

Carta e corpo ou a carta-corpo no romance *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira

Mariana Marques de Oliveira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas, na Área de Concentração Literaturas Portuguesa e Africanas.

Orientador: Luci Ruas Pereira

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

Carta e corpo ou a carta-corpo no romance *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira

Mariana Marques de Oliveira

Orientador: Prof^ª. Doutora Luci Ruas Pereira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas, na Área de Concentração Literaturas Portuguesa e Africanas.

Examinada por:

Presidente, Prof^ª. Doutora Luci Ruas Pereira – Orientador

Prof^ª. Doutora Mônica Genelhu Fagundes – UFRJ

Prof^ª. Doutora Luciana dos Santos Salles – UERJ

Prof^ª. Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva – UFRJ (Suplente)

Prof. Doutor Jorge Vicente Valentim – UFSCar (Suplente)

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

Oliveira, Mariana Marques de. □
Carta e corpo ou a carta-corpo no romance *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira / Mariana Marques de Oliveira. – Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2014.
106 f.: il; 2 cm. □
Orientadora: Luci Ruas Pereira
Dissertação (Mestrado) – UFRJ / Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, 2014.
Referências Bibliográficas: f. 100 – 103.
1. Literatura Portuguesa. 2. Vergílio Ferreira. 3. Narrativa portuguesa do século XX. 4. Escrita. 5. Erotismo. 5. Escrita metaficcional. I. Pereira, Luci Ruas. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas. III. Título.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – Fapeam.

Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio.
(Mariana Alcoforado, *Cartas Portuguesas*)

A palavra

*Já não quero dicionários
consultados em vão.
Quero só a palavra
que nunca estará neles
nem se pode inventar.*

*Que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos
todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a.*

(Carlos Drummond de Andrade, *A paixão medida*)

Mas por sob todo este linguajar – que palavra essencial? A que saldasse uma angústia. A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas quantas se disseram.
(Vergílio Ferreira, *Para Sempre*)

Resumo

Carta e corpo ou a carta-corpo no romance *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira

Mariana Marques de Oliveira

Orientador: Prof^ª. Doutora Luci Ruas Pereira

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas, na Área de Concentração Literaturas Portuguesa e Africanas.

Na fortuna crítica de Vergílio Ferreira observa-se unissonamente a afirmação de que a linguagem é tema de obsessiva reflexão do autor, atravessando sua ficção, sua obra ensaística e os seus diários. Partindo dessa premissa, o presente trabalho tem como objetivo investigar a reflexão sobre a linguagem no que diz respeito ao lugar da escrita na obra ficcional *Em nome da terra* (1990), de Vergílio Ferreira, sobretudo a partir de três aspectos: a escrita da memória, a erótica e a metaficcional. Para a sua leitura, o percurso do estudo divide-se em três capítulos: no primeiro, dedicado à escrita a partir da memória, analisamos por que e como a escritura se torna questão primordial para o protagonista João, também escritor e narrador do romance. Em seguida, no segundo capítulo, que se refere ao discurso amoroso, estudamos de que modo a escrita epistolar – gênero essencialmente comunicativo que emerge neste romance com a sua impossibilidade comunicativa – pode ser mote para a construção de uma escrita erótica voltada para o missivista. Por fim ao se observar que a estrutura do romance problematiza o ato de escrever no *momento* de seu processo, investigamos o caráter metaficcional do romance, isto é, de que maneira o discurso amoroso e narcísico possibilita a reflexão sobre a escritura. Desse modo, é possível observar na obra de Vergílio Ferreira – autor muitas vezes limitadamente pesquisado sob o viés existencialista – que a reflexão de cunho existencial está envolvida na e pela linguagem.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira – Narrativa Portuguesa do século XX – Escritura – Erotismo – Escrita metaficcional.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

Abstract

Letter and body or the letter-body in *Em nome da terra*, by Vergílio Ferreira

Mariana Marques de Oliveira

Orientador: Prof^ª. Doutora Luci Ruas Pereira

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas, na Área de Concentração Literatura Portuguesa.

In the critical work about Vergílio Ferreira we observe in unison the claim that the language is a theme for an obsessive reflection by the author, going through his fiction, his essayistic work and his diaries. Starting from this premise, this work has as objective investigate the reflection about the language regarding the value of the writing in the fictional work *Em nome da Terra* (1990), by Vergílio Ferreira, specially from three aspects: writing from memory, the erotic and the metafictional. For its reading, the route of the study is divided in three chapters: in the first one, dedicated to the writing from memory, we analyze why and how the writing becomes a prime matter for the leading figure João, also writer and narrator of the novel. Following that, in the second chapter, regarding the love discourse, we study in which manner the epistolary writing – an essentially communicative gender which emerges in this novel with its communicative impossibility – can be a motto for the construction of a erotic writing targeting the correspondent. At last, as we observe that the novel structure problematizes the act of writing in the moment of its process, we investigate the metafictional character of the novel, that is, in which manner the love discourse and narcissistic allows a reflection on the writing. This way, it is possible to observe in the work of Vergílio Ferreira – an author who a lot of times was limitedly studied through the existentialist bias – that the existential reflection is involved in and through the language.

Keywords: Vergílio Ferreira – Portuguese Narrative of the Twentieth Century – Writing – Eroticism – Metafictional writing.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

À Ana, Carlos e Isabelle,
meu baluarte.

Ao Felipe,
“porque a vida de quem amamos não é só a que lá está
mas a que nós lá pusemos para depois irmos gastando”.

Agradecimentos

Ainda que meus agradecimentos reiterem que “o apelo do indizível se sente aprisionado na rede do dizível”, eu sigo, assim como Vergílio Ferreira, buscando.

Aos meus pais, pelo incansável apoio em todos os momentos, pelo constante incentivo aos meus estudos, por estarem sempre tão perto.

À Isabelle, o melhor presente que pedi e ganhei na vida. Por saber me tirar uma risada nos momentos mais difíceis, por dividir comigo o prazer da leitura, por ser mais que irmã, amiga.

Ao Felipe, por acreditar no nosso amor mais que em qualquer coisa nessa vida. Por todos os colos e ombros em forma de ações e palavras.

À vó Lourdes, minha grande fonte de histórias e inspirações.

Às tias Alba, Áurea, Melia, Sueli, Paty e Jura, corrente de amizade que deu força a mim e a minha família desde o processo seletivo e durante todo o percurso do mestrado.

Às minhas primas, Paty, Letícia, Fabi e Anninha, por me transmitirem energia boa sempre.

À Tia Carminha, Natali e Nicoli, por terem aberto tanto o seu coração quanto a sua casa para mim, me apoiando durante toda a caminhada.

À Camila e à Tammy, por terem *escrito* comigo mais histórias inesquecíveis em terras cariocas e serem minhas amigas para todas as horas.

À Bia, por ser minha amiga “do grande”, por emanar sempre positividade na minha vida, por ler meus textos (com urgência hehe), por me apoiar antes e durante essa caminhada.

À Ana Maria, com quem as afinidades iniciam no anagrama dos nossos nomes. Por todas as alegrias e angústias compartilhadas, por todos os textos lidos, por todos os momentos alegres de amor às letras.

Ao Rodrigo, pelos inesquecíveis “brindes” à literatura.

À Isadora, por ter sido companheira em tantas aventuras e momentos literários.

Ao Davi, por sempre responder sorrindo às minhas infinitas dúvidas em relação às burocracias da bolsa da Fapeam.

À Raimunda Amazonas, a primeira e inesquecível professora a me encantar com a magia das letras.

Aos professores da graduação, Allison Leão e Juciane Cavalheiro, que conjugaram sabor e saber nas aulas de literatura e leitura, torceram e me apoiaram para eu seguir a caminhada.

Ao professor Otávio Rios, fonte inspiradora que despertou em mim a paixão pela literatura portuguesa. Por toda a orientação atenciosa nos anos de Iniciação Científica, por todos os

conhecimentos compartilhados, por acreditar em mim, por ser exemplo de que “navegar é preciso”.

Às professoras da Cátedra Jorge de Sena, por desde o primeiro dia terem aberto o sorriso acolhedor, às quais tenho a honra de agradecer nominalmente:

À professora Luci Ruas, por ter as duas qualidades que mais admiro em um intelectual: um imenso conhecimento aliado à humildade para ensinar e dividir. Por todas as palavras de incentivo, apoio e tranquilidade, por toda a amizade e carinho, por toda a dedicada orientação em todos os artigos no decorrer do mestrado e especialmente na dissertação.

À professora Carmen Tindó, por fazer do convívio na Cátedra verdadeiras aulas.

À professora Luciana Salles, por ser minha professora fora de sala de aula, me ensinando muito sobre literatura e vida acadêmica, por todos os inesquecíveis crepes, por ter aceitado gentilmente o convite de pertencer à minha banca.

À professora Mônica Fagundes, por me fazer ver que todos os caminhos, além de dar a Camões, dão a Barthes. Por sempre responder com tanto carinho às minhas eternas dúvidas, por todo o apoio nos dias mais nublados, por todos os momentos descontraídos e por ter aceitado alegremente para fazer parte da minha banca.

À professora Monica Figueiredo, por cada aula inesquecível e transbordante de conhecimento desse mundo “das letras e das tretas”. Por me fazer ver que, no fundo, o que importa são os afetos.

À professora Teresa Cerdeira, por todo o apoio, incentivo e solidariedade, por todo o conhecimento brilhantemente compartilhado, por me fazer “arrepisar” com as letras em suas aulas.

Ao professor Jorge Fernandes da Silveira, pelas aulas inspiradoras, por me fazer entender a importância das repetições e me encantar ainda mais com os jogos das palavras.

A todos os companheiros-monitores da Cátedra Jorge de Sena (cujos nomes evitarei citar para não cometer a injustiça de esquecer alguém, mas vocês se reconhecerão), que deram cor aos meus dias de solidão e descontraíram os de rotina.

Aos professores Ângela Beatriz, Dau Bastos, André Bueno, por terem dividido comigo os seus conhecimentos nas disciplinas do mestrado.

À Fapeam, pelo apoio financeiro fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Sumário

Introdução <i>Onde (quase) tudo foi morrendo</i>	11
Capítulo 1 “Tenho tanta coisa para te dizer lembrar”: a escrita <i>da</i> memória	23
Capítulo 2 “Tenho nas mãos a memória do teu corpo”: a escrita erótica	48
Capítulo 3 O “pequeno truque”: a escrita metaficcional	71
Conclusão “Do princípio (<i>ao fim</i>) era o Verbo”	95
Referências bibliográficas	100
Anexo	104

Introdução: *Onde (quase) tudo foi morrendo*¹

É famosa a aura criada em torno dos finais das histórias. Assistimos, lemos, ouvimos histórias em meio ao encantamento diante do que vai acontecer. Podem-nos até – ainda que seja ação arriscada – adiantar muito do que acontece, mas é considerado quase um crime “fatal” contar o fim da história, pois isto significa furtar ao máximo o prazer da descoberta – do “olhar virgem” – diante do texto que se revela – seja ele filme ou livro. Há, contudo, os próprios textos que começam pelo fim e, com eles, advêm outros prazeres e curiosidades. Ainda no primeiro capítulo do romance *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira, obra eleita para este trabalho, nós, leitores, ficamos cientes de que estamos diante da escrita de uma *impossível* carta de amor. Impossível porque, enquanto carta, é intransitiva, está entre dois silêncios, o da amada Mónica, na altura já morta, e a fatídica e *aproximada* morte do amante escritor. Instiga-nos compreender por que João escreve uma carta consciente da falta do destinatário *real* e o que permite que ele atribua tal denominação a sua longa escrita de rememoração.

Mas antes do fim, tornemos ao começo para a apresentação do autor, da sua obra e do contexto em que essa obra se produziu. Intelectual do século XX, Vergílio Ferreira iniciou seu percurso literário em 1943, com a publicação do romance *O caminho fica longe*, motivado pelas veias ideológicas do Neorrealismo. Mas num processo de autocritica – característica cara ao autor revelada no percurso de toda a sua obra –, uma reflexão sobre a própria condição humana em sua dimensão menos socioeconômica que ontológica começou a sobressair nos seus romances, revelando-se mais claramente na obra considerada – por grande parte da crítica – como a grande viragem do romancista: *Aparição*, publicado em 1959. Nesse romance, manifestou-se a obsessão temática vergiliana que acompanhou e fundamentou a

¹ Citamos, em itálico, o título do romance de Vergílio Ferreira publicado em 1944, cuja escolha será justificada ao longo da Introdução.

continuidade de toda a sua obra: o milagre da vida frente à inverossimilhança da morte.² A busca do homem vergiliano se detém insistentemente no desafio de compreender a sua morte após a extinção da crença em Deus.³ Frente à desestruturação das bases do ser humano, à perda de um valor absoluto – o da presença de Deus e de tudo quanto pudesse referir-se à eternidade e aos valores metafísicos – que justifique a vida, à falta de qualquer discurso que assegurasse um para além-morte, o homem vergiliano é impelido a buscar novamente o conhecimento de si e do mundo, reconfigurando valores que exigirão o enfretamento consigo e com o mundo.

A partir dessa mudança na mundividência vergiliana, a crítica dividiu a sua obra romanesca em duas fases: a primeira, cunhada de neorrelalista – ainda que já seja possível observar germinações do desenvolvimento da próxima fase – e a segunda, de fase existencialista. Ainda que influenciado por ideias existencialistas – e aqui é necessário lembrar que Vergílio Ferreira traduziu Sartre para a língua portuguesa e prefaciou o *O Existencialismo é um Humanismo* (1946) –, não há uma relação fatalista entre a corrente filosófica e o romance vergiliano, o que nos salvaguarda de declarar que o autor escreveu romances existencialistas, mas sim que interrogam a existência humana,⁴ pois, como se

² No que tange à recorrência temática vergiliana, Eduardo Lourenço defende que a morte está amplamente presente na obra ficcional do autor: “Há nos romances de Vergílio Ferreira muitos personagens votados à morte. Podia até dizer-se, *todos* e mesmo *tudo*, como no título de um dos seus primeiros livros está escrito, excepto *um só* – o personagem único e central que assume o discurso significativo do romance – destinado a conferir-se um *sentido* apesar ou contra essa universalidade do morrer que também o engloba abstractamente a ele, sem poder englobá-lo” (1982, p. 384).

³ A personagem busca justificar a sua descrença com a seguinte declaração: “Foi porque Deus se me gastou.[...] Sei que ele está morto, porque não cabe na harmonia do que sou” (1983a, p. 41).

⁴ A seguinte declaração do autor esclarece-nos a partir de que perspectiva ele se influenciou pelo existencialismo, o qual podemos observar na sua obra ficcional: “De um modo geral, nós podemos dizer que o existencialismo foi uma corrente que pôs em causa toda a segurança das doutrinas estabelecidas. Esta a parte negativista do existencialismo. A parte positiva, mais genericamente realizada através de um Sartre, refere-se ao facto de ela poder fundamental, numa inteira liberdade do homem, todos os valores humanos. [...] Deste modo, foi possível a Sartre falar de humanismo quando se referiu ao existencialismo, porque justamente ele via nisso a exaltação do próprio homem” (1981, p. 360).

observa, mais ampla se revela a problemática vergiliana, além de que há de se considerar o trabalho poético desenvolvido nos romances.

Dado o alarme vislumbrado nos momentos *de* aparição⁵ na obra publicada em 1959, observamos que, desde essa obra, a arte – que, do grego *techné*, significa técnica – da escrita emerge como um elemento central para o ser humano, pois, como declara Alberto: “escrevo para ser” (1983a, p. 193),⁶ lema que, como procuramos observar neste trabalho, também se revela pela escrita do amante de *Em nome da terra*.⁷

Ainda nessa obra, a personagem Cristina, criança que toca obras de grandes artistas ao piano e transforma um momento comum para Alberto em um grande momento de “aparição”,⁸ ideia fundamental na obra vergiliana, representa o despontar da valorização que a arte – não apenas a musical, mas todas as outras também – começa a assumir em seus romances como um elemento fundamental para o homem buscar ocupar o espaço vazio de valores absolutos.

⁵ Referimo-nos aos trechos de *Aparição* em que o ser humano parece transcender-se, num momento impetuoso de revelação de si a si próprio: “E, como tantas outras vezes, de novo me assalta a presença obcecante de mim próprio, esta terrível presença, esta coisa, isto que mora comigo, que é brutalmente vivo, independente, que desaparece, que volta, num jogo de reflexos em que me vejo, me perscruto, me sinto ‘eu’, e breve me foge e está apenas sendo o mundo em roda, estas pareces, estes livros. [...] Um acto de presença não se define, não cabe nas palavras. SOU.” (1983a, p. 179). Tal perspectiva passa a ser, a partir desse romance, central na obra vergiliana.

⁶ A associação entre a escritura e a sustentação de um eu “vivo” também é vista por Carlos Cunha como recorrência temática vergiliana: “Ser, aparecer, escrever e narrar inscrevem-se assim numa isotopia ontológica que tanto Vergílio Ferreira como os seus narradores repetem com frequência, com poucas variantes, o que traduz uma forte implicação do autor na obra, numa rede intertextual que o liga a seus enunciadores romanescos, e se poderia resumir a um axioma do tipo *narro, logo existo*.” (2000, p. 53)

⁷ A declaração reflete o pensamento do autor, “eu escrevo para ‘estar vivo’” (1981, p. 184), exposto no conjunto de entrevistas *Um escritor apresenta-se*.

⁸ Momento revelado no seguinte trecho: “A miúda fitou-me com os seus olhos azuis, sorriu imperceptivelmente e sentou-se ao piano. Ajeitou a saia à roda do banco e, de mãos imóveis no teclado, apesar de nosso silêncio, esperou ainda pela nossa atenção ou pela sua. 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 inextinguível, 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 indefesas de uma criança. [...] Toca, Cristina. Bach, Beethoven, Mozart, Chopin. Estou de lado, ao pé de ti, sigo-te no rosto a minha própria emoção” (1983a, p. 35-36).

O título do romance, *Aparição*⁹, torna-se ideia-chave para a leitura de Vergílio Ferreira, aliada a outras como *alarme* e *interrogação*¹⁰: a primeira significa a necessidade de o ser humano estar atento ao milagre da vida diante da inverossimilhança da morte, e a segunda, a necessidade de uma reflexão constante diante do absurdo da vida, num movimento que se finda em ressignificação e nunca em resposta conclusiva.

Tais obsessões temáticas – para glosarmos Eduardo Lourenço¹¹ – em Vergílio Ferreira persistem no percurso restante de sua obra, narrada por um indivíduo isolado, envolto em silêncio e em solidão, a buscar recuperar o seu passado pela escrita. Diante da constatação de que há as características comuns entre os personagens vergilianos – solitários, escreventes, angustiados por interrogações –, Helder Godinho delineou a noção de arquipersonagem: “a personagem ideal que, ao longo dos romances de Vergílio Ferreira, ganha vida, se continua e transforma através das personagens que, nos diversos romances, conduzem a ação” (1997, p. 128). Desse modo, o romance vergiliano constrói-se em torno de tais recorrências, aprimorando-as e amadurecendo-as.

E assim como o indivíduo que se encontra instigado por questionamentos, a linguagem, mediação entre homem e mundo,¹² também emerge como temática problematizada em Vergílio Ferreira. Visto que as questões de eleição do escritor estão intimamente ligadas, o romance vergiliano desponta da desestruturação das questões que

⁹ Considerando-se o lugar significativo que o termo ocupa na obra vergiliana, destacamos as palavras de Maria Alzira Seixo para o esclarecimento do seu significado: “o problema da emergência do ‘eu’, o problema da descoberta da palavra como sintoma do ‘eu’, o problema até do desgaste da linguagem articulada que pode coincidir ou não com o ‘eu’, que a produz” (1982, p. 367).

¹⁰ A declaração de Alberto reconhece a necessidade de ressignificação de um mundo apartado de deuses: “O sonho, o alarme, o mistério, a presença de nós a nós próprios, a interrogação, o mundo submerso da nossa intimidade – tudo era da vida real, da matéria de que eram feitas as pedras e os cardos. Sim, os deuses tinham habitado tudo isso. Mas os deuses estavam mortos. Mortos sem discussão. Mortos-mortos. Porque recusar a evidência desse mundo? Ele era do homem, do ser barro, como os dentes e as tripas” (1983a, p. 99)

¹¹ O uso do termo refere-se à denominação dada por Eduardo Lourenço para a obra vergiliana: “o universo romanesco é o *obsessivo*, pode mesmo dizer-se, *monótono*, o que é a marca *mesma* da autenticidade” (1982, p. 381).

¹² Para Fernanda Irene Fonseca, “a linguagem, a *Palavra*, surge exactamente em Vergílio Ferreira como primeira e última instância da definição do Homem e da sua relação com o mundo” (1992, p. 24).

fundamentam a condição humana para levar a efeito a desestruturação da própria linguagem, questões vão fundamentar também a pesquisa vergiliana no que tange à construção romanesca, como assevera Maria Lúcia Dal Farra:

o nascimento da *escritura* – em Vergílio Ferreira – provoca sintomas de desmistificação da ficção. Aos poucos, desde *Estrela Polar*, o discurso, eivado de interrogações, vai destruindo gradativamente a convenção da ‘memória perfeita’, ao mesmo tempo em que uma linguagem vai substituindo a anterior. Em *Alegria Breve* a invenção confessada está relacionada intimamente à escritura. Em *Nítido Nulo*, a escritura promoverá a queda de todos os mitos em que se assentava a convenção “romance”. (1978, p. 112)

Nesse trecho, a crítica aponta para um amadurecimento do escritor à medida que foi ocorrendo uma “desmistificação” da ideia de memória perfeita em sua obra, o que, se levarmos em conta que os narradores vergilianos constroem seu discurso a partir da memória, se estende à “desmitificação” dos elementos da ficção, como afirma Dal Farra. Reflexão que está em consonância com a própria metamorfose por que passou a ficção a partir do modernismo. No que se refere à perda da ordem linear do romance, à reestruturação do tempo e do espaço, à mudança da perspectivação do narrador a partir da sua própria subjetividade, Anatol Rosenfeld afirma:

a arte moderna [nega] o compromisso com este mundo das “aparências”, isto é, como mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. Duvidando da posição absoluta da ‘consciência central’, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente. (1996, p. 81)

É a consciência do homem de que a realidade não é mais *algo* dado pronto e fechado, mas sim um espaço prenhe de possibilidades de construção a partir do seu ponto de vista; de que a totalidade plenamente alcançada é uma visão falhada, pois é pela percepção do mundo que o homem a constrói; de que o tempo não é mais concebido enquanto completude, mas sim uma soma caótica de instantes em que se cruzam presente, passado e futuro vividos pelo

sujeito, que o romance começou a refletir, na virada do século XX, mudanças que se refletem não somente nos temas privilegiados, mas também na sua própria estrutura.

Assim, o romance vergiliano se posiciona na esteira do romance moderno ao desmistificar a autenticidade da rememoração *perfeita* na própria estrutura de seus romances, ao evidenciar a consciência de uma escrita *da* memória, ao reconfigurar narrador, tempo e espaço, e ao se tornar espaço em que se pensa a própria linguagem romanesca.¹³ Para fundamentar a nossa leitura no que diz respeito ao romance vergiliano, elegemos vários especialistas na abordagem de sua obra, entre eles: Luci Ruas, Maria Lúcia Dal Farra, Isabel Cristina Rodrigues, Helder Godinho, José Rodrigues de Paiva e Rosa Maria Goulart, a qual assevera que:

num processo que se foi afinando desde *Aparição* ou já mesmo *Manhã Submersa* –, é pela recuperação memorial dos factos que tudo acontece e, tal como vinha sendo norma do escritor, uma vez mais se afirma a recusa do contar, próprio das *histórias das avozinhas*. Não contar, mas *presentificar* é a sua opção definitiva, pelo vigor de representação não só factual (e ficcional), mas também emocional (da emoção do próprio escritor), enquanto sujeito da escrita. (Goulart, 1997, p. 85)

Semelhantemente à voz uníssona da crítica vergiliana, Rosa Goulart reconhece um percurso temático na obra do autor. É possível observar que, já nas obras iniciais, o artifício da memória de que lançam mão os narradores favorece que a escrita se apresente como um conjunto não linear de acontecimentos que se une a reflexões sobre o passado e o presente, tornando-os “*romances de memória*, quer dizer, dos buracos dela” (Lourenço, 1982, p. 387). Ao mesmo tempo, Goulart relaciona essa característica com a própria concepção vergiliana para o romance: “um romance não se destina a ‘contar’– destina-se a ‘presentificar’ (*Conta-Corrente* 3, 1983b, p. 410). Nesse entremeado em que se constrói o discurso, a

¹³ Observemos a visão sobre o romance moderno como reflexo do seu contexto nas próprias palavras de Vergílio Ferreira: “A característica primeira da arte de hoje é o seu antidiscursivismo. Assim ela evita o imediato, a objectividade lógica, a ‘anedota’, a plausibilidade, todas as formas e estruturas de representação tradicional; e, opostamente, visa o mediato, a destruição da objectividade como a concebíamos, os elementos sintéticos e abstractos que julga serem essência da Arte, o aparentemente inverossímil, a reestruturação de todas as formas artísticas tradicionais” (1981, p. 359).

fragmentariedade é posta no lugar da linearidade em detrimento do impacto que se busca, isto é, *presentificar* significa a busca por atualizar, recordar ou recordar pela Palavra a emotividade de que se encharca o sujeito – muitas vezes, *escrevente* – para instigar o leitor à reflexão. Esse modo de construir o romance implica uma abordagem do tempo subjetivo do ser humano, tempo não cronológico, que tende a um deslocamento do sujeito para o tempo “primordial” e mítico (cf. Goulart, 1990, p. 34), como veremos também na leitura de *Em nome da terra*.

