

## A liricização do romance *Para sempre*, de Vergílio Ferreira

The lyricisation of the novel *Para sempre* by Vergílio Ferreira

Ana Cristina Fernandes Pereira Wolff\*

\*Universidade Estadual de Maringá (UEM)/ Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

---

**Resumo:** Ao romper os limites entre os gêneros, alguns romances se reinventam frente à necessidade de novas soluções estilísticas capazes de expressar a existência humana diante de um mundo em crise, inaugurando novas experimentações. Vasculhando as camadas mais recônditas do ser e perdendo-se nos labirintos da memória, certos romances têm a prosa inundada de poesia, num movimento que coaduna (re)apresentação do mundo e indagações filosóficas sobre ele. A partir do aporte teórico de Freedman (1972), Gullón (1984) e Goulart (1990; 1997), basicamente, este artigo discute a liricização do romance *Para sempre*, do ficcionista português Vergílio Ferreira, observando, para além dos aspectos memorialistas, a intersecção do lírico à prosa na composição do texto artístico e no desnudamento existencial do eu-narrador.

**Palavras-chave:** Vergílio Ferreira. Romance. Fusão poesia e prosa.

---

**Abstract:** By breaking through the limits between genres, some novels reinvent themselves in face of the need for new stylistic solutions capable of expressing the human existence before a world in crisis, bringing in new experiments. Searching about the being innermost layers and losing oneself in the mazes of memory, some novels have their prose overwhelming poetry, in a movement that join (re)presentation of the world and philosophical inquiries about it. Based on the theoretical contributions of Freedman (1972), Gullón (1984) e Goulart (1990; 1997), basically, this article discusses the lyricisation of the novel *Para sempre*, by Portuguese fictionist Vergílio Ferreira, observing, further than the memorialist aspects, the intersection of the lyric with the prose at the composition of the artistic text and in the existential baring of the I-narrator.

**Keywords:** Vergílio Ferreira. Novel. Poetry and prose fusion.

---

É sabido que a arte moderna e, conseqüentemente, o romance exprimem uma “tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 2006, p. 97). O homem do século XX é profundamente tocado pelo sentimento trágico da vida, pela angústia, o que, visceralmente, afeta a própria construção romanesca, na qual fulgura a “aventura do eu (que se interroga, interroga o mundo, e interroga a arte)” e se expressa na e pela “aventura da escrita” (GOULART, 1997, p. 24), na qual a memória se fixa irrevogavelmente. Uma das soluções estilísticas e expressivas encontradas por alguns ficcionistas é o chamado romance lírico (FREEDMAN, 1972; GULLÓN, 1984; GOULART, 1990, 1997; TOFALINI, 2013), gênero nascido justamente do esforço para dizer o indizível ou dificilmente dito, notadamente vinculado aos movimentos da memória. Trata-se de uma nova forma de fazer romanesco em que interessa menos o que se conta que o modo como se conta: a história é secundária, o que salta à vista é a dilatação textual e a valorização do ato enunciativo, “o esforço de narrar o inenarrável, de descrever o indescritível ou dificilmente descritível” (GOULART, 1997, p. 19).

Em sua argumentação sobre o romance lírico, Goulart (1990) pensa a articulação e o modo do romance, salientando que a relação entre narrativa e romance se faz problemática. Com efeito, as metamorfoses sofridas pelo romance derrubaram a ideia de discurso narrativo bem estruturado, lógica e sequencialmente organizado. O que se observa em muitos escritores é a exploração acentuada, a manipulação do discurso em detrimento da narrativa; por conseguinte, a história é fugidia, escapa ao leitor, ao mesmo tempo que as camadas mais profundas da interioridade saltam à vista, ampliam o discurso e abrem-se a digressões, pensamentos, análises, sensações, inquietações, sonhos, devaneios.

Ao refratar a sociedade cindida, o romance moderno também se fragmenta e se estilhaça, bem como seus elementos constituintes. A partir de uma nova construção discursiva, a história se pulveriza, “correspondendo às motivações que o mundo de hoje, na sua evidente *desordem*, oferece ao escritor” (GOULART, 1990, p. 23, grifo do autor). Desse modo, a poesia invade a prosa, pois é o único elemento capaz de segurar tal estilhaçamento e unir as categorias narrativas, obstruindo o esfacelamento total do romance. Freedman (1972) afirma que essa fusão se processa quando no conto ou romance lírico o autor manipula a narrativa a partir do ponto de vista do “eu poético” e se interessa mais pelas imagens suscitadas que propriamente pela narrativa em si. Segundo ele, enquanto os romances tradicionais voltam-se ao relato de uma história, à configuração de um mundo possível ao leitor, que significa por si mesmo, que é substância, a poesia lírica implica a expressão de sentimentos ou temas a partir da musicalidade e do pictórico. O

romance lírico, por sua vez, combina características de ambos, ultrapassa o movimento casual e temporal da narrativa ficcional; gênero híbrido, não se define por um estilo poético ou uma prosa refinada, mas vale-se do romance para aproximar-se da função da poesia, de modo que a subjetividade do narrador projeta-se amplamente no exterior, atingindo as demais categorias narrativas, e a experiência humana se funde aos objetos. O mundo narrado é, portanto, reduzido a um ponto de vista lírico, pautado por imagens que absorvem a ação, por reflexões e indagações que se fundem à narrativa.

Nesse sentido, Gullón (1984) destaca o quão interessantes são os experimentos oferecidos ao espírito humano na exploração do mundo interior, a qual se dá por meio de imagens e sombras que fragmentam e multiplicam o eu-narrador. O romance lírico, afirma, é orientado por outra concepção de objetividade, diversa daquela do romance tradicional: as relações entre o eu e o mundo se estreitam – sobremaneira quando se trata do narrador autodiegético –, o eu e o mundo estão fundidos de uma forma estética, ainda que oculta. Sobressai-se sempre o sujeito em detrimento do objeto, “o mundo narrado é o mundo do *eu*, mesmo se os outros lá estão” (GOULART, 1990, p. 32, grifo do autor). O universo ficcional, portanto, é dominado pela subjetividade e pela mundividência do narrador, motivo pelo qual se amplia a narração e se difunde o lírico. Este, por sua vez, está relacionado ao tom empregado no romance ou à criação de uma atmosfera.

Freedman (1972) esclarece, todavia, que não existe uma forma pré-determinada para o romance lírico. Este, ao contrário, se define a partir da manipulação poética, da forma como se processa a liricização narrativa, como se dá a composição rumo a um efeito estético. A poetização do discurso varia de uma obra a outra, de modo que se distinguem graus de lirismo nelas. Não havendo uma forma pré-definida para o romance lírico, como identificá-lo então? Gullón (1984) aponta algumas características que permitem a identificação desse gênero híbrido e, por isso mesmo, bastante escorregadio e pouco teorizado. Uma das primeiras marcas do romance lírico é a presença de um eu-narrador, ou melhor, um eu-narrador-lírico, que cria o mundo narrado, dando vazão à subjetividade. O universo narrado é permeado por seu modo de ser e sentir a vida. Disso decorre que o romance se faz intimista, marcado pela expressão do eu, por suas angústias, desejos, meditações. O narrador assume uma posição introspectiva, excessivamente sensível ao desnudar suas camadas mais profundas, mais abissais (FREEDMAN, 1972). O eu se amplia, hipertrofia-se intensamente e invade o texto, determinando seu ritmo, seu tom, sua tessitura (GULLÓN, 1984). O narrado é expressão das profundezas desse eu.

