

NA TUA FACE DE VERGÍLIO FERREIRA – UMA MEMÓRIA TERNA DE AZUL NO TEMPO DO FEIO

Jorge Costa Lopes*

I

“– Bárbara! e ela estacou instantânea, a entender. (...). Ficou ainda imóvel, à procura de uma razão de eu estar ali a chamá-la. E foi esse breve instante que se me gravou para a vida inteira.” (Ferreira 1995: 7)

A partir do romance simbolicamente intitulado *Mudança* (1949), Vergílio Ferreira enceta a despedida do neorrealismo e prepara o caminho para a entrada no romance de ideias ou romance-problema. *Na tua Face* (1993) será, assim, o derradeiro capítulo¹ do programa estético de um escritor que nunca deixa de debater, seja na ficção, seja no ensaio ou no diário, as grandes questões que assolam o seu e o nosso tempo. Neste romance deparamo-nos com a celebração do feio que irrompe, de forma espetacular, segundo Vergílio Ferreira, no início do século XX, com *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, quadro que manifesta, afirma Kenneth Clark, o “triumfo do ódio [e] um protesto contra a beleza” (*apud* Ferreira 1995-a: 118).

Daniel, narrador-protagonista de *Na tua Face*, é médico de profissão e desenhador satírico. Também pinta, mas vai adiando sucessivamente o seu quadro maior. Casa com Ângela – professora e investigadora de literatura greco-latina (apaixonada pela obra *De Rerum Natura* de Lucrecio) –, que lhe dá dois filhos, Luzia e Lucrecio². No presente da escrita encontra-se viúvo e já perdeu igualmente o filho que se suicida pouco depois de atingir a maioridade, seguindo de forma trágica, o destino do poeta latino de sua mãe. Luzia é fotógrafa de profissão, trabalha para a imprensa e expõe alguns trabalhos fotográficos. Neste *romance do feio*, como lhe chamou o autor, detetamos uma construção sob o signo da dualidade. O narrador-protagonista tem, pois, dois filhos; duas profissões (médico e caricaturista); duas casas (em Lisboa e na praia da Aguda, em Sintra), duas mulheres na sua vida, ambas antigas colegas da Faculdade

* Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade do Porto e Pesquisador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da mesma Universidade.

¹ Consideramos *Cartas a Sandra* (1996), livro editado na semana seguinte ao falecimento de Vergílio Ferreira, uma continuação epistolar de *Para Sempre* (1983) e não propriamente um título autónomo na sua criação romanesca.

² Como será óbvio, o nome do filho resulta da admiração de Ângela pelo poeta homónimo.

(Bárbara e Ângela) e duas mortes traumáticas (filho e mulher). A esta dualidade podemos ainda associar uma estética dicotômica que nunca esquece, como veremos, a beleza de Bárbara, o *to kalon* platónico por antonomásia, no *seu* mundo do feio. Na nossa perspectiva, Bárbara e Ângela simbolizam, por essa razão, o pensamento estético do autor e do narrador-protagonista de *Na tua Face*. Ambas são belas, mas enquanto Ângela sofre a erosão do tempo, Bárbara só de forma alucinada e por breves momentos surge, no *explicit* do romance, envelhecida. Logo, porém, recupera todo o esplendor, porque Bárbara não é de tempo algum, mas do incorruptível espaço imaginário. Ora, segundo Murielle Gagnebin, o feio é o “produit de l’irrévocable pression du temps sur l’être humain, aujourd’hui appelé à naître, demain à mourir.” (1994: 47).

II

“Em todo o caso, a sua beleza existia e era insuportável e tive mesmo de lhe dizer como você é bela.” (FERREIRA, 1995, p. 23)

Nos últimos dois volumes de *Conta-Corrente Nova Série*, Vergílio Ferreira franqueia as portas da oficina da escrita de *Na tua Face*, assumindo que o seu tema principal é a “significação da arte ‘feia’, ou (...) do nosso mundo ‘feio’, que é um dos aspectos visíveis e fortemente significativo da condição do nosso tempo.” (FERREIRA, 1994-a, p.84). Em *Escrever*, livro de reflexões iniciado após a publicação de *Na tua Face*, regressa a esta *estética do feio*, salientando a íntima relação que mantém com a nossa contemporaneidade:

O nosso tempo é o do feio *naturalizado*. E isso é de nos arrepiar. O século abre espectacularmente em 1907 com as *Demoiselles d’Avignon* de Picasso em que esse feio é intrínseco à natureza. E termina com a pintura do horrível de Francis Bacon que um pouco antes da morte dissera pintar assim porque justamente o horrível era a marca deste século que chega ao fim. E pelo meio dele houve a pintura expressionista que pôs em relevo a mesma significação, resumida talvez no *Grito* de Munch. O profeta do nosso tempo em vários motivos dele foi o Goya dos *Caprichos* e da *Casa do Surdo*, senão mesmo, de um modo geral, de toda a sua pintura. O feio. O horrível. Decerto houve sempre pintura feia, como a da simples caricatura, mas que remetia sempre para o que não era. Da Vinci conheceu o desenho teratológico como Bosch a pintura do pesadelo. Mas nunca o feio foi *natural*, implícito à verdade da Natureza como hoje. Foi depois de Picasso nascer que o belo ideal de Rafael morreu. Jamais como hoje se questionou a beleza em função do que o não era. Jamais admitimos que a beleza era um valor imposto à verdade do ser. A natureza ignora essa distinção quando produz seres ditos belos e ditos monstruosos. (FERREIRA, 2001, p. 117-118)

Para Bataille, que Vergílio Ferreira segue de perto neste fragmento, como “concept esthétique, la laideur est un acquis du XVIII siècle, elle est cette notion nouvelle, incroyable, précise et peu définissable, tombée comme une pluie tenace, recouvrant

tout” (*apud* RIBON, 1995, p. 51). Ninguém melhor que Goya, diz-nos Murielle Gagnebin,

ne semble avoir compris l'essence de la laideur. Nous avons vu la place capitale qu'occupent dans son oeuvre, respectivement, le laid et le temps. On peut dire que Goya a quasi épuisé les formes de la hideur. En effet, il faudra attendre le XX siècle pour voir cette catégorie s'enrichir et se transformer.” (GAGNEIN, 1994, p. 73)

O programa de Daniel interliga-se, assim, com uma fenomenologia estética, em que o feio e o belo são o resultado da consciencialização do objeto, cujos princípios “*são lá postos por nós, são intrínsecos à coisa e todavia não estão lá*” (FERREIRA, 1978-a, p. 25), isto é, são criados pelo homem para dar um sentido ao que, afinal não tem sentido nenhum. Não fica nada de fora, pois tudo cabe “no mesmo saco desde o mais alto que se chama a beleza virtude perfeição, até ao mais baixo que se chama ordinário e excrementício.” (*ibidem*). Critério estético inspirado, como sabemos, no excerto bíblico, extraído do Génesis 1.31, da epígrafe deste romance (*Deus, vendo toda a sua obra, considerou-a muito boa*). Para Isabel Cristina Rodrigues, “o universo da mutilação e da deformidade adquire uma espécie de verdade natural de ser e essa sua incontornável evidência como que suspende a parte de desvio ou erro que, instintivamente, somos levados a encontrar no feio.” (RODRIGUES, 2002, p. 181)

O questionamento estético de Daniel dialoga com o excerto bíblico citado e com esta reflexão da novela de Büchner sobre o escritor Lenz: “What I look for in everything is life, the possibility of existence, and then I am satisfied. Then we must not ask whether life is beautiful or ugly. What truly matters is the awareness that life inheres in all created things, and that should be our sole esthetic criterion.” (*apud* KAYSER, 1966, p. 89, itál. nosso). Relaciona-se ainda intertextualmente com o célebre verbete, consagrado ao Belo, do dicionário de Voltaire: “demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*? Il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun...” (VOLTAIRE, 1819, p. 314)³.

Kant considera que, apesar de as belas-artes “donnent une description belle de choses qui, dans la nature, seraient laides ou déplaisantes” (Kant 2003: 267), existe, contudo, uma exceção: o feio “qui provoque le *degoût*.” (*ibidem*). É esta fealdade, recusada pelo filósofo alemão, que se imiscui com as grandes ruturas estéticas nascidas nos primórdios do século XX, em conjunto com o desgaste e a corrosão do Belo. Também

³ “Há um sapo na minha obsessão e é muito feio. Chato pardo viscoso. Então uma fêmea passou e ele sorriu altaneiro. Via-se-lhe o orgulho machista no sorriso superior. E a fêmea corou. Então muitos sapos, à vista da fêmea, acorreram à uma cheios de conquista. E a fêmea disse-lhes que feios. E voltou-se para o outro e disse-lhe tu.” (FERREIRA, 1995, p. 20).

“Nada é feio ou bonito, tudo é só o que é, meu Luc. Porque é que o hipopótamo há-de ser mais hediondo do que o cavalo ou o homem?” (FERREIRA, 1995, p. 156).

a figura de Deus, segundo Michel Ribon, é monótona, se comparada com a diversidade da figura do Diabo:

On comprend la fascination esthétique exercée par Satan et le cortège de ses figures. Certes, nul ne conçoit qu'on puisse le représenter – sauf à la revêtir quelquefois d'un banal déguisement de séducteur – sous une forme avenante ou charmante. Au contraire, il est significatif que la laideur morale du Malin, en s'opposant à la beauté spirituelle dont Dieu est la source, se plaît à revêtir les mille et une figures de la laideur physique qui en sont les symboles. (...) Si la représentation de Dieu est codifiée, pauvre, stéréotypée, celle du Diable ne l'est guère, faute d'un modèle convenu et obligé – sinon c'eût été lui reconnaître un statut ontologique. (1995: 127)