Tais interrogações motivadoras que discutimos em relação ao romance vergiliano se estendem à sua obra ensaística e diarística.¹⁴ Publicados em obra de cinco volumes denominada *Espaço do Invisível*, em seus ensaios o autor deu ênfase à problematização do romance e da arte, assim como à leitura de autores como Raul Brandão, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz, Malraux, Camus, entre outros. É necessário frisar que muitos ensaios são carregados da pungência emotiva que o autor imprimiu ao seu romance, modo como o autor problematizou também a confluência frutífera entre os gêneros. Obra intitulada *Conta-Corrente*, também em seus diários podemos observar seu constante modo reflexivo de pensar o homem, o mundo e a arte. Em relação ao ensaísmo vergiliano, Eduardo Lourenço assevera:

Sobre Dostoievski, sobre Kafka, sobre Eça, sobre Raul Brandão, como sobre Ramos Rosa, escreveu ou teceu considerações que fazem hoje parte do nosso patrimônio crítico e de dentro o ultrapassam por serem mais do que saber sentido sobre o outro, recriação do outro em si mesmo, e revelação dos seus mistérios aos que sem essa mediação para sempre os ignorariam (1986, p. 31).

Pelas palavras de Lourenço, percebemos a relevância e pertinência da obra de Vergílio Ferreira no contexto da literatura portuguesa do século XX, uma vez que não somente o seu ensaio, mas também seu romance e diário se revelam como espaços para se pensar a arte e o homem na modernidade. Pelo modo constante como busca instigar o leitor, mais que autor de

¹⁴ É necessário destacar ainda que o autor publicou contos, como *A Face Sangrenta* (1953) e *Apenas Homens* (1971). Contudo, em seu ensaio, pormenorizou o gênero em detrimento do romance (cf. Rodrigues, 2000, p. 132).

romances de cunho existencialista, mais que autor do romance-problema¹⁵, concordamos também com Lourenço¹⁶ quando afirma que Vergílio Ferreira foi um grande pensador da arte no século XX.

Nomeamos a nossa introdução com o título do segundo romance de Vergílio Ferreira, *Onde tudo foi morrendo*, publicado em 1944, buscando exemplificar a circularidade das temáticas abordadas em sua obra – conforme comentado acima –, uma vez que o romance objeto desta dissertação, publicado em 1990, pode ser pensado “quase” – palavra propositalmente inserida – a partir desse título. Diante de tudo que foi morrendo na vida do narrador-protagonista, a comunicação com a mulher amada e com a sua família, a liberdade de ir e vir, as pessoas ao seu redor – mortas metaforicamente – e o seu corpo senescente, o ato de escrever se torna uma espécie de escudo contra o apaziguamento e definhamento em vida. Assim, procuramos entender de que modo o narrador consegue migrar virtualmente da (in)consistência do sujeito na realidade para *viver* na consistência do texto (cf. Godinho, 1982, p. 464). Pensando a escrita enquanto necessidade, propomo-nos a investigar como se compõe então essa extensa carta de amor, isto é, de que modo o ato de escrever pode se tornar *favorável* àquele que tem apenas a escritura como espaço único em que ainda pode vislumbrar a sua intimidade e identidade.

É necessário frisar que o campo semântico que envolve os termos “escrita”, “ato de escrever” e “arte da escrita” referem-se à noção de escritura tal como pensou Barthes, a qual norteará todo o percurso do trabalho:

¹⁵ Denominação dada pelo próprio autor para o seu romance, sobre a qual comenta em seu ensaio “Situação actual do romance”: “sem dúvida é a intromissão específica das ‘ideias’ que perturba não a arte, no seu valor geral, mas o romance, no seu significado característico. Eu tenho, pela centésima vez, de frisar aos que não há forma de me quererem entender que uma ‘ideia’, sem se diminuir como ideia, pode ser um valor estético [...]. Assim um *romance-problema* não é uma exposição de ideias e muito menos um *romance de tese*. Porque um romance não demonstra. A demonstração fala apenas a voz da inteligência. Mas o *romance-problema* violenta o espectador no seu interrogar, força-o a compartilhar da sua procura. Tal procura, assim, fala à nossa densidade humana e não apenas à transparência mental ou à quase gratuidade de um jogo” (p. 219).

¹⁶ Referimo-nos à declaração do mesmo texto de Lourenço, citado acima: “É a vivência da Arte – como incompreensível impulso criador, como incandescência do ser e não mero resultado – que constitui a matriz de todo o pensar de Vergílio Ferreira” (1986, p. 30). A questão é aprofundada no terceiro capítulo.

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (2007, p. 16)

Seguindo a linha de pensamento barthesiana, compreende-se que a “prática de escrever”, ato primordial em *Em nome da terra*, abre caminho para a possibilidade de se pensar a escrita enquanto escritura em processo de construção e em permanente jogo com a linguagem, como se mostrará no modo como o missivista procura articular o seu discurso. Se observamos que na carta, em *Em nome da terra*, importa menos comunicar algo ao outro¹⁷ que retomar o passado – quando os “dois eram um só” – em detrimento do presente do protagonista, é em torno da construção do texto no processo contínuo da elaboração – isto é, a escritura, como define Barthes –, realizada por João que este trabalho se estrutura.

O foco do trabalho justifica-se na centralidade que a reflexão sobre a linguagem ocupa em toda a obra vergiliana, no modo como o autor problematiza as motivações do ato de escrever, sua *essência* e os desafios da sua comunicabilidade.¹⁸ Tal temática obsessiva da obra vergiliana permitiu Fernanda Irene Fonseca reconhecer que

no universo vergiliano, ‘escrever’ é muito mais do que uma presença implícita da atividade subjacente à produção de uma extensa obra. É uma presença explícita e obsessiva: como tema, como vivência ficcionalmente encenada, como exercício heurístico, gesto indutor do pensamento e da criação pela palavra. (2003, p. 479-480)

¹⁷ É necessário destacar também a recorrência de entidades destinatárias virtuais na obra vergiliana: na sua obra ficcional, em *Para Sempre* (1983), *Até ao fim* (1987), *Em nome da terra* (1990) e *Cartas a Sandra* (1996), e na sua obra ensaística em *Carta ao Futuro* (1958) e *Invocação ao meu corpo* (1969). É necessário destacar ainda a atenção dada pelo autor ao gênero epistolar não só pela sua abordagem em sua obra ficcional, mas também por ter levado as características do gênero ao extremo em seu ensaio *Carta ao Futuro*, em que destina a escrita à *eternidade* e evidencia o que lhe parece o seu fascínio no gênero epistolar: “a forma de comunicação mais direta que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo” (1958, p. 9).

¹⁸ Aliados a estes, os temas como o das “relações linguagem-pensamento, o do relativismo linguístico do conhecimento e da arbitrariedade do signo linguístico”(1992, p. 21) também são apontados como focos da pesquisa vergiliana em linguagem.

Fonseca reconhece a centralidade e a força que o ato de escrever assume completamente na obra vergiliana. Ao se referir ao “universo vergiliano”, a autora se refere tanto ao autor empírico, que demonstrou na sua escrita ensaística e diarística a reflexão obsessiva sobre o ato de escrever, quanto aos narradores-escritores dos seus romances que também centralizavam tematicamente o próprio desenvolvimento de sua escritura. Tal como Fonseca defende, procuramos evidenciar de que modo tais aspectos, principalmente no que tange à escrita enquanto tema, vivência ficcionalmente encenada e criação pela Palavra também atravessam a escritura em *Em nome da terra*. Percorremos o caminho em que a precariedade da condição humana impele o sujeito a propor uma construção em linguagem que sirva de sustentação àquele que escreve.

Tais recorrências, que efetivamente se manifestam em *Em nome da terra*, são temáticas que guiam a discussão sobre a escritura neste trabalho: a escrita como luta contra o poderio invencível da morte, como estratégia de *fruição* no presente através do discurso amoroso e como escrita metaficcional que questiona as fronteiras ficção-realidade, a linguagem e a comunicação e a necessidade de escrever para se saber humano e conferir sentido à própria existência. Nosso trabalho, portanto, parte do vértice da escritura para caminhar por suas motivações e elementos circundantes.

Para tanto, no primeiro capítulo, dedicamo-nos à escritura que se realiza a partir memória, sustentáculo de toda a carta do narrador-protagonista. Partindo da premissa de que as circunstâncias da velhice tragicamente o isolam, investigamos por que e como a escritura torna-se central para o amante escritor, de que modo o gênero epistolar favorece e potencializa a tensão do jogo entre diálogo e monólogo explícito durante o romance, e como, pela escrita rememorativa, é possível acompanhar o processo da (re)criação da mulher evocada. Nessa perspectiva, os estudos de Henri Bergson constituem-se como suporte teórico

fundamental para o desenvolvimentos do primeiro capítulo, em que procuramos compreender de que modo a recordação do passado é também uma estratégia para *criar* um presente,¹⁹ tanto no que diz respeito à mulher amada quanto ao emolduramento consciente das lembranças. No que tange ao gênero epistolar, os estudos de Eric Landownski e Emerson Tin fundamentam teoricamente a reflexão sobre a relevância da denominação “carta” para a construção escritural do protagonista.

O segundo capítulo detém-se no discurso amoroso, construído a partir da falta do corpo do outro, fonte de prazer e caminho para a transcendência. Buscamos verificar de que modo a escrita epistolar – gênero majoritariamente comunicativo que emerge, nesse romance, com a sua impossibilidade comunicativa – pode ser mote para a construção de uma escrita erótica que visa a preencher um momento de solidão e de abandono. Ademais, intentamos destacar que não só a recordação de momentos amorosos nos permite dizer que se trata de uma escrita erótica, mas a própria construção da carta, a partir de movimentos que desestabilizam os limites da linguagem utilitária – no caso, comunicativa –, ajudam-nos a compreender de que modo o narrador-protagonista transforma a escritura numa experiência *em* linguagem, discussão que se fundamenta nos estudos de Roland Barthes e Octavio Paz. Uma vez que a atmosfera escritural criada pelo amante-escritor também se constrói por três obras de arte, os estudos de Didi-Huberman orientam nossa observação, no sentido de verificar de que modo o ato de *ver* também envolve construção.

Ao observarmos que a estrutura de *Em nome da terra* cria o artifício da escrita no *momento* de seu processo, delineada de modo consciente por João, investigamos, no terceiro capítulo, o caráter metaficcional do romance. Isto é, de que maneira o discurso narcísico e amoroso revelado em seu processo de desenvolvimento pode também revelar a reflexão sobre

¹⁹ Segundo Carlos Cunha, a escrita como construção de um mundo (im)possível já é também temática obsessiva vergiliana: “Os narradores vergilianos, motivados pela sua situação e visao trágica da vida, transferem para os seus mundos imaginados e desejados a ânsia de absoluto, de superação do seu trágico mundo real, pela vivência assumidamente fictiva da memória e do momento presente, pela distensão proporcionada pela escrita, forma de reinventar a vida” (2000, p. 72).

o ato de escrever. Levando-se em consideração um autor que, tanto em crítica quanto em ficção, preocupou-se com a *pesquisa sobre a linguagem*, observamos de que modo essa grande carta de amor pode se tornar uma estratégia para se pensar as fronteiras entre a ficção e a realidade, a linguagem enquanto base para a visão de mundo e os conflitos da linguagem para a comunicação humana, sobretudo a das relações amorosas. O estudo de Patricia Waugh norteia a nossa leitura de *Em nome da terra* sob o aspecto da escrita metaficcional, enquanto que Michel Foucault fundamenta o estudo da relação entre o signo e o Homem.

Ainda que a divisão categorize os modos e tons da escrita, é necessário esclarecer que os três caminhos apontados para o desenvolvimento neste trabalho – escrita *da* memória, escrita erótica e escrita metaficcional – foram necessários por uma questão estrutural. Contudo, podemos perceber que elas se entrecruzam de modo indissociável, como os espelhamentos entre os capítulos evidenciam. Faz-se mister destacar também que é nosso intuito ler Vergílio Ferreira para além do estigma que às vezes se sobrepõe a outros caminhos presentes na sua obra: autor que escreve romances de cunho existencialista. Por mais que saibamos que “a pesquisa da *Palavra* confunde-se [...] com a pesquisa da condição humana” (Fonseca, 1992, p. 28) – e aqui não é intuito negá-la –, frisamos que o ponto de partida será a arte da escritura, e a ela se entretecerão as outras temáticas vergilianas. Assim, partimos da interrogação que a voz radiofônica misteriosamente declara no romance: “O que vos trago é apenas uma pergunta – porquê ou para quê” (*ENT*, p. 77).

1. “Tenho tanta coisa para te dizer lembrar”²⁰: a escrita *da* memória

*Lembra, corpo, não só o quanto foste amado,
não só os leitos onde repousaste,
mas também os desejos que brilharam
por ti em outros olhos, claramente,
e que tornaram a voz trêmula - e que algum
obstáculo casual fez malograr.
Agora que isso tudo perdeu-se no passado,
é quase como se a tais desejos
te entregaras - e como brilhavam,
lembra, nos olhos que te olhavam,
e como por ti na voz tremiam, lembra, corpo.
(Konstantinos Kaváfis)*

Em “Ode ao corpo”, um dos quatro textos que compõem o conjunto de ensaios intitulado *Invocação ao meu corpo* (1969), de Vergílio Ferreira, encena-se um monólogo.

Uma voz – atrelada à do autor – desafia o corpo:

Disfarçado em mim, naquilo que faço ou digo, acabas por dar aviso de que também estás ali. Às vezes exageras e até eu te reconheço. Mas mesmo discretamente cheiras. O homem tem muitos recursos e inventou outros cheiros para calar o teu, além do modo corrente de o suspender por algum tempo. Com persistência, porém acabas sempre por te impor. [...] E não só à hora da morte, quando já não te poderei conter e darás largas aos teus desmandos. Mesmo antes, no dia-a-dia. Mesmo em situações delicadas. [...] domino-te uma vez ou outra. Mas de outras vezes és tão estúpido, tão obstinado. (1978, p. 260-261)

No trecho, a voz se refere a um dos exemplos dados ao reconhecer as características naturais e as necessidades diárias do corpo, motivos de tanta escusa. Ela reclama todo o poder a que o homem está submetido constantemente a partir da luta para se distanciar dessa naturalidade e se associar à ideia de civilidade que lhe é imposta.²¹ Paradoxalmente,

²⁰ Ferreira, Vergílio. *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990. p. 83.

²¹ Referimo-nos aos cuidados convencionados pela sociedade que impedem o homem de ceder à naturalidade do corpo. Sobre tais convenções, José Carlos Rodrigues comenta: “Que o corpo porta para si a marca da vida social, expressa-o a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito” (1983, p. 62).

entrevemos pelo monólogo que essa luta vem apenas ratificar o poderio do corpo diante das vontades e afazeres cotidianos, ainda que haja tentativas de driblar as suas idiossincrasias.

No romance *Em nome da terra*,²² deparamo-nos com o tempo da velhice, quando a natural supremacia do corpo atinge seu ápice de visibilidade e controle – sentida por João na “desagregação” entre o seu corpo e a sua mente –, e esse momento trágico é potencializado pela dor causada pelo abandono e isolamento sofridos pelo protagonista. Forçado – ainda que dissimuladamente pela filha – a se instalar em um lar de repouso, João sente a falta da sua família: de seus três filhos e de sua mulher, que está morta, o que torna a “velhice agudizada pela viuvez” (Fonseca, 1992, p. 87).²³ Usurpado pela filha do espaço íntimo da sua casa, o velho se isola no novo espaço, tentando lidar com a escassez de convívio humano, o que acentua o sentimento de abandono e solidão. Emergem, portanto, dois isolamentos: o exterior, de mudança para o espaço desconhecido que o aflige dado o distanciamento e a falta do seu espaço íntimo de costume – restando-lhe apenas a companhia do “sacana corpo, este estupor” (*ENT*, p. 22) –, e o isolamento interior, causado pela flagrante diferença que separa o protagonista dos demais velhos, por caracterizá-los como “corpos sem mistério, [...] carcaças de hominídeos” (*ENT*, p. 37), isto é, por julgá-los por aceitarem passivamente a condição trágica da velhice e apresentarem-se alheios à vida. Emparedado nessas circunstâncias, o

²² As referências ao romance serão indicadas pela sigla *ENT* seguida do número da página.

²³ Do ponto de vista sociológico, *Em nome da terra* traz a velhice também como tema problematizado, o que pode servir como outro viés de leitura para a obra. O próprio isolamento forçado de João num lar de repouso reflete o modo como o ser humano passou a lidar com a morte contemporaneamente. Em *Tabu da Morte*, José Carlos Rodrigues (1983) nos elucida: “Durante o século XIX, a morte, que até o século XVIII era parte integrante do ato de viver, se transforma em um acontecimento detestável e terrível, embora fascinante e atraente, que vem romper o andamento normal da vida” (p. 181). E mais adiante, Rodrigues detecta o isolamento que se tornou mais comum na sociedade ocidental dado o desenvolvimento de técnicas médicas para tal, o que mudou consideravelmente os rituais para lidar com a morte: “Morre-se cada vez menos em casa, entre os familiares. [...] Não obstante estas razões de ordem técnica, não esqueçamos que a família já não é mais a mesma e que provavelmente o doente não encontrará quem dele se encarregue em casa. Não esqueçamos que nossas famílias pretendem oferecer a suas crianças um ambiente ‘psicologicamente sadio’ e que esta ambição é incompatível com a convivência com seres decrépitos, enrugados, decadentes, fracos, capazes de produzir contaminações físicas e psicológicas. Não esqueçamos que nossas famílias querem, para si e para seus doentes, ambientes asseptizados e que a casa, paradoxalmente, não é suficiente aséptica para o doente, nem o doente é bastante esterilizado para permanecer no recinto doméstico. [...]” (p. 189). Tal contexto é o pano de fundo de *Em nome da terra*. Contudo, devido ao recorte da pesquisa, a análise do ponto de vista sociológico é planejamento para pesquisas futuras.

amante busca incessantemente retomar o tempo de juventude, momento em que o eu e o corpo são um só ainda e em que “não há morte” (*ENT*, p. 72). Ter a certeza de que não é mais possível controlar a sua vida (isolamento promovido pela filha no lar de repouso) e nem sequer o seu corpo, é atestar que a morte é o futuro mais próximo e esta é a maior privação tão dolorosamente anunciada: “É duro morrer, querida” (*ENT*, p. 16). Como atesta Fernanda Irene Fonseca: “no rol das experiências-limite vividas intensamente pelo ‘herói’ vergiliano, a de João, o narrador de *Em nome da terra*, é a experiência-limite²⁴ da *desapropriação do corpo*, sob a dupla prova da amputação e da degradação física” (Fonseca, 1992, p. 142). Se a “história do homem é a da relação com o seu corpo” (*ENT*, p. 27), lidar com o abismo existente entre esse corpo em estágio de deterioração e a mente ainda consciente e ativa é o enfrentamento trágico que marca todo o romance. O próprio narrador diz-nos da angústia proveniente de seu estado: “Estamos presos às coisas, às pessoas, aos nossos hábitos e ódios e projectos e é preciso ir descolando disto e daquilo e isso é difícil” (*ENT*, p. 51). Entre um passado irretornável e um futuro *inexistente*, resta um presente também cruel pelo isolamento social e psicológico do narrador-protagonista.

Desse sentimento aflitivo de não pertencimento, da angústia pela perda de conexão com o mundo – o que envolve principalmente o seu relacionamento com as pessoas –, do desespero diante do progresso irreprimível de nadificação, experiência culminante na morte, emerge a *Palavra*. Num impulso de enfrentamento dessas desapropriações irrefutáveis e do presente decadente e esmagador, João põe-se a escrever. Este será o “pequeno truque” (*ENT*, p. 67) – denominação do próprio narrador – em busca de preencher os espaços vazios e deslocamentos forçados que a velhice e suas circunstâncias o obrigam. Não é à toa que o

²⁴ O termo faz parte da temática vergiliana, como a própria Fernanda Irene Fonseca nos esclarece: “De um modo geral é sempre numa *situação-limite* de solidão e de angústia, esmagado pelo peso do passado e pela ausência de futuro, que o narrador-protagonista dos romances vergilianos procura, *voluntariamente*, recriar, possuir, compreender o passado” (1992, p. 75).

protagonista escolhe para essa evocação do passado o gênero “carta”,²⁵ pois, como afirma Eric Landowski,

a partir do momento em que a distância real entre correspondentes se encontra sentida afetivamente como uma *ausência*, nada exclui que ela venha logo fazer as vezes, por si só, de conteúdo tópico principal das mensagens [...]: como se, enunciando-a e tematizando-a, a escrita pudesse preencher esse vazio que a motiva. (2002, p. 168)

Como nos explica Landowski, há uma íntima relação entre *falar a ausência* e – a tentativa de – *preenchê-la*, isto é, as palavras na escrita epistolar, antes de tudo, são uma estratégia de suplantar um vazio, *pronunciando-o*. Nas palavras do amante-escritor, fica evidente o único espaço que ainda pode percorrer e sobre o qual ainda poderá ter domínio: “na velhice já todo o real se esgotou, o que fica dele é a imaginação ou um divagar sem consistência, farrapos soltos à deriva” (*ENT*, p. 213). Na tentativa de contornar esse presente insustentável, urge que ele busque retornar, pela escritura a partir da memória, ao tempo da juventude. Afinal, como ele próprio declara: “a companhia que tenho é a memória de ti, para lá do horror e da degradação” (*ENT*, p. 45). Contra a companhia do corpo em “horror e degradação”, a companhia *da* e *na* escritura se impõe. Para Vergílio Ferreira, “da infância à velhice está toda a história do homem que se levanta e recai – está o percurso do seu destino de uma horizontalidade a outra: a afirmação máxima do homem está no meio, no máximo de verticalidade ou seja da sua grandeza” (1978, p. 267). É nesse instante em que se concentra a escrita de rememoração, e para além disso, é a partir desse retorno escritural ao tempo da juventude que o amante tentará vislumbrar tal verticalidade. Por isso, desde o início, o protagonista se propõe *amar* a amada Mónica pela escrita do corpo da mulher ainda jovem, espaço do qual desfrutava a possibilidade de transcendência: “[...] não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes. É quando o que é grande

²⁵ O título previsto para o romance *Em nome da terra* era *Carta* (cf. Rodrigues, 2000, p. 133), o que já aponta para a importância do gênero para a estrutura do romance, sobre o qual falaremos mais adiante neste capítulo.

acontece” (*ENT*, p. 8). Reconhece-se, desde então, a busca por uma verticalização do tempo, o que, na obra vergiliana, é entendida como uma aparição, ou seja, como a vivência de revelação intensa do eu no instante absoluto. Como afirma Luci Ruas, o velho dedica-se e apega-se à escrita

para purgar tudo o que de peso ainda lhe resta, para deixar um testemunho vivo do itinerário da vida humana, para gastar tudo o que há para ser gasto, despojando-se de todo o peso material, das mortes que vivencia ao longo da experiência de estar vivo, dos medos, das dúvidas, das angústias, para “estar bem”, para reconhecer que “não te[m] mais nada e [é] contente”. Na terra dos homens, no irredutível da nossa condição. (1994, p. 541)

À semelhança do reconhecimento da valorização do ato de escrever para Vergílio Ferreira – conforme as palavras de Fernanda Fonseca na introdução do trabalho –, podemos observar a centralidade que o ato de escrever assume para o missivista. Muito mais que comunicar, a urgência de escrever torna-se central para o preenchimento do tempo restante da vida, isto é, no tempo ainda *válido*, “no irredutível da nossa condição”. Desse modo, observamos que a imaginação, traçada em escrita, protagoniza o momento do velho. A falta, motivadora cruel da saudade, propulsiona uma evocação do passado, num retorno que se concentra na incessante busca provocada pelo desejo de tornar presentes aquilo e aqueles que lhe faltam. Esse projeto escritural, que implica confronto e luta, é construído pela recordação e, por conseguinte, pela (re)criação do passado e pela confrontação com o presente no lar de repouso, em dias que atestam a inutilidade a que querem renegar os velhos, contra a qual a escritura se insurge:

Porque só morre quem quer, minha querida, já to disse mas não há mal em repetir. Eu, por exemplo, não me sinto ainda bem inclinado. Há a tua memória que ainda nem explorei bem, e a presença dos filhos, que podem ser presentes de vez em quando, e a deusa Flora de Pompeia que ainda não assimilei, e o Cristo e o Dürer, e um certo amor torto e possível a haver se houver, e esta carta a esgotar. Há isso, uma certa eternidade que às vezes sinto em mim e deve ter alguma razão porque me faz bem. (*ENT*, p. 53)

Enumerar aquilo a que ainda falta se dedicar significa fazer planos para o futuro, como se ainda fosse possível – na iminência da morte próxima – planejar. Contudo, é isto justamente o que a escrita permite, pois todos esses “planos” são explorados na escrita, único espaço onde é possível ainda *prolongar* “o tempo”. A consciência de um espírito vigoroso contra um corpo em deterioração permite a João escolher a resistência, e é a Palavra, ou melhor, a arte, o seu escudo para enfrentar o presente. Contra a imagem da amada definhada que luta para ressurgir na memória, o narrador *apresenta-nos* a moça jovem, bailarina de corpo impecável, isto é, o discurso em torno da mulher insiste sobretudo na edificação transcendente do seu corpo. Podemos dizer que *todas* elas – afinal, a (d)escrita na carta já é *outra* – conjugam uma rememoração retocada pelo olhar desejante e atual daquele que a (d)escreve, pois é preciso “preencher e inventar, afinal, um *presente*” (Fonseca, 1992, p. 91).