Em Vergílio Ferreira, ficcionista português, em geral, as narrativas são autodiegéticas; o universo ficcional é narrado a partir do ponto de vista de um eu que tem um problema a resolver e que o persegue ao longo de toda a narrativa, obstinadamente (GOULART, 1990). Em *Para sempre*, romance publicado em 1983, o autor persegue a temática comum a sua obra ficcional: a busca de uma verdade de sangue, visível na

aparição da evidência humana, bem como surpreende pela qualidade do texto, que supera os anteriores, com uma estrutura fraturada, prolixa por vezes, única, na qual “cada repetição é renovação e rejuvenescimento e cada palavra ultrapassagem de si própria” (GOULART, 1997, p. 82). Nele, já com a idade avançada, Paulo retorna a sua antiga casa, onde viveu com as tias após a morte da mãe, e rememora sua vida: a infância, a figura materna e as tias, a adolescência, os estudos, a paixão por Sandra, o casamento, a filha Alexandra, a morte da mãe, de Sandra, das tias... De um espaço habitado por lembranças e fantasmas, ele revive e avalia o vivido, bem como projeta suas experiências no mundo exterior. Luta contra o tempo efêmero e a morte iminente, num grande esforço para, “com dignidade”, aceitar sua finitude. Ao longo de todo o romance, instiga-o descobrir as palavras pronunciadas pela mãe em seu leito de morte:

[...] A mãe estava na cama. Chamou-me à cabeceira. Depois disse-me uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi? [...] (FERREIRA, 1985, p. 19)

[...] O que foi que ela disse? (FERREIRA, 1985, p. 68) [...]

– Tu sabes o que ela disse?

A boca contorcida. A palavra difícil. [...] (FERREIRA, 1985, p. 198)

[...]– Tu sabes o que foi que ela disse? [...] (FERREIRA, 1985, p. 302).

Tal palavra, intensamente procurada e que perturba o eu-narrador-lírico, ecoa, ainda que não identificada ou ouvida, por todo o texto. Essa busca redundante e obsessiva é metonímica da busca da expressão, da comunicação absoluta entre os homens, afinal, segundo Heidegger (2002), o homem é “ser-com-os-outros”, e essa relação é incomensuravelmente limitada pela linguagem. Mas como pronunciar a palavra da comunhão com o outro? Qual seria a palavra primordial? A citação de Saul Dias, em epígrafe no romance, adverte o leitor da dificuldade de encontrá-la: “A vida inteira para dizer uma palavra! Felizes os que chegam a dizer uma palavra!” (FERREIRA, 1985, s. p.). Permeia o romance a consciência de que há uma verdade profunda no homem, verdade que não se esgota numa palavra capaz de dizê-la, visto que o ser e o sentir extrapolam qualquer expressão linguística. A comunicação, em sentido absoluto, como uma comunhão, é falhada no texto: a última palavra pronunciada pela mãe não é entendida por Paulo; o pai

saiu de casa e prometeu escrever, mas nunca o fez; Paulo e a esposa – apesar do amor – nunca se entenderam quanto às questões mais graves da existência; seu diálogo com a filha sempre foi difícil, assim como com as tias, ainda que unidos por fortes laços afetivos. Desse modo, a própria linguagem é questionada, até esvaziada de significado, e o eu-narrador-lírico anseia por encontrar a palavra primordial, essencial, aquela que fale intimamente aos homens, que os toque em suas profundezas, que os diga por completo, que apreenda toda sua humanidade e sensibilidade, que precise o amor e que, de fato, leve os indivíduos à comunicação, à comunhão total. Trata-se, em última instância, de uma “palavra difícil”, para a qual confluem os demais temas explorados no romance, a única capaz de “recuperar a antiga unidade perdida” (GOULART, 1997, p. 82), unidade perdida sobretudo pela lucidez e pela dor de existir de Paulo.

[...] bilhões de palavras se transformaram na vida – uma só que soubesses, a única, a absoluta, a que te dissesse inteiro nos despojos de ti. A que atravessasse todas as camadas de sermos e as dissesse a todas no fim. A que reunisse a vida toda e não houvesse nenhum possível da vida por dizer. [...] A que tivesse em si um significado tão amplo que tudo nela significasse e não fosse coisa vã. [...] A palavra final, a palavra total. A única. A absoluta (FERREIRA, 1985, p. 152).

[...] assim nós nos interrogamos se é possível existir uma palavra fundamental, a que inarticulada exprima o homem primeiro, o que subsiste por sob o montão de vocábulos e ideias e problemas, se acaso é concebível que ele exista antes disso. (FERREIRA, 1985, p. 198)

Do mesmo modo como a linguagem e a palavra são problematizadas, assim o são os discursos que se fazem a partir delas, afinal nenhum deles se mantém num mundo em desagregação:

[...] e agora? Da explicação das causas e dos fins, da ordenação dos costumes, da regulamentação do choro e do riso, desde a melancolia do entardecer ao ranger do dente na treva, desde a distensão, aérea dos lábios ao riso bronco e pançudo – e agora? Uma sarrabulhada de vozes, aturdem-me. [...] 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 muitíssimos diferentes, porque a defesa da liberdade obriga a defendê-la, da propriedade e do

ideal comunitário e comunitarismo em escalões, da gestão, da autogestão, e semiautogestão [...] (FERREIRA, 1985, p. 27-28).

No fragmento acima, o eu-narrador-lírico remete aos mais diversos discursos: da filosofia, da religião, da moral, da arte, num exercício de linguagem que se vale de períodos e orações longas, com pontuação praticamente ausente, remetendo à ânsia e ao sufocamento desse eu que tudo indaga, que de tudo desconfia e que assiste ao esvaziamento de todos os discursos, dado que não falam ao coração do homem, não tocam sua sensibilidade mais funda, não resolvem seus grandes e existenciais problemas. Ao longo da existência, o homem busca abrigo nos mais diversos discursos, porém, aos olhos do eu-narrador, nenhum deles oferece respostas aos questionamentos mais íntimos do ser humano, nenhum deles apazigua o sofrimento desse eu que se vê no final da vida, próximo à morte, indagando sua existência. Por outro lado, todos esses discursos suscitados intensificam a polifonia textual e somam-se às demais vozes que se interpenetram no romance, como as das tias (Joana e Luísa), de Sandra, de Alexandra, do padre Parente. Apesar dessa pluralidade vocal, importa ressaltar que a voz do narrador é que norteia o romance, constituindo a única realidade do que se narra (TACCA, 1983), pois tudo passa pela sua interioridade.

