

## ARQUITETURA, MÚSICA E EXISTÊNCIA: OS INTRINCADOS CAMINHOS DE UMA *APARIÇÃO*

Luci Ruas\*

Se não fordes sensíveis ao belo, o que restará de  
nós será apenas uma poeira destruída.

(MARIA GABRIELA LLANSOL, *LISBOALEIPZIG I.*)

“A arte é uma sagração sem liturgia visível”, escreve Vergílio Ferreira em *Pensar*, livro publicado em 1993. O que a arte torna sagrado? Que liturgia possível preside a esse processo de sagração? Certamente, a resposta, para Vergílio Ferreira, encontra-se na aventura escritural reveladora do obstinado desejo de criar, de impor a vida como milagre e o Homem como a razão de ser de toda essa aventura. Por isso mesmo a sua escritura objetiva a realização como arte, porque o apelo estético é, para o autor de *Aparição*, um “a priori do homem”. E como a inesgotabilidade da arte diz mais à procura que ao encontro do que se procura, fazer da escritura arte foi, desde sempre, para o romancista, uma ação que não se encerrou e que, por conseguinte, prolongou-se no desejo de criar *ad infinitum*, a despeito da sua condição humana, de ser-para-a-morte.

Com esta convicção, Vergílio Ferreira produziu, ao longo de mais de 50 anos de vida literária, obras que marcaram a história da ficção portuguesa no século XX. Com esta convicção – a do desejo obsessivo de escrever – é que, em 1959, traria a público um romance que revolucionaria a sua carreira de escritor e provocaria uma polêmica, que, entre erros e acertos, justas ou injustas questões, nos convenceria de que não se tratava de uma narrativa como a que até então produzira. Com *Aparição*, um novo caminho se abria à ficção de Vergílio Ferreira. Não se trata, todavia de uma ruptura, senão a manifestação de elementos relativos à condição humana, a busca ontológica da “verdade de ser”, a importância da arte como a mais sublime construção da aventura humana, além da violenta revelação do ser a si próprio. Trata-se da experiência vivida por Alberto Soares, professor vindo da aldeia, na montanha, para lecionar no Liceu de Évora, na planície alentejana, atordoado ainda pela súbita morte do pai numa noite de Natal e pela abrupta revelação de que a morte é inverossímil, frente à grandeza da vida.

Viagem iniciática ao encontro da fulgurante revelação do ser a si próprio, *Aparição* projeta-se como um núcleo a partir do qual se originaram, em natural desdobramento, novos temas e problemas da existên-

---

\* Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – e Regente da Cátedra Jorge de Sena.

cia tratados no romance, até ao questionamento da própria escrita, da linguagem, da palavra, que viria a ser – e desde sempre se prenunciou – um dos temas de eleição e privilégio do escritor. (Paiva, p. 88)

De fato, escrever foi o verbo de Vergílio Ferreira. Seu caminho, a busca obsessiva da palavra, embora soubesse – e porque sabia – que ela seria sempre insuficiente para conter a emoção humana, tendo declarado na sua *Conta-Corrente II* ter sido a sua vida “o périplo de uma vida à procura da palavra”. Porque nunca a encontrou, procurou-a sempre. Porque sempre soube que as palavras se inscrevem no tempo e que por esse tempo poderiam ser consumidas, multiplicou-as em romances, ensaios, páginas de diários, certo de que “a arte literária fixa-se não nas palavras com que a lemos e ouvimos, mas na ideia emocionada que não se limita aí, mas aí começa. Não na palavra mas no que nela encarnou”. (Ferreira, [s.d.] p. 20)

Decerto, a palavra aparição contém em si uma dimensão semântica que revela um conceito filosófico. Todavia, pela emoção reveladora do impulso lírico de seu autor, traz no seu interior o vigor da palavra poética, que transborda nos momentos de maior intensidade, quando se queda maravilhado frente aos monumentos que a humanidade legou às muitas gerações vindas ou por vir. Música, arquitetura, literatura, ou simplesmente a beleza de um corpo jovem, nesse romance se congregam, definindo um caminho que dali em diante marcaria a trajetória do escritor e seu posicionamento frente ao homem e ao mundo. Para José Rodrigues de Paiva, “pela sua recorrência, sem dúvida, num plano textual que ultrapassa os limites do meramente estilístico, o vocábulo contribui decisivamente para estabelecer o tom da escrita, uma atmosfera, uma tensão, um ‘traço’ ou um ‘ar’, um elemento que viria a constituir uma marca ou a marca da escrita vergiliana.” (p. 91-92)

