *Cartas a Sandra*).

Esta é, pois, a lembrança de António Santos Lopes, convertida em palavras, reiterando-se, no entanto, que nem sempre a memória é a realidade de outrora, como acima referimos, e de que *evocar* não é o mesmo que *recordar*:

Estranho poder este da lembrança: tudo o que me ofendeu me ofende, tudo o que me sorriu sorri: mas a um apelo de abandono, a um esquecimento *real*, a bruma da distância levanta-se-me sobre tudo, acena-me à comoção que não é alegre nem triste mas apenas *comovente* ... Dói-me o que sofri e *recordo*, não o que sofri e *evoco* (MS: 85)<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> Relembre-se a distinção que Vergílio Ferreira efetua entre “recordar” e “evocar” (cf. *Infra*: 115). Atente-se, ainda, na diferenciação entre memória evocativa e memória real, defendida por José Rodrigues de Paiva. Segundo o autor, a “*memória evocativa* é a memória da *emoção*. A memória *real*, a da *recordação*, é sobretudo a memória do *sofrimento*. As duas, a que recorda e a que evoca, vão conjugar-se numa terceira que escreve ou que se transforma em escrita” (PAIVA, J. R., 2007: 65). O mesmo autor continua, esclarecendo que à memória evocativa pertencem os aspetos poéticos e simbólicos: a evocação emocionada da montanha, a harmoniosa comunhão com o cosmos, as reminiscências de uma memória musical evocativa da infância, ou da juventude, ou dos grandes corais natalinos, ou da vastidão da planície alentejana... (música, fotografias, estão entre os elementos poético-simbólicos







## 4.2. Romance em *Para Sempre*

“O amor. Mas há que escrever primeiro uma carta para ele ser plausível” (*PS*: 66)

Em *Para Sempre*, assistimos aos preliminares de uma decisão que é definitivamente tomada na obra póstuma *Cartas a Sandra*. A relação de proximidade entre as duas obras é óbvia, tendo sido considerada esta última como um aposto da que lhe precedeu, ou, nas palavras de Isabel Cristina Rodrigues, “imagens redundantes de um universo que havia já sido objecto de uma narração anterior” (RODRIGUES, I. C., 2009: 49). Para além dos muitos elos de ligação entre os romances, o paralelismo entre ambos é, ainda, atestado pela transposição da personagem prefaciadora, Xana, para *Cartas a Sandra*, estabelecendo-se entre as diegeses uma relação simbiótica, numa associação recíproca de sentido e complementaridade<sup>97</sup>.

Assim, embora em *Para Sempre* não se assista à manifestação do registo epistolar, é, no entanto, nesta obra que o mesmo se pronuncia, prevendo-se a sua emancipação numa outra que lhe seria ulterior: “Fica-te aí assim, talvez te procure ainda, talvez te escreva uma carta

---

evocativos de tempos, lugares, pessoas, também de grande recorrência na obra de Vergílio); à memória que recorda pertencem os aspetos mais realistas que fazem contraponto com os poéticos.

<sup>97</sup> A questão da complementaridade remete-nos ainda para a da repetição que, segundo Paiva, “é também uma arte, ou faz parte da arte – no caso, da arte de narrar –, e é mesmo um dos seus aspectos mais difíceis [...] Assim, em princípio [...], *Para sempre* é o romance onde estão todos os romances do autor. A primeira evidência é a da macroestrutura, esse recorrente círculo dentro do qual se inserem os capítulos componentes do livro” (PAIVA, J. R., 2007: 14).





de amor” (PS: 61). Efetivamente, é em *Para Sempre* que Paulo idealiza a forma de comunicar com Sandra:

Eu saíra a comprar papel e envelope, era uma carta cor-de-rosa, custou-me cinco tostões. Sandra – escrevo. Foram três folhas de rascunho, que o amor é tão difícil. Mas construirei com ele uma teoria do universo – de que é preciso mais? [...] A rua corria ao lado da Sé, eu levava a carta num livro. Era preciso alcançá-la antes da Rua da Torre, Sandra morava ali (PS: 66).

E, através da conceção de um projeto de correspondência, o protagonista ensaia um modo de aproximação, enquanto, reiteradamente, vai mantendo a distância entre quem se considera da vida terrena, imperfeito, e a divindade encerrada na figura de Sandra (“Sandra morava por cima de um café, era num terceiro andar, perto do paraíso” [PS: 136]).

Como quer que seja, ainda que hesitante, Paulo ousa delinear uma carta do tamanho da sua paixão: “Quero escrever uma carta de amor! Mas não fales alto. Quero escrever. Oh, não berres. Imagina se te ouviam na aldeia. Nas tintas para que ouçam” (PS: 63). No entanto, as suas intenções não se concretizam, uma vez que a carta não chega a percorrer todas as fases do circuito comunicativo, “adiando assim uma mensagem a que só em *Cartas a Sandra* pôde dar realmente voz” (RODRIGUES, I. C., 2009: 43), reforçando-se, desse modo, a incomunicabilidade amorosa.

Ora, esta *lettre-confidence* (cf. *Infra*: 79), ou carta romance/confissão, segundo as categorizações de Maria de Fátima Valverde (cf. *Infra*: 52), atribui às personagens um papel passivo, em que o sujeito de enunciação, num desesperante tom de lamento e infelicidade, faz prevalecer, no seu discurso, interrogações sobre o vazio da sua vida. Nesta obra, a carta não pretende minimizar a distância física entre os dois interlocutores, já que, nessa perspectiva, ambos se encontram no mesmo plano espacial, mas permitir ao escritor “to say things which would be difficult to express in person” (cf. *Infra*: 96).





Nesse seguimento, assistimos, desde o início, a uma indecisão que protela a aproximação de Paulo a Sandra, pois o narrador, adotando uma postura de inferioridade, assume, por um lado, uma posição retrai-damente platônica, meramente contemplativa, face ao ser indescritível de Sandra, e, por outro, uma atitude possessiva, como que reclamando a fruição de um direito autoral<sup>98</sup>: “Porque ninguém te saberia se eu te não soubesse e te não tivesse encontrado para te saber. Serias assim bela e inútil como uma flor dos caminhos onde ninguém passa. Mas eu passei e vi-te” (CS: 108).

Mas “De uma vez não pude mais, escrevi-te uma carta enorme em que me sangrei todo” (PS: 136). Numa tentativa de estabelecer um elo de ligação, uma ponte que permitisse a transmissão de uma mensagem, Paulo concretiza a redação de uma missiva que, desafortunadamente, Sandra rejeita, dificultando ao redator a livre expressão dos seus sentimentos, a demonstração da sua afeição: “Você falado sobre qualquer coisa tem o seu interesse. Mas em conversa amorosa (abanava a cabeça) é tão adolescente” (PS: 137). Sandra não gostava de cartas, talvez, por isso, “não tive nunca de Sandra uma carta sequer” (PS: 201), pois a sua altivez não lhe permitia “situar-se num plano de dependência onde se recebe a dádiva, o favor de uma resposta (PS: 198)<sup>99</sup>.

Reiteradamente, ao longo dos capítulos, as descrições referentes à imagem de Sandra experimentam alusões opositoras, contrapondo-se o seu jeito pueril e delicado a uma brevidade e frieza que se agudizam, resultando numa definitiva iniquidade, a ausência irrevogável: “A tua última má acção, ires-te embora e eu que aguento” (PS: 188).

<sup>98</sup> Depreende-se aqui, talvez, uma alusão ao ato de criação da personagem, comparada à singularidade de uma flor que, por merecer destaque, se enalteceu, tendo conduzido e controlado toda a sensibilidade de Paulo: uma espécie de personagem conceitual que atribui consistência ao plano narrativo (cf. GELAMO, R. P., 2008: 129).

<sup>99</sup> Não obstante o caráter reservado, discreto e grave de Sandra, é em *Para Sempre* que “Pela primeira vez num romance de Vergílio Ferreira um homem e uma mulher dizem-se «amo-te»” (MOURÃO, L., 2001: 46).



Sequentemente, embora seja pela recordação entrecortada que Paulo nos concede o conhecimento da sua história com Sandra, à semelhança do que acontece em *Manhã Submersa*, também o narrador de *Para Sempre* introduz no seu discurso marcas preventivas quanto ao desenrolar do romance, dilucidando o leitor quanto à forma como conduz o seu pensamento – uma intenção que, de certa forma, contraria o livre e espontâneo jorrar de ideias inerente ao fracionário ato rememorativo<sup>100</sup>. Assim, o narrador antevê reações: “Daqui a pouco e neste mesmo capítulo a Sandra há-de-te dar com a porta na cara” (PS: 150); protela encontros: “Mas insinudadamente, sub-repticiamente, insidiosamente – outra vez tu. Não te tinha chamado, que tens aqui que fazer? Havemos de ter uma conversa a sério, mas lá mais para o fim, daqui a quatro ou cinco capítulos. Agora ainda é cedo” (PS: 251); situa ocorrências: “Sandra estava grávida, o filho vai nascer não sei ainda em que capítulo” (PS: 252), num tom confessamente coloquial<sup>101</sup>: “não falei já disso?” (PS: 225).

Finda a existência física de Sandra e perante a imensidão da solidão, Paulo decide procurar um lugar onde fosse possível recordar quem era, para se possibilitar ser e perpetuar através do exercício da escrita, sendo que “o espaço eleito para o acto da escrita ou da rememoração é, com

<sup>100</sup> Sobre esta matéria, José Rodrigues de Paiva questiona de forma pertinente: “Ora, se o fluxo de uma memória (sobretudo caótica e em turbilhão, como é a de Paulo) não se organiza em capítulos e se Paulo não escreve um romance, portanto, porquê *neste capítulo*, do *outro capítulo*, *daqui a capítulos*?; se a imaginação e a palavra são as da fluência dessa memória e não a da elaboração de uma escrita; se é de uma «fala» solipsista ou de um fluxo de consciência que se organizam a narrativa e o discurso deste romance, *quem «fala»* em casos como estes que acabam de ser citados e transcritos? *Quem «cria»*, *quem «inventa»*, *quem «faz existir»*? Paulo, protagonista de *Para sempre?* ou alguém por ele? *Quem «fala»* aqui, a *personagem* Paulo ou *um* narrador que oculta por trás de si a própria entidade autoral do romance?” (PAIVA, J. R., 2007: 67).

<sup>101</sup> Note-se que, como acontece em grande parte dos romances de Vergílio Ferreira, os elementos dialógicos evidenciam um manifesto desejo de encontrar um interlocutor, havendo, pois, “um monólogo que se constrói como parte de um diálogo desejado” (FONSECA, F. I., 1992: 172).



frequência, um espaço repetido, de regresso” (GORDO, A. S., 1995: 103).

Ao regressar à aldeia, Paulo faculta o seu regresso às origens, à casa, ao que foi de si, preconizando um encontro com as memórias mais remotas, mas passíveis de reconstruirmos a sua existência numa ação de reconhecimento. Dessa forma, faz-se coincidir o destinatário intratextual com um desdobramento de si próprio, uma “dissociação de vários «eus» do narrador em diferentes épocas da sua vida” (FONSECA, F. I., 1992: 110), originando-se uma situação de auto-comunicabilidade:

– Paulinho – digo-lhe.

– Que é que queres?

Tem o cabelo corrido para a testa, mas ao canto direito erguia-se, o pêlo contra a corrente, formando ninho, o “ninho de carriça”. Minha mãe esforçava-se por me alinhar o cabelo, minhas tias, puxam-o a água e pente, às vezes com uma escova. Mas logo que começava a secar, o cabelo saltava, formava o “ninho”.

– Paulinho – digo-lhe ainda –, porque estás triste?

– Já te esqueceste?

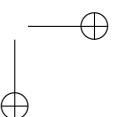
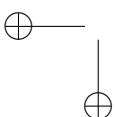
Como esquecer? Mas há tantos anos já. Sessenta, talvez. Tanta coisa passou.

Ao lado, imóvel sobre a máquina, tia Luísa. Tem as mãos paradas sobre o lençol, a face parada fixa como figura de cera.

– Do asilo mandaram-nos avisar. Fomos as tias e eu, estava a chover, não te lembras? A mãe estava na cama, chamou-me à cabeceira. Depois disse-me uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi? (PS: 18-19).