Uma resposta possível para o desgaste do Belo detetamo-la, desde logo, na célebre frase de Vítor Hugo que refere que o Belo “n'a qu'un type; le laid en a mille” (HUGO, 1854, p.162). Este *modelo único* do Belo entra em crise na modernidade – porque incapaz de sustentar o cansaço da harmonia e da perfeição milenares, bem como da Unidade grandiosa do Belo de Plotino – e cede, agora na perspectiva de Vergílio Ferreira, o lugar primordial ao feio transmutado em legião. O Belo para Robert Blanché possui, aliás, “quelque chose de monotone, et ce que nous apprécions aujourd'hui chez l'artiste c'est son pouvoir créateur dans ses singularités.” (BLANCHÉ, 1979, p.150). E contém, por essa razão, “les germes de sa propre dissolution. Son souci de la normalité, de l'universalité, l'expose à l'uniformité. La danger qui la guette c'est la monotonie, la fadeur: tout va finir par s'y ressembler.” (*Idem*, p. 151). A estética como *ciência do Belo*, aliás, cedo perde fulgor. Karl Ronsenkranz escreve, ainda no século XIX, uma *Estética do Feio*. E para Souriau, a estética é a ciência da arte e não do Belo (*vd.* 1956, p.12).

Toda a visão da fealdade, diz Luís Adriano Carlos, “é uma fidelidade da visão: quando o feio está invisível, encontra-se algures escondido atrás de uma aparência de beleza. Ver o feio é ver a nudez em toda a sua pureza, por mais impura que aparente ser.” (CARLOS, 2004, p. 23). O feio resulta igualmente, como salienta Murielle Gagnebin, da ação do tempo. Assim, apesar de não se lhe conhecer qualquer doença, Ângela envelhece, ficando praticamente cega antes de morrer, enquanto a beleza de Bárbara só num *inverosímil* episódio sofre a ação corrosiva do tempo. Mas logo rejuvenesce, readquirindo todo o seu esplendor que, como observámos, não é de tempo nenhum, mas da imaginária cartografia emotiva de Daniel:

A sua face. Vinham-lhe dos olhos, dos cantos da boca até ao queixo, o pescoço, estriadas gravadas fundo ao longo da testa rugas de uma velhice de maldição. Cara gretada requeimada de segura aridez. Duas pelangas caídas do queixo até aos nódulos das clavículas. E as mãos ósseas um pouco enegrecidas, pareceu-me, pousadas mortas na mesa. E um certo horrível naquele todo encarquilhado. Só os olhos, sempre. Vivos luminosos. Sérios. (...) E a certa altura eu disse Babi e ela sorriu e houve a falta de um dente no sorriso. (...) Levantámo-nos e de súbito eu vi, eu vi o rosto de Bárbara rejuvenescer, a face lisa de esplendor. E imprevisivelmente *era aí que eu repousava, na tua face, na imagem final do meu desassossego.* (FERREIRA, 1995, p. 225-227, itál. nosso)

A proposta de Daniel não se distancia da definição de beleza segundo Mikel Dufrenne, autor muito lido e apreciado por Vergílio Ferreira. Na realidade, para o filósofo francês a beleza não se separa do que culturalmente se costuma associar ao feio. Deste modo, lemos num trecho destacado pelo escritor português, no seu exemplar de *Art et Politique*⁴:

Mais alors ne peut-on tenter de définir la beauté? Pourtant elle n'est pas conceptualisable parce qu'elle n'est pas généralisable: toujours singulière, comme Kant l'a enseigné; ce n'est pas la tulipe qui est belle, c'est cette tulipe. Du moins ne peut-on décrire cela qui est beau? Oui, mais à condition de ne pas opérer la sélection préalable qu'exige la culture, à condition d'accorder que la beauté puisse être bizarre comme disait Baudelaire, amère comme disait Rimbaud, convulsive comme disait Breton, qu'elle soit même parfois indiscernable de ce que la culture désigne comme laid: du point de vue de Poussin, dont pourtant elle s'inspire, la peinture de Cézanne qui, comme dit Merleau-Ponty, "révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe", est laide. A cette condition, nous pouvons même risquer une définition – non normative – de la beauté: n'est-elle pas, dans les choses et dans les événements, l'éclat ou l'intensité de l'apparaître? Une apparaît en acte, tel que le surgissement de la figure s'y donne comme l'acte du fond. (...) Il faut comprendre la beauté d'une oeuvre par la grâce du geste: le geste pleinement geste, qui se donne à voir (et à imiter) comme nécessaire et suffisant, de l'acrobate⁵ ou de l'athlète; et sans doute le geste peut-il être entravé et violent: beau encore, si son impuissance même est promue à l'apparaître comme dans *les Esclaves* de Michel-Ange. (DUFRENNE, 1974, p. 240-241)

A beleza segundo os autores citados por Dufrenne, comumente associada ao feio, manifesta-se nos mundos imaginário e possível de Daniel, opondo-se, todavia, à beleza absoluta de Bárbara.