Se os discursos, se as palavras são insuficientes, onde encontrar a palavra primordial, entre “tantas palavras, milhões biliões, um falar pelo universo inteiro, e os biliões de palavras entaladas nos livros”, como encontrar “uma palavra só que te reinventasse à minha solidão” (FERREIRA, 1985, p. 192), a palavra única, carregada de humanismo, intensamente perseguida pelo eu no labirinto textual? A resposta encontra-se na imbricação de dois elementos na prosa: o silêncio e a poesia. Desse modo, o silêncio invade o texto por completo, é companhia permanente de Paulo em sua aventura existencial inscrita no romance:

Na aprendizagem serena do silêncio (FERREIRA, 1985, p. 9).

Ergue-se sobre o silêncio da terra (FERREIRA, 1985, p. 13).

O silêncio estala no ar branco, os pássaros calam-se na sombra das ramadas [...] (FERREIRA, 1985, p. 16).

Há silêncio em toda a casa [...] (FERREIRA, 1985, p. 17).

O silêncio em toda a casa. O silêncio dentro de mim. (FERREIRA, 1985, p. 109).

O silêncio se espalha por toda parte, está dentro e fora do eu. Seus desdobramentos são notáveis no efeito paradoxal e sinestésico criado em o “silêncio estala no ar branco”, um exemplo de quão trabalhada é a linguagem, que se faz lírica. A esse respeito, é importante lembrar que o silêncio é constitutivo da linguagem, da interação entre as pessoas. Embora não seja diretamente observável, ele “não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está ‘lá’” (ORLANDI, 1997, p. 47). Como a palavra, também é carregado de significado, muitas vezes é mais significativo que a própria palavra. Seu significado advém da ausência, ele significa o nada que é incompletude, que possibilita a multiplicidade de sentidos, a polissemia. Por isso, é matéria-prima da Arte. A literatura, argumenta Castagnino (1970), é silêncio.

Em *Para sempre*, já foi dito que o eu persegue uma palavra, a absoluta, a primordial, pois as palavras faltam, não dão conta de expressar sua intensidade interior. O eu-narrador-lírico tem plena consciência daquilo que o silêncio engendra, em especial por meio do trabalho artístico: “Diz-se às vezes que essa palavra a sabem os artistas, o poeta, o músico, o pintor, ou seja os que não dizem o que dizem, mas dizem apenas o silêncio primordial, ou seja o que não se diz” (FERREIRA, 1985, p. 198). Nesse sentido, explica Orlandi (1997, p. 49), o silêncio significa esse “nada se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta.” Trata-se do fundador do sentido, isto é, do indício da totalidade significativa, é ele que “instala o limiar do sentido”, dado que significa por si mesmo (ao contrário da palavra que dele precisa para significar): “O silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, no dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge” (M. LE BOT, 1984 apud ORLANDI, 1997, p. 72). No caso de *Para sempre*, é do silêncio que emerge a memória de Paulo e, portanto, todo o texto. No mais absoluto silêncio e na mais absoluta solidão é que ele se entrega à aventura de contar, liricamente, a própria vida e procurar, por assim dizer, aceitar (e compreender?) a morte que se avizinha dele. O silêncio, intensificado pela completa solidão, permite a entrada na interioridade, a devassa das camadas mais íntimas da subjetividade, para enfim, expressar os conteúdos profundos da alma humana.

Castagnino (1970, p. 19-20) esclarece que há dois tipos de silêncio literário: aquele “que corresponde a ouvir a melodia interior”, identificar a musicalidade, o ritmo, sobretudo da poesia; aquele “das imagens suscitadas, o dos fantasmas evocados pela palavra impressa”. Em *Para sempre*, ambos contribuem para a liricização da narrativa, para a

poetização do discurso do narrador. Lembre-se de que, na busca pela palavra essencial, Vergílio Ferreira faz uso de uma

técnica narrativa cada vez mais apurada, [...] com tal poder sugestivo que dispensa qualquer explicitação, uma adjectivação proliferante de sentidos, [que] indiciam porventura o sonho de reduzir a temática do universo romanesco a meia dúzia de palavras, na falta de uma que o diga todo. (GOULART, 1997, p. 84).

Desse modo, a palavra dificilmente pronunciada e atingida, a partir da abertura ao lírico, é densa, lapidada, plena no trabalho literário do autor. Por conseguinte, verifica-se no romance em estudo – como em toda a obra vergiliana – a apreciação de palavras-chave para as quais convergem os grandes temas explorados pelo escritor: vida, morte, evidência, existência, universo, amor, beleza, comoção, plenitude, silêncio.

Ao lado da repetição de temas e de palavras-chave, que configuram o ritmo, em *Para sempre* se nota a repetição de processos estruturais ao longo do romance. Um deles é a interrupção de cenas narradas, que serão retomadas parcialmente muitas vezes. Nessa interrupção, surgem fragmentos soltos que, aparentemente desligados do contexto, têm “uma função rítmica e evocativa”. São “ecos distantes e persistentes de recordações da infância” (FONSECA, 1992, p. 95), permeados por tristeza e perplexidade infantil frente às últimas palavras da mãe: “Tu sabes o que foi que ela disse?” (FERREIRA, 1985, p.19), “Já vieste, Paulinho?” (p.15). Além disso, repetem-se as ações de Paulo pela casa, como abrir e fechar janelas e portas, subir e descer escadas, contemplar a montanha, olhar da varanda. Ao mesmo tempo, também são repetitivas as injunções quanto à aceitação e ao silêncio, a exemplo de “Sê calmo.” (FERREIRA, 1985, p. 9), “Ah! e se te calasses? tu falas tanto.” (FERREIRA, 1985, p. 23), bem como a chamada à realização de pequenos afazeres na casa, para preencher um futuro próximo:

Tenho de. O pequeno intervalo entre a minha disponibilidade e a pequena tarefa a realizar. É o meu futuro. Reduzido, minúsculo. Não olhes mais longe. (FERREIRA, 1985, p. 159).

Tenho de ir avisar a Deolinda, o filho não lhe terá dito nada? Ou o neto. Tomar posse da minha condenação. [...] (FERREIRA, 1985, p. 35).

Mas tenho de ir abrir a casa toda, o quarto de Xana é atrás.  
(FERREIRA, 1985, p. 37).

Tenho de. Pôr o relógio a trabalhar, restaurar o tempo na casa, mas agora não. Agora há muita coisa atravancada na memória, arrumá-las no espaço da minha movimentação. (FERREIRA, 1985, p. 112).