A casa assume-se, assim, como uma síntese<sup>102</sup> da vida de Paulo – “Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo

<sup>102</sup> José Rodrigues de Paiva assegura que *Para Sempre* se revela como um romance de sínteses, sendo Paulo o homem-soma: “Aí estás, pois, estendido como o traço de uma soma” (PS: 83). Diz-nos Paiva que “A Casa é uma síntese da vida. Pequeno «reino» que é preciso preservar, ou, se perdido, que é necessário reconquistar. Por



de a totalizar, a ter na mão” (PS: 43)<sup>103</sup> –, um exilado que regressa para “Recuperar todo o espaço do [...] [seu] reino” (PS: 43). Revisitando-a, “em viagem por essa casa grande e deserta que igualmente guarda, no inviolável da sua mudez, o tempo do nunca mais” (RODRIGUES, I. C., 2009: 20), Paulo reanima objetos, ativa odores, traduz as memórias em imagens (ora suspensas no tempo, ora ativas e dialogantes), mesmo

---

isso o «herói» vergiliano sente com tanta força o apelo do regresso, depois de tantas deambulações pelo mundo” (PAIVA, J. R., 2007: 39). E tal como a casa de *Para Sempre* é a síntese de todas as casas construídas no território ficcional vergiliano, “Paulo, o seu habitante, é a síntese de todos os homens que habitaram todas as outras casas, que se afastaram delas, para o «exílio» e que a elas retornaram, para o repouso ou para a morte” (*id.*: 51). Paulo é, portanto, “o *homem-soma*, o resultado das «décadas de odisséia» vividas por todos os protagonistas dos romances de Vergílio Ferreira. Concentra-se nele toda a aprendizagem humana. Viu quase tudo, viveu e aprendeu quase tudo. Retornou à velha casa para aprender a serenidade e a resignação do fim e tentar, ainda, decifrar a única e a última palavra que lhe resta saber [...] A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas quantas se disseram” (*id.*: 58). Ainda sobre a importância da casa, Fernanda Fonseca assevera que ao percurso da casa se associa um outro que naquele se encaixa: o da memória, considerando a casa “uma metáfora do *presente* e igualmente uma metáfora da *memória*, da *presentificação* do passado” (FONSECA, F. I., 1992: 107) e que “Ao abrir-se para o *passado* e para o *futuro* que incorpora, o *presente* projecta-se na *eternidade*” (*ibid.*).

<sup>103</sup> A este propósito acrescenta Fernanda Irene Fonseca que “os movimentos que Paulo efetua na casa deserta são repetitivos (abrir ou fechar janelas e portas, subir e descer escadas, etc.), e são ainda mais repetitivos os seus pensamentos relativos ao presente e futuro próximo, que se manifestam essencialmente como *injunções*” (FONSECA, F. I., 1992: 96). Isabel Cristina Rodrigues alude, igualmente, ao carácter repetitivo das obras vergilianas, reportando-se à carga emotiva patente nessas repetições, “(pois cada evento diegético transporta uma carga emocional particular e a sua reiteração é ela própria fonte de emotividade), singularizando momentos que uma narrativa alheia às exigências de *presentificação* poderia descrever de forma iterativa” (RODRIGUES, I. C., 2000: 83). Note-se, ainda, que António da Silva Gordo, recorrendo às categorizações estabelecidas por Carlos Reis e Ana Cristina Oliveira, aponta para três principais soluções específicas de ativação da frequência temporal, esclarecendo, de igual forma, as principais diferenças entre elas: o discurso singulativo, o discurso iterativo e o discurso repetitivo (GORDO, A. S., 1995: 77).



no leito da morte, analogamente ao que acontece no romance *Até ao Fim*:

– Paulinho!

– Tia Joana!

– Julguei que não viesses.

– Como não vinha? Evidentemente que vinha.

Vou ao longo do corredor, tia Joana está no quarto ao fundo, o do terraço, os círios à volta, estendida no caixão.

– Julguei que não viesses – diz-me ainda.

Ressequida de velhice, a face retraída até ao osso, as mãos no peito com um terço. À roda da parede, vários núcleos de sombra de mulheres.

– Não te esqueças de escolher as batatas.

– Não esqueço.

– Guarda as vermelhas para o fim, que não se estragam.

Fico algum tempo de pé ao lado do caixão, olho-a sempre.

– Vê se pagas à Deolinda.

– Descanse. E como se sente?

– Bem. Que estava eu cá ainda a fazer? Depois que morreu a tua tia Luísa. . .

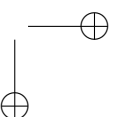
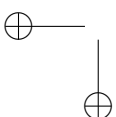
– Sentia-se mais só. Tinha saudades dos beliscões.

– Olha agora para o que te havia de dar. Que beliscões?

Então eu não sei? Então vossemecê não me mostrava o braço com os vergões?

– Isso é uma mentira. Ela nunca me deu cá agora beliscões (*PS: 196*).

Como que numa projeção de clarões cinematónicos, o protagonista não consegue organizar a memória fragmentada e fragilizada pelo tempo para narrar a história; em vez disso, recorda pessoas e situações que





originam novas histórias, ficcionalizando o real, auxiliando a invalidez da memória, completando lacunas com ficção, fazendo oscilar o tempo e o espaço entre o passado e o presente:

[...] não há memorialismo puro, porque o decorrer do tempo fragiliza a capacidade da memória, torna-a incompetente, infiel, forçando a escrita, que a tenta reter, a selecionar, destruir, dissolver, apagar, perder-se em enganadoras ficções para reconstruir não o passado, mas *um* passado. Passado que por ser resultante da *invenção* da escrita já não é o passado mas a invenção dele, a sua *ficção*. E aqui se distingue a tênue fronteira entre memorialismo e ficção (PAIVA, J. R., 2007: 344).

Assim, através da escrita seria possível a Paulo, por um lado, presentificar a mulher morta e preparar-se a ele próprio para um processo de libertação (um exercício catártico que lhe permitiria, pelo imaginário e pela emoção, projetar o seu amor por Sandra mesmo para além da morte, eternizando-o e eternizando-se na escrita); por outro lado, proclamar, no cerne da diegese, cogitações de índole ideológica e filosófica, conectando o infortúnio do protagonista com questões de uma maior dimensão, assistindo-se, sequentemente, a uma multiplicação da figura do destinatário:

E das divindades subalternas, mais chegadas à humanidade, para socorro das desgraças proletárias, desde o antraz e o coice de mula à espinhela caída – com a casquinada crítica dos descrentes evoluídos, ressoa pelo espaço, entremeada à devoção como um grasnar de corvos. A dos políticos salvadores da humanidade – num histerismo com receitas prontas a aviar e a defesa aos guinchos da liberdade e da autoridade, que são iguais mas muitíssimo diferentes, porque a defesa da liberdade obriga a defendê-la dos que são contra a liberdade e exige pois uma autoridade de ferro para defendê-la, da propriedade e do ideal comunitário e comunitarismo em escalões, da gestão, autogestão, e semi-autogestão... (PS: 28).





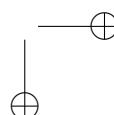
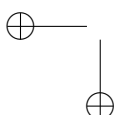


Como temos vindo a atestar, na obra *Para sempre* reencontram-se e repetem-se temas, símbolos e motivos ditos de forma renovada com a força da palavra poética. Trata-se de um romance desprovido de uma história linear, funcionando antes como um aglomerado de histórias encaixadas, micronarrativas evocadas pelo poder rememorativo do protagonista da diegese. Trata-se de um rememorar caótico que confere primazia à memória emotiva, por se revelar mais urgente, em detrimento da memória real<sup>104</sup> – uma urgência que se justifica pela situação-limite em que Paulo se encontra, a da velhice; uma urgência que determina o trilho da história a narrar, a reinventar, pela palavra sustentada pelo imaginário, numa luta constante pela dominância do espaço e do tempo.

No romance *Para Sempre*, a persistência da memória e da repetição constituem um fio condutor, o da reflexão suportada pelo ilusório, que desdobra a história em meadas e as faz confluír num novo processo de (des)construção; um percurso de atribuição de sentido é, então, mate-

---

<sup>104</sup> Como já acima referimos, segundo Paiva, “o rememorar de Paulo, que é a base essencial da própria diegese, só aparentemente – e do ponto de vista da sua representação – é caótico. Da perspetiva da *construção* textual (diegese/discurso), o romance é, na verdade, minuciosamente elaborado, nada parecendo casual ou gratuito, mas tudo parecendo resultando de um sentido de «*construção*» muito lúcido que presidiu à escritura da obra (como também de romances anteriores) e a que se obrigou o narrador-autor Vergílio Ferreira” (PAIVA, J. R., 2007: 85). Note-se ainda que esta caoticidade é, se atentarmos nas teorias de Deleuze e Guattari, interpretadas por Rodrigo Gelamo, o resultado do processo de recorte, sendo, pois, necessário “Recortar a realidade e problematizá-la para poder entender quais são os problemas que podem ser tirados dessa realidade para se ter um tema de pesquisa, um campo de pesquisa para se olhar e, assim, pensar” (GELAMO, R. P., 2008: 131). Se considerarmos, como já aqui sugerimos, a literatura como meio de autoconhecimento, um processo de autognose do sujeito, a teoria do recorte encontra o seu fundamento na medida em que os recortes “funcionam de modo tal a servir como ‘lentes’ para se olhar a realidade” (*ibid.*), possibilitando, então, um maior enfoque e amplitude no campo de pesquisa, agora, dividido em partes distintas passíveis de serem (re)interpretadas; “[...] a partir das leituras, cria-se uma imagem daquilo que se deve enxergar na realidade. Juntamente com essa imagem criada, são trazidos os conceitos que nomearão aquilo que a imagem decalcada tornará possível de se enxergar” (*ibid.*).





rializado pelo imaginário, numa expressão paralelística anunciada na abertura do romance – “Para sempre. Aqui estou” (*PS*: 9) –, bem como no seu encerramento, ainda que de forma inversa: “Aqui estou. [...] Para sempre” (*PS*: 302), atestando, uma vez mais, a circularidade<sup>105</sup> da obra, a circularidade da vida.

### 4.3. Esparsa memória em *Até ao Fim*

Em *Até ao Fim*, a carta, é, novamente, utilizada numa conceção realista, surgindo não como uma tentativa de estabelecer uma ponte entre dois interlocutores localizados em polos distanciados, mas como uma forma de definir e evidenciar o distanciamento entre um emissor, Flora, e os seus recetores, Cláudio e Miguel.

Recolhida à plurissecular cultura grega, Flora redige uma desconcertante carta, parodiando os elementos da tradição helénica, enviando-a, depois, a Cláudio, firmando, como já referimos, o seu distanciamento e inacessibilidade. Esta missiva, carregada de ironia, serve igualmente para caracterizar

[...] um universo, a que Flora pertence, que não pode oferecer ao narrador uma referência positiva que lhe fundamente o seu quotidiano – antes lhe aparece como um texto labiríntico, de códigos e tempos sobrepostos, ilegível, incompreensível e agressivo a acentuar ainda mais a errância de um narrador perdido na sua própria existência (FIALHO, M. C., 1999: 325).

<sup>105</sup> Fernanda Irene Fonseca refere que as frequentes repetições ao longo do romance “desenham um encadeamento anafórico no interior desse percurso circular” (FONSECA, F. I., 1992: 87) entre o início e o final; e continua, defendendo que dessa aproximação “ressalta a poderosa sugestão e uma *macro-estrutura rítmica*: um *movimento pendular*” (*ibid.*) que “algo paradoxalmente, sugere *suspensão, estatismo*” (*ibid.*).





Consolidando a sua incompatibilidade ideológica, a personagem Flora, numa atitude de dominância, subjuga o elemento masculino à sua deliberação, impossibilitando-lhe a obtenção de um espaço de imaginação onde se possa realizar. A força e a vitalidade que, exacerbadamente, esta personagem detém são, inevitavelmente, catalisadores negativos que imprimem uma dissonância nas relações familiares que a mesma tem dificuldade em assumir e manter, destruindo-as.

A carta que Flora envia da Grécia, impregnada de humor imposto pela ironia, não se revela aprazível para Cláudio, mas imprime-lhe de-sassossego face à ausência da mulher:

Flora nunca mais escreveu. Escrevi-lhe eu, naturalmente, respondi-lhe, que é que lhe disse? Não sei. [...]. Não escreveu mais, escrevi-lhe eu. Depois pus-me à espera e passaram-se tempos. Depois voltei a escrever não muitas vezes – porquê? Porque é que lhe escrevi? Alguma coisa de mim a procurava, alguma coisa (AF: 143).