III

“Pensar a tela no ponto exacto exclusivo em que se encontra todo o invisível. (...) Um sorriso, donde vens? O primeiro da civilização ocidental” (FERREIRA, 1995, p 192)

A especialidade médica de Daniel possui uma íntima relação com o “baixo corporal”. Enquanto o falecido avô de Daniel personifica os preconceitos e a repugnância

⁴ Trata-se de um traço vertical, a lápis, na margem direita da página 241, com a seguinte nota, no topo dessa página, de Vergílio Ferreira: “O que / é belo”.

⁵ Lembremos a beleza da graciosidade dos movimentos de Mónica no ginásio, registada pelo narrador-protagonista de *Em Nome da Terra*: “Dás uns passos, bates uma palmada no chão e sobes alto e lá no ar dás uma volta sobre ti, mas antes de caíres de pé, imóvel, fico a ver-te parada no ar. Corpo elástico, esguio, fico a ver-te. Flutuas imponderável, a Terra não tem razão sobre ti. (...). Queria dizer-te como isso me maravilhou, o teu corpo poderoso, desprendido das coisas, liberto da sua condição bruta, feito de um esplendor material.” (FERREIRA, 1991, p. 26).

tradicionais do povo quanto às doenças do “baixo corporal”, demonização transmitida de pais para filhos como verificamos no desagrado, assumido como uma humilhação familiar, da mãe de Daniel pela opção clínica do filho:

Ângela aprovou a minha especialização, o consultório do Zamith estava sempre cheio de estudantes com gáliqueiras demoradas, foi com ele que me especializei nas lavagens de permanganato. Quando informei a minha mãe do projecto de especialização, ela ficou consternada e em silêncio, disse-me depois – pensa só o que diria o teu pobre avô se fosse vivo. (FERREIRA, 1995, p.70)

No seu estudo sobre Rabelais, Bakhtin inclui as doenças venéreas no conceito de *realismo grotesco*: “ele [*Rabelais*] evoca finalmente a imagem da sífilis, *doença* alegre, ligada ao ‘baixo corporal’ (BAKHTIN, 1987, p. 289) Em *Esthétique du Pathologique*, Gabriel Deshaies considera, contudo, que um médico pode igualmente “admirer de belles maladies, de belles monstruosités, et les horreurs mêmes que révèlent parfois les dissections.” (*apud* Souriau 1956:25). Ora, na tradição ocidental, tanto helénica como judaico-cristã, o feio conjuga-se, quase sempre, com o mal. Assim, para Platão, “a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau carácter; ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o carácter sensato e bom.” (PLATÃO, 2008, p. 131). Nesse sentido, Byung-Chul Han anota que a “metafísica platónica do belo contrasta em grande medida com a estética moderna do belo enquanto estética da complacência, que confirma o sujeito na sua autonomia e autocomplacência em vez de o comover.” (HAN, 2016, p. 28). Esta metafísica encontra-se, como assinalaremos, com a demanda do belo, protagonizada por Daniel, no reino do feio. Também a mulher resgatada do reino dos mortos no universo ficcional vergiliano é *dolorosamente bela*, parafraseando o Pseudo-Longino citado por Byung-Chul Han. Retornando a Platão, “a experiência do belo” (*apud* HAN, 2016, p. 89) metamorfoseia-se numa “repetição do que foi, um *reconhecimento*.” (*ibidem*), como sabemos da ficção vergiliana.

O feio do “profeta” Daniel enceta um curioso diálogo com os desenhos satíricos de Vasco de Castro. Pela leitura da dedicatória que Vergílio Ferreira escreveu no exemplar de *Na tua Face*, oferecido ao amigo de Fontanelas, concluímos que este *participou* na criação da personagem central do livro em questão: “Ao / Vasco / em agradecimento / da sua colaboração involuntária / para certa personagem / deste livro, / com o abraço companheiral [?] / do / Vergílio Ferreira / Fontanelas, 23 Setº, ‘93” (2001, p. 27). O desenhador satírico e pintor testemunhou posteriormente o modo como acolheu a notícia do amigo e escritor acerca da génese deste romance:

Um dia dei-lhe a ver duas cassetes-vídeo sobre o pintor Francis Bacon. Ficou impressionado, e tornou a ver as cassetes nos dias seguintes. Um tempo mais e disse-nos “sabe, comecei um novo romance... é com alguém que vive dos desenhos que publica nos jornais e faz pintura umas pinturas muito feias” (sic). Sorri largamente, Vergílio quase se desculpava da inconfidência. Seria o romance “Na tua Face” onde, obviamente, não fui modelo, apenas o ponto de partida ocasional. (CASTRO, 2016, p. 24)

