

ESCRE(VER) NO ROMANCE *EM NOME DA TERRA*, DE VERGÍLIO FERREIRA

Mariana Marques de Oliveira*

A escrita é a mão, portanto, é o corpo: as suas pulsões, os seus controles, os seus ritmos, os seus pesos, os seus deslizos, as suas complicações, as suas fugas, em resumo, não a alma (pouco interessa a grafologia), mas o sujeito carregado com seu desejo e com seu inconsciente.

(BARTHES, *O GRÃO DA VOZ*)

A primeira linha deste texto coincidirá com a primeira linha do romance *Em nome da terra*: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever” (*ENT*, p. 9).¹ Note-se que em lugar do sofrimento pela perda, da saudade, da falta, “a vontade de amar” ocupa o lugar central, como elemento motivador para a escrita, reforçado pelo voluntarismo assumido pelo amante. Assim, no despontar do processo escritural, as duas ações são harmonizadas em equação: o ato de amar passa a se relacionar diretamente ao ato de escrever. Aliás, é necessário destacar que o vocativo dado a Mónica, “Querida”, não à toa recorrente até o fim do romance, é o participio de um verbo pertencente ao campo semântico do desejo: querer. Por poder assumir duas funções sintáticas distintas, o uso do pronome oblíquo “te”, utilizado na expressão “vou-te escrever”, abre caminho para duas leituras: a do pronome “te” como objeto direto, ou como objeto indireto. Como buscaremos demonstrar que a extensa carta amorosa em que se encerra o romance contém um valor mais narcísico que comunicativo, compreendemos o pronome oblíquo mais como um objeto direto – “vou escrever Mónica” –, no processo contínuo de evocação presente desde o início do romance –, que de objeto indireto – “Vou escrever a ti” –, destino impossível dessa carta.

Considerando a relevância da primeira possibilidade, observa-se o caráter possessivo no que se refere ao domínio sobre a evocação à amada, único *prazer* de que o amante parece desfrutar na sua carta. Se pensarmos com Octavio Paz que o prazer erótico “é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução” (Paz, 1994, p. 12-13), ou seja, que o erotismo é exercício que não serve ao utilitarismo, a impossibilidade comunicativa da carta novamente se justifica, uma vez que o gênero

* Doutoranda de Literatura Portuguesa da UFRJ.

¹ Utilizaremos a abreviatura *ENT* para nos referirmos ao romance *Em nome da terra*.

epistolar desse modo construído – isto é, para uma destinatária morta – endossa o “fim em si mesmo”, num exercício em que a linguagem também se torna espaço de gozo para quem escreve. Da mesma maneira, podemos afirmar que a carta, no romance *Em nome da terra*, é perversamente arquitetada, uma vez que se distancia de sua finalidade social (cf. Barthes, 1982, p. 228), a da comunicação, condensando a escritura em torno dela mesma. Desse modo, o movimento erótico está presente desde a apropriação do gênero epistolar feito por esse amante narrador, potencializado pela tensão erótica na concentração de reflexividade e na centralidade de discurso sobre o *eu* que o gênero permite; afinal, “a carta não é somente um substituto da palavra mas é, de fato, um substituto do desejo” (Neraudau, 2003, p. 16).

Pensando a carta enquanto espaço em que João (re)escreve o corpo da mulher e também torna o próprio texto um novo *corpo* de que desfruta, pois é dele que passa a (usu)fruir unicamente no momento da escritura, o gênero epistolar no romance passa a ser o *locus* em que seu caráter erótico emerge. A epígrafe do romance, que traz a frase bíblica proferida na última ceia por Jesus, “Hoc est corpus meum” – Isto é o meu corpo, em tradução livre –, centraliza a questão do corpo como uma das leituras possíveis da obra. Dono de sua escrita, a epígrafe poderia ser vista como um modo de o narrador transubstanciar o seu corpo para o seu corpo-texto,² isto é, voltar a atenção para o corpo é também identificar o caminho de materialização da linguagem que se percorrerá, como observamos no seguinte trecho:

As coisas têm de ter volume e peso e matéria para a nossa condição. Mas nelas a volúpia do côncavo e do convexo. Da fuga de uma linha. Quero é agora ter-te na tua densidade exemplar. Fertilidade da tua boca na minha, toque ápice da tua língua subtil. No côncavo das minhas mãos a massa dos teus volumes. E os teus braços de vigor, lentos à volta do meu pescoço. E devagar, ao centro de convergência de toda a bruta inquietação, rígida a procura do teu abismo interior. Refreio o ímpeto, quero entrar com a consciência difícil do que procuro, o impossível do teu ser. Rebento no limite de reter-me no sofrimento. [...] Porque o teu corpo não é só o teu corpo. Não é isso, não é isso. É entrar em ti, e a tua pessoa estar lá, seres tu ainda no íntimo de te tocar e estares aí como no teu riso, na tua presença. Seres tu ainda quase reconhecível como se não soubesses que eras tu e entrar em ti e reconhecer-te como se aí fosses reconhecível. (*ENT*, p. 159)

No delineamento da escrita do amante, associa-se uma cena de relação sexual ao movimento da escrita. A declaração da vontade de “tê-la agora” sinaliza-nos a potência da Palavra para possibilitar-lhe uma *experiência em escrita*: pela espacialização na mente se espelha a espacialização na escrita. A transfiguração em volumes, pesos e matérias

² Em relação à centralidade da temática do corpo no romance *Em nome da terra*, Jorge Valentim assevera: “Se há, realmente ‘uma palavra sagrada para tudo’ (*ENT*, p. 133), em *Em nome da terra*, esta palavra seria corpo. [...] o corpo é aqui aquela palavra-síntese que, sagrada, comporta todo o significado e desabrocha dentro do léxico de um autor. Ele é ‘aquela diferença irreductível e é, ao mesmo tempo, o princípio de qualquer estruturação’ (Barthes, 1977, p. 186), inclusive a da escrita ficcional” (2004, p. 187-188). Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

revela as faces de uma união de elementos que pertencem a ambos os corpos de que tratamos: a imagem recriada do corpo da mulher amada e ao corpo-texto em profunda erupção de desejo.

A recordação tem como premissa que o passado existe pelo filtro do olhar do presente e sensibiliza quem rememora, isto é, vale somente enquanto sensação no presente. Recordar permite a (re)experimentação de sentimentos que, a despeito do definhamento do corpo físico, não adormeceram no espírito do velho amante. Desse modo, a máxima condensação de uma relação entre atos eróticos está em “entrar com a consciência difícil”, pois se une a força da imaginação desafiadora de uma recriação emotiva e intensa ao movimento de penetração do corpo, metonímia do enfrentamento com o corpo escritural. A metáfora das mãos também se faz presente na escritura desejanste:

Mas como sempre, penso o teu corpo sobretudo nas mãos. O tacto, querida, é o sentido mais nobre. Porque tem o real que está lá, mais as ideias que se quiserem, e que não estão. Mesmo os outros sentidos colaboram. Tenho nas mãos a memória do teu corpo, do boleado doce do teu corpo. As pernas, os seios, deixa-me encher as mãos outra vez. (*ENT*, p. 15)

As mãos do amante que um dia percorreram o corpo da mulher amada agora emergem na metáfora das que a constroem e a percorrem pela escrita, como bem sintetiza Fernanda Irene Fonseca: “a mão que escreve e a mão que toca o corpo feminino [estão] confundidas num só e mesmo gesto” (1992, p. 177). Pensar o corpo com as mãos é novamente uma imagem de entrelaçamento da “memória activa” transfigurada em escrita pelo impulso erótico, entrevista nas próprias palavras do protagonista: “deixa-me encher as mãos outra vez”. O amante também faz alusão ao elemento que complementa o “ato real do tato”, isto é, “as ideias”, metonímias da imaginação, são o complemento necessário que alimenta o desejo. Afirmar “ter nas mãos” é querer reiterar o domínio sobre a amada, afirmação de uma escrita que se regozija *por cima* do outro. Esse caráter íntimo das mãos como metonímia do corpo é foco de Vergílio Ferreira em *Invocação ao meu corpo*: “O amor nasce na imaginação e executa-se no sexo; mas as mãos, ainda aqui, são um elo de ligação, a projecção concreta de nós, o ‘instrumento’ organizado da nossa expressão e eficácia. As mãos falam como os olhos (mais às vezes que a palavra) [...]” (1978, p. 275-276). Fica claro que as mãos são especiais *meios de comunicação* no momento da relação amorosa. Assim, as mãos de João, que continuam a “falar” em sua escritura – agora na simulação comunicativa – reiteram o caráter erótico dessa escritura.