Esta insistência da comunicação pela escrita é justificada pelo próprio narrador quando afirma que “Uma estrutura de ligações aguentamos de pé” (AF: 143). Terá sido, nesta perspetiva, que Miguel teimou, de forma premente, manter contacto com a mãe. Contudo, apesar das muitas cartas que, num derradeiro apelo, Miguel redigiu, invocando o instinto maternal que pudesse subsistir em Flora, nunca obteve resposta, não chegando, portanto a estabelecer a ponte relacional que a missiva lhe permitiria, não obstante a distância que os apartava. Apesar da rejeição, “– Não digas minha mãe!” (AF: 128), Miguel “metia-se num canto a escrever, escrever. Via-o às vezes enroscados em si a uma mesa. E escrevia escrevia. Dava-lhe dinheiro. Ia ele próprio aos correios” (AF: 144). Neste caso, supõe-se que a carta cumpria o seu circuito comunicacional, mas, ao invés de provocar no outro uma resposta, acabava por atestar incomunicabilidade, reforçando um consentido distanciamento entre os alocutários.

Note-se que, em *Até ao Fim*, Flora é a destinatária da carta de Cláudio, mas o interlocutor do protagonista é, definitivamente, outro. Não



se trata de um elemento feminino – embora a evocação feminina se encontre bem presente nesta obra, através das personagens que nele se evocam (Oriana, Flora e Clara) e que assumem grande importância nas lembranças de Cláudio, semelhantemente ao que ocorre com Paulo quando recorda a imagem de juventude e beleza de Sandra, para recuperá-la aí, depois da sua morte –, pelo contrário, assiste-se nesta obra a uma conflituosa relação familiar, de que já era exemplo a relação de Paulo e Xana, em *Para Sempre*. Este conflito geracional, que em *Para Sempre* resultou num total afastamento entre Xana e os seus progenitores, agudiza-se em *Até ao Fim*, resultando numa conturbada vivência esgotada, enfim, pela morte: “[...] o desajuste entre pai e filho jorra quase espontâneo, como se exigido por ambíguas tensões preexistentes” (BOTELHO, F., 1987: 96).

A situação-limite que se descreve em *Até ao Fim* organiza-se em torno da vigília que o protagonista narrador, Cláudio, faz, solitariamente, ao corpo do seu único filho, Miguel, e do confronto dialógico a partir do qual se desencadeia toda a diegese, pretextando a reconstituição da vida de Cláudio, sendo que, para Fernanda Botelho, o tema do romance é “a inquietante liquidação de um tempo, a que, inermes, assistimos, mal resignados, mas fatalistas” (*ibid.*).

Deparamo-nos com um interlocutor que dirige mensagens a um destinatário, irremediavelmente ausente, porque morto. Tece-se um discurso pretensamente dialógico, em que as respostas provenientes do recetor são emitidas pelo mesmo emissor, uma voz interior, um eco, estabelecendo-se um diálogo consigo próprio. Uma vez mais, é perante a ausência do outro que as emoções se verbalizam, corroborando a tese já aqui apresentada de que há mensagens que só podem ser ditas quando não podem ser ouvidas (cf. RODRIGUES, I. C., 2009: 45).

A ausência do interlocutor resulta, novamente, na incomunicabilidade, não se anulando, no entanto, a possibilidade de diálogo, já que se institui no discurso romanesco a fala dialógica do narrador. Assim, ao monólogo de Cláudio acrescem-se as respostas que hipoteticamente o filho daria ou as que o progenitor relembra das tentativas de atenuar as



permanentes discrepâncias entre os dois. A este propósito, pronunciou-se Fernanda Botelho, referindo que a voz interior é um eco da voz do filho morto “mas o diálogo é estéril, já que as dissonâncias são mais fortes que o empenho em resolver as ambiguidades de uma relação difícil” (BOTELHO, F., 1987: 97).

Num cenário sorumbático, de completa solidão, assistimos a uma conversação que se trava entre um emissor consigo mesmo, na medida em que este providencia, imaginariamente, as respostas que pudesse obter do outro. Ora, daqui resulta um discurso solipsista, dependente das lembranças que vão surgindo, fragmentárias, que intenta reconstruir o passado de Cláudio, a par de uma reavaliação da sua própria existência, pois “únicamente somos capazes de formularmos a nosotros mismos a través del Otro” (JUAN-NAVARRO, S., 1999: 61). Um outro que se manifesta pelo desdobramento do eu personagem que, em *Até ao Fim*, se faz coincidir com o eu escritor.

Assumindo uma postura crítica sobre a escrita literária, evidencia-se, desta forma, outra característica considerada uma constante nas obras de Vergílio Ferreira, a da metanarratividade; nesta obra, o narrador assume-se como escritor e projeta escrever precisamente a narrativa de que faz parte, e de que é exemplo o excerto abaixo transcrito, referente à entrevista<sup>106</sup> que Clara faz ao escritor Vergílio Ferreira:

– E já vai adiantado? – disse Clara.

Bastante, disse ele. Suponho. Depende de – não sei. Pulmões, ginástica verbal, multiplicação das células. Não sei. Agora estou num ponto em que duas personagens vêm ter comigo e me perguntam o que estou a escrever. E eu disse: um romance, naturalmente. Depois perguntaram-me o título. E eu disse que um

<sup>106</sup> Registe-se, a propósito da entrevista, o que nos menciona Luís Mourão: “[...] a entrevista cumpre duas funções filosóficas em simultâneo: mostra o que o senso comum de um época pensa de um problema concreto e as razões disso; questiona esse pensamento, realçando-o enquanto questão a ser ainda resolvida ou que se vai parcialmente resolvendo no desfiar dos vários aspectos da insolubilidade” (MOURÃO, L., 2001: 79-80).



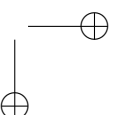
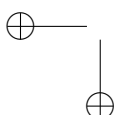


título é como um rótulo de aspirina ou um nome de terra como Freixo de Espada à Cinta. Elas insistem qual o título e eu disse *Até ao Fim*. E vai numa altura em que duas personagens lhe perguntam o título e se vai adiantado. E em que o autor lhes responde que se chama *Até ao Fim* e vai numa altura em que duas personagens lhe perguntam o título e se vai adiantado. E em que o autor responde que (AF: 201).

Este procedimento constitui, segundo Fernanda Botelho, “um recurso lúdico à história sem fim, como a imagem reflectida até ao infinito em espelhos paralelos. É um jogo entre a realidade e a ficção, sem fronteira definida entre uma e outra” (BOTELHO, F., 1987: 97). Um jogo, um processo criativo, que torna difícil a distinção entre a entidade autoral e o narrador ficcional e a que se associa o princípio da circularidade estrutural, uma técnica de composição narrativa comum a quase todos os romances vergilianos.

Paralelamente, o início da diegese é retomado no final da mesma, reafirmando-se a circularidade estrutural da obra: “Em vez da lógica intrínseca do tempo real, instala-se a forma circular do tempo da memória, pois, nela, todos os pontos são equidistantes em relação ao mesmo centro – «eu»” (GORDO, A. S., 1995: 106). Assim, entre uma interrogação e outra, a do início – “Que horas são?” (AF: 11) – e a do fim – “Que horas são?” (AF: 253) –, o tempo suspende-se para dar espaço a uma “experiência profunda que, na intimidade da consciência, assume uma qualidade soteriológica” (Leonor Buescu *apud* PAIVA, J. R., 2007: 42) – uma salvação que o protagonista ensaia no espaço de uma noite. No negrume da vida, imerso em sofrimento, Cláudio desenvolve o seu processo de expiação para que, no raiar de um novo dia, possa assumir uma nova atitude perante a vida. A voz de Miguel emudece, deixando emergir a voz da natureza, numa postura contrastiva com a apresentada no início do romance:

Que horas são? A manhã vem já aí. Ardem-me os olhos de vigília, o corpo cansado. À porta da capela, olho à volta o horizonte noturno, olho o céu cheio de estrelas. Está uma noite tranqüila





de inocência, como a paz que me invade. Poderia achar razões que me turbassem a paz. Não encontro. Tudo aconteceu fora do meu alcance. Não encontro (AF: 11).

À semelhança de outras obras vergilianas, a construção romanesca de *Até ao Fim* faz uso dos mesmos mecanismos de repetição, dando continuidade à dialética da modificação na permanência, pois, nesta obra, surge, igualmente, um registo de coloquialidade, supostamente instintivo e, uma vez mais, pautado por uma memória fragmentária e disruptiva, sugerindo esgotamento psíquico, acrescido do fator ironia<sup>107</sup> que, no romance, se intensifica, resultando num tom discursivo mais agressivo:

O estilo de Vergílio Ferreira é, neste romance de excepção, coloquial, pretensamente espontâneo. O narrador exprime-se na primeira pessoa, por meio de frases frequentemente incompletas, entrecortadas, com retrocessos, repetições, interrupções estratégicas, elipses – segundo um processo em que a sintaxe é, por vezes (deliberadamente), pouco respeitada (BOTELHO, F., 1987: 97).

Reiteradamente, *Até ao fim* radicaliza uma escrita dialogística, no impossível diálogo entre Cláudio e Miguel. Apesar do pessimismo subjacente a esta prosa romanesca, dada a situação-limite que representa, ela encerra, antiteticamente, um prenúncio existencial bastante favorável e otimista. Após o processo catártico que desenrola com o filho, contrariamente ao que acontece nas restantes obras, o protagonista não

<sup>107</sup> Esta ironia funde-se no trágico, nomeadamente na situação que envolve a proximidade de Cláudio e Miguel, aquando da morte deste último, ou na carta que Flora envia da Grécia para Cláudio, de evidente sentido paródico, e que inquieta Cláudio que a espera e procura através da redação de cartas que lhe envia, sem obter resposta: “Não escreveu mais, escrevi-lhe eu. Depois pus-me à espera e passaram-se tempos. Depois voltei a escrever não muitas vezes – porquê? Porque é que lhe escrevi? Alguma coisa de mim a procurava, alguma coisa. Porque uma vida, como é? Uma estrutura de ligações aguenta-nos de pé” (AF: 143).





regressa à aldeia originária, mas ativa a memória como elemento desencadeador do processo de libertação do corpo para o prazer, encontrando em Clara um recomeço, sendo que o fim pode ser entendido como o fim de uma vida de sofrimento do narrador que, finalmente, encontra alguma serenidade, inaugurando um novo ciclo existencial ao lado de Clara,

[...] quem, sabendo “a palavra exata”, reunirá as condições para, superando os destroços do passado, prolongar, lado a lado com Cláudio, a serenidade vespéral, porventura precária (mas talvez não!), que inaugura o novo ciclo existencial do narrador (BOTELHO, F., 1987: 96).

#### 4.4. A idade do corpo em *Em Nome da Terra*

“O corpo não é algo que se tem, é algo que se é” (FONSECA, F. I., 1992: 164)

Confirmando o que se tem vindo a denotar, *Em Nome da Terra* não foge à exceção e dá continuidade ao estilo dito epistolográfico que as obras em estudo integram. Difundida numa longa diegese, a carta que o protagonista escreve à sua mulher Mónica assegura a estrutura do romance numa circularidade que é também já característica dos romances vergilianos.

O cenário é agora o de um lar da terceira idade; o narrador, um homem só e mutilado; a destinatária das missivas, irremediavelmente ausente, morta. O argumento não difere dos anteriores, nem o meio através do qual se pretende emitir a mensagem, sendo a carta “um pequeno truque para estares” (*ENT*), satisfazendo “a necessidade de o *eu* se abrir a uma instância-outra” (AMARAL, F. P., 1991: 44).







Assim, Vergílio Ferreira dá continuidade a um projeto uno que se dissemina pelas diferentes obras que o autor teimou em repetir para possibilitar a sua uniformidade numa junção que viria a fazer sentido no fim do percurso, quando o círculo se confinasse, enfim, sobre si mesmo numa circularidade infinda.

Atente-se que esta introdução vocativa: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever” (*ENT*: 9), já utilizada em *Para Sempre* e repetida em *Cartas a Sandra*, remete-nos, uma vez mais, para a intencionalidade epistolar que o narrador pretende reafirmar – uma opção que, como já antes asseverámos, confere um maior grau de intimidade ao texto e possibilita a aproximação dos interlocutores, sendo, concomitantemente, o ponto de partida para a reinvenção de um passado que se pretende iluminar a partir de uma memória mitificadora que, embora pretensamente fiel à realidade passada, cede lugar à imaginação num processo de recriação de uma vida outrora plena: “Não querida, não estou taralhoco” (*ENT*: 13).

Porém, tal plenitude afirma-se contrastante com a angústia em crescendo causada pela ausência que se materializa e se expurga no tempo da escrita. Como nos sugere Luci Ruas Pereira,

O que caracteriza esse tempo de escrever é mais que a angústia: é o padecimento resultante de uma perda irreversível que torna a um tempo desejado e impossível o ato de amor, o que faz com que o *pathos* se instale na narrativa: ao mesmo tempo que o sujeito vive a privação do outro, deseja-o, e dele tem necessidade, mas não há como transpor os limites da morte. Isto confere à carta o seu sentido trágico<sup>108</sup>, pela dimensão do obstáculo que não é possível vencer, mas que o protagonista insiste, até ao fim, em ultrapassar (PEREIRA, L. R., 2003: 315).