A caricatura de Daniel, como sucede em muitos desenhos satíricos de Vasco de Castro, serve de modelo para os bonecos de políticos e outras *vítimas* da sua arte satírica:

Levava comigo os bonecos, ele sorriu de um que tinha o feitio de um caracol e era um ministro que ele odiava com um ódio canino por ser da oposição. (...). Depois olhou para mim muito sério com dois olhos grandes e redondos como dois ovos estrelados, pensei, para o caso de lhe fazer da cara um boneco. (...) Que é que lhe caiu mal? perguntei e ele disse é curioso, você faz sempre a sua caricatura nas caricaturas dos outros. Nariz pingado, olhinhos mortais, disse eu para ele não dizer e eu assumir, como se dissesse assim é que eu quero ter o nariz e os olhos.” (FERREIRA, 1995, p. 107-108)

Vergílio Ferreira escreveu ainda o texto de apresentação para o catálogo de uma Exposição de Vasco sobre Fernando Pessoa, inaugurada em 1985. Sem surpresa, constatamos que se refere aí, de igual modo e *avant la lettre*, à arte praticada por Daniel:

Vasco não pratica bem a teratologia que rebaixe, mas só a que desorganiza o modelo na sua pompa. Trata-se de corromper um pouco os traços em que definitivamente julgámos organizá-lo. Uns olhos como botões ou corda de relógio, um chapéu que descai até ao desalinho, um certo tratamento em folhas de metal, um nariz que se prolongue até à anormalidade, um certo tratamento mesmo do célebre retrato do poeta por Almada e que é a matriz obrigatória da nossa habitual visão de Pessoa – são entre outros os motivos da audácia leve de Vasco.” (FERREIRA, 1987p. 369)

Como vemos, o desenho satírico interliga-se com a estética do narrador-protagonista de *Na tua Face*. Já o feio da sua pintura possui evidentes reminiscências de Francis Bacon. O desgaste do Belo surge igualmente na arte *Kitsch* da D.^a Juvência, vizinha de Daniel, pintora de domingo que ignora todas as convulsões por que passaram as artes plásticas desde, pelo menos, o final do século XIX, e pinta girassóis de um amarelo muito vivo. D.^a Juvência pratica, pois, uma arte *Kitsch*, de uma beleza industrial (vd. FERREIRA, 1995, p. 152-154).

Para Murielle Gagnebin, o *Kitsch* habita, quase sempre, o reino do mau gosto, afastando-se, deste modo, do feio dominado pela questão do tempo e da metafísica (Vd. Gagnebin, 1994, p. 211). Ora, é este *belo* da pintura *Kitsch* de D.^a Juvência que se transfere, na análise de Luís Adriano Carlos, para o domínio da publicidade:

Por esse motivo evidente, não será exagero afirmar que o belo ideal, na modernidade, ficou a cargo da arte de qualidade inferior. Nos tempos ‘pós-modernos’, tornou-se a imagem de marca do *Kitsch*, o engodo resplandecente da publicidade, a mais refinada expressão do mau gosto: um *Ersatz* do feio absoluto desprovido de autonomia ontológica, a frígida alergia do mal, a astenia do lugar-comum e a insipidez langorosa, a passividade sem vida, o insignificante. (2004:15)

Byung-Chul Han pensa sensivelmente o mesmo ao considerar que a “cultura de consumo submete cada vez mais a beleza ao esquema do estímulo e da excitação. O ideal do belo subtrai-se ao consumo. É por isso que elimina qualquer mais-valia do belo. À falta desse ideal, o belo torna-se liso e polido e submete-se ao consumo.” (HAN, 2016, p. 61).

O traço da caricatura de Daniel assenta no cómico do estropiamento. A *vítima*, colega de curso ou político, sofre uma amputação ou uma deformação que provoca o riso. A “modernidade trouxe esta ideia (...) da deformação, e isso é a essência da caricatura” (CASTRO, 2001, p. 13), diz-nos Vasco e, antes dele, Bergson e Rosenkranz. De facto, a deformação e o riso *amortecem* o impacto da violência através da denúncia e da crítica mordazes. Como assinala Daniel, na “caricatura há sempre um limite que trava a hemorragia do horror.” (FERREIRA, 1995, p. 151) Não assim na pintura. A personagem central de *Na tua Face* assume, aliás, que a história da pintura esteve quase sempre ao lado “da complacência agradabilidade, para nos deitarmos nela e dormir uma sesta.” (*idem*:151). Mas não agora. Hoje o nosso tempo é o do horror e da ferocidade e a arte deu logo conta disso, como observámos, no século XVIII, com Goya e durante todo o século XX. O mundo greco-latino inventou uma vasta galeria de monstros, mas apenas porque necessitava de esconjurar, ao matá-los, os males que deles emanavam, como acontece quando Alcides mata o monstro de Creta, na versão de Ângela. Por isso, a pintura de Daniel é profundamente devedora da arte de Picasso e, sobretudo, de Francis Bacon. Do primeiro tem uma reprodução de *les Demoiselles d’Avignon* nas duas casas⁶. Este quadro representa, por antonomásia e segundo o autor, o feio na arte moderna, como observamos neste trecho ecfrásico:

Numa das paredes tinha uma grande reprodução de um quadro famoso de um pintor e às vezes eu via-o. (...) Era um grupo de mulheres feias, mas de uma fealdade da sua natureza de ser e não do que a Natureza desnaturou. Era uma fealdade intrínseca à sua verdade original como a de certas flores que são feias de si mas recuperam em si a beleza de serem, como a têm as flores estatutariamente belas. Caras de bichos, nariz torto, mulheres-cabras. *Não há a deformação do que seriam sem ela*, têm a deformação da sua origem. Não saíram da humanidade comunitária, *são assim, nascidas assim, de uma humanidade que é já assim na sua origem humana*. E são assim belas numa outra ordem da vida.” (*idem*, p.77, itál. nosso)⁷

IV

“e eu aprendia com ela que a beleza talvez existisse mas não sabia por que razão.” (FERREIRA, 1995, p. 164)

⁶ Apesar de o narrador não se referir, em nenhuma ocasião, a esta duplicação de reproduções do quadro de Picasso, a verdade é que uma vez fala da sua existência na casa de Lisboa e, pouco depois, na casa de praia (*vd.* FERREIRA, 1995, 77-88). Também poderia, é certo, transportar essa reprodução de uma casa para a outra, mas parece-nos mais credível a existência de duas reproduções, atendendo à paixão que Daniel nutre por este quadro.

⁷ Daniel parece, segundo o nosso ponto de vista, aproximar-se da conceção do fluxo contínuo da natureza em Diderot: “la nature ne fait rien d’incorrect’, c’est-à-dire d’inconséquent; ‘toute forme, belle ou laide, a sa cause, et dans tous ces êtres qui existe, il n’y en a pas un qui ne soit comme il doit être’”. (*apud* RIBON, 1995, p. 246).

São inúmeros os quadros narrativos em que o “profeta” Daniel celebra a vitória do feio, a saber: os jogos para deficientes, onde Serpa sapo vence todas as provas nas quais participa; os pedintes com uma “bolsa de papeira suspensa do pescoço.” (*idem*, p. 67) que aparecem, intervaladamente, no relato de Daniel e nos trazem à memória as personagens mascaradas dos grotescos de Jacques Callot; a multidão de aleijados, “só com o tronco como o Serpa sapo, de caras disformes de aleijões” (*idem*, p. 68); o cortejo de esqueletos que, de súbito, se cruzam com Daniel numa rua da baixa, a fazer gestos, “alguns param para uma troca óssea de impressões, houve um que se riu imensamente com a caveira para trás, as duas ferraduras dos dentes abertas na gargalhada” (*idem*, p. 82); o Chiado invadido por uma galeria de animais, surgindo aí o comparsa de Coimbra, Cheribibi, metamorfoseado em bode (*idem*, p. 111); o quadro que Daniel pinta do rosto deformado de Ângela (*idem*, p. 150); e, por fim, a exposição de Luzia com as fotografias do concurso de Carantonhas (*idem*, p. 167).

Em contrapartida, *Na tua Face* inclui um dos mais emotivos capítulos, em nosso entendimento, sobre a importância do olhar na prosa lírica de Vergílio Ferreira⁸. Falamos do capítulo XXIV, no qual Ângela, quase cega, pede a Daniel para ver o mundo por ela:

Dani, diz-me o que vês. Vejo o mar. Vejo-o até à linha do horizonte, uma linha muito nítida a toda a volta. Fala-me do mar. Está azul, muito azul. Às vezes tem manchas esverdeadas ou assim. Hoje não tem. É um azul novo, não o deve ter ainda usado. (...) Se prestares atenção, ouve-lo respirar. E vejo as ondas lá em baixo, são ondas pequenas infantis, babam o leite da boca na praia.

(...) Dani, vê uma criança que já ande pelo seu pé e os pais atrás a vigiarem para a apanharem do chão. Vou ver para ti, uma de propósito para ti. Uma criança. Veste um vestido de malha cor-de-rosa, veem-se-lhe as fraldas a saírem das perninhas toscas. A criança avança a passos trémulos depois cai de rabinho no chão, a mãe levanta-a, avança de braços estendidos, vai colher uma flor.

