

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE-FLUMINENSE DARCY RIBEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DO HOMEM
MESTRADO EM COGNIÇÃO E LINGUAGEM

DIMENSÕES DO SIGNO E DO SER
EM *APARIÇÃO, ESTRELA POLAR* E *ALEGRIA BREVE*
DE VERGÍLIO FERREIRA

VILMA DE OLIVEIRA NUNES

Campos dos Goytacazes – RJ
Março / 2007

VILMA DE OLIVEIRA NUNES

DIMENSÕES DO SIGNO E DO SER
EM APARIÇÃO, ESTRELA POLAR E ALEGRIA BREVE
DE VERGÍLIO FERREIRA

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para obtenção do grau de Mestre em Cognição e Linguagem.

Orientadora: Doutora Arlete Parrilha Sendra.

Campos dos Goytacazes – RJ
Março / 2007

DIMENSÕES DO SIGNO E DO SER
EM APARIÇÃO, ESTRELA POLAR E ALEGRIA BREVE
DE VERGÍLIO FERREIRA

VILMA DE OLIVEIRA NUNES

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para obtenção do grau de Mestre em Cognição e Linguagem.

APROVADA EM 26/03/2007.

COMISSÃO EXAMINADORA

Dario Alves Teixeira Filho (Doutor, Filosofia) – UENF

Lucy Ruas Pereira (Doutora, Letras) – UFRJ

Rita Maria de Abreu Maia (Doutora, Letras) – ESTASA

Arlete Parrilha Sendra (Pós-Doutora, Letras) – UENF
Orientadora

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Doutora Arlete Parrilha Sendra (UENF) – Orientadora

Doutor Dario Alves Teixeira Filho (UENF)

Doutora Lucy Ruas Pereira (UFRJ)

Doutora Rita Maria de Abreu Maia (ESTASA)

SUPLENTES

Doutor Paulo César Prazeres Moura (FAETEC)

Doutor Sérgio Arruda de Moura (UENF)

DEDICO

A Irene Machado de Oliveira [mãe],
Joel Tinoco de Oliveira [pai – *em memória*],
Vinícius Oliveira Mello e
Álvaro Oliveira Mello [filhos]
Signos de sagração do afeto maior.

A Joel Ferreira Mello
Amor vibração ternura
Mestre de todos os dias
no aprendizado da vida
de sentimento e cultura.

AGRADECIMENTOS

A Arlete Parrilha Sendra: pela orientação dialogada e laboriosa, pelo incentivo e confiança infundidos, pelo humano rigor de intensa presença intelectual, de ética e estética redivivas.

Ao UNIFLU/FAFIC – Centro Universitário Fluminense/*Faculdade de Filosofia de Campos*, aos meus ex-e-atuais alunos, colegas e Direções – como ex-aluna e atual professora em Licenciatura de Letras, pelo percurso histórico-cultural vivenciado em projeto de existência.

À Banca Examinadora da nossa Dissertação de Mestrado na UENF, constituída dos intelectuais doutores: Arlete Parrilha Sendra (UENF) – nossa Orientadora, Lucy Ruas Pereira (UFRJ), Rita Maria de Abreu Maia (ESTASA), Dario Alves Teixeira Filho (UENF), Paulo César Prazeres Moura (FAETEC), Sérgio Arruda de Moura (UENF) – pela aceitação de constituírem nossa Banca e pela expectativa de um clima intelectual de interação e diálogo produtivo.

À UENF da nossa vivência cultural do Mestrado, simbolizada no trato intelectual com Arlete Parrilha Sendra, Paula Mousinho Martins, Ruth Maria Chaves Martins, Sylvia Jofilly, Sérgio Arruda de Moura, Dario Alves Teixeira Filho, Pedro Lyra, Frederico Schwerin Secco e Júlio César Ramos Esteves.

À Mestra-amiga Mary Tavares Azevedo pela presteza sempre e competência esclarecida.

À amiga Maria Eugênia Barbosa Mothé Corrêa pela desenvoltura profissional na digitação e impressão das nossas pesquisas e Dissertação.

(...) o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou, e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu.

Vergílio Ferreira, *Aparição*

RESUMO

O presente estudo desenvolve reflexões com a intenção de comprovar nossa hipótese de que a arte é uma forma de linguagem com características específicas que produz conhecimento, iluminando dimensões qualitativas do ser que não se desvelam à percepção, às vezes, entorpecida e automatizada. O *corpus* escolhido para demonstrar a hipótese, os romances de Vergílio Ferreira, *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*, são analisados com o suporte teórico de categorias da semiótica de Peirce e da analítica existencial proposta por Heidegger, caracterizando a intersemiose da metodologia na produção deste interpretante –resultante interpretativa. Em retomada conclusiva de questões desenvolvidas, apropriamo-nos das noções peirceanas sobre as *categorias do conhecimento*, o *signo*, a *estética* e a *ética*, apropriamo-nos dos conceitos heideggerianos de *estar-lançado-no-mundo*, *vazio da situação originária*, *projeto*, *possibilidade*, *afecção*, *temporalidade*, que visam respectivamente ao estudo do signo e do ser da existência humana, para aplicá-los ao texto artístico-literário. Depreendemos da ficcionalização de singularidades existenciais, possíveis problemáticas da concretude cotidiana individual e coletiva do percurso histórico dos homens; depreendemos da tessitura romanesca –em termos de linguagem, sentimento, trama e personagens–, o impensado e o improvável que nos cercam e estão em nossa temporalidade existencial.

Palavras-chave: *signo-sentimento-ser-arte-conhecimento*.

ABSTRACT

The current study develops reflexions with the intention to corroborate our hypothesis that art is a form of language having specific features which generates knowledge, highlighting qualitative dimensions of being, which are not disclosed to the sometimes torpid automated perception. The *corpus* chosen to demonstrate the hypothesis, Vergílio Ferreira's novels – *Aparição*, *Estrela Polar* and *Alegria Breve*, are analysed through the theoretical support of the categories of Peirce's semiotics and the existential analytic proposed by Heidegger, characterizing intersemiosis of methodology in the production of this interpretant –resulting from interpretation. As we retrace conclusively, questions which have already been developed, we take over the Peircian notions about the categories of *knowledge*, *sign*, *aesthetics* and *ethics* assuming the Heideggerian concepts of *being-thrown-into-the-world*, *emptied from the original situation*, *project*, *possibility*, *affection*, *temporality*, which aim respectively, at the study of the sign and the being of human existence, in order to apply them to the artistic-literary text. We infer from the fictionization of existential singularities, problematic propositions of the individual and collective quotidian concreteness of the historical route of men; we infer from the romanesque framework –in terms of language, feeling, plot and characters– , what is not thought of, and what is not probable that surround us and are in our existential temporality.

Key-words: *sign-feeling-being-art-knowledge*

SUMÁRIO

1- ELEMENTOS DE TEORIA PARA UMA PRÁTICA INTERSEMIÓTICA	09
1.1- Peirce: A semiose – da primeiridade à criação artística	11
1.2- Heidegger: Recorte de conceitos filosóficos	24
1.3- Orlandi: Silêncio fundante	35
2- <i>APARIÇÃO: A EXISTÊNCIA HUMANA NOS FIOS DA LINGUAGEM</i>	39
2.1- Elementos estruturantes da narrativa	40
2.2- Ser: aparição e criação	49
2.3- O ser e o signo	52
2.4- Tempo de ser	60
2.5- O ser e o não-ser	63
2.6- O ser e os signos social e religioso	66
3- <i>ESTRELA POLAR: SOLIDÃO E PERCURSO</i>	73
4- <i>ALEGRIA BREVE: DO SINGULAR AO IMPROVÁVEL</i>	99
5- CONHECIMENTO EM ARTE	123
BIBLIOGRAFIA	154
BIBLIOGRAFIA DO AUTOR	154
Ficção	154
Ensaio	154
Diário	155
BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR	155
BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA	156
ANEXO	161

1- ELEMENTOS DE TEORIA PARA UMA PRÁTICA INTERSEMIÓTICA

A linguagem está na gênese da consciência, operando com ela a descoberta e a significação da realidade. A interação com o mundo propicia ao sujeito experiências cada vez mais complexas a que a razão, plástica, se amolda. Não há, portanto, limite para o conhecimento, que se materializa na linguagem, propulsora da transformação, quer na provisória e aparente estabilidade dos valores sociais que representa, quer na sua inevitável fluidez. Ativa comportamentos e idéias, deflagra a ação –é produtora– e a representa –é reprodutora. Ao representar, interpreta, o que significa prevalecer o seu caráter de produção. O homem funda a linguagem que o estabelece na cultura.

Dentre as inúmeras formas de linguagem, há a que se efetiva na expressão artístico-literária, essencialmente criadora. A arte se caracteriza por um *modus faciendi* que não se destina à comunicação, embora o faça também, mas à criação de uma realidade estética redimensionadora da percepção sobre o objeto motivador –conteúdos da vida–, desvelando faces ocultadas pela aridez do cotidiano.

A literatura, portanto, é uma forma de linguagem que encaminha o homem no processo do conhecimento subjetivo e intersubjetivo, no aprendizado da vida e da apreciação estética, considerando que *aisthesis*¹ é o sentimento original que deflagra o desejo e a busca humana.

Tal é a hipótese que este trabalho intenciona demonstrar, pesquisando a semiose do discurso literário: a literatura como legítima forma de conhecimento, que se realiza como *representação em segundo grau* (TODOROV.1969,32), desvelando dimensões recônditas e insólitas da existência. Para esse fim, elegeram-se como objetos de análise os romances *Aparição* (1983.1ªed.:1959), *Estrela Polar* (1967.1ªed.:1962) e *Alegria Breve* (1969.1ªed.:1965), do escritor português Vergílio Ferreira (1916-1996). Em desdobramento da hipótese, objetivamos, ainda, analisar o grau de representação artística das obras, como modo específico e autônomo de produção de conhecimento, avaliar a eficácia do discurso ficcional na problematização de questões universais da condição humana, e depreender valores da cosmovisão do autor.

¹ Apropriação do termo grego que significa sentir, na acepção de sensação física.

A hipótese incide sobre o problema nuclear das obras que consiste, segundo se quer confirmar, na necessidade de captar a evidência fulgurante de estar vivo, de compreender a essência e o sentido da vida como contínuo vir-a-ser, que culmina na morte. A consciência –da vida como vazio a ser preenchido e da morte como nulidade– instala a angústia existencial. Assumir a angústia como condição irremediável é um desafio a que o homem deve corresponder, como mecanismo de enfrentamento e equilíbrio interior.

A composição teórica que instrumentaliza esta análise se apóia, principalmente, em elementos da Filosofia de Charles Sanders Peirce (1972,1980,2000); Peirce em tradução de Lúcia Santaella (1992,1995,1996,1998, 2000,2002); do Existencialismo² de Martin Heidegger (1978,1984,1998,2002); e em conceitos da Análise do Discurso pelo *interpretante*³ de Eni Puccinelli Orlandi (1988, 1992,1996,2002), principalmente. Também o Estruturalismo contribui no estudo dos elementos estruturantes da narrativa. Esta composição intersemiótica não dispersa a análise, ao contrário, condensa-a, porque cada corte operado no complexo teórico emergiu atendendo ao apelo dos textos-objeto e do olhar desta analista sobre eles.

De Peirce, este estudo aplica as categorias do conhecimento, quais sejam, as noções de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*⁴, e aproveita formulações da *estética*, da *ética* e da *lógica ou semiótica*. Desta, o *ícone* refulge como signo que encontra na arte o seu *locus* privilegiado. Assumidamente de inspiração existencialista, *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve* deixam transparecer desta filosofia as noções heideggerianas de *Dasein*, *decadência*, *interpretação*, *possibilidade*, *facticidade de existir*, *morte como necessidade*, entre outras. O silêncio, significativo de grande importância na obra de Vergílio Ferreira, é analisado com a contribuição do que Orlandi teoriza como *silêncio fundante ou fundador*.

Os segmentos teóricos das três principais correntes de pensamento que fundamentam este trabalho estão, em seguida, sintetizados, com a intenção de manter o máximo possível de fidelidade às fontes, embora se reconheça que, na corrente semiótica, cada ato de leitura/escritura movimenta os sentidos, gerando outros interpretantes.

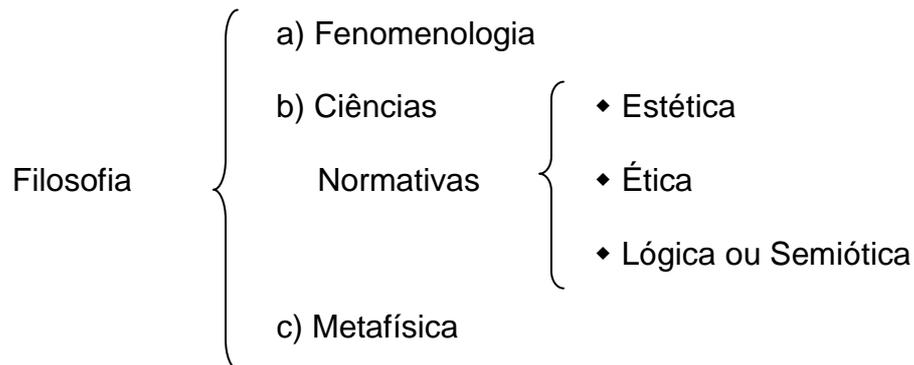
² Heidegger rejeitou para si e para seu pensamento o rótulo de *existencialista/Existencialismo*.

³ *Interpretante* é a idéia resultante de um ato interpretativo, segundo a Semiótica de Peirce.

⁴ As expressões em itálico do parágrafo são explicadas no corpo da introdução (1.1,1.2,1.3).

1.1. Peirce: A semiose – da *primeiridade* à criação artística

O recorte teórico da obra de Peirce, operada por esta pesquisa, diz respeito a aspectos de sua filosofia, cujas vertentes são a *Fenomenologia*, as *Ciências Normativas*, desdobradas em Estética, Ética e Lógica ou Semiótica, e a *Metafísica*, assim dispostas em diagrama (SANTAELLA.2000,113. [Reconfigurado.]):



Filosofar é questionar, buscar a compreensão –introjeção– e a explicação –extrojeção– do mundo, e entre compreender e explicar, a demanda de intenso processo reflexivo. O ponto de partida do conhecimento é a percepção do fenômeno, que pode aparecer à consciência de diferentes modos, categorizados em *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. A *Fenomenologia* fornece o fundamento observacional para a *Filosofia* (SANTAELLA.1992,131). Cabe à *Fenomenologia* trazer à luz as categorias do conhecimento gerado da natureza e do pensamento, categorias que, não sendo conteudistas mas formais, aplicam-se a qualquer fenômeno ou evento pensamental. Tais categorias são descritas pelo filósofo, nos termos:

Parece, portanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE.2000,14)

A *primeiridade* é o mero encontro de duas qualidades que interagem e se confundem. Todo existente é inevitavelmente portador de qualidades que o fazem ser o que é, pelo menos momentaneamente. O conhecimento em *primeiridade* é tão

somente fruição pré-cognitiva em que a consciência se distrai e se dissolve na qualidade material do fenômeno, formando com ela uma unidade difusa, indiscernível, inalisável. O sentimento da qualidade situa-se num ponto imperceptível de interrupção no fluxo da consciência cognoscente (SANTAELLA. 1996,140). O sentimento da *primeiridade*, em sendo a sensação original de todo ato perceptivo, faz parte integrante de cada instante da vida. É presentidade, logo, instantaneidade, fugacidade, pulsação, *estado de presença das coisas anterior ao logos* (Arlindo Machado.Apud:SANTAELLA.1996,117). Tentar exercer controle sobre ele é perdê-lo. A consciência desperta se distancia do fenômeno reconhecendo-o como outro existente. Desfeita a unidade da consciência com a qualidade do fenômeno, instaura-se o domínio da *secundidade* em que os existentes têm os seus territórios demarcados, afirmando-se a individualização de tudo o que há. É o espaço virtual da consciência reativa, da ação, esforço e resistência, da alteridade pela oposição do ego ao não-ego. A *secundidade* implica o apagamento da apreensão puramente qualitativa do fenômeno e a hipertrofia apreendedora do fenômeno: o grau de vividez perceptiva se apaga para a qualidade e se acende para o fenômeno. Qualidades não existem fora dos fenômenos e estes não existem sem qualidade. Como vividez não diz respeito nem à qualidade nem ao fenômeno, mas ao grau e ao modo de envolvimento da consciência, pode-se dizer que na *primeiridade* a qualidade paira sobre a consciência, anulando a vividez do fenômeno, e na *secundidade* a consciência põe foco no fenômeno, evidenciando-o. A *terceiridade* é a capacidade controladora da consciência sobre todos os modos de apreensão dos fenômenos. O material cognitivo resultante da interação com o mundo só se desenvolve porque mediado por formas de representação que dizem respeito à *terceiridade*. Processo contínuo de produção de interpretações da natureza e da cultura, a *terceiridade* se funda como semiose ou autogeração inerente ao pensamento sógnico. Esse modo mais conceitual da cognição decorre do reconhecimento interativo da existencialidade (*secundidade*) do mundo e do sentimento espontâneo da qualidade (*primeiridade*).

Retomando: As vertentes filosóficas peirceanas são a Fenomenologia, as Ciências Normativas e a Metafísica. A terceira visa à compreensão da realidade dos fenômenos como representação e não realidade em si, porque esta é inacessível. O acesso se concretiza na interpretação, logo, a metafísica consiste na investigação do

universo sógnico existente na interação social –*semiosfera*, em designação de Lotman (1996,22).

As Ciências Normativas se subdividem em Estética, Ética e Lógica ou Semiótica. O termo estética, em sua gênese, significa sentir como percepção física, portanto, estética corresponde à intimidade monádica da consciência com a qualidade constitutiva do *fenômeno*. Essa instantânea experiência reveladora, pulsação, lampejo do em-si da coisa, aspira a prolongar-se como tentativa de presentificar sensações vitais inefáveis e incompreensíveis, mas admiráveis. A impressão de algo virtualmente bom que deve ser conquistado produz o sentimento estético. A questão da estética, como ciência, passa a ser, então, *determinar o que pode preencher esse requisito de ser admirável* (SANTAELLA. 2000,126). A ética consiste na sistematização de procedimentos deliberados e autocontrolados empreendidos na busca do ideal elevado, intuído no sentimento estético e instituído pela ciência estética, como um bem universal. A ética, portanto, define o que deve ser feito e a lógica ou semiótica determina o processo de raciocínio, o modo de fazer o que deve ser feito para conquistar o admirável. A semiótica estuda a *formação de hábitos e pensamentos consistentes com o ideal lógico (...) definido pela ética que (...) serve ao ideal estético* (Beverly Kent. Apud: SANTAELLA.1992,134).

A razão, essencialmente criativa, incorpora os domínios: afetivo, da ação e do raciocínio. A razão criativa foi batizada por Peirce de *razoabilidade*. O ideal estético voltado para propósitos humanos coletivos, materialmente inatingível, consiste no *crescimento da razoabilidade concreta* (PEIRCE.1980,107), proposição que abarca os conceitos de razão criativa (*razoabilidade*) em franca progressão, viabilizada pelo caráter representacional ou sógnico que põe as idéias em circulação (*crescimento*), resultando em produtos do conhecimento (*concreta*) que, reproduzindo o processo, aperfeiçoa a trajetória e recria o ideal. Quer dizer, o ideal decorre do *crescimento da razoabilidade concreta*, o que significa que a verdade nunca é absoluta, porque é um valor que muda juntamente com a realidade. Esse reconhecimento instiga à busca permanente do conhecimento, que jamais é acabado.