<sup>108</sup> Sobre esta matéria, Isabel Cristina Rodrigues aborda, na sua obra *A Vocação do Lume*, o modelo trágico do herói, que as personagens vergilianas evidenciam, “perceptível na experiência da solidão que é a realidade de quase todas elas e que parece, em Vergílio Ferreira, ser vivida como um requisito necessário ao entendimento trágico do mundo e do ser” (RODRIGUES, I. C., 2009: 59).



Efetivamente, em *Em Nome da Terra*, assistimos a uma atitude de profundo pessimismo do homem perante a vida, retratando-se a tragicidade da degradação e da mutilação do corpo, a par de um desamparo que se pretende contrariar através da insistência numa experiência dialógica eternizada pelo poder da palavra escrita. E, à semelhança do que já acontece em *Cartas a Sandra*, também a missiva de João Vieira se encontra destituída de uma estrutura textual típica de uma carta, não só pela inexistência de marcas contratuais, como pela extensão que a mesma promulga, assemelhando-se mais a um diário íntimo para o qual, de forma desconexa e incoerente, o juiz aposentado transfere as recordações fidedignas ou forjadas, já que, como sabemos, a memória não obedece à sequência que a temporalidade impõe, pois “a memória dos velhos é ainda mais frágil, mais sujeita a falhas, equívocos e «falsificações»” (PAIVA, J. R., 2007: 45). Ainda assim, são visíveis algumas formalidades, tal como nos sugere António Gordo, que atestam a estrutura epistolar do romance: “O início do romance cumpre as formalidades da carta (saudação, identificação e situação do emissor, apresentação do objectivo etc.)” (GORDO, A. S., 1995: 106).

Na verdade, numa derradeira tentativa de rememorar a imagem de Mónica, o narrador escreve-lhe uma longa carta, procurando encurtar a distância que os separa, presentificando, pela escrita, a mulher morta, desempenhando o tu “o papel de um interlocutor ausente, mas tanto mais presente quanto mais se faz sentir a sua ausência” (AMARAL, F. P., 1991: 50). Assim, este evidente espaço lacunar, existente entre o eu e o tu, adquire conotações metafísicas e transfigura o estado amoroso numa profunda experiência de alteridade. O tu torna-se mais do que a simples materialidade de um corpo, sendo as personagens femininas em Vergílio Ferreira “amadas precisamente na medida em que o seu corpo se excede como tal, para ganhar uma dimensão misteriosa e incomunicável” (AMARAL, F. P., 1991: 48).



Pelo poder da evocação, e dos vocativos que reiteradamente se afiguram nas páginas do romance, João dá corpo à imagem perfeita<sup>109</sup> de Mónica, uma imagem acima do desgaste do tempo, da velhice e da degradação, eternizando o que a realidade não permite perpetuar – um passado irrepreensível, inatingível e ancestral<sup>110</sup>, para além dos limites humanos:

Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes. É quando  $\emptyset$  que é grande acontece.

<sup>109</sup> À semelhança do que ocorre em *Cartas a Sandra*, também Mónica é descrita de forma divinizada, colocada num plano etéreo, apartado da realidade terrena de João: “A anca doce em movimento, o etéreo da sua divindade. A moldagem do seu corpo vaporoso pelo zéfiro que a leva. O deslizar do manto e da túnica que não deslizam, para a nudez não ser de mais. E a espádua nua para se começar a sabê-la e ela ir existir numa avidez assustada. E o cabaz das flores com que leva a alegria consigo. E o espaço verde e vazio para que nada mais aconteça além de si. Olho-a ainda, olho-a sempre. Passa aérea e de costas. E assim a sua beleza é invisível, no anúncio do que jamais poderemos ver. Assim a sua beleza é a mais bela porque está perto e longe, na realidade tangível e intocável para sempre. Na face oblíqua de que jamais saberemos a face. No olhar que inunda todo o corpo como é próprio de todo o olhar mas de que jamais saberemos ter nas mãos porque a sua realidade é o passar. Nas flores que leva e colhe e jamais colherei nas minhas mãos grossas e mortais” (*ENT*: 113). Por outro lado, as atitudes de Mónica colocam-na num plano de igualdade relativamente à imagem de Sandra (uma personagem que teima em repetir-se nos vários romances do autor), revelando-se, igualmente, uma mulher difícil, sempre em desacordo com João: “Mas era o teu feitio – dizeres o contrário do que eu dissesse. Está a chover e eu digo – vamos ter chuva. Muito sabes tu, dizias, amanhã pode estar sol. Está sol e eu digo – vem aí o bom tempo. Ora, está aqui está a chover outra vez. Para te ter de acordo comigo às vezes dizia o contrário do que pensava e tu dizias o contrário do que eu dizia e concordavas comigo sem o saberes. E ficavas irritada quando te dizia o meu truque” (*ENT*: 74).

<sup>110</sup> Diz-nos, a este propósito, José Rodrigues de Paiva que tal ancestralidade “indica que João persegue um tempo anterior à própria vida em comum dos dois (a partir de quando lhe seria possível qualquer lembrança de Mónica, mesmo a mais remota), um tempo mesmo anterior à vida de cada um, um tempo mítico, originário, adâmico, preservado na imutabilidade do eterno, que é onde se pode encontrar a perfeição” (PAIVA, J. R., 2007: 47).



E não me digas diz lá porquê. Não sei. O que é grande acontece no eterno e o amor é assim, devias saber (*ENT*: 9).

A enorme vontade de João amar a mulher impele-o para a escrita, pelo que o narrador decide escrever-lhe ao mesmo tempo que a escreve, ou inscreve, diríamos nós, numa base corporizada passível de ser tateada – “Mas como sempre, penso o teu corpo sobretudo nas mãos. O tacto, querida, é o sentido mais nobre” (*ENT*: 14) –, num tempo anterior ao da sua degradação, um tempo impregnado de beleza e perfeição, um *locus amoenus* que Paiva (PAIVA, J. R., 2007: 48) contrasta com o *locus horrendus*<sup>111</sup> da dura realidade do lar de idosos em que se encontra João, carecido, depositado, “simplesmente à espera do fim, pagando pelo «erro» de ser «humano e fracionário»” (*id.*: 51).

Irremediavelmente dependente e entregue à solidude, João procura uma realidade alternativa, antagónica às recordações de decrepitude física e mental em que Mónica se encontrava no final da sua existência e é face ao inacreditável da morte que o passado se ficcionaliza, tornando possível a edificação de um mundo alternativo, habitável e só acessível pela faculdade da escrita. Desta forma, numa batalha titânica contra o indelével avanço do tempo, da vetustade e da degradação, João mergulha “numa certa confusão gerada entre o seu *sentir* e a *expressão daquilo que sente*, criando zonas de obscuridade, ininteligência ou mesmo de aparente debilidade mental” (*id.*: 50).

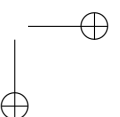
Assim, confinado a um espaço contingente e castrador, mas simultaneamente propiciador da escrita, João Vieira, o juiz, declara a sua úl-

<sup>111</sup> “Ao banho lustral e ritualístico do batismo pagão de Mónica nas águas de um rio mítico, entre as árvores de um bosque «deleitoso», *locus amoenus* da Poesia antiga e da eternidade do Mito, opõe-se o banho que João dá a uma Mónica velha e ensandecida, com um sentimento misto de asco, de amor e de pena. Opõe-se o *locus horrendus* do hospital, onde, a João, vão amputar a perna esquerda e o do asilo de velhos, mais ou menos vivos mais ou menos mortos, mais ou menos lúcidos mais ou menos loucos, onde a filha o internou para esperar a morte. Tudo isto se alterna em movimentos de diferentes velocidades e de diferentes *tons* (ou *tonalidades*) que vão do trágico à ironia e ao sarcasmo, da caricatura ao lirismo, do puro poético à causticidade mais cruel” (PAIVA, J. R., 2007: 48).



tima sentença num caso de total exoneração e carência, remetido para um espaço domiciliar desprovido de qualquer familiaridade: “[...] os seus livros, os seus discos e fitas com as músicas mais amadas, fotografias de Mónica e dos filhos crianças, alguns objetos, peças de arte... Tudo se perdera. João já nada mais tem de seu, a não ser o próprio corpo, a memória e a capacidade de inventar imaginando” (*id.*: 54)<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> Note-se que, de todos os objetos de que foi privado, restam a João um fresco de Pompeia, em que se vê a figuração da deusa Flora; um Cristo, com o pé esquerdo quebrado e sem cruz; uma gravura de Dürer, chamada a “Morte coroada, a cavalo”, e uma cassete com a gravação de um concerto de Mozart para oboé. Estas recordações, impregnadas de carga simbólica, têm um significado especial na leitura do romance, com especial referência ao concerto de Mozart cujo desenrolar acompanha a construção do romance do ponto de vista da estrutura: “Segundo glossários musicais, a forma sonata consta de três partes: a *exposição*, em que o primeiro tema é apresentado no tom principal e o segundo tema noutra tonalidade; o *desenvolvimento*, no qual o trabalho dos dois temas constitui um desafio à imaginação do autor; a *reexposição*, na tonalidade inicial. Uma coda de certa importância conclui o andamento” (PAIVA, J. R., 2007: 61-62), chegando a estabelecer-se uma relação simbiótica entre o oboé e Mónica: “Mónica. De súbito exististe tanto. Como foi bom. Mas exististe, espera, não foi só no pensar, exististe mesmo no teu nome que eu disse no pensar. Deixa-me dizer-to outra vez. Mónica. Porque ele é logo tu e é ele também só por si. Tem o som de um oboé, é curioso – lembras-te do disco que? O teu nome. Côncavo oco, não sei. Um oboé. É um instrumento melancólico. Deve ter tido uma infância triste. Deve ter sido órfão de pai e mãe” (*ENT*: 23-24). Ainda no que se refere ao fresco de Pompeia, importa mencionar o esclarecimento que Marta Várzeas fornece, pois “Trata-se de um fresco encontrado em Estábias, cidade da Campânia que, tal como Pompeios e Herculano, foi destruída pelo Vesúvio” (VÁRZEAS, M., 1998: 156). A autora continua, dizendo que “Retomar a designação cientificamente errada de «fresco de Pompeia» é uma forma de negar a importância do rigor num universo que está para além dele, e que é o da sua sensibilidade. Também a rejeição por ser feio como um trombone, do nome Pompeios – a forma mais correcta de transliterar um vocábulo que em latim é plural (Pompeii, Pompeiorum) – constitui uma tomada de posição, assumida em nome de um sentimento estético, esse mesmo que define a sua relação com o mundo” (*id.*: 157). No entanto, prossegue Marta Várzeas, mais importante do que aquilo que está naquela pintura é tudo o que o olhar de João lá colocou. Concluindo, o fresco de Pompeia e o Cristo, segundo Várzeas, constituem uma referência às duas correntes de pensamento ocidental: a greco-latina e a judaico-cristã, estando a





*Em Nome da Terra* é, efetivamente, um romance sobre o corpo<sup>113</sup>, “marca visível da finitude humana” (VÁRZEAS, M., 1998: 156) – um corpo encaixado num ambiente propício à sua degradação, um corpo que, por vezes, se evoca como se de uma entidade exterior a qualquer forma de consciência individual se tratasse, um corpo fértil, que constitui um tema repetente nas obras vergilianas até à obsessão e que, nesta prosa romanesca, se denuncia pelas recorrentes referências à imagem física de Mónica, contrapondo o porte atlético que ostentava à figura envelhecida e fisicamente degradada que, posteriormente, aliava a uma debilidade mental esclerótica próxima da loucura.

Face, assim, à decrepitude do corpo, João realiza um hino ao corpo, idealiza um corpo perfeito, reconstituindo a beleza e o vigor de Mónica e da sua própria saúde e da sua força, lutando contra “o excedente dos velhos” (*ENT*). Através de Mónica, João experiencia o precoce, mas inevitável, enfraquecimento corporal (um ensaio que também Paulo protagonizou aquando da doença de Sandra), como que num ante-estágio para enfrentar a degradação do seu próprio corpo. Assim, João Vieira empenhou-se, na sua busca, por “dar um sentido à vida em face da inverosimilhança e também da proximidade da morte” (VÁRZEAS, M., 1998: 152) – uma busca que, não diferindo do que se patenteia noutras obras, constitui o respaldo da demanda por uma palavra, a palavra certa, a que possui em si a qualidade do que é sagrado:

De vez em quando uma palavra chegava-me à boca mas não a deixo agora falar – que palavra? Queria inventar-te uma agora para estar certa lá, não a sei. Sinto-a em mim mas não a digo para não existir de mais, é assim. Uma palavra é mortífera, querida (*ENT*: 15).

