

“E ã vamos nós, sem tecto entre ruínas, à espera” – Vergílio Ferreira e Raul Brandão

Luci Ruas

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UGF

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin 1985: 226)

O primeiro contato que tive com a obra de Raul Brandão veio-me, não do seu texto literário – que a bem da verdade – já deveria ter conhecido. Mas não foi assim. Chegou-me por Eduardo Lourenço¹, num estudo sobre a obra de Vergílio Ferreira. Chamou-me a atenção a referência, pela proximidade, ou melhor, pelos vestígios que a obra do escritor português havia

deixado na riquíssima obra do escritor da Serra da Estrela, embora, mais tarde, num estudo importantíssimo sobre o texto brandoniano, dissesse que já era escritor feito quando teve contato com esse texto. Chamou-me a atenção a palavra do crítico. Já não havia escolha. Fui-me à obra de Raul Brandão e desde então não a tenho parado de procurar.

Raul Brandão tem sido ponto de partida para meus cursos sobre os dois fins de século. Do século XIX, pelos estudos do simbolismo e do decadentismo. Do século XX, pelas referências intertextuais que percebemos em Augusto Abelaira e Vergílio Ferreira. Descobri-o melhor quando da leitura de seus textos. Compreendi-o melhor através do contributo crítico de Vítor Manuel Pena Viçoso e Maria João Reynaud. Quanto a Vergílio Ferreira digo pouco, a não ser que tive contato com a sua obra desde que pus meus pés na Universidade, maravilhada, nos meus 18 anos, com *Aparição*, e nunca mais o abandonei.

A leitura do trabalho de Pena Viçoso (1999) veio encontrar-se com outras leituras, ainda muito recentes, entre elas o ensaio de Eduardo Lourenço, já referido no parágrafo anterior, em que, num único parágrafo, aponta uma possível analogia entre o romance vergiliano e o *Húmus*, de Raul Brandão, e o estudo do próprio Vergílio Ferreira, publicado em *Espaço do invisível II* e intitulado: "No limiar de um mundo, Raul Brandão". Nesse estudo, em que Vergílio Ferreira, com sua aguda percepção, reconhece no autor de *Húmus* tantos traços de semelhança com o seu modo de pensar o homem e o mundo, também deixa claro, não sem alguma autocrítica, que não bebeu nas idéias muitas vezes paradoxais de Raul Brandão aquilo que viria a transformar-se em matéria do seu romance: a condição humana. Diz-nos ele que eram irmãos – e eu acrescento: de pátria e de angústias, e do mesmo grito de solidão, na busca de um espaço para ser humano – e ele, Vergílio Ferreira, não sabia; que suas idéias, registradas nos muitos romances, ensaios e páginas de diários, tinham-se alimentado em outras fontes, não portuguesas. Mas já aqui abro parênteses para evocar um trecho do romance *Manhã submersa*, em que o grito brandoniano ecoa, sem qualquer sombra de dúvida: "Quieto um momento no longo pavor da noite, olhei do fundo da minha solidão a mole enorme do edifício e arranquei para a minha aldeia distante um grito de dor tão profundo que só eu o ouvi." (MS, 20.) O grito de António Borralho desafia a continuidade do discurso canônico da religião que lhe impunham

e do voto de obediência que compulsoriamente lhe cassava a liberdade, e prolonga o desespero das figuras brandonianas cuja voz cerceada se fizera ouvir algumas décadas antes.

Não nos cabe, aqui, discutir a sinceridade de um escritor que nunca se furtou ao calor de uma refrega, embora dela tivesse saído algumas vezes ressentido (leiam-se os diários e o que afirmamos com certeza será confirmado). Pode ser que, até a data em que esse ensaio (referimo-nos a "No limiar de um mundo, Raul Brandão") foi pensado e posteriormente escrito – o que pressupõe, ou, mais que isso, exige a leitura da obra brandoniana –, Vergílio Ferreira não fosse provocado pelo escritor que, produzindo sua obra no período que marca a virada do século e a entrada em cena do modernismo, revela, em sua angústia, os problemas que atingem o homem fini e neossecular, a crise desse homem, do mundo em que vive e da linguagem que o revela. Entretanto, o autor do ensaio *Situação actual do romance*, ao escrever, em 1978, o romance *Signo sinal*, já tinha pensado – diríamos, com Eduardo Lourenço, obsessivamente – as questões que o angustiaram, de carácter predominantemente ontológico, e, com certeza, já havia lido Raul Brandão. Desta forma – e por mais que Vergílio Ferreira não o confirmasse – o eco do grito que atravessa a narrativa de Raul Brandão ainda deveria estar vibrando no ouvido atento do romancista.