Tenho de ir avisar a Deolinda. (FERREIRA, 1985, p. 306)

Em meio às lembranças, digressões e reflexões, o eu-narrador retoma essas ações, que, entretanto, não se realizam ou se realizam de modo lento e repetitivo, o que praticamente as anula. Repare-se que ele se nega a “restaurar o tempo na casa”, pois é preciso dar vazão às memórias, como se assim pudesse reviver um tempo que se esvai. A não-execução dessas ações insere-se na atmosfera de imobilidade do romance, é um modo de conter o tempo, não deixá-lo acelerar, criar a ilusão de que está parado, o que, por sua vez, adia a morte, eterniza o momento, amplia o (curto) tempo restante a Paulo – evidente nas duas primeiras citações do bloco acima: “É o meu futuro. Reduzido, minúsculo”, “Tomar posse da minha condenação”. A eternização do momento, aliás, é uma característica do romance lírico. O narrador busca integrar diferentes tempos em um só instante; Paulo é presente, passado e futuro, tudo no momento da narração. Até seu funeral é projetado para o leitor, o que causa profundo efeito de estranhamento:

Está à cabeceira do caixão, acabrunhada de negro em xaile e lenço, no caixão estou eu. Olho-me com estupefação, ninguém me vê. [...] Escusas de perguntar agora qual a última palavra. A que essencial decifração da vida toda, oh. [...] (FERREIRA, 1985, p. 83).

Retomando a repetição, outro recurso que contribui para ela e, conseqüentemente, para o ritmo do romance é o uso, como nos exemplos acima, da anáfora, figura amplamente reiterada no texto: “Como se de uma passagem breve o calor perdurasse em cada coisa [...] Como se o fantasma da sua presença vago de sombra, aqui no silêncio sepulcral, desse um sentido a tudo [...]” (FERREIRA, 1985, p. 163).

Concorrem igualmente para o ritmo do romance e a intensificação dos sentidos o uso excessivo de adjetivação expressiva: “na tarde imensa da minha solidão” (FERREIRA, 1985, p. 37), que aparece também sem pontuação, em assíndeto: “Implícita oblíqua”

(FERREIRA, 1985, p. 43), “Discreta polida asséptica” (FERREIRA, 1985, p. 49-50), “Eras linda minúscula graciosa” (p. 123), “Escavada óssea esverdinhada oca” (p. 292), bem como em polissíndeto: “Há gente à nossa volta, não o sabemos. Há o sol e azul e a infinitude do mar.” (FERREIRA, 1985, p. 214) – aqui também com a anáfora. Outro exemplo em que se mesclam o polissíndeto, a anáfora e as comparações é: “Verdade primordial filtrada através dos anos, purificada pelo sofrimento e o sonho e a agonia do cansaço. Verdade simples e pura e definitiva como o olhar de um animal. Verdade eterna, palavra original como a de um deus. [...]” (FERREIRA, 1985, p. 163). As exclamações são igualmente recorrentes e comparecem no efeito rítmico: “oh, não morras, não morras, NÃO MORRAS! Sê calmo.” (FERREIRA, 1985, p. 208) – note-se aqui o uso de maiúsculas sugerindo o desespero e a dor do eu –, assim como as interrogações: “E então olho pela janela – que fazer? [...] Morrer todo no que fui – para quê restos atrás de mim?” (FERREIRA, 1985, p. 43). Outras figuras que interferem sobremaneira no ritmo são as aliterações e assonâncias:

Num espaço de névoa, as formas oscilantes ao ondedado da neblina, e o silêncio, o silêncio. Minha mãe gesticula ainda, tem o gesto fixo na imobilidade da memória, a boca aberta num grito mudo, uma vaga de névoa esparsa no ar [...] (FERREIRA, 1985, p. 36-37).

As repetições de nasais e sibilantes e a alteração de vogais abertas e fechadas conferem cadência ao fragmento. Em: “Com a chave da porta meto-a no fecho, faço força, o fecho salta. O fecho de cima não está corrido e devagar.” (FERREIRA, 1985, p. 37), a aliteração da fricativa /f/ e das vogais fechadas sugere a força realizada pelo eu-narrador-lírico na situação, metaforicamente a abrir as portas da própria memória e deixar as lembranças e os mortos se espriaiarem pelo espaço.

Outro recurso usual da poesia e muito repetitivo em *Para sempre* é o uso de frases nominais: “O violino. Melodia antiga, na perfeição da memória. Na distância aérea da minha imaginação. Casa deserta, o silêncio de uma tarde quente. E através das camadas sobrepostas do tempo e da amargura. Minha melodia antiga.” (FERREIRA, 1985, p. 55-56). Note-se que não há um único verbo no fragmento citado, no qual o eu-narrador-lírico descreve, liricamente, o velho violino da infância, numa combinação de sons em que se destaca a aliteração das nasais, como a ecoar um levíssimo choro, um lamento pelo tempo passado. Além disso, repete-se a interrupção brusca da frase: “E foi quando a tia Joana” (FERREIRA, 1985, p. 151), “E todavia.” (FERREIRA, 1985, p. 271). Todos esses recursos, que liricizam a narrativa, são expressão da melodia interior do eu-narrador-lírico, da sua subjetividade, da sua carga emocional e existencial.

Como se vê, no romance, o ritmo têm grande importância, e a musicalidade, para além da composição, é elemento emblemático, temático, central. Com efeito, a música aparece ao eu-narrador como uma forma de redenção, pois atinge a mais intensa expressividade. Ela se confunde com a tão procurada palavra primordial. Não é à toa que ao longo de todo o texto o narrador ouça e clame uma canção que vem do fundo das eras, da antiguidade do homem, presente tanto na voz camponesa quanto nas cordas do violino:

Só de longe, de vez em quando, como um sinal de memória, uma voz canta do lado de lá da vida. (FERREIRA, 1985, p. 26).

Uma voz canta ao longe – canta? Não a ouço. Na tarde da minha condenação. (FERREIRA, 1985, p. 33).

Vem a música não sei donde, é uma música pobre. Mas está cheia de memória, que é onde está tudo o que sou. Passeio ao largo, a música ondeia pelo ar. [...] (FERREIRA, 1985, p. 73).

É uma música vivaz, cheia da energia da minha excitação interior. Toca ainda mais uma vez, filho mortal do Kalifa. Toca por sobre o tempo e a morte, por sobre a solidão. (FERREIRA, 1985, p. 122).

[...] uma música suave e longa e misteriosa como não sabia o quê. Evoco agora essa música também não sei. (FERREIRA, 1985, p. 134).

[...] Padre Parente tocava, eu ouvia abismado no incognoscível, no excesso que me estriava de frio. Era uma tarde de Outono, havia silêncio no mundo. [...] E terno um tremor estremece-me o olhar e lembrei-me, não sei porquê, da palavra inaudível de minha mãe (FERREIRA, 1985, p. 135).

Toca. Todo o mistério se cumpre na palavra única fundamental, a primeira e a última, a que reinventa e resume toda a complicada maneira de dizer, todo o complexo e humilde e profundo modo de ser. (FERREIRA, 1985, p. 182).