Além do *tato* como elemento importante para a comunicação na relação erótica, também o é a visão, ambos sentidos aguçados tanto no passado quanto no presente desse relacionamento: antes, na relação física com o corpo da amada; agora, figurada na escrita da memória e no modo de observação dos objetos escolhidos pelo velho para guardar consigo no lar de repouso. Três obras de arte ocupam lugar de destaque para esse velho, uma vez que são as escolhidas para lhe fazerem “companhia”. São elas um

afresco de Pompeia com a figuração da deusa Flora, um Cristo sem um pé e sem cruz e a gravura “Morte coroada e a cavalo”, de Dürer, unidos em um tríptico. No que diz respeito ao caráter simbólico do tríptico, que se coaduna com a ideia de que “cada um desses objetos representa uma experiência vivida” (Bosi, 1994, p. 441), Jorge Valentim nos esclarece:

No caso de João, são três experiências representadas: a da mutilação e solidão, refletidas no Cristo sem cruz; a da rememoração e recriação ficcional de um corpo pretérito, movido por um vigor eternizado pela música, no fresco de Pompeia; e a da experiência-limite que o atinge duplamente, a ausência de Mónica e a consciência da proximidade da morte, apontada no desenho de Dürer. (2010, p. 150)

Aliadas à carga simbólica estruturante do romance, uma vez que o percurso pelo tríptico envolve a temática fulcral de *Em nome da terra*, tais obras também podem ser vistas a partir de uma relação de enfrentamento daquele que as observa, a fim de uma necessidade de reafirmação de si próprio no mundo, pois, como defende Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, “Mais do que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade” (1994, p. 441). Em busca da afirmação de si diante do seu corpo em degradação, não é à toa que o velho se põe em relação de confronto com outros três corpos – além do corpo da escrita – representados no tríptico: a deusa, o Cristo e a Morte, afinal, segundo Jorge Valentim:³ “o mesmo corpo que envelhece e define é o mesmo que pode reintegrar o homem numa dimensão perfeita e incomensurável através da Arte” (2010, p. 152). É, portanto, também pela confrontação com as artes – já que a Palavra que surge em exercício de leitura da pintura, da escultura e da gravura, construindo uma confluência⁴ de expressões artísticas – que o velho busca a transcendência terrena. São recorrentes em *Em nome da terra* os momentos em que o narrador se põe a olhar Mónica, tanto em linguagem – ao dizer que ela se despe novamente *agora*, modo de *ver* em linguagem –, quanto por meio de imagens que o velho guarda no lar de repouso, como a da deusa Flora. É necessário lembrar que o ato de

³ Os estudos interartes referentes à obra de Vergílio Ferreira, em especial sobre as faces arte e música, foram tema central da tese de Jorge Valentim, intitulada *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. Embora tenhamos feito o recorte para o estudo do tríptico em *Em nome da terra*, Jorge Valentim nos ensina que o recurso musical – o concerto para oboé e orquestra K 314, de Mozart – “extrapola a questão melódica” presente no romance e se “insere na própria estrutura” do romance, exemplo de que as interfaces artísticas ocupam espaço nuclear na obra vergiliana.

⁴ Ainda sobre os diálogos e a reunião de expressões artísticas na obra *Em nome da terra*, José Rodrigues de Paiva assevera: “Para compreender um romance como *Em nome da terra*, o leitor terá não só de encaixar as peças de que este *puzzle* se constrói como decodificar os símbolos por onde passa o seu significado e atentar para a rede de relações que interliga o romance não só com vários gêneros e aspectos da literatura, como com a filosofia, a religião, a mitologia, um elenco de artes (com privilégio para a música e a pintura), e ainda para as possibilidades de outras linguagens narrativas, as baseadas na imagem, como a da fotografia e a do cinema.” (2007, p. 543).