A estética concerne à qualidade do sentimento, busca o admirável, suas principais manifestações se dão na arte. A ética concerne à ação, movimento pró e contra o exterior, seus principais campos de aplicação compreendem a política e a

religião. A semiótica ou lógica concerne à semiose do pensamento que a filosofia e a ciência têm como matéria. Correspondem, respectivamente, à *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*.

Terceiro ramo das ciências normativas, a Lógica ou Semiótica...

é a ciência das leis necessárias do pensamento (...sempre ocorrendo por meio de signos), (...) também das leis de evolução do pensamento, que coincide com o estudo das condições necessárias para a transmissão de significado de uma mente a outra, e de um estado mental a outro. (Peirce.Apud:SANTAELLA.1992,132)

A Semiótica estuda todos os tipos de signo, entre eles, *ícone*, *índice* e *símbolo*; *qualissigno*, *sinsigno* e *legissigno*; *rema*, *dicendi* e *argumento*; estuda os três tipos de raciocínio ou argumento: *abdução*, *indução*, *dedução*; e o modo como os signos geram seus interpretantes em prol da eficácia comunicativa e produtora de conhecimentos. Os processos mentais são inferenciais, o que significa que cognição gera cognição, em tradução sígnica. A abdução corresponde ao primeiro nível dessas inferências e decorre do poder criativo da razão que responde *instintivamente* ao se deparar com desafios surpreendentes. A abdução, embora falível, limitada e incerta, é responsável pelas iluminações e descobertas que precedem os raciocínios indutivo e dedutivo. As investigações filosóficas e científicas partem sempre de uma hipótese que surge no campo da abdução e têm continuidade nos outros modos de raciocínio. Na arte a abdução reina absoluta.

O homem é um ser de linguagem, produção cultural legada da natureza, que o dotou de um substrato físico e de uma consciência intencional⁵ (Brentano.Apud:TEIXEIRA.2000,44) interativa com o mundo: se natural, existe por determinações outras que não os estados conscientes humanos; se cultural, decorre da interferência humana, mas, uma vez criado, torna-se fenômeno que transcende as consciências individuais. Em formulação de Peirce (1980,90), *realidade é aquilo que insiste, nos força a reconhecer um outro diferente do espírito, e nela a Secundidade é predominante*. No termo *reconhecer* está implícita a noção de intencionalidade. Há um mundo que não é mental, mas que só existe para o homem pela consciência que dele tem. Apreender os fenômenos do mundo implica

⁵ A consciência é intencional porque sempre se dirige para algo; os conteúdos da consciência dizem respeito aos objetos de que se tem consciência.

simultaneamente interpretá-los, conferir-lhes significação, torná-los signos: *o mais elevado grau de realidade só é atingido pelos signos* (PEIRCE.1972,135).

O conceito de *consciência* abrange todos os níveis de conhecimento, em *primeiridade, secundidade e terceiridade*; também diz respeito a todo o repertório cognitivo, resultante da interação com o mundo, preservado pelas memórias de longo e curto prazo, em diferentes camadas da mente, inclusive acoberta a *consciência racional* que é inteligência autocontrolada, por um *logos* ordenador, do processo inferencial do conhecimento. Mas nem todos os estados da consciência *in totum* são necessariamente traduzíveis racionalmente; muitas operações mentais são, o que Freud chamaria, pré-conscientes e inconscientes. Consciência e razão não se confundem: a primeira é abrangente e totalizadora, a segunda responde pelos atos mentais inteligidos e autocontrolados. De um ou outro modo, é pela consciência que se desencadeia o processo criador da mente: (...) *todo estado da consciência é uma inferência; de modo que a vida [mental] não é senão uma seqüência de inferências ou um fluxo de pensamentos*. (PEIRCE.2000,306)

Embora as noções de consciência e sujeito não correspondam ao mesmo fenômeno, são estruturalmente relacionadas: não há sujeito separado da consciência, e se os estados de consciência são mutáveis, decorre daí que a subjetividade também é transitória. As concepções filosóficas clássicas de que há algo imanente que subjaz na consciência e no sujeito são rechaçadas em favor da concepção de um movimento contínuo que faz o sujeito, cuja consciência é intencional, integrar-se inevitavelmente no mundo, modificando-o e sendo por ele modificado. O movimento que promove a interação entre sujeito e mundo é a representação. Recapitulando: a consciência é abertura para o mundo; o mundo é fenômeno exterior à consciência; o sujeito é fenômeno consciente e a representação é processo. A consciência está no sujeito, este e o mundo estão na representação. O que há, já há para o sujeito como interpretação, logo, não há fato em si e nem sujeito em si: a representação é colocada entre quem vê e a coisa vista. O homem se presentifica no mundo pela linguagem, as leis da mente são as leis da linguagem: *O único pensamento que pode conhecer-se é pensamento-dentro-de-signos* (PEIRCE.1980,68).

O fenômeno só pode ser apreendido pela consciência, transmutado em signo, inclusive o próprio sujeito é signo porque ele não existe como pureza virginal.

Ao surgir depara com um mundo (objeto) já significado (signo) com o qual entra em imediata interação. O signo opera uma conciliação entre sujeito e objeto, cujo resultado é a cognição, melhor dizendo, o movimento do processo cognitivo pela via da linguagem, uma vez que não há conteúdo cognitivo pronto a ser revelado pelo sujeito ou descoberto no mundo. A subjetividade é o modo como cada um reage ao mundo, como se apropria de ingredientes da cultura e atua sobre ela, modificando-a e modificando-se a cada ato interventor.

Tomando por modelo as tríades peirceanas, pode-se pensar numa relação triangular entre sujeito, mundo e representação, em que esta funciona como um terceiro universo, cultural, que media os dois primeiros universos, naturais, impregnando-os das características da cultura. É na representação ou linguagem que o pensamento se desenvolve na forma do conhecimento. Sem a linguagem a consciência permaneceria estéril, estagnada em sensações rudimentares. Mas como é inerente à consciência o projetar-se, já que é intencional, o processo da linguagem é inevitavelmente deflagrado. A consciência racional é plástica, cresce com o crescimento do mundo e esse crescimento determina novas necessidades sógnicas. O sujeito, porque transita no universo da representação, é simultaneamente dispersivo e convergente, participa do caráter simultaneamente centrífugo e centrípeto da semiose (J. Derrida. Apud: PLAZA. 2001, 22), em perseguição de um ideal intuído pela razão criadora. O crescimento do mundo determina o crescimento da razão que determina o crescimento do ideal, de modo que a primeira propulsão para o crescimento do ideal advém mediadamente do real. E esse é o fundamento pragmatista das teorias de Peirce. O caminho para o ideal é o caminho da linguagem, e o ponto de partida é a percepção, que consiste na mentalização de algo que, no entanto, é exterior à mente, mas que chega a ela pela veiculação dos sentidos. Não há exata correspondência entre o fenômeno e o resultado perceptivo, *toda percepção adiciona algo ao percebido, algo que não está (...) no mundo fenomênico* (SANTAELLA. 1998, 22).

A percepção desencadeia um processo interpretativo que os esquemas mentais estão aptos a produzir, com base no repertório cognitivo disperso na consciência, ao mesmo tempo em que passa a incorporar esse repertório, que fica enriquecido de nova cognição. Quer dizer, cada ato perceptivo, singular e irrepetível, adiciona conhecimento. Mesmo que o olhar se volte para fenômeno idêntico ao

anteriormente observado, vai reconhecê-lo por novo aspecto, porque nenhum ato perceptivo capta a totalidade do fenômeno e porque a cada percepção a consciência é acrescida de novos instrumentos que alteram sua capacidade de julgamento.

Percepção é introjeção virtual dos fenômenos na consciência pela representação. Representar significa tornar presente de novo, *estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro* (PEIRCE.2000,61). Qualquer coisa que esteja no lugar de outra, tentando representá-la, é signo. Sendo assim, todos os estados conscientes são formas de representação, de signo, sejam esses estados conscientes sentimentos de qualidade, projeções de existentes ou pensamentos. A reação da mente ao que é apreendido produz o signo, única forma da consciência acessar o mundo, razão pela qual Peirce (1972,135) considera que o *mais elevado grau de realidade só é atingido pelos signos*. A consciência apreende o fenômeno atribuindo-lhe significação, ou seja, tornando-o signo. Este opera a intersecção da mente com o objeto, que só é logicamente acessível pela mediação do signo. Ao representar o objeto o signo produz um interpretante –idéia suscitada– imediatamente conectado ao signo e mediatamente relacionado ao objeto. O signo, portanto, é determinado pelo objeto ao mesmo tempo que determina o interpretante, também retroalimentado pelo objeto. É desse modo que Peirce concebe o signo: três em um. O signo tem primazia lógica nessa relação triádica porque é ele que dá acesso ao objeto. Mesmo que o signo seja arbitrário, *uma vez instituído, torna-se necessário e cria novas necessidades sígnicas* (PIGNATARI.1974,21): o signo está sempre em falta com o objeto, não lhe revelando todos os aspectos, razão pela qual os signos se desdobram em outros, constituindo a semiose ou processo autogerativo. Se pensamento é signo, a continuidade de um implica o desenvolvimento de outro: é esse o processo multiplicador do conhecimento que Peirce formulou na tríade *signo-objeto-interpretante*. Heidegger (1978,68) corrobora a concepção peirceana de semiose, ao enunciar que *somente se nos voltarmos pensando para o já pensado, seremos convocados para o que ainda está para ser pensado*. Estar no mundo implica conviver com interpretações anteriormente produzidas, implica herdar um universo sígnico, cujos determinantes estão numa sucessão regressiva irrecuperável de objetos-signo. Estar no mundo é também interpretar signos, tornando-os interpretantes-signo de semioses progressivas e

infinitas. *O interpretante final é sempre uma virtualidade* (PLAZA.2001,35), do mesmo modo que o *objeto original* é irredutível. Signo, objeto e interpretante alternam seus papéis no processo semiótico.

A semiose é como uma corrente cujo movimento depende de duas engrenagens, uma situada na mente outra no mundo. A inércia de uma delas interromperia o movimento. O fenômeno oferece a matéria que produz ressonância na consciência intencional geradora da forma lógica. Peirce (1980,107) sintetizou esse processo na formulação *crescimento da razoabilidade concreta*, que consiste em a plasticidade da razão e o fenômeno se corresponderem e gerarem conseqüências: *O objetivo do raciocinar é descobrir, a partir da consideração do que já sabemos, algo que não sabemos* (PEIRCE.1972,73).

O signo está no lugar do objeto, mas não é ele, de modo que não pode apreendê-lo na sua plenitude, representa-o por alguns aspectos. Há dimensões do objeto que são inacessíveis ao signo, daí seu caráter de incompletude. Conseqüentemente o interpretante padece da mesma fragilidade do signo: não são precisamente adequados ao objeto, deslizam entre a certeza e a incerteza.

Embora na infinitude semiótica a interpretação tenha algo de conjectura e falibilidade (ECO.1993,169), a corrente significativa não se rompe porque, de um lado, pode-se contar com a lei do hábito e, de outro, com a experiência colateral. O hábito ou convenção é um princípio geral de significação que impede que o interpretante se desvie do objeto. Como o signo não representa o objeto na sua totalidade, o interpretante só pode apreendê-lo pelos aspectos ou qualidades condicionados pelo signo. A experiência colateral consiste na familiaridade com o objeto, propiciada por variados tipos de acesso sígnico a ele. A colateralidade da experiência habilita o intérprete a produzir um interpretante para o signo adequado ao objeto. Mas há sempre algo de imponderável na interpretação, produzido pela experiência individual originária que, apesar de criar ligeiras distorções, mais acrescenta que subtrai ao processo semiótico.

O rigor científico de Peirce levou-o a um extremo detalhamento na configuração dos signos, de que o diagrama⁶ a seguir é, quantitativamente, uma ínfima amostra, mas, possivelmente, a mais importante classificação:

⁶ Tábua de correspondências das tricotomias peirceanas (PIGNATARI.1974,40). (Reprodução parcial.)

Categoria	O signo em relação a si mesmo	O signo em relação ao objeto	O signo em relação ao interpretante
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Rema
Secundidade	Sinsigno	Índice	Dicendi
Terceiridade	Legissigno	Símbolo	Argumento

Os diversos tipos de signos se relacionam acumulando atributos, podendo haver predominância, e não exclusividade de algum desses atributos. Por exemplo, um único signo pode ser qualissigno icônico remático, ou ter caráter icônico, indicial e simbólico, simultaneamente. É inclusive o que mais freqüentemente ocorre. Os signos genuínos são os da *terceiridade* –legissigno, símbolo e argumento–, porque são causados por um objeto e geram um interpretante de validade universal. São triádicos, portanto, e acumulam os constituintes da *secundidade* e da *primeiridade*. Estes são *quase-signos* ou *signos degenerados em primeiro e segundo graus*, respectivamente. O sinsigno é diádico porque lhe falta o interpretante, ou melhor, o interpretante do sinsigno está fora dele. Por exemplo: Se em *nuvens negras* o interpretante produzido são as próprias *nuvens negras*, tem-se um legissigno, cujo significado é uma generalização, pois a propriedade do legissigno é a de ser uma lei que regula o funcionamento sîgnico; mas se em *nuvens negras* o interpretante produzido é um indício de chuva, tem-se um sinsigno, cujo significado é uma indicação. *Todo sinsigno é, em certa medida, uma atualização de um legissigno, porque a parte (sinsigno) só significa pela inserção num todo significativo (legissigno)*. A essa atualização dá-se o nome de *réplica* (SANTAELLA.1995,133). O qualissigno atinge o mais alto grau de degeneração, é monádico, pois seu objeto e seu interpretante são apenas uma possibilidade, já que o qualissigno intenta representar qualidades de sentimento que são intraduzíveis e só podem ser representadas por sugestão. A fisicalidade do qualissigno intenta deflagrar qualidades de sentimento, sem nenhuma garantia de que isso vá realmente ocorrer.

Ícone, índice e símbolo serão objetos de comentário mais adiante. Por ora, sobre eles e sobre rema, dicendi e argumento, cumpre considerar que comungam as mesmas propriedades do qualissigno, sinsigno e legissigno, respectivamente.

O signo possui dois objetos, o dinâmico e o imediato, e três interpretantes, o dinâmico, o imediato e o final. O fenômeno que desencadeia ou continua o

processo de representação se constitui em objeto dinâmico, só acessado pelo objeto imediato do signo. Este é intrínseco ao signo, aquele está fora do signo, mas é a sua causa. Pode-se dizer que o signo possui uma relação indicial com o objeto dinâmico, porque aponta para ele e se deixa contaminar pelas suas propriedades, que vão nutrir de significação o objeto imediato do signo. É mais ou menos como se o objeto imediato do signo passasse a *ter a cara* do objeto dinâmico, fosse um ícone dele. Peirce desenvolveu, ainda, as idéias de interpretante dinâmico, imediato e final. Imediato é o efeito que o signo está apto a produzir, é o significado sob a dominância do hábito; dinâmico é a reação que efetivamente o signo produz quando a mente interpretadora baliza sua compreensão empiricamente ou por experiência colateral. Concretizando: no signo verbal casa tem-se um interpretante imediato que induz a uma compreensão geral do significado, não importando as características peculiares de cada casa. Já o interpretante dinâmico produz uma certa imagem de casa que esteja mais relacionada à experiência do intérprete. Mas não há uma única casa que sintetize todas as possibilidades desse existente. Se existisse tal síntese seria o interpretante final para o qual convergiriam todos os interpretantes dinâmicos. O interpretante final é, então, inatingível, mera virtualidade.

Dentre a tipologia dos signos, ressaltam-se, para os objetivos deste trabalho, o *símbolo*, o *índice* e o *ícone*. Em todo signo coexistem os aspectos simbólico, indicial e icônico. A proeminência de um desses aspectos é que autoriza a designação de símbolo, índice ou ícone. Tomando como exemplo a linguagem verbal, simbólica por excelência, constata-se que, ao batizar por mera convenção um existente com um determinado nome, tal nome passa a indiciar tal existente, destacando-o dos demais. De tanto o nome relacionar-se ao existente passa a ter a imagem dele, o que caracteriza o aspecto icônico do signo verbal, que se contamina das qualidades do objeto que referencia:

O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. (...) O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto pela força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria. (PEIRCE.2000,73)

O valor simbólico das linguagens é o que de forma mais eficiente propicia a semiose e a comunicação, pois estas dependem de um padrão ou hábito de raciocínio para se desenvolverem. O símbolo é convencional, não reproduz as qualidades particulares do objeto e, conseqüentemente, gera um interpretante que não se aplica especificamente a esse ou aquele existente. É, por isso mesmo, um signo genuíno, triádico, seus três elementos são distintos entre si, embora relacionados. A relação é garantida pelo *signo*, que tem valor de lei, e se aplica a determinados *objetos* existentes aos quais o *interpretante*, pela mediação da lei ou convenção, confere significado bem abrangente, geral. O valor universalizante do símbolo inviabiliza a exata correspondência do objeto/interpretante dinâmico ao objeto/interpretante imediato. Há um descompasso entre eles, uma vez que o objeto/interpretante imediato só recobre pequenas porções do objeto/interpretante dinâmico. O objeto/interpretante dinâmico do símbolo é intangível, porque não é um, são todos os existentes/significados acobertados por ele. Sua amplitude garante a comunicação entre os vários usuários de determinado código e sua incompletude desencadeia a semiose.

O índice é um signo diádico ou degenerado em primeiro grau porque não converge para si o objeto e o interpretante simultaneamente. No signo genuíno ou triádico o interpretante sempre se volta para o objeto, significando-o; no signo degenerado ou diádico o interpretante não se retroalimenta no objeto, ao contrário, aponta para outro signo. É o caso do índice, cujo interpretante está fora dele. Imagine-se que o signo *muitas estrelas no firmamento* resulte no interpretante *não há chuva iminente* e ter-se-á evidenciado no primeiro segmento o seu caráter de índice. Se *muitas estrelas no firmamento* significar exatamente *muitas estrelas no firmamento*, o valor indicial será atenuado. O desenho de uma seta apontando para determinada direção é, sobretudo, um índice, mas essa evidência indicial foi estatuída por convenção, ou seja, pelo símbolo.

O símbolo é signo puramente cultural, o índice é cultural e natural. Os fenômenos da natureza se determinam em sucessividade, uma ocorrência sempre desencadeia outra. O exemplo mais familiar a qualquer leigo é o ciclo da água no planeta Terra. A linguagem humana produz ocorrências sígnicas similares a essa linguagem natural, estabelecendo relações de contigüidade entre índice e indiciado.