Paiva ainda chama a atenção para dois elementos que se situam no plano da macro-organização do livro. O primeiro respeita aos os textos “em destaque na abertura e no encerramento da obra e que nitidamente têm função de prólogo e de epílogo”, textos “poeticamente idênticos”, que tratam dos “mesmos temas” com o mesmo “tom”, os mesmos símbolos, os mesmos recursos poéticos, a mesma carga emotiva. “Na verdade, o prólogo e o epílogo do romance são um mesmo e único texto cortado (poderia dizer-se interseccionado, pensando-se no interseccionismo pessoano) pela inserção da ação romanesca entre um e outro”. Acentua a possibilidade de que a estrutura circular pode ser pensada em relação com a música, um dos temas de grande importância no romance (e neste sentido o prólogo seria uma espécie de solene abertura sinfônica – uma abertura trágica, saber-se-á depois – e o epílogo o seu finale, a sua coda), como pode ser, também, tomada como a representação metafórica do tempo, da existência, dos ciclos da natureza e de tudo quanto o cosmos tem de cíclico. Pode ainda evocar o movimento ternário do Noturno nº 20, em Dó # menor, de Chopin, tocado por Cristina, a filha mais nova dos Moura, que recebem em sua casa o novo professor. Nesse noturno, inicialmente, encontramos uma introdução formada por um par de compassos em *piano* que se repetem em *pianíssimo*. Ao final, há uma coda que é certamente

uma das maiores dificuldades da peça, já que o intérprete deve executar escalas ascendentes e descendentes muito rápidas na mão direita, das quais a mais extensa se compõe de 35 notas. Definindo-se pelo desafio que oferece ao intérprete, o Noturno também se define pela tranquilidade que provoca, a despeito de sua carga emotiva. É justamente esse desafio que a menina de apenas sete anos vai enfrentar.

O segundo elemento estrutural é, para Rodrigues de Paiva, “a ideia de contraponto, de alternância entre espaço e tempo”, que se podem fundir, dando lugar a uma só dimensão, a da reminiscência, a partir da qual Alberto comovidamente compõe e conta a sua experiência. Passado e presente se alternam ou se fundem no desejo de contar, ao mesmo tempo em que o espaço pode aproximar o longe da aldeia ao próximo, que caracteriza a cidade de Évora, seus muros milenares, seus monumentos, o templo de Diana, feito ruína, mas síntese da memória das eras passadas. Em Évora o tempo se condensa nas múltiplas experiências com alunos, com as filhas da família Moura, particularmente Sofia, com quem ensaia um rápido romance, com o Carolino, o jovem que, na sua loucura, entende que o homem é poderoso porque pode matar, truncando e desviando perigosamente as palavras do professor.

Évora impressiona e marca decisivamente o narrador-protagonista. Cidade murada, que aprisiona, cidade branca que permite refletirem-se as dores do pensar de Alberto. Cidade-ermida, templo dos velhos deuses, antiquíssima (Évora e sua região circundante têm uma rica história que recua a mais de dois milênios, como demonstram os monumentos megalíticos lá existentes). Sobre ela, camadas e camadas de história e de reminiscências guardam também gente aprisionada por seus muros. “Évora era uma cidade ‘absurda’, ‘reaccionária’, empanturrada de ignorância e de soberba [...]. O peso da idade Média enegrecia ainda as almas, e os mouros também”. (*AP*, p. 37) Não é, por essa via de leitura, imotivada a escolha de Moura para das nome à família com a qual convive.

Évora é uma cidade “despovoada”, “imóvel espectro de uma civilização perdida”, como a Jerusalém a que se refere o narrador quando lembra Camões, e nela vê encerrada a sua memória de origens. Templo de seus fracassos, seja no plano amoroso, seja no plano profissional, Évora é, também, e por contraponto, o espaço propício onde se pode concretizar a “busca do equilíbrio entre eu e mundo” (Goulart, 1990, p. 256). Esse equilíbrio é promovido por uma “inversão de posições, isto é, de um alargamento desmesurado do eu que se não reconhece limitado por fronteiras (ou pelos muros da cidade) temporais e espaciais”. Por isso mesmo pode mover-se entre as reminiscências e as experiências mais recentes, entre mergulho no tempo mítico, de origem, de que as muralhas de Évora e seus templos centenários são um exemplo concreto, sem se perder nos labirintos do mundo. A Jerusalém de Alberto é uma Jerusalém morta, destruída desde quando as profecias se cumpriram. Cidade profanada nos seus templos repletos de vendilhões, como essa Évora espectral que o comove: “Évora mortuária” (e então o monumento arquitetônico acolhe a sua angústia de homem que descobrira a evidência absurda da morte), “encruzilhada de raças” (para ela convergem os homens de há milhões de