olhar – ação insistentemente repetida no romance – e o desejo estão intimamente ligados, relação comentada por Aداuto Novaes: “Sabemos que os desejos alimentam-se de imagens, caminham em direção ao imaginário como se trafegassem por entre a ‘representação que os seduz e a tendência da qual elas emanam’” (1990, p. 12). É evidente que o olhar, semelhante à narração, realiza-se a partir do ponto de vista único do missivista, perspectiva carregada de subjetividade, trazida pela condição de enfrentamento da velhice. No que diz respeito à subjetividade do ato de olhar, George Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, defende que

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo a sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (2010, p. 77)

Didi-Huberman nos esclarece que o ato de *ver* – especialmente a apreciação de uma imagem – não se encerra num ato de busca pelo intrínseco dela, mas pelo modo de construir pelo olhar. As palavras do narrador de *Em nome da terra* explicitam a subjetividade da sua contemplação: “A beleza, minha querida, és tu e eu à distância do nosso olhar” (*ENT*, p. 122). Isto é, a imagem dela – referenciada aqui através do termo “beleza”, uma vez que a criação “em perfeição” é um modo de vê-la sob o signo da beleza – depende de como ele se propõe a olhá-la. No decorrer do romance, deparamo-nos com outros olhares para o tríptico, entre eles o olhar do padre capelão dos velhos, que assim o interpreta: “uma deusa pagã, o esqueleto de toda a vaidade e ilusão, e Cristo no meio a redimir tudo isso e a dar-lhe um sentido” (*ENT*, p. 68). O velho insurge-se contra a opinião do capelão, confrontando-o com outra leitura, ao denunciar a relação entre a sua ideologia de descrente – semelhante à do autor – que se depreende da sua *leitura*: “Pode ser o deus cristão, a deusa pagã e no fim o esqueleto dos dois” (*ENT*, p. 68). Esses pontos de vista contrastantes também exemplificam a discussão levantada no romance em torno da subjetividade do olhar. Se considerarmos que a escritura em *Em nome da terra* se constrói a partir da (re)criação das imagens do passado, os pontos de vista contrastantes, o do capelão e o do velho, em relação às obras de arte demonstram que *ver* o mundo também se realiza pela construção verbal e ideológica. Escolhidos objetos de arte e a própria escritura como caminhos para essa ressignificação existencial, é pela linguagem também que serão apresentadas novas leituras que colaboram para *outras* experiências.

A figuração da deusa Flora no afresco de Pompeia traz já em sua escolha o peso erótico de uma *mulher* que será observada a partir da contemplação da imagem do próprio corpo. Deusa da Primavera, ela é a representação da estação do excesso, do desabrochar, da abundância de flores – todos símbolos ligados ao erotismo –, como o próprio missivista afirma: “primavera de luz, do fulgor de se ser, incorruptível eterno”

(*ENT*, p. 103). Além disso, a posição de deusa alinha-se ao modo de construção da amada desenhada *em letras* pelo narrador-missivista, uma vez que Flora equilibra o caráter de perfeição, caráter também atribuído à Mónica, com o tom erótico que atribui à imagem.

Para justificar que se ame a despeito de todo o sofrimento, nasce a necessidade de uma divinização, “porque só se pode amar na perfeição” (*ENT*, p. 10). O tempo da escritura impõe-se mais uma vez como um momento de “pôr ternura nos quadros da memória”, de amar sem percalço o outro, ainda que isso não ultrapasse uma tentativa, pois é na própria escritura que se fixa. Ainda que lhe ponha aura de deusa, ela não é vista como intocável nem observada *cegamente*, mas é justamente evocada a partir da contemplação do seu corpo. A declaração seguinte do missivista é elucidativa dessa relação de coexistência: “Vou-te amar a divindade do teu corpo”. (*ENT*, p. 154). O termo “divindade”, que sob um olhar religioso, entraria em choque ou numa relação paradoxal com “corpo”, em *Em nome da terra* favorece a caracterização desse mesmo corpo, pois o velho quer amar a mulher em tudo aquilo que ela lhe permite transcender em vida, no mais intenso prazer que ele busca, em toda a permanência e conservação do impulso desejante que ela também lhe permite manter. Ademais, por trás dessa divinização, os poderes e domínios na e pela escritura reforçam o lugar de poder do amante.