(...) Dani, vê se vês. (*idem*: 198-203)

O discurso estético do narrador-protagonista deste romance dá prioridade, como anotámos, ao triunfo do feio com a conseqüente deterioração do belo provocada por um *código penal da estética* (Adriano Carlos) tornado anacrónico: “Trago-vos a mensagem da vossa redenção, do vosso lugar na vida, onde não tínheis lugar nenhum, da verdade do vosso horror que é a da Natureza inteira, da beleza que é vossa e é igual à outra que já não existe” (*idem*, p. 68). É, pois, chegada a hora de lançar na lixeira municipal “a beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencional” (*ibidem*), para glória do grotesco e do feio que regressam após a ordem de despejo da estética kantiana.

Pouco depois da morte de Ângela, Daniel sabe que a filha está grávida. Há mesmo a suspeita de o Serpa sapo ser o pai da criança, ele que escreveu o catálogo da última

⁸ Concordamos, assim, com António Gordo quando afirma que esta cena de *Na tua Face* “constitui, também na nossa maneira menos apressada de ver, a mais bela dramatização da metafísica vergiliana do *olhar / ver*.” (2004, p. 496).

exposição de fotografias de Luiza.⁹ Mas Serpa morre, supostamente, em circunstâncias estranhas. Deste modo, o anúncio da gravidez de Luzia será, talvez, um grito de esperança num homem novo, como sucede em *Cântico Final* e *Alegria Breve*. Esperança reavivada no último capítulo, quando Daniel reencontra Bárbara. Apesar de assistir a uma inicial e rápida degradação do seu rosto, isto é, a um *impossível* envelhecimento, imediatamente Bárbara recupera a “face antiga intangível que estava do lado de lá e não nela” (*idem*, p. 226). Bárbara desaparece no nevoeiro, na foz do Porto, deixando o seu filho deficiente nas mãos de Daniel. É agora a altura dele retomar a demanda do sorriso que preenche a presença de Bárbara na sua evocação comovida. É esse sorriso, procurado no interior do nevoeiro, que parece acompanhar a génese de *Na tua Face* em conjunto com a busca, não da palavra essencial e única, como sucede em *Para Sempre*, mas do rosto que personifica toda a beleza do mundo, isto é, a beleza absoluta, o *to kalon* platónico: “Gostaria sobretudo de atravessar o livro todo da eternidade de uma beleza e fascinação que mora no absoluto de uma juventude que passou.” (FERREIRA, 1994, p. 112). A busca do Belo transmuda-se, assim, numa epifania similar ao desejo de Daniel de entrar na catedral de Penalva (Guarda): “Querida era ir a Penalva e entrar na catedral deserta, iluminada dos vitrais. E reabsorver em mim o sagrado da vida. A beleza, pois, e o que é? Aprender a verdade do ser que tem a beleza no infinito, suponho.” (*idem*: 21).

Vergílio Ferreira, como Kant e Baudelaire, acredita na redenção do Belo pelo milagre da Arte e, com ele, como consideramos, o protagonista de *Na tua Face*. Desse modo, apesar do domínio avassalador do feio na nossa contemporaneidade irrompe, todavia, uma “memória terna de azul” (FERREIRA, 1995, p. 90), como assinala o último em relação a *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Em nosso entendimento, e contrariamente ao observado pelo autor numa entrada do diário¹⁰, será o regresso ao primeiro sorriso do Ocidente, ou seja, ao sorriso perfeito de Bárbara, que figurará no futuro quadro grande que Daniel sucessivamente vai adiando. Pois quando esse sorriso passa a riso bestial e daqui a grito horrísono, podemos dizer que há demasiadas reminiscências de Francis Bacon e de Munch (*O Grito*), respetivamente, para ser a opção final de Daniel. Entretanto, para que a harmonia invisível – mais forte, segundo Heraclito, do que a visível –, tome conta do seu mundo possível basta escutar, numa revoadada de emoções, uma balada de Coimbra, e eis logo aí a imagem incorruptível da graça feminina, nascida na evocação de um tempo mítico¹¹, onde um outro tempo, devorador e que trabalha a favor do feio (Gagnebin), cede o lugar ao instante da indi-

⁹ “Também já me ocorreu fazer do Serpa um amante da Luz” (FERREIRA, 1994-a, p. 177).

¹⁰ “Daniel tenta a pintura. Nunca expõe. Inicia um grande quadro do horrível, que é a finalização, afinal, dos seus desenhos.” (FERREIRA, 1994, p. 79).