anos), “ossuário dos séculos e dos sonhos dos homens” (a Capela dos Ossos aponta para essa evidência e, ainda que não mencionada, faz-se índice da mesma evidência, a da vida como paixão inútil, contra a qual quer e precisa lutar.) Saída do passado (“como te lembro”), a cidade ainda o comove e atinge no presente (“como me dóis!”).

*Aparição* revela a aparição do homem a si mesmo na Terra, como se fosse a primeira vez. Marca o momento em que mais insistentemente busca respostas, que nem sempre encontra, para interrogações como aquela em que indaga “Mas eu, eu o que é que eu sou?” (*AP*, p. 23). E é em Évora, distante da casa da infância, para onde mais tarde retorna, e onde escreve a sua experiência extática da descoberta de si mesmo, em contato com os objetos do mundo, que constrói o seu “microcosmo”, onde os objetos “ganham nova face” (Goulart, p. 258) e o narrador-protagonista sente-o “nas vísceras”, como “a aparição fantástica das coisas, das ideias [de si]”. Pois é esse contato com o mundo, com os objetos desse mundo que o coloca “em face ao problema da linguagem” e “abre-lhe caminho para a metáfora, a forma mais eficaz de suprir as deficiências da linguagem.” Daí a busca intérmina da palavra, a que fosse capaz de “conter uma vida” inteira, o que faz à custa de uma grandeza trágica, como a que atinge inúmeros personagens de Vergílio Ferreira. Daí dizer que “O mais forte em nós é esta voz mineral, de fósseis, de pedras, de esquocimento”. Aí, portanto, ratifica-se a importância da palavra com que tenta fixar no mundo a imagem de um homem cuja história se concretiza no ato de narrar, revelando, no tempo que passa e que o protagonista deseja “segurar”, ainda que com “mãos inábeis”, o desejo de permanência num mundo que seria então saturado de presença humana. Transfigurada em imagem, ela preenche o espaço escritural, apreendendo o real, promovendo novos efeitos de sentido na tentativa sempre renovada de totalizar esse real, dando corpo à ideia de que “Toda obra de arte é uma revelação”. “O que a arte acrescenta a todo real é”, para Vergílio Ferreira, “a sua transposição para o domínio do imaginário e do emotivo, digamos metafísico, o desdobramento do real, no seu duplo de figuração transcendente”.

Talvez seja possível associar a síntese espaço-temporal que se verifica no romance à ideia de *cronótopo*, “o lugar onde os nós da narrativa se fazem e se desfazem”, localizada na tensa correlação entre a cidade de Évora, aonde Alberto chega perplexo frente ao problema que busca resolver, onde vive a experiência de reconhecer-se eu frente a si mesmo e aos outros, de onde se retira com a consciência da sua responsabilidade frente ao mundo em que vive e àqueles com quem convive, e a Casa do Alto, onde se refugia o protagonista para, mantendo certo distanciamento do que o angustia, pensar o caminho para a própria vida. Essa ideia de *cronótopo* vai ganhar corpo em *Para sempre*, já o reconheceu Fernanda Irene Fonseca, romance em que a casa da montanha acolhe o protagonista, transformando-se no centro para onde convergem todos os problemas da narrativa. É esta ideia que leva o protagonista a dizer que o tempo “está em suspenso”. Mais do que isso, a ideia de tempo irreversível, cede à de tempo interior, dominando o espaço externo, o que leva Alberto a romper mais um elo com a tradição narrativa, ao afirmar: “O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando.” (*AP*, p. 291)

Como deus da sua própria criação, Alberto pretende tornar-se o responsável pelo Verbo, ao afirmar, no prólogo de *Aparição*: “Tento, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das ideias solidificadas a espessura dos hábitos, que me constroem e tranquiliza. Tento descobrir a face última das coisas e ler aí a minha verdade perfeita. Mas tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível. (AP, p. 9) Por isso investe na dura experiência em busca do mito de si mesmo, como sujeito da criação, para descobrir que a verdade “aparece e desaparece”, em momentos de epifania. Por isso, mais adiante, no mesmo prólogo, afirma:

Eu te odeio, meu irmão das palavras, que já sabes um vocábulo para este alarme de vísceras e dormes depois tranquilo e me apontas a cartilha onde tudo já vinha escrito... E eu te digo que nada estava ainda escrito, porque é novo e fugaz e invenção de cada hora o que nos vibra nos ossos e nos escorre de suor quando se ergue à nossa face. (AP, p. 10.)