Daí poder afirmar que *Signo sinal*, escrito seis décadas depois dos gritos lacerados das figuras que se movem na paisagem da narrativa brandoniana, também em tempo de crise, prolonga, de modo mais aprofundado, as interrogações e torna realidade o romance que Vergílio Ferreira tão bem reconheceu como o romance do nosso tempo: aquele que, esquivando-se ao espetáculo (e o espetáculo está em ruínas em *Signo sinal*), aponta para a interrogação que obriga o olhar mais aprofundado, olhar que, em vez de passear pela paisagem, incide sobre ela, fazendo abalarem-se os alicerces de um sujeito que vive num mundo cujos alicerces já se abalaram.

Escrito nas últimas décadas do século XX, *Signo Sinal* nasce da catástrofe que se abate sobre uma aldeia não nomeada: um terremoto que destrói os grandes símbolos dessa aldeia, dizima sua população, quase ao mesmo tempo em que uma revolução atravessa o país de ponta a ponta, abalando a ordem estabelecida, desagregando valores estáveis e propondo reordenar

o espaço, ancorada em outros pressupostos, aparentemente garantindo o progresso. Narra-se a partir da perspectiva de um narrador cujo olhar crítico e melancólico, ao mesmo tempo em que vai contando as pequenas histórias da gente simples da aldeia, não se considera capaz de participar do processo de reconstrução. Em ruínas, a aldeia é vítima de um processo histórico violento, alegoricamente definido pela imagem do terremoto. E é justamente esta percepção que permite associar o perfil do narrador ao do melancólico, tal como se define Walter Benjamin, numa clara resistência às posturas ideológicas autoritárias. Basta citar a evocação da memória do pai de Luís Cunha, o protagonista, que o queria para a direção da fábrica, contra quem se manifesta, afirmando-se como “da literatura”, “da valeta”, portanto.

“Era dos extremos”, como o define Eric Hobsbawm, o século XX assistiu às catástrofes cujo impacto violento de uma série de experiências de destruição contribuiu para o aniquilamento de seres humanos de um modo nunca antes concebível. Era de barbárie nunca vista, para Eduardo Lourenço tão violenta que, ao homem, seria menos sofrido esquecer. Passado esse período, viria um outro, mais próspero, em que o capitalismo permitiu uma evidente expansão econômica. Mas o final do século traria a era do “desmoronamento” e a queda dos sistemas que sustentaram as grandes utopias. É como numa antevisão desse momento de crise que nasce o romance.

No que respeita o tempo de Raul Brandão, a crise não é menor. A primeira versão de *Húmus* vem a público, em 1917, em meio à primeira grande guerra e ao deflagrar da revolução russa, que, se por um lado, se apresenta como alternativa ao capitalismo e ao desencanto experimentado pelas sociedades que viveram o grande progresso da ciência no século XIX, por outro demonstra o quanto é frágil a condição humana. Em Portugal, a crise econômica sem precedentes que abala o fim do século XIX acaba por acirrar os ânimos republicanos e a monarquia vê seus dias encerrados em 1910. A república vem, mas os problemas da nação se agravam.

Se *Signo sinal* surge após a “era das catástrofes”, mas melancolicamente registra a ruína de um mundo em demolição, descentrado, não seria impróprio aproximar o seu caráter fragmentário, apresentado sob o olhar ironicamente melancólico de seu narrador, do conceito

de alegoria proposto por Benjamin. Segundo o pensador alemão, “a leitura alegórica proporia a imagem por fragmentos, revelando a incompletude e o despedaçamento, privilegiando o momento e restaurando a continuidade em instantes heterogêneos e desconexos. A alegoria consistiria, portanto, na representação de estilhaços do passado esquecido, da história do sofrimento e da catástrofe” (Calegare 2013). Ao contrário do que caracteriza alguma crítica ao romance, o seu narrador-protagonista, oprimido pelas forças que regem o presente, não pode ser visto a partir de uma perspectiva que o coloca em posição de superioridade, como um deus que está distante da realidade da sua aldeia. A meu ver, ao voltar as costas à paisagem desoladora para espojar-se nas areias da praia, o narrador-protagonista tenta fugir ao horror que o oprime, mas é forçado a voltar, compelido em direção ao passado que não é possível ordenar e ao futuro do qual, mesmo sem forças para a reconstrução, não consegue fugir. Se a História está “em suspenso”, como quer o narrador, é como “ruína”, que se funde “sensorialmente com o cenário”. Desta forma, “a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (Benjamin 1984: 200).