---

primeira relacionada com noções de imortalidade e de beleza e a segunda mais aliada a um juízo estético.

<sup>113</sup> As recorrentes alusões ao corpo, diz-nos Fernanda Fonseca, “sublinham constantemente a evidência do corpo como descoberta e aprendizagem da própria velhice” (FONSECA, F. I., 1992: 141). Por outro lado, prossegue a autora: “É ao separar-se progressivamente do seu corpo, ao sentir-se desapossado dele, que o homem toma consciência de que o corpo existe” (*ibid.*).





Portanto, a mesma palavra incognoscível que Paulo de *Para Sempre* buscou: a que a sua mãe disse à hora da morte e da loucura, a que lhe permitiu a recriação de Sandra; uma palavra que João encontra no ritual do batismo a que volta no final do romance, concretizando o círculo da perfeição, criando a ilusão de eternidade: “As palavras sacramentais «Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição» estabelecem os limites da narrativa, conferindo-lhe uma forma circular” (GORDO, A. S., 1995: 106).

Uma vez mais, a sequência narrativa é relegada para segundo plano, dando primazia à divagação e à fluidez da memória, pois “os *acontecimentos* nunca constituem o principal” (AMARAL, F. P., 1991: 43). Ainda assim, não havendo romance sem narrativa, o primeiro capítulo é fulcral para a construção e compreensão da diegese, juntamente com o último que o retoma, permitindo, tal como na vida, um recomeço e uma continuidade. Entre um princípio e um fim, figura a incoerência textual ou uma “anamnese mais ou menos anárquica” (*id.*: 44) que a desconexão da memória promove, não podendo, na esteira da teoria da receção de Jauss, este romance ser lido convencionalmente, sob pena de não ser compreendido:

Para compreender um romance como *Em nome da terra*, o leitor terá não só de encaixar as peças de que este *puzzle* se constrói como decodificar os símbolos por onde passa o seu significado e atentar para a rede de relações que interliga o romance não só com os vários gêneros e aspectos da literatura, como com a filosofia, a religião, a mitologia, um elenco de artes (com privilégio para a música e a pintura), e ainda para as possibilidades de outras linguagens narrativas, as baseadas na imagem, como a da fotografia e a do cinema (PAIVA, J. R., 2007: 53).

Em suma, “Todo o projecto desta obra nasce do desejo de uma alteridade absoluta, capaz de recriar o amor e de negar toda a realidade visível” (AMARAL, F. P., 1991: 47). Desprendendo-se do real, o narrador adentra numa dimensão utópica onde o tema da morte é passível





de ser adiado, “Porque é pela memória que o *eu* vai operando essa libertação” (*id.*: 45). Por outro lado, “vai sendo subtil mas obsessivamente orquestrada uma reflexão sobre a globalidade da existência, o seu (não) sentido e a condição de cada homem face a esse mistério” (*id.*: 46-47), um arcano promotor da angústia que veicula uma interrogação sem resposta quanto ao sentido último da existência humana:

Escrever a carta significa, então, registar os passos do homem no tempo da paixão, ou da sua preparação para o fim, quando, impossibilitado de qualquer ação para reconquistar a autonomia dos movimentos em que se verifica a autonomia do próprio sujeito, vale-se do que lhe resta: a autonomia do pensamento e do próprio ato de escrever para ultrapassar os limites da sua condição. Somente a escritura consegue-o, ainda assim deixando visíveis as marcas do padecimento e da dor. É, portanto, sob o signo de uma falta insuperável, numa realidade que se afigura como trágica, que se escreve o romance (PEREIRA, L. R., 2003: 319).

## Conclusões provisórias

Como foi possível verificar ao longo destes capítulos, nas obras referenciadas, com particular relevo para *Cartas a Sandra*, o escritor Vergílio Ferreira foi, progressivamente, evidenciando temas e personagens num crescendo de complexificação em que o eu, simultaneamente perene e transitório, se explora até à exaustão, numa heroica e desigual luta contra a morte, desafiando a finitude do ser.

Efetivamente, obra após obra, o protagonista retoma a evocação da aldeia da infância e da juventude, lugar de origem, para, numa situação-







-limite, numa *mise-en-abyme*, desencadear um processo de rememoração, composto por micronarrativas, breves construções que organizam o romance e asseguram a circularidade estrutural da diegese, que possa presentificar todo o sentir do herói vergiliano.

Por outro lado, o desdobramento da memória permitiu justificar as alternâncias de espaço e de tempo que se evocam na tentativa de compor uma história em que a carta assume um elevado grau de dialogismo entre um eu presente e um tu ausente – um outro que motiva a busca da plenitude e da comunhão.

Percorrendo um caminho cujo ponto de partida resulta, concomitantemente, no ponto de chegada, o herói vergiliano regressa ao espaço mitigador da montanha, para se reencontrar, fazendo confluir o lugar de felicidade e liberdade da infância com o da adversidade causada pela ausência. Numa derradeira busca da palavra, temporalidades e espacialidades antagônicas fazem-se representar por tempos e lugares que, num estreitamento estrangulador, vão desde a incomensurável solidão do seminário, em *Manhã Submersa*, à decrepitude de um lar da terceira idade, em *Em Nome da Terra*, passando pelo mutismo de uma capela, em *Até ao Fim*, ao espaço exíguo de uma casa, em *Para Sempre*.

Assim, num derradeiro retorno à fronteira, o regresso ao cenário diegético de *Para Sempre* ensaia uma tentativa de concretizar o que se havia preconizado neste último romance: a presentificação do amor de Paulo por Sandra, enaltecido à perfeição, e a redenção de Xana, para que a perfeição existisse, mas que só em *Cartas a Sandra* se viria a substanciar – uma perfeição que se repete, num “eco ritmado” (FONSECA, F. I., 1992: 86), na significação simbólica de espaços, lugares, objetos, personagens, através da reiteração de recursos temático-compositivos, recorrendo-se à ostentação da arte nas suas várias manifestações, numa fusão apenas passível de se concretizar através do romance, espaço privilegiado para possibilitar o pensar da condição humana, o núcleo temático das obras, e, simultaneamente, o pensar do próprio romance, enquanto género, entrosando-o com outras formas de expressão, entre elas, o modo epistolar.





Efetivamente, o romancista Vergílio Ferreira fixou-se nessa focalização narrativa única, permitindo ao *eu* a revelação da sua experiência de mundo e a ela permanecendo fiel, declarando, dessa forma, a intencionalidade de estabelecer elos de continuidade entre os seus romances.

Portanto, escritas na primeira pessoa, as obras vergilianas assumem um tom intensamente poético, numa representação ficcional de reflexão filosófica e de pendor ensaístico, permitindo a renovação da interpretação artístico-literária. Na obra em estudo e nas demais aqui referenciadas, os narradores vergilianos empreenderam uma viagem com regresso garantido às origens<sup>114</sup>, à aldeia da sua infância.

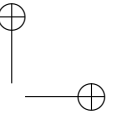
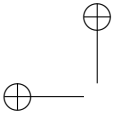
Enfim, trata-se de uma viagem na qual José Rodrigues de Paiva encontra “símbolos recorrentes, entre tantos outros, de forte significação existencial e que, explícita ou implicitamente, perpassam toda a sua obra” (PAIVA, J. R., 2007: 151) – uma viagem a que poderemos associar o circuito de uma carta, uma longa missiva, constituída por toda a prosa ficcional vergiliana, endereçada a um leitor<sup>115</sup> idóneo para completar o seu ciclo comunicacional: “Só no fim o leitor consegue vislumbrar uma história, a partir dos múltiplos fragmentos narrativos, descritivos, reflexivos e poéticos memorizados, e encontrar-lhe significação” (GORDO, A. S., 1995: 109).

---

<sup>114</sup> Excetua-se a obra *Em Nome da Terra*, romance em que o narrador, contrariamente ao que ocorre nos demais, não regressa ao espaço mitigador da aldeia, mas envereda por um novo caminho, num promissor recomeço da vida.

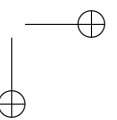
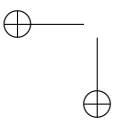
<sup>115</sup> Note-se que, como nos indica António Gordo, esta “posição conta com o papel criador do leitor, em particular como sujeito unificador dos fragmentos e intérprete da unidade encontrada em cada romance” (GORDO, A. S., 1995: 112).





# Parte V

## Conclusão Final

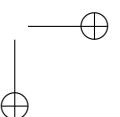
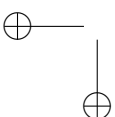






“Como saber o que é necessário para realizar por exemplo uma obra literária? Porque o talento para essa realização tem muitas ramificações. Há que tê-lo para a originalidade do seu motivo, da escrita com que se efetiva, da gradação do sentir, o tom geral da obra e por sobre tudo o equilíbrio e a maturidade para a realização do seu conjunto. Esta maturidade dá-nos a idade mental e sensível de quem a escreve. E é o que particularmente nos defronta quando a lemos” (FERREIRA, V., 2001: 29)

Poderíamos, assim, com base nas próprias palavras do autor, descrever a rota que aqui nos propusemos retratar. Como nos diz Vergílio Ferreira, são muitas as ramificações associadas ao talento da criação literária. Assim, ao longo deste trabalho, desenvolvemos um esforço por evidenciar essas características que se reportam: à originalidade do motivo – a luta entre a efemeridade da vida e a perpetuidade da morte; à escrita com que a mesma se efetiva – uma escrita epistolar, intimista, cujo secretismo obriga à especulação por parte de um leitor *voyeur*; à gradação do sentir – um crescendo de emoção preconizado pela carta enquanto processo privilegiado de comunicação e de autognose. Para além destas, acrescenta Vergílio Ferreira, importam também o tom geral da obra – uma entoação que se repetiu, de uma maneira mais ou menos evidenciada, em todas as obras do autor através da duplicação de tempos, lugares, personagens, situações – e, sobretudo, o equilíbrio e a maturidade para a realização de um conjunto que se tornou uno e findo com a criação da sua última obra, aquela que viria a esvaziar, enfim, todo o sentir de Paulo por Sandra. Depreendemos, ainda, das últimas palavras da citação do autor, que tais ramificações do propósito literário têm como objetivo confrontar o leitor e despontar nele a mentalidade e a sensibilidade daquele que escreve.



Ora, no início do nosso trabalho, e embora tal propósito pouco trouxesse de novo, foi nossa intenção contextualizar a produção romanescas vergiliana aqui evocada, de modo a melhor percebermos as distintas fases histórico-literárias que, claramente, influenciaram a criação artística do escritor português. Tal como aduzimos, mesmo na sua fase mais neorrealista, as obras vergilianas procuraram inserir na sua criação as grandes questões da arte, do homem, da filosofia, da existência, intentando, simultaneamente, a geração de um espaço de ensaio de novas linguagens e de novas estruturas romanescas. Dessa forma, pretendia-se a substituição da representação naturalista do mundo por uma reprodução simbólica, subjetiva e metafórica da mesma realidade.

Com efeito, nas obras de Vergílio Ferreira, essa passagem da notação do real à conotação do irreal metamorfoseia o espaço romanescos numa reflexão poética, fazendo uso de uma hibridação discursiva que caracteriza a prosa vergiliana. Assim, num processo de autognose, mais do que pessoal, coletiva, o herói vergiliano questiona e medita, de uma forma angustiante, a casualidade da vida e a incongruência da morte.

Já numa fase posterior, tivemos a intenção de, abreviadamente, construir um contexto que servisse de base à análise da obra *Cartas a Sandra*, no que à sua epistolaridade diz respeito. No entanto, rapidamente percebemos que tal concisão não seria respeitada, dada a ancestralidade e a amplitude que caracterizam a origem da arte epistolar, pelo que, esclarecemos, qualquer excesso que se tenha verificado, terá sido, certamente, fruto de um entusiasmo por conter.

Neste seguimento, como tivemos oportunidade de referir, averiguámos que a epístola, género de carácter híbrido e fragmentário, desempenhou (e continua a desempenhar) um papel relevante na literatura portuguesa e que a sua utilização permite não só manter a coerência da narrativa, mas também imputar a simulação da realidade, permitindo ao escritor a expansão da técnica confessionalista, através da invasão do âmbito do signatário. Este estilo epistolar, emergente da escrita de cunho intimista e autobiográfico, cede espaço às confissões ficcionalizadas, possibilitando a concretização do pensamento em palavras e destas



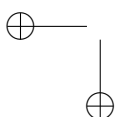
em afetos, pois, as cartas, embora denunciadoras da distância, promovem aproximações, permitindo o estabelecimento de relações dialogais e, sequentemente, gnoseológicas entre os seus interlocutores.