Reside aí a novidade do romance e o seu grande desafio, que determinaria uma mudança radical no processo de pensar e narrar, muito mais do que – penso eu – o próprio afastamento do neorealismo, e permitiu o movimento escritural de que surgiram os romances *Nítido nulo* (1972) e *Para sempre*, decisivos no percurso literário de Vergílio Ferreira.

Sem dúvida, escrever é, para Alberto, um duplo de viver, o que vem a encontrar o ponto de vista do escritor, para quem escrever é o seu modo de estar vivo. Encontrar para a vida sentido e justificação. Encontrar elos que garantam, ainda que com uma frágil garantia, uma certa unidade entre os tempos, o de viver e o de recriar o vivido. Pela sua escrita, tenta unir, por um fio invisível e de duvidosa resistência, o passado vivido ao presente em que escreve, mergulhado na emoção da memória que se transfigura em arte.

São muitas as personagens com quem Alberto contracena, em sua experiência existencial, assim como são muitas as mortes que tem que enfrentar – a do Bailote, lavrador que, perdida a força das mãos, não reconhece em si qualquer outro valor e acaba por suicidar-se; a de Cristina, num absurdo acidente automobilístico, mas que continua viva na memória de Alberto naquilo que o transcende e comove – a presença inefável da música – a memória legenda em que habita; a de Sofia, pelas mãos do Carolino, cujo aprendizado distorcido ensina que o “homem é grande porque pode matar”. Por fim, morre-lhe a mãe. Tudo evoca a evidência da morte, à qual, como bandarilheiro habilidoso, Vergílio Ferreira esquivou-se tanto quanto lhe foi possível, deixando que a indesejável “marrasse no vazio”.

Para Vergílio Ferreira, a arte não nos chega senão pela emotividade. “Ela é a expressão dessa emotividade que se manifesta no objeto estético”. Por isso mesmo é princípio de conhecimento. “Pela criação do objeto” – afirma o escritor – “ela dá ao homem a possibilidade de ser o criador, o senhor do seu destino, digamos em termos religiosos: o grande concorrente de Deus”. E mais afirma: “A princípio não era o Verbo, mas a emoção de o dizer. O Verbo é o sinal dessa emoção, o ponto de apoio para ela passar a se manifestar”. (Ferreira, [s.d.], p. 29)

Assim se dá a criação, para Vergílio Ferreira. Ela se concretiza, na obra, muitas vezes, pela ação das personagens em que se manifesta. É o que revela a presença de Cristina. Nela está presente a criança, pelas mãos de quem o objeto estético será reinventado, na sua interpretação. Nela reside o artista, o mistério, a verdade, o sagrado. Em Cristina, a infância, associada à arte, fala a grande voz da natureza, lugar onde toda a criação se torna possível. A sua presença provoca no narrador a emoção-síntese de todas as emoções que o tomaram.

Como acontece na narrativa vergiliana, a escolha dos nomes de suas personagens não é imotivada. Nem Sofia, cuja sabedoria esbarra na ação destrutiva que a leva à morte; nem Ana, a irmã mais velha, que cumpre a sua tarefa de mãe, ao adotar os filhos do lavrador suicida; nem Cristina, encarnação da arte da música que rompe a barreira do tangível para projetar-se no espaço transcendente do humano que se mitifica no breve momento do que chamou de “a aparição da graça”. Nenhuma das três personagens femininas tem seu nome escolhido ao acaso. Cristina tem origem no grego *Christós*. O equivalente dessa palavra em português é “Cristo” e significa “ungido”. O nome Cristina também quer dizer “aquela que é semelhante a Cristo”, “que é como Cristo”, ou que partilha características com Cristo. Todavia, não guarda em si qualquer vestígio da divindade, senão o da redenção do mundo pela arte. Síntese de um humanismo que se manifesta na aparição do eu, que alcança a plenitude na sua reinvenção pela inefabilidade da música, Cristina avulta, no romance, em sua grandeza original e trágica.