A fim de contornar o avanço vertiginoso da senescência, a falta de convívio humano significativo e a autoridade aterrorizante da morte, isto é, à revelia de “qualquer coisa em que a morte não esteja à porta do imaginar” (*ENT*, p. 16), está nas suas páginas o que resta e o que tenta recuperar das chamas da vitalidade e amor que a vida não mais lhe concede, o que potencializa a carga emocional que encharca suas palavras. Declara o amante: “Penso em ti e o que me apetece é repetir contigo a festa do teu corpo” (*ENT*, p. 92). Ao contrário de um lar de repouso, expressão que nos remete à inércia, ao apaziguamento, à morte, ele busca um espaço de experimentação, recordação, criação, isto é, a escrita emerge como um lar de inquietação onde é possível demonstrar o desejo ainda pungente de sua consciência ativa. Festa, sinônimo de compartilhamento de prazer, indica-nos o quanto a Palavra pode ser fonte de sensação revigorante – inclusive e acima de todas, a erótica –, como veremos no segundo capítulo.

O impulso emotivo é ainda maior quando a falta sentida pelo narrador-missivista em relação à amada morta é já anterior a essa morte. Mónica é ausente desde muito antes, no

modo de se relacionar com o marido: ríspido, hesitante, a ponto de chegar ao desprezo por João. Já era prática anterior à morte, portanto, o amante lançar mão de malabarismos comunicacionais, à semelhança da carta, para que a relação se mantivesse:

dizer-te o contrário do que penso para discordares e dares-me razão sem queres. Porque tu eras tão difícil. Difícil. Jamais te disse fosse o que fosse que tu dissesses tens razão. O mais que conseguia era não dizeres nada e eu então pensava que estavas de acordo. (*ENT*, p. 114)

O trecho nos revela que a tragicidade já estava presente muito antes da escrita da carta, no silêncio, na indiferença, na discordância da amada. Isso exigia que o amante dispusesse de estratégias no jogo da relação, o que nos permite dizer que a comunicação com a mulher amada, assim como na carta, desde muito se assemelhou a um monólogo. Esse jogo de sedução às avessas – ainda que a despeito de todo esse modo ríspido, eles tenham constituído família e tido filhos – é promotor no presente de uma escrita reveladora de questionamentos que implicam acusações ao outro: “Na realidade gostaste alguma vez de alguém?” (*ENT*, p.108). O gênero epistolar, nessas condições, permite um “acerto de contas” com o passado, revisão necessária para que o velho suporte o tempo que lhe resta, ao possibilitar que ele, enquanto narrador, “realiz[e] aquilo que não lhe foi possível concretizar como personagem” (Dal Farra, 1978, p. 66). Tal consciência ele também demonstra ao declarar: “Se viesses, talvez te não pudesse já dizer o que te digo, porque para as palavras difíceis uma presença é importuna” (*ENT*, p. 69). Afinal, na presença *real* dela, o diálogo se mostrava impossível. A ficção é o único espaço, ainda que virtualmente, que permite essa possibilidade. Desse modo, a escritura permite ao escrevente vislumbrar a libertação de sofrimentos contidos, falas “engolidas”, vontades reprimidas, prova de que não só o corpo, mas o relacionamento amoroso também lhe impuseram constantemente limitações, sobre as quais a Palavra vem se impor no presente.

A tragicidade da ausência comunicativa no relacionamento do casal é reforçada por um processo de luto também antecipadamente experimentado, uma vez que o amante

acompanha a degradação física e mental da mulher: “Lembras-me quando já perdida de ti, tão indefesa, revertida a uma infantilidade passiva, a Márcia um dia perguntou-te quem sou eu? e tu disseste não sei, é uma menina [...] E eu sofri, sofri, num desamparo tão grande.” (ENT, p. 95).²⁶ A preocupação frente ao deslocamento entre corpo e mente, portanto, nasce anteriormente também, dado o desespero – sentimento comparado ao espanto do luto – do amante diante da perda de lucidez de Mónica:

Lavo o teu corpo mas tu não estás lá. Lembro-me. Outrora vinhas de dentro de ti e chegavas até ao limite dos dedos, das unhas, dos cabelos. Estavas em todo o corpo e eu reconhecia-te. Na pele, nos gestos. Nos olhos eléctricos vivacíssimos. Mas agora está só o teu corpo sem ninguém que se responsabilize por ele. O teu corpo é irresponsável, querida, a quem pertence? Refluiu todo para o teu centro, não vem nenhum sinal de lá. Não te vejo nos olhos, são incertos, olham para parte nenhuma. Não tens centro – onde é que moras? (ENT, p. 131)

Diferente do velho amante que faz da linguagem uma arena em que se presentifica uma luta entre a avidez de uma mente sã e a precibilidade do corpo, a mulher, mais gravemente, perde a sua consciência. Com a “descentralização do seu corpo” – e se lembrarmos que a amada era ginasta, a tragicidade se potencializa –, que significa a perda do poder de se comunicar com o mundo e de significá-lo, ela se desvincula da relação com o mundo. Se levarmos em conta que, para Vergílio Ferreira, “o absoluto do nosso corpo é o absoluto do nosso ‘eu’ e que o “corpo é ambíguo porque se *o somos*, é como se também *estivéssemos nele*” (1978, p. 251), podemos pensar que o “corpo sem ninguém” já indica uma forma de morrer. Para agravar a angústia e sofrimento diante do corpo desabitado da mulher amada, ela marca o marido também pelo avesso, numa fala que representa e sintetiza seus atos, o que, independente da situação de inconsciência da amada, o narrador-missivista remói no seu percurso de escrita “expurgatória”:

²⁶ Isabel Cristina Rodrigues observa que o “a integração de Mónica no mundo do silêncio processou-se de um modo gradual – a fala da personagem foi-se primeiro degradando em palavras vagamente desconexas (ENT, p. 130-131), depois tomou a ambígua forma de um balbúcio incompreensível, de certo modo idêntico ao poema de André (ENT, p. 161-162), e por último consolidou-se num mutismo definitivo” (ENT, p. 287-288)” (2006, 117-118). Essa característica, associada às outras supracitadas, potencializam ainda mais o caráter trágico da condição de João para motivar a sua escritura.

Foi um momento terrível. Tu ias um pouco à frente e eu tive um susto enorme e para fora, fui apanhar-te à morte. Morte de ti, dos teus ‘devaneios inconsequentes’ e de uma certa palavra que me disseste mais tarde e eu ouço agora lá, e da tua sujidade, querida, de que eu te lavava na banheira todos os dias, e da palavra que volta a lembrar-me, tinha-te eu justamente acabado de lavar. Foi uma palavra – ficou-me a doer tanto, quantas vezes a ouço ainda. Disseste-ma em voz muito baixa e os olhos ainda em fulgor muito abertos a olharem a um lado e outro à procura ou no receio de alguma testemunha ou mesmo de mim que estava ali perto
– Sabes uma coisa, João? *Nunca te gramei*. (ENT, p. 85-86, grifo nosso)

Levando-se em consideração que o signo “grammar” significar tanto “gostar” quanto “aturar” na língua portuguesa, a tragicidade novamente se impõe, pois se observa a declaração de um sentimento contrário ao amor, e mais, que beira o insuportável. Por meio da escritura da carta, ele recorda o passado – e faz-se necessário destacar que recordar significa passar novamente pelo coração – para reconfigurá-lo diante da luta incessante com algumas lembranças insistentes que parecem inesquecíveis, ao mesmo tempo em que busca reexperimentar a pulsão excitante de um desejo também incessante. É necessário destacar que estamos diante de um narrador em primeira pessoa, o que nos indica que o discurso se constrói pela parcialidade, isto é, por um único ponto de vista.²⁷ Mais que desconfiar da legitimidade desse narrador sempre apaixonado – outro motivo que reforça a subjetividade do *olhar* e do dizer –, essa perspectiva permite-nos afirmar que rememorar as frustrantes experiências com a amada – sendo “Nunca te gramei” o ápice –, torna-se um modo – ou até mesmo uma estratégia, uma vez que ao escrever reinventa Mónica – de o amante-escritor justificar a intensidade e emotividade com que encharca esse discurso amoroso. A escritura encerra-se como o meio pelo qual esse amante busca escrever, a seu modo, a sua história:

Olho à volta, de frente para trás, que já não há mais frente para olhar. Eu acho a coisa perfeitamente estúpida, tu que dizes? Não o lembrar, que o lembrar lembro. É uma forma bastante prática de tornar a viver. As coisas aconteceram, fazem-se acontecer outra vez. Sobretudo o que valeu a pena e

²⁷ Tal característica possibilitou o estudo de Rosa Maria Goulart sobre a obra vergiliana sob a perspectiva do romance lírico, caracterizando-o do seguinte modo: “não há a separação entre o mundo em que vivem as personagens e o universo lírico do discurso que o molda. Do mesmo modo, sendo o eu *narrante* indissociável do eu *narrado*, ele não se distancia suficientemente de um mundo vivido para o perspectivar com relativa objectividade” (1990, p. 36).

nos pôs um pouco de contentamento na alma. Purificar as coisas das chatices que também lá estão. Ou lembrá-las também a elas mas pôr-lhes à volta uma moldura de desculpa ternurenta. (*ENT*, p. 133)

Percebemos que o discurso lírico se manifesta com a consciência autoral. Há de se destacar que o narrador se refere ao apelo à memória como um modo de “tornar a viver” e como possibilidade de fazer “acontecer outra vez”. Na primeira expressão, explicita-se como é necessário evocar o passado para construir o presente, e na segunda, demonstra-se a clareza quanto ao modo como o passado é retomado conscientemente, pois que João usa a expressão “fazer”, ou seja, uma ação voluntária. Pelos termos “purificar” e “pôr”, ele deixa explícito, portanto, que a sua extensa carta de amor é construída pela seleção e manipulação do passado, característica já presente na própria natureza da memória, equilibrando o jogo entre o lembrar, o pensar e o escrever. Isto é, a escrita não se dá pela simulação de um recontar em que a memória é guia de uma transcrição, mas sim pela explícita exposição do ato de escrever como um “processo consciente, que conhece o quanto de fictício há na sua construção” (Ruas, 1994, p. 547-548). Já no início da extensa carta, o narrador-missivista demonstra o impulso criador ao transformar o que recorda em escritura:

Amar-te ainda agora na memória difícil. Na memória estúpida, sem razão. Porque não se trata afinal do que foste, era bom que entendesses. O que foste tinha um proprietário que eras tu e mesmo eu que também tinha direito. O que vem à memória creio que está antes, muito antes. E aí não eras de ti nem de ninguém, é assim. Não, querida, não estou taralhado. Recuperar o impossível de quanto te amei e não de quando o amor se possibilitou. Porque o inacreditável é que se ama, querida, e não o que é real, que diabo me importa agora o real? O real é estares morta, mesmo o real não o sei pensar. E se o pudesse pensar, ele só tinha carços e eu partia neles as roldanas do pensamento. Penso o real de então e ele é logo outra coisa – que coisa? Não sei. O real que sobra de todo o real e é o único que realmente é. (*ENT*, p. 13-14)

É perceptível que, desde o início da carta, ainda que necessite da recuperação do passado – afinal, “esquecer é morrer” (Chauí, 2012, p. 30) –, o amante-escritor reconhece a falácia da memória perfeita. Destaca-se também o modo como o narrador entende o real: se o

“real é estares morta”, então ele se encaminha para outro real, o real como possibilidade não mais no mundo *exterior*, mas no próprio mundo criado por ele no espaço da escrita. Ele parte, de antemão, da possibilidade de preencher as lacunas do passado, delineando, pela escritura, “o real que sobra de todo o real”, isto é, o real da criação, “o único”, segundo o próprio narrador, “que realmente é”. Transfigura-se o real para o espaço das construções verbais, movidas pelo pensamento, da sua própria carta. O que emerge é o corpo ausente feito real perceptível e presença incontornável no presente ficcional. A esse propósito, Henri Bergson nos esclarece:

a verdade é que nosso presente não deve se definir como o que é mais intenso: ele é o que age sobre nós e o que nos faz agir, ele é sensorial e é motor – nosso presente é antes de tudo um estado do nosso corpo. Nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade. É verdade que, no momento em que a lembrança se atualiza passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção. (1999, p. 281)

Bergson nos ensina que o passado se configura sempre a partir do presente, portanto, de uma *outra* percepção, diferente da existente no momento em que aconteceu a lembrança. E mais, sendo percepção, motivará novamente o sistema sensorial, permitindo, à semelhança das lembranças, que se sinta *diferentemente* algo em relação ao que se retoma pelo ângulo do presente. O ato de lembrar não é mais observado como uma busca a um baú de histórias passadas, mas a uma *renovação* – no sentido de tornar “novo” – da história a partir do olhar presente sobre ela. Ao (re)escrever o passado disfarçadamente “ao correr da pena”²⁸, principalmente com a sua amada – porque é ela a origem do desejo incontido presente na escritura –, o amante procura favorecer um revigoramento no seu próprio presente. Desse modo, a escrita *da* memória se torna uma estratégia para que o que passou se renove mais uma vez de modo pensado, criado e sentido. Percebe-se que a estrutura do romance, mais do

²⁸ Referência ao romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, que também embaça, por trás de uma escrita que se apresenta *instantânea*, uma consciência escritural.

que se reduzir à “monotonia da repetição” (cf. Chauí, 2012, p. 19) concernente à velhice, cifra o caos intermitente da memória em seu constante retorno (in)voluntário com incursões aleatórias e recorrentes, por meio de imagens fixas, cristalizadas, descontínuas.

E como chove. Ouvia a chuva na cama do hospital e eu pensava intensamente em ti. Sentia a perna inteira no meu corpo e movia os dedos do pé e depois a perna não estava lá. Era só a alma da perna que estava, a perna absoluta. E como chove. O carro da Márcia é um mini, vai ter dificuldade em chegar a casa se houver inundações e deve haver. (*ENT*, p. 23-23)

Cruza-se a chuva do passado – de quando estava no hospital após a cirurgia para lhe amputarem a perna – à do presente – em seus primeiros momentos no lar de repouso – em um dos inúmeros exemplos em que a estrutura do romance presentifica também o momento da escritura. Torna-se, portanto, mais evidente a relação *criativa e perceptiva* entre o passado e o presente, como defende Bergson. Ou seja, o desenvolvimento da carta é marcado pelo domínio da palavra criadora que permite a nova experiência. É somente o caráter criador da memória e a imaginação que possibilitam o amante “pôr-lhes [às memórias] à volta uma moldura de desculpa ternurenta”, modificando assim, a seu modo, as molduras pintadas com o seu olhar desejante no presente. Ainda em relação ao ato de lembrar, as palavras de Maria Lucia Dal Farra se relacionam com as de Bergson:

é como se o ato de rememoração contasse sempre de duas etapas. Na primeira, o narrador apreende sentidos de uma situação – como se fosse um signo vazio – e imediatamente, num segundo estágio, ele preenche tal estímulo com a significação momentânea e inteiramente pessoal. Naturalmente a divisão entre estímulo e resposta é mecanicista e artificial, porque, na verdade, o processo é simultâneo. (1978, p. 82)

A autora destaca a simultaneidade do processo dual, quase que inapreensível na mente humana e, com isso, reitera o processo consciente da rememoração. A carta é construída pela conjunção entre reconhecer e (re)criar uma lembrança, processo elucidado por Dal Farra, e passar para o papel, isto é, transformar em palavras o pensamento para a evocação. Na própria voz do amante-escritor, é possível observar o amálgama entre essas ações:

E então vêm-me ideias lembranças e eu ponho-as à volta para melhorar a paisagem. São coisas súbito imóveis, resplandecem como a estrela dos reis magos. Passadismo dizes tu de olhos baixos, enquanto fazes malha na cova. Não é, quero dizer, não é bem. Porque podem ser coisas do passado ou de qualquer tempo. Ou de tempo nenhum, que é o tempo de todas elas. (*ENT*, p. 147)

A associação linear dos termos “ideias” e “lembranças” exemplifica a relação apontada por Dal Farra para a rememoração e, ao “pôr-lhes à volta”, o narrador explicita a sua (re)criação já presente no processo de lembrar que se estende ao ato de escrever. Dada a falta de linearidade com que as imagens do passado retornam, o amante as caracteriza como atemporais, de modo a novamente reforçar o amálgama entre as lembranças e as suas (re)criações. Além disso, o apego ao passado para criar um *outro* tempo torna-se menos uma opção que a necessidade de sustentar a sua identidade. O passado, desse modo, torna-se também ferramenta fundamental, pois, como afirma Vieillard-Baron, o

momento presente, este instante precário, é coexistente com sua existência como momento passado. Só há significação porque ele permanece presente em mim uma vez que ele passou. [...] De fato, a experiência que vivemos diariamente é a da prolongação do passado no presente. (2007, p. 98)

Mais do que um lugar longínquo e de onde se *retiram* as lembranças, destaca-se que o passado pertence intrinsecamente ao presente, é a partir dele que se cria o presente e é o presente que o (re)cria. Ainda que enfrentar o passado seja angustiante por remeter a perdas, já que “aquilo que mais se quer esquecer é aquilo que mais se lembra” (*ENT*, p. 227), somente pelo ato escritural consciente do narrador é possível “moldar” voluntariamente um presente. Não à toa, portanto, é ao passado que recorre, pois é ele que sustenta a identidade do amante, tão perseguida pela escritura. É também necessário destacar que a ficcionalização também tem seu lugar no confronto com a fatalidade da morte. Carlos Cunha comenta essa necessidade no âmbito da obra ficcional vergiliana:

O traço dominante dos narradores vergilianos reside na ficcionalização do mundo atual, para enfrentar o que o sobredetermina, a morte. Ela comparece obsessivamente para ser invariavelmente combatida, denegada ou vencida,

porque ela não tem acesso aos mundos construídos pela imaginação, onde é banida, como se verifica na ficcionalização anamnésica do passado. Perante o inverossímil da morte, a ficcionalização aparece como o modo verossímil de configurar um mundo possível, habitável e só acessível pela arte. Uma construção epistêmica que permite também ao outro do escritor enfrentar o tráfico e, pela escrita, redimi-lo. (Cunha, 2000, p. 147)

Seguindo a linha de pensamento de Cunha, podemos entender que, ao (re)criar o seu passado, João ficcionaliza a si próprio – como ele próprio admite ao dizer: “é um modo de viver em duplicado, vivo a cópia mesmo já um pouco apagada do que foi” (*ENT*, , p. 180) –. Isto é, a (re)escrita da sua história implica a (re)invenção da própria personagem. Uma vez que aparecem a partir da leitura do olhar do homem que as observa, podemos perceber que a ficcionalização, além da escritura, se apresenta em *Em nome da terra* por meio de outras artes: da escultura e da pintura. Como podemos observar, o narrador realiza ressignificações das obras de arte – que guarda consigo no lar de repouso – que não aliviam assim como não vencem a fatal “indesejada das gentes”, mas permitem uma renovação vigorosa através das estratégias permitidas pela e na linguagem e lhe possibilitam *escrever* uma “verdade acima de um corpo que se apodrece” (*ENT*, p. 292). A (re)criação do passado é inerente também ao processo de busca de presença, exigência metafórica da carta de João, como nos ensina Eric Landowski:

Se o outro me obseda, não é primeiramente na medida em que eu mesmo o invoco? E para invocá-lo, para fazer advir seu simulacro, bem o sei, de fato, a qual procedimento recorrer: a uma espécie de bricolagem, como se faz ao buscar uma idéia que não vem, tateante a partir de sobras de sentido, tentando iscas, procurando um “fio”, manipulando figuras fragmentárias mas sensíveis, sabendo por experiência que, articulando-se umas às outras, elas vão talvez subitamente me restituir a totalidade que compõe, para mim, a imagem daquele que eu quero presente. (2002, p. 169)

Landowski associa intimamente o ato de evocar o outro ao de deixar-se importunar com a sua presença, isto é, defende ser a evocação um modo de reiterar a própria perturbação que a lembrança do outro provoca. Ao se referir à “bricolagem”, explicita que evocar envolve

diretamente a construção do outro. Desse modo, pode-se constatar que, na escritura do amante, a ficção é o fio que permite conduzir e costurar voluntariamente as intermitências da memória, assim como sustentar a construção de um *outro real* para o enfrentamento do presente, possibilitando-lhe “reinventar a beleza, plenitude, perfeição depois da fealdade, do grotesco, da velhice e da morte” (Paiva, 2007, p. 596). O que a vida nega, a ficção permite. O gesto criador – aqui como “palavra-gesto, palavra acto” (Fonseca, 2003, p. 494) – dialoga também com o impulso para a “ultrapassagem do tempo” com a fixação dessa história, idealizado pelo narrador ao se colocar em confrontação com a condição mortal humana. Sobre o impulso humano para buscar a eternidade, Luci Ruas defende que:

Porque não é apenas resgatar a imagem da mulher morta. É mais que isso, a manifestação do desejo de ressurreição, de dominar o eterno, extrapolando os limites da condição humana. Assim como, desde a epígrafe, vemos o Autor apropriar-se da fala do Cristo para apresentar um romance como um corpo capaz de se oferecer, sacralizando a presença humana sobre a terra, garantindo-lhe uma permanência que a limitação e a imperfeição humanas não permitem. (1994, p. 546)

As palavras de Luci Ruas nos permitem entender de que modo a escritura pode ser estratégia de se vislumbrar uma “eternidade terrena”. Através de toda a divinização da mulher e da relação em que se põe ao discurso bíblico e ao próprio Cristo, o registro e a vivência da escritura permitem um vislumbramento de transcendência do tempo. Por isso importa menos a carta ser comunicativa, porque o sentido dela ultrapassa o comunicativo, intui alcançar o poder da “Permanência”. Percebe-se que a escritura para o narrador-missivista é um meio pelo qual ele intenta atingir o sublime na terra, instante de eternidade pela elevação do espírito, tão defendida na maior parte da obra de Vergílio Ferreira. Dada a perspectiva agnóstica do autor, é necessário frisar que as palavras “eternidade”, “elevação”, “alma” e “espírito” – pertencentes à memória cultural do ocidente cristão – ganham nova conotação no texto vergiliano, ratificando *sensações* terrenas – possibilitadas sobretudo pela fruição do amor e da arte –, o que se depreende do próprio título do romance: *Em nome da terra*. Em

face da limitada condição humana, Fernanda Irene Fonseca nos lembra do único caminho pelo qual a eternidade, para o ser humano, pode *existir*, ou apenas ser vislumbrada: “O homem pode ter acesso à representação conceptual desse arqui-conceito temporal e dizê-lo (“*sempre*”), mas não pode experimentá-lo, vivê-lo. A não ser *fictivamente*. Tal como o *instante*, também a *eternidade* é uma *ficção vivida*.” (1992, p. 82). Desse modo, a eternidade depende fundamentalmente, em *Em nome da terra*, da ficção para ser concebida conceitualmente pelo narrador, intuito perseguido à exaustão: “Corpo feroz e lindo, vou aprendê-lo até o destruir e ser eterno” (*ENT*, p. 118). A Palavra lhe permite ao mesmo tempo a busca pelo instante de transcendência humana no exíguo tempo que lhe resta e o registro escritural para o futuro, ambos tenções de eternidade. Na persistente evocação da mulher na eternidade, nota-se como a condição mortal é ao mesmo tempo a maior tragédia e maior triunfo do Homem: o destino humano é o mais certo, mas tem, sob a sua outra face, a possibilidade de a vida assumir caráter ainda mais valioso na busca pela plenitude, experiência que o amante-escritor persegue pela escritura da carta insistentemente.