A convenção prevalece no símbolo; a conexão por contigüidade, no índice; e a conexão por similaridade formal no ícone. A questão do ícone é a mais instigante, embora complexa. Intenta representar o sentimento da qualidade do fenômeno, no átimo em que a consciência, distraída, se mistura à qualidade. Sentimentos de qualidade são inescrutáveis e intraduzíveis, podendo apenas ser sugeridos por uma *forma sensível que retém e objetiva num corpo materialmente organizado a indeterminação da qualidade de sentimento* (SANTAELLA.1996,161). Qualidade de sentimento não é objeto, é pura sensação, vivência em *primeiridade*, não remete a nada fora de si, a consciência fica impregnada da qualidade sem ter consciência reflexiva disso. Como pode, então, ser representada num ícone? Por uma relação de similaridade formal. Criar ícones é engendrar formas similares àquelas que propiciam sentimentos de qualidade. Pura sensação informe, intangível, dispersiva, o sentimento de qualidade não tem correspondência numa forma, cuja materialidade é tentativa de produzir interpretantes com alto poder de sugestão. Sendo o objeto do ícone vaguides e imprecisão, seu interpretante é mera possibilidade, resulta disso a condição de o ícone ser signo monádico e degenerado em segundo e mais alto grau. O ícone prescinde do objeto, que pode ser criado a *posteriori* confundindo-se com o interpretante:

Um signo, por Primariedade, é uma imagem do seu objeto e, falando mais estritamente, só pode ser uma *idéia*. Com efeito, deve produzir uma idéia Interpretante; e um objeto externo excita uma idéia através de reação sobre o cérebro. Contudo, mais estritamente falando, nem mesmo uma idéia, exceto no sentido de possibilidade, ou Primariedade, pode ser um Ícone. Simples possibilidade é um ícone, puramente por virtude de sua qualidade; e seu objeto só pode ser uma Primariedade. (PEIRCE.1972,116)

O signo só funciona como ícone se sobreleva a qualidade, se esta se sobrepõe à materialidade do signo, se a forma deflagra o sentimento da qualidade sintetizada no ícone, se instaura a epifania, aparição, lampejo na concreção da linguagem que pode ser verbal, sonora, plástica, de movimento, entre outras.

A existência do ícone depende de relações de similaridade que são hipotéticas e virtualmente possíveis, por isso Peirce criou uma subcategoria do ícone, designando-a *hipo-ícone (quase-ícone)* ou signo icônico. São *hipo-ícones* imagens, diagramas e metáforas, pois representam seus objetos por similaridade

mais real que propriamente virtual. Entre as imagens incluem-se os desenhos e as pinturas figurativas cuja aparência reproduz a qualidade de existentes. A fotografia tem mais valor indicial que propriamente icônico, uma vez que referencia mais do que representa ocorrências e existentes.

O ícone realiza a transposição da experiência de *primeiridade* para a de *secundidade*, pelo engendramento de um existente corporificador (segundo) de qualidades (primeiro). Criar qualidades em formas demanda, em primeira instância, radical abertura dos sentidos e da consciência, de modo que ela não oponha resistência em impregnar-se da qualidade. É o estágio da *poiesis*⁷, princípio criador, sentimento estético que aspira a inteligir-se, inaugurando o processo da *techne*, trabalho intelectual de experimento e busca de formas eficientes que correspondam ao sentimento original.

A *poiesis* está no nível da *primeiridade* como experiência qualitativa monádica e indivizível; o fato estético como concreção numa forma desprendida da consciência é do âmbito da *secundidade*; e a *techne*, enquanto processo de criação que se opera pelo movimento de signo a signo em demanda da representação ideal, é propriamente o conhecimento em *terceiridade*. Quer dizer, o ícone⁸ é uma *secundidade* que reverbera a *primeiridade* e, como expressão em síntese, elide a *terceiridade*. Estas reflexões sobre o ícone deságuam, inevitavelmente, no signo estético porque este é, por excelência, o *habitat* daquele:

(...) embora no gozo estético atinjamos uma totalidade de sentimento (...), o que especialmente ocorre é uma espécie de simpatia intelectual, sentir que ali na obra contemplada [secundidade] existe um Sentimento [primeiridade] que se pode compreender, um Sentimento razoável [terceiridade]. (PEIRCE.1980,33)

A fruição do ícone, quer seja poema, música, escultura ou qualquer outro, requer suspensão da consciência reflexiva, pura entrega dos sentidos como canais abertos da alma, receptiva ao desvelamento da energia que pulsa na obra. Mas nem sempre se consegue atingir esse momento de êxtase e epifania. A aridez do cotidiano e a consciência sempre alerta evidenciam a forma e obliteram a qualidade, razão pela qual, imagens em geral são consideradas ícones. De fato, a etimologia

⁷ *Poiesis* e *techne*: Empregos derivados de formulação aristotélica. Apud: Carneiro Leão, 69 In: DASTUR. 2006.

⁸ Ver anexo: diagrama sobre *semiose do signo estético*, 161.

grega da palavra remete à imagem. Foi originalmente usada para designar imagens de santos, que eram representações materiais de caracteres espirituais como pureza, santidade, bondade. Parece que o que o Peirce faz é resgatar o sentido original do ícone. Para Gadamer (Apud:DASTUR.2006,37) a representação do divino por imagem é exemplar, porque recolhe a si qualidades ontológicas do sagrado, que só *a posteriori* se manifesta corporificado. Quer dizer, o signo icônico cria o objeto estabelecendo com ele relações virtuais de semelhança.

1.2. Heidegger: Recorte de conceitos filosóficos

O estudo de *Aparição, Estrela Polar e Alegria Breve* se vale, também, de elementos da analítica existencial, elaborada por Heidegger em *Ser e Tempo* (1998.1ªed.:1927), que delimita o ser do homem no fenômeno concreto da existência, entre nascimento e morte. O filósofo considera a existência humana diretamente vinculada à sua situação no mundo, do que decorre designá-la *Dasein*, traduzido, literalmente, por *Seraí* (ser-aí). Todos os recursos e as formas de envolvimento desse ente no mundo são constitutivos dele e do mundo.

No transcurso deste texto, *Dasein*, *ser-no-mundo* e *pre-sença* ou *presença* serão usados com o mesmo valor, ora seguindo a tendência da comunidade acadêmica de que participo que opta pela forma não traduzida –*Dasein*; ora usando a forma não literal, mas adaptada de tradução –*ser-no-mundo*; ora respeitando a versão adotada pela tradução para o português, da editora Vozes (Tradutora: Márcia de Sá Cavalcante) –*pre-sença*. *Presença* é variante de minha opção. As citações de *Ser e Tempo*, neste segmento (1.2), serão identificadas com três números: o primeiro, romano, indica o volume; o segundo, arábico, refere-se ao parágrafo; o terceiro, arábico, localiza a página.

Heidegger se propôs fundar uma ontologia, ciência do ser da existência humana, com base na constituição ôntica do ser, concreta e singularmente, situado no mundo. Recorreu, então, ao método fenomenológico, que busca analisar o ente, a partir do modo como se manifesta, suspendendo qualquer juízo concebido aprioristicamente, por considerar que *uma interpretação ontológica deve liberar o ente na constituição de seu próprio ser* (II,§45,10). Ente é tudo o que há, que é

existente ou fenômeno, e o ser está no ente que é, no modo como ele é. O ser de um ente só se compreende, sendo. Assim declara o filósofo:

A ontologia só é possível como fenomenologia. O conceito fenomenológico de fenômeno propõe, como o que se mostra, o ser dos entes, o seu sentido, suas modificações (...). O ser dos entes nunca pode ser uma coisa “atrás” da qual esteja outra coisa “que não se manifesta”. (I, §7,66)

.....
 “Atrás” dos fenômenos da fenomenologia não há absolutamente nada, o que acontece é que aquilo que deve tornar-se fenômeno pode-se velar. (I, §7,66)

Admitindo que o ser dos entes pode se manter velado, resulta que o ente privilegiado da análise fenomenológica é sempre o do interrogante. Do encobrimento do ser dos entes decorre a estratégia fenomenológica de proceder ao exame reflexivo do próprio investigador, na tentativa de chegar a uma noção do sentido do ser em geral. Na compreensão do próprio ser já subsiste uma compreensão dos outros, numa perspectiva ontológica, porque ser é sempre ser-com, no sentido das relações mutuamente constitutivas (I, §26, 176).

Heidegger designa com o termo *Dasein*, traduzido literalmente por *Seraí*, a condição de o homem constituir-se como *ser-no-mundo*, isto é, sua relação com o mundo não é acidental, mas essencial, estruturante tanto do mundo quanto do próprio *Dasein*. Em existindo, a *pre-sença* está aberta ao que vem ao encontro dentro do mundo, quais sejam: o modo de ser dos outros *Dasein* (seres mundanos) e os entes destituídos do caráter do *Dasein*, que são os utensílios/instrumentos/manuais da ocupação e os seres simplesmente dados (intramundanos). Nesses modos de relação se configuram as estruturas originárias do *Dasein ser-em* e *ser-com* ou *co-presença*. Ser no mundo é determinação existencial do *Dasein*, que não se pode conceber abstraído do mundo, nem como um *eu* isolado que se constitua sem outros *eus*. Assim, a compreensão do ser, própria da *pre-sença*, inclui, de maneira igualmente originária, a compreensão de “mundo” e a compreensão do ser dos entes que se tornam acessíveis dentro do mundo (I, §4, 40).

O *Dasein* está originariamente no mundo, como abertura nas formas da *compreensão*, da *disposição* e da *interpretação* ou *discurso*. A *compreensão* correspondente à experiência primária da descoberta de si e dos entes que vêm ao encontro dentro do mundo, de tal modo que o *Dasein* já sempre se compreende e abre a significância do mundo, orientado pela familiaridade das relações cotidianas e contextos em que é *pre-sença*. A *compreensão* é, então, o conhecimento intuitivo, imediato, pré-ontológico, pré-reflexivo, pré-discursivo que abre a *pre-sença* para ser: a intuição é que orienta toda interpretação do conhecimento (II,§69,159). Como *disposição* o *Dasein* empreende modos de projetar-se em consonância com os modos de ser atingido pelo que vem ao encontro no mundo. *Disposição* é emoção como possibilidade constitutiva do afetar-se do ser-no-mundo, ela revela *como se está* (I,§40,252). *Interpretação* ou *discurso* consiste em articular e organizar o que se abriu na *compreensão* e na *disposição*, conferindo significância ao mundo e projetando os sentidos do *Dasein*, a partir de uma conjuntura já posta para ele. Interpretar é pôr-se no que está pronto para ressignificá-lo, fenômeno designado de *situação hermenêutica* que leva em conta a *posição*, a *visão* e a *concepção prévias*, correspondendo, respectivamente, ao ponto de vista que possibilita o horizonte das articulações, à visualização conjuntural das articulações e à conceituação elaborada a partir do conjunto de posições e visões prévias (Carneiro Leão. Apud: HEIDEGGER. 1998, I, 323, nota 51).

Como articulação da compreensibilidade, o discurso não é, necessariamente, verbalização; a *escuta* e o *silêncio* também são possibilidades intrínsecas da linguagem discursiva (I,§34,220). (...) *como ser-no-mundo, a presença se pronunciou como ser-em um discurso. (...) O homem se mostra como um ente que é no discurso* (I,§34,224). Isso equivale a afirmar que a linguagem está na constituição do *Dasein*, de forma inalienável. *Compreensão*, *disposição* e *interpretação* são formas de abertura do ser-no-mundo, que possibilitam a experiência de saber.

Existência, *facticidade* e *decadência* são caracteres fundamentais do *Dasein*. Existir é a sua possibilidade concreta e total, não lhe pré-existindo nenhuma potencialidade a ser desenvolvida, nenhuma substância ou propriedade essencial que lhe defina o ser. O *Dasein* se faz, sendo, projetando-se em modos de ser; a “*essência*” da *pre-sença* está fundada em sua *existência* (I,§25,168), que sempre já

está lançada. Estar-lançado corresponde a ser e estar no mundo sem compreender a que veio, permanecer *encoberto em sua proveniência e destino* (I,§29,189), corresponde à *facticidade* de existir de fato, mas sem necessidade ou razão, tendo que assumir a *existência* como uma responsabilidade à qual se tem que corresponder, em luta e conquista permanentes. O estar-lançado nunca é um fato acabado: pertence à facticidade do *Dasein* permanecer sempre em lance e desafio para o *pro-jectar-se*, lançar-se para adiante, de modo que *as características constitutivas da pre-sença são sempre modos possíveis de ser* (I,§9,78), abertos na compreensão, disposição e interpretação do ser-no-mundo.

Enquanto algo essencialmente disposto, a pre-sença já caiu em determinadas possibilidades e, enquanto o poder-ser que ela é, já deixou passar tais possibilidades, doando continuamente a si mesma as possibilidades de seu ser, assumindo-as ou recusando-as. Isso diz, no entanto, que para si mesma a pre-sença é a possibilidade de ser que está entregue à sua responsabilidade, é a *possibilidade* que lhe foi inteiramente *lançada*. A pre-sença é a possibilidade de ser livre *para* o poder-ser mais próprio. (...) Compreender é o ser desse poder-ser. (I,§31,199).

O existente está na compreensão do seu ser na medida em que se *pro-jecta* para as suas possibilidades, cada um é as suas possibilidades em permanente projeção, porque o *Dasein* é inacabamento. Cada um é livre, mas dentro dos limites da sua possibilidade, o que equivale a considerar que o *destino* é uma determinação criadora do ser: não há fatalidade. Há liberdade, possibilidades e responsabilidade determinando o ser-no-mundo, nos modos da *ocupação* com os entes intramundanos (utensílios e seres simplesmente dados), da *preocupação* com os outros *Dasein*, e na *transparência* do modo próprio de ser para si –a *ipsidade*. A *circunvisão* da *ocupação* que apreende os seres intramundanos que vêm ao encontro, a *consideração* da *preocupação* que se define pelo compartilhamento na *co-presença* e a *ipsidade*, como *captação compreensiva de toda a abertura do ser-no-mundo* (I,§31,202) constituem modos básicos de ser do *Dasein*. Ocupação e preocupação são desdobramentos da *cura* ou *cuidado*, termos que designam o movimento e as relações do ser, lançado em um mundo já estruturado e estabelecido, no qual o *Dasein*, em princípio se dispersa, confundindo-se no modo de ser dos outros e imergindo no plano das ocupações. Assim, a convivência cotidiana irrefletida instala os seres na indeterminação do impessoal, que é todos e

não é ninguém. O *impessoal* (...) prescreve o modo de ser da *cotidianidade* (I,§27,179), caracterizando o fenômeno da *de-cadência*. No discurso do filósofo,

A disposição não apenas abre a pre-sença em seu estar-lançado e dependência do mundo já descoberto em seu ser, mas ela própria é o modo de ser existencial em que a pre-sença permanentemente se abandona “ao mundo” e por ele se deixa tocar de maneira a se esquivar de si mesma. A constituição existencial desse esquivar-se será evidenciada no fenômeno da *de-cadência*. (I,§29,194)

Enquanto lançado o *Dasein* já está na *decadência* ou *decaimento*, porque recebe a primeira interpretação de si e do mundo através do modo mais imediato e indeterminado do *impessoal*, que promove o nivelamento de todas as possibilidades, aliviando a responsabilidade de cada *Dasein* abrir para si mesmo seu próprio ser. Este se acha obstruído e fechado na *decadência*, mas esse fechamento é apenas “*privação*” de uma abertura que se revela (...) no fato de a *pre-sença* fugir de si mesma (I,§40,248). Na convivência pública ou *impessoal*, o *Dasein* está desenraizado e assim se mantém quase sempre, sem caracteres distintivos. Mas ele nem sempre tem consciência desse estado e formula uma impressão ilusória de vivência autêntica, dificultando a remissão às possibilidades mais originais e legítimas do seu ser-próprio. De qualquer forma, mesmo no *decaimento*, o *Dasein* realiza suas possibilidades, quais sejam manter-se irrefletidamente na ocupação e nos modos deficientes da preocupação, a fim de deter-se na *familiaridade tranqüila* (I,§40,253) do *impessoal*. A abertura desse ser da *cotidianidade mediana* se dá nas formas do *falatório*, da *curiosidade* e da *ambigüidade*, na medida em que ele adere a interpretações públicas, dispersa-se em múltiplas direções à cata de novidades, e se fecha à compreensão de si, não sabendo distinguir o que lhe é próprio do que não é. Na *decadência* o *Dasein* realiza modos impróprios de ser.

O *testemunho de um poder-ser próprio* é fornecido pela consciência (II,§45,13) que apela à *presença* o voltar-se sobre si mesma para conhecer-se ou reconhecer-se. O mesmo sentimento que desvia o *Dasein* para a publicidade confortável do *impessoal*, o envia para o projetar-se no sentido das suas próprias possibilidades —é o sentimento da situação originária de sempre estar-lançado *no nada existencial*: *Em sua essência, a cura está totalmente impregnada do nada* (II,§58,73). Irromper desenfreadamente nos modos da ocupação ou da preocupação

deficiente desvela o mundo em sua insignificância, e a consciência alerta quanto à urgência de *ser-si-mesmo*, abrindo o poder-ser singular de cada *presença*. O *ser-si-mesmo em sentido próprio determina-se como uma modificação existenciária do impessoal* (II,§54,52), mas para que o *Dasein* se retire da *impropriedade* e se envie para o seu *poder-ser-próprio*, ele precisa atender ao *clamor proferido* no silêncio da sua consciência. Ao *clamor* deve corresponder uma *escuta*, sob o risco de o *Dasein* permanecer no impessoal, situação que mais freqüentemente ocorre.

Permanecendo no impessoal ou enviando-se para o *ser-si-mesmo*, a *presença* já sempre está-lançada, como facticidade de *ser e ter de ser*, aberta na disposição que é a possibilidade de a *presença* afetar e ser afetada pelo que vem ao encontro no mundo, atingindo e sendo emocionalmente atingida. Essa possibilidade de afecção é pertinente à estrutura do *Dasein* que sempre está na disposição, assim como sempre está no humor. A disposição está para a necessidade assim como o humor está para a facticidade. Estar na disposição é estar em diferentes modos de humor, que podem variar da intensa euforia à tranqüilidade repousante, sem excluir o estado da mais absoluta indiferença ou os afetos mais significativos que dão o sentido do ser-no-mundo. Esse fenômeno é assim explicitado:

Na disposição, a pre-sença já se colocou sempre diante de si mesma e já sempre se entregou, não como percepção, mas como um dispor-se no humor. Enquanto ente entregue à responsabilidade de seu ser, ela também se entrega à responsabilidade de já se ter sempre encontrado – encontro que não é tanto fruto de uma procura direta mas de uma fuga. O humor não realiza uma abertura no sentido de observar o estar-lançado e sim de enviar-se e desviar-se. (I,§29,189-190)

O enviar-se e o desviar-se constituem o movimento de, estando numa determinada forma de humor, fechar-se para ele, por se constituir em afeto não compreendido ou inquietante, fechamento que se traduz como fuga irrefletida para o mundo das ocupações.

Ser e Tempo se detém na análise comparativa das disposições do *temor* e da *angústia*. O ser-no-mundo está sempre em lance e risco, do que decorre a possibilidade existencial de vivenciar a emoção do temor, considerada nas perspectivas do *temer em si; do que se teme* – o temível ou ameaçador; e *do pelo*

que se teme – por aquele que está em risco, que é o próprio ser que teme. O *Dasein* se sente ameaçado por já sempre estar na disposição do temor, decorrente de ser-lançado e exposto no mundo, *sendo-com e sendo-junto-a*. Mas o perigo nem sempre existe faturalmente ou é iminente, contudo o demorar-se e a expectativa de que chegará desencadeiam o temor.