No momento em que nos apresenta a menina, o narrador é preso de evidente e incontrolável comoção. Nesse momento, Cristina ainda não fala. Fala apenas a sua presença, a presença do infante, linguagem original, alheia aos códigos de conduta. Por isso mesmo provoca a interrogação do narrador: “o que tinhas tu a dizer?” Cristina é, em sua primeira aparição, a presença de um enigma que só seria desvendado mais tarde, quando, ao piano, transformasse o seu silêncio em melodia, revelando a presença da arte como força totalizadora do real. Em sua infância, quando o sentir ainda pode superar o pensar, torna-se intérprete de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin (do Noturno nº 20, em C#m). Nela, infância e música se encontram porque falam a mesma linguagem, que transcende ao cotidiano e ao previsível, sem a força mediadora da palavra, como a ratificar as palavras de Proust, para quem “A música talvez seja o único exemplo do que poderia ter sido, se não tivesse existido a invenção da linguagem, a formação das palavras, a análise das ideias – a comunicação das almas”. No momento em que executa as músicas ao piano, alheia-se dos que estão à volta. Seu encontro é com a música. Momento grave e sem palavras, porque a comunicação se dá entre as almas. Esse momento o narrador o recorda, mesmo depois da morte de Cristina. Ao interpretar autores consagrados, ela os reconstrói e atualiza. A presença da menina, o tempo de execução da melodia, tudo quebra qualquer temporalidade horizontal, para abrir-se à verticalidade do tempo. Tempo de emoção vivida, de sagração do humano, de humana transcendência, tempo existencial. Qual ser inefável, sem tempo e sem lugar, como a música, a mais inefável de todas as artes, Cristina surge aos olhos e à emo-

ção de Alberto como uma “súbita aparição”, elevada à condição de mito: “E eis que chega a tua hora, Cristina. Terias tu já dito alguma coisa? Não me lembro. E que dissesse? O que tens a dizer, as palavras não o sabem. Nem o lugar. Nem a hora. Tu não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina.” (AP, p. 40). E se a palavra tem o poder de transformar-se em imagem, de tornar visível o que é de início, apenas emoção, as palavras do narrador assim o confirmam:

E então eu vi, eu vi abrir-se à nossa face o dom da revelação. Que eram pois todas as nossas conversas, a nossa alegria de taças, e cigarros, diante daquela evidência? Tudo o que era verdadeiro e inexpugnável, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos de uma criança. Mas tão forte era o peso disso tudo, tão necessário que nada disso se perdesse, que as mãos de Cristina se estorciam na distancia das teclas, as pernas na distância dos pedais e toda a sua face gentil, até agora impessoal e só de infância, se gravava de arrepio à passagem do mistério. Toca, Cristina. Eu ouço. (...) E de ver assim presente a uma inocência o mundo do prodígio e da grandeza, de ver que uma criança era bastante para erguer o mundo nas mãos e que alguma coisa, no entanto, a transcendia, abusava dela como de uma vítima, angustiava-me quase até às lágrimas. (AP, p. 35-36.)

Cristina revela-se em pureza e transubstancia-se no convívio com a música. Cristina é música. Mais que isso, Cristina é princípio e fim, alfa e ômega. É o corpo musical por onde a arte se faz evidência. Cristina deriva de *Christós*. Daí que o Noturno em C# menor tenha perfeita a sua interpretação, irrompendo na casa dos Moura, definida irônica e aflitivamente pelo narrador como a casa marcada pelo “frio mineral” dos objetos – e dos seres que lá vivem, onde se sente o “frescor das catacumbas” (AP, p. 30.).

Cristina é a metáfora do homem que se completa na arte. Mas é, sobretudo, a figuração da imagem da infância, espaço do não corrompido, capaz “de erguer o mundo nas mãos e transcender os limites desse mundo.” É essa evidência, essa inefável presença da condição humana que angustia e comove o narrador e ratifica a convicção do autor de que a arte é a explicação mais alta e fecunda da vida, a mais nobre entre as manifestações do homem. Necessariamente humana, a arte – reconhece o autor – transcende a esse humano, porque “trancendência emocionada de tudo”. Para Vergílio Ferreira, a arte é o lugar onde a verdade se revela; nela o homem “respira o ar rarefeito de origem”, mas o único em que pode respirar”. A arte é o saber que se revela em sabor – diria Barthes – encenação do real, utopia de realização humana.