Ademais, é necessário destacar que “reinventar” a mulher pela escrita remete ao próprio modo como se assentam as relações humanas, uma vez que partem da *construção* que se faz do outro, como explica Helder Godinho: “a relação com o outro implica a significação do outro no texto da vida” (2011, p. 84). É evidente que, mesmo antes da morte, Mónica já era idealizada pela imaginação do amante, projeção comum nas relações amorosas.²⁹ O narrador constrói, portanto, com o artifício da memória e da Palavra a sua amada, (re)inventando-a para, no gesto verbal, fixá-la na eternidade da juventude ideal.

Assim se justifica que o missivista hesite propositadamente entre continuar e/ou mudar um assunto, traga à tona um assunto, mas adie o seu esmiuçamento, adie o contar para tentar

²⁹ Visão que o autor também expõe em sua obra diarística *Pensar*: “Por que te ris do pobre D. Quixote por amar a Dulcineia, que não existia? Mas todo homem só ama a mulher que não existe. E bom é isso. Porque se ela existisse, o amor deixava de existir. Mesmo que ele a ame, como supõe. Porque todo o amor só existe nos intervalos de a pessoa amada existir. Fora desses intervalos não existe. Porque só existe essa pessoa real. Como a nossa casa só existe talvez quando estamos fora dela. Ou qualquer coisa assim.” (1992, p. 53-54)

“apreender” o momento de que fala, para incluir pessoas à sua maneira nas situações “recontadas”: “Tenho muita coisa para te dizer, mas agora apeteceu-me não ter” (*ENT*, p. 67); “Contar-te talvez as histórias que ainda lá havia da guerra civil ali perto. Sangue horror. Mas não agora. Talvez mais tarde” (*ENT*, p. 93). Este é o modo estratégico de esse homem apaixonado afirmar o domínio sobre essa mulher “difícil” para ele: “Deus criou o mundo com palavras. Vou-te criar até à morte” (*ENT*, p. 122). Não é à toa que

a criação como gesto verbal, na tradição da Bíblia, é retomada por Vergílio Ferreira como *leit-motiv* do romance [...], em que simboliza no acto do batismo – ‘Eu te batizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição’ – o gesto verbal de criar com que o Homem se investe de poder divino. (Fonseca, 1992, p. 166)

O discurso bíblico é o suporte de toda a escritura – desde a epígrafe –, pois é nele em que se assentam, salvo as diferenças, o poder de criação, o domínio e intento de eternidade, sobre o qual falaremos no terceiro capítulo. Alia-se a isso o fato de o amante acumular para si as funções de protagonista, autor e narrador da escrita, ratificando assim o seu poder supremo no romance. No que diz respeito à simultaneidade de funções amalgamadas por João, Luci Ruas explica:

O sujeito desse enunciado é alguém que assume e acumula o estatuto de autor (o que escreve a epístola), de narrador (embora trazidas pela memória sem qualquer preocupação com uma ordenação cronológica, e sem apresentar o distanciamento necessário a uma superioridade de narrador que narra em terceira pessoa, as figuras que se constituem vão adquirindo, ao sabor da memória e da imaginação, no modo de apresentação, uma feição narrativa) e de personagem que vive, no universo que a narrativa engendra, o tempo da velhice e, nesse tempo, o intenso desejo de amar a mulher ausente. (1994, p. 512-513)

Tomando para si a tripla função à semelhança da tríade bíblica,³⁰ o velho impõe à escrita a autonomia, o poder e o domínio que da sua vida foram usurpados: “Tenho nas mãos a memória do teu corpo” (*ENT*, p. 15), mãos que desenvolvem metonimicamente a ação da mente *criativa* – a memória – do narrador, como também carregam o caráter erótico que

³⁰ Referimo-nos à tríade “Pai, Filho e Espírito Santo”, que mais adiante reaparece no trecho do batismo de João à Mónica.

perpassa toda a carta – a memória do corpo –, tema que será desenvolvido no próximo capítulo. O poder se mostra perverso, tanto na construção da mulher no seu “impossível” e “inatingível”, quanto no discurso no imperativo:

Como tu estás! vais-me dizer – não digas. (*ENT*, p. 11);
Houve um certo momento de contaminação geral e tu foste também contaminada. Não digas que não. Foste. (*ENT*, p. 12-13);
Mas se não falamos, falo agora. (*ENT*, p. 19);
Não digas – nunca te gramei, oh, não digas. Foi tão horroroso ouvir-te. Estavas louca. (*ENT*, p. 218).

Importa pouco saber como ela está, se ela foi contaminada ou não, se ele quer ouvi-la repetir a fatídica frase, pois ele sobrepõe *o que diz na sua escritura*. Entre inúmeros possíveis exemplos, ainda que o missivista pressuponha o diálogo, ele só reitera o intuito de calar impositivamente o outro, como se agora fosse possível virar o jogo de dominação da relação amorosa. Pelo tom imperativo, o destino da mulher é explicitamente localizado nas mãos do escrevente. Não importa mais o que foi, mas o que agora ele *escreve para que seja*, afinal, como ele próprio declara: “a razão estava do lado da ordem”, o que é reiterado pela evidência de quem está no comando da carta. Por trás de um discurso de quase vitimização de si e glorificação da amada, esconde-se o verso do discurso que impõe, mesmo que depois do silêncio do outro, um silenciamento. O fato de o definhamento dela vir acompanhado da perda da lucidez acentua ainda mais a supremacia da voz do amante-escriptor. A espacialização da memória também é ato que endossa o jogo de criação pelo qual se constrói a escrita: “Mas eu gostava que o André viesse também à nossa conversa. Ter os três neste instante na minha memória” (*ENT*, p. 101). Assim, constrói-se um jogo de escrita que evidencia mais o espaço da memória que a memória do espaço, reforçando mais uma vez a inexistência de uma “memória perfeita e transcrita” e a evidência da sua ficcionalização.

É significativa, portanto, a escolha do gênero “carta” para a evocar e (re)criar Mónica. Urge lembrar que o narrador lança mão de um gênero essencialmente comunicativo, o epistolar, mas que aqui é construído, pelas possibilidades que a ficcionalização permite, com a

certeza da impossibilidade comunicativa. Todavia, é necessário destacar que a carta é ainda o gênero textual que carrega o “toque” pessoal aliado à carga emocional do escrevente. É também onde o ausente se torna *presente* por sua centralidade no assunto da escrita. Essa denominação reforça a consciência do narrador para a sua escritura, pois, como defende Rosa Maria Goulart:

na situação em que João se encontra, é-lhe extremamente útil, mesmo fundamental, estabelecer, ainda que ilusoriamente, uma forma de comunicação que o salve de uma vivência que lhe é extremamente penosa (e diga-se, entre parêntesis, que a ironia trágica ou mesmo o humor negro aí presentes não redimem a disforia de tal situação). (1997, p. 105-106)

Goulart reconhece que insistir no gênero epistolar é um artifício para tentar afastar a solidão. Da confrontação com o mundo, o narrador-missivista se posiciona em confrontação com o texto, num movimento em que o exercício da escrita possibilita a *presença* do outro, afinal, para o amante escritor, “falar de uma coisa é torná-la logo real” (*ENT*, p. 61). É a partir da falta do corpo feminino que o amante vai ao encontro do corpo do texto e do corpo-texto, conduzidos agora pela voz masculina que demonstra seu poder sobre a (re)criação do outro, o que é reiterado por Jean-Pierre Néraudau: “esses sentimentos [os pessoais] são tão extremos que necessitam, para ser traduzidos, da exploração de todos os veios da linguagem. Igualmente a linguagem da paixão trai a paixão da linguagem e substitui o corpo ausente por um corpo de palavras” (2003, p. 40). Permanece assim o caráter mais tradicional da construção do gênero, pois já na Antiguidade, “para Sêneca, assim como para Cícero, a carta tem o poder de tornar presente a pessoa do destinatário” (Tin, 2005, p. 24). A escolha desse gênero, semelhante à escolha do ato de escrever, também se coaduna com a busca de ultrapassagem dos limites temporais humanos, como as palavras de Andrée Rocha esclarecem: “Presença do dia-a-dia, não alcançará a carta, por ser datada, a intemporalidade das grandes criações? Depende. [...] Em arte, tende-se, pelo contrário, para uma aproximação do intemporal, em função da beleza ou da grandeza externas que se consegue exprimir”

(1985, p. 16). Se considerarmos que “só como ato poético se pode imaginar e compreender que um homem escreve cartas de amor à mulher morta” (Paiva, 2006, p. 610), percebemos que a construção da carta fora do tempo é uma estratégia da ambição do amante para alcançar a *eternidade*. O fato de também se configurar enquanto escritura também reitera a pretensão dela à atemporalidade. Ainda em relação a esse poder de presentificação, Eric Landowski defende que

[a carta pessoal, sentimental, entre íntimos], que procede [...] da vontade de abolir essa distância, conduz paradoxalmente a dizer a ausência, e duplamente: ao mesmo tempo narrativamente, tornando-a um dos temas explícitos, e tendencialmente dominantes, de narrativas nas quais o enunciador conta sua própria solidão, e discursivamente, pelo recurso aos procedimentos da enunciação enunciada: assim a “saudade” da religiosa portuguesa, sua “dor” só é dita para dizer que se está a dizê-la. Nesse caso, aquele que escreve “se escreve” (reflexivamente), primeiro para si mesmo, somente aumentando ainda mais o vazio da ausência que ele pretende preencher. (2002, p. 174)

Landowski reconhece que a escrita epistolar sempre se fixará enquanto busca enunciada. E quanto mais se escreve, mais se reitera o abismo comunicacional, a distância, o vazio. Dessa forma que se reconhece que a carta serve, antes de tudo, ao próprio escrevente. Por um lado, a escritura da carta se afirma e se reafirma como constante busca do inatingível e do impossível em sua amada, e, portanto, não faz mais do que reafirmar uma dupla impossibilidade: a de lograr êxito na comunicação amorosa e também a de atingir a infabilidade da vida. Por outro, percebemos que essa escrita não se desvaloriza, não se perde, nem evapora, mas é o espaço que permite não somente *presentificar* o outro, mas também possibilitar um momento de prazer àquele que escreve. Isabel Cristina Rodrigues, no artigo “*Cartas a Sandra* de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar” – outra obra de cartas amorosas também escritas por um homem, no caso, Paulo, a sua mulher morta, Sandra –, põe em diálogo os dois romances, destacando a importância do gênero epistolar para a estrutura das obras:

acaba por se tornar claro que este diálogo monologante de aparência profundamente desamparada, que os narradores destes romances procuram

estabelecer com as suas duas interlocutoras, é apenas um artifício retórico que facilita a expressão da emotividade de João e Paulo e que certamente não teria sido verbalizado se Mónica e Sandra não fossem exactamente o que são: destinatárias virtuais; este desamparo que caracteriza o texto epistolar em Vergílio Ferreira é, então, como está bem de ver, condição essencial para que esse mesmo texto se materialize. (1999, p. 5)

A ensaísta menciona a inversão profícua da função da carta, isto é, a de exprimir sem exigir resposta, tendo como foco o *dizer*, seja para exortar a dor, rememorar ou criar. Desse modo, podemos perceber que o missivista se encanta com a escrita da própria carta que se afasta da função comunicativa a que se dedicaria e se volta para a autorreferenciação poética, o que acentua o carácter do romance lírico. Por isso mesmo, o gênero epistolar na obra *Em nome da terra* prescinde de elementos estruturais da carta – como a datação e o seu carácter comunicativo – porque pretende focar no seu carácter essencial e persistentemente (e)vocativo à mulher amada, isto é, na potencialidade desse gênero como espaço de *presentificação pela e na Palavra*, da busca pela “presença forte” (*ENT*, p. 9) do outro, como afirma o amante escritor.

O gênero epistolar também carrega um espaço de intimidade necessário a esse velho sedento por momentos amorosos e cheios de ternura, e que por isso se isola para escrever, para criar um *momento para e com* a amada: “Já vou, já vou. D. Felicidade espera à porta [...]. Mas que ela espere ainda, tenho tanto que te ver” (*ENT*, p. 33). Assim, importa menos o gênero epistolar em sua forma que a possibilidade de tornar-se um espaço de “encontro”, ainda que virtual, como ele próprio afirma: “conto-te isto nem sei bem para quê, como em todo o modo de se conversar para apenas se ter ao pé” (*ENT*, p. 186). Curiosamente, tal característica já está presente no carácter “comunicativo” original da carta, como nos ensina Andrée Rocha:

Communicare não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda “pôr em comum”, “comungar”. Escreve-se, pois, ou não para *não estar só*, ou para *não deixar só*. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem actos ou gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa,

embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo. (1985, p. 13)

Nesse sentido, comunicar, na carta de João, remonta ao seu significado de comunhão, de manter um elo *virtual* em comum com o outro, reforçado e possibilitado pela escritura epistolar. Fernanda Irene Fonseca dialoga com Rocha quando afirma que “sob a forte pressão do desejo de comunicar, a subjectividade alarga-se à *intersubjetividade*, a comunicação tenta ser comunhão com o Outro na escrita (e pela escrita)” (1992, p. 174). Não é a lamentação pela perda da mulher que a carta protagoniza, mas como ele se “alimenta” dessa escrita de recordação e “reencontro”. Tal característica também já era defendida na antiguidade clássica por Cícero, para quem “a carta se configura um substituto da comunicação oral e da presença física, a ‘abertura’ é a parte que prepara para o ‘encontro’, identificando e aproximando o remetente do destinatário” (Cícero *apud* Tin, 2005, p. 21). Urge que, mesmo virtualmente, João se apegue ao vínculo amoroso, e para isso também o gênero epistolar, no seu significado original, colabora.

Além disso, podemos pensar que insistir em um gênero de caráter essencialmente comunicativo para o seu desenvolvimento pelo avesso possa significar uma metáfora do relacionamento do casal de *Em nome da terra*, calcado na incomunicabilidade, na falha e na incompletude humana e amorosa, uma vez que o modo como nos é apresentada a relação entre os dois na escritura da carta é exemplo singular da “distância que medeia fatalmente entre o *eu* e o *tu*” (Goulart, 1990, p. 94). Metaforicamente, a última tentativa de aproximação com a mulher amada novamente falharia em seu propósito de comunicar.

Resgatar a identidade de si, reconfigurar o passado e se apegar o poder de criar são possibilidades que a escritura desta carta permite a este homem para suportar o fim degradante da vida. Em relação à centralidade da escritura para uma reafirmação do homem, Jorge Valentim nos esclarece: “É no fazer, no criar, no escrever a carta e o corpo, no escutar o

corpo/oboé de Mónica e no escrutrar [...] o corpo, vasculhar até encontrar o que há dentro dele, que reside a sua possibilidade de superação e ascensão” (2004, p. 186). Escrever, portanto, significa para o velho a tentativa de resistir à dor e à solidão, de driblar o desânimo que a velhice acarreta, de transferir ao papel a chama viva do desejo – amoroso e vital – que o corpo desse amante ainda conserva, de impor – ainda que pela palavra criadora – um poder sobre o corpo, de almejar o desejo de Permanência, de “vencer” a morte pela suspensão do tempo escritural, lutando contra a mais natural das situações-limite: a velhice (cf. Fonseca, 1992, p. 104). A temática do poder da escritura percorre a obra vergiliana como um todo, mas em *Em nome da terra* parece atingir ao máximo a busca do ser humano para “vencer” o tempo e o corpo através da arte da escrita, ainda que se perceba que o único caminho seja a rendição, conforme as palavras do missivista: “Porque se deve ter amor ao nosso corpo, somos tão ingratos a ele” (*ENT*, p. 116).

Exercitar a escritura implica exercitar a “memória activa” que sustenta vivo o narrador-protagonista e o põe em movimento diante da derradeira limitação a que o corpo já se destina à revelia de sua mente sã. Assim, importa menos a destinação da escrita que o seu exercício, porque se trata de um ato de cunho narcísico, que quer mais significar ao que escreve – expressando a “verbalização de uma vontade” (Rodrigues, 1999, p. 8) – do que a quem escreve. João escreve menos para o outro que escreve o outro. Também ele próprio se inscreve num discurso que busca ocupar o lugar dos vazios que a dor da falta não mais suporta, o que é sintetizado por suas próprias palavras: “Lembro-te, penso-me” (*ENT*, p. 291). Rosa Maria Goulart associa a estratégia do gênero epistolar à escrita narcísica do narrador vergiliano:

na carta-ensaio Vergílio Ferreira confessa a sedução da epistolografia, ou se as suas personagens em situações-limite escrevem cartas, é menos para instaurar a presença viva do outro do que para o eu se jogar por inteiro nesse espaço intervalar que, prolongamento de si, deixa o interlocutor a uma distância suficiente para não obstar a que o diálogo epistolar ronde a autocomunicação. (1997, p. 112)

Mais do que falar do outro, fala-se de como o outro o atinge no tempo da escritura, isto é, fala de si mesmo. O foco ao movimento escritural não invalida o que está escrito, o conteúdo, as cartas em si, mas valoriza o jogo em que as palavras parecem *explodir* em significado – para glosarmos Roland Barthes³¹ –, centralizando para o Homem o poder da criação, sobre a qual Luci Ruas assevera: “A palavra da arte. Porque é na arte que o homem experimenta o ser criador do mundo onde ele mesmo se inscreve como criatura, princípio e fim de todas as coisas, dignificado, centrado em si, mito” (1999, p. 244). O narrador-missivista não está apenas seduzido pela amada agora inatingível e intocável, mas também pela escritura que lhe dá o poder de aproximá-la virtualmente, *amá-la* novamente, como ele mesmo afirma: “A felicidade não está no que acontece mas no que acontece em nós desse acontecer” (*ENT*, p. 83). Desse modo, justifica-se o caminho reflexivo da carta, e guardam-se pela Palavra a tragédia e o esplendor da história de um homem que imprime no ato da escrita o vigor de uma vida aproximada do fim. O amante-escritor, num ato consciente e poderoso, busca soterrar o apaziguamento forçado do lar de repouso, os distanciamentos com a família, a própria velhice enquanto esvaziamento de significação e com isso, ergue a palavra criadora para preencher a si mesmo.

E enquanto a morte espreita a todo instante o velho, a literatura emerge com o seu caráter de busca incessante, pois, como afirma Barthes, “a escritura é apenas uma *proposta* cuja resposta nunca se conhece” (2007, p. 174). Busca que também pertence à pesquisa presente em Vergílio Ferreira – tanto em seus romances como em seus ensaios – no que se refere à linguagem, como defende Fernanda Irene Fonseca:

[...] o texto literário é, na sua essência, invenção, ritmo e rito – exercício do poder da Palavra e celebração desse poder. A palavra literária de Vergílio Ferreira questiona e assume em plenitude a sua condição, cumprindo-se

³¹ O uso do termo baseia-se no seguinte trecho de Roland Barthes em *Aula*: “[na enunciação], as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (1977, p. 20).

como pesquisa e realização, teoria e prática, ascese e apoteose: triunfo e celebração da Palavra. (1992, p. 12)

Apreender o processo escritural no momento mesmo em que se realiza abre caminhos para pensar o ato em si. Por defender que “a palavra é a expressão definitiva do homem” (1978, p. 290), Vergílio Ferreira aponta a questão nuclear para a qual se volta o projeto escritural de sua obra. Uma vez que *Em nome da terra* traz um gênero em *suspensão*, um protagonista que lança mão do gesto verbal para *sobreviver* e um modo de se *pensar escrevendo*, a obra se torna espaço problematizador da questão da linguagem, por meio de um exercício metaficcional, sobre o qual falaremos no terceiro capítulo.

Contra o corpo em deterioração do homem assinalado por um destino certo, emerge o corpo textual repleto de possibilidades, espaço onde as faltas cedem lugar a novos significados *criados pela Palavra*. A escritura do amante no romance *Em nome da terra*, em consonância com a voz do poema “Lembra, corpo...”, de Konstantinos Kaváfis, epígrafe deste capítulo, é uma súplica pelo preenchimento do vazio causado pela “desagregação” entre mente e corpo – no caso de João, provocada pela velhice. No poema, uma voz consciente impele o corpo a se equalizar a uma mente desejan-te. Ao iniciar e terminar com a mesma expressão, o poema se encerra na cíclica e incessante busca de solucionar o conflito entre uma mente que ainda se encontra sã e consciente – e que se apega ao passado, momento em que corpo e mente se conjugavam mutuamente em desejos e ações – e um corpo que não mais obedece aos desígnios da mente, fadado ao definhamento e à degradação. Diante do maior dos espaços usurpados, o seu próprio corpo, o missivista encontra na arte da escrita e nas outras artes um modo de buscar “lembrar o corpo do desejo que brilhou por ele em outros olhos”, único sentimento perfeitamente vivo no espírito do amante.

2. “Tenho nas mãos a memória do teu corpo”³²: a escrita erótica

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 capítulo 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). Note-se que em lugar do sofrimento pela perda, da saudade, da falta, “a vontade de amar” ocupa o lugar central de forma direta e explicitamente dita como o 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. Visto que no primeiro capítulo compreendemos que a carta assume valor mais narcísico que comunicativo, podemos então afirmar que o pronome oblíquo pode ser compreendido mais como um objeto direto – “vou escrever Mónica”, no processo contínuo de evocação que se propõe 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, como discutiremos neste capítulo.

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

³² *ENT*, p. 15.

exercício que não serve ao utilitarismo, a impossibilidade comunicativa da carta novamente se justifica, uma vez que o gênero epistolar desse modo construído endossa o “fim em si mesmo”, num exercício em que a linguagem também se torna espaço de gozo, tanto verbal quanto pessoal para quem escreve. Da mesma maneira, podemos afirmar que a carta em *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 feito por esse amante escritor, aqui trabalhado com as condições de que anteriormente falamos, potencializando assim a tensão erótica na sua concentração de reflexividade e na centralidade de discurso sobre o *eu* que ela 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 lócus 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 –, centraliza a questão do corpo como uma das leituras possíveis do romance. Dono de sua escrita, a epígrafe poderia ser vista como um modo de o narrador-protagonista transubstanciar o seu corpo para o seu corpo-texto,³³ isto é, voltar a atenção para o corpo é também identificar o caminho de materialização da linguagem que se percorrerá. A materialidade do corpo necessária pela urgência e flashes de encontro entre os corpos do casal agora se dá pela materialidade da linguagem, como observamos no seguinte trecho:

³³ Em relação à centralidade da temática do corpo no romance *Em nome da terra*, 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 irredutível e é, ao mesmo tempo, o princípio de qualquer estruturação’ (Barthes, 1977, p. 186), inclusive a da escrita ficcional” (2004, p. 187-188).