Em harmonia com a construção da “transcendência corpórea” dela – caráter simbólico do afresco para o romance –, estabelece-se um momento de *encontro único* entre os dois, em que o percurso do olhar pelo corpo da deusa – que, como já dissemos, é feito espelho do corpo da amada –, proporciona ao observador-amante uma experiência tanto contemplativa quanto erótica:

Agora quero olhar-te no fresco de Pompeia, se não te aborreces. Está aqui numa parede do meu quarto e eu estou na cama sem a perna e a Antónia está cheia de pressa para me ir dando banho. Eles que esperem todos, tenho tanto que estar só contigo. Com a tua idealidade fictícia da minha idealidade vã. [...] Representa a Primavera, o fresco. Ou talvez a deusa Flora para ser mais corpórea contigo. Mas é um corpo transcendente até à sublimidade. Tu tinhas mais peso do que isso, querida.

É uma deusa linda num instante do seu movimento leve, mas não se lhe vê a face. Porque a beleza não é dela mas da leveza do seu passar. Vê-se de costas, a face um pouco voltada só até à visibilidade do seu contorno doce. Colhe à passagem uma flor sem se deter, no ondeado da aragem que a leva. E na outra mão segura contra o peito um açafrão de mais flores. Mas tudo nela é aéreo e dócil. A túnica cor de argila, ondeante até à mobilidade sutil dos seus pés nus, uma alça descaída no ombro direito. Um manto branco tombado dos braços para as costas num suporte negligente. O cabelo apanhado na nuca, a zona mais delicada para a ternura de um homem. E uma fita como auréola a segurá-lo. E o imponderável de todo o seu ser de passagem. Mas era o que sobretudo eu gostaria de te dizer desta deusa grave e aérea. Não bem o seu corpo esbelto como um vôo de ave, mas só esse *vôo*. Não bem a sua juventude eterna mas a eternidade. Não o gracioso dela mas a graça. Olho-a infinitamente para tu lá estares e ouço-te rir porque não estarias nunca. Fito-o e filtro-o para ficar comigo o seu impossível até à morte. O jeito breve dos pés que não pisam. Os dois dedos sutis que colhem a flor sem a colherem e são nela há dois mil anos a flor que não colheram. A anca doce em movimento, o etéreo da sua divindade. A moldagem do seu corpo vaporoso pelo zéfiro que a leva. O *deslizar do manto* e da túnica que

não deslizam, para a nudez não ser de mais. E a espádua nua para se começar a sabê-la e ela ir existir numa avidez assustada. E o cabaz das flores com que leva a alegria consigo. E o espaço verde e vazio para que nada mais aconteça além de si. Olho-a ainda, olho-a sempre. Passa aérea e de costas. E assim a sua beleza é invisível, no anúncio do que jamais poderemos ver. Assim a sua beleza é a mais bela porque está perto e longe, na realidade tangível e intocável para sempre. Na *face oblíqua* de que jamais saberemos a face. No *olhar* que inunda todo o corpo como é próprio de todo o olhar mas de que jamais saberemos ter nas mãos porque a sua realidade é o passar. Nas flores que leva e colhe e jamais colherei nas minhas mãos grossas e mortais. (*ENT*, p. 125-128, grifos nossos)

Observe-se que, no momento de apreciação do afresco, o velho se encontra na sua cama e tem a necessidade de estar a sós com a amada. A observação da obra de arte é carregada de teor erótico pelo movimento, pela posição e pelos objetos que envolvem a deusa. O percurso do olhar – que também é o da narração – coincide com um percurso erótico visual que atravessa o corpo da Flora/Mónica, evidenciando as “intermitências” da ninfa primaveril: o movimento que se assemelha a um voo, o deslizar do manto, o olhar que inunda o seu próprio corpo, a face oblíqua são, portanto, os pontos em que o olhar do narrador se fixa nesse instante. Os interstícios, desvelados no foco que o olhar do narrador valoriza, também significam modos de transcender tanto à imagem quanto à linguagem verbal. O próprio corpo da mulher, na descrição “espelhada” (cf. Valentim, 2004, p. 170) ao fresco de Flora, também estaria para além do que a linguagem conseguiria apreender, pois também não estaria no corpo propriamente dito, mas nos espaços intermitentes da linguagem, o que tange o indizível. Roland Barthes, em *O prazer do texto*, ensina-nos como a relação do erotismo com o corpo se encontra menos nas suas partes do que nas suas insinuações, que no romance *Em nome da terra* se fazem pela condução do olhar encharcado de desejo:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há zonas erógenas (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (1987, p. 16)