A morte de Cristina, violenta e absurda, virá atalhar o curso da sua vida, mas não a apagará da memória de Alberto, que a recorda na sua “memória-legenda”, cumprindo o destino de muitas das crianças que atravessam as páginas do romance de Vergílio Ferreira, concretizando a ideia, manifesta no romance *Em nome da terra*, de que os eleitos dos deuses morrem cedo. A música de Cristina e ela mesma cumprem a afirmação de que “A arte é uma sagração sem liturgia visível”, porque é intrínseca ao homem, brota da sua condição. Mas acede ao comando do sujeito produtor, nos arpejos do *Noturno* que nasce de suas mãos frágeis de criança. No momento derradeiro da vida, só o narrador, impregnado do desejo de presença, vê as mãos da menina, “pousadas

sobre a dobra do lençol” moverem os dedos brevemente. É ainda a música, mesmo que seja um réquiem, música do fim.

“Para o narrador – diz Maria Joaquina Nobre Júlio – nos momentos em que Cristina tocava tinha lugar uma espécie de hierofania (manifestação do sagrado, do divino). Cristina aparece aos seus olhos como a sacerdotisa de um mistério que a transcende – a sua música como uma ritualização da vida –, e ao mesmo tempo a vítima inocente oferecida aos deuses.” Por isso mesmo sua aura é reveladora de uma “grandeza trágica”. Por isso, o narrador-protagonista assim se refere a Cristina, num dos momentos de evocação:

Do alto de uma janela, à esquerda do piano, desce a última claridade da tarde. E é para mim uma aparição essa alegria que me ignora e sorri da luz para Cristina, para os objetos na sala. Toca ainda, Cristina. E que estarás tu tocando? Bach? Mozart? Não sei. Sei apenas que é belo ouvir-te tocar nesta hora breve de inverno, neste silêncio fechado como uma pérola. Um halo vaporoso estremece à tua volta e eu tenho vontade de chorar. Que tu sejas grande, Cristina. E bela. E invencível. Que te cubra, te envolva o dom divino que não sei e evoco ainda à memória de um coral majestoso no centro do qual te vejo como no milagre de uma aparição. Escrevo pela noite e sofro. Onde estás tu e a tua música? Cristina... Se tu viesses! Até à minha fadiga... Direita, as mãos dadas à frente, com a tua rugazinha de seriedade, uma revoada de brancura a envolver-te, cantando-te. Sê viva sempre, Cristina. Sê grande e bela. Deuses! Porque a traístes? Eu te guardo agora como um perene nascimento, como a memória sufocante de uma verdade inacessível. (AP, p. 187-188).

Essa imagem convive, no tempo e no espaço da casa e da cidade, transcende os obstáculos que a cidade murada promove. Tem a força e o poder do mito que a palavra feita imagem não permite apagar-se. Luta contra a perda da aura e a integridade da face humana, sustenta a inquietação que não se encerra na morte.

Desde os seus primeiros romances, Vergílio Ferreira promoveu um fecundo diálogo entre as diversas formas de produção artística, não esquecendo mesmo de aí incluir o cinema. Mais que um trabalho de ilustração, revela uma profunda interação entre as artes, o homem, em sua busca incessante de construir um reino sobre a terra, seu berço original, e o mundo em que esse homem se insere. Mundo que, ao mesmo tempo em que o oprime, provoca a interrogação permanente, a angústia, o alarme frente à iminência da morte e a plenitude em momentos de jubilosa aparição. No trabalho que propus, o foco foi o romance *Aparição* (1959). Nele, a cidade de Évora se ergue como monumento arquitetônico, com suas muralhas, sua população, seus hábitos, marcados pela tradição e pelo conservadorismo das famílias; lá está o templo de Diana, presença da antiguidade entre ameias medievais, templos barrocos e casario de variada datação. Nesta cidade, que abriga alegoricamente um Portugal antiquíssimo, se estabelece o narrador-protagonista do romance. Aí vai experimentar, entre muros que o oprimem, mas lhe acordam a memória ancestral, o alarme da descoberta do ser, a angústia da existência e a experiência jubilosa da música, sublime manifestação do humano, que atravessa o tempo, transcende as muralhas da cidade e das mentalidades conservadoras, e o transporta a um espaço pleno, ainda que num breve momento de aparição.