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 soubesse 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 que se refere tanto à densidade da imagem recriada do corpo da mulher amada e ao corpo-texto em profunda erupção de desejo são imagens que revelam as faces de uma união entre elementos que pertencem a ambos os corpos de que tratamos: o da mulher e o da escrita. Henri Bergson aproxima a lembrança à sensação de sua rememoração no presente, ao defender que

[a lembrança] continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança. (Bergson, 1999, p. 137)

Como podemos observar, 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, exemplo que vimos no trecho do romance citado acima e que persiste em toda a carta. Recordar permite a (re)experimentação de sentimentos que, diferente do definhamento do corpo físico, não adormeceram no espírito do velho amante. Desse modo, a máxima condensação de uma relação entre espaços eróticos está em “entrar com a consciência difícil”, pois une a força da imaginação desafiadora de uma recriação emotiva e intensa com o movimento de penetração do corpo, enfrentamento também presente no

momento da escrita. Ainda no que tange à escritura sobre o corpo do outro, faz-se mister destacar que a mulher era bailarina quando João a conheceu:

Espera, deixa-me ver devagar. Dás uns passos, bates uma palmada no chão e sobes alto e lá no ar dás uma volta sobre ti, mas antes de caíres de pé, imóvel, fico a ver-te parada no ar. Corpo elástico, esguio, fico a ver-te. Flutuas imponderável, a Terra não tem razão sobre ti. Vejo-te no espaço, todo o corpo elástico numa curva dos pés até ao extremo das mãos, ou talvez não, recomeça o salto para ver melhor. Talvez o corpo não em prancha ao alto mas enrolado sobre si e giras no ar em rodízio até te desenrolares e caíres depois em pé e firme. Queria dizer-te como isso me maravilhou, o teu corpo poderoso, desprendido das coisas, liberto da sua condição bruta, feito de um esplendor imaterial. Terei dito bem? Imaterial. Quanta coisa havia nele, os teus ossos, as tuas vísceras, mas tudo existia leve e eu só lhe via a sua forma perfeita no seu voo. (ENT, p. 30)

O trecho nos permite pensar que o próprio corpo da mulher que dança – isto é, a linguagem do corpo –, fluido envolto em seu movimento, já pode ser visto como metáfora da arte do corpo-escrita. O corpo em movimento, que desperta agora o desejo do amante, é a escrita em construção que também será espaço em que vai aflorar o desejo. O desejo reprimido de João ao ver pela primeira vez a amada dançando é metonimicamente alastrado por todo o processo de (re)construção dela, mas agora o desejo é poderosamente ressignificado, no momento exato em que a sua voz é suprema diante do silenciamento incontornável do outro. Agora é o “corpo escritural delineado pelo narrador que busca o voo da transcendência”. Segundo Rosa Maria Goulart,

se a dança é, por conseguinte, a arte por excelência do corpo, e a que se realiza em maior intensidade, na medida em que nela esse corpo se executa por inteiro, ela é também de todas a mais precária, porque assenta num gesto que se consome no momento mesmo da sua realização e para além do qual nada fica. Talvez ainda por isso se possa afirmar que é a arte da fruição máxima por esta ser inversamente proporcional à durabilidade. (1990, p. 97)

Movimento de um instante intransferível e irretornável é também a arte de fruição da escrita, momento de que dispõe o narrador-missivista, o que nos permite afirmar que o movimento da dança metonimicamente se desloca para o movimento de escrita, ambos eróticos em sua dimensão. À semelhança do voo e do movimento *instantâneo* da dança,

também se verifica o gozo da escrita na construção da carta, do mesmo modo que o jogo de insinuação que envolve a dança é consoante ao jogo erótico da palavra no romance. O ato da escrita também se relaciona ao desejo pela metáfora das mãos:

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 nas metáfora das que constroem-na e percorrem-na 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” o outro é querer reiterar o domínio sobre a amada, afirmação de uma escrita que se regoziza *por cima* do outro. Esse carácter 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 sexual. Assim, as mãos de João, que continuam a “falar” – agora na simulação comunicativa – em sua escritura reiteram o carácter erótico dela.

Além da recorrente contemplação das imagens que o amante guarda, assim como sua observação *no espaço da imaginação*, o escrevente afirma ser o tato o sentido que assimila

tanto um caráter delicado quanto bruto (cf. *ENT*, p. 159), isto é, o risco da escrita que atribui à mulher aura de deusa é o mesmo que insiste em lembrar os momentos de humilhação. Além do tato como elemento importante para a comunicação na relação erótica, também o é a visão, ambos os sentidos aguçados tanto no passado quanto no presente desse relacionamento: antes, na relação física com o corpo da amada, agora, figurados em escrita e no modo de observação dos objetos escolhidos pelo velho para guardar consigo no lar de repouso, como veremos mais adiante. Eric Landowski põe em relevo a escrita da carta direcionada ao passado para uma necessidade de preenchimento do presente:

Curiosamente, a escritura “do desejo”, aquela em que o desejo de escrever é inteiramente determinado pelo desejo do outro, parece por natureza, estrategicamente contraproducente. Na intenção de se tornar presente a seu longínquo destinatário, o que escreve se esgota em dar conta de seu próprio presente; não de um presente relativamente extensível como aquele de que se fala quando se trata, no máximo, de enviar a alguém “notícias”, pois o desejo é mais exigente que isso. É um presente “absolutamente presente”, que ele pede que se fale: um presente pontual, candente, se assim se pode dizer, o mais imediato que se possa conceber relativamente ao sujeito: o próprio presente de sua enunciação. Daí essa deontologia muito particular em relação a todos os outros gêneros de discursos, que acaba por fazer que tudo o que pode e deve ser dito seja contido nesta pequena frase: “Aqui, agora, eu estou te escrevendo, a ti”. (2002, p. 176-177)

Landowski evidencia o caráter imediato e narcísico para aquele que escreve cartas “de desejo”, pois defende que o momento em que se escreve será sentido de um modo impossível de se estender ao outro. Isto é, há uma intransitividade já no próprio ato de escrever cartas de amor, pois a escrita servirá para o regozijo do próprio escrevente. E a própria frase citada pelo pesquisador – “Aqui, agora, eu estou te escrevendo, a ti” – nos remete diretamente ao ato contínuo do narrador de *Em nome da terra*. A escrita epistolar, desse modo, serve à perenidade fugidia no decorrer do seu processo, em cada instante intransferível e irrepetível de fruição. O corpo escritural do amante torna-se um corpo que arde ao transbordar o desejo – na recordação dos momentos eróticos – e em desejo – na linguagem erótica delineada. Podemos afirmar então que se desvelar *no próprio instante de desenvolvimento da escritura*

acentua também o caráter erótico do romance, porque é lembrar a todo o momento o que se busca, o que se deseja, e assim alimentar o desejo a todo instante. Reclamar a presença na ausência só é possível no contínuo ato de amar, desejar, querer.

Antes de nos dedicarmos à leitura de trechos que envolvem o corpo da mulher amada e/ou o corpo do texto, é necessário destacar a relação ambígua do velho com a funcionária que lhe dá banho no lar de repouso. Como se observará no trecho, entrelaçam-se os banhos da velhice e da infância, pois a birra de menino é a mesma do velho, assim como a impotência. Até mesmo o amor de mãe se transfere para o modo “amoroso” com que Antónia lhe dá banho:

Era uma moça ainda nova e ela retirava-me peça a peça a minha idade adulta até ficar a criança que ela queria. Eu tomo o banho! berrei-lhe para ela acreditar na minha força de homem. E ela disse ora não querem lá ver este menino birrento. Estou nu e sem razão para ter vergonha de estar nu, que era o que apenas me podia agora vestir. E tinha o coto da perna a atestar isso, porque o meu corpo não estava inteiro para atestar a importância de si. Então a Antónia manobrou uma manivela e a cadeira subiu mais alto que a banheira e depois manobrou ao contrário para a cadeira mergulhar comigo na água. E imediatamente começou a lavar-me. Tão desprotegido, Mónica. Tão desapossado do meu ser. Lavava-me a cabeça, o tronco, lavava-me as partes amorosamente. E eu pensei - depois vai pôr-me cueiros lavados. Então a minha mãe entrou devagar porta adentro e começou a lavar-me com carinho e eu estava sentado na velha selha de zinco, o pescoço, as orelhas, o sexo ainda por existir e eu tinha os olhos fechados e a Antónia voltou a lavar-me ela e eu tinha uma vontade lenta de chorar. Antónia manipulava-me todo e havia ainda uma presença de mim para mim próprio e sentia que ela me tinha desapropriado do meu corpo. (*ENT*, p. 39)

Expõe-se o sofrimento diante de um corpo a envelhecer e a inaceitável condição constrangedora de ter que se submeter ao banho dado por outra pessoa, o que significaria a rendição do corpo ao pensamento ativo. Ainda que haja uma certa relação ambígua de prazer no momento do banho, a hesitação em aceitar a sua condição trágica permite-nos perceber que a cena, mais do que evidenciar um tom erótico, salta aos olhos por denunciar a impotência humana diante da força da velhice. Em lugar do prazer, pela imagem de extrema humilhação, entrevê-se a mísera condição (cf. *ENT*, p. 51) de invencibilidade da mente sobre o corpo diante das forças do desejo – isto é, a “miséria da nossa condição”, como Vergílio

Ferreira trata na sua obra como um todo –, ainda que tanto se faça para tentar comandá-lo. Além disso, para além do definhamento natural do corpo, também se observa uma situação em que a degradação é imposta no lar de repouso, pelo modo como o protagonista é forçado a tomar banho acompanhado.

Podemos observar que a necessidade de se impor contra o abandono da família no lar de repouso e contra o definhamento incontável do corpo denuncia, antes do desejo erótico, o desejo que impulsiona à vida. Do ponto de vista da filosofia moderna, o desejo é o natural motor do ser humano (cf. Kehl, 2012, p. 366), sendo entendido como tudo o que nos impulsiona à movimentação, ao impulso de viver, o que significa dizer que o desejo, além da chama da paixão, é, sob outro aspecto, a chama da vida. O desejo que o protagonista tem de amar Mónica equilibra-se com o desejo de viver, de reagir ao apaziguamento forçado e à vida passiva a que os velhos do lar de repouso se submeteram e se entregaram – por isso o narrador os acusa com palavras tão cruéis, pois para ele, o que se perdeu foi o desejo que lhes alimentaria o sentido da vida. Segundo Maria Kehl, as vontades e motivações do ser humano se respaldam sempre no desejo de se alimentar um desejo, ou seja, no fundo, “o que mais se deseja é seguir sendo sujeito de um desejo que possa se enunciar, ter a falta mas também o significante, já que o terrível é a falta sem um significante que *pareça* lhe corresponder – e assim sucumbir a ela” (Kehl, 1990, p. 370). Diante da velhice inevitável e das perdas irreparáveis, essa necessidade se torna ainda mais vital para o amante-escritor. É no ato de escrever que o missivista une – o que podemos chamar de – dois desejos, o da vida e o do amor, pois é esta ação o que permite fazer da falta um espaço de ressignificação. Além de se apegar à escrita como significante, ele faz da escrita espaço de novas significações na construção erotizada de sua amada, isto é, a escrita, reflexo da imaginação, é o que permite que o sujeito continue tendo um desejo para enunciar, como defende Maria Rita Kehl. Dedicamo-nos ao seguinte trecho:

Descemos então ao rio [...] Descalcei-me também e imediatamente devagar começaste a despir-te devagar. Despes-te de novo agora quando o penso, não te apresses. [...] Gostaria que estivesses viva no meu modo de te viver. [...] Era belo o teu corpo, terrível. Tanto que sinto ainda agora o dente rangido, podes crer. (*ENT*, p. 14-15)

A espacialização da memória – ao *vê-la* (a Mónica) novamente despir-se na recordação em linguagem – gera a possibilidade de criar para ele próprio um momento de intensa intimidade. Desse modo, é possível ter poder sobre o presente e “sentir agora” novamente a partir da evocação do passado, reflexo que é possível somente por um resgate consciente, e portanto, criativo, do que se *deseja* lembrar do passado, como o amante confessa: “no meu modo te viver”. Também essa expressão carrega teor erótico, pois o pronome “te”, relacionado ao verbo viver, alude à relação de pertencimento ao outro, principalmente pelo lado corpóreo. Sobre as possibilidades de construção que imprimem uma experiência intensa *em linguagem*, Roland Barthes assevera:

A enunciação [...], expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (1977, p. 20)

Barthes evidencia que a enunciação se faz não pela transferência dos signos para o papel, mas no próprio “tecido” textual o impulso emotivo se transborda. A escritura, para o narrador, vai se tornando instante de fruição à medida que, no movimento de recordação do passado, imprime à enunciação todo o impulso erótico que ultrapassa a rememoração de momentos íntimos deles nesse “outrora agora”³⁴ especialmente (re)criado. Mais do que a

³⁴ Referência aos versos de Fernando Pessoa em “Pobre velha música”: “Pobre velha música! / Não sei por que agrado, / Enche-se de lágrimas / Meu olhar parado. // Recordo outro ouvir-te. / Não sei se te ouvi / Nessa minha infância / Que me lembra em ti. // Com que ânsia tão raiva / Quero aquele outrora! / E eu era feliz? Não sei. / Fui-o outrora agora.

rememoração do passado e a experimentação do presente, o próprio desvelar da escritura metaforiza o modo como ele imprime a essa escrita o seu impulso para viver e para *amar* no escrito. Contra os limites das linhas e marcas do tempo no corpo, contra o emparedamento – outro limite – no lar de repouso, contra a falta e perda da família – limites da vida e das distâncias –, o velho se entrega aos deslimites da língua, desafiando-a, processo de erotização da linguagem para Roland Barthes (cf. 1987). Observa-se, portanto, que é na desconstrução da língua, na tensão erótica entre *choque* dos termos, que se sintetiza a relação da recriação a partir do passado, como notamos no seguinte trecho: “Tenho tanta coisa para te dizer lembrar” (*ENT*, p. 83). Equilibram-se no ritmo e na construção da linguagem as ações de falar sobre o outro (ou ao outro) e recordá-lo, o que culmina em mais um exemplo de construção erotizada da língua.

Segundo Octavio Paz, “a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora.” (Paz, 1994, p. 12),³⁵ o que nos permite aproximar os campos da escrita e do erotismo pelo fio da imaginação. Não é à toa que o amante escritor assume sua consciência de “memória activa” em relação ao outro: “Porque a memória não tem movimento, minha querida, a imaginação é que sim” (*ENT*, p. 65). Do mesmo modo que a memória e imaginação são manuseadas conforme o seu desejo, o corpo depende da imaginação para deixar aflorar seus mais íntimos desejos, pois, como bem sintetiza Adauto Novaes: “a força da imaginação está por inteiro em nosso corpo” (1990, p. 15).

³⁵ No que se refere aos estudos do desejo, a filósofa Marilena Chauí disserta sobre o reconhecimento, pela filosofia moderna, da seguinte relação: “Um ponto será comum a todos os filósofos do início da modernidade: o laço prendendo o desejo à imaginação. Com efeito, o campo privilegiado das relações entre alma e corpo é aquele onde ambos operam com o mesmo referencial e esse campo é o das imagens produzidas no corpo pela ação de objetos exteriores sobre os órgãos dos sentidos, os nervos, o sangue e o cérebro. A imaginação (sensação, percepção, memória, fantasia e linguagem) é esse lugar enigmático onde transcorrem a passividade (do corpo e da alma, receptores da ação externa) e a atividade (do corpo e da alma, fabricantes das imagens internas). É na e pela imaginação que o desejo [...] realiza seus movimentos, prendendo a alma ao seu corpo e o corpo à sua alma.” (1990, p. 49)

Desse modo, propomos que a falta do outro provém menos da saudade da convivência, da companhia, do companheirismo – afinal, o narrador expõe-nos o conflito de relacionamento do casal –, do que da saudade do corpo da mulher, através do qual era possível transcender, pelo qual o desejo pulsou – a “vontade de amar” – e ainda pulsa insistentemente. É, portanto, significativo que o amante-escritor se dedique à memória do corpo da mulher também constantemente, como declara: “Penso em ti e o que me apetece é repetir contigo a festa do teu corpo” (*ENT*, p. 92). O signo *festa* envolve-se da conotação de um compartilhamento de alegria, mas, na caracterização dada pelo narrador – “a festa do teu corpo” –, entendemos que se trata de uma festa íntima, isto é, de compartilhamento de prazer a dois. Além disso, a exaltação de um momento festivo é semelhante à excitação do corpo *em festa*. Há também de se destacar que o uso do termo “apetece”, por pertencer ao campo semântico tanto do desejar como do comer, corrobora mais ainda com o teor erótico da declaração. Temos a confissão de um apetite pela celebração conjunta do corpo do outro, isto é, do desejo para a relação sexual. A imagem (re)construída obsessivamente no romance é o próprio corpo da mulher Mónica, em cujo delineamento fica clara a consciência criadora do narrador, como podemos notar quando este observa atentamente uma fotografia dela:

Tenho a minha parede onde te vejo, minha querida. A minha invenção de ti. Em todo o caso – deixa-me explicar. Em todo o caso, não é uma invenção, como se diz? romântica, ideal, coisas pindéricas assim. Lembro o teu corpo com muita força, mas há sempre nele outra coisa que está no meu lembrar. Doçura de quando eras jovem e está ali na tua fotografia. O intangível de ti, que era o que eu tinha e fugia para fora do meu alcance e era uma coisa terna para eu ficar em silêncio e encantado. Mas tudo é assim, Mónica, todas as coisas são o que são, mais aquilo que lhes fazer ser e só isso é que é. A frescura de seres, a insuportável perfeição do teu corpo, acabado de fazer por Deus. A beleza transparente que te iluminava por dentro. Era tua, mas só eu a via porque só eu a fazia ser tua. (*ENT*, p. 215)

Da fotografia da amada, cria-se outra imagem pelo olhar, que se refere com a imagem do outro que se constrói para além do que lá está. Desse modo, narrador-missivista expõe claramente a relação entre a memória e a criação que envolvem o corpo de sua escrita. O

homem observa a imagem que é ao mesmo tempo o que “faz dela” com o poder que sua escritura lhe confere.

Ressignificar a mulher, atribuindo-lhe aura de deusa, como veremos mais adiante, é um modo de demonstrar seu domínio *sobre ela* ao recriá-la em linguagem. Do corpo ausente, o corpo da escrita faz-se presente pelas mãos do homem que agora se satisfaz em amar *na linguagem*. A fotografia *lida* pelo amante-escritor concentra o desejo do homem de vislumbrar a eternidade, o que missivista constata ao contemplar a fotografia que guarda dos filhos: “é a forma de se imitar a eternidade no que está mais à mão, qualquer miséria assim, qualquer porcaria assim” (*ENT*, p. 285). Essa visão condiz com a fascinação humana diante de uma fotografia, a que alude o próprio Vergílio Ferreira no ensaio intitulado “Da imagem”: “o grande intervalo que na realidade nos separa é preenchido por uma doce evocação que transpõe esse real de outrora para uma imóvel e silenciosa eternidade” (1998, p. 150-151).

Recordar Mónica no seu corpo e mente em juventude é também mais um elemento que se relaciona ao erotismo. Segundo Bataille, quanto mais afastado do peso natural do corpo, da sua “verdade animal”, de seu caráter fisiológico, mais belamente esse corpo será apreciado, isto é, mais desejável se torna essa mulher (cf. 2013, p. 167). Mas esse prolongamento nada mais é do que a metáfora da pulsão do desejo que se finca na infinita busca pelo outro e sobre a qual, na verdade, toda relação amorosa precisa se construir. Em relação a esse desejo *eterno*, George Bataille afirma:

No momento de dar o passo, o desejo nos lança fora de nós, não podemos mais, o movimento que nos leva exigiria que nos quebrássemos. Mas o objeto do desejo que excede, diante de nós, nos religa à vida que o desejo excede. Como é doce permanecer no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é doce permanecer longamente diante do objeto do desejo, mantermo-nos em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, cedendo ao excesso de violência do desejo. (2013, p. 166)

Bataille esclarece que o desejo se encontra sempre no limite, no impulso de se saciar, na tenção de se exaurir. Ou seja, é justamente o fato de o desejo ser insaciável que movimenta

o ser desejante, alusão também feita pelo narrador de *Em nome da terra*: “no sem-tempo do meu querer” (*ENT*, p. 292). O prolongamento permitido pelo “onanismo verbal” é o que faz o narrador desfrutar incessante e repetidamente a sua própria escrita. No verso da tentativa constante de fixar o outro pela Palavra, está a busca pela glória do “lançar-se para fora”, isto é, de transcender e, assim, eternizar o instante de intenso, o que caracteriza a escrita mais como uma estratégia de júbilo que de sofrimento para o amante escrevente.

Como já comentamos, vários momentos, como o encontro sexual no rio e a última frase proferida por Mónica a João, são repetidamente retomados na escrita epistolar, o que simula – à parte de uma estrutura mental repetitiva característica dos velhos – um movimento de rememoração das dores e prazeres passados que parecem retornar à mente, mas ao mesmo tempo são modos do desafio de lidar voluntariamente com esse passado a fim de reconstruí-lo, ressignificando-o. Além disso, *Em nome da terra* é uma narrativa onde o fluxo da consciência se impõe sobre a lógica ordenação dos acontecimentos. É preciso repetir os momentos de recordação para fruí-los de novas maneiras ao longo da escritura, ou seja, observamos na estrutura repetitiva do romance a metáfora do desejo, no sentido de indicar o impulso que não cessa. Assim, a repetição revela-se como elemento estratégico para a *experiência de escrita erótica* do amante.

Todo esse movimento, aliás, dialoga com a procura incessante em que se assenta o desejo, como afirma o próprio Vergílio Ferreira em *Pensar*: “O maior paradoxo do desejo não está em procurar-se sempre outra coisa: está em se procurar a mesma, depois de se ter encontrado” (1992, p. 224). A procura por Mónica, tão reiterada no contido e abismal relacionamento em vida, transforma-se em procura pela escritura que se constrói conscientemente repetitiva, compulsiva e cíclica. Tanto o início como o final trazem uma cena de batismo entre os dois. Nela, João é quem batiza a mulher e, no lugar de um discurso bíblico, ele a *abençoa* “em nome da Terra, dos astros e da perfeição”. A primeira e última

repetição da cena de batismo significam metaforicamente a iniciação de uma união que ambicionava a eternidade. Para Fernanda Irene Fonseca, “o acto do batismo [...] repetido e tão evidenciado no romance, é o acto de dar nome que simboliza a criação da linguagem. [...] // Batismo apodado de ‘sacrílego’ por representar uma usurpação, por parte do Homem, do poder divino de criar” (1992, p. 144-145). O carácter cíclico do romance, portanto, sela também a supremacia do poder – pela apropriação do gesto verbal do discurso bíblico – que o narrador insiste em demonstrar no desenvolver de toda a escrita de sua carta. Assim, eleva-se ao extremo a relação amorosa e sua corporificação em linguagem.

Por envolver o famoso e esvaziadamente repetido “eu te amo” nas relações amorosas (cf. Barthes, 2010), também enunciado na carta, a seguinte declaração tem relevante espaço nessa intensa experiência *em linguagem*: “e eu amava-te estupidamente animalmente” (*ENT*, p. 11). As caracterizações hiperbólicas da maneira de amar irrompem tanto no uso, quanto na própria escolha das duas palavras utilizadas para intensificar a ação. Excessiva também é a própria construção, contida na repetição dos sufixos dos dois termos. Ainda que estejamos falando do transbordamento do uso de intensificadores, o que poderia se encerrar na redundância, o excesso da linguagem nos permite o *excesso* de leituras. Podemos compreender o “estupidamente” de duas formas: como um advérbio de intensidade para “animalmente” ou como um advérbio de modo. Na primeira possibilidade, transfere-se ao segundo termo o modo como se ama, intensificando o carácter feroz do amor. Na segunda, considerando-se os dois como advérbios de modo, transborda-se a ardência do ato de amar (animalmente) ao carácter *animal* do ato erótico: estupidamente, sem pensar, incontrolavelmente. Transbordam porque não se somam, mas se conjugam num ritmo abundante, ou seja, “a tensão erótica revela-se como tendo passado para a relação com a escrita (ou teria estado sempre aí?)” (Fonseca, 1992, p. 176). Desse modo, o próximo trecho,

relato da primeira relação sexual deles, clandestina – há de se destacar –, é mais um exemplo dessa isomorfia:

De repente lembrou-se a primeira vez que. Foi nas escadas de Minerva. Umas escadas duplas em ziguezague. E os muros que as marginavam embrechados uns nos outros como num baralho de cartas. E havia lá um ponto invisível aos *voyeurs* à hora do almoço quando ninguém passava. [...] As escadas de Minerva. A revelação primeira, creio, da tua brancura íntima. E o amor desajeitado irrito nulo. Rangido rápido. A iniciação na tua alvura cálida. Doce. (*ENT*, p. 109).