De modo que, pretendendo restabelecer a comunicação com um destinatário irremediavelmente ausente, o sujeito enunciador recorre à utilização de alguns artifícios de ficcionalidade e de outros recursos que procuram garantir a autenticidade dos relatos efetuados (que ora atestam a ficção, ora procuram certificar a sua veracidade), implicando o leitor no processo dialogal, fazendo-o participar como narratário, com vista à completude do périplo comunicacional.

Efetivamente, a técnica de verosimilhança concretizada pelo autor é baseada num artifício que zela por convencer o leitor de que os textos apresentados são verídicos. Em *Cartas a Sandra*, tais artifícios são-nos, imediatamente, dados a conhecer através do prefácio em que o narrador pretende transmitir a ideia de que o romance se encontra a ser construído na presença do leitor e que as epístolas, presumivelmente autênticas, imitam o discurso de um real complexo e ambíguo, pois, como atesta Vergílio Ferreira, “A ilusão dura um pouco, enquanto a realidade a não gasta” (FERREIRA, V., 2001: 197).

Desta forma, quer Paulo, o protagonista de *Cartas a Sandra*, quer os sujeitos enunciadore das restantes obras referenciadas, rebuscam a memória, fazendo antagonizar os tempos<sup>116</sup> da plenitude, da perfeição, da juventude, com os tempos da degradação, da imperfeição, da velhice, acrescentando-lhes a subjetividade dos pormenores, alterando o seu curso, relembrando, constantemente, o leitor do seu poder de autoria. De tal modo que os enredos cénicos assumem uma singular

<sup>116</sup> Afirma Carlos da Cunha: “Se o tempo de finitude encerra os narradores num mundo agónico, este fechamento encontra uma correspondência no seu próprio enclausuramento num espaço de variável amplitude: o quarto de *Manhã Submersa* e *Em Nome da Terra*, a sala vazia em *Aparição*, a capela em *Até ao Fim*, a cela da prisão em *Estrela Polar* e *Nítido Nulo*, um sexto andar em *Rápida a Sombra*, ou a casa em *Para Sempre*. Contudo, mesmo quando situado num espaço maior, como o andar ou a casa, o narrador confina-se a um quarto ou sala, onde escreve/narra” (CUNHA, C. M. F., 2003: 144).





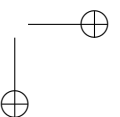
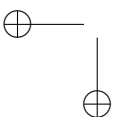
simplicidade, fazendo sobressair a contrastiva complexidade dos heróis epistolares.

Por conseguinte, a atenção centra-se no sujeito enunciador, nas suas questões sobre a existência humana e nas suas interrogações sobre a condição mortal ou a falência do corpo; um corpo que, apesar de envelhecido, mantém inalterada a consciência da dor que o confronto de si mesmo com a realidade da solidão eterniza.

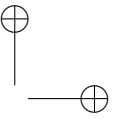
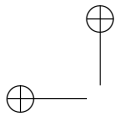
Na imensidão do vazio, em que a carta assume o lugar último da intensidade poética numa representação ficcional de reflexão filosófica sobre a perpetuação de conflitos existenciais, compõe-se uma diegese passível de preencher esse espaço lacunar, compõe-se uma história capaz de suscitar a pergunta inevitável: “Que fizeste da tua vida?” (FERREIRA, V., 2001: 38) – repare-se que o sujeito vergiliano assume a sua condição finita, assume a existência da morte para, assim, assegurar a vigência da vida.

Em suma, resta-nos referir que, do extenso espólio vergiliano, elegemos uma obra em particular, pelas suas características epistolares, restringindo-nos ao que considerámos essencial e pertinente no âmbito deste estudo: a seleção do género epistolar, de reduzida informatividade, para a produção dos textos, e a sua funcionalidade, na ótica da estética da recepção, encontrando-se, afinal, a resposta nas seguintes palavras de Vergílio Ferreira:

Um diário. Uma carta. Ou simplesmente as memórias. Nós lemo-las com um prazer diferente de uma obra de arte ou mesmo da arte que está nelas. Não é bem o de saber o que acontece, mas o de estarmos nós acontecendo nisso que aconteceu. Ou seja, de prolongarmos a nossa vida até lá (FERREIRA, V., 2001: 101).

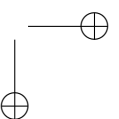
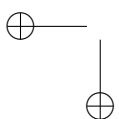






# Parte VI

## Bibliografia







## **Bibliografia Ativa**

FERREIRA, Vergílio (1997), *Cartas a Sandra*, Lisboa, Círculo de Leitores.

FERREIRA, Vergílio (2001), *Escrever*, Lisboa, Bertrand Editora.

FERREIRA, Vergílio (2007), *Manhã Submersa*, 26<sup>a</sup> ed., Viseu, Bertrand Editora.

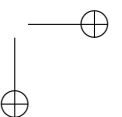
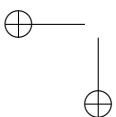
FERREIRA, Vergílio (2008), *Para Sempre*, 16<sup>a</sup> ed., Lisboa, Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (2009), *Em Nome da Terra*, 10<sup>a</sup> ed., Lisboa, Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (2009), *Até ao Fim*, 9<sup>a</sup> ed., Lisboa, Quetzal.

## **Bibliografia Passiva**

ADAM, Jean-Michel (2008), *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.



ADAM, Jean-Michel (2008), *Les texts: types et prototypes*, Paris, Armand Colin.

ADAM, Jean Michel (s/d), “Les genres du discours épistolaire De la rhétorique à l’analyse pragmatique des pratiques discursives” in *SEDES – La Lettre, entre réel et fiction (on line)*, disponível em <[http://virtual2002.tau.ac.il/users/www/68100/la\\_lettre/Adam.pdf](http://virtual2002.tau.ac.il/users/www/68100/la_lettre/Adam.pdf)>, acesso em 15 de janeiro de 2011.

ALCOFORADO, Mariana (2005), “Cartas Portuguesas” in *História e Antologia da Literatura Portuguesa (on line)*, disponível em <[http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim\\_cultural/files/HALP\\_32.pdf](http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/HALP_32.pdf)>, acesso em 10 de dezembro de 2010.

ALEXANDRE JUNIOR, Manuel, (s/d), *As cartas de Consolação a Lucílio Análise Retórica da Epistula 63 de Séneca (on line)*, disponível em <[http://malexandre.no.sapo.pt/Docs/AlexandreJunior\\_2002a.pdf](http://malexandre.no.sapo.pt/Docs/AlexandreJunior_2002a.pdf)>, acesso em 23 de janeiro de 2011.

ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro (s/d), “A Carta Pessoal: Lugar de Representação de Sujeitos Escolares (Aluno/Professor)” (*on line*), disponível em <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/85.pdf>>, acesso em 12 de janeiro de 2011.

ALTMAN, Janet Gurkin (1982), *Epistolarity: Approaches to a New form*, Ohio, Ohio State University Press (*on line*), disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/47768042/EPISTOLARITY>>, acesso em 21 de fevereiro de 2011.

ALVES, Ivia (2002), “Imagens da Mulher na Literatura na Modernidade e Contemporaneidade” in *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea (on line)*, disponível em <[http://www.cufa.org.br/in/maria\\_maria/neim%20livro%20mulher%20contemporaneidade.pdf](http://www.cufa.org.br/in/maria_maria/neim%20livro%20mulher%20contemporaneidade.pdf)>, acesso em 19 de outubro de 2011.

AMARAL, Fernando Pinto do (1991), “Em Nome da Terra Alteridade e Transfiguração”, in *Colóquio Letras*, n.º 120, (*on line*), disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=120&p=43&o=p>>, acesso em 10 de março de 2011.

APARECIDA, Carlos (2002), *A Mulher na Literatura Portuguesa:*

*sua Imagem e seus Questionamentos através do Género Epistolar*, São Paulo, dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

ARAGÃO, Daniela Pedreira (s/d), *Cartas de Caio (on line)*, disponível em <[http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa15/danielapedreira\\_a\\_cartasde.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa15/danielapedreira_cartasde.pdf)>, acesso em 24 de junho de 2011.

ARAÚJO, Luís (1993), “Vergílio Ferreira – Problemática antropológica e atitude ética” in *Colóquio de homenagem a Vergílio Ferreira*, Porto, (on line) disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1784.pdf>>, acesso em 19 de outubro de 2011.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO (1990), *A Poética Clássica*, São Paulo, Cultrix, tradução directa do grego e do latim de Jaime Bruna (on line), disponível em <[http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_1/arte/index01.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/arte/index01.html)>, acesso em 12 de março de 2011.

ARTIÉRES, Philippe (1998), “Escrita de Si/Escrita da História Arquivar a própria vida” in *Revista Estudos Históricos* 21, (on line), disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/vie/w/287>>, acesso em 15 de maio de 2010.

AUGUSTI, Valéria (2000), “O carácter pedagógico-moral do romance moderno” in *Cadernos Cedes*, ano XX, n.º 51, novembro (on line), disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n51/a07v20451.pdf>>, acesso em 10 de janeiro de 2010.

BACHELARD, Gaston (1979), *A Poética do Espaço*, (on line), disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/47622514/BACHELARD-Gaston-A-filosofia-do-nao-O-novo-espírito-científico-A-poética-do-espaco4-Os-pensadores>>, acesso em 15 de junho de 2011.

BAKHTIN, Mikhail (1997), *Estética da Criação Verbal*, Martins Fontes, São Paulo.

BARREIRA, Cecília (1986), “Imagens da mulher na literatura portuguesa oitocentista”, in *Análise Social*, vol. XXII, pp. 521-525 (on line), disponível em <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223552648E4nYB9he1Um86PF4.pdf>>, acesso em 3 de outubro de 2011.

BASTONS I VIVANCO, Carles (s/d), *Polisemantismo y Polimor-*

*fismo De La Carta En Su Uso Literario*, pp. 233- 238.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (s/d), “Las Estéticas de los Géneros Epistolares” (*on line*), disponível em <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159074986708347448813/018675.pdf?incr=1>>, acesso em 20 de março de 2010.

BESSE, Maria Graciete (s/d), “O Tédio das Tardes de Domingo e as Vertentes da Alteridade em *O Pequeno Mundo*, de Luísa Costa Gomes” (*on line*), disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5735.pdf>>, acesso em 20 de outubro de 2011.

BORREGANA, António Afonso (2005), *Aparição de Vergílio Ferreira O Texto em Análise*, Lisboa, Texto Editores.

BOTELHO, Fernanda (1987), “Vergílio Ferreira Até ao Fim” in *Colóquio Letras*, n.º 99, (*on line*), disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=99&p=96&o=p>>, acesso em 25 de fevereiro de 2011.

BRÉCHON, Robert (1992), “Dois textos sobre Vergílio Ferreira”, in *Colóquio Letras*, n.º 123, (*online*), disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=123&p=349&o=p>>, acesso em 19 de outubro de 2011.

BROCHADO, Sonia Maria Dechandt e PINTO, Vera Maria Ramos (s/d), *Leitura e Dialogismo: Múltiplas Vozes Discursivas*, in *UENP/FAFIJA-GP Leitura e Ensino Apoio Fundação Araucária*, (*on line*), disponível em <[http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais16/sem12pdf/m12sss06\\_08.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem12pdf/m12sss06_08.pdf)>, acesso em 24 de janeiro de 2011.

BURKE, Peter (1997), “A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista” in *Revista Estudos Históricos* 19, (*on line*), disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/287>>, acesso em 13 de junho de 2010.

CABRAL, Eunice, s.v. “Nouveau Roman”, in *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, (*on line*), disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>, acesso em 25 de outubro de 2009.

CALAS, Frédéric (2007), *Le Roman Épistolaire*, Paris, Armand Colin.

CALLIGARIS, Contardo (1998), “Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos” in *Revista Estudos Históricos* 21, (on line), disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/287>>, acesso em 30 de abril de 2010.

CAMPOS, Raquel (s/d), *Um Diário Tornado Romance ou um Romance em Forma de Diário? – O Memorial de Aires, de Machado de Assis* (on line), disponível em <<http://machadodeassis.net/download/numero02/Um%20di%20E1rio%20tornado%20romance%20ou%20um%20romance%20em%20forma%20de%20di%20E1rio.pdf>> acesso em 17 de fevereiro de 2011.

CAMPRUBÍ, Carles Besa (s/d), *Epistolaridad y Novela. Correspondencia Privada y Carta Ficticia en Proust* (on line), disponível em <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09255171966860028710046/018676.pdf?incr=1>>, acesso em 4 de março de 2010.