Temor é temer o que ameaça. Trata-se do que se aproxima prejudicialmente, (...) do poder-ser de fato da pre-sença, no âmbito do que está à mão e do que é simplesmente dado nas ocupações. No modo da circunvisão cotidiana, o temer abre algo que ameaça. (II,§68,138)

.....
O temor encontra seu ensejo nos entes que vêm ao encontro no mundo circundante. (...) O temor sobrevém a partir do intramundano. (II,§68,142)

Na disposição do temor, o temeroso teme pelo próprio ser que, lançado no mundo, está sujeito a ser afetado pelo que vem, prejudicialmente, ao encontro na ocupação, o temível. O fato do *Dasein* se sentir em perigo por causa de algo que lhe é exterior, que está no mundo, constitui o caráter de espera e atendimento (II,§68,141) da disposição do temor: estar-no-mundo funda o temor que funda a espera do que ameaça. O atendimento está contido no próprio fato de esperar o risco: quem teme, teme porque supõe que o dano virá. No *vir* reside o caráter de atendimento, embora, objetivamente, esse atendimento possa ou não ocorrer. Enquanto um modo de o mundo afetar o *Dasein*, o temor se define como uma disposição imprópria (II,§68,138). A emoção do temor varia em gradação, que vai do terror à timidez, passando pelas nuances de horror, pavor, *temor*, estupor, receio e acanhamento. Esse complexo de emoções é possibilidade existencial do *Dasein*, constitutivo da sua facticidade enquanto ser lançado no mundo.

O *Dasein teme* porque supõe riscos advindos do mundo a ameaçar-lhe a integridade, mas se *angustia* porque descobre que nada pode esperar do mundo. Disperso no impessoal, o *Dasein* não se encontra: está em todos os lugares e em lugar algum, do que decorre o sentimento de desamparo. A disposição da angústia *retira seu ponto de partida do fenômeno da de-cadência* (I,§39,245), rompendo com a publicidade cotidiana, não mais familiar, ao contrário, tornada estranha. O envolvimento no turbilhão das ocupações e em modos precários e inadequados de

preocupação não mais tem significância para o *Dasein* que, fechando-se para o impessoal, abre-se para o seu próprio ser, através da consciência.

A consciência é o clamor da cura que, a partir da estranheza do ser-no-mundo conclama a pre-sença para assumir o seu poder ser e estar em débito mais próprio. O querer-ter-consciência é o compreender que corresponde à aclamação. (II,§59,77)

.....
 (...) a silenciosidade é o modo de articulação do discurso que pertence ao querer-ter-consciência. Caracterizou-se o silêncio como possibilidade essencial do discurso. (...) o clamor é um silêncio. O discurso da consciência nunca chega a articular-se. (II,§60,86)

Os excertos colocam pelo menos quatro questões a serem pensadas: o clamor da consciência, o silêncio, o querer-ter-consciência e o débito. A *presença* sempre está apta a avaliar as situações e os sentimentos que experimenta, e decidir sobre suas possibilidades. A esse discernimento Heidegger chamou de *clamor da consciência*, que alerta e esclarece, e ao qual corresponde a possibilidade da escuta como *prontidão para ser aclamado* ou *querer-ter-consciência*, fenômeno capaz de retirar o *Dasein* da situação decadente para o empenho do *poder-ser próprio*, que se funda na disposição da *angústia*. *Só o clamor sintonizado pela angústia possibilita que a pre-sença se projete para o seu poder-ser mais próprio* (II,§57,63). A abertura para o poder-ser mais próprio coloca a *presença* diante do nada de si-mesmo, como fundamento para a responsabilidade de continuamente projetar-se, que culmina no nada absoluto da morte. *Estar em débito* corresponde a esse contínuo poder-ser, jamais saldado, que configura a incompletude constitutiva da *presença*. O fundamento de estar-lançado não colocado pela *presença* mas ao qual ela tem de corresponder, *se revela como carga* (II,§58,72), e a existência não se justifica. É na disposição da angústia que se revela o poder-ser próprio, a partir da consciência da insignificância do mundo e da nulidade da existência no projetar-se do *ser-nada* para o *não-ser*, caracterizando a condição existencial do *Dasein* como *ser-para-a-morte*.

É na disposição da angústia que o estar-lançado na morte se desentranha para a pre-sença de modo mais originário e penetrante. A angústia com a morte é angústia com o poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável. O próprio ser-no-mundo é aquilo com que ela se angustia. Não se deve confundir a angústia com a morte com o temor de deixar de viver. (...) Enquanto disposição fundamental da pre-sença, a angústia (...) é a abertura do fato de que, como ser-lançado, a pre-sença existe para seu fim. (II,§50,33)

A angústia é o sentimento mais legítimo do *Dasein*, mas que se mantém latente sob a forma do temor, decorrente do envolvimento com o mundo nas formas da ocupação e da preocupação: *o temor teme* algo danoso que está no mundo. A *angústia se angustia* com o que *não há* no mundo, que já não faz sentido, o *com quê* da angústia é a própria existência: *Ela remete a pre-sença (...) para o seu próprio poder-ser-no-mundo (...), singulariza a pre-sença (...) que, na compreensão, se projeta essencialmente para possibilidades* (I,§40,251). A angústia propicia ao ser colocar-se diante de si mesmo, sem os apoios da cotidianidade; abre a *pre-sença* como “*solus ipse*” (I,§40,252), como solidão de si mesma, sem, no entanto, desprover-se de mundo: O “*solipsismo*” *existencial (...)* confere à *pre-sença* *justamente um sentido extremo em que ela é trazida como mundo para o seu mundo e, assim, como ser-no-mundo para si mesma* (I,§40,252). O solipsismo não elide o mundo, afinal, o *Dasein* se constitui pela mundanidade, ou seja, é ser-no-mundo, entretanto, no estar só ele se reconhece singularizado na angústia –abertura privilegiada, porque remete a *presença* para o seu próprio poder-ser.

Clamor da consciência, solipsismo e angústia convergem entre si e deságuam no silêncio como a mais íntegra expressão da originalidade do *Dasein*: *Como modo de discurso, o estar em silêncio articula tão originariamente a compreensibilidade da pre-sença que dele provém o verdadeiro poder ouvir e a convivência transparente* (I,§34,224). Na decadência, o ser-próprio é silenciado pelo falatório leviano e inseqüente, nenhum discurso se distingue no turbilhão do impessoal. Na angústia, o *Dasein* vibra na instantaneidade de estar sempre sendo si-próprio, em projeção. O fluxo contínuo que caracteriza o *Dasein* não permite explicitação. A autenticidade em movimento só pode ser colhida no instante em que, existindo na plenitude possível de existir, o *Dasein* já está na própria compreensibilidade, na forma do silêncio, que abafa o falatório, e se faz *singularmente presença*.

O ser autêntico se revela na descoberta da angústia, que abre a *presença* no ser-para-a-morte, como termo necessário para o seu modo de existência: *Na angústia, a pre-sença se dispõe frente ao nada da possível impossibilidade de sua existência* (II,§53,50). O nascimento é o início de um processo que culmina inevitavelmente na morte, situando-se a existência entre esses dois pólos, segundo constatação fenomenológica da analítica existencial proposta por Heidegger. O

filósofo alerta para o fato de que suas concepções sobre o ser do homem se objetivam “*neste mundo*” (II,§49,29), considerando que *tudo o que se possa discutir sob a rubrica de uma “metafísica da morte” extrapola o âmbito de uma análise existencial da morte* (II,§49,30). O sentido de *ser-para-a-morte*, portanto, compreende o fenômeno da morte como evidência apodítica, que assim deve ser assumida pelo *Dasein*, construindo, a partir dessa certeza, as possibilidades do projetar-se de modo que a vida se justifique:

A morte é a possibilidade mais própria da pre-sença. O ser para essa possibilidade abre à pre-sença o seu poder-ser mais-próprio, em que sempre está em jogo o próprio ser da pre-sença. (II,§53,47)

.....
A antecipação da possibilidade irremissível [morte] obriga o ente que assim antecipa a possibilidade de assumir seu próprio ser a partir de si mesmo e para si mesmo. (II,§53,47)

.....
As possibilidades de fato abertas na existência não devem, porém, ser retiradas da morte. (II,§74,188)

À consciência de ser-para-a-morte, como ponto de partida para a compreensão mais verdadeira de si-mesmo, Heidegger chamou de *de-cisão antecipadora*: É a *de-cisão antecipadora* que compreende o *poder-ser e estar em débito em sua propriedade e totalidade, ou seja, em sua originariedade* (II,§62,98). O *débito* é configurado no inacabamento do *Dasein* que, em sendo constitutivo, faz com que nada lhe falte, não obstante nada seja. Assumir que o nada da existência culmine no nada de não mais existir, instalando o *Dasein* na angústia, compreendida como condição irremissível, fortalece-o e o *conduz, sem ilusões, à de-cisão do “agir”* (II,§62,102) em demanda de possibilidades que justifiquem a vida *em face da morte*.

Só pela *decisão antecipadora*, que implica *querer-ter-consciência*, o *Dasein* se compreende como *totalidade* de sempre estar-lançado desde que nasce, de existir como projeto e de deixar de ser na morte. Isso porque o *finado* não se reconhece morto, assim como quem testemunha a morte dos outros, não a experiencia em si mesmo: *A transição para o não mais estar pre-sente retira a presença da possibilidade de fazer a experiência dessa transição e de compreendê-la como tendo feito essa experiência* (II,§47,17), portanto, a totalidade do *Dasein* não se conquista com a morte, mas com a consciência antecipada de ser-para-a-morte.

Das possibilidades da existência, a única que não tem o caráter da facticidade é a morte, sobre a qual se tem certeza apodítica, razão pela qual a morte é considerada *possibilidade privilegiada, mais própria, irremissível e insuperável* do *Dasein* (II,§50,32).

A morte dos outros propicia a compreensão da alteração do estado de estar vivo para o de não mais estar vivo, oportunizando ao *Dasein*, enquanto tal, obter uma experiência do que seja a morte (II,§47,17), mas não do que seja estar ele mesmo morto: *Ninguém pode assumir a morte do outro* (II,§47,20). O não-mais-estar-presente desentranha o sentimento de perda nos que ficam, e este sentimento é orientado pela idéia de vida, *enquanto vigor de ter sido*. Testemunhar a morte dos outros é um modo impróprio de experienciar a morte, *morrer* neutraliza a experiência da transição para quem morre, razões pelas quais Heidegger considera que só a consciência, como decisão antecipadora, pode alcançar a totalidade do *Dasein*, que consiste no projetar-se continuamente para a extrema e indeterminada possibilidade da morte. Conquistar esse modo de ser constitui a propriedade do ser-no-mundo que, não obstante, não se alija da cotidianidade, afinal, o mundo é para o *Dasein* na forma da cotidianidade. Esta pode ou não ser interagente com o modo do impessoal ou interpretação pública. Ser no mundo adotando a interpretação do impessoal caracteriza a impropriedade da *presença*, e isso é o que mais freqüentemente ocorre.

A decisão antecipadora se vincula ao fenômeno ontológico da temporalidade como o *poder-ser todo em sentido próprio da pre-sença* (II,§72,176), quer dizer, temporalidade é o próprio existir da *presença*, na instantaneidade em que sempre está sendo. Ela não tem presente, passado ou futuro no sentido tradicional em que se considera o tempo e seu fluir. A *presença* sempre está sendo, na convergência entre o *porvir*, o *vigor de ter sido* e a *atualidade*, totalizados na unidade da *ekstases*, ou seja, do instante em que o *Dasein* está sendo o que foi e o que será: possibilidades determinam possibilidades continuamente, do que decorre que, na existência de cada instante, se condensam o *vigor de ter sido* e o *porvir* – o *Dasein* da *atualidade* é sustentado pelo vigor do que ele já foi e pelo porvir visualizado na decisão antecipadora.

(...) a temporalidade se temporaliza totalmente em cada ekstase, ou seja, a totalidade do todo estrutural de existência, facticidade e decadência se funda na unidade ekstática de cada temporalização plena da temporalidade. (II,§68,149)

.....
 (...) a temporalidade da de-cisão tem o caráter de instante. A sua atualização própria do instante nas situações nunca predomina mas se sustenta no porvir do vigor de ter sido. (II,§79,221)

A *temporalidade* se constitui no próprio modo de ser do *Dasein*, é ele existindo como projeto a cada instante. As noções tradicionais de tempo e história são derivadas do fenômeno da temporalidade, ou seja, da própria *presença* sendo. Também a *historicidade*, diz respeito ao *Dasein*: ela se evidencia *como uma elaboração mais concreta da temporalidade* (II,§74,188). *Temporalidade* é a convergência *ekstática* da *presença*; *historicidade* corresponde ao acontecer da *presença* em seu devir, à sua extensão no mundo, ajudando a escrever a história do mundo: *O acontecer da história é o acontecer do ser-no-mundo. Em sua essência, historicidade da pre-sença é historicidade de mundo* (II,§75,194). A compreensão imprópria do impessoal de que o tempo é algo simplesmente dado, que possui realidade autônoma fluindo por si mesma, consolida a noção de um tempo infinito, transcendente ao homem, por oposição à temporalidade finita do *Dasein*.

O *Dasein*, conforme tematizado na forma dos seus constituintes, implica as noções de *compreensão, disposição e interpretação; existência, facticidade e decadência; ocupação e preocupação; clamor da consciência, decisão antecipadora e ser-para-a-morte; temporalidade e historicidade; temor e angústia; ser-próprio e ser-impróprio*. A constituição totalizadora do *Dasein* compõe a unidade do sistema de pensamento do filósofo, em *Ser e Tempo*.

1.3- Orlandi: Silêncio fundante

A contribuição da Análise do Discurso comparece na teorização do *silêncio* que Orlandi (1988,1992,1996,2002) referiu como *fundador, fundante ou constitutivo*, cuja definição deve ser antecipada das noções de *interdiscurso* e *intradiscurso*. Segundo Courtine (Apud:ORLANDI.1992,2002) e Pêcheux (Idem. Ibidem), o *interdiscurso* é o conjunto de todos os dizeres passados e esquecidos (silenciosos), é a estratificação dos enunciados historicamente produzidos e

acumulados, que vão construindo a história dos sentidos; o intradiscurso corresponde às formulações produzidas em condições determinadas, representando um recorte no interdiscurso. Enquanto este é o saber discursivo da memória afetada pelo esquecimento, o intradiscurso constitui o conjunto discursivo atuante em um espaço-tempo, seus sentidos são derivados do interdiscurso e se concretizam nas formações discursivas, que são *domínios do saber historicamente determinados e que determinam a posição do sujeito e a delimitação do sentido* (ORLANDI.1992,165).

Sujeito e sentido se deslocam porque são afetados pela língua e pela história, e o sujeito não exerce controle sobre como ambas o afetam. Recebe os sentidos estabilizados do interdiscurso e os ressignifica de acordo com as formações discursivas em que se inscreve. A ordem simbólica configurada pela língua e pela história, ao mesmo tempo que garante a comunicação pelo compartilhamento dos sentidos, limita seu alcance e sua aplicabilidade, o que, em parte, explica a incompletude do signo. Por outro aspecto, a linguagem não mantém exata correspondência com a realidade que representa porque a representação não é a realidade, embora seja o modo possível de apreendê-la, o que abre espaço para múltiplas significações e deslizamentos dos sentidos, na forma da interpretação.

A interpretação deriva da relação com a memória interdiscursiva e com o intradiscurso, como complexos significativos silenciosos, de que emergem outros sentidos, uma vez que, para se produzir sentidos é preciso que já haja sentido. É nesse lastro significativo que constitui a base e que recua produzindo condições para novas significações, que preside o *silêncio fundante ou fundador*, como um *continuum significante*, que não é imediatamente perceptível e interpretável, mas apreensível pela *historicidade inscrita no tecido textual* (ORLANDI.1992,60). Representar o irrepresentável e interpretar o silêncio são tarefas para escritor e leitor competentes ou *bons pescadores*, segundo Clarice Lispector: *Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra*. Há uma dialética do silêncio que, sendo o eixo sustentador dos discursos, depende deles para emergir, que significa por ocultação e não por mostração. Em definição de J. de Bourbon Busset (Apud:ORLANDI.1992,70-71): *O silêncio (...) é tecido intersticial que põe em relevo os signos, é o "intervalo pleno de possíveis" (...) O silêncio é "iminência"*.

O silêncio significa onde outros signos não logram representar, ele se inscreve na incompletude e desencadeia o movimento da interpretação. Os sentidos se multiplicam porque o silêncio é constitutivo, ou seja, está na composição da linguagem, é parte dela, todo dizer guarda relação com o não dizer. Assim Orlandi (1992,171) reproduz formulação de L. Jenny:

Toda proferição vibra com a indistinção de um não-dito que é também seu recurso rítmico. (...) Tornar sensível esse silêncio ao mesmo tempo em que se fala, é aprofundar na fala um tempo de suspensão e de contemplação, de mudança e de vôo, que está aí necessariamente implicada.

Se ao referenciar objetos intramundanos, fatos físicos e sociais, o signo não lhes traduz a integralidade, mais precário ele se torna quando representa emoções, estados de vivência profunda, idéias abstratas... É nesse *entrelugar*⁹ que vai do ser ao dizer que o silêncio vibra.

O silêncio possibilita ao sujeito conciliar-se com sua contradição constitutiva entre a identidade necessária e a sua inserção em múltiplas formações discursivas, pela construção imaginária de uma unidade. A subjetividade é mutável, porque atravessada por inúmeros discursos de que recebe e retorna contribuição; o que lhe confere singularidade é o *estar em silêncio*.

A dispersão do sujeito e dos sentidos desencadeia as transformações, mas a ilusão da unidade é necessária como um ponto inaugural de referência, e surge no sujeito pelo desejo de completude. Pêcheux (Apud:ORLANDI.1992,79&98) teoriza sobre essa ilusão identitária no que chama de *esquecimento nº 1*, que consiste em o sujeito considerar que o sentido dos discursos que profere se origina nele. Há também o *esquecimento nº 2* que diz respeito à ilusão referencial da linguagem, ou seja, ilusão de que há exata correspondência entre a linguagem e a realidade referenciada. O segundo esquecimento é importante por propiciar aos interlocutores confiança na eficiência da comunicação, embora os sentidos sejam movediços.

Sujeito e linguagem se constituem mutuamente: ao proferir e significar, o sujeito se revela um tanto, e a linguagem que ele produz transforma e constitui saberes.

⁹ MELLO.2003, 45-46. Aplicação do termo usado por Mello para indicar a situação tensionada do homem na sociedade. Neste contexto, *entrelugar* é o espaço virtual do vazio significante, do que há mas não se traduz.

As formulações teóricas selecionadas da Análise do Discurso e do pensamento de Peirce e de Heidegger convergem em diversos aspectos. A afinidade de realce imediato diz respeito à concepção de que o ser se constrói e se desenvolve à proporção que cria a linguagem, conferindo significado aos universos mental, social e físico, e interagindo com eles.

Não há terminalidade na construção do ser e da linguagem. A esta é inerente a semiose ou autogeração que consiste no processo de desdobramento de signo a signo; ao ser é inerente o devir como causa e consequência do crescimento do signo. O ser cresce com o signo, o que em termos da Análise do Discurso corresponde à *dispersão/movimento do sujeito e dos sentidos*; em termos peirceanos se traduz como *crescimento da razoabilidade concreta e semiose*; e a Analítica Existencial de Heidegger concebe através do *Dasein* ou *ser-no-mundo*, de que a *interpretação* é um dos constituintes estruturais. Estar no mundo implica herdar um universo sógnico que demanda novos sentidos gerados pela inserção de novos sujeitos em novos contextos. Nisso consiste a interpretação: pôr-se no que está pronto e ressignificá-lo. Todo saber deriva da interpretação.