A relação entre erotismo e corpo destacada por Roland Barthes (cf. 1987) também pode ser vista como a relação entre escritura e gozo da linguagem, já que aqui compreendemos a extensa carta do amante como uma carta-corpo, construída com foco na enunciação desconcertante, fincada nos interstícios, nas fendas, nos cortes. Como podemos observar, o narrador reforça, a partir da observação do fresco de Pompeia, a busca de materializar o desejo insepulto de amar a mulher. A obra – o afresco de Flora – é fetichizada pelo olhar do narrador-missivista, que transfere toda a intensidade de observação ao objeto e assim o torna metonímia da falta, por carregar a falta do que o corpo físico e íntimo lhe faz, e também da presença, por favorecer um instante mínimo e fugaz de prazer pelo *olhar* em escrita (cf. Barthes, 2010, 203-204). Dada a *relação de intimidade momentânea*, o espaço da escritura passa a ser um possível *lar*, o

novo espaço de intimidade, no qual o velho amante se isola e por onde ainda busca alimentar o prazer e o desejo da vida. Desse modo, o isolamento, no caso do velho amante, favorece também um ambiente de intimidade necessária ao gozo da Palavra.

Assim, o processo escritural de João, cuja construção permite a (re)criação da imagem de Mónica pelo corpo da linguagem, aliada ao aproveitamento da observância *criativa* de imagens, permite sustentar um tempo presente de regozijo erótico contra a angústia da solidão. É desse modo que a epígrafe deste texto, pela voz de Roland Barthes, afirma-se como síntese de nossa leitura, pois pelas mãos, metáforas da escrita, transfiguraram-se todos os impulsos, tensões, vibrações do corpo, assim como, metaforicamente, unem-se carta e corpo no modo como as mãos se tornam a parte que mais ativamente os percorrem. Por trás de uma escrita de cunho evocativo, entrevemos uma escrita masturbatória que busca contentar o sujeito por meio da celebração do corpo do outro no *corpo* da escrita. Contra o peso de todo um isolamento forçado, ambiente nadificado e definhamento do corpo, emana da escrita a pungência do lirismo e do erotismo, ou seja, na escrita masturbatória – de um gozo no momento de produção assim como na erotização *da e na* linguagem – do amante, encontra-se o vigor restante de uma vida.

Resumo: A partir da leitura de *Em nome da terra*, pretende-se observar de que modo a apreciação de um afresco de Pompeia com a figuração da deusa Flora pelo narrador-missivista evidencia o caráter erótico da escritura do romance, que se encerra como uma extensa carta de amor mais narcísica que comunicativa.

Abstract: From the reading of *Em nome da terra*, we intend to observe in which manner the appraisal of the Pompeia fresco, picturing the goddess Flora, by the narrator highlights the erotic feature of the novel, which closes with a more narcissistic than communicative extensive love letter.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, erotismo, literatura e outras artes.

Keywords: Vergílio Ferreira, eroticism, literature and other arts.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
 _____. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.
 _____. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
 _____. *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 2010.
 BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 17 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
 DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
 FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1978.
 _____. *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

- FONSECA, Fernanda Irene. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992.
- NERAUDAU, Jean-Pierre. Prefácio. In.: OVIDIO. *Cartas de amor – as Heróides*. São Paulo: Landy, 2003. p. 9-40.
- NOVAES, Adauto. O fogo escondido. In.: *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-18.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladyr Dupont. São Paulo, Siciliano, 1994.
- VALENTIM, Jorge Vicente. *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. 2004. 249 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- _____. Um concerto para oboé e uma ode ao corpo: música e ficção em *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira. In.: *Revista Contra-Corrente*, Manaus, v. 1, n. 1, p. 145-156, 2010.