Húmus, de Raul Brandão, anuncia um tempo em que se questiona a mesmice, em que os valores se abalam, embora as personagens, à exceção do Gabiru, se alheiem ao processo de mudança, escondendo-se por detrás de máscaras que acabam por fazê-las seres degradados, esvaziados de qualquer problemática existencial. Questiona com vigor o próprio fazer romanesco, optando por não construir uma literatura para o espetáculo, mas para a reflexão. Sua linguagem, por vezes complexa e mesmo difícil, reflete a problemática de um tempo limiar. Fragmentária, escrita em capítulos datados e construindo um “falso diário”, a narrativa antecipa a catástrofe que o “anjo da história” benjaminiano anuncia. Como o anjo, a narrativa caminha em ritmo incontido e melancólico para um futuro, sem que o passado, entre as montanhas e montanhas de ruínas, se consiga resgatar. Essa perspectiva já se anuncia como pressentimento na *História dum palhaço*, publicada em 1896, que passo a citar:

Passo o dia a espancar o pressentimento duma catástrofe e é singular como a desgraça me aproxima dos desgraçados. A desgraça não isola como a felicidade. Eu faço agora parte da legião dos que sofrem e não é por mim só que eu falo nem sinto: é por eles todos. Sinto-me perseguido e quero ser altivo, ter carácter...

e tanto mais faço por pensar noutra coisa, mais o pressentimento me cinge, sacode-me como uma ventania uma árvore. Vejo a desgraça em tudo. É que eu tudo acarvoo e só me sossega o sonho, construir uma outra vida imaginária. E como um espinho a espicaçar-me persiste, té que me enche, por fim, uma amargura infinita, uma desolação, que esta noite de ao pé do Mar, a água escura, a ventania, noite camilesca, revolta – mais apavora, como o meu destino, a minha sorte, o meu futuro assim negro... (Brandão 2005: 61)

Sacudido pelo pressentimento da catástrofe, que deseja “espancar”, incapaz de livrar-se desse pressentimento, ao mesmo tempo nutre o sonho de construir outra vida, mas amargurado e desolado reconhece a sua sorte, o seu futuro “assim negro”. Se nesse fragmento, anterior ao *Húmus*, mas refundido em 1926, quando a obra prima do escritor já tinha vindo a público, Brandão aponta para o problema que o desola, nesse mesmo ano, no volume III das suas *Memórias*, encontra o pensamento benjaminiano que vê, na representação alegórica, a “denúncia do oprimido ao trazer à tona o que está implícito”. O grito que atravessa a obra denuncia a presença dos excluídos que a história dos monumentos, aliada do poder, quer ver esquecidos. O que se exhibe é a face doente ou doentia da história.

Eu pobre, tu rico, caminhamos para o mesmo fim, como bonecos na mão dum autor escondido que puxa pelos cordéis. Mas as classes superiores? A justiça? Conheço dez, vinte casos cuja fortuna assenta numa primitiva infâmia. Conheço mil pobres com uma vida digna de quem ninguém fez caso. O rico explora o desgraçado, já não há homem nenhum que não se sinta afrontado e que no íntimo não deseje que isto desabe... [...] Sim, os pobres têm razão. É por isso que eu, e todos, sentimos a necessidade da catástrofe. Tenho uma certa pena, uma certa saudade do passado, mas caminho com decisão para o futuro. Tu e eu, leitor, reclamamos a hora tremenda do juízo final. (Brandão 2000: 98)

No tempo de *Signo sinal* a catástrofe não é mais presságio; instala-se, a despeito de uma revolução já realizada, que expulsara da vida política o ditador e a ditadura, numa clara referência ao regime instalado por Salazar, cuja presença se impôs por quase meio século. Nesse momento em que a história se suspende e os nexos lógicos do seu discurso positivo definitivamente se quebram, os ministérios se sucedem sem que a situação do país se estabilize. As ruínas do tempo amontoam-se e expulsam o homem de sua morada, embora nada se

pudesse comparar à liberdade de dizer e de sentir que a revolução instaurara, além de deslançar o ritmo de um progresso que a voz ditatorial não pôde impedir. Nesse espaço não há mais lugar para a história dos vencedores. O olhar agora recai sobre os oprimidos – ou os “desgraçados” de Brandão – atingidos pelas grandes tragédias. À deriva, o narrador procura, em vão, uma segurança e um equilíbrio, ou uma direção e um centro para a sua aldeia, uma sintaxe, ou um “fio que [o] oriente”. Assim sente-se a personagem vergiliana, em busca de um teto que lhe dê segurança e o abrigue. Só em contato com a energia cósmica parece encontrar algum sossego. Mas o fantasma da catástrofe não lhe permite esse sossego.

Se em *Húmus* anuncia-se a espera da morte, num cenário onde a ação é praticamente inexistente quando se refere à vida quotidiana, em *Signo sinal*, como se uma força empurrasse o homem para o futuro, a morte acontece e carrega com ela praticamente todas as marcas da antiga ordem, da qual restam muito poucos para tentar contar-lhe a história.