¹¹ “Le beau nous fait oublier le temps, parce qu’il est éternel, parce qu’il se suffit à lui-même, et que par conséquent il nous place aussi dans l’éternité et nous emplit de félicité.” (ROSENKRANZ, 2004, p. 271).

zível leveza e da etérea perfeição.¹² Como sucede em *Para Sempre*, também neste romance a música consegue trazer de volta Bárbara. O narrador-protagonista de *Na tua Face* escuta o retinir da guitarra de uma balada de Coimbra e entra, de novo, na cidade estudantil como se entrasse na catedral deserta de Penalva, para se encontrar com a face de Bárbara que dá o título a este romance, ou seja, e em conclusão, com a essência do Belo por antonomásia:

Gostava tanto de fazer uma bela serenata a Bárbara – a Babi. Gostava tanto que ela fosse o contraponto irreal da beleza que desmentisse a promoção da fealdade pelo narrador. Gostava tanto que ela fosse o impossível que se não desiste de possibilitar. Houve já um acorde de guitarra no começo do capítulo. (...) Música pobre, pois. (...) Picasso disse mais ou menos que toda a gente pretende explicar a pintura, mas que ninguém pretende explicar o cantar de uma ave. É isso.” (FERREIRA, 1994-a, p. 94).

REFERÊNCIAS

- AAVV., *Vasco – Desenhos Satíricos, 1955-2000*. Museu Nacional da Imprensa, 2001;
- BACON, Francis, *In conversation with Michael Archimbaud*. Phaidon, 2000;
- BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BLANCHÉ, Robert. *Des catégories esthétiques*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979;
- CARLOS, Luís Adriano, “Fisiologia do Gosto Literário”, in EMÍLIO-NELSON, José. *A Alegria do Mal – Obra Poética I 1979-2004*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2004, pp. 11-37.
- CASTRO, Vasco, “O meu amigo Vergílio”. In: *Vasco de Castro – Desenho Satírico e Pintura ou Riso e Inquietude*. Município de Gouveia, 2016.
- DUFRENNE, Mikel. *Art et Politique*. Paris: Union Générale d’Éditions, col. 10/18, 1974, *Exposição Bibliográfica e Documental*, Catálogo, Museu Ferreira de Castro, 16 de Outubro / 31 de Dezembro 2001.
- FERREIRA, Vergílio. *Cântico Final*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1982.
- _____. *Cartas a Sandra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.
- _____. *Conta-corrente 4*. Lisboa: Bertrand, 1986.
- _____. *Conta-corrente 5*. Lisboa: Bertrand, 1987.
- _____. *Conta-corrente nova série II*. Venda Nova: Bertrand, 1993.
- _____. *Conta-corrente nova série III*. Venda Nova: Bertrand, 1994.
- _____. *Conta-corrente nova série IV*. Venda Nova: Bertrand, 1994-a.

¹² “(...) um dia hão-de perguntar-me como ousaste respirar sobre a sua face? como ousaste demorar nela o olhar? É a essência do impossível, não a posso perder. (...) Está nela o infinito da beleza e da morte, que é o impossível maior. Do imaginário do dia e da noite. Da confusão do enigma. Do desespero terno.” (FERREIRA, 1995, p. 64) Em *Cartas a Sandra*, Vergílio Ferreira confessa à sua interlocutora morta (a Sandra de *Para Sempre* que se desdobrou na Bárbara de *Na tua face*): “E o teu envelhecimento não me é possível lembrá-lo. Porque tu foste de

- _____. Da Fenomenologia a Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. 4 ed. Lisboa: Editorial Presença, Livraria Martins Fontes, 1978-a.
- _____. *Em Nome da Terra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- _____. *Escrever*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 2001.
- _____. *Espaço do Invisível*. 2 ed. Venda Nova: Bertrand, 1995-a.
- _____. *Invocação ao meu corpo*. 2 ed. Amadora: Bertrand, 1978.
- _____. *Na tua face*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur*. Nouvelle edition: Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- GORDO, António. *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*. Editora Luz da Vida, 2004;
- HAN, Byung-Chul. *A Salvação do Belo*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2016;
- HUGO, Victor. *Théâtre*, Paris, Victor Legou / J. Hetzel et C^a., 1854;
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, trad. de Luc Ferry et alli. Paris: Gallimard, folio essais, 2003.
- KAYSER, Wolfgang. *The grotesque in art and literature*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- PLATÃO. *República*. 11 ed. trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- RIBON, Michel. *Archipel de la laideur*. Paris: Éditions Kimé, 1995.
- RODRIGUES, Isabel Cristina. Uma liturgia invisível: arte e sacração em Vergílio Ferreira. In: *Vária Escrita* n.º 9, 2002, Sintra, 171-186.
- ROSENKRANZ, Karl. *Esthétique du laid*, trad. Sibylle Muller. Paris: Circé, 2004.
- SOURIAU, Étienne. *Les Catégories Esthétiques*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1956;
- VOLTAIRE. *Oeuvres de Voltaire*, ed. de M. Beuchot. Paris, 1829; <disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37534z/f317.image.r=Dictionnaire+philosophique+Voltaire.langPT>, consultado em 17.05.2017>