No modo cortante das frases que espelham o momento de relação sexual, entrevemos um ritmo que contribui para a emergência de significados. A linguagem aparece murada, à semelhança do espaço descrito. Escondida *entre* as bruscas paradas está também a *descrição* do ato sexual: da revelação, desnudamento dela até a sua *iniciação*, o que nos indica ser a primeira vez deles. Condensam-se as três linhas que chegam ao seu ápice na palavra *doce*, termo que concentra todo o caráter deleitoso que reside no ato de conhecer o corpo de Mónica em sua suavidade e delicadeza. Além do ritmo entre as frases, também observamos novamente a equiparação de termos – desajeitado irrito nulo – em desconstrução do ritmo da língua, *angustiando* a própria linguagem, à semelhança de uma respiração erótica. O “rangido rápido” do ato sexual transcende ao ritmo da linguagem. Ademais, a designação “doce” dada à amada, em lugar de trair o modo como ela é apresentada na construção feita pelo narrador, justifica-se por ser uma associação entre o sentido do paladar e o ato sexual. As caracterizações do narrador para os modos como se ama também são elucidativas da escrita erótica:

Ama-se um corpo como um instrumento de amar, como forma de onanismo de que o trabalho é dele. Ou como êxtase de um terror paralítico. Ou como orientação ao impossível que não está lá. Com raiva desespero de quem já não pode mais e não sabe o quê. Como avidez insuportável não de o ter tido na mão, porque o poderemos ter nela, sofregamente, boca seios o volume quente harmonioso da anca e tudo esmagar até à fúria, ter o que aí se procura e que é o que lá está, mas não o que está atrás disso e é justamente o que se procura e se não sabe o que é nem jamais poderemos atingir. Ou como rancor de nós próprios, amor podre da nossa abjecção, asco cuspo, estrume, nossa repelência. (*ENT*, p. 155)

Observamos inúmeras referências que podem simbolizar a união de todos os elementos que se conjugam no seu discurso amoroso sobre Mónica. Todas as descrições envolvem a dilacerante busca em que se constrói o amor: do corpo como um instrumento pela fisicalidade que exige para o amor fazer dele sua morada erótica; do onanismo enquanto busca viciante – como carrega o termo – e incessante, à semelhança de um coito interrompido; do êxtase como ápice do gozo; da procura pela transcendência que beira, na escritura, o indizível; da relação erótica com o outro estar sempre circundada de um terceiro elemento que contribui para o erotismo; e do amor que faz retomar o sentimento de repulsa revelado no arrependimento de tanto ter calado e aceitado os desígnios do outro. Novamente o ritmo aqui é elemento significativo que reforça o tom erótico da carta no momento em que une o encontro com as partes do corpo ao movimento de equiparação sem pausa na escrita. Isto é, no encontro das palavras em conjunto metaforiza-se o encontro entre corpos “ávidos” na relação sexual. Assim, fica perceptível, na complexidade de caracterizações do amor, que no vigor da escritura se revela a coexistência de elementos opostos, a busca pela transcendência que perpassa o corpo³⁶ e um sentimento que envolve o que há de procura voraz, mas ao mesmo tempo é motivada por um sentimento de aversão à lembrança de todas as circunstâncias humilhantes a que o mesmo sentimento amoroso o levou.

Três obras de arte também ocupam lugar de destaque para esse velho, uma vez que são as escolhidas para lhe fazerem “companhia” no lar de repouso. 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:

³⁶ Ao se referir ao batismo no romance, Luís Mourão comenta a importância da(s) cena(s) para a transcendência terrena defendida no romance: “É assim, usurpando a performatividade divina, que o narrador, a todos os títulos demiurgo, nos anuncia a sacralidade do corpo. É uma sacralidade que advém, em primeira instância, daquilo que no amor é tão intensa e profundamente corpóreo que tudo conhece em imanência” (2001, p. 21).

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:³⁷ “o mesmo corpo que envelhece e definha 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 confluência³⁸ 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, como vimos, que ela se despe

³⁷ Os estudos interartes referentes à obra de Vergílio Ferreira, em especial sobre as facetas 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.

³⁸ 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)

novamente *agora*, modo de *ver* em linguagem –, quanto por meio de imagens que o velho guarda no lar de repouso, como na fotografia – comentada anteriormente – e a imagem da deusa Flora. É necessário lembrar que o ato de olhar – ação insistentemente repetida no romance – e o desejo estão intimamente ligados (cf. Novaes, 1990), relação comentada por Aduino 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 e angústia trazidas 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, como defende Didi-Huberman. 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. Desse modo, dos três objetos, a imagem da deusa Flora,³⁹ posta em relação à de Mónica, é o que mais favorece a sua aura, ao mesmo tempo “perfeita” e excitante, como o deus-missivista declara:

Sei apenas que me veio uma vontade imensa de te amar. De te amar no impossível, que é onde vale a pena todo o possível. De te amar onde nada seja real. No absoluto. Onde não há miséria e degradação e abandono e maus cheiros. Nem podridão e desespero humano. Nem loucura. Nem morte. (*ENT*, p. 177)

Para justificar que se ame fora de todo o sofrimento, com naturalidade e perfeição no amor, nasce a necessidade de uma divinização, “porque só se pode amar na perfeição” (*ENT*,

³⁹ Vide anexo.

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. A divindade corporificada de Mónica se torna instrumento para toda a intensa, compulsiva e extrema experiência de *aparição* que o narrador busca experimentar ao escrevê-la. 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 açafate 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 neste 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)

Roland Barthes (cf. 1987) defende que a escritura é a ciência das fruições da linguagem, construída pela relação *dolorosa* no momento de contato com o texto, na fricção com uma linguagem distante de uma finalidade imaginável por causa de uma construção 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 (e) em escrita (cf. Barthes, 2010, 203-204). 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 buscar alimentar o prazer e o desejo da vida. Assim, o isolamento, no caso do velho amante, favorece também um ambiente de intimidade necessária à fruição da *Palavra*. Nota-se que a imagem se torna a conjugação entre a tentativa de ultrapassagem da morte – quando Mónica é equiparada à deusa –, e a experiência erótica do amante, pela *relação de intimidade momentânea* que cria o narrador a partir da apreciação do afresco.

Assim, faz-se coerente a afirmação de Silviano Santiago de que somente “pelo desejo se reinventa a vida na morte” (2012, p. 52). Isto é, o processo escritural de João, cuja construção permite a (re)criação da imagem de Mónica pelo corpo da linguagem aliada ao

aproveitamento de observância *criativa* de imagens, permite sustentar um tempo presente de regozijo erótico contra a angústia da solidão. É desse modo que a epígrafe deste capítulo, pela voz de Roland Barthes, afirma-se como síntese de nossa leitura, pois pelas mãos, metáforas da escrita, transfiguram-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 da vida.

3. O “pequeno truque”:⁴⁰ a escrita metaficcional

Toda a literatura é uma carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.
(BARRENO, M.; HORTA, M; DA COSTA, M., *Novas Cartas Portuguesas*)

É unânime na fortuna crítica vergiliana a referência à *pesquisa* sobre a linguagem desenvolvida pelo autor no percurso de toda a sua obra. Em *O narrador ensimesmado* (1978), Maria Lúcia Dal Farra, ao analisar o percurso ficcional de Vergílio Ferreira, assevera que

num amplo processo metalinguístico, o cortejo prossegue problematizando o “autor”, o personagem, o leitor, a ficção e o signo, expressos através do próprio dedo que os aponta: a escritura. A linguagem que denuncia a falência dos mitos é ela própria a realização da falência. (1978, p. 121)

A autora evidencia o que romance vergiliano questiona em sua própria construção, como veremos neste capítulo. Também em *Romance Lírico: o percurso de Vergílio Ferreira* (1990), Rosa Maria Goulart denomina a escrita vergiliana como um “work in progress”, visto que a escrita se torna o seu próprio objeto, dada a recorrência dos narradores vergilianos que estão a escrever ao mesmo tempo em que ocorre a diegese do romance. Analogamente, em *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, Fernanda Irene Fonseca se detém no estudo da obra vergiliana, defendendo-a como uma “pesquisa poético-filosófica sobre a *linguagem*, sobre o mistério do *ser* e do *poder* da Palavra: indagação última, *questão-limite* para que converge e em que se intensifica uma indagação incansável sobre o Homem e o mistério da sua condição” (1992, p. 11). Tais estudos, dedicados especialmente à escrita metaficcional vergiliana, contribuem substancialmente para entendermos a *pesquisa* sobre a linguagem que envolve tanto a relação do homem com o outro/mundo, quanto a reflexão sobre a própria

⁴⁰ Faz-se um jogo de palavras com a própria denominação do narrador-missivista para a sua escritura: “É uma forma de estares aqui comigo mais perto, e mesmo esta carta é um pequeno truque para estares” (*ENT*, p 67). Consideramos a escritura do amante-escritor também como um “pequeno truque” para se pensar o próprio romance.

construção romanesca na obra do autor. Eduardo Lourenço também reconhece esse processo e sintetiza aquilo que parece ser consenso entre os críticos. Embora o trecho seguinte se refira ao ensaísmo vergiliano, é possível estendê-lo à sua obra ficcional, levando-se em consideração que nos ensaios e romances mesclam-se as perspectivas estético-filosóficas:

O ensaísmo de Vergílio Ferreira não procede realmente nem da exigência filosófica em sentido genérico, nem da metafísica, e ainda menos da sociológica ou política. O único objecto de meditação vital para Vergílio Ferreira, aquele onde interrogando se interroga, onde inventando justificações a si mesmo se justifica, é o da Arte. É a vivência da Arte – como incompreensível impulso criador, como incandescência do ser e não mero resultado – que constitui a matriz de todo o pensar de Vergílio Ferreira. É dela e para ela que fluem e confluem todos os caminhos da sua reflexão, mesmo os que na aparência parecem longe dela. (1986, p. 30)

Eduardo Lourenço destaca a amplitude da pesquisa vergiliana. Ao “interrogar se interrogando”, o romance *Em nome da terra* torna-se mais um exemplo de como o autor se dedica à questão da arte: como elemento motivador para o homem ir ao caminho da transcendência, o que é significativo na busca pela ocupação do lugar deixado pela descrença em Deus. Em seus ensaios, Ferreira defendeu que a crise do romance aliava-se a uma crise maior: a da arte, como já observamos na Introdução. A perda de um absoluto referencial absoluto, que faz ressaltar a consciência da finitude humana e da morte como problema, e instiga o homem a ir em busca de novos alicerces é a base de toda a escrita vergiliana, principalmente após a mudança de perspectiva ideológica de seus romances. Em suma, o autor passa a compreender que, para além dos problemas advindos da condição socioeconômica, o problema vital seria anterior, seria o da própria condição humana, envolvendo o despertar para o alarme constante da consciência jubilosa frente ao milagre e à grandeza da vida. Reflexão elucidada nas palavras de Alberto, também escritor e personagem, em *Aparição*:

Quando é que afirmei que o homem deve passar fome? Mas, se em todas as épocas se tivesse pensado na melhoria económica, hoje não seríamos homens: seríamos apenas máquinas. O meu humanismo não quer apenas um bocado de pão; quer uma consciência e uma plenitude. (1983a, p. 64)

Pela declaração de Alberto, esclarecedora do ponto de vista que a obra vergiliana passa a assumir, podemos entrever um modo de defesa do próprio autor empírico diante das críticas recebidas pela mudança da visão de mundo presente em sua obra. Mudança que se refletirá no próprio modo de construção do romance vergiliano, como comentamos na Introdução.

Patricia Waugh esclarece que a expansão explícita dos romances metaficcional relaciona-se a uma mudança que o romance do século XX sofreu: o distanciamento de um romance de cunho majoritariamente realista.⁴¹ Colaboram com ela as palavras de Fernanda Irene Fonseca, quando se refere a *Invocação ao Meu corpo*, de Vergílio Ferreira, ensaio em que o autor problematiza as mudanças contextuais que potencializaram o foco mais explícito da Arte para a linguagem:⁴²

Abalado pela *interrogação original* sobre a sua condição, o Homem tentou em vão encontrar resposta na Filosofia, na Arte, na Ciência, na Técnica...; a força da sua interrogação, sempre em aberto, torna-se um questionar sobre essa própria força enquanto sintoma do “eu” que se interroga e, depois, sobre o meio que “esse que interroga” usa para interrogar – a *linguagem*. A interrogação sobre a linguagem é uma *situação-limite*, do ponto de vista filosófico, é um sintoma máximo de crise. (1992, p. 168)

A partir da afirmação de Fonseca, que se refere ao percurso do escritor em *Invocação ao meu corpo*, é possível perceber de que modo se dá o espelhamento, nos romances, daquilo que Vergílio Ferreira defendia em seus ensaios. Para um autor que primava por um romance

⁴¹ A autora explica de que modo a metaficção contemporânea se relaciona ao contexto histórico do século XX: “Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists.” (2001, p. 7). “A escrita contemporânea metaficcional é tanto uma resposta quanto uma contribuição para um senso mais completo de que a realidade e a História são provisórias: não mais o mundo das eternas verdades mas uma série de construções, artifícios, e estruturas inconstantes. A visão do mundo materialista, positivista e empirista na qual a ficção realista tem como premissa não existir mais” (tradução nossa).

⁴² É necessário destacar que a escrita metaficcional não nasce no século XX, mas é uma característica do romance moderno, conforme afirma Marthe Robert: “*Dom Quixote* é provavelmente o primeiro romance ‘moderno’, se entendermos por modernidade o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos” (2007, p. 11).

que buscase despertar o leitor para a reflexão, tornou-se então necessário, para além de contar, pôr no centro de sua obra um ser humano em conflito devido à desestabilização das suas crenças cristalizadas, construídas discursivamente para que o real fosse possível. É acompanhando isso que os questionamentos sobre a condição humana se alastram e põem em xeque a própria linguagem da construção romanesca. Conforme destacamos na Introdução, é perceptível como a temática vergiliana se volta recorrentemente para os mesmos elementos: a solidão e o silêncio da escrita, a morte, a aparição, o alarme, a busca pela transcendência através do amor e da arte. Tal recorrência, circular e temática, favorece não somente a discussão de suas obsessões de cunho filosófico, mas também os modos de *pensar* o romance em sua diegese. Levando em conta o espelhamento das discussões entre ensaio, diário e ficção – e podemos pôr em questão a própria contaminação positivamente estilística entre esses gêneros em Vergílio Ferreira –, concordamos com Patricia Waugh, ao defender que “[os] romances metaficcionalmente fortalecem em cada leitor o senso do cotidiano do mundo real enquanto problematizam o seu senso de realidade de um ponto de vista conceitual e filosófico” (2001, p. 34, tradução nossa).⁴³ Como estamos observando, no romance *Em nome da terra*, a necessidade de alimentar o impulso desejante para que o presente se torne ainda suportável e para que a busca da transcendência humana prolongue o tempo aterrorizante de proximidade da morte implica a necessidade de escrever e se realiza no incessante processo desse ato, aproximando a face do discurso amoroso à face de uma escrita em desvelamento não só de si, mas sobre si.

Desde o início da pesquisa, intrigaram-nos as implicações da existência de uma carta para uma *impossível* destinatária. Para essa escrita, que se torna um espaço de possibilidade de vivência de plenitude, do encontro *para além do tempo* e do poder criador do *outro* e do

⁴³ “[the] metafictional novels simultaneously strengthen each reader’s sense of an everyday real world while problematizing his or her sense of reality from a conceptual or philosophical point of view”.

passado que sustenta o que escreve, colabora a epígrafe deste capítulo, presente em *Novas Cartas Portuguesas*, obra que também se produz na esteira da tradição do gênero epistolar em Portugal. Antes de o amante ir ao *encontro* do outro, antes de endossar a paixão que emana do desejo, antes de destinar ao outro o que precisa dizer, encontra-se o exercício, o *ato* de dizer, de construir, de escrever, pois, para o narrador, “*escrever é a sua aventura íntima, a sua forma de ser*” (Fonseca, 1992, p. 135). No primeiro capítulo do trabalho, observamos o modo como o caráter insólito da carta – que toma toda a extensão diegética da carta – camufla uma função narcísica da escrita. No segundo, analisamos de que maneira o intenso impulso emotivo carrega um tom altamente erótico, elemento fundamental na construção escritural *do e para o* missivista. Ainda intrigada, continuamos a investigar o que essa escrita subversivamente epistolar revela no tocante à pesquisa sobre a linguagem, isto é, de que modo o caráter intransitivo da carta também é um modo de refletir sobre o próprio ato de escrever, mostrando como “a poeticidade vai assim ao ponto de a linguagem se focar a si própria” (Coelho, 1976, p. 288).

Pensamos que *Em nome da terra* apoia-se *na* e reflete predominantemente *sobre* a questão da criação pela linguagem. Pela escritura revela-se a ampla criação dos discursos: de si, do outro e do mundo. Para tanto, toda a diegese do romance assenta-se no mote bíblico: pelo título tirado de uma expressão do texto bíblico; pela passagem bíblica da epígrafe “Isto é o meu corpo”; pelo modo como o amante busca criar Mónica; pela atuação profissional como juiz; e pelo modo como o narrador se coloca ao declarar que é o deus de sua escrita, o que é reiterado na conversa com o Cristo mutilado e no trecho constantemente “repetido” do batismo com que sagra a amada, baseado também no gesto verbal marcadamente bíblico.

É sabido que a literatura movimenta-se sempre por transformações das estruturas e dos discursos anteriormente “consolidados”. É desse modo que a paródia se define como uma das bases para as releituras, promovendo a intertextualidade entre as obras. Ainda que o processo

paródico tenha sido muito criticado e associado a um modo destrutivo pela crítica, já se entende contemporaneamente que ele propõe um modo de “reorganização” literária a partir das mudanças contextuais. Segundo Patricia Waugh,

se a literatura desvia de uma norma para poder renovar a percepção, e tem, portanto, continuamente mudado suas estruturas, então a antiga norma literária necessariamente constitui um ‘plano de fundo’ no qual novas inovações textuais se baseiam e assim podem ser entendidas. O presente problema é que não existe uma norma acordada para prover o plano de fundo. A norma tem que ser feita explícita como uma estrutura literária – como base para paródia – dentro do texto contemporâneo, ao invés de permanecer como um conjunto implícito de códigos culturais e literários os quais são ativados pelo leitor no processo da leitura. (2001, p. 66, tradução nossa)⁴⁴

Para Waugh, a paródia é um processo muito mais frutífero que redutor, por ser intrinsecamente necessária às mudanças do mundo literário que refletem mudanças contextuais a partir do amálgama das antigas tradições com as suas rupturas, associando o *anterior ao atual*. Em *Em nome da terra*, observa-se claramente o discurso do texto bíblico como pano de fundo e a longa escrita assenta-se em subversões desse mote discursivo. A começar pelo título, que, no lugar de apontar para uma sublimação divina – que, aliás, não é permitido a João, porque é prerrogativa dos sacerdotes; é um sacrilégio – no gesto verbal que acompanha o sacramento “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”, inverte o “caminho” para “em nome da terra”, o que deixa claro que há uma busca de transcendência, mas que neste espaço se dará em dimensão terrena, humana e corpórea, afinal, “tudo se passa no limite de se ser humano” (*ENT*, p. 263). A mesma expressão é parodiada nos momentos em que o amante batiza Mónica e profere “em nome da Terra, dos astros e da perfeição”, subvertendo o texto bíblico, ou seja, “a tríade que compõe o enunciado é, certamente, do ponto de vista do discurso bíblico, uma profanação, uma heresia. A própria mulher o

⁴⁴ “If literature deviates from a norm in order to renew perception, and has therefore continually to change its structures, then the older literary norm necessarily constitutes the ‘background’ against which the new textual innovations foreground themselves and can be understood. The problem at present is that there is no commonly agreed norm to provide a background. The norm has therefore to be made explicit as a literary structure – as the basis for parody – within the contemporary text, instead of remaining a set of implicit cultural and literary codes which are activated by the reader in the reading process.”

reconhece quando o chama de ‘João sacrílego’ (Ruas, 1994, p. 517). Além da base ideológica de criação da qual se parte, rompe-se com a própria semântica relacionada ao discurso bíblico.

Ao elevar a mulher ao patamar de deusa, ele declara:

E eu pensava – um corpo, estou-o pensando para ti, lembrás-te de termos falado nisso? Mas se não falámos, falo agora, talvez o penses agora melhor. É terrível. Mónica, minha querida. Toda a grandeza da divindade condensada ali. Eu te baptizo em nome da perfeição – recordas-te de nós no rio? (*ENT*, p. 20)

Percebe-se que o signo “divindade”, no romance, passa a estar inteiramente relacionado ao corpo, novamente modo de afirmar os desígnios de transcendência terrena, ideia defendida também na obra ensaística do autor: “Maior que os deuses e os anjos, o homem é espírito e corpo, ou realiza o espírito no corpo, ou é um corpo espiritualizado. Toda a elevação ao que nele é superior se opera no seu corpo e através do que é terreno” (1978, p. 257). Entende-se que a epígrafe do romance, por designar no seu contexto original uma fala de Cristo, passa então a ser incorporada pelo dono da voz em *Em nome da terra*. Possibilitada pelo elemento dêitico “isto”, entende-se a epígrafe como uma primeira *fala* do narrador, que já aponta para o carácter narcísico do romance, agregando a ela o tom de autoridade que agora o corpo-texto terá sobre o outro, e ao mesmo tempo, demonstrando o intento de sacralização desse corpo. Juiz que foi profissionalmente, João intenta agora que sua função se prologue para juiz da vida, à semelhança de Deus. A voz do narrador-protagonista assemelha-se portanto à voz criadora de Deus, mas também se compara diretamente à do Cristo – tome-se aqui como exemplo a conversa monologada com o Cristo que guarda consigo no lar de repouso –, partindo da semelhança que há entre o sofrimento que o flagelo do corpo provocado nos dois homens, sobre o qual declara:

De todo o modo estás aí despedaçado e não faz mal que te reconheça como irmão. O sofrimento que te deram foi de fora, o teu corpo estava inteiro quando a coisa aconteceu. Mas o meu vem de dentro, não sei se vês a diferença. Não me violentaram o corpo, foi ele que se desagregou. (*ENT*, p. 73)

Tal como o diálogo monologante que o amante simula empreender com a amada, também o faz com o Cristo. Além disso, outras semelhanças se agregam: o silêncio passa a se configurar com um intuito de silenciamento. O velho esclarece que a sua dor é maior não pelo seu definhamento físico, mas pela consciência de espírito ainda em extrema vitalidade que se confronta com o decadente estado do seu corpo, já mutilado e agora ainda mais debilitado devido à senescência. Assim, ao se posicionar ao pé do Cristo (já sem divindade), o amante-escritor busca afirmar o seu sofrimento *por sobre* o outro, pois a sua dor não é palpável, e por isso mesmo, mais trágica. O amante parece tentar superá-lo, e por que não dizer, *silenciá-lo*. Aliás, o próprio nome do missivista é mais um elemento significativo dentro do pano de fundo ideológico e discursivo do romance, pois

para ele [João] acorrem duas figuras, saídas do texto bíblico: a do Evangelista, que o torna capaz de construir pela palavra um novo evangelho em que se fixa a história do homem; e a do Batista que, ao nomear o corpo que se cria pelo batismo, confere-lhe uma dimensão sagrada. (Ruas, 1994, p. 513)⁴⁵

Em nome da terra se baseia, portanto, no discurso de criação poderoso que orientou em grande medida o comportamento humano do ocidente a fim de sustentar toda a sua criação. À semelhança do poder da Palavra que de um instante para outro “fez-se verbo” pela voz de Deus,⁴⁶ o narrador declara em *Em nome da terra*: “falar de uma coisa é torná-la logo real” (*ENT*, p. 61). No contexto da obra, a declaração passa a se referir à circunstância humana baseada prioritariamente no discurso, em que a realidade é antes a construção do real, modo como também se realiza a escritura do amante. Considerando a grandeza significativa da declaração do narrador, que se expande para a obra como um todo, põe-se em questão o poder da Palavra para toda uma significação do mundo do homem e da necessidade humana

⁴⁵ Jorge Valentim inclui nessa esteira o João do Apocalipse (cf. 2004, p. 183), o que reforça o processo paródico de *Em nome da terra*.

⁴⁶ Em *Carta ao Futuro*, Vergílio Ferreira declara: “criar é afirmar no homem o sonho de divinização” (1958, p. 75).

de que ela seja o suporte para o(s) sentido(s) da vida, mais ainda quando da angustiante circunstância devido à falta deles. Afinal, a escritura de João nasce “da invenção da palavra quando só falta a palavra para o real existir” (*ENT*, p. 105).