Húmus é o romance de um tempo limiar, entre o século que se acaba (embora concretamente já houvesse acabado há quase duas décadas) e o outro – o nosso – que começa, anunciando o advento de uma nova estratégia narrativa para a literatura portuguesa, antecipando em muito o romance de idéias ou romance-problema que nos seria apresentado por Vergílio Ferreira. Tão nova e perturbadora é essa estratégia, que João Pedro de Andrade, ao comentar aspectos dessa narrativa tão diferente das que na mesma época vieram a público em Portugal, chega a dizer:

Ao ressuscitar, mais tarde, no *Húmus*, algumas figuras d’*A Farsa*, fá-lo-ia sem o intuito de escrever um romance. Na verdade, *A Farsa* é uma espécie de preparação, a treze anos de distância, da obra em que o gênio do escritor, zombando da técnica e da composição, se mostraria em toda a sua grandeza, criando aquilo a que em linguagem actual chamaríamos um anti-romance. (*ibidem*)

Ora, *Húmus* não é um anti-romance. Nem me parece lícito afirmar que Raul Brandão não tivesse por finalidade escrever um romance, porque o escreveu. Muito menos parece que o escritor zombasse da técnica da composição. O que nele ocorre é a séria discussão sobre o que significava fazer um romance naquele momento histórico. Não me parece, tampouco, que a

época fosse propícia à construção de personagens heróicas, capazes de transpor obstáculos intransponíveis. Nem é o nosso tempo o tempo de grandes histórias para contar. Nele já se reflete, antecipando o que seria preocupação algumas décadas mais tarde: a suposta crise do romance sobre a qual Vergílio Ferreira discorreria com acerto e aguda percepção, apontando para aquilo que é próprio do romance do seu (nosso tempo), o seu caráter de interrogação permanente e de permanente perplexidade sobre todos os aspectos que o compõem. Aponta, também, para o que mais tarde, já em fins da década de 70, J. F. Lyotard, anunciando a condição pós-moderna, afirmaria: para a crise das grandes narrativas. Os problemas do nosso século, que atingiriam o homem, com reflexos evidentes sobre a linguagem em que se expressou ao longo de todas essas décadas, com certeza atingiriam a produção literária.

Húmus é – e para usar a expressão que Vergílio Ferreira usou para intitular o seu ensaio sobre Malraux – uma grande interrogação ao destino do homem, o romance-problema, em que, perplexo diante do mundo problemático que o envolve, o homem lançara o seu grito de estupefação para perguntar-se, numa evidente preocupação ontológica "quem sou eu?", talvez pela primeira vez na literatura portuguesa do século XX, numa tentativa desesperada de restabelecer as coordenadas do tempo e de nele se integrar, o que não acontece.

O que sobressai em *Húmus* é a angustiante paralisia do tempo, perdido nas ninharias do quotidiano, na insignificância das coisas. "Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste". Esta frase, que inicia o romance, aponta para um dos problemas fundamentais que constitui a narrativa: a de manutenção, no presente, de um *statu quo* que se perpetua, sem que a ação possa ser concluída.

Assim sendo, as personagens que habitam a vila passam a vida a matar o tempo e a enganar a morte, iludindo-se na repetida atividade quotidiana, marcada pela insignificância, enquanto o tempo, numa lentidão angustiante, corrói, como o caruncho que atinge a madeira, todas as coisas e pessoas, eternamente. Só nos momentos de sonho é que o tempo parece verticalizar-se, instaurando a dinâmica do acontecimento.

Húmus denuncia, antecipando o pensamento sartriano, o absurdo da existência humana, a vida marcada e degradada pela ninharia que sublinha as ações. As imagens que caracterizam a

arquitetura da narrativa, num paradoxo insuperável, revelam a existência de uma vida morta, atingida pelo que poderíamos chamar de processo corrosivo que a tudo atinge, em que seres vivos quase que se confundem com as coisas sem alma, esvaziam-se, para transformarem-se em máscaras que, de tão coladas ao rosto, impedem que se revele o ser que sob elas se esconde. Ser, na vila-simulacro (na vida-simulacro), implica não-ser. Envoltos pela "mesma teia pegajosa" que tudo "envolve e neutraliza", os personagens – não mais que esboços – amesquinham-se, pela incapacidade de superar a situação que se instala. Se a vila é um simulacro, se a vida é um simulacro, como o narrador declara, então tudo está à margem. Os pobres, os que vagueiam sem destino, a vila. Vivos, estão à margem da vida. Diante da evidência de uma morte anunciada, apequenam-se, caricaturam-se. E é este processo que o narrador anuncia.