CASTILLO, Carmen (1974), “La epistola como género literario de la Antigüedad de la Edad Media latina” in *Madri, Estudios clásicos*, n.º 73, v. 18, p. 427-442, (on line), disponível em <[http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios\\_clasicos/numero\\_73\\_1974/la\\_epistola\\_como\\_genero\\_literario\\_de\\_la\\_antiguedad\\_a\\_la\\_edad\\_media\\_latina](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_73_1974/la_epistola_como_genero_literario_de_la_antiguedad_a_la_edad_media_latina)>, acesso em 25 de novembro de 2010.

CASTRO, Aníbal Pinto (2009), “D. Francisco Manuel de Melo, um polígrafo de «cartas familiares»” in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 6, (on line), disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7661.pdf>>, acesso em 17 de julho de 2011.

CEIA, Carlos, “Epístola”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coordenação de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, (on line), disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>, acesso em 28 de outubro de 2010.

COLONNA, Vincent (1989), *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, (on line), disponível em <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>, acesso em 25 de outubro de 2011.

COSTA, Cristiano Bedin da (s/d), *Pesquisa Biografemática como Ato de criação de uma Vida Estrangeira em Educação (on line)*, disponível em <<http://artificios.ufpa.br/Artigos/D%20Cristiano%20Bedin%204.pdf>>, acesso em 13 de junho de 2011.

COUTINHO, Antónia (s/d), *Descrever Géneros de Texto: Resistências e Estratégias (on line)*, disponível em <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/20.pdf>>, acesso em 17 de janeiro de 2011.

CROWTHER, Mary Owens (2007), *How to Write Letters*, New York, Garden City Publishing Company, Inc., (on line), disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/30452344/How-to-Write-Letters-Formerly-the-Book-of-Letters>>, acesso em 3 de agosto de 2011.

CUNHA, Carlos M. F. (2000), *Os Mundos (Im)Possíveis de Vergílio Ferreira*, Viseu, Difel.

CUNHA, Carlos M. F. (2003), “Da aparição à interrogação: figurações do trágico em Vergílio Ferreira” in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.

CUNHA, Mafalda Ferin (2009), “As Cartas Familiares: obra barroca, obra moderna” in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 6, (on line), disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7665.pdf>>, acesso em 16 de julho de 2011.

DAL FARRA, Maria Lúcia (1974), “Vergílio Ferreira e as duas faces do «mythos»”, in *Colóquio Letras*, n.º 21, (online), disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=21&p=65&o=p>>, acesso em 19 de outubro de 2009.

EFÂNGELO, Andréa Cassia (2007), “O corpo como representação da mulher: uma análise de artigos de revista sobre comportamento” in *Estudo Semióticos (on line)*, disponível em <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiologica/es/eS/Se32007-eSSe3.A.C.EFANGELO.pdf>>, acesso em 25 de novembro de 2011.

FERREIRA, Serafim (2003), “Memória de Vergílio Ferreira (de Aparição a Cartas a Sandra)”, in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.



FIALHO, Maria do Céu (s/d), “Coimbra no romance de Vergílio Ferreira” in *Boletim de Estudos Clássicos* – 41 (*on line*), disponível em <[http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/BEC41/10\\_-\\_COIMBRA\\_NO\\_ROMANCE\\_DE\\_VERGILIO\\_FERREIRA.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/BEC41/10_-_COIMBRA_NO_ROMANCE_DE_VERGILIO_FERREIRA.pdf)>, acesso em 8 de novembro de 2011.

FIALHO, Maria do Céu (1999), “A Presença da Antiguidade como Referência Estruturadora no Romance de Vergílio Ferreira II Ângela ou a Filologia Morta em *Na Tua Face*” in *Humanitas*, vol. LI, pp. 323-337 (*on line*), disponível em <[http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas51/14\\_Fialho.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas51/14_Fialho.pdf)>, acesso em 18 de novembro de 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice (2007), “Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?” in *Interfaces Brasil/Canadá*, n.º 7, Rio Grande (*on line*), disponível em <<http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.pdf>>, acesso em 22 de outubro de 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice (2010), “Autoficção Feminina: a Mulher Nua Diante do Espelho” in *Revista Criação & Crítica*, n.º 4, abril (*on line*), disponível em <[http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoocritica/dmdocuments/08CC\\_N4\\_EFigueiredo.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoocritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf)>, acesso em 11 de novembro de 2011.

FONSECA, Fernanda Irene Araújo Barros (1992), *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Almedina.

GASPARINI, Philippe (2008), *Autofiction Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil.

GELAMO, Rodrigo Pelloso (2008), “A imanência como «lugar» do ensino de filosofia” in *Educação e Pesquisa*, vol. 34, n.º 1, Universidade de São Paulo, Brasil (*on line*), disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/298/29811337004.pdf>>, acesso em 11 de março de 2011.

GIMBER, Arno (s/d), “La Supervivencia de la Epístola en Verso a Finales del Siglo XIX: una Comparación entre la Literatura Española y la Alemana” (*on line*), disponível em <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80216141767587831532279/01867>>

7.pdf?incr=1>, acesso em 16 de julho de 2010.

GORDO, A. S. (1995), *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora.

GORDO, A. S. (2004), *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, Editora Luz da Vida.

GOULART, Rosa Maria (1990), *Romance Lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.

GOULART, Rosa Maria (1997), *O trabalho da prosa: narrativa, ensaio, epistolografia*, Braga, Angelus Novus.

GOULART, Rosa Maria (s/d), “Vergílio Ferreira”, in *Figuras da Cultura Portuguesa (online)*, disponível em <<http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/vferreira.html>>, acesso em 26 de outubro de 2009.

HORA, Álisson Alves (2011), *Estrela Polar e Alegria Breve: visões de um mundo caótico e absurdo (on line)*, disponível em <[http://www.pgletras.com.br/2011/dissertacoes/diss\\_alisson\\_da-hora.pdf](http://www.pgletras.com.br/2011/dissertacoes/diss_alisson_da-hora.pdf)>, acesso em 22 de novembro de 2011.

JAUSS, Hans Robert (1994), *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*, São Paulo, Editora Ática.

JUAN-NAVARRO, Santiago (1999), “Las Epístolas del Abismo de Ugo Foscolo: tres modalidades del Suicidio Discursivo en *Ultime Lettere Di Jacopo Ortis*” in *Letras*, Curitiba, n.º 51, pp. 55-78, janeiro/junho, Editora da UFPR.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre [org.] (2003), *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.

JÚNIOR, José Luiz Foureaux de Souza (2007), “Reler Vergílio Ferreira: Alinhavando Intuições” in *Gláuks*, v. 7, n.º 2 (on line), disponível em <<http://www.dla.ufv.br/glauks/02/cap011.pdf>>, acesso em 10 de abril de 2011.

KIERKEGAARD, S. A. (1979), “As gradações da consciência do eu”, in *Os Pensadores (on line)*, disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/7607080/Kierkegaard-Diario-de-Um-Sedutor-Temor-e-Tremor-O-Desespero-Humano?query=Cap%C3%ADtulo>>, acesso em 10 de janeiro de 2011.

KLAUCK, Hans-Josef (2006), *Ancient Letters and the New Testament. A guide to Context and Exegesis*, Waco, Texas, Baylor University Press (*on line*), disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/27541764/27105911-Ancient-Letters-and-the-New-Testament>>, acesso em 18 de julho de 2011.

KRAUSS, Liliane (2007), *A Barca De Gleyre: Estilo e Criação Literária Nas Cartas de Lobato a Rangel* (*on line*), disponível em <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=5534](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5534)>, acesso em 18 de julho de 2011.

LEJEUNE, Philippe (1996), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.

LEJEUNE, Philippe (1997), “O guarda-memória” in *Revista Estudos Históricos* 19, (*on line*), disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/287>>, acesso em 18 de maio de 2010.

LAJOLO, Marisa (s/d), *Romance Epistolar: O Voyeurismo e a Sedução dos Leitores*”, UNICAMP/CNPq, pp. 61-75.

LIMA, Susana Moreira (s/d), “A obscenidade da velhice feminina: o rompimento do olhar na literatura” (*on line*), disponível em <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/S/Susana\\_Moreira\\_de\\_Lima\\_13\\_A.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/S/Susana_Moreira_de_Lima_13_A.pdf)>, acesso em 25 de outubro de 2011.

LIND, Georg Rudolf (1986), “Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira”, in *Colóquio Letras*, n.º 90, (*on line*), disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=90&p=24&o=p>>, acesso em 19 de outubro de 2011.

LOBO, Francisco Rodrigues (1890), *Corte na Aldeia*, (*on line*), disponível em <[http://purl.pt/228/3/l-56430-6-p/l-56430-6-p\\_item3/l-56340-6-p\\_PDF/l-56430-6-p\\_PDF\\_24-C-R0072/l-56430-6-p\\_0000\\_rosto-124\\_t24-C-R0072.pdf](http://purl.pt/228/3/l-56430-6-p/l-56430-6-p_item3/l-56340-6-p_PDF/l-56430-6-p_PDF_24-C-R0072/l-56430-6-p_0000_rosto-124_t24-C-R0072.pdf)>, acesso em 22 de março de 2011.

LOURENÇO, Eduardo (1986), “Vergílio Ferreira Do alarme à jubilação”, in *Colóquio Letras*, n.º 90, (*on line*), disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=90&p=24&o=p>>, acesso em 19 de outubro de 2011.

MACEDO, Hélder (1993), “As Ficções da Memória”, in *Colóquio*

*Letras*, n.º 129/130, (on line), disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=129&p=199&o=p>>, acesso em 18 de dezembro de 2010.

MACIEL, Sheila Dias (s/d), *A Literatura e os Gêneros Confessionais* (on line), disponível em <<http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>>, acesso em 12 de setembro de 2010.

MATHIAS, Marcello Duarte (1997), “Autobiografias e Diários” in *Colóquio Letras*, n.º 143/144 (on line), disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=41&o=p>>, acesso em 12 de novembro de 2011.

MARTÍNEZ-DUEÑAS, José Luis (s/d), *El Género Epistolar y El Discurso Narrativo En “Tristram Shandy” Y En “Humphry Clinker”* (on line), disponível em <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07034930978547373085635/018679.pdf?incr=1>>, acesso em 19 de setembro de 2010.

MARTINS, Adriana Alves de Paula (s/d), “Burr e Memorial do Convento ou a Separação do(s) Abuso(s) da Memória” in *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada* (on line), disponível em <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volum eII/BURR%20E%20MEMORIAL%20DO%20CONVENTO.pdf>>, acesso em 19 de setembro de 2011.

MENDES, Ana Paula Coutinho (2005), “Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa: o Encontro entre o romancista e o poeta” in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, pp. 271-290, Porto (on line), disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4737.pdf>>, acesso em 10 de agosto de 2011.

MERGULHÃO, Teresa (s/d), “O Discurso Epistolar em *Julie Ou La Nouvelle Héloïse* e *Die Leiden Des Jungen Werther*: Pragmática e Funcionalidade” (on line), disponível em <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/O%20DISCURSO%20EPISTOLAR%20EM%20JULIE.pdf>>, acesso em 19 de setembro de 2010.

MONÍZ, António (2002), “Eros/Thánatos, Efemeridade e Trans-

*cedência em Vergílio Ferreira*”, in *Vária Escrita. Cadernos de Estudos arquivísticos, históricos e documentais* (Actas do Encontro Internacional Vergílio Ferreira), Sintra, Câmara Municipal de Sintra, pp. 223-236.

MONTENEGRO, Ana Cristina Celestino (2010), *O Tesouro de Brunetto Latini: estudo e tradução do prólogo e da retórica*, (on line), disponível em <[http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2011\\_mes/2011\\_mes\\_ana\\_cristina\\_montenegro.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2011_mes/2011_mes_ana_cristina_montenegro.pdf)>, acesso em 24 de setembro de 2009.

MORALES LADRÓN, Marisol (s/d), “La Dialéctica Entre La Presencia Y La Ausencia Del Destinatario En El Discurso Epistolar”, pp. 285-295, (on line), disponível em <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68015842006572617400080/018680.pdf?incr=1>>, acesso em 29 de março de 2010.

MORAES, Marcos Antonio (2000), “Cartas, um género híbrido e fascinante” in *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, São Paulo, 28 de outubro, p. 1 (on line), disponível em <[http://www.ieb.usp.br/mario/textos\\_09.asp](http://www.ieb.usp.br/mario/textos_09.asp)>, acesso em 21 de novembro de 2009.

MOURÃO, Luís (2001), *Vergílio Ferreira, excesso, escassez, resto*, Braga, Angelus Novus.