Por conhecermos a posição agnóstica do autor,⁴⁷ sabemos da crítica ferrenha feita ao discurso bíblico da criação também nesse romance, o que se justifica pelas próprias palavras irônicas do narrador: “porque de vez em quando é necessário ser Deus para ele perder um pouco da sua megalomania” (*ENT*, p. 126), que logo em seguida, investe-se da mesma posição de suposto poder ao afirmar: “agora posso criar-te como Deus não soube e eu sei” (*ENT*, p. 126). Contudo, Vergílio Ferreira utiliza-se justamente do discurso bíblico para assentar a sua própria construção, transformando a crítica em suporte para sua escrita, conforme defende Luci Ruas: “a escritura humana, que é a obra de Vergílio Ferreira, se concretiza sobre as marcas da caminhada do Cristo sobre a terra, de um Cristo agora sem Deus-Pai e sem Espírito Santo, é evidente, sobretudo nos passos da sua paixão” (1994, p. 570). Semelhantemente ao discurso criado que vigora até os dias atuais em função do poder da instituição Igreja, também o narrador pretende que seu discurso seja poderoso e atemporal, erguendo-se sobre a autoridade que um dia a mulher exerceu sobre ele. Desse modo, à medida que o velho escreve uma *outra* história para si próprio, percebe-se que o romance torna-se estratégia para defender o (im)possível intento de liberdade, que torna o Homem capaz de buscar *escrever* o “seu próprio destino” a partir da necessidade de reconfigurar os valores metafísicos *perdidos* – como a escritura revela –, o que exprime o próprio narrador: “donos do mundo porque somos donos de nós” (*ENT*, p. 239). Baseado em toda a apropriação feita do discurso bíblico no romance vergiliano, entende-se que há o desejo ideal de, suplantando as

⁴⁷ Sobre tal temática, que se presentifica fortemente em sua obra, o autor comenta em *Um escritor apresenta-se* (1981), conjunto de entrevistas editado por Maria da Glória Padrão: “Deus é um valor que tende a desaparecer e que para muitos de nós já se desvaneceu. Mas não estamos ainda refeitos da surpresa. O limite para que tendemos é justamente o da reabsorção dessa surpresa – dessa falha – num mundo estritamente humano e harmonioso. Não sabemos como possa isso ser. Mas todos os problemas humanos se resolvem fundamentalmente por si ou seja pelo indizível equilíbrio interno do homem em que irrefutavelmente uma verdade nos ‘aparece’ como verdade e o erro como erro” (p. 123).

bases fundamentadoras do reino de deus, fundar um outro reino, o reino do Homem (cf. Ruas, 1994, p. 552), ideia que se difunde não apenas em *Em nome da terra*, mas é perseguida ao longo de todo o percurso da obra vergiliana. Para tanto, é também a Palavra – que o autor procura insistentemente em suas obras – que sustenta a criação de todo esse reino.

Como já mencionado no primeiro capítulo, João acumula as funções de personagem, narrador e escritor dessa carta. Mais que assumir tais posições, o amante, ao decorrer do desenvolvimento de sua evocação, deixa explícita a consciência do processo escritural. E como observamos anteriormente, de acordo com o desenrolar da narrativa, vai se confirmando que há um manejo explícito do passado (ou já estava amalgamado no próprio processo de lembrar?) pelas mãos do amante-escritor. Faz-se necessário retomar um trecho citado no primeiro capítulo:

Amar-te ainda agora na memória difícil. Na memória estúpida, sem razão. Porque não se trata afinal do que foste, era bom que entendesses. O que foste tinha um proprietário que eras tu e mesmo eu que também tinha direito. O que vem à memória creio que está antes, muito antes. E aí não eras de ti nem de ninguém, é assim. Não, querida, não estou taralhoco. Recuperar o impossível de quando te amei e não de quando o amor se possibilitou. Porque o inacreditável é que se ama, querida, e não o que é real, que diabo me importa agora o real? O real é estares morta, mesmo o real não o sei pensar. E se o pudesse pensar, ele só tinha caroços e eu partia neles as roldanas do pensamento. Penso o real de então e ele é logo outra coisa – que coisa? Não sei. O real que sobra de todo o real e é o único que realmente é. (*ENT*, p. 13-14)

Sob a perspectiva da escrita metaficcional, percebemos que, no trecho, o narrador coloca em questão o próprio ato de narrar, uma vez que afirma que o que importa não é a realidade propriamente dita no seu presente – no caso, a mulher estar morta –, mas aquilo que extrapola o próprio real. Ou seja, aquilo que ele escreve sobre o que sobrou do *real* é o que importa na sua evocação, ao associar os atos de rememorar e criar.

O fato de a mulher amada ser um ser de papel – não ter voz e nem agir autonomamente no romance – também ratifica a reflexão sob o signo da metalinguagem, pois põe à mostra o artifício do protagonista. Como Luís Mourão afirma, “a destinatária deste

romance, a mulher do narrador, não se sabe bem se é invenção narrativa ou figura diegeticamente real” (2001, p. 15). Todavia, importa menos vasculhar a *legitimidade* da personagem no contexto da obra que entrar no jogo de sua ficcionalização. Na posição explícita de um escritor, João maneja sua grande personagem em evocação ao simular dar-lhe a voz, ao tentar (d)escrevê-la em perfeição conscientemente almejada, ao *movimentá-la* como deseja. Ela se torna, então, a grande personagem *explicitamente ficcionalizada* para que o missivista, através do discurso amoroso, outro símbolo de busca pelo absoluto em Vergílio Ferreira, possa *fruir* em escritura.

Vários elementos conduzem para a concentração de uma excessiva autorreferencialidade do processo de escritura: a(s) falha(s) da comunicação e a construção do outro com a mulher ainda viva, o processo consciente observado pela estrutura manipulada dos diálogos, a circularidade temática e a confluência entre o tempo da escritura e o tempo *passado escrito*. Segundo Jacinto Prado Coelho, “se é agora, transformado ou criado pelo presente, que o passado existe para nós, a narrativa da memória é a narrativa da escrita” (1976, p. 287), ou seja, no lugar da rememoração do passado, estamos antes diante de uma escrita da rememoração do passado. O seguinte exemplo reflete o caráter complexo da memória *trabalhada em linguagem* em uma das cenas do banho do velho no lar de repouso:

Era uma moça ainda nova e ela retirava-me peça a peça a minha idade adulta até ficar a criança que ela queria. Eu tomo o banho! Berrei-lhe para ela acreditar na minha força de homem. E ela disse ora não querem lá ver este menino birrento. [...] Então a Antónia manobrou uma manivela e a cadeira subiu mais alto que a banheira e depois manobrou ao contrário para a cadeira mergulhar comigo na água. E imediatamente começou a levar-me. Tão desprotegido, Mónica. Tão desapossado do meu ser. Lavava-me a cabeça, o tronco, lavava-me as partes amorosamente. E eu pensei – depois vai pôr-me cueiros lavados. Então a minha mãe entrou devagar porta adentro e começou a lavar-me com carinho e eu estava sentado na velha selha de zinco, o pescoço, as orelhas, o sexo ainda por existir e eu tinha os olhos fechados e a Antónia voltou a lavar-me ela e eu tinha uma vontade lenta de chorar. (ENT, p. 39)

A cena contada resulta do entrelaçamento entre a memória recente do banho dado pela Antónia e a memória da infância, implicados no mesmo contínuo do discurso, metaforizando novamente a constituição da memória. Por meio de uma desestabilização do texto, reflete-se nele o modo como a memória é resultado do cruzamento de imagens retornadas e criadas, o que gera novas imagens. Além de aproximar a impotência da velhice a um momento semelhante ao da infância, constrói-se uma imagem apenas possível em linguagem, exemplo de que a escrita se mostra enquanto artifício. Somam-se a isso os toques e inserções voluntários (no modo de construir) e/ou involuntários no trecho do banho que contribuem ainda mais para reiterar que se trata de uma rememoração *feita à mão* pelo amante. Afinal, ele mesmo propõe o questionamento: “E no lembrar-te não tens idade, quando é que a memória tem idade?” (ENT, p. 268). Assim, evidencia-se constantemente que a escrita sobre Mónica – e sobre ele mesmo – revela-se ao longo da carta enquanto construção conscientemente traçada.

Patricia Waugh, em *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, assinala de que modo a ficção pode ser reflexo da consciência moderna do ser humano de que a realidade se constrói pela linguagem: “se o nosso conhecimento do mundo parece agora mediado pela linguagem, então a ficção literária (mundos construídos completamente pela linguagem) tornam-se um modo útil para aprender sobre a construção da própria realidade” (2001, p. 3, tradução nossa).⁴⁸ Metaforicamente, compreendemos que *Em nome da terra* coloca também em questão que o discurso que o ser humano constrói de si e dos outros envolve também uma construção, o que se observa nas palavras do amante-escritor: “Quero é aproveitar o tempo, eu que estou todo em mim para estar no que te digo” (ENT, p. 291). O amante relaciona diretamente o fato de a presença tanto dele quanto dela, estar ligada às

⁴⁸ “If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself”.

palavras dele, e é nesse espaço que o “encontro” – pois é também na Palavra em que “ele está todo em si” – procura se *realizar*.

Toda a dedicação do amante para a carta que propositalmente não atinge seu intuito funcional instiga-nos a questionar a necessidade dessa escrita. A carta de amor, fundamentalmente intransitiva, permite-nos pensar, portanto, no valor dado à escrita quando ela permite uma *vivência intensa* para o escrevente, como reconhece Maria Lúcia Dal Farra ao se referir ao romance *Nítido Nulo* de Vergílio Ferreira, mas que, pela constância temática de sua obra, serve de embasamento para a leitura de *Em nome da terra*:

A *escritura* não promove mais um tempo, mas sim um espaço, onde os eventos épicos e a temporalidade que eles evocam se encontram fundidos nos elementos discursivos – que perdem também sua temporalidade – congelando-se e estatificando-se no ato de escrever. O seu espaço é o da folha em branco sendo preenchida, já que a *escritura* se confessa “ato de escrever”. (1978, p. 109)

Como Dal Farra assevera, a página em branco, metáfora do espaço a ser ocupado pela escritura, é onde o amante se fixa e para o qual se projeta. No caso de João, observamos que a aventura escritural se revela como amálgama de vários espaços: de escape, expurgatório, de pungência erótica e de busca pela atemporalidade. Espaços estratégicos cujas fronteiras se misturam e se diluem, dada a intensidade lírica das palavras do amante-escritor, o que significa dizer que a ordem dos espaços acima não indica nenhuma relação crescente entre eles, mas sim a sua confluência.

Consideramos que a escritura é uma estratégia de o narrador de *Em nome da terra* evadir-se, na medida em que é o espaço onde ele busca preencher pela Palavra o seu momento de abandono e solidão extremos no lar de repouso, lugar em que a desistência da vida é o mais comum. Enquanto a relação com os outros no mundo concreto deixou de ter profundidade, é o texto o campo infinito para criar um *outro* mundo a fim de tornar possível suportar o mundo *de fora*, pois, como ele próprio diz: “Não me faz muita falta a companhia, tenho a tua imagem linda de quanto o era, não faz” (*ENT*, p. 13). A ambivalência do termo

“imagem”, que pode indicar tanto a fotografia que o amante guarda da amada, quanto a própria construção dela realizada em escrita, reforça a ideia da arte – seja pela fotografia, seja pela escritura – enquanto um suporte para a existência humana. Observamos, portanto, o caráter reflexivo no processo empreendido pelo velho. O ato de escrever permite criar o único espaço significativo para o ser humano, não exclusivamente como modo de registrar a sua história, mas de ter no “papel e na caneta” os elementos para a tentativa de preenchimento da vida. Escrever a partir da morte – de Mónica, do seu corpo “desagregado” e dos velhos “mortos” ao seu redor – torna-se necessidade para defender a sua raiz identitária, a sua história. Talvez seja por isso que já nas derradeiras palavras de sua grande carta de amor, o narrador declare: “Atravessei o horror e a humilhação. Atravessei a miséria e o que nela apodreceu do meu corpo terrestre” (*ENT*, p. 291). Encaminhando-se para o término de sua escrita, o amante parece revelar que o texto, modo de enfrentamento, apresentou-se também como travessia, pela qual a escrita intentou ultrapassar o horror, a humilhação, a miséria e o apodrecimento. Travessia que também pode ser vista pelo vigor que permanece a encharcar e a se concentrar nas artérias do corpo textual, em contraste a todo o definhamento revelado – pela indicação da perda da memória (cf. *ENT*, p. 234)⁴⁹ e a sua perda de controle sobre o corpo (cf. *ENT*, p. 227)⁵⁰ – no decorrer da sua permanência do asilo.

Enquanto espaço expurgatório, defendemos que a palavra criadora em *Em nome da terra* é uma estratégia para o narrador ressignificar um passado a seu modo no presente, já que Mónica é apenas silêncio. O amante toma a liberdade de perspectivar a sua história na escritura, espaço onde ainda é possível exercer poder. Assim, nas páginas do amante-escritor está tudo aquilo que pensou, mas não disse, ou o que fez de modo calculado escondendo o que verdadeiramente desejava dizer; estão os seus ressentimentos provocados por situações mal resolvidas com a mulher, geralmente por causa da falha comunicativa; e são expostas

⁴⁹ Referimo-nos o trecho em que Márcia o acusa de perda de memória.

⁵⁰ Referimo-nos ao trecho em que ele não consegue mais controlar suas necessidade fisiológicas.

repetidamente situações frustrantes experimentadas por eles como se fosse possível pelo ato de escrever se livrar de todo um sentimento violentamente guardado que precisou transbordar e que por isso mesmo foi feito em escrita. A situação-limite do ressentimento amoroso – quando a mulher lhe confessa: “Nunca te gramei” (*ENT*, p. 86) – é repetida constantemente no decorrer de toda a carta, na tentativa de silenciar o que foi dito. Não é à toa também que na última “repetição” do trecho do batismo, ao final do romance, Mónica dirá “está bem” (*ENT*, p. 295), isto é, concordará com João, o que só é possível na ficcionalização por ele criada, no domínio pela Palavra. Deslocando tais situações para a reflexão metafictional, observa-se que a escritura evidencia-se enquanto espaço de encenação que é para o amante-escritor poder protagonizar a sua (im)possível história.

Ao contrário da carga negativa que essa carta possa carregar, é dialeticamente que ela também demonstra o seu lado positivo, pois é dessas mesmas páginas de que o amante busca se nutrir prazerosamente ao (re)delinear um corpo que amou, o corpo de Mónica. Contudo, não são apenas as lembranças de momentos de extremo gozo que tornam a escrita erótica, mas também por ser o ato de escrever um modo de experimentar a linguagem *amorosamente*, no seu lidar com a linguagem, na maneira de construí-la que ainda é possível buscar um sentimento prazeroso – e também erótico – na vida. Por isso, o amante declara como um dos objetivos da carta: “saturar-me da tua presença” (*ENT*, p. 32). O uso do termo “saturar”, semanticamente ligado ao verbo “encher”, mostra como o narrador se (pre)enche de dois modos, pois o termo une as duas faces da carta: de um ponto de vista negativo, o verbo indica o transbordamento forçado a que chegou pelo sofrimento causado pela amada; e positivamente, na semântica de “saturar” também se inscreve o sentido de saciar-se, satisfazer-se, fartar-se de algo. Sob a perspectiva da metalinguagem, entendemos que a escritura delinea-se no romance, semelhantemente ao discurso amoroso, no equilíbrio entre as faces da dor e do prazer, pois confrontando o texto, na busca pela “saturação” da presença

do outro, permite ao homem conjugar um *angustiante prazer* no instante de desenvolvimento da escritura.

Atravessando todos esses modos de experimentar a escrita, persiste a busca pela Permanência. Não é à toa que a longa carta permite uma flutuação do tempo, pois a construção, além de não seguir a ordem linear dos fatos, também não aponta para a localização factual no tempo. João, detentor dessa Palavra, não delimita de maneira clara a passagem de seus dias, de modo que, ainda que se faça alguma referência temporal, esta se encontra esvaziada de seu sentido dêitico – “e ontem vieram pôr-me aqui ao lado um tipo, se te dissesse o nome conhecias logo” (*ENT*, p. 43) –, como já era a tenção do missivista desde o início da carta. Por um lado, ele faz referência a um tempo semelhante ao mítico, na medida em que se refere a um tempo anterior à palavra criadora. Por outro, podemos entender também que o narrador-protagonista não quer recuperar o caráter de cotidianidade do que lembra, mas sim o tempo que transcendeu a esses momentos. E então novamente adentramos a dimensão do tempo *mítico*. O tempo da escritura contempla apenas três momentos: o tempo da juventude, o da degradação da amada e o tempo atual. Contudo, até esses momentos são estrategicamente embaralhados de modo que a aproximação entre eles – e daí a flutuação – proporcione um prolongamento de intensa emotividade para o escrevente. É desse modo que simula o tempo que busca, pois “tudo se passa no eterno, que é o lugar da memória” (*ENT*, p. 188). É no tempo instantâneo e fugaz da escrita que *Em nome da terra* se fixa, e por isso importam menos as localizações temporais que a localização do tempo *da* e *na* escrita, quando em que ainda é possível buscar a transcendência. Podemos associar que o tempo *da* escrita possibilita ao escrevente a sensação de um certo de *prolongamento do tempo*, pela renovação provocada pela escrita rememorativa. É desse modo que a escritura, em *Em nome da terra*, torna-se estratégia para serem postas em questão as relações entre tempo e espaço no romance.

Patricia Waugh, em *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (2001), ressalta de que modo as obras que refletem sobre si próprias acabam por desestruturar e problematizar os limites entre o quanto de ficcional é não só o universo literário, mas também o próprio universo *real*: “ao prover uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto ficcional” (p. 2, tradução nossa).⁵¹ Estando no limiar de uma memória que cruza o presente e o passado, revelando uma escritura que constrói explicitamente o outro ao mesmo tempo em que evidencia que o outro sempre foi idealizado e posicionando a escrita no centro da vida, afirmamos que *Em nome da terra* toca também neste ponto da metalinguagem, como o próprio missivista assume: “tudo é fictício na sua realidade” (*ENT*, p. 239).⁵² É importante, portanto, ressaltar novamente como o luto, a perda da amada, a busca inatingível desse desejo e o discurso inerente de construção do outro na relação amorosa já estavam presentes na vida do velho antes mesmo de essas situações serem *de fato* concretas e como elas são mais artifícios do discurso empreendido na carta. Entre o passado de juventude que o narrador tanto almeja retomar e o presente de abandono e dor, é o espaço possibilitado pela linguagem que se destaca. Estando já a ficção presente idealmente na própria vida, verifica-se então a carta de *Em nome da terra* como uma (re)invenção da invenção, reforçando ainda mais a reflexão sob o signo da metalinguagem na dissolução das fronteiras aparentemente rígidas entre ficção e realidade. A aventura escritural de João é exemplo do quanto é feita de criação já a vida humana e do quanto se depende dela ou do quanto o presente se constrói da resignificação das *antigas* criações discursivas em vida. Assim, a carta de amor *impossível*

⁵¹ “In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

⁵² Tal estratégia também é comum nos romances de Vergílio Ferreira, conforme Carlos Cunha reconhece: “a maior parte das construções ficcionais vergilianas são mundos impossíveis, colocando um mundo desejado (ficção) na origem do mundo actual, invertendo a lógica da sua acessibilidade” (2000, p. 109).

torna-se exemplo de como a ficção não só é necessária ao ser humano, como já pertence intrinsecamente à vida. Ademais, se pensarmos que a literatura, isto é, a escritura, não é uma transcrição do real e, que por isso, trabalha com *o que poderia ter sido*, e que *Em nome da terra* explicita o processo de escritura em seu desenvolvimento, entendemos que a história contada pelo narrador-protagonista é uma história *outra*, não a que foi, mas pelo que a escritura lhe permite, aquela cuja sensação ele experimenta no presente narrativo. Desse modo, novamente a estrutura do romance se questiona, pois podemos dizer que *Em nome da terra* problematiza o fundamento estrutural da arte da escrita: trabalhar (com) o que é no presente ficcional.

Estamos também diante de um romance que trata do caráter conflituoso da comunicação nas relações humanas, dado o abismo comunicacional levado ao extremo do caso dos protagonistas. Para Rosa Maria Goulart, “transversal a toda a problemática da [...] ficção [de Vergílio Ferreira] está ainda o problema da linguagem como instrumento de comunicação que tanto é fonte de (des)entendimento entre os homens como limitação para dizer situações-limite” (s/d, p.2). Eis, então, o paradoxo: de um lado, a necessidade de comunicação e, do outro, as interpretações de toda expressão comunicativa. Por mais que o ser humano busque sempre se comunicar e expressar ao outro o que deseja, ser entendido não depende apenas dele, como podemos observar na própria lamentação do narrador-missivista: “É o mais terrível, Mónica, a gente que não pensa. Ter a nossa significação garantida nos outros, nas coisas” (*ENT*, p. 240). O amante barthesiano, simulando uma situação que exige decisão para se comunicar com o outro, conclui que

do ponto de vista do amor, o facto torna-se consequente, pois imediatamente se transforma em signo [...]. A minha resposta [do amante barthesiano] será ela própria um signo, que o outro fatalmente interpretará, desencadeando assim entre ele e eu uma contradança tumultuosa de imagens. (2010, p. 84)

Barthes também evidencia o caráter delicado do signo nas relações amorosas. No romance *Em nome da terra*, a relação entre a necessidade e a falha na comunicação da carta

reflete a própria circunstância de comunicação humana – e especialmente, a amorosa –, ainda que, pelas condições da destinatária, essa relação seja elevada ao extremo. Antes mesmo de a amada estar morta, parece que o comunicante já falava só. Além disso, a intransitividade do gênero epistolar em questão aponta para o caráter intransitivo do amor, pois todo o diálogo que o amante em *Em nome da terra* engendra se encerra como solilóquio para fazer vigorar o seu sentimento de pertencimento ao mundo. Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault – cuja edição portuguesa, é necessário destacar, foi prefaciada tanto por Eduardo Lourenço quanto por Vergílio Ferreira – nos ensina a relação entre o signo e sua significação:

Não há sentido exterior ou anterior ao signo: nenhuma presença implícita de um discurso prévio que seria necessário restituir para trazer à luz o sentido autóctone das coisas. Mas também não há acto constituinte da significação nem génese interior à consciência. É que entre o signo e o seu conteúdo não há nenhum elemento intermediário nem qualquer opacidade. Os signos não têm, pois, outras leis senão aquelas que podem reger o seu conteúdo: toda a análise de signos é ao mesmo tempo, e de pleno direito, decifração daquilo que eles querem significar. (2005, p. 120)

Foucault nos esclarece que na modernidade o signo é observado como uma entidade constantemente construída por todos os que com ele interagem. No momento em que Mónica perde a lucidez, sua significação no mundo termina, e é contra a falta desse reflexo significativo no mundo que as palavras do narrador surgem, para (re)preecher-se pelas palavras, afinal, ele bem reconhece que está num tempo “em que se dá conta de que [as palavras] já não trazem nada de dentro consigo” (*ENT*, p. 115). E se não há possibilidade de resposta para essa carta de amor, o espelho virtual que reflete o intervalo de ida e vinda da escritura – e portanto, da significação do mundo – do velho se torna a própria *página em branco*, o próprio espaço para a possibilidade da ressignificação da sua história. Um outro exemplo pode ser observado no romance para reiterar o conflituoso caráter da comunicação. O poema do filho André pode ser considerado “texto-símbolo da incomunicabilidade vergiliana” (Rodrigues, 2006, p. 110), como bem exemplifica o seu primeiro verso: “brr pupu,

tpdogrt bu bu” (*ENT*, p. 139). Ainda que use o mesmo código, é no incompreensível que essas linhas se traçam, reforçando o abismo comunicacional entre os familiares e o velho.

O pano de fundo da carta incomunicativa aliada já à falha da comunicação muito anterior à morte da amada reflete também a insuficiência da linguagem, pois, de acordo com Isabel Cristina Rodrigues, “a verdade é que as palavras de que o sujeito dispõe são sempre consideradas redutoras ou insuficientes para dizer o que há a dizer, e mesmo dizendo não dizem” (2009, p. 139). Assim, ao equilibrar a relação entre diálogo e monólogo, a carta em *Em nome da terra* também exemplificaria esse paradoxo: de um lado, na simulação do diálogo como exemplo de comunicação, estaria a palavra criadora, que deseja comunicar, fundamental ao ser humano, e do outro, na face do monólogo, estaria a Palavra como espaço onde aquilo que se deseja dizer *morre*, o espaço onde o que se intenta dizer esbarra, como o próprio amante declara: “Como é extraordinário que o sentir mais intenso não se saiba dizer” (*ENT*, p. 160). Embora o missivista pareça observar positivamente essa característica da linguagem, a sua própria carta revela uma constante busca para isso, pois tenta insistentemente inserir a mulher amada numa “memória legenda”, o que significaria dizer também numa Palavra *perfeita*, que a significasse por inteiro. Em seus ensaios, Vergílio Ferreira também reconhece que “o dizível não atinge o indizível” (1978, p. 19). Desse modo, a insistência em uma carta impossível é um exemplo fulcral de como a necessidade do homem de escrever extrapola o caráter comunicativo – e se volta para uma busca infinita para o alcance do impulso emotivo de que se reveste o que se diz –, porque já no seu nascimento a linguagem comunicativa é por si só uma tentativa de transparecer o dito, mas que se detém sempre nos interditos, exemplo da escrita *da* memória do narrador. Talvez seja por isso que o amante-escritor evoque a mulher amada como um instrumento musical, uma vez que, “rasgando o véu do que estava oculto, dizendo sem dizer, a música desvela o universo e integra o homem num tempo de descoberta e esplendor” (Valentim, 2004, p. 176). Para

reiterar a sua construção na perfeição e na incorruptibilidade, é necessário que a amada seja “corpo feito de música” para representar a tentativa mais próxima de se alcançar o indizível no dizível. A própria reflexão sobre a linguagem nos romances vergilianos, ao se utilizar da estratégia de narradores-escritores, reitera a paradoxal necessidade da Palavra, afinal, é também dela que o sujeito tem de se servir para questionar a sua própria viabilidade (cf. Rodrigues, 2006, p. 90). Curiosamente, o emparedamento do narrador-protagonista também é este: só lhe resta a Palavra, o único e último caminho para a busca da transcendência. A Palavra absoluta que tanto a obra vergiliana persegue também se finca no conflito entre o dizível e o indizível: “Abrir-me ao deslumbramento do mistério, da verdade oculta das coisas. [...] Como é que isso podia passar pelo dizer? [...] Deve haver talvez palavras. Mas tenho eu de inventá-las no que está para além delas ou no que elas não sabem que está. Tão difícil. E tão necessário” (Ferreira, 1990, p. 70-71). Vergílio Ferreira reconhece que procurar a Palavra que simbolize o absoluto significa enveredar constantemente pelo processo da escritura.