Em *Húmus* o homem se acha perdido num labirinto. Mesmo a sucessão das estações, com suas peculiares características, nada lhe facilita uma superação, a vitória sobre o círculo para restabelecer a dinâmica da vida, muito menos chegar a conclusões acerca de Deus e da História, que se transforma num pesadelo. Não há como estabelecer um centro ordenador. Deriva é a palavra de ordem.

Quanto mais o tempo novo é conquista adiada, fonte de pânico, provação e angústia, tanto mais as imagens do velho mundo se impõem como sentido, grotesco, talvez, mas coerente em relação às normas até então estabelecidas. Diante de um mundo que se transforma em ruína, a velha ordem surge como a possibilidade de centramento, de ilusão sim, mas capaz de significar, ainda. Vale a pena citar, aqui, as palavras do próprio autor, ratificadoras das características desse tempo grotesco.

Agora é que eu compreendo que as palavras que se pronunciavam eram rituais, que os gestos, com séculos de existência, eram necessários e significativos. As frases rançosas das velhas nos dias de enterro, as frases banais eram as únicas capazes de amortecer a dor; este hábito ridículo de jogar o gamão um ópio [...] É preciso fugir à realidade. (*Húmus*, 45-46)

Permanentemente envolvido no jogo entre a vida e a morte – e pode dizer-se mesmo que, nas circunstâncias em que se constrói a narrativa, a vida, como simulacro, é morte e

imobilismo – o homem não consegue escapar ao cerco labiríntico, muito menos encontrar o equilíbrio necessário para poder caminhar. Desta forma, perpetua-se o mesmo, o tédio, o jogo exaustiva e indefinidamente reiniciado.

Em *Húmus*, o mundo absurdo constrói-se a partir da idéia nietzschiana da morte de Deus. Se Deus existe, pensa o Gabiru / narrador, até a morte tem um sentido; sem Deus, o mundo torna-se absurdo. É preciso, então, recriá-lo, emprestando-lhe nova significação. Entretanto, o sujeito que empreende essa jornada está perdido, não consegue se adequar à realidade.

Se o "eu" que vive a obra está dilacerado, se não consegue superar as tensões e se fragmenta, também vê o mundo desintegrar-se, o que acaba por atingir a unidade da obra, que assim, também se fragmenta. Vergílio Ferreira observa essa tendência, apontando para a crise que anunciaria o que ele chama de "nosso tempo", tal como já tinha feito para caracterizar o nascimento de Fernando Pessoa em relação ao que chamou de "a morte de Eça". O tempo velho está em crise e, com ele, a antiga ordem. Do seu lugar de narrador o homem do "nosso tempo" contempla as ruínas do passado, só recuperadas como "simulacro", ou como diria Benjamin, "como alegoria", já que a ordem se desmonta, o presente garante a imobilidade e o futuro que se anuncia, o progresso, se faz entre as montanhas de ruínas, ainda que as personagens deem costas a esse futuro e joguem, ou teçam, para "matar o tempo".

O último capítulo da primeira versão de *Húmus*, "Vêm aí os desgraçados", parece desestabilizar a ordem estabelecida. As massas se rebelam, a marcha sobre a cidade parece dizer que estão contados os dias de injustiça, de caos; os mortos vivos, desabrochando em força, como a Primavera, "ascensão da força germinadora que vem do húmus" põem em xeque a ordem burguesa. Pena Viçoso observa aí as palavras húmus e humildes, lembrando que derivam da mesma raiz etimológica (a palavra latina *humus, humilis*). O resultado é o esmagamento da rebelião, impedindo a ordem nova, a maquiavélica tática da dominação – as massas controlam-se com a ignorância e um pouco de crença na igreja – retornando ao estatismo inicial. O super-homem nietzschiano, esperança de que o espaço destronado de Deus fosse ocupado pelo homem, é alegorizado. A humanidade deve dividir-se em castas para

sobreviver. Os inferiores devem ser mantidos na ignorância. Essa é a constatação mais terrível de *Húmus*: do sonho acordado pelo clamor das multidões, pelo desejo de uma vida autêntica, resta a sufocação do mesmo desejo. O episódio é trágico, catastrófico. A percepção da realidade, melancólica.

Em *Signo sinal*, diz-nos Vergílio Ferreira que "há um mundo já velho a liquidar, cheio de horror e grotesco, de injustiça e de estupidez". Mas até ao fim, ele de algum modo tem funcionado. O mundo que se anuncia, porém, não tem ainda uma ordenação, ou, se quiser, uma "harmonia".