Os sentidos estabilizados do *interdiscurso*, formulação da Análise do Discurso, correspondem ao *valor simbólico* da linguagem, tema caro aos estudos semióticos de Peirce. O símbolo, por ser universalizante, de amplitude significativa, garante a comunicação mas inviabiliza a exata correspondência com a realidade representada. Melhor considerando, nenhum tipo de signo recobre o objeto na sua totalidade, do que resulta a incompletude da linguagem, cujos desvãos, *preenchidos* de silêncio, desencadeiam o processo da interpretação, conforme explicitado por Orlandi. Para Heidegger, a incompletude do *Dasein* o faz mover-se em direção às suas possibilidades. Para Peirce, a incompletude do signo deflagra o processo semiótico.

As proposições intencionadas para instrumentalizar a análise de obra literária ficcional, oriundas de sistemas específicos de pensamento –Filosofia, Semiótica, Análise do Discurso– armam um sistema intersemiótico, que compartilha a tese de que ser e signo vão se constituindo no movimento produtivo dos sentidos.

2- APARIÇÃO: EXISTÊNCIA HUMANA NOS FIOS DA LINGUAGEM

A literatura é um sistema de representação em segundo grau (TODOROV.1969,32), uma vez que se erige sobre o sistema lingüístico, de representação em primeiro grau, consistindo este em conferir significado e acessar a realidade através do signo verbal. Não cumpre, portanto, à narrativa ficcional, recriar fatos do mundo, mas sim representar a *possibilidade de organização dos complexos da experiência* (Stierle.In:JAUSS.1979,168), em síntese e culminância da intensidade de vivências, da densidade de emoções e da configuração de valores.

Em *Aparição*, narrar é um recurso de aprendizado, na tentativa do apaziguamento possível da angústia e da inquietação humanas, na conquista da verdade dignificadora da existência.

Aplicando a tríade sígnica da semiótica peirceana, considera-se que, do ponto de vista autoral, o romance *Aparição* é signo artístico criado por Vergílio Ferreira para refletir sobre a condição existencial humana, objeto desencadeador do signo. O interpretante são as formas de existencialidade supostas na obra ficcional e as reflexões por elas suscitadas. Na perspectiva desta analista, o objeto motivador é a narrativa *Aparição*, o signo são as idéias, reflexões e valores desenvolvidos através do romance-objeto, e o resultado da análise que ora se inicia é um interpretante possível. Signo, objeto e interpretante alternam seus papéis na progressão semiótica. Representando por diagrama, tem-se:

AUTOR	Objeto	Signo	Interpretante	
	Existência humana.	Romance <i>Aparição</i> .	Concepções sobre a condição humana, na obra.	Análise das concepções de <i>Aparição</i> sobre a condição humana.
ANALISTA		Objeto	Signo	Interpretante

O segundo segmento deste interpretante se desdobra em seis partes, quais sejam: *Elementos estruturantes da narrativa; Ser: aparição e criação; O ser e o signo; Tempo de ser; O ser e o não-ser; O ser e os signos social e religioso*, que abordam os temas da vida, da morte, do tempo, da cultura e da linguagem, segundo olhar desta analista sobre *Aparição*¹⁰.

¹⁰ A obra *Aparição* aparecerá identificada nas citações através da sigla AP.

2.1- Elementos estruturantes da narrativa

Para desenvolver a matéria literária nuclear de *Aparição*, a problemática existencial, o autor simula uma *cenografia*¹¹ ficcional em que Alberto, protagonista e narrador, é escritor e professor de Letras, qualificações portadoras de um *etos*¹² que o habilitam a refletir sobre seus conflitos íntimos e a interagir socialmente, instigando pessoas da sua relação a empreenderem a busca do autoconhecimento.

Na condição de romance de sondagem da aventura humana, a obra sobreleva a abordagem verticalizada do tema à horizontalidade das ações. Estas se passam entre Beira, região de origem de Alberto, e Évora, principalmente, onde ele vai exercer o magistério. Constituem o plano da ação, do narrado ou do enunciado, que se cumpre no tempo cronológico aproximado de um ano, cuja linearidade é rompida com frequência com lembranças fluindo da consciência narradora, mas é pouco rompida no que se refere à presentificação de episódios do passado, como se em curso, efeito provocado pela reprodução de diálogos. Do segundo tipo são as situações em que Alberto, já em Évora: 1º) retrocede aos dias anteriores a sua saída de Beira, quando toda a família confraterniza e o pai, Álvaro, morre; 2º) reproduz diálogo com o pai sobre escolha de uma faculdade; 3º) retorna ao dia da morte de Álvaro; 4º) recupera a infância no episódio em que encontrou o cão Mondego e as circunstâncias em que o animal morreu. Exemplifica-se um desses recuos:

Era uma tarde de Junho, regressávamos os três irmãos da escola. (...) E eis que, a dada altura, reparo que atrás de nós vinha um cãozinho lazarento. (...)

Dei-lhe um nome, o cão olhou-me de longe, imóvel, com o seu olhar triste e ressentido de velhice.

– Mondego! Venha aqui! (AP:121-122)

.....
– Estava eu a dizer ao António¹³ que o cão não passa este Inverno – declarou meu pai. – Para ele era uma sorte se morresse.

– Não morre! – disse eu, aflito. (AP:123)

¹¹ MAINGUENEAU.1995,137. *Cenografia* corresponde ao modo de materialização do enunciado, à estratégia que viabiliza o contato do texto com o público. A *alma* desse *corpo cenográfico* é o *etos*.

¹² MAINGUENEAU.1995,137. *Etos* é a postura assumida pelo enunciador de modo a garantir-lhe confiabilidade, conferindo assim validação ao enunciado que profere. Conceito derivado da formulação de Aristóteles, o *etos* é vinculado ao exercício da palavra.

¹³ Nas citações respeitou-se a grafia da edição DIFEL, 1983, de *Aparição*, em que constam formas como: António, insónia, cerimónia, cómodos, efémera, ideias, aguentam, tranquilos, connosco, subtil, subtilmente, efectivo, acto, jacto, objectos, actividade, nocturno.

Além dos recuos temporais caracterizados como lembrança e como presença, o plano actancial é entremeado pelas digressões reflexivas que, geralmente, ocorrem no plano da enunciação, da narração ou da escritura. Neste plano o tempo é de duração interior porque o narrador interrompe o curso narrativo e imerge na subjetividade: os pensamentos transitam desordenadamente, ao sabor das emoções, por épocas já vividas ou intuídas, inclusive deixam escapar índices de acontecimentos ainda não relatados no plano da ação, como o desfecho do assassinato de Sofia, antecipado indicialmente em vinte capítulos:

Meteram-na no colégio. Mas não houve outro remédio senão tirá-la de lá, porque duas vezes tentou suicidar-se. Sofia! Como eras estranha! Como o foste até ao fim! Mas agora que morreste de uma morte inesperada que te evitou o gesto puro de te matares, agora que relembro toda a tua vida certa, *evidente*, na mais breve atitude, reconheço a verdade antiga axiomática, de todo o teu raiar a um mundo de limites, de máximos, de pura iluminação. (AP:52)

Entre os dois planos enunciativos há um grande salto temporal: o da ação situa Alberto no início da atividade profissional; o da escritura o apresenta já aposentado e em companhia da mulher, quando decide *pôr ordem no que o excitava (...)* *E foi isso que desencadeou toda a história que narra (AP:38)*. O narrador intersecciona os dois planos, permitindo às reflexões fluírem livremente no curso da ação, o que confere maior relevância à dimensão do pensar em relação à do agir, conforme demonstra o fragmento textual:

– Doutor Alberto Soares. O novo professor do primeiro grupo. Professor efectivo. Em que liceu esteve este ano? (...)
Tinha feito apenas o serviço de exames desse ano. Em Coimbra.
– É portanto o primeiro liceu em que ensino – acrescentei.
De que nadas a vida se sustenta! O necessário, sim, o necessário é que o futuro os habite – mesmo em ilusão. Boa noite, reitor. Falo-te daqui da montanha (...). (AP:24-25)

Neste trecho, Alberto está se apresentando ao reitor do liceu, onde vai trabalhar. O diálogo transcorre entremeado de digressões suscitadas no momento da escritura, realizando o cruzamento de dois tempos. No transcurso do tempo da ação, também há devaneios de Alberto, motivados pelas situações interativas ou pelo seu temperamento introspectivo, tendente a evadir-se das banalidades do

cotidiano, mas quase sempre esses devaneios se confundem com os que fluem pela revivescência do passado no ato de narrar:

Em momentos fulgurantes, pelo meio da noite, ela descobrira também a vertigem da vida, da sua pessoa, da gratuidade desse absurdo milagre, da interrogação para o amanhã: “Eu já conhecia tudo.” Ou talvez não tivesse descoberto verdadeiramente e só agora, ao aviso da minha palavra, tudo se lhe revelasse em violência, num bater descompassado do coração. Que havia, pois, mais para a vida, para responder ao seu desafio de milagre e de vazio, do que vivê-la no imediato, na execução absoluta do seu apelo? (AP:75-76)

Reflexão em que transparece a influência de Alberto jovem na conscientização de Sofia, a única garantia de que ocorreu no tempo da ação, é dada pelo emprego do advérbio *agora* situando os dois na época em que interagem. Sem o advérbio, as considerações poderiam ser do Alberto que narra, o que se explica pelo discurso indireto livre, de emprego predominante em *Aparição*, e o mais adequado às narrativas intimistas, porque opera uma simbiose entre pontos de vista variados, ampliando a matéria de reflexão do narrador. Outro recurso bastante expressivo consiste em o narrador questionar ou desvelar dilemas dos personagens, simulando conversar com eles: o monólogo se traveste de diálogo, como forma de recuperar a intensidade do vivido:

Conta, bom homem, conta o teu sonho perdido. Tinhas, pois, uma boa mão de semeador bíblico. Atiravas a semente e a vida nascia a teus pés. Eras senhor da criação e o universo cumpria-se no teu gesto. (AP:54)

.....
Não vale então nada, meu velho desconhecido, esse prodígio de seres, em face de uma mão que não é já a de um semeador? (AP:57)

Estas passagens dizem respeito ao desespero do lavrador Bailote, ao ser dispensado pelo patrão após muitos anos de trabalho, sob a justificativa de que a sua mão já não era boa para a semeadura, o que o leva a focar-se, situações que afetam profundamente a sensibilidade de Alberto.

Seguindo categorização de G. Genette (Apud:MAINGUENEAU.1996, 39), classifica-se o narrador de *Aparição* em *intradiegético* porque é também personagem, e *homodiegético* porque conta a própria história, o que não o habilita à leitura onisciente dos demais personagens. Seus conflitos e emoções são

interpretados pela aguda percepção de Alberto, que busca compreendê-los através de seus discursos e de suas atitudes.

Numa breve caracterização, assim aparece a família do protagonista: o pai é médico, devotado à ciência e cioso da convivência familiar; Susana, a mãe, zelosa dos deveres cristãos e contida nos gestos de ternura; os irmãos, Tomás e Evaristo: o primeiro, sitiante, comunga com a terra, os bichos e a vegetação a manifestação pujante da vida, e é apaziguado com a existência que vai deixando fluir com a intuição da sua sensibilidade e sensatez; Evaristo tem temperamento efusivo e uma *alegria mecânica* (AP:16), é comerciante e valoriza a vida pelo sucesso material. Em Évora, o reitor do liceu é interpretado como bondoso e complacente, mas desiludido e conciliado com as convenções sociais para não sofrer o desgaste de confrontá-las. Da família de Dr. Moura, amigo do pai de Alberto, ganham realce especial as três filhas, Ana, Sofia e Cristina que, de diferentes modos, serão suas companheiras numa parte da trajetória. A eles se junta Carolino, apelidado Bexiguinha, que é um aluno especialmente afetado pelas idéias do mestre.

Sensibilidade e lucidez ampliam em Alberto a percepção de que há dimensões da vida a serem escavadas, e nessa tarefa investe sua energia: sentir a plenitude da vida, que só se manifesta em aparições, e tornar esses instantes fugazes os vetores da prática. Difundir essa experiência é outra tarefa pela qual o professor se sente responsável:

Conheço uma certa emoção das horas, sei da aparição dos instantes-limite, das vozes submersas, e gostava de dar aos outros essa notícia. Há uma vida atrás da vida, uma irrealidade presente à realidade, mundo das formas de névoa, mundo incoercível e fugidio, mundo da surpresa e do aviso. Assim o próprio presente pode ter a voz do passado, vibrar como ele à obscuridade de nós. A minha retórica vem do desejo de prender o que me foge, de contar aos outros o que ainda não tem nome e onde as palavras se dissipam com a névoa do que narram. (AP:71-72)

O recorte suscita reflexão sobre a potência e a fragilidade do signo verbal, tema abordado em fase posterior deste trabalho. Agora, importa como prova da intenção de Alberto em disseminar sua experiência. Mas como *a semente não germina senão na terra que a espera* (AP:196), suas palavras ecoam na sensibilidade de Ana, Sofia e Carolino, portadores que são da inquietação existencial, em diferentes níveis de consciência. O narrador os instiga a se

exercitarem no desvelamento do seu ser profundo e cada um corresponde ao desafio segundo sua possibilidade. O jovem aluno de dezessete anos não dispunha de muitos recursos experienciais, nem de linguagem que o habilitassem a lidar com a sensação de angústia e fragilidade que o assaltava, em conseqüência, era emocionalmente instável e desequilibrado. O mestre tenta ajudá-lo e o rapaz investe na aventura do autoconhecimento:

Como, Carolino? Sabes então já a fragilidade das palavras, acaso o milagre de um encontro através delas conosco e com os outros? E saberás o que há em ti, o que te vive, e as palavras ignoram?

(...)

– Percebi tudo, tudo, tudo. Vou pensar muito nisso. Fazer assim: pôr-me bem no centro de mim e ver-me, sentir-me bem de dentro para fora, descobrir a *pessoa* que está em mim. (AP:67)

Intelectualizar o que é sensação rende resultados desastrosos a Bexiguinha, exaspera-o à loucura, possivelmente porque ele não estivesse pronto para a *revelação*. O que é desequilíbrio torna-se desvario, a fragilidade vira força contra e não a favor da vida: o rapaz intenta matar o mestre e assassina Sofia. A agressividade é reação instintiva, não lúcida, de um animal acuado que se defende tentando eliminar seu *agressor* Alberto, que lhe despertara a consciência e era afeto de Sofia; matá-la representava sobrepor-se a quem o rejeitara. Para Carolino, o preço do conhecimento foram os sonhos destruídos. Em discurso indireto livre o mestre medita:

Não procures a noite por não suportares o dia. Leva para o sol a tua aparição e serás um homem. Mas que verdade é a tua descoberta a sangue e a morte? Porque sei agora que o teu crime não era contra mim, não seria contra ela. O teu crime era contra a vida, contra o absurdo que te assolou. Mas eu não queria isso, não queria isso... (AP:196)

Alberto exalta a *vida iluminada até às suas últimas raízes* (AP:112), mas cada um dos que compartilham com ele o sentimento do *vazio original* (Heidegger.1998), percorre uma trajetória diferida: Bexiguinha alucina; Sofia rende-se ao niilismo por achar que o homem não tem remissão, considerando que o mais é ilusão e engodo. Ao vazio da existência, reage com desequilíbrio e instabilidade: ora em pânico, desespero ou indiferença, ora em ternura, sensualidade e ânsia de

desfrutar o prazer possível e efêmero. É rebelde, irreverente, passional, fere as convenções sociais, nega-se ao que é necessário do ponto de vista da cultura, como reação ao seu dilaceramento íntimo, que a levava a cometer três tentativas de suicídio. O fortalecimento do ser através do enfrentamento da dor como condição para que a existência seja qualificada, matéria do aprendizado que Alberto dissemina entre seus mais próximos interlocutores, não encontra plena ressonância em Sofia, o que o leva a considerar:

A paz não está em nós, não está a minha em ti, não está em mim a tua. Mas tu queres amar o teu próprio desespero como uma embriaguez, eu sonho a plenitude de umas mãos dadas com a vida. Talvez, porém, que para lá da minha verdade que procuro esteja a tua loucura. Não quero pensar agora – agora não. (AP:181)

É à incitação de Alberto que a moça se apreende em momentos de epifania, embora sua arrogância não o admita, mas não cede à sedução de que pode se criar em existência menos precária pela constituição de metas. Talvez pelo receio de que fracasse e não saiba tentar de novo. Sofia é tão determinada no seu pessimismo que chega a desestabilizar o amigo:

Uma beleza demoníaca, como de uma criança assassina, fulgurava-lhe nos olhos líquidos, na face branca, na boca ávida e sangrenta. E um apelo de uma união trágica e blasfema subiu-me pelo corpo como um grito estriado, uma raiva distorcida com longos olhos chorando... Então, quase serenamente, tomei Sofia nos braços e ambos nos sentimos perdidos de aflição como no último amor de dois condenados à morte. (AP:76-77)

Sofia inquieta Alberto porque, como ele, é extremamente lúcida acerca do vazio existencial humano, mas difere dele quanto ao modo de enfrentamento dessa realidade: ele investe na criação; ela, no niilismo demolidor que se consuma na morte. Por outro lado, a sedução de fêmea que ela exerce sobre ele, coloca-o em permanente risco de envolver-se pela paixão e desviar-se do seu propósito de inventar razões para viver, enquanto a moça já inventara para si a morte que finalmente chega pelas mãos de Carolino.

Entre Ana e Alberto se estabelece a relação mais profusa de diálogos. Ela tem menos pudor de mostrar-se na sua fragilidade e insegurança, de expor seus dilemas e convicções, de que resulta ser mais suscetível às ponderações do amigo,

mesmo assim, é arisca nos primeiros contatos, e reage agressivamente quando Alberto reconhece-lhe a insatisfação que disfarçava, apoiando-se em valores místicos e na concretude cotidiana. Ana teme os sentimentos que não compreende e não controla, por isso o professor sente que foi necessário para que na jovem mulher se operasse a revelação:

Ah, como te torces dentro de ti! Também tu então nada sabias de ti! Também eu te trouxe a notícia das trevas onde hás-de acender a nova luz. Céus! Mas então eu fui necessário! Todo um mundo duvidoso esperava o novo Messias! Sofre, amiga! Trago comigo a destruição dos mitos que inventaste, desses cómodos sofás em que instalaste o teu viver quotidiano, como esse em que estás sentada. Mas eu não te ensinei nada! (AP:86-87)

Ana crê numa grandeza superior ao homem e para Alberto a grandeza é um construto humano. Mirar de um ponto de vista outro, abriu novas perspectivas de compreensão da existência, e Ana busca a sua verdade, sem contudo abdicar da transcendência. Oscila entre a ancoragem na fé e no cumprimento dos seus papéis sociais, e no mergulho ao seu caos interior, e nessa busca receosa e incerta, se resolve nos limites da comodidade, desprezando a investida mais dolorosa. Fato decisivo para a sua escolha foi a possibilidade de adotar as duas crianças mais novas do lavrador que se enforcara: a compensação na maternidade, tão ansiada pela alma e negada pelo corpo, apazigua seu drama existencial, mesmo que provisoriamente. Ana exalta a vida nos filhos e Alberto reflete:

– Lembro-me às vezes de você: é extraordinário como no corpo destes pequenos há uma pessoa *viva*, um todo independente, com uma consciência brutal da sua individualidade. Sei agora que nada disso é absurdo...