Além da reflexão promovida a partir da estruturação do gênero epistolar em *Em nome da terra*, percebe-se que ao longo da construção da carta são feitas pontuais assertivas reflexivas pelo narrador, sendo elas mais um modo de pensar a escritura. O próprio ponto de vista unilateral exposto pelo amante-escritor as favorece, justamente “para que a natural propensão reflexiva do narrador se dilua na directa experiência dos fenómenos que o estatuto de personagem normalmente envolve” (Rodrigues, 2000, p. 85). Como exemplo, a questão da memória retorna, agora como questão *comentada* pelo narrador, como podemos observar no seguinte trecho:

Mesmo a lembrança de prazeres que só são prazeres na memória e se querem repetir e se não podem repetir porque só existem na ilusão de terem existido. Ou a lembrança de prazeres que se não tiveram e se querem ter agora para compensar e são impossíveis mesmo quando agora se têm. Ou mesmo o encantamento de outrora que não é de nunca e está portanto ao nosso alcance o como abandono a ele que nos quebra por dentro [...]. (*ENT*, p. 43-44)

Pelo jogo de palavras, o narrador-protagonista alude ao jogo imbricado do lembrar-criar que percorre todo o romance, pois às suas lembranças pertence não apenas o que aconteceu. Ou são aquilo que em sua perspectiva foram boas lembranças, mas só a partir do olhar do presente sobre o que passou. Ou são o que de positivo tenta resgatar, mas que muitas vezes é embaçado por recordações que involuntariamente não cessam de retornar. Ou são a “lembrança de prazer que se quer ter agora”, isto é, criação. Sobressai também a consciência da busca que é (re)criar a lembrança na tentativa de sentir novamente o que se passou, mas que faz nascer um outro sentimento, uma outra experiência, uma nova perspectiva do passado. No que se refere à relação dialética entre lembrar e criar – debatida no primeiro capítulo do trabalho – o narrador-protagonista também faz alusão: “Porque a memória não tem movimento, minha querida, a imaginação é que sim” (*ENT*, p. 65). Ou quando intenta unir as duas ações visualmente na escrita sem separação de pontuação a fim de metaforizar a simultaneidade contida nos verbos: “Tenho tanta coisa para de dizer lembrar” (*ENT*, p. 83). Assim, as assertivas reflexivas não esterilizam o discurso romanescos vergiliano e favorecem a metalinguagem, porque se colocam sempre em consonância com o contexto da diegese.

Além disso, tomando como premissa que a pesquisa vergiliana busca contar menos que *presentificar* a obra ao leitor, abalá-lo para despertar a reflexão, podemos afirmar que uma relação afetuosa entre leitor e obra é também o que se procura estabelecer em *Em nome da terra*. Sendo o romance escrito a partir de um singular ponto de vista, desafia o leitor a saber lidar com esse discurso unilateral, que, por se constituir em gênero epistolar, equilibra no seu jogo o segredo e a confissão, o privado e o público, estratégias da sua sedução. A relação entre leitor e obra pertence também às idiossincrasias da metaficção, como defende Patricia Waugh:

O leitor então é colocado em alerta de como a realidade é subjetivamente construída. Mas além desta perspectiva modernista, o texto revela uma preocupação pós-modernista em como ele próprio é construído linguisticamente. Através de uma contínua intrusão narrativa, o leitor é lembrado de que não apenas os personagens constroem verbalmente suas

próprias realidades; eles próprios também são construções verbais, *palavras*, não *seres*” (2000, p. 26, tradução nossa)⁵³

De acordo com Waugh, o leitor de um romance metaficcional é levado a refletir sobre a íntima relação entre a construção das personagens e o discurso, isto é, a consciência de um mundo construído por discurso, como foi possível observar na discussão deste capítulo. Assim, podemos pensar que a relação amorosa de *Em nome da terra* pode servir de ponte para a observância da relação *presentificadora* – como o romance vergiliano se propunha – que o texto vergiliano procura engendrar. Em *Arte Tempo*, Vergílio Ferreira aproxima intimamente a relação provocada entre leitor e texto com a própria relação amorosa:

Toda a obra de arte que nos entusiasma é a expressão de um encontro entre o que procurávamos e o que nela viemos a encontrar. É um encontro que pode ser súbito como pode ser o trabalhar lento de um mútuo reconhecimento. Como no amor. Com possíveis discórdias equívocos, vivos combates. Como no amor. (1988, p. 25)

É a partir dessa perspectiva que a relação entre leitor e obra pode ser vista, à semelhança da relação amorosa, que sempre vai em direção ao outro em projeção, em jogo de reflexos, sombras ou incompatibilidades, como compreende o narrador: “E havia tanta vida em ti para eu também ir vivendo. Porque a vida de quem amamos não é só a que lá está mas a que nós lá pusemos para depois irmos gastando” (*ENT*, p. 13).

Em lugar de uma função teórica que o texto procurasse assumir, destaca-se o espelhamento entre a narração e a diegese do romance para se pensar a linguagem. A questão, analisada como sustentação do caráter metaficcional do romance, é questionada a partir de três elementos que envolvem dimensões discursivas: pela memória, pelo amor e pela Palavra. É pelo entrelaçamento delas que a construção de Mónica na carta em *Em nome da terra* se expande para a construção do mundo para o narrador-protagonista, que tem exclusivamente a

⁵³ “The reader is thus made aware of how reality is *subjectively* constructed. But beyond this essentially modernist perspective, the text reveals a post-modernist concern with how it is itself *linguistically* constructed. Through continuous narrative intrusion, the reader is reminded that not only do characters verbally construct their own realities; they are themselves verbal constructions, *words* not *beings*.”

escritura como espaço significativo e, por conseguinte, estende-se para a reflexão sobre a própria construção romanesca.

Conclusão: “Do princípio (ao fim) era o Verbo”⁵⁴

Do princípio ao fim era o Verbo. Adaptamos uma passagem bíblica para o título da nossa conclusão no intuito de evidenciar – também a partir do discurso bíblico – a circularidade com que se volta sobre si mesma a escritura narcísica, erótica e metaficcional desenvolvida pelo narrador-protagonista – com quem “estava o Verbo” – em *Em nome da terra*. Aventura escritural construída a partir da busca pela recuperação da memória a fim de colaborar para a afirmação da própria identidade do escrevente, pelo gozo da escrita enquanto fruição no instante fugaz – mas intenso – do seu próprio desenvolvimento e pela centralização de um discurso de poder pela palavra criadora, o que nos levou a refletir sobre esse próprio ato. Entre o desejo incessante e o corpo que involuntariamente padece, ergue-se a Palavra como estratégia consciente de João Vieira para tentar contornar o presente sufocante. O amante *transfere* para o corpo da linguagem a força do desejo que o seu próprio corpo não mais reflete, deslocando também o domínio perdido na vida para o domínio sobre o corpo textual – e, virtualmente, sobre o corpo de Mónica. Desse modo, do início ao fim, o percurso do amante se assenta na Palavra rememorativa e criadora do outro, isto é, “no seu modo de viver Mónica” – e de ele próprio *viver – pela escrita*.

Observamos que várias situações que agudizavam o sofrimento de João no presente já faziam parte da sua vida anteriormente à morte da amada e à ida dele para o lar de repouso, o que reitera, como vimos, a centralização do romance para o momento da escritura. Destacam-se a falha comunicativa constante com a mulher – o que já exigia do amante certos malabarismos comunicacionais –, o enlouquecimento da amada como uma forma de morte pelo rompimento de toda e qualquer comunicação com o mundo, o modo como ele a

⁵⁴ Referência à seguinte citação bíblica: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus”, significativamente do primeiro versículo do Evangelho Segundo João.

inventava nas relações sexuais e a tarefa de julgar os outros, exigida pela sua própria profissão. Ainda que o passado já se apresentasse doloroso, era apenas atravessando-o que se podia preencher o momento presente, “nesse novíssimo testamento” (Ruas, 1994, p. 565), a fim de o amante-escritor afirmar a identidade em relação com o mundo. É para fortalecer a tentativa de suprir – ainda que virtualmente – a distância com a amada, de justificar o transbordamento de emotividade e de se afirmar no lugar de poder diante do(s) outro(s) – tanto de Mónica, quanto do Cristo – que a enunciação da escrita epistolar se insurge. É a partir dessa estratégia que o corpo do texto vai se destacando como espaço onde é possível nutrir espiritualmente um corpo em profunda senescência. No que tange à força da arte, Vergílio Ferreira asseverou em *Arte Tempo*:

a arte é assim um modo inocente de sermos, um modo de nos reencontrarmos conosco na completude de uma adesão, a transcendência de todo o imediato para o espaço maravilhado do encantamento, para o outro de nós que está antes e depois de todo o quotidiano e comerciável. (1988, p. 44)⁵⁵

Palavras presentes na obra ensaística do autor, mas que nos remetem ao espaço ficcional construído em *Em nome da terra*, uma vez que a arte da escrita, para João, parece assumir toda a significação que o próprio Vergílio Ferreira reconhece em seu ensaio, pelo modo como o narrador-protagonista imprime o impulso emotivo à sua escritura, pela estratégia em que ela se torna para que ele busque a transcendência no presente insustentável e pela maneira como ele próprio constrói um *outro* de si mesmo na aventura escritural.

Além da rememoração e (re)criação do passado, o amante-escritor passa a se confrontar com o texto de modo a também transformá-lo em experiência em linguagem. Assim, observamos como o tom erótico das lembranças de João se reflete nos próprios

⁵⁵ Ainda no que tange ao caráter emocionado com que o autor designa para a arte, destacamos o seguinte trecho de *Espaço do Invisível*. Palavras que também poderiam ser proferidas pelo protagonista João, em *Em nome da terra*: “Minha arte, minha única companhia, minha intimidade secreta, clandestina, minha óptica do mundo, meu prazer difícil, minha contemporaneidade dos séculos, minha verdade do ser, minha loucura mansa, meu poder, meu estigma, minha condenação” (1987, p. 363).

meandros estruturais da sua construção, ou seja, “na malha intervalar do dizer” (Rodrigues, 2000, p. 140), modo como se revela então o teor erótico do corpo textual.

Intentamos, por fim, compreender de que maneira a arquitetura da linguagem delineada na carta amorosa do amante pôde também ser uma estratégia para se pensar a própria arte de escrever romances. Assim, levando em consideração que a escritura da carta é desenvolvida por um amante-escritor que se baseia no discurso de criação bíblica para erguer a sua palavra criadora, procuramos defender que a reflexão metaficcional parte de todo o poder que a criação pela linguagem assegura e permite. Reflexão que se assenta, como procuramos observar, tanto na construção do romance a partir da memória quanto nas próprias assertivas reflexivas do amante-escritor.

Buscamos mostrar que o romance baseia-se no discurso bíblico para assim ser possível associar a Palavra à criação de um outro mundo *possível*. Pelo artifício da linguagem revelada na construção de João, a escritura ganha valor de fuga, espaço expurgatório, *alimento* e busca pela transcendência. Vários significados que não se anulam, mas se aglutinam e se mesclam a fim de fortalecer o valor que a arte da escrita ocupa para o narrador de *Em nome da terra*.

Em relação à escritura enquanto o espaço de possibilidade para ressignificações *sobre* o mundo e *no* mundo para o protagonista, Luís Mourão sublinha: “já não um ponto de vista sobre o mundo, ou sequer, menos autocrativamente, um modelo de mundo – apenas um estar no mundo de uma forma própria. Que em Vergílio Ferreira, obviamente, é a forma escrita” (2001, p. 16). Assim, por meio da construção ficcional de um “outro entendimento de mundo” (*ENT*, p. 24), a escritura permite a João buscar um retorno ao pertencimento ao mundo. A escritura, desse modo, humaniza e livra o narrador-protagonista de ser somente “carcaça”, conforme afirma Luci Ruas:

O padecimento chega ao seu limite extremo, à agônica sensação da morte que o desejo de escrever atalha e afasta, para tentar fixar, no tempo da ficção, o tempo do mito: mito da mulher perfeita e incorruptível, mito do amor que se sublima como a máxima realização do homem, unificando e elevando ao espaço do sem-tempo o corpo e o espírito humanos,

consagrados pela voz criadora do homem na cerimônia de um batismo lustral em que a palavra da perfeição divina cede à harmonia cósmica em comunhão com a qual o homem se torna, então, perfeito. (1994, p. 563)

Dada a falência dos deuses pela morte da transcendência divina, a metáfora da criação pela Palavra retoma a criação bíblica do mundo, mas agora essa transcendência se define pelos desígnios humanos, numa busca de refundar, à sombra subversivamente desconstruída do reino de Deus, o reino do Homem (Ruas, 1994, p. 565). Salientamos que a valorização da arte e a centralidade da Palavra como caminho para a transcendência pertencem à busca vergiliana da Palavra, o que significa dizer que,

mesmo reconhecendo a sua precariedade, o homem não cai no comodismo da improdutividade ou na alienação, mas busca incansavelmente, através da imaginação, da escrita, da música e, enfim, da Arte, a sua transfiguração central, que é a sua própria condição de *homo criator*. (2004, p. 187).

Como buscamos observar em *Em nome da terra*, romance do final do percurso escritural de Vergílio Ferreira, é ainda na interrogação que o mito da criação permanece, na busca incansável pela Palavra que represente o absoluto, como bem sintetiza o trecho de *Para Sempre* – selecionada como uma das epígrafes do nosso trabalho –, outra obra do final do percurso romanescos vergiliano: “Mas por sob todo este linguajar – que palavra essencial? A que saldasse uma angústia. A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas quantas se disseram” (1983c, p. 25). Na obra vergiliana, essa constante busca finda na necessidade de sempre retornar à escrita para construir um *outro* mundo, para viver de *outro* modo, ressignificando o próprio espaço do escrevente, como se procurou analisar em *Em nome da terra*.

Novamente o gênero epistolar estrategicamente construído em *Em nome da terra* emerge, agora para contribuir para a pesquisa vergiliana sobre a linguagem. Uma vez que a construção permite-nos localizar a carta no limiar entre o diálogo e o monólogo, entendemos que a questão da comunicação humana também é problematizada. A gangorra em que se

encontra a missiva de João metaforiza a relação conflituosa da comunicação humana, por elevar ao extremo o paradoxo entre o desejo constante de se comunicar e a comunicação propriamente dita.

Chegamos ao final da caminhada por sobre as virtudes de um romance que começa pelo fim. Esclareceu-se, portanto, que insistir em uma escrita epistolar *impossível* remete à necessidade humana de escrever para dar sentido ao (seu) mundo. É desse modo que *Em nome da terra* condensa carta e corpo, pois, ao imprimir à escrita epistolar o vigor e a emotividade que a (re)criação do corpo do outro permite, transforma a própria escritura em carta-corpo *incompactível* e *eterna*. Da criação pelo Verbo retorna-se – também obsessivamente – ao seu próprio exercício, num movimento que exalta a Palavra, seu poder de criação e de significação para o homem.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Prefácio e Tradução de Eugénio de Andrade. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Prefácio de Maria de Lurdes Pintasilgo. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 2010.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 17 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In.: NOVAES, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.

_____. Os trabalhos da memória. In.: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 17 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 17-33.

COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Amadora: Bertrand, 1976.

CUNHA, Carlos M. F. da. *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*. Algés: Difel, 2000.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERREIRA, Vergílio. *Carta ao Futuro*. Lisboa: Bertrand, 1958.

_____. *Invocação ao meu corpo*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1978.

- _____. *Espaço do Invisível III*. Lisboa: Bertrand, 1978.
- _____. *Um escritor apresenta-se*. Apresentação, prefácio e notas de Maria Glória Padrão. Lisboa: INCM, 1981.
- _____. *Aparição*. São Paulo: Difel, 1983a.
- _____. *Conta-Corrente 3*. Amadora: Bertrand, 1983b.
- _____. *Para sempre*. Lisboa: Bertrand, 1983c.
- _____. *Arte Tempo*. Lisboa: Rolim, 1988.
- _____. Situação actual do romance. In: *Espaço do invisível I: ensaios*. 3 ed. Lisboa: Bertrand editora, 1990. p. 175-226.
- _____. *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand, 1990.
- _____. *Pensar*. Lisboa: Bertrand, 1992.
- _____. Da imagem. In.: *Espaço do Invisível V*. Venda Nova: Bertrand, 1998.
- FONSECA, Fernanda Irene. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992.
- _____. Vergílio Ferreira, *Escrever*: o título inevitável. In.: *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*, Porto, XX, II, 2003, p. 479-494.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- GODINHO, Helder (Org.). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: INCM, 1982.
- _____. O outro em Vergílio Ferreira. In: *Cadernos de Estudos sobre o Imaginário Literário – Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário*. Lisboa, n. 1, p. 83-88, 2011.
- GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.
- _____. *O trabalho da prosa*. Braga: Angelus Novus, 1997.
- _____. *Figuras da cultura portuguesa*. Disponível em: < <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1446-vergilio-ferreira.html>>. Acesso em: 19 set 2011.
- KAVAFIS, Konstatinos. *Poemas*. Seleção, estudo crítico, notas e tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. In: NOVAES, Aduato. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 363-182.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LOURENÇO. Mito e obsessão na obra de Vergílio Ferreria. In.: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: INCM, 1982. p. 381-388.
- _____. Vergílio Ferreira – do alarme à jubilação. In: *Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 90, p. 24-34, mar. 1986.
- MOURÃO, Luís. *Vergílio Ferreira: excesso, escassez, resto*. Braga: Angelus Novus, 2001.
- NERAUDAU, Jean-Pierre. Prefácio. In.: OVIDIO. *Cartas de amor - as Heróides*. São Paulo: Landy, 2003. p. 9-40.
- NOVAES, Aduato. O fogo Escondido. In.: *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-18.
- PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira – Para Sempre: romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. 2006. 663 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. De Wladyr Dupont. São Paulo, Siciliano, 1994.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROCHA, Andrée. *A epistolografia em Portugal*. 2. ed. Lisboa : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- RODRIGUES, Isabel Cristina. Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar. In: *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto, v. 2, Fundação Eng. António de Almeida, p. 223-232, 1999.
- _____. *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- _____. Vergílio Ferreira ou a negação do conto. In: *Revista Via Atlântica*, n. 4, São Paulo, p. 130-139, 2000.
- _____. *A palavra submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*. 2006. 393 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2006.
- _____. *A vocação do lume: ensaios sobre Vergílio Ferreira*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

RUAS, Luci. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. 1994. 599 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

_____. Vergílio Ferreira ou a paixão da escrita. In.: *Veredas*. v. 2, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, p. 233-245, 1999.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In.: *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. p. 38-53.

SEIXO, Maria Alzira. Colóquio. In: GODINHO, Helder (Org.). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: INCM, 1982. p. 357-377.

TIN, Emerson (Org.). *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lúpsio*. Campinas: Editora UNICAMP, 2005.

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.

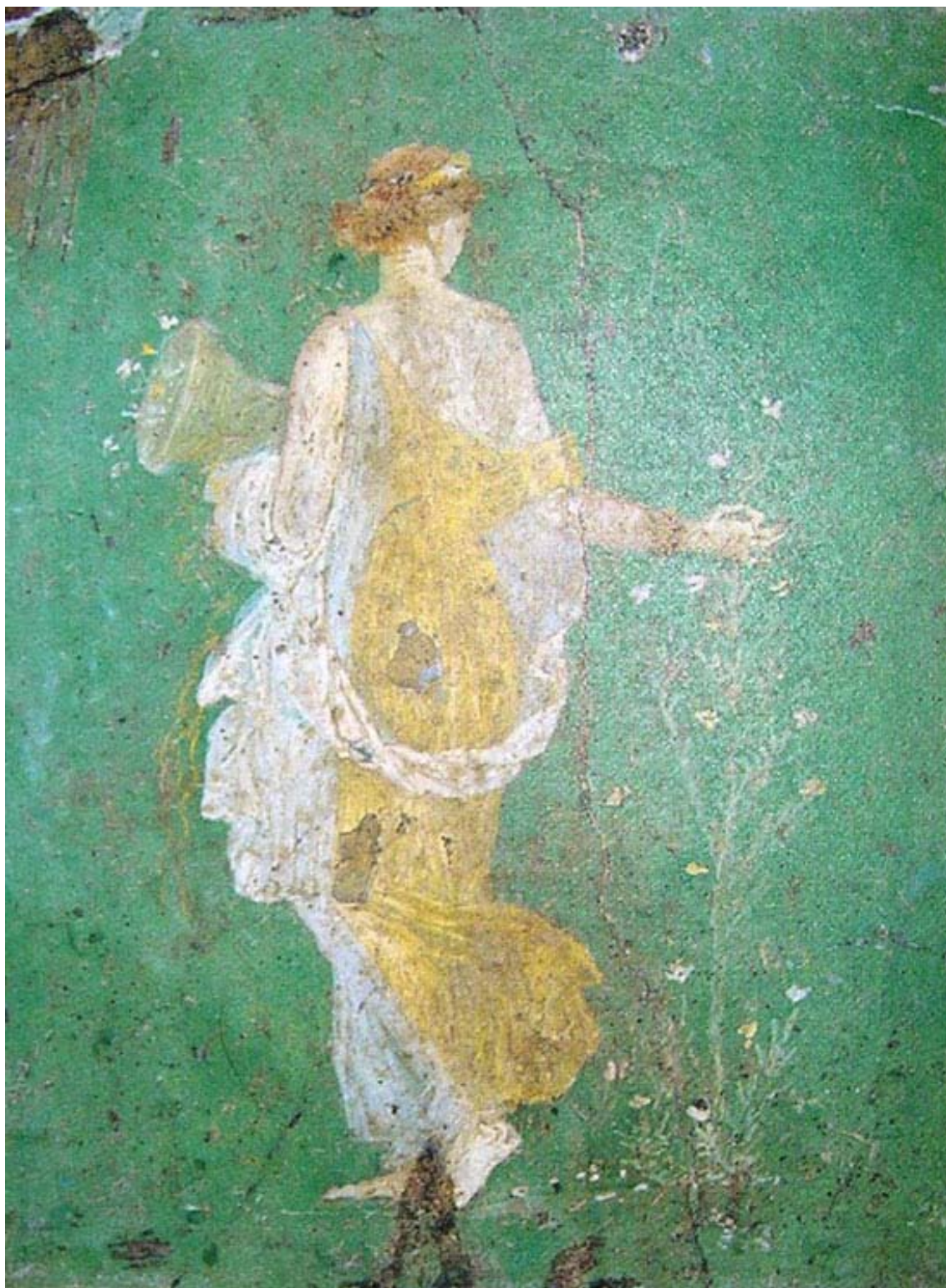
_____. Um concerto para oboé e uma ode ao corpo: música e ficção em *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira. In.: *Revista ContraCorrente*, Manaus, v. 1, n. 1, p. 145-156, 2010.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Compreender Bergson*. Trad. de Mariana de Almeida Campos. Petrópolis: Vozes, 2007.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen (New Accents), 2001.

Anexos

ANEXO A – Afresco de Flora



Fonte: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Disponível em:
<http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/itinerari-tematici/nel-museo/collezioni-pompeiane/RIT_RA87/?searchterm=flora>. Acesso em: 27/jun/2013.