Como ocorre em *Húmus*, o romance de Vergílio Ferreira resulta dessa tensão entre dois mundos – um, agonizante, que o terremoto que destrói a aldeia e a revolução que abala o país de ponta a ponta se encarregam de liquidar, mas deixam perambulando pela terra devastada os fantasmas da antiga ordem, e outro que insiste em nascer, mas não ultrapassa o estágio das tentativas para existir. Não há, nesse mundo novo, uma "ordem visível, mas sobretudo assegura a inexistência de uma ordem invisível". Isto porque o nosso tempo se caracteriza pela ausência de valores que permaneçam, ou valores metafísicos, assim como num outro tempo permaneceram como verdades indiscutíveis no comportamento do homem, ainda que absurdas, ou injustas, grotescas. E quando esses valores existem, são "julgados substituíveis por valores de expediente que se esgotam à superfície do seu caráter aleatório". Como em *Húmus*, o mundo se configura, para o homem, como um labirinto de ruas por onde ele tem de caminhar, sem que, entretanto, tenha qualquer direção definida a seguir.

Mas o tempo já avançou sobre o do romance de Raul Brandão. O terremoto veio, abalando a terra da nossa condição. Os edifícios fundados por um princípio ordenador são apenas ruínas. A escola, a igreja, o padre, o professor, representantes das instituições, bem como os discursos que anunciam a loucura, os vícios, a moda, as perversões, tudo se transforma num amontoado de escombros.

A revolução veio, sacudindo a mesma terra de ponta a ponta. O apocalipse concretiza-se, já agora em relação à ordem histórico-social e ao sistema de poder, controlado por uma homem que, como deus corporificado e presente, é capaz de tudo e tudo pode. É interessante

notar que, durante toda a descrição que faz deste "senhor", prevalecem formas diferentes do mesmo verbo estar, como se estar lhe bastasse para ser. O senhor velho (em tudo semelhante à figura de Salazar), que tudo podia, fora destronado e agora o comando revolucionário começava a tentar por ordem ao caos.

Entretanto, as frases que inauguram a narrativa causam uma certa estranheza. "Vou à deriva pelo labirinto das ruas – estendo-me na areia de ventre para o Sol. Estou bem aqui. Espojado na areia, o olhar errante pelas nuvens. Passam ao alto no azul."⁶ (SS, 11). Estranhamentos, a princípio, a declaração "Estou bem aqui", na praia, longe da aldeia destruída, distante, portanto, do local de trabalho de reconstrução dessa aldeia, seu topos de origem.

É que o narrador-protagonista vive entre esses dois espaços o seu momento de impasse. Como um crítico da antiga ordem, feita de coisas mesquinhas ou grotescas e absurdas, entende a necessidade de sua transformação. Entretanto, diz ele ser "do desperdício da vida", do lado da arte e, portanto, do não-prático, do não-útil, do não imediatamente eficaz.

Entenda-se: ora aproximando-se da ordem antiga pela memória que se ativa, ora aproximando-se da ordem nova em suas deambulações pela aldeia arruinada ou em obras, ora afastando-se de ambas para estar na praia em comunhão com o cosmos, o narrador não é parte ativa na história que precisa seguir o seu curso, mas que está em suspenso, como à espera de que um acontecimento deslanche a ação. "O apocalipse chegou" – diz-nos o narrador – e passou como um terremoto, devastando tudo, surpreendendo o narrador, que caminha entre os destroços como um *flâneur* do final do século XX, que tudo registra, a um tempo aterrado e deslumbrado, mas mantém-se à margem, contentado-se com a conversa com um arquiteto que visita a aldeia e só ele vê.

É do mundo envelhecido é que vêm ao narrador-protagonista as únicas narrativas estruturadas segundo uma lógica temporal. Porque essas imagens que a memória resgata são da infância vivida na aldeia. Nelas é que ainda se podem reconhecer as malhas de um tecido social que se esgarçam e rompem com a ocorrência do terremoto. (Por isso mesmo, no presente, marcado pelo estar sendo ou pela suspensão do devir histórico, as narrativas tornam-se inviáveis.)

São contraditórios os signos que determinam ao discurso a sua caracterização – mesmo paradoxais. Por mais paradoxais que sejam, entretanto, refletem pontos de vista de dois tempos distintos: um, tempo de agora, de aguda e violenta crítica ao que era: outro, em que as coisas se ouvem na memória, "nos limites da memória" – diz-nos Vergílio Ferreira - e lá ficam, fora de qualquer possibilidade de inserção num tempo determinado, ultrapassando-o, para se caracterizarem como mitos. Ou como parábolas, pequenas narrativas tiradas ao quotidiano, em que cada elemento constitutivo representa essa antiga organização perdida que se, por um lado, não se deseja, por outro, vem por em evidência, pela organização lógica da narrativa, o que falta: uma ordem que oriente e dê à vida, como às paixões, uma finalidade,.