OLIVEIRA, Ivan Carlo Andrade (2003), “Teoria do espelho”, in *Teoria do Jornalismo*, (on line), disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/3517234/Teoria-do-Jornalismo>>, acesso em 18 de fevereiro de 2011.

PAIVA, José Rodrigues (2002), “Diversidade discursiva em Para Sempre – Do Trágico ao Paródico, as Múltiplas Linguagens de Vergílio Ferreira”, in *Vária Escrita. Cadernos de Estudos arquivísticos, históricos e documentais* (Actas do Encontro Internacional Vergílio Ferreira), Sintra, Câmara Municipal de Sintra, pp. 125-142.

PAIVA, José Rodrigues (2003), “A epistolografia ensaísta e ficcional em Vergílio Ferreira” in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, Braga, Bertrand Editores.

PAIVA, José Rodrigues (2007), *Vergílio Ferreira: Para Sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*, Recife,

Editora Universitária UFPE.

PAGLIARO, Antonio (s/d), “Letters and Autobiography” in *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa da Literatura Comparada (on line)*, disponível em <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/LETTERS%20AND%20AUTOBIOGRAPHY.pdf>>, acesso em 15 de abril de 2010.

PEIXINHO, A. T., (s/d), “O Epistolar como modo comunicacional da imprensa de opinião no século XIX” in 6º Congresso SOPCOM, pp. 2826-2840 (*on line*), disponível em <[http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom\\_iberico/sopcom\\_iberico09/paper/viewFile/357/342](http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/357/342)>, acesso em 25 de junho de 2011.

PERES, Ciomara Breder (s/d), *Remexendo Cartas Novas e Velhas, Encontrando o Inesperado – Uma Análise Comparativa de Mariana, Ovídio e as Três Marias (on line)*, disponível em <<http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca2903.htm>>, acesso em 25 de agosto de 2010.

PEREIRA, Luci Ruas (2003), “Um amor quase perfeito”, in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, Braga, Bertrand Editora.

PINHEIRO, Mariza de Oliveira e MORAIS, Maria Arisnete Câmara (s/d), *Tecitura Epistolar: Leitura e Confissões de Amor (on line)*, disponível em <[http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_antteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss13\\_09.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss13_09.pdf)>, acesso em 25 de agosto de 2010.

PIZA, Erika Luiza (2003), “ALDEIA EVANESCENTE: o espaço simbólico em *Alegria Breve*, narrativa de Vergílio Ferreira” (*on line*), disponível em <[http://www.fcla.edu.br/unar2007/revista/pdf\\_V1\\_2007/13.PIZA,%20E.L.%20Aldeia%20evanescente.pdf](http://www.fcla.edu.br/unar2007/revista/pdf_V1_2007/13.PIZA,%20E.L.%20Aldeia%20evanescente.pdf)>, acesso em 24 de outubro de 2011.

POLLAK, Michael (1989), “Memória, Esquecimento, Silêncio” in *Revista Estudos Históricos* 3, (*on line*), disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/287>>, acesso em 30 de maio de 2010.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida (s/d), *Dialogismo ou Polifonia? (on line)*, disponível em <<http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>>, acesso em 13 de setembro

de 2010.

REISNER, Gerhild (1999), “A Transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea” (*on line*), disponível em <[http://www.litcult.net/revistamulheres\\_vol3.php?id=227](http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=227)>, acesso em 12 de setembro de 2011.

RIBEIRO, Renato Janine (1998), “Memórias de si, ou...” in *Revista Estudos Históricos* 21, (*on line*), disponível em <<http://biblioteca.digital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/287>>, acesso em 13 de setembro de 2010.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2000), *A Poética do Romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2001), “Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar”, in *Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 6, Rio de Janeiro, Anais Eletrônicos, Rio de Janeiro: UFRJ, (*on line*), disponível em <[http://www.geocities.com/ail\\_br/ail.html](http://www.geocities.com/ail_br/ail.html)>, acesso em 15 de outubro de 2009.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2009), *A Vocação do Lume*, Coimbra, Angelus Novus.

ROMÃO, Rui Bertrand (s/d), “Ataraxia” in *Dicionário de Filosofia Moral e Política*, Instituto de Filosofia da Linguagem (*on line*), disponível em <<http://www.ifl.pt/private/admin/ficheiros/uploads/385fd06487921de3e739d1117df3494f.pdf>>, acesso em 14 de março de 2010.

ROSENMEYER, Patricia A. (2001), *Ancient Epistolary Fictions The Letter in Greek Literature*, University of Wisconsin, Madison, Cambridge University Press, (*on line*), disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/47335654/Rosenmeyer-Ancient-Epistolary-Fictions>>, acesso em 9 de julho de 2011.

SANTOS, Wanessa Oliveira (2010), “Memória e Palavra em Cíntia Moscovich”, (*on line*), disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/posvern/a/mestrado/SantosWO.pdf>, acesso em 25 de fevereiro de 2011.

SEIXO, Maria Alzira (1983), “Metáforas da apreensão e da recusa. A adolescência na ficção: «Jean-Christophe», «Casa na Duna» e «Mãe Submersa»”, in *Colóquio Letras*, n.º 72 (*on line*), disponível em

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=72&p=23&o=p>, acesso em 9 de julho de 2011.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar (s/d), “Teoria da Literatura”, in *Projeto PROIN do Instituto de Letras*, (on line), disponível em [http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_1/aguiar/index16.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/aguiar/index16.html), acesso em 27 de outubro de 2009.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar (2010), *Teoria da Literatura*, 8<sup>a</sup> ed., Coimbra, Edições Almedina.

SOARES, Maria de Lourdes (2011), *O Ensaio Epistolar de Eduardo Lourenço: Hibridismo, Heterodoxia e Liberdade* (on line), disponível em [http://www.uff.br/nepa/revista-06/007\\_Maria%20de%20Lourdes%20Soares.pdf](http://www.uff.br/nepa/revista-06/007_Maria%20de%20Lourdes%20Soares.pdf), acesso em 30 de julho de 2011.

SOUQUET, Lionel (s/d), *Les liens dangereux: réactualisation du roman épistolaire libertine dans Boquitas pintadas de Manuel Puig et Historia calamitatum de Diego Vecchio* (on line), disponível em <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/souquet.pdf>, acesso em 30 de julho de 2011.

SOUSA, José Antunes de (2006), *Vergílio Ferreira A estrutura aporética do seu pensar*, Covilhã, LusoSofia:press.

SOUSA, José Antunes de (2008), *Vergílio Ferreira e a Filosofia da sua Obra Literária*, Covilhã, LusoSofia:press.

SOUZA, Carolina Marback B. (2002), “Memória e Envelhecimento: Revisitando Identidades Ameaçadas” in *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea* (on line), disponível em [http://www.cufa.org.br/in/maria\\_maria/neim%20livro%20mulher%20contemporaneidade.pdf](http://www.cufa.org.br/in/maria_maria/neim%20livro%20mulher%20contemporaneidade.pdf), acesso em 19 de outubro de 2011.

SOUZA, Nathalia Sobral (2009), *As Representações do Envelhecimento Feminino nas Obras de Clarice Lispector* (on line), disponível em <http://pt.scribd.com/doc/30252885/AS-REPRESENTACOES-D-O-ENVELHECIMENTO-FEMININO-NAS-OBRAS-DE-CLARISSE-LISPECTOR>, acesso em 22 de outubro de 2011.

TIN, Emmerson (s/d), *Cartas e Literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar*, (on line), disponível em <http://www.unicamp.br/i>



[el/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf](http://monteirolobato/outros/Emerson02.pdf)>, acesso em 16 de maio de 2011.

TODD, William Mills (1999), *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin (on line)*, disponível em <[http://books.google.pt/books?id=TkLbH9dypdUC&dq=-+The+familiar+letter+as+a+li+genre+in+the+age+of+Pushkin&printsec=frontcover&source=terary+bl&ots=TcbOyxDL35&sig=H2P\\_uRqodjsBdDCGEUfqFXVOTHk&hl=pt-PT&ei=5eHsSonzF8rajQfR29CWDQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?id=TkLbH9dypdUC&dq=-+The+familiar+letter+as+a+li+genre+in+the+age+of+Pushkin&printsec=frontcover&source=terary+bl&ots=TcbOyxDL35&sig=H2P_uRqodjsBdDCGEUfqFXVOTHk&hl=pt-PT&ei=5eHsSonzF8rajQfR29CWDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)>, acesso em 30 março de 2011.

TREIN, Fernanda (2010), “A Construção da Memória e a Representação Literária através das Cartas Romance *Nas Tuas Mãos*, de Inês Pedrosa” in *Revista Literatura em Debate*, v. 4, Dossiê Especial, pp. 1-15, janeiro (on line), disponível em <<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/FernandaTrein.pdf>>, acesso em 14 de outubro de 2010.

VALENTIM, Claudia Atanzio (2006), *O Romance Epistolar na Literatura Portuguesa da Segunda Metade do Século XX*, Tese de Doutorado (on line), disponível em <[http://pdf-esmanual.com/books/9996/universidade\\_federal\\_do\\_rio\\_de\\_janeiro.html](http://pdf-esmanual.com/books/9996/universidade_federal_do_rio_de_janeiro.html)>, acesso em 15 de junho de 2011.

VALVERDE, Maria de Fátima (s/d), “A Carta, um género Ficcional ou Funcional?” in *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa da Literatura Comparada (on line)*, disponível em <[http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/A%20CARTA\\_UM%20GENERO%20FICCIONAL%20OU%20FUNCIONAL.pdf](http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/A%20CARTA_UM%20GENERO%20FICCIONAL%20OU%20FUNCIONAL.pdf)>, acesso em 15 de abril de 2010.

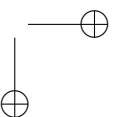
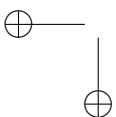
VÁRZEAS, Marta (1998), “Vergílio Ferreira – Em Nome de Flora”, in *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, Porto, vol. XV (on line), disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2794.pdf>>, acesso em 8 de novembro de 2011.

VERGARA, Guillermo Soto (1996), *La Creación del Contexto: Función y Estructura en el Género Epistolar (on line)*, disponível em



<http://onomazein.net/1/creacion.pdf>, acesso em 7 de junho de 2011.

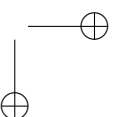
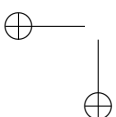
ZUMTHOR, Paul (s/d), *Performance, recepção, leitura*, S. Paulo, Cosac Naify.





**Sandra Maria Cabral dos Santos** é natural da localidade de Melo, onde nasceu a 4 de abril de 1974. Concluiu a Licenciatura em Ensino Básico, na variante de Português/Inglês, no Instituto Politécnico da Guarda, em 1998.

Em 2012, apresentou e defendeu publicamente uma dissertação sobre o escritor Vergílio Ferreira, tendo concluído o Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares, na Universidade Aberta.







# TEMAS comvida

## **Diretores da Coleção**

Annabela Rita  
Dionísio Vila Maior

## **Conselho Científico**

Beata Elzbieta Cieszyńska  
Fernando Cristóvão  
Isabel Ponce de Leão  
José Eduardo Franco  
José Jorge Letria  
José Rosa  
Lilian Jacoto  
Luís Salgado Matos  
Luísa Antunes  
Maria José Craveiro  
Miguel Real  
Petar Petrov

## **Comissão Executiva**

Luís da Cunha Pinheiro

## **Conselho de *Referees***







**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT –  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto  
Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»**

De pendor humanista, as obras de Vergílio Ferreira – embora anunciem uma viragem a partir do romance *Mudança*, despreendendo-se das marcas padronizadas do enredo romanesco – patenteiam o homem em prol de uma conspeção mais filosófica, como o âmago da cogitação, numa “subjetividade que denuncia um sujeito de dimensão arquetípica, mascarado de indivíduo [...]” (GORDO, A. S., 1995: 23).

[...] os romances de Vergílio Ferreira constituem uma representação ficcional do espaço humano real e da problemática do ser que o habita; as suas obras ressumam humanidade, apresentando um “eu” (protagonista e narrador) que se desnuda “pela atividade inteligente (dimensão ensaística) e pela expressão emotiva (discurso lírico)” (*ibid.*).

[...]

Em conclusão, da ficção de Vergílio Ferreira, selecionámos romances onde, por um lado, a narração autodiegética, imersa em subjetividade e emotividade, se patenteia, e, por outro, onde o registo epistolográfico assume relevada importância na hibridiz do discurso confluindo para a complexidade do romance poetizado.

(da Introdução Geral)

TEMAS  
comvida