(...)

Uma verdade natural, uma harmonia natural trespassava toda a terra, os campos, as árvores, Ana, as crianças. Mas eu estava de fora... (AP:231)

.....
Mas Ana fugia, eu o pensava dolorosamente, opacamente, como um muro. (AP:208)

O desfecho da história de Ana esclarece para o amigo as possíveis razões que levaram a mulher, sensível, culta, bela, a unir-se a Alfredo que gostava

de se exhibir em tolice (AP:224), era grosseiro e banal: sua superficialidade saltitante funcionava como bóia para Ana emergir da angústia.

Mas admito mesmo, meu pobre Alfredo, que Ana acabe por se apaixonar por ti. E, agora, que relembro, admito-o como uma força maior. Tinhas o teu método, tinhas o teu processo. (...) – é como se hoje reconhecesse em ti um escárnio a todos os nossos problemas, a toda a nossa perturbação. Tomás estará *além* como tu estás *aquém* de toda a minha angústia. Mas um e outro vos ordenais numa linha de eficácia. (AP:230)

A relação de Alberto com Ana, Sofia e Carolino é, dialeticamente, de atração e rejeição: atração, para o professor, porque cada um dos três é um enigma desafiador; atração, para os três, porque Alberto *sabia a palavra* (AP:63) que lhes faltava para deflagrar a revelação; rejeição porque a palavra deflagradora contém o risco e o desafio da auto-superação a que nenhum dos três corresponde satisfatoriamente. Os quatro são identificados na angústia, mas diferidos nas respostas: a trajetória de Carolino culmina na loucura; a de Sofia, na autodestruição; a de Ana, na evasão compensatória da maternidade e na ancoragem religiosa; só Alberto persevera no desejo da vida em plenitude, que também pressupõe assunção da angústia e consciência da morte. A desistência dos amigos o frustra, mas ele reconhece que cada um se desempenhou no limite da sua possibilidade, cada um fez o que sabia e estava preparado para fazer, mais não lhes caberia.

Neste ponto cumpre invocar Heidegger (1998) na sua concepção do *Dasein* que, traduzido por *ser-aí* ou *estar-aí*, significa o ser-no-mundo, ou seja, o existente se construindo na relação com o entorno. O *Dasein* é o ser-no-mundo existindo segundo o modo das suas possibilidades, em projeção. Entre outros constituintes, Heidegger teoriza, ainda, sobre a *propriedade* e *impropriedade* do *Dasein*: o ser-próprio incorpora a consciência da angústia como condição irremediável de existir; o *Dasein* impróprio ignora tal condição. Parece que a obra *Aparição* corrobora essas teses; mas fazendo convergir os pares possibilidade/impossibilidade e propriedade/impropriedade, chega-se à conclusão de que a atualização da *presença* é o modo possível de ser, mesmo que a consciência da angústia não esteja incorporada pela possibilidade. Sendo assim, a deserção de Carolino, Sofia e Ana corresponde ao que eles são, sabem e podem fazer, logo, corresponde ao modo próprio de serem.

Há ainda duas personagens instigantes que foram referidas mas não comentadas. A primeira é Cristina, aprendiz de piano, morta aos sete anos, irmã de Ana e Sofia. A instantânea empatia do protagonista com a menina, emana da música por ela tocada, e que ressoa para sempre na alma do homem: Cristina e música se confundem na magia da pureza original preservada.

Tomás, irmão mais velho de Alberto, trabalhador da terra, convive cotidianamente com a existência resplandecendo e fenecendo através das plantas e bichos, com o burburinho ora lamentoso ora alegre da sua criançada, e essa pulsação natural da vida afia sua sensibilidade e lhe enrijece a têmpera para o enfrentamento das adversidades. Integrado à natureza, compreende e respeita o ciclo da vida, sem traumas:

Quando a gente sente a sério uma coisa, julga que ninguém mais a sente. Julga-o, porque é difícil exprimir isso que sente. Tu julgas que o velho Deus e a violência estúpida da morte e o milagre da vida nunca entraram nas minhas contas. Entraram. Mas agora são como animais familiares. Durmo bem no meio deles. (AP:136)

.....
A minha vida é única, é um “milagre”, como tu dizes. O nada absoluto da morte atordoia. Mas eu sei que para além de mim há a vida e que a vida não morre. Sim, várias vezes vejo isso flagrantemente. Mas quando o vejo não fico cego. Abala-me um pouco, mas acabo por ficar calmo e aceitar. A morte então toma a velha imagem do sono – do sono que se apetece ao fim de um dia de trabalho. (AP:137)

A sabedoria intuitiva de Tomás o habilita a alcançar o apaziguamento, a aceitação do inexorável. Também Alberto deseja alcançar o estado de paz e plenitude de quem se aceita em miséria e grandeza, mas através de um caminho diferente do trilhado pelo mano, que é o da ação. Alberto prioriza a sensação e a intelecção. Os métodos empregados pelos dois irmãos correspondem às categorias do conhecimento teorizadas na fenomenologia de Peirce: a *primeiridade* consiste em a consciência fruir sensações e sentimentos, a ação é do âmbito da *secundidade*, e a *terceiridade* corresponde ao processo pensamental que se desenvolve de signo a signo. A trajetória reflexiva de Alberto é tema nuclear que este trabalho aborda a partir do próximo segmento.

2.2- Ser: aparição e criação

Aparição se propõe refletir sobre a problemática do conhecimento possível ou impossível que o homem busca empreender de si mesmo, a fim de que a sua vida se justifique ou esclareça. A procura de uma verdade para o ser implica o resgate do estado original da vida em fulguração, antepredicativa, anterior ao *logos*, pela suspensão momentânea dos condicionamentos culturais que forjam em nós modos impessoais de ser. A sensação plena de estar sendo, de sentir-se tão somente núcleo fruidor e irradiador de vida é aparição: (...) *assistir à aparição incandescente da nossa própria pessoa, ver o jacto fulgurante que sai de nós e não ficar cego, não ficar atordoado* (AP:134).

Aparição, fulguração, epifania definem o puro sentimento: só vida sentida... sentida... sentida... afinal, ninguém tem a vida, os seres são a vida. Senti-la na sua pura iluminação demanda despir-se dos artifícios. A sensação original, que consiste em *fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio* (AP:64), corresponde ao que Peirce (1972,1980,2000), na sua fenomenologia, classificou de conhecimento em *primeiridade*, que é tão somente fruição pré-cognitiva em que a consciência se distrai e se dissolve no fenômeno de modo difuso, indiscernível, inanalizável. Segundo o filósofo e semiótico: *O presente imediato – caso pudéssemos detê-lo –, veríamos que é Primeiridade. (...) a qualidade daquilo de que temos consciência imediata (...)* (PEIRCE.1980, 94).

O sentimento em *primeiridade*, em sendo a sensação original de todo ato perceptivo e consciente, faz parte integrante de cada átimo da vida. É presentidade, instantaneidade, logo, fugacidade, daí a agônica tentativa de reter a sensação de estar existindo em plenitude imediata, como presença de si a si próprio, em estado primeiro de existência que prescinde de complementar-se. O desvelamento da *evidência* é pré-condição para o ser situar-se no mundo e criar-se à sua imagem e semelhança, conforme explicitado no discurso ficcional:

Tento reconhecer aí o que é vivo e relembra, o que dura e aparece nos instantes do alarme. Fecho os olhos, raivoso, e busco e busco a verdade inicial, a que sabe a minha presença no mundo, o que eu sou, a música irreduzível que às vezes me visita. (AP:117)

.....
Fixar bem, apanhar em flagrante esta realidade medonha que emerge de mim, me estonteia, se me some. Fixá-la a essa luz subtil,

não a esquecer, mergulhar até onde sou, para que nada de mim se perca no que hei de decidir, sentir, ser no mundo, para que eu saiba bem o que há a salvar, o que está condenado, para que a construção que vier brote desde as raízes. (AP:179)

Vislumbrada a existência na sua dimensão de pura pulsação natural, quando possível esse instante, o ser se descobre em falta e tem de assumir a existência como algo a ser sempre conquistado: *Toda a verdade para a vida é uma criação* (AP:136). Em se optando pela vida, não há possibilidade de recusar a luta cotidiana para preencher o vazio da *situação originária* (Heidegger.1998), mas sempre há o risco de o homem perder-se na trajetória e não encontrar a sua verdade. Por isso, Alberto, o narrador-personagem de *Aparição* avalia que (...) *tinha de me visitar de vez em quando, de me não perder da minha aparição* (AP:102). Não se perder de si mesmo é a matéria-prima do refazer-se continuamente. Porém, não há certezas, há tentativas: as reflexões de Alberto erram por diversos modos e possibilidades de existência, e esse é o seu modo de existir: em inquietação, pensando a vida, desejando vivê-la em autenticidade, na assunção da angústia e da incompletude como situações constitutivas da condição humana, o que textualmente é representado, por exemplo, em:

(...) eu tinha agora um problema de vida-morte, um problema “metafísico” a resolver. Tinha lutado com eles, tinha atirado o meu punho e o meu berro de combate. Não entendiam que assumir a miséria do homem, enfrentar o que humilhava a sua condição era um sinal de coragem mais profunda. (AP:95)

.....
Reassumir, reabsorver, recuperar tudo o que ao homem se anuncia e é dele e é da terra de que nasceu e o há-de consumir. (AP:112)

Se a incandescência do ser é o húmus fertilizador que possibilita ao feito brotar das raízes, o feito e o refazimento de raiz devem preencher a vida de um sentido que a justifique.

As questões propostas pela obra em análise guardam íntima afinidade com a filosofia existencialista de versão heideggeriana. Assim, Heidegger (1998) propõe, por exemplo, os conceitos de *Dasein*, *sentimento da situação originária*, *decadência e falatório*. O *Dasein*, traduzido por *estar-aí*, corresponde ao existente que é lançado no mundo sem saber o que fazer da existência, o que instaura a angústia e o sentimento de abandono como situação originária. A par do seu

materialismo, Alberto experimenta o sentimento de vazio que angustia, mas o desafia à ação: *Adequar a nulidade da vida à sua brutal necessidade (AP:134)* é responsabilidade que confere a si, afinal o inacabamento é caráter constitutivo do existente. O ser *não-sendo-ainda* demanda uma procura permanente das suas possibilidades.

A existência autêntica, para Alberto, é sintetizada em *Vida como Aparição*, presentidade instantânea e fugaz, que comunga com a *Vida como Criação*, movimento do vir-a-ser. Contraditoriamente, diante de situações imponderáveis, ele questiona o conceito de autenticidade. Se o interesse pelo autoconhecimento é autenticidade, o contrário não seria também uma opção autêntica para a vida? Cada um só realiza a sua possibilidade. E o ser possível não seria um modo autêntico de ser? Assim o narrador medita: *Ver não é um erro. O que acontece é que nem todos os olhos agüentam (AP:112); (...) a semente não germina senão na terra que a espera (AP:196).*

Além das variáveis da possibilidade de cada um não garantirem o encontro do homem com a sua verdade, há ainda outros riscos de o ser distrair-se de si e da sua construção, permanecendo no que Heidegger chamou de impessoal, em que a linguagem perde sua ligação com o ser, que se dispersa, rendendo-se às exigências do *mundo sólido e imediato (AP:106)*, às necessidades da *parte animal do homem (...) brutalmente pesada (AP:58)*, aos *códigos das ruas (AP:87)*, à utilidade do feito prático, seduzindo-se pelo conforto de *cômodos sofás (AP:87)*, e pela alegria fácil dos prazeres ruidosos. A instalação do homem na cotidianidade, as *idéias solidificadas (AP:9)*, os deveres sociais são elementos interditores dos estados de epifania e do impulso criador do ser:

Tento, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das ideias solidificadas, a espessura dos hábitos, que me constrange e tranquiliza. Tento descobrir a face última das coisas e ler aí a minha verdade perfeita. Mas tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível. (AP:9)

Alberto desejava *a vida iluminada até às suas últimas raízes (AP:112)*, iluminada na sensação pura e primeira, iluminada de pensamento e reflexão:

Pregava-te a vida, mas a vida iluminada até às suas últimas raízes. Ver não é um erro. O que acontece é que nem todos os olhos aguentam: a cegueira que aí nasce vem dos olhos, não da verdade. (AP:112)

.....
 Mas nestas noites de insónia em que me vou perscrutando, neste esforço natural como o da terra, em que me vou revelando, eu pude ver, em instantes de fulgor, o que me era, o que me cumpria, o destino que me gravara. E ver é já conquistar, possuir. (AP:247)

Ser da natureza, ao investir sua energia racional, o homem interpreta e reinventa o mundo e a si próprio, isto é, cria a cultura, que é, de modo apodítico, do âmbito da *terceiridade*. Na identificação das categorias do conhecimento, Peirce (1972,1980,2000) reconheceu a *primeiridade* como pura sensação e fruição de qualidades, que configuram os existentes, estes, elementos individuais e singularizados, da categoria da *secundidade*. A *terceiridade*, subsidiada pelo *primeiro* e *segundo*, diz respeito às formas de representação como única possibilidade de a consciência interagir com a realidade, promovendo o que Peirce (1980,107) formulou em *crescimento da razoabilidade concreta*, que consiste em pensamento e ação gerarem-se mutuamente e em sucessividade, em perseguição de um ideal intuído progressivamente pela razão.

Quando o narrador-personagem de *Aparição* esgaravata a vida, desejando-a revelada em aparição e iluminada de pensamento e reflexão, ele a define na complementaridade do primeiro, segundo e terceiro, ele a concebe na plenitude da natureza e da cultura. É o que sugere ao instaurar o desafio: *Mas o que sei é que o homem deve construir o seu reino, achar o seu lugar na verdade da vida, da terra, dos astros* (AP:247).

A compreensão da existência como algo a ser sempre conquistado, a concepção de vida como devir põem em contato a intuição filosófico-literária de Vergílio Ferreira e as postulações filosóficas de Peirce e Heidegger. Aliás, o autor de *Aparição* produziu um interpretante do Existencialismo, de que foi simpatizante, mas não consta que tivesse chegado a conhecer o pensamento de Peirce.

2.3- O ser e o signo

A afirmação de Peirce (1980,75) de que não é o pensamento que está no homem, é o homem que está no pensamento, dialoga com a formulação amplamente difundida de Heidegger, de que a linguagem é a morada do ser. Qual o significado dessas afirmações quase proverbiais? Refletindo: O sujeito se constrói

na relação com a alteridade. Pela percepção, a realidade exterior e experiências são introjetadas nas estruturas mentais operando a cognição que se materializa em linguagem. A consciência que o sujeito tem de si e do mundo não pré-existe à sua capacidade de exprimi-la, nem a linguagem é anterior a tal consciência. O conhecimento se efetiva à medida em que o homem, conferindo significado à experiência, cria o signo que propicia o descobrir, o saber, o construir.

O fenômeno só pode ser apreendido pela consciência, transmutado em signo, inclusive o próprio sujeito é signo porque ele não existe como essência original. Ao surgir depara com um mundo (objeto) já significado (signo) com o qual entra em imediata interação. O signo opera uma conciliação entre sujeito e objeto, cujo resultado é o movimento do processo cognitivo pela via da linguagem, uma vez que não há conteúdo cognitivo pronto a ser revelado pelo sujeito ou descoberto na exterioridade. A subjetividade é o modo como cada um reage ao mundo e se apropria de ingredientes da cultura e atua sobre ela, modificando-a e modificando-se a cada ato interventor. É no sentido de reconhecer-se que o narrador de *Aparição* percorre os caminhos da linguagem:

O que me arrasta ao longo destas noites, que, tal como esse outrora de que falo, se aquietam já em deserto, o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu. (AP:179)

E a radicalidade da sua escritura o leva a reconhecer-se como quando diz *Escrevo para ser*. A linguagem encaminha o homem no processo do autoconhecimento, é um roteiro para a descoberta, para a posse virtualizada na representação. Assim, o ser comunga com o signo o empenho de *desencobrir* dimensões insólitas e impensadas de si, que não cabem em palavras, mas tornam-se aparição através delas.

Recriar a vida é um desafio grandioso e terrível, porque, sendo *pro-jeção*, *o homem sempre escapa ao homem* (FERREIRA.1983.254). O risco de não se definir em verdades capazes de produzir um sentido para a existência, manter-se irreconciliado com a sua condição, perder-se no *fatalório cotidiano*, podem condenar o ser ao nada anterior à morte.

O signo verbal é o instrumento de luta de Alberto: *signo e ser* estão sintonizados na potência demiúrgica da criação e da descoberta: (...) *nada estava ainda escrito, porque é novo e fugaz e invenção de cada hora o que nos vibra nos ossos e nos escorre de suor quando se ergue à nossa face. (AP:10)*. É lutando com palavras-pensamento que o narrador-personagem de *Aparição* escava a sua realidade. Descobre a dupla face da palavra: potência e insuficiência:

E, todavia, como é difícil explicar-me! Há no homem o dom perverso da banalização. Estamos condenados a pensar com palavras, a sentir em palavras, se queremos pelo menos que os outros sintam conosco. Mas as palavras são pedras. Toda a manhã lutei não apenas com elas para me exprimir, mas ainda comigo mesmo para apañar a minha *evidência*. (AP:38-39)

O caráter dialético do signo de referenciar-representar-criar e, simultaneamente, falhar, decorre de ele não estar na essência do objeto, ou seja, não ser o objeto, de modo que não pode apreendê-lo na sua plenitude. Há dimensões do objeto que são inacessíveis ao signo. Segundo descrição de Lúcia Santaella (1995,44):

A ligação do signo ao objeto se dá sob algum aspecto ou qualidade. (...) Haverá, desse modo, muitos aspectos do objeto que o signo não tem poder de recobrir. O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí sua incompletude e conseqüente impotência. Daí sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar. Contudo, sendo o interpretante de natureza *sígnica*, ele se manterá também em dívida para com o objeto (...).

Assim, torna-se muito mais difícil exprimir as sensações, sentimentos, os estados d'alma, emoções. Realidades subjetivas que são, o interlocutor só as capta como similares à própria vivência, por experiência colateral. Mesmo assim, o recurso possível para exprimi-las é a sugestão, ainda através do signo, que pode deflagrar a revelação.

Considerada em sua dialética, a palavra ao mesmo tempo possibilita e interdita o acesso às dimensões inomináveis do ser, fato motivador de mais um dilema para a consciência de Alberto, ou de mais um tema que se propõe refletir em *Aparição*, com a liberdade conquistada pela arte: *Mas a arte (...) era uma comunhão com a evidência, uma reencarnação na verdade de origens – eu o sabia, eu o saberia sobretudo depois (AP:32)*. A arte é a forma mais íntima de procura e o

encontro vem pela sedução que exerce ao conceder e simultaneamente negar. É no espaço da falta que a arte se instala, no limiar entre o nome e o inominável, entre o *mistério obscuro da vida* (AP:10) e a *espessura dos hábitos* (AP:9).