Assim é que se podem ouvir, na narrativa, as histórias da matança ritual do porco, ou do pisar as uvas para a alegria do vinho, ou história do Luís Guedes, ou a do pai do protagonista, que exige do empregado a cega obediência, mesmo que em dia de chuva e por uma ninharia. Conta ainda a história do roubo da galinha pedrês ou a grotesca história do Chiquinho, que era tarado, e da Palaia, a louca da aldeia; a da Papo-de-Rola e do Relha Velho, ou a comovente história do bolo da Páscoa. Há nessas histórias o que o narrador chama de "harmonia invisível". A história é às vezes repulsiva; ainda assim, ele a conta.

Apesar do horror que algumas cenas despertam, muito mais releva do texto a voz do sujeito supostamente à margem. Supostamente porque, por estar à margem, acaba tornando-se o "guardião da memória da vida", na ordem que o terremoto arruinou, de alguma maneira participante dessa ordem, marcada pela perplexidade, comoção e repulsa.

À promessa concreta de tudo o que preenche as palavras dos pregoeiros do futuro, o protagonista prefere "a promessa de nada". Em vez do ser, que implica a presença do mundo, do futuro e da morte, prefere apenas deixar-se estar. Do agente transformador do homem e do mundo, surge um ser "passento", como diria Álvaro de Campos, disposto a deixar-se penetrar pelas forças do universo, como numa tentativa para recuperar a energia que o pensar e o sofrer os males do homem e do mundo lhe roubam.

Todavia é também verdade que a interferência da memória dos acontecimentos recentes é muito mais forte que o desejo de alheamento, dando-nos a conhecer, de forma

intermitente, o desconcerto das idéias que aceleram a construção da aldeia, por intermédio da presença eficaz dos operários que, dirigidos pela voz dos engenheiros, ignoram a possível presença de um Arquiteto (que só o protagonista vê), numa alusão direta à cisão evidente entre engenho e arte, entre técnica e criação, entre o mecânico e o verdadeiramente humano. O que pretendem as novas forças do poder concretiza-se na evidência de que os discursos da nova ordem ainda não se despregaram, segundo Eduardo Prado Coelho, da imagem arquetípica do mundo, presente na religião dos povos primitivos. Seja privilegiando a igreja, a fábrica, a escola, o cemitério ou o próprio homem, em qualquer dessas manifestações está a necessidade de um centro ordenador, que hierarquize e qualifique o espaço.

As falas dos políticos e oradores que visitam o espaço arruinado multiplicam-se. Ora são os mensageiros da instrução, ora as mulheres que desfiam rosários, ou o profeta, ou quaisquer outros que venham defender que a sua instituição – fábrica, igreja, escola, e depois o cemitério (sinal de que o homem é um ser-para-a-morte) – ocupe o centro da aldeia, todos caricaturados pela Muda, uma das sobreviventes ao sismo (junto com o Coxo e a puta Carolina, presenças degradadas na degradação da aldeia), como contraponto sarcástico às falas ideológicas. Entre grunhidos e gestos obscenos, ela é o elemento redutor do sentido que poderiam ter os múltiplos discursos, o sinal do desencanto e da descrença do protagonista. Numa leitura alegórica é possível caracterizar no romance um contexto histórico marcado por valores relativos, incertos e inseguros, rompendo com a possibilidade de qualquer perspectiva de um futuro estável. Como desde o início se observa, não há, da parte do protagonista de *Signo sinal*, qualquer vestígio de uma ação prática. Seu movimento resume-se ao olhar, imaginar, deambular, procurar no labirinto das ruas um Arquiteto cheio de razões e palavras, que ninguém, a não ser ele, ouve ou vê. O olhar que percorre as obras é "errante e vazio", a consciência que tem do seu papel coloca-o "nas margens da criação do mundo". (sujeito consciente da necessidade da ação e ciente da sua própria marginalidade, por ser "o da literatura", "o da valeta"). Todavia insiste em tentar recomeçar a contar a história, feita com o trabalho dos homens e o estrépito das máquinas, e a tentativa resulta em mais uma frustração. É como se descesse uma cortina ao palco, anunciando o fim de uma representação. Mas o que

se representa é um drama feito de conflitos insolúveis. A dialética que garante à História a continuidade do seu movimento se interrompe, sem qualquer salto qualitativo, sem a superação desses mesmo conflitos. À exceção das histórias que contam o passado, pequenas histórias que sobrevivem ao caos, nenhuma outra história tem um final. Não hesitaria aqui em evocar a interrogação blanchotiana: “para onde caminha a literatura? – diante da qual qualquer resposta concreta carece de certidão. O texto que se constrói como escritura move-se por caminhos também incertos, relatos em fragmentos, reveladores da incompletude e do despedaçamento, privilegiando o momento e “restaurando a continuidade em instantes heterogêneos e desconexos”.