Em *Aparição*, música e arquitetura se integram à escritura do romance, são muito mais que acessórios ou referências. Dialogam entre si e permitem ao leitor construir, na paisagem do romance, não apenas o lugar necessário ao doloroso amadurecimento do protagonista. Permitem uma reflexão sobre o país que metonimicamente aí se inscreve, sobre o tempo em que foi escrito e, muito mais amplamente, sobre as questões de natureza ontológica que desde sempre, e principalmente a partir de *Aparição*, preocuparam o seu autor. São signos e sinais que provocam o leitor e promovem, com sabor especialíssimo, o saber escritural.

Se os muros da cidade parecem aprisionar os que nela vivem, limitando-lhes o pensar, o dizer e o agir, por outro lado cada pedra, cada ameia, cada ruína, cada monumento faz-se elemento deflagrador do pensar. É nesse espaço conflituoso e aflitivo que o narrador protagonista pode pensar-se e expor-se ao mundo em busca de um humanismo que quer, mais que um pedaço de pão (urgente e necessário), “uma consciência e uma plenitude”. Inegável, porém, é o poder evocativo da música, que se ergue por sobre os mesmos muros, os mesmos monumentos, para com o seu poder inefável e libertador, contrariar a sua natureza e fazer-se verbo, na descrição deslumbrada do narrador. Aqui vale – e muito – recorrer às imagens construídas por Maria Gabriela Llan-sol, em seus *Cadernos*:

Descubro a música à medida que escrevo sobre Bach e Fernando Pessoa. Fico impregnada de sonoridade, e por não saber música começo a compreender melhor o que é um leitor. Os leitores não são todos iguais, nem têm todos a mesma potência evocativa. Mas também não sou propriamente um ouvinte de música, porque eu, com a música, escrevo. Perco-me num oceano de que não conheço os sinais, para encontrar-me no da invenção do verbo.

Decerto, Fernando Pessoa não se manifesta objetivamente nesse romance de Vergílio Ferreira, mas será presença indiscutível em *Nítido nulo* (1972). Mas Bach, este se faz presença não somente pelas mãos de Cristina; foi também presença constante na vida do seu autor. Assim como a Gabriela de *Lisboaleipzig*, o narrador de *Aparição* – e, por extensão, o seu autor – fica também “impregnado de sonoridade”. Não sei dizer se Vergílio Ferreira “sabia música”, mas sei que sabia muito da música e, como ouvinte, ou melhor, como leitor, deixava-se dominar, pela sua “potência evocativa”. Porque afinal, tal como a Gabriela, “com a música, escrev[eu]” talvez as páginas mais belas do seu romance.

A esse conjunto de imagens arquitetônicas e musicais, que suportam o processo escritural do romance, para a composição do espaço por onde transitam as personagens e onde se inscreve e desenvolve a ação, podem agregar-se outras, como o álbum de fotografias da Tia Dulce, instantâneos cristalizados em imagens. Memórias de infância. Memórias de origem. Poderia ter centrado a atenção nesses outros elementos, nas discussões de natureza filosófica e política que estão presentes nas páginas do romance, transformadas em discurso de ficção. Poderia ter discutido a função alegórica da cidade, num país onde as ideias eram cerceadas por um regime ditatorial e fascista, a despeito dos que imaginaram a traição política do seu autor. Poderia, mas não o fiz por opção.

Preferi deixar aqui o eco dessa voz que evoca a arte, “é a voz intérrima, é a voz do homem da eternidade que é sua nos instantes suspensos da sua miserável corrupção”. Assim se afirma Vergílio Ferreira, autor de *Aparição*. Retomo a epígrafe: “Se não fordes sensíveis ao belo, o que restará de nós será apenas uma poeira destruída” – diz-nos Maria Gabriela Llansol. Creio que as palavras da escritora podem sintetizar a preocupação do seu interlocutor e o que cabe a nós ratificar: que a arte é a via de redenção do humano e que ao leitor, com sua “potência evocativa”, deverá ser capaz de, pela interpretação, dar forma a essa “voz intérrima, nos instantes suspensos da sua miserável corrupção.”