Pela perspectiva do eu-narrador, a música é o que há de mais próximo à perfeição, uma forma de linguagem intemporal capaz de sensibilizar o homem e atingi-lo em sua mais profunda interioridade. “Espécie de linguagem a um tempo elíptica e compósita, a música – também a presente no canto – diz o que a simples palavra não consegue.” (GOULART, 1997, p. 88). Como é frequente em Vergílio Ferreira, a tão procurada palavra essencial encontra na música sua mais bela expressão, condensando evocações que se estendem do eu-narrador-lírico ao leitor. As duas últimas citações são exemplares nesse sentido.

Outro aspecto relevante da linguagem vergiliana é seu caráter altamente imagético. Dela saltam aos olhos imagens várias. Para retomar Castagnino (1970), pode-se dizer que a palavra impressa, como em *Para sempre*, a exemplo da poesia, sempre suscita imagens. A esse respeito, interessa lembrar que “pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar.” (BACHELARD, 1984, p. 183). Ao estudar filosoficamente a imagem, este autor argumenta que sua comunicabilidade é um fato ontológico altamente significativo, pois resulta da imaginação pura, liga-se à fenomenologia do ser. E acrescenta: “A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. [...] A vida se mostra aí por sua vivacidade.” (BACHELARD, 1984, p. 190). Trata-se de um elemento indispensável à poesia e que se manifesta largamente também no romance lírico. “A poesia é um estado a que a palavra pode chegar, por ação da imagem.” (SAMPAIO, 1983, p. 14). É a imagem, enfim, que transforma a linguagem em poesia.

Em *Para sempre*, abundam comparações, metáforas e outras figuras, em imagens carregadas de sugestão. Além das anteriormente mencionadas, são imagéticas as metáforas: “A noite era uma pedra escura, raiada de estrelas” (FERREIRA, 1985, p. 184), “Fora, a noite era uma pedra. Fria, lisa [...] Fora a noite é um cristal de gelo.” (FERREIRA, 1985, p. 171), “Tenho a memória cheia de noite e de neve que fosforece no escuro (FERREIRA, 1985, p. 181), “olho a neve poisar na pobreza das coisas” (FERREIRA, 1985, p. 181); as personificações: “As coisas à minha volta fechavam os olhos para ouvirem a melodia inaudível” (FERREIRA, 1985, p. 186), “[...] a boca aberta num grito mudo” (FERREIRA, 1985, p. 37); o paradoxo: “entremear projectos aos intervalos do meu vazio tão cheio” (FERREIRA, 1985, p. 117), bem como na citação anterior; a sinestesia: “Ver um amarelo, um azul como nem sequer os vê já um pintor. Apanhá-los no exacto instante de se revelarem na sua maravilha. Um som, um sabor, uma forma e a sua dureza ou maciez.” (FERREIRA, 1985, p. 249).

De fato, toda a construção romanesca é eivada de imagens, tal a incidência do lírico na prosa. Nesse universo, não se pode prescindir de dois elementos imagéticos muito potentes: a casa e a montanha. A casa, segundo Bachelard (1984), é o primeiro cosmos do homem, é abrigo, proteção. É nela que nasce o ser. A relação de Paulo com a casa das tias, onde passou boa parte de sua vida, é muito intensa:

Não é a minha casa, esta, [...] Mas vim para esta muito cedo [...] nasci aqui pela segunda vez [...] Raízes profundas desde o escuro do tempo, ouço nela a palavra que não sei, a palavra certa das coisas, a verdade perfeita de ser. Mais do que em cima, nos andares de cima, eu abri as janelas como se de há pouco a abandonasse, agora sinto-me em face do seu mistério [...] e ao meu olhar incerto se abrisse no dom da revelação (FERREIRA, 1985, p. 162-163).

A casa é o espaço da memória; está inteiramente ligada à existência e ao ser do eu-narrador-lírico. Anteriormente cheia de vida, no presente é o sepulcro das lembranças, das existências extintas, de um tempo que se foi. Habitam-na as personagens já mortas, que vez ou outra revisitam Paulo: “Ficamos ambos imóveis, vejo-nos estátuas de cera velha, fixas na eternidade. Depois uma aragem leve, pouco a pouco. Formas ocas de névoa, esgaçadas de neblina, como um pó tudo se aquietou, eu só na sala deserta, cheia de destroços do que foi.” (FERREIRA, 1985, p. 168). De fato, a casa é extremamente simbólica e funde-se à interioridade, é o corpo que abriga o eu, a sua morada. Acumula suas experiências num movimento que intersecta espaço e tempo, de forma que não se dissociam. Nela o tempo físico está congelado, suspenso. Domina-a a velharia, o abandono, a escuridão, o pó, o mofo, a solidão... O movimento de abrir as janelas é um modo de fazer viverem as memórias, inundar de luz as personagens e, momentaneamente, trazê-las de volta à vida. Por seu turno, tais personagens aparecem como espectros, figuras de cera, imóveis na imobilidade da casa e do tempo:

A casa afunda-se no silêncio da tarde, vejo-os a ambos espectrais, imóveis de cera no fundo do tempo, na irrealização do meu olhar fito. Olho-os intensamente, estão intactos na eternidade. [...] Olho ainda o grupo de cera, tia Luísa pronta a agredir-me, eu na defesa. Depois, pouco a pouco, as figuras dissolvem-se num esfumado de bruma, desfazem-se no ar. A sala deserta. A casa deserta. (FERREIRA, 1985, p. 148-149).

Como se nota, na memória de Paulo as personagens se eternizam, viverão para sempre enquanto ele viver. De certa maneira, a casa é espelho, projeção do eu-narrador-lírico: os traços do abandono e da velhice marcam seu corpo e sua antiga morada. Ele está apenas à espera da morte, calma e resignadamente. Além de metaforizar a memória, a casa é igualmente metáfora do presente, da presentificação do passado (FONSECA, 1992).

Abrindo-se para o passado e o futuro, ela é projetada na eternidade, é também imagem da juventude e da decrepitude do eu: “Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão.” (FERREIRA, 1985, p. 43).

Do mesmo modo, é importante no universo textual a imagem da montanha, imensa, inabalável. É símbolo da permanência, pois ultrapassa os séculos, assiste ao nascimento e à morte dos homens. Sua presença mantém-se, serena e definitivamente, daí por que é liricamente evocada:

Ao longe, desdobrada a todo o horizonte, densa, a montanha. Arde ao sol na sua combustão mineral [...] (FERREIRA, 1985, p. 35).

Sentada enorme a montanha, flocos lentos de nuvens flutuam-lhe nos cumes, silêncio. A palavra final. (FERREIRA, 1985, p. 87).