Como em *Húmus*, a narrativa fecha-se sem avanço. O que Luís Cunha vê tem as cores da podridão e da morte: são muros inacabados, precocemente arruinados, são os “lares dos homens de amanhã” apodrecendo no escuro; a memória se preenche de cadáveres insepultos; a aldeia é como “um vasto cemitério antigo”. O que se sabe é a ausência de qualquer chave para o mistério, no presente. O presente, como em *Húmus*, apagado o sonho de reconstrução da vida, paralisa-se, sem perspectiva de futuro, ao mesmo tempo em que arrasta para esse futuro incerto os trapos de um passado arruinado. O narrador sabe-se impotente: “Não posso seguir um rumo, ruas inexplicáveis para o que aprendi.” (SS, 241)

Sob o signo da ruína constroem-se os dois romances, apesar da distância que os separa. Sob o signo da ironia defendem-se os narradores, mais o de *Signo sinal* que o de *Húmus*, do sofrimento que a sua impotência, diante do que veem, provoca. Fracassam todas as tentativas para construir uma narrativa logicamente estruturada, já que o próprio mundo não se estrutura.

Difícil é não me sentir inclinada a identificar a situação vivida na narrativa de Vergílio Ferreira à que vive o Portugal em 1979, data em que se finaliza a escritura de *Signo sinal*. Mais difícil ainda é evitar reconhecer nessa narrativa que aponta para o fim do século XX a presença ainda atual da problemática que Raul Brandão desenvolveu em sua obra-prima. Eduardo Prado Coelho sugere que, na narrativa de Vergílio Ferreira já são sentidos os sinais do pós-modernismo (é bom lembrar que, em momento algum, afirmamos ser Vergílio Ferreira um pós-

modernista), entre eles a crise das grandes narrativas. Se assim é, *Húmus* já precursoramente aponta para essa crise, uma vez que seu narrador não consegue contar uma história.

É bom assinalar que não apenas em Vergílio Ferreira essa possibilidade de diálogo se verifica. Para lembrar a mesma época, vale dizer que Augusto Abelaira, em 1979, aproveitando a palavra do romancista do início do século, dá ao romance que traz a público o título *Sem tecto entre ruínas* e que Carlos de Oliveira, na mesma época, publica *Finisterra*, confirmando que Raul Brandão, cuja obra vem sendo resgatada pela academia, se tinha algo de imperfeito, de defeituoso, foi, em *Húmus*, o de ter coragem de transformar em palavra o que o seu olhar pressentia, mesmo contrariando a "doxa", num paradoxo que, nem em Vergílio Ferreira, nem em Abelaira, se superou.

Bibliografia

Andrade, João Pedro (s/d), *Raul Brandão*, Lisboa, Arcádia.

Benjamin, Walter (1985), "Sobre o conceito de história", in *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense.

-- (1984), *Origem do drama barroco alemão*, trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.

Brandão, Raul (2005), *História dum palhaço* (a vida e o diário de K. Mauricio), *Obras completas*. Vol. III. Lisboa, Relógio D'Água [1896].

-- (2000), *Memórias*. Volume III. Lisboa, ed. De J. C. S. Pereira, Relógio D'Água, [1926]: 98.

Calegari, Lizandro Carlos, *História, Melancolia e Alegoria em Walter Benjamin*. Disponível em...

Ferreira, Vergílio (1975), “Situação actual do romance”, in *Espaço do invisível I*, Lisboa, Arcádia.

-- (1976), “No limiar de um mundo, Raul Brandão”, *Espaço do invisível II*. Lisboa, Arcádia: 171-224.

-- (1979), *Signo sinal*, Lisboa, Bertrand.

-- (1980), *Um escritor apresenta-se*, Lisboa, Imprensa nacional / Casa da Moeda: 272.

Hobsbawn, Eric (1995), *A era dos extremos, O breve século XX*, São Paulo, Companhia das Letras.

Lourenço, Eduardo (1986), *Vergílio Ferreira, do alarme à jubilação*, Colóquio/Letras, nº 90, Lisboa, Fundação Claute Gulbenkian.

Lyotard, J. F. (1989), *A condição pós-moderna*, Lisboa, Gradiva.

Viçoso, Vítor Manuel Pena (1999), *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Cosmos: 532.

Lages, Susana Kampff (2002), *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, São Paulo, Edusp.

NOTA

¹ O texto a que me refiro intitula-se Vergílio Ferreira, do alarme à jubilação, e está inserido no livro organizado por Helder Godinho – *Ensaio sobre Vergílio Ferreira* –, publicado pela Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.