Vergílio Ferreira configura para Alberto o *etos* de escritor, habilitando-o a confrontar a potência e a fragilidade das palavras: são elas que iluminam as regiões intransitáveis do ser, onde não circulam as palavras. É nesse *entrelugar* que a arte se instala. No dizer de Roland Barthes (1970,79):

A literatura “verdadeira” é aquela (...) que se sabe essencialmente linguagem, (...) é aquela tensão de uma consciência que é ao mesmo tempo levada e limitada pelas palavras, que dispõe através delas de um poder “ao mesmo tempo absoluto e improvável”.

O poder *ao mesmo absoluto e improvável* que circula entre o signo e o ser, deságua na urgência da arte como o modo possível de conciliar as tensões do sujeito com suas carências. A eficácia expressiva do texto literário se consoma no jogo dialético de atração/retração, que se constitui no trabalho não gratuito da forma, cujo compromisso é a regeneração perceptiva que implica o desprendimento do hábito em benefício da desautomatização, criando relações inusitadas e transgressoras entre os signos, construindo as armadilhas da plurissignificação e da sugestão, no emaranhado da teia lingüística. A arte é o espaço da liberdade de ser e deixar ser o que se pensa que é.

A teia lingüística tangencia o que de inefável pulsa no ser, deflagrando a epifania que se materializa no silêncio, guardião do sentimento, ventre da vida: (...) *a minha linguagem final, a que aflora num susto a aparição do silêncio, a que sagra e anuncia...* (AP:249) (...); *Mas sei que há lá silêncio para me não distrair* (AP:170). Do que não se permite distrair Alberto? De não se perder no *fatalório cotidiano*, de perscrutar a sua intimidade, impregnar-se da vertigem de existir, confrontar-se com a sua condição, para então reconciliar-se com ela, sondar o seu lugar no universo, conforme enuncia: *A minha procura é (...) a que encontre para este corpo mortal, esta luz vivíssima e mortal, o seu lugar ignorado num universo que se cumpre, com ventos e águas e serras e desertos e planícies (...)* (AP:219).

E o silêncio é o signo fértil em que o ser germina a sua autenticidade, difusa, inalisável, contudo, autenticidade fruída. Do silêncio também emerge o sentimento da grandiosidade da vida e do mundo, desde tempos imemoriais; a força

da ancestralidade na construção do homem se anuncia no silêncio cósmico; o silêncio guarda a morte e o luto:

(...) escuto o indício de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. (...) Nesta casa enorme e deserta, nesta noite ofegante, neste silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial. (AP:9)

.....
Levo nos meus olhos, para a vida inteira, estes claustros, este silêncio, estas ruínas, estas vozes milenárias que se ouvem ainda nas ruas, esta vasta solidão da planície em que o homem se sente ainda, angustiadamente, o senhor da criação... (AP:246)

.....
EU, esta brutal iluminação de mim e do mundo, puro acto de me ver em mim, este SER que irradia desde o seu mais longínquo jacto de aparição, este SER-SER que me fascina e às vezes me angustia de terror... E todavia eu sei que "isto" nasceu para o silêncio sem fim... (AP:44)

A verbalização do silêncio não é o silêncio. Em *Aparição*, o silêncio que significa não é o explicitado, mas o deflagrado pela palavra que se nutre das entranhas do ser e demanda um desafiador e angustiante processo de elaboração, para que aquilo que não tem nome se anuncie na forma do silêncio. É *a palavra pescando o que não é palavra* conforme dizer de Clarice Lispector. A palavra pesca o silêncio prene de vida.

Em versão peirceana (1972,1980,2000), pode-se dizer que há um silêncio original que abriga as sensações e sentimentos de qualidade –vivências em *primeiridade*, que demandam passagem, mas estas são intraduzíveis e inescrutáveis, podendo apenas serem sugeridas por uma *forma sensível que retém e objetiva num corpo materialmente organizado a indeterminação da qualidade de sentimento* (SANTAELLA.1996,161). *Aparição* é isso: tentativa de concretizar e reter através da linguagem verbal os difusos sentimentos originais. Como fato estético concretizado numa forma desprendida da consciência, o romance é do âmbito da *secundidade*, mas o processo de criação que se desenvolve pelo movimento de signo a signo em demanda da representação ideal, é propriamente *terceiridade*. Recapitulando: Um sentimento primeiro (*primeiridade*) motiva a criação (*terceiridade*) de uma forma (*secundidade*) capaz de reter e elucidar a sensação original (*primeiridade*) que tem a forma do silêncio. A aparição é *primeiridade* que o trabalho intelectual da escritura (*terceiridade*) intenta recuperar pela sensibilidade e pela

razão: (...) *desejo de perseguir o alarme que me violentou; (...) desejo de me esclarecer na posse d'isto que conto* (AP:72).

Tal modo de representação é característico do ícone, cujo *habitat* é, por excelência, o signo estético, segundo proposição de Peirce (1972,1980,2000). Criar ícones é engendrar formas com alto poder de sugestão, capazes de suscitar sensações, sentimentos de qualidade. Do ponto de vista da recepção, *Aparição* se cumpre duplamente como ícone: na realidade de obra ficcional acabada, sua fruição é um despertamento de emoções e um convite à reflexão; considerada intra-referencialmente, a escritura para Alberto representou o aprendizado e o apaziguamento possível de quem valoriza a vida e não desiste de perseguir a sua verdade, sempre recriada: (...) *neste instante fugidío e apaziguado eu me esqueço à quietude desta lua irreal sobre a terra realizada em dádiva e fertilidade* (...) (AP:250).

O ícone se origina do silêncio da impressão sensível de qualidades e desencadeia também silêncio, porque seu interpretante são possibilidades sensoriais múltiplas. Eni P. Orlandi (1992) teoriza sobre o que chama *silêncio fundante*, que é anterior às palavras, perpassa-as e prossegue produzindo sentidos onde as representações sígnicas ainda não chegaram. O silêncio é, portanto, um signo, só que não representável. O *silêncio fundante* é polifônico porque preserva a memória do *interdiscurso* de que derivam os sentidos dos dizeres atuais. Pelo batismo de Orlandi, pode-se considerar que há *silêncio fundante* em *Aparição*, porque o sentido do discurso literário só se plenifica no silêncio dos questionamentos irrespondidos, das emoções incompreendidas, da ancestralidade desconhecida, das buscas frustradas, no enigma da vida e da morte; mas também, no silêncio da aparição incandescente, quando a vida se torna mais vida; na fruição silenciosa das paisagens e da música, como um outro modo de fruir a vida:

Subtilmente, aliás, é à vibração inefável das horas da natureza que eu posso reconhecer melhor o que me vivi no passado. Um sol matinal, a opressão das sextas do Verão, o silêncio lunar, os ventos áridos de Março, os ocós nevoeiros, as massas pluviosas, os frios cristalizados são o acorde longínquo da música que me povoa, tecem a harmonia vaga de tudo o que fiz e pensei. (AP:71)

Na realidade de obra literária, *Aparição* se oferece ao intérprete, para análise, como um tecido de signo verbal e silêncio, que é signo porque produz sentido. Considerada intra-referencialmente, além da palavra e do silêncio, outras

formas de linguagem comparecem no percurso existencial do narrador-personagem. Essas linguagens podem ser sintetizadas nos signos musical e pictórico. A música é elemento deflagrador, por excelência, das mais íntimas emoções, de estados de alma que são só pulsação de vida; Alberto se deixa inundar de música, em pura fruição da consciência, em *primeiridade*:

E é para mim uma aparição essa alegria que me ignora e sorri da luz para Cristina, para os objectos da sala. Toca ainda, Cristina. E que estarás tu tocando? Bach? Mozart? Não sei. Sei apenas que é belo ouvir-te nesta hora breve de Inverno, neste silêncio fechado como uma pérola. (AP:158)

.....
Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo o que 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. (AP:35-36)

Cristina e música se misturam na sensibilidade de Alberto, transfigurados em pureza e magia. A morte da menina fundiu-a para sempre à música que ressoa na memória de Alberto, como signo das inevitáveis perdas e do *perene nascimento* (AP:159) que compõem a matéria da existência. Assim é que a música toca a dimensão do tempo que tece o fio da vida e da morte:

Toca, Cristina. Ouço-te ao longo da porta entreaberta, ao longo dos corredores (...) o teu piano é a voz desta hora, do meu cansaço. (AP:157)

.....
(...) o teu piano enche o deserto da casa (...) de um outrora que já não sei – onde de mim?, em que hora de paz ou de agonia, de plenitude e de choro, lembrada agora, evocada agora com o seu sinal de origens para lá da vida e da morte (...)? (AP:158)

A música tange as fibras da mais íntima verdade, vibrando-as em plenitude e agonia, em presentidade e memória, em solipsismo e comunhão, em desamparo e aconchego, em recolhimento e despertar, anunciando o movimento da existência humana. Assim, a música, propicia a Alberto, pelo sentir visceral, o conhecer. É a consciência em *primeiridade* encaminhando à *terceiridade*, pelo processo de reflexão que demanda. Possivelmente a música seja a arte com mais alto poder de sugestão porque não há objeto no mundo a que ela possa corresponder, sendo por isso a mais apta a despertar sentimentos de qualidade e

expansões da subjetividade. É signo cujo objeto e interpretante se recriam a cada audição: as possibilidades de reação que deflagra são incontáveis, imprecisas, indefinidas. Foi considerada por Aristóteles a mais mimética de todas as artes, porque imita a potência criadora da natureza, que prescinde de modelos. As preocupações existenciais de Alberto, seus hábitos de introspecção se afinam com a sutileza da música, que propicia liberdade à expansão da alma:

Mas eu sabia, (...) eu, que nada recuso à minha emoção e ao meu alarme de tudo quanto me alarma ou me comove, (...) eu, que sonho com o reinado integral do homem na terra da sua condenação e grandeza, assumindo tudo quanto se anuncia em mistério e exaltação, eu sabia (...) deste alarme de nada quando certas horas me visitam, quando a tua música me lembra, Cristina. Chopin. Nocturno nº 20. (AP:108)

A intensidade do efeito musical, enquanto presença perceptiva e enquanto ressonância na memória, coloca o narrador-personagem em estado de suspensão, que dissolve a banalidade do cotidiano, propiciando estados de mergulho íntimo.

Também o espaço físico ganha nossos contornos ao olhar de Alberto, que converte paisagens naturais e urbanas em signos portadores de outras mensagens. Sua relação com esses cenários é de intensa integração, como se partilhassem suas existências:

Nasce no céu, ao meu olhar saqueado, a primeira estrela, que mal espero. Levo-a comigo para o meu sono, para que a noite me não fique desprotegida. E durmo, durmo. O mar recolhe a minha inquietação, balanceia-a, reconhece-a em espuma branca... (AP:219)

.....
Páscoa da natureza, da confraternização com ela, a olhos alegres em flores e águas libertas, demora-te um pouco ainda, fica um pouco ainda ao apelo da minha plenitude... (AP:221)

O personagem comunga com a natureza a pulsação da vida, como se num apelo de conforto para o seu desamparo. Mas esses cenários também acordam sensações de plenitude existencial: (...) *um cheiro intenso a germinação alastra sobre a gravidez da terra. (...) esse aroma quente, genesíaco (...) bebido a haustos fundos e a braços abertos* (AP:184). Se o esplendor da existência se manifesta nessas imagens, não em menor proporção a miséria humana é denunciada pelos mesmos signos pictóricos, que contêm a memória do tempo, da vida e da morte.

O sol e a natureza viva com bichos e plantas compõem a paisagem em que se situa o personagem no tempo da ação, predominantemente: os estados de contemplação suscitam tanto a alegria quanto a inquietação: *Árvores nas bermas, bosques, fontes, “frigus opacum”, o céu é azul como o sorriso que aflora ao meu olhar, ao meu corpo (...)* (AP:217). Assim, paisagem sideral, formações geológicas, edificações humanas como templos, palácios, velhas construções, outras em ruínas, estátua de Florbela Espanca, desenham cenários que transportam Alberto ao passado próximo e ao imemorial, trazendo o eco de outros tempos, outras vidas, outras mortes. Em tempo de duração interior as inquietações existenciais brotam com virulência. Dentre os elementos siderais e geológicos, a lua e a montanha, principalmente, exercem o fascínio do tempo. Os excertos seguintes exemplificam o espaço se transformando em signo do tempo:

(...) vou visitar Florbela (...). Sinto que ela prevaleceu sobre a melancolia dos séculos e que chegou até nós para nos dar testemunho. (AP:223)

.....
Mas a face da montanha, voltada para mim, ilumina-se agora toda, branca e solene. E nesta imóvel radiação do silêncio, nesta vasta suspensão do tempo, a morte do *Mondego* irmana-se à de meu pai, dissolve-se num imenso apaziguamento. Como um olhar gravado de cansaço, a lua vela o ossuário da terra, a profunda surdez que me submerge... (AP:125)

As vivências provocadas pelos signos sonoro e imagético requerem clarificação, e Alberto resolve *pôr ordem no que o excitava*, narrando a sua história. Música, imagem, palavra, silêncio são signos complementares que comparecem no percurso existencial de Alberto, mas é verbalizando que ele tenta se esclarecer, traduzindo sua experiência sensível –*primeiridade*, em cognição –*terceiridade*. Mas vivências são intraduzíveis e a palavra tem seus limites, então, é na reverberação do silêncio que o indescritível se insinua.

2.4- Tempo de ser

Refletir sobre a condição existencial humana é o móvel da escritura em *Aparição*. Compreender o ser desde as origens, encontrar o seu lugar no universo, são questionamentos que desembocam na temática do tempo, que traz a morte.

Melhor dizendo: vida e morte são estados que se engendram no tempo. Mas o mais acertado talvez seja considerar que são os elementos existindo e se transformando que criam a noção do tempo.

Assim, o tempo em *Aparição* é a existência; a morte é atemporal. No discurso de Carolino/Bexiguinha, *a morte é a gente antes de ter nascido* (AP:195). A consciência de ser e de não-ser instala a existência na angústia: da vida como um vazio a ser preenchido e da morte como nulidade:

(...) as flores da solidão, da asfixia, brotarão com a sua virulência clandestina da miséria do homem: a vida estará então toda ela por conquistar, desde o limiar das origens. (AP:176)

.....
 Como entender que esta iluminação que sou eu, esta evidência axiomática que é a minha presença a mim próprio (...) nasceu para o silêncio sem fim... (AP:44)

Vazio constitutivo, vida por conquistar e perder são temas basilares de Heidegger (1998): O *Dasein* existe como *pro-jecção* que é a sua temporalidade, o seu desdobramento, em perseguição de si mesmo, *ser das lonjuras* (HEIDEGGER,1984). Esse modo de conceber o tempo, como a existência se desdobrando, se atualiza em *Aparição*, em duas dimensões: há o tempo individual que é a presença do homem a si mesmo, cuja historicidade se limita entre o nascimento e a morte; e há o tempo universal que transcende cada existente particular, e se perpetua no antes e no depois, pelas marcas que imprime no *continuum* da existência. As notícias deste tempo chegam através de elementos do mundo exterior sintetizados na natureza e na cultura: montanhas, planícies, ventos, água, lua, estátua de Florbela, templo de Diana, ruínas, velhas construções, o álbum de tia Dulce. Eles despertam a fascinação do tempo (AP:45).

Segundo Peirce (1980,90) *a realidade é aquilo que insiste, nos força a reconhecer um outro diferente do espírito*. Há um mundo que não é mental, mas que só existe para o homem pela consciência que dele tem. Apreendê-lo implica interpretá-lo, conferir-lhe significação, torná-lo signo, do que decorre que *o mais elevado grau de realidade só é atingido pelos signos* (PEIRCE.1972,135). Em *Aparição*, na dimensão individual da temporalidade, a duração do mundo corresponde à duração da consciência que o interpreta, conferindo-lhe realidade:

A minha presença de mim a mim próprio e a tudo o que me cerca é de dentro de mim que a sei – não do olhar dos outros. Os astros, a Terra, esta sala, são uma realidade, existem, mas é através de mim que se instalam em vida: a minha morte é o nada de tudo. (AP:10-11)

.....
 Mas o tempo não existe senão no instante em que estou. (...) O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando. (AP:250)

Em tempo limitado do existir, urge revelar-se em aparição que ilumine a *pro-jecção*. Assim persegue Alberto a trajetória da sua construção, para que a vida se justifique *em face da inverossimilhança da morte* (AP:43). O tempo transcendente guarda o enigma da origem, do futuro e da ancestralidade, e denuncia a estupidez da morte:

(...) nas súbitas arcadas que levam à Praça, abre-se-me um obscuro labirinto onde julgo repercutirem-se, como ecos de uma gruta, os ecos do tempo e da morte. (AP:14)

.....
 (...) nesta noite ofegante, neste silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial. (AP:9)

.....
 O instante em que me afirmo é uno como um tronco. Bruta expressão de presença, flagrante indiscutibilidade. Mas eu sei que lhe pré-existem e o erguem quantos ventos e aluviões e estrume e infinitos sóis. Somente agora que são *eu*, não os entendo. (AP:88)

Velhas arcadas, lua, ventos produzem um deslocamento temporal de memória, e Alberto medita sua perplexidade da condição humana, ante os ecos da morte e da constatação de que o passado não perdura apenas na lembrança, mas também no sangue e na alma. Mesmo que o homem não tenha ouvidos para escutar, ressoam nele as vozes da ancestralidade, que participam da sua construção. Alberto como que experimenta certa nostalgia de algo que não conheceu, mas que sobrevive nele como um mistério insondável.

A noção de que nascer é um fato contingente, aproxima, ainda uma vez, Alberto/Vergílio Ferreira do pensamento existencialista de Heidegger. Há espanto na constatação do personagem de que a facticidade do nascimento depende do movimento do universo desde sempre, e do encontro/desencontro de vidas por sucessivas gerações. Assim se expressa Alberto:

Eis-me procurando a verdade primitiva de mim (...). Mas onde esse sobressalto de um homem jogado à vida no acaso infinitesimal do universo? Se meu pai não tivesse conhecido minha mãe (...); se (...) há milhares e milhares de anos um certo homem não tivesse conhecido certa mulher; se... Nesta cadeia de bilhões e bilhões de acasos, eis que um homem surge à face da Terra, elo perdido entre a infinidade de elos, de encruzilhadas – e esse homem sou eu... (AP:43-44)

Alberto percorre no transporte da emoção e da memória coletiva, em demanda da sua verdade de gênese. Traça um caminho de palavras para aprofundar reflexões acerca da existência humana, como meio de promover o equilíbrio interior que o habilite a conviver, sem traumas, com o seu sentimento de desamparo.

2.5- O ser e o não-ser

A consciência da morte como culminância irremediável de um processo de embate do homem com as suas limitações em perseguição de uma verdade plenificadora, acentua o sentimento de carência e vazio existencial. Como compreender e aceitar que a evidência iluminada de estar existindo, que o movimento da vida, a propulsão do ser para superar-se, como compreender que a busca de uma plenitude encontrará a morte no salto derradeiro? É aí que se instala a angústia: da vida como vazio a ser preenchido com um sentido e da morte como nulidade. Estas evidências estão no cerne das preocupações do protagonista de *Aparição* e são a matéria da sua escritura:

Por enquanto sinto a evidência de que sou eu que me habito, de que vivo, de que sou uma entidade, uma presença total (...), EU, este vulcão sem começo nem fim, só actividade, só estar sendo, EU, esta obscura e incandescente e fascinante e terrível presença (...). EU! Ora este “eu” é para morrer. Morre como a intimidade de uma casa derrubada. Sei-o com a certeza absoluta do meu equilíbrio interior. Mas como é possível? (AP:41-42)

.....
Portanto, eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverossimilhança da morte. E nunca até hoje eu soube inventar outro. (AP:43)

A convicção de Alberto de que a inevitabilidade da *morte não deve ter razão contra a vida* (AP:247) lhe impõe o desafio de *justificar a vida* que, em sendo

perpétuo inacabamento enquanto devir, se esgota na morte, sem jamais plenificar-se. Em versão heideggeriana, o acabamento do *Dasein* (ser-no-mundo) é um desmoronamento das suas possibilidades, ou seja, ontologicamente, a morte como necessidade é o acabamento do *Dasein*. A dimensão lúcida, racional de Alberto compreende a morte como necessária, mas a sua dimensão emocional reage; de modo que, na urgência de resolver seus antagonismos e reconciliar-se com a precariedade da condição humana, o narrador reelabora suas dúvidas, seu desassossego, pela escritura. É através do signo que o ser se assenhora de si e apreende a realidade exterior, talvez por isso Heidegger tenha considerado que a *linguagem é a morada do ser*.