Para o alto a montanha. Plácida, imensa. Definitiva. Repousa nas origens do tempo, no lugar imóvel do meu pensar. Assim às vezes me parece – que é que me diz? a sua palavra inaudível. (FERREIRA, 1985, p. 108)

Olho a montanha. Não me canso de a olhar. Tem a potência nula de apenas ser. Extática majestosa, a cor escura da idade do cosmos. Imagem fria das combustões do universo e instantâneo aí o ridículo do percurso humano. Silêncio conglomerado na tarde de fogo. (FERREIRA, 1985, p. 160).

Nos fragmentos acima nota-se a permanência da montanha em oposição à finitude do homem, bem como a impossibilidade deste de alcançar a “palavra inaudível”. Resta-lhe apenas o silêncio. Novamente, a inquietação decorrente da busca da palavra essencial permeia todo o texto. É o motor para a rememoração e a introspecção do eu, de onde emerge o narrado, marcado pela intimidade, vazado pela subjetividade de Paulo. Diante disso, salta aos olhos o tom confessional, que é característica do romance lírico segundo Gullón (1984). Em *Para sempre*, tudo é evocação desse eu, suas memórias é que impulsionam o ato narrativo. O eu se desdobra no mundo narrado:

Para sempre. Aqui estou. É uma tarde quente de Verão, está quente. Tarde de Agosto. Olho-a em volta, na sufocação do calor, na posse final do meu destino. E uma comoção abrupta – sê calmo. Na aprendizagem serena do silêncio. Nada mais terás que aprender? Nada mais. Tu, e a vida que em ti foi acontecendo. E a que foi acontecendo aos outros – é a História que se diz? [...] (FERREIRA, 1985, p. 9).

Nessa citação, que abre o romance, reitera o título. Já nas linhas iniciais, o leitor nota a presença (ou iminência) da morte, entrevê o saldo final de uma vida: “na posse final do meu destino”. [...] “Nada mais terás que aprender? Nada mais.” O eu-narrador-lírico se mostra fragmentado, dividido entre um eu e um tu (o outro de si mesmo) com o qual dialoga, resultado do mergulho interior a que se entrega, na mais completa solidão: “Tu, e a vida que em ti foi acontecendo”. Ao mesmo tempo, a narração se fragmenta, pois é motivada pelos movimentos interiores do eu-narrador-lírico, os quais fogem à ordem cronológica ou a qualquer relação de causa e efeito. O discurso se abre à reflexão, em especial sobre a morte, o valor da vida, a iluminação do ser. A situação mostra-se paradoxal: se há o anúncio da morte, como o eu está ali “para sempre”? A morte, aliás, está em toda a obra, como se lê a seguir:

De janelas abertas, a aragem passa leve pela casa toda, traz ainda dos recantos o odor das eras mortas. O silêncio pesa sobre a terra como um augúrio, a luz é intensa como uma treva. Olho-a deslumbrado até à cegueira, quase esquecido de mim. A morte alastra à minha volta no silêncio, sobe pelo meu corpo até aos meus olhos parados. Que é que quer dizer a vida e a vertigem do seu milagre? Onde se gera o espanto e o arrepio do seu alarme? Estou só, esvaziado de tudo. Ideias, projectos, e as súbitas revelações, e o mundo, e a visão original das coisas, a recuperação do seu ser de início mesmo depois de já sabidas, e o encantamento da beleza primordial onde estão? Só, na nulidade de mim, na frieza linear e vegetativa. E todavia, por vezes: que é que vai morrer de mim na morte? Por vezes, esta vontade inteira de recuperar o sentir. Recuperar as evidências que de súbito me iluminaram. Reentender a vida e a sua fulguração. Recuperar-me na fúria explosiva de ser, no reaparecimento da iluminação de mim, da afirmação categórica da minha presença ao mundo, da necessidade bruta, endemoninhada, do meu ser eterno. Não sou capaz. Ou de recuperar o pânico da revelação da vida, o abalo como um soco no baixo-ventre, a sufocação dos olhos exorbitados, o grito horrível entalado na garganta, frente à grande noite de pedra. Entender, entender. (FERREIRA, 1985, p. 99-100).

Nesse fragmento se evidencia a *liricização* da narrativa, principalmente pela linguagem eivada de imagens altamente expressivas, a exemplo de: “Recuperar-me na fúria explosiva de ser, no reaparecimento da iluminação de mim”, “recuperar o pânico da revelação da vida, o abalo como um soco no baixo-ventre, a sufocação dos olhos exorbitados, o grito horrível entalado na garganta”, “O silêncio pesa sobre a terra como um augúrio, a luz é intensa como uma treva”. Nos fragmentos, carregados de significados, mesclam-se metáfora, personificação, comparação, antítese, efeito sinestésico, configurando belas e sugestivas imagens. Outro recurso muito evidente em todo o texto é a anáfora, que enfatiza a própria repetição de temas e ideias: “Recuperar as [...] Recuperar [...] Ou de recuperar [...]”. Em “que é que vai morrer de mim na morte?”, a aliteração das nasais e a assonância das vogais “o” e “e” sugerem o choro, o lamento diante da morte. Estando vivo, Paulo pensa a morte, pensa o limite último da condição humana e, assim, concebe a eternidade no instante.

Estou assim um instante, que estou a fazer assim? Preparar-me para a morte, é da sabedoria antiga, trilhada na experiência, depois volto-me. O quarto desabitado, a acumulação de trastes pelo chão [...] Oh, não sofras [...] Dei a volta à vida toda – meu Deus. Se eu tivesse um fim de que não me envergonhasse. [...] (FERREIRA, 1985, p. 22).

Nesse movimento, observa-se que, reduzida a distância entre o eu e o mundo narrado, por força da memória, os contornos se esvaem e o texto abre-se ao lírico. Desse modo, o monólogo interior também comparece no romance, rompendo a linearidade, a linearidade do discurso:

[...] e os biliões de palavras entaladas nos livros, à tarde eu ficava na Biblioteca Geral, meus passos perdidos por corredores galerias, e eu ouvia-os atroarem-me a memória e ao princípio era o Verbo instaurador da minha condição humana, não tenho uma palavra. No grande pátio da Universidade, o rio em baixo e ao longe, querias tu casar comigo? E tu sorriste. Vou à cozinha, a água corre, abri o contador no quintal, a água corre. Abro a torneira, deixo-a correr um pouco, água choca, deixo-a correr mais um pouco a ver se vem mais fresca. Bebo um copo a rasar, passeio agora ao longo do corredor povoado de fantasmas. Estão mudos, espreitam-me das portas, olhos fitos e compadecidos. Recolhem depois as cabeças como se um rasoiro passasse, espreitam de novo, olhos vítreos e grandes, escondem-se

outra vez. Memória do meu abandono – sê calmo. Revertido a ti, à tua estrita nulidade, ah, tu não aprendeste bem a morte. E tanto como a estudaste, aplicadamente, raivosamente, invocando até ao limite a tua coragem de homem. [...] (FERREIRA, 1985, p. 192-193).