**Resumo:** Desde os seus primeiros romances, Vergílio Ferreira promoveu um fecundo diálogo entre as diversas formas de produção artística, não esquecendo mesmo de aí incluir o cinema. Mais que um trabalho de ilustração, revela uma profunda interação entre as artes, o homem, em sua busca incessante de construir um reino sobre a terra, seu berço original, e o mundo em que esse homem se insere. Mundo que, ao mesmo tempo em que o oprime, provoca a interrogação permanente, a angústia, o alarme frente à iminência da morte e a plenitude em momentos de jubilosa aparição. No trabalho que propus, o foco foi o romance *Aparição* (1959). Nele, a cidade de Évora se ergue como monumento arquitetônico, com suas muralhas, sua população, seus hábitos, marcados pela tradição e pelo conservadorismo das famílias; lá está o templo de Diana, presença da antiguidade entre ameias medievais, templos barrocos e casario de variada datação. Nesta cidade, que abriga alegoricamente um Portugal antiquíssimo, se estabelece o narrador-protagonista do romance. Aí vai experimentar, entre muros que o oprimem, mas lhe acordam a memória ancestral, o alarme da descoberta do ser, a angústia da existência e a experiência jubilosa da música, sublime manifestação

do humano, que atravessa o tempo, transcendendo as muralhas da cidade e das mentalidades conservadoras, e o transporta a um espaço pleno, ainda que num breve momento de aparição. Em *Aparição*, música e arquitetura se integram à escritura do romance, são muito mais que acessórios ou referências. Dialogam entre si e permitem ao leitor construir, na paisagem do romance, não apenas o lugar necessário ao doloroso amadurecimento do protagonista. Permitem uma reflexão sobre o país que metonimicamente aí se inscreve, sobre o tempo em que foi escrito e, muito mais amplamente, sobre as questões de natureza ontológica que desde sempre, e principalmente a partir de *Aparição*, preocuparam o seu autor. São signos e sinais que provocam o leitor e promovem, com sabor especialíssimo, o saber escritural.

**Palavras-chave:** Diálogos interartes; Literatura Portuguesa; Vergílio Ferreira; *Aparição*.

**Abstract:** *From his earliest novels, Vergilio Ferreira promoted a fruitful dialogue between the various forms of artistic production, not even forgetting the cinema. More than an illustration work, this effort reveals a profound interaction between the arts, humankind in its relentless pursuit of*

*building a kingdom on earth, its original birthplace and the world in which it is inserted. A World that will at times oppress, but also cause permanent interrogation, anguish, alarm opposite the imminence of death and fullness in moments of joyful apparition. This paper focuses on Aparição (1959). In this novel, the city of Évora stands as an architectural monument, with its walls, its population, its habits, marked by the tradition and the conservatism of families; there is the temple of Diana, the ancient presence of medieval battlements, baroque temples and houses of varying dating. In this city, which allegorically houses an ancient Portugal, the narrator-protagonist settles down. There, between walls that overwhelm, but also wake up in him an ancestral memory, he will experience the alarm of the discovery of the being, the anguish of existence and the joyful experience of music, sublime manifestation of the hu-*

*man, which crosses time, transcends the walls of the city and its conservative mentalities, and transports him to a full space, even if for just a brief moment of apparition. Music and architecture are integrated to the writing of the novel, becoming much more than accessories or mere references. They dialogue and allow the reader to build, in the landscape of the novel, not only the necessary place to the painful growth of the protagonist, but also a reflection on the country there metonymically inscribed, as well as on the time in which the novel was written and, even more broadly, on issues of ontological nature that have always, but especially since *Aparição*, interested the author. These are signs and signals that provoke the reader and promote, with very special taste, the scriptural knowledge.*

**Keywords:** Vergílio Ferreira; *Aparição*; Architecture; Music

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH NA CASA DE LLANSOL. In: [www.espacollansol.blogspot.pt](http://www.espacollansol.blogspot.pt).
- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 14ed. Lisboa: Bertrand, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Arte tempo*. Lisboa: Rolim [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Conta-Corrente II*. Amadora: Bertrand, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Pensar*. Lisboa: Bertrand, 1993.
- GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico – o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990. Registrar o título em itálico.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. *Aparição* de Vergílio Ferreira: subsídios para uma leitura. Lisboa: Replicação, 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I*. Lisboa: Rolim, [s.d.].
- MARTÍNEZ, Manuel Martínez. Aparición, una variante existencialista. In: FONSECA, Fernanda Irene (Org.). *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 415-421.
- PAIVA, José Rodrigues de. *Para sempre*, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional. Recife. Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Pernambuco, 2 Vol. 2006.