Por causa da vida, a morte é um tema obsessivo em *Aparição*. A experiência da perda de pessoas amadas e do cão Mondego, concretizou para Alberto a realidade atordoante do *nunca mais*, do bem irrecuperável, representado pela pureza de Cristina, pela sensualidade de Sofia, pela mão semeadora de Bailote, pela ternura silenciosa da mãe, e pelas idéias do pai, *que punhas a viver entre nós* (AP:40). A perda do pai suscitou as ponderações:

Onde a realidade profunda da tua pessoa, meu velho? Onde, não os teus olhos, mas o teu olhar?, não a tua boca, mas o espírito que a vivia? Onde, não os teus pés ou as tuas mãos, mas *aquilo* que eras *tu* e se exprimia aí? (...) Recordo-te totalizado, olho-te. Que é que te habita, que é que está em ti e és tu? Não, não é a carne, não é o corpo: é aquilo que lá mora, aquilo que ainda dura de ti nestas salas, neste ar, *aquilo que eras tu*, o teu modo único de ser, aquilo a que nós falávamos, atravessando a tua parte visível. (AP:40)

A neurociência moderna tem se empenhado em descobrir de que modo a materialidade biológica centralizada no cérebro produz a mente, potência criadora que define o homem. É intrigante constatar que a vida, transcendendo a base física, esteja condicionada a um *puro arranjo de nervos, carne e ossos* (AP:40) que, uma vez desfeito, faz cessarem pensamentos e emoções, apaga a luminosidade que emana do ser, e este, perdida a luz própria, fica iluminado pela lembrança de consciências que ainda permanecem: a vida é sol, a lua é saudade. Existências idas, sofridas, lembradas e esquecidas estão sintetizadas no álbum de retratos antigos, herdado de tia Dulce, e que guarda o enigma da vida e da morte:

Boa tia Dulce! Lembro-te. (...)

Porque em ti vivia a fascinação do tempo, o sinal do que nos transcende. (...) e o que te resume, boa mulher, é esse teu velho álbum de fotografias, que tanta vez me explicaste por saberes que eu conhecia já a vertigem do tempo e me legaste depois “para o guardar” e eu tenho agora aqui na minha frente como o espectro das eras e das gentes que já mal sei e me fitam ainda do lado de lá da vida e me querem falar sem poderem e me angustiam (...). (AP:45-46)

O excerto anterior suscita os temas da morte, do tempo e da vida. O tempo exerce grande fascínio sobre as pessoas, por ser uma dimensão incontrolável da realidade. A capacidade humana constrói aparatos tecnológicos que lhe conferem poderes inimagináveis: penetrar as regiões abissais das águas, viajar pelos ares e campos siderais, ser onipresente... O espaço é domável; o tempo, nunca. Mas se a noção de tempo decorre do desenrolar-se da existência, se o tempo é a vida fluindo e se transformando, então, o tempo se confunde com a existência em processo, com a vida em construção, que se vai alicerçando das vivências anteriores. Essa ocorrência multiplicada infinitas vezes cria o *sinal do tempo que nos transcende* (AP:45) e que angustia, pelo que põe em evidência e encobre, pelo que doa e subtrai, porque a sua fugacidade esvanece o que se quer reter. Assim, dialeticamente, a vida se constitui, engendrando o seu contrário. A morte referida como *lado de lá da vida* (AP:46) denuncia uma contradição em Alberto, que se assumira materialista e sabe da morte como o nada, forma da não-vida. Desse modo, fica configurado um dilema de ordem metafísica, que será abordado no próximo tópico. De qualquer modo, a perspectiva da morte é sempre um pânico que o narrador quer superar; para isso, narra. À imagem dos mortos, preservada no *álbum da tia Dulce* (AP:177), Alberto reinventa suas vidas no afã de recuperar o que *fulgurou e morreu* (AP:179):

Vida efémera. Tão breve. (...) Cerro os olhos e sei de novo que toda esta gente morreu. Mas o que mais me perturba é pensar que o rasto dessa gente está suspenso em mim. Porque eu tenho ainda uma pequena notícia da sua vida, o eco apagado do que foi a massa complexa do seu ser e sentir. Tia Dulce contou-me. E foi como se ela própria se dobrasse à piedade por essa gente desaparecida e quisesse que alguma coisa perdurasse. (...) Que medos, que sonhos, que virtudes lhes inventaram a vida em eternidade? (...) Que sei, porém, de vós outros, meus amigos? Tu, por exemplo, de colarinhos à Lincoln (...). Eras “muito respeitado”. E tu, boa moça, de peito armado em folhos e cordões? (...) Das tuas vigílias, do teu suor de

insônia, do teu choro nocturno, eu te invento à minha aflição compadecida. (AP:177)

O álbum testemunha ilusões e desenganos, ousadia e temor, sonhos e lamentos, fragilidade e força, que compõem a saga da humanidade, e tudo ressuscita pela memória de Alberto; mas o álbum é também um incubo que traz a morte, ninho do esquecimento, e a consciência inquietante da precariedade da vida. Reconciliar-se com a sua condição, eis o seu empenho:

Mais real do que o nascer era o morrer. Porque quem nasce é ainda nada. Mas quem morre é o universo, é a pura necessidade de ser. Um homem só é perfeito, só se realiza até aos seus limites, depois de a morte o não poder surpreender. (...) por tê-la incorporado na plenitude da vida. (AP:58)

Em *Aparição* depreende-se a noção da morte como fato necessário, cuja aceitação é pré-requisito para o equilíbrio interior. Este modo de conceber coincide com o Existencialismo de Heidegger e ambos diferem de Sartre, para quem a morte, assim como o nascimento, é *facticidade* (JOLIVET.1957,135,nota 76).

Permitindo a este trabalho uma reflexão ensejada pela obra em análise, mas diferida do modo como problematiza a questão da morte, considera-se que, para o pensamento materialista, a morte não poderia representar uma ameaça: se ela é o nada, é só não-ser, logo, não saber, não doer. Duas hipóteses se complementam no esclarecimento do fato: primeiramente, a experiência da morte alheia provoca um dilaceramento na sensibilidade de quem perde e, simultaneamente, por um mecanismo de transferência, infunde o pânico da própria morte; em segundo lugar, mesmo os *convertidos* ao materialismo conservam introjetadas no inconsciente as influências da fé em que foram formados, e entre estas marcas, o terror da morte como punição do pecado, infundido pela cultura religiosa.

2.6- O ser e os signos social e religioso

Aristóteles definiu o homem como um ser político e Heidegger o concebe como ser-no-mundo (*Dasein*), o que equivale a considerar que não há sujeito isolado que se constitua sem outros sujeitos. É na interação entre sujeitos e o mundo que o

Dasein prossegue escolhendo a sua possibilidade, ou seja, a liberdade é condicionada pela possibilidade e é também responsabilidade, compromisso de vir-a-ser, que é decorrente de estar-no-mundo.

O instinto gregário produz o senso da moralidade: ser livre e não ser sozinho deságua na abdicação, na perspectiva da singularidade; e na sistematização, na perspectiva da coletividade, de que decorre pensar a liberdade e a comunhão como valores inconciliáveis que operam uma fissura no homem. É assim, cindido, que o ser se instala nos sistemas sociais, instituindo normas de conduta que visam a harmonizar liberdade e comunidade, e o malogro é inevitável. A complexização das relações sociais requer sistemas cada vez mais rígidos, cuja lógica relega a questão real que suscitou o sistema: conviver em liberdade. Para Kierkegaard (Apud:JOLIVET.1957,41), *o sistemático se opõe à vida*.

Se as relações sociais se complexizam, é porque a existência é complexa, mas o sistema procede a uma simplificação deformadora da vida, reduzindo-a a uma organização administrável. Assim o pensamento de Nietzsche (Apud:JOLIVET.1957,70): *O sentimento das complexidades da existência não admite a lógica rígida dos sistemas, logo, a coerência sistemática é uma ilusão e um absurdo*. Se a coerência do sistema falsifica o real, a estratificação, como princípio ordenador da sociedade, tem sido, ao longo da história, o algoz do humanismo. *Aparição* aborda esse aspecto da existência, em que seres humanos são humilhados por estruturas sociais injustas. À vista de um quadro de miséria, Alberto se solidariza:

Eu o sinto sobretudo quando enfim chego à herdade: diante de mim, em fila, como em marcha de penitência, homens e mulheres, cosidos com a terra, ceifam uma seara. E na minha carne incendiada uma memória antiga de uma fraternidade esquecida arde com essa gente fulminada pelo sol. (...) Que a justiça vos redima, homens do castigo. (...) Mas agora sois só os escravos da maldição – maldição dos homens que se enojam de ter as vossas tripas, os vossos ossos, e se revolvem a inventar-vos diferentes e se inventam uma cumplicidade do céu, com deuses do seu partido e da sua violência. (AP:228-229)

A obra desses *homens do castigo* não brota desde as raízes (AP:179) produzindo um sentido plenificador de suas existências; ao contrário, é trabalho mutilador da pulsão vital que faz do homem o artífice de si mesmo. São *outros*

condenados pela força opressora do *mesmo*¹⁴ a uma sobrevida aviltante, para satisfazer-lhe os interesses, numa perversa demonstração de exercício do poder. As instituições hegemônicas se arrogam superioridade que legitima a espoliação e pregam deuses da sua conveniência, manipulando a fé dos crentes incautos para garantir a servidão, no que o texto denuncia a conivência das ordens eclesiásticas. Mantidos nesse patamar de subserviência, conformando suas vidas à saciedade da fome, os ceifeiros são motivo de preocupação do narrador:

Mas não vos traio, amigos, se outra aflição à espera se me levanta após a fome saciada. (...) Porque a vossa voz só agora vem do estômago, do vosso corpo condenado, da miséria do vosso sangue de veneno. Mas que o vosso corpo se cumpra e a vossa fome se cumpra. Não virá então o sono, mas outra insônia e outra (...). Como explicar-vos, porém, que, após a vossa justiça clamorosa, há outros gritos abaixo da saciedade, sob a redenção futura da vossa humilhação? (...) A fome da nossa condição não se esgota num estômago tranqüilo... (AP:228-229)

Convicto de que as necessidades humanas, iniciadas na saciedade de funções orgânicas primárias, não se reduzem a elas, mas se ampliam para um campo infinito de perspectivas abertas pela consciência, Alberto medita sobre a fome insaciável do vazio existencial, que nunca aquieta e exige do *Ser-Sísifo*¹⁵ o embate cotidiano.

Dos dois últimos excertos se inferem três níveis de preocupação que se correlacionam às categorias do conhecimento em Peirce. A sensação de incômodo com a miséria do *outro* e o sentimento de fraternidade, como fenômenos inescrutáveis porque exclusivos da consciência, embora suscitados por fatores externos, são do domínio da *primeiridade*. O fato social de dominação e servilismo, como existente ou fenômeno concretizado na forma das relações, e perceptível simultaneamente por várias consciências, corresponde ao conhecimento em *secundidade*: o fato social é um segundo em relação à consciência (primeiro) que o percebe. Quando a situação social desencadeia reflexões, conjecturando e indagando acerca da condição existencial do homem, a consciência está operando

¹⁴ MELLO. 2003, 45-46. Por *mesmo* se designam os detentores do poder, cuja hegemonia se estabelece e preserva pela exploração da força de trabalho e conseqüente subtração da qualidade de vida de um contingente de seres humanos que se constituem no segmento *outro*.

¹⁵ BRANDÃO. 1991, II, 390. *Sísifo*: mortal condenado pelos deuses a rolar um bloco de pedra montanha acima. Logo que chegava ao cume, o bloco rolava montanha abaixo o que obrigava *Sísifo* a recomeçar a tarefa sempre.

em nível de *terceiridade*, porque o processo pensamental flui pela mediação de signo a signo. Sintetizando: o sentimento original é *primeiridade*, a consciência social é *secundidade*, e a reflexão filosófico-existencial é *terceiridade*.

Constatar que estruturas sociais deformadas condenam seres humanos à sobrevida, aguça a necessidade de compreender historicamente a existência. Da estrada, Alberto ouve camponeses cantando e o canto evoca a memória de outros tempos, convergindo todas as vozes para o anúncio de uma dor coletiva, da *medida da eternidade* (AP:119):

E para um olival distante gente escura canta. Fecho os olhos ainda, e escuto. É uma música antiga, da idade da terra, da idade do destino dos homens. (...)

E é como se através da multidão dos séculos eu ouvisse o tropear de todos os povos da terra caminhando comigo, cantando o sonho da sua amargura milenária. (...) Vozes de longe, cantando, cantando. Marcha sem fim, ó coro da desgraça de sempre! Que força absurda vos ergue para a esperança do que não há? (AP: 118-119)

A música, um *topoi* em *Aparição*, pelo poder de escavar as mais fundas emoções, já foi abordada em fase anterior deste trabalho. Agora, desdobrada em canto, é signo, simultaneamente, de dor, resignação e esperança dos ceifeiros; para Alberto é signo da fraternidade que o identifica aos homens sofredores de todas as eras. Admira-lhes a resistência em tão adversa situação e intui que sua coragem é forjada na *esperança do que não há*, do que se infere que os camponeses esperam pela redenção em outro plano no qual o narrador não crê. Não crê no Deus que os homens criaram para domar os homens: cada um deve ser senhor e inventor de si mesmo; supor o contrário é perder-se na trajetória. Assim, denuncia os poderes eclesiásticos que forjam mentalidades submetidas aos seus preceitos e que abdicam das suas verdades:

Uma paz de submissão afunda aquela gente que alastra pela nave, recolhe-a à memória milenária de quantos homens pelo escuro das eras se reencontraram tranquilos nos despojos de si próprios, na prosterneção que abdica... Que cerimónia era aquela? (AP:189)

Abdicados de si, esses homens formam uma coletividade difusa, amalgamada pelos princípios dos sistemas que os regem. São assim os fiéis na perspectiva de Alberto que se declara materialista, mas se reconhece ainda sob o

impacto da cultura religiosa em que foi formado, de modo que não está apaziguado com a sua convicção:

O pecado anda comigo, sim, o pecado, que é vizinho desta tensão-limite em que me busco, em que sonho ver-me ainda, ainda, em que desejo queimar tudo o que perdura da minha crosta, para que enfim me descubra em autenticidade e pureza. (AP:187)

A inquietação existencial de Alberto tem o contributo da formação religiosa em que se ancorava *para a vida funcionar bem* (AP:89). Renegada a fé aprendida, ato contínuo era reelaborar o que não sendo seu, estava a ele aderido pela força do hábito –desafio que se impunha para revelar-se na autenticidade que fecunda a vida, toda por conquistar. Vivências não são descartáveis, ao contrário, são a matéria-prima da existência, por mais radical que seja a diferença do homem de depois em relação ao de antes. Quando Alberto considera que Deus não é sua meta, mas seu *ponto de partida* (AP:93), testemunha que o ceticismo da maturidade é derivado do misticismo da infância. Mas algo da criança persevera no homem: a sonoridade inebriante dos corais sacros, fato exemplificado num momento em que reflete sobre a influência religiosa exercida pela mãe:

Saberás tu que o eco dos teus coros me persegue neste caminho de neve? (...) O sol repete-os e o mundo canta-os com uma força absurda, como a inocência irresistível que quase nos faz chorar. (...) Ouço os teus coros na minha terrível maioridade. São belos e tristes como o aceno de uma criança que ficou na estação... (AP:133)

A dissonância da revelação *Ouço os teus coros* comparada ao *aceno de uma criança que ficou na estação*, em sendo um sentimento incompreensível para o enunciador, aponta para o sentido de que, dentre os valores subvertidos no presente, algum sentimento do passado, aparentemente perdido, permaneceu transfigurado, e emerge ao apelo de uma natureza inaugural:

E era aí, na aparição da manhã, que os cânticos do Natal se me abriam luminosos, lavados na pureza de um início absoluto, inventados em inocência e em confiança perene. (...) O que me seduz no passado não é o presente que foi – é o presente que não é nunca. O que sonho nestes cânticos não é a paz do passado: o que sonho é o sonho. (AP:131)

A natureza, exuberante nas múltiplas transformações em que processa a vida, sempre renascida, desvela para Alberto a perspectiva da plenitude prometida para um futuro sempre adiado, desde que os homens povoaram a terra. A ela se harmonizam os cânticos e coros que acompanharam a trajetória do menino ao adulto. Ao menino anunciavam a redenção do homem através de Deus; ao adulto anunciam que a redenção é só uma esperança germinada na carência:

Que tu sejas grande, Cristina. E bela. E invencível. Que te cubra, te envolva o dom divino que não sei e evoco à memória de um coral majestoso no centro do qual te vejo como no milagre de uma aparição. Escrevo pela noite e sofro. Onde estás tu e a tua música? Cristina... Se tu viesses! Até à minha fadiga... (AP.159)

A imagem de Cristina no último excerto condensa o desejo de que a vida prevaleça sobre a morte; mas agora importa desdobrar a leitura dos signos referentes ao legado da educação religiosa em Alberto. *O coral majestoso* e o *dom divino* são representações do bem que a cultura religiosa encarna em Deus, negado pelo enunciador na expressão *que não sei*. Sem Deus, prevalece a idéia do bem, de uma plenitude desejada e necessária para que a vida se justifique, mas esta terá que ser uma conquista do homem.

O desejo do bem que impulsiona a ação humana, tem em Peirce a versão de que a razão, essencialmente criativa, intui um ideal e atualiza mecanismos para alcançá-lo. A esse movimento chamou de *crescimento da razoabilidade concreta* (1980,107), proposição que abarca os conceitos de razão criativa (razoabilidade) em franca progressão, viabilizada pelo caráter representacional ou sógnico que põe as idéias em circulação (crescimento), resultando em produtos do conhecimento (concreta). A reprodução contínua do processo aperfeiçoa a trajetória e recria o ideal, quer dizer, o ideal decorre do crescimento da razoabilidade concreta. À medida que a razão evolui, o ideal cresce inatingido: a razão está sempre perseguindo o ideal sem jamais alcançá-lo.

Se a filosofia é pensamento que se forja na inquietação e na angústia (Nietzsche.Apud:JOLIVET.1957,69), a arte também é. São formas complementares de conhecimento do homem, que se vai construindo através da linguagem. Na filosofia prevalece a lógica da razão; na arte, uma lógica pré-consciente em que fervilham sentimentos difusos e pulsões irreprímíveis a requerer clarificação.

Assim