Na abertura lírica e transformação do romance, já foi possível notar que a temporalidade é um elemento fulcral, pois está implicada tanto na “desconstrução” da narrativa quanto na “modulação lírica” a que se liga (GOULART, 1990, p. 22). O que se observa em Vergílio Ferreira, notadamente em *Para sempre*, é a presentificação, a imbricação de vários tempos. A narração ocorre como se fosse simultânea aos acontecimentos, isto é, ao rememorar os fatos de sua vida, Paulo revive-os, torna-os presentes novamente, como se vê abaixo:

[logo após retornar à antiga casa] olho a casa, circunvago o olhar. [...] E de repente dobra o ângulo oposto da casa, vem direita a mim. Um breve ruflar de saias compridas no silêncio, desliza imperceptivelmente, traz um molho de couves num braçado, tia Luísa.

– Já vieste, Paulinho?

Pára um pouco ao pé de mim.

– Estás morta! – grito-lhe eu para o espaço em redor.

– Paulinho... (FERREIRA, 1985, p. 10).

Na casa vazia, que guarda as vivências de Paulo, a força da memória é tão intensa que o narrador parece ver-se novamente cercado pelas demais personagens, como se estivessem de volta à vida, diante dele. Estabelece-se um jogo de imagens, semelhante à linguagem cinematográfica, em que diferentes tempos e cenas ora se sobrepõem, ora se justapõem, num processo que leva à fusão deles e resgata tanto as personagens que marcaram a vida de Paulo, quase todas já mortas, como o próprio narrador. O tempo, portanto, aparece transfigurado, marcado por rupturas e lacunas. O predomínio cabe ao tempo psicológico, pelo qual os conteúdos subjetivos são expostos, em detrimento do tempo linear.

Tenho de ir procurar a Deolinda ou talvez ela me procure, deve saber que já cheguei. E então, debruço-me da varanda, está uma manhã de verão. Sandra, vejo-a em baixo. Vejo-lhe a aba do chapéu redondo

tapando-a quase toda, tem o regador na mão. Rega de alto as flores dos canteiros quase sem interesse, o sol irisa as gotas de água, chuva de luz e de cor.

– Sandra! – digo-lhe eu para o espaço do jardim.

e ela olha para cima, vejo-lhe a face séria – oh, não, agora não, volto-me para dentro, regresso ao quarto deserto [...] (FERREIRA, 1985, p. 23).

As memórias são tão intensas que o eu-narrador-lírico procura controlá-las (em vão), como a amenizar a dor e o sofrimento que o passado revivido pode desencadear.

Minha mãe vem à janela, vejo-a lá daqui donde me vejo. Acorrido no chão do pátio, devo estar a brincar com um carrinho de lata [...] Minha mãe, vejo-a, mas não a ouço. É uma cena muda à distância da minha comoção. Está à janela, já lá devia estar há muito tempo. Desde manhã cedo, talvez desde véspera, desde sempre. Evoco a sua imagem – desde cedo, de que estavas à espera? Desde sempre. Passa em baixo o carteiro, é o Augusto Correio. [...] (FERREIRA, 1985, p. 35-36).

Interiorizado, o tempo dilata-se, torna-se estático, suspenso, centrado no presente. O tempo físico, progressivo, é anulado; os fatos rememorados abrem-se à digressão, às reflexões, às inquietações do eu-narrador-lírico. Note-se o efeito que a visão do antigo quarto ocupado por ele, a esposa e a filha tem:

e Sandra emoldurou a folha das vogais. Como guardou o primeiro dentinho que caiu e se perdeu. Como toda a infância, mas ridículo não. Sê em homem a tua condição humana, oh, ridículo não – mas a moldura lá está, onde está Xana? Da alegria morta, do meu tempo perdido. Um halo esverdeado, o espaço fechado de luminosidade como um êxtase. Ah, e se te calasses? tu falas tanto. Como o silêncio submerso de um lago. [...] (FERREIRA, 1985, p. 23).

As lembranças têm um efeito de *liricização* do texto, que se apresenta vazado de nostalgia e marcado pela linguagem poética, rica em comparações e cromatismo. Destaca-se o uso da comparação paradoxal em referência a um tempo que se foi: “espaço fechado de luminosidade como um êxtase”, bem como a adjetivação expressiva em “alegria morta”.

No fragmento, o eu sugere, ainda, que certas sensações devem ser experimentadas no silêncio, pois as palavras são insuficientes para extravasar o turbilhão de sentimentos que o espaço, naquele momento, desencadeia nele.

Ao discutir as transformações do romance moderno, Rosenfeld (2006) lembra que, segundo Freud, na mente humana o tempo não tem cronologia, o que se observa na construção do texto vergiliano. Do mesmo modo que o eu-narrador-lírico move-se entre as recordações de um tempo já morto, inesperadamente projeta-se no futuro, num jogo temporal em que passado, presente e futuro se interseccionam, configurando a criação lírica (STAIGER, 1972). Tal assertiva corrobora a afirmação de Pegoraro (1979): para o presente convergem o tempo passado, que é memória, o tempo futuro, que é expectativa, e o ente presente na situação. No excerto a seguir se observa, mais uma vez, a confluência de presente e futuro, na fratura do eu.

[...] Atrás dele [do cão Matraca] venho eu, amarrotado de velhice.

– Paulo! – digo-lhe compadecido.

Fita-me, não me responde, não me vê? Senta-se noutra sofá, olho-o eu agora intensamente. O rosto encorilhado, a barba por fazer. Não traz gravata nem nada que equilibre ou compense o não trazer gravata, as pelangas do pescoço entre o colarinho aberto. Tem o olhar apagado de quem já viu tudo, a boca um pouco retraída, não terá já dentes? (FERREIRA, 1965, p. 189-190).

No jogo temporal criado na mente de Paulo – que condensa a eternidade no instante –, nas projeções a que, sozinho, o narrador se entrega, surge o seu eu-outro, mais velho, às portas da morte. A aparência descuidada remete ao desapego a todas as convenções e protocolos sociais, afinal o que mais tem ele a esperar? Seu olhar “já viu tudo”, a boca “retraída” nada tem a dizer, no saldo final de uma vida que se esvai. O próprio Paulo soma-se aos fantasmas que habitam a antiga casa das tias, onde tudo cheira a morte e abandono. Sua imagem se funde ao universo mortal e fantasmagórico que permeia a casa:

[...] O velho, que sou eu, fita-me ainda, mas tem os olhos passados de gelatina. Está imóvel na cadeira, as mãos brancas de morte, a face de cera. O cão estende-se de lado como os cães mortos das estradas, atropelados pelos carros. Depois as formas de um e de outro esgaçam-se lentas, formas fluidas, como se a uma aragem, filamentos

distendidos dissipam-se no ar. Olho no sofá a minha imagem desaparecida, ouço os passos do relógio na passagem do tempo. (FERREIRA, 1985, p. 191-192).

A imagem que Paulo tem de si mesmo é expressa a partir de metáforas e comparações, além de criar um efeito sinestésico. Tal qual o tempo efêmero, se dissipa rápida e fluidamente, ao som, implacável, do relógio personificado, que sinaliza o final de sua vida. A imagem do relógio é recorrente, até mesmo redundante, no texto, dado que intimamente relacionada à temática do romance. De fato, o eu-narrador-lírico expressa seu desejo de agarrar as cordas do tempo para não deixá-lo passar, para controlá-lo. Rememorar é a via para não esquecer, para afastar ou, ao menos, adiar a morte. É o modo de trazer à tona “o passado imóvel inscrito na eternidade”, como afirma o narrador (FERREIRA, 1985, p. 44). Certo da proximidade da morte, do final de sua aventura humana, seu desejo é suspender o tempo:

Suspenso da tarde, suspensa a hora na radiação fixa de tudo, o tempo. É um tempo de eternidade sem passado nem futuro, eu aqui, transcendido de abismo. [...] A vida mede-se pela quantidade de futuro, nem que seja o de cada hora, não tenho horas a haver, abstractização de mim na irrealidade do mundo. (FERREIRA, 1985, p. 145).

E mais adiante:

Só eu e o relógio no absoluto do meu instante [...] um relógio bate a sua pancada pendular nas margens do grande rio. [...] É um bater compassado e leve mas fortemente marcado no rigor da sua inflexível determinação. Torrentes de factos arrastados pelos anos, toda a minha história tão multiplicada e nula, todo o possível do meu futuro impossível, marcados, traçados, centralizados em inexorável precisão. Fico a ouvi-lo, perdido em mim, ao computador do tempo, como um coração mecânico da vida. Olho-o, fito-o, na voragem do meu vazio, fascinado de terror. Um relógio bate na vertigem do tempo. Ouço-o. (FERREIRA, 1985, p. 146).

Ao lado da imagem simbólica do relógio, observam-se “as margens do grande rio” como metáfora da vida. Diante da finitude e da inevitável morte, Paulo desnuda suas camadas mais interiores, procurando “dar vazão a uma profunda inquietação existencial”, a

qual é a responsável pela forma assumida nesse romance (TOFALINI, 2013, p. 15). Nele o eu compromete-se consigo mesmo e projeta no texto as sombras de suas reflexões, pensamentos, sentimentos, muitas vezes (re)inventando o vivido. Nesse sentido, para além do já mencionado, nota-se que, em dados momentos, o narrador não tem certeza do que conta: “Na tarde imóvel à praga do calor. Uma voz canta ao longe – canta? Não a ouço. Na tarde da minha condenação. E os economistas.” (FERREIRA, 1985, p. 33). A confiança, mais que mera comunicação, é expressão da conexão entre o ser e o mundo, da sua sensibilidade e da apreensão de um mundo cujo esvaimento é iminente. A interiorização é a chave do texto, afirma Gullón (1984), e os movimentos da consciência é que determinam sua forma. Daí por que, é importante reiterar, a narrativa se fragmenta (FREEDMAN, 1972; GULLÓN, 1984) e dela emerge um mundo transfigurado, de pura expressão da subjetividade:

que é que queres saber? Tudo está sabido desde o início, o resto é orgulho e estupidez. Levanta-te. Ergue contigo todo o teu excesso, reúne em ti tudo o que se te furta. Tens de ir fechar as janelas lá de cima. Tens de fechar as janelas todas. Tens de ir ouvir o que o Pinto que ficou parado no “o” de “privilégio”. Tens de ir chamar a Deolinda. Terás fome? Podes ir à vila jantar ou talvez Deolinda te prepare alguma coisa para hoje. O dia morre devagar, o teu cansaço, a tua desistência. [...] Sê calmo. Aceita. E a vida inteira se reverterá em ti como uma fracção do ser que não estava a mais e realizou em si a perfeição. A tarde finda. Os campos recolhem-se para a noite que vem aí. [...] (FERREIRA, 1985, p. 299).

Sugere-se acima que o eu-narrador-lírico tem de terminar várias atividades, como a concluir tudo para, depois, morrer, o que se evidencia na metáfora que finaliza a citação. Depreende-se na leitura que Paulo retornou à velha casa para morrer, o que é particularmente visível na metáfora “fechar as janelas lá de cima”, “todas”, afinal a casa é seu sepulcro. A morte, obviamente, o desconcerta, a ponto de ser pensada ao longo de todo o texto, que dela parte e para ela converge. Resta, no entanto, a certeza de que, mesmo com as inquietações e com a certeza da morte e da brevidade da existência, pode-se chegar à “perfeição”. Nota-se mesmo certa resignação, a convicção de que, no final, a vida deve ser vivida até nas coisas mais simples, mais vulgares, na solidão, no silêncio, com humildade: “O dia acaba devagar. Assume-o e aceita-o. [...] Pensa com a grandeza que pode haver na humildade. Pensa. Profundamente, serenamente. Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre.” (FERREIRA, 1985, p. 306).

Ao buscar tão intensamente a palavra perfeita e refletir sobre a morte, Paulo eterniza-se no contar a própria vida. A eternidade se instala nele, dado que o labor resultante de sua busca interior permanece, para sempre, como obra de arte. O homem, em última instância, tem consciência de sua condenação, seu limite último, que é a morte, porém resta-lhe a possibilidade infinita de contar, liricamente, a sua vida e, assim, entrar na eternidade. A memória permanece viva na palavra que não morre, “a palavra que conhece o mistério e que o mistério conhece [...], a palavra final, a da aceitação” (FERREIRA, 1985, p. 306), palavra que somente pela confluência da prosa com a poesia pode alcançar sua expressão mais pura e aproximar-se da palavra primordial, essencial, absoluta, a palavra da comunhão.

## Referências

- BACHELARD, G. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- CASTAGNINO, R. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- FERREIRA, V. *Para sempre*. São Paulo: Difel, 1985.
- FONSECA, F. I. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992.
- FREEDMAN, R. *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- GOULART, R. M. *O trabalho da prosa: narrativa, ensaio, epistolografia*. Braga: Angelus Novus, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990.
- GULLÓN, R. *La novela lírica*. Madrid: Edições Cátedra, 1984.
- HEIDEGGER, M. A possibilidade da pre-sença ser-toda e o ser-para-a-morte. In: \_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, v. 2.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1002.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 75-97.

SAMPAIO, M. L. P. *Vivência lírica*. São Paulo: Editora do Escritor, 1983.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra, Almedina, 1983.

TOFALINI, L. A. B. *Romance lírico: o processo de “liricização” do romance de Raul Brandão*. Maringá: Eduem, 2013.

**ANA CRISTINA FERNANDES PEREIRA WOLFF**

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM), área de concentração: Estudos Literários. Mestra em Letras pelo mesmo Programa. Docente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Câmpus Apucarana. E-mail: anacris.wolff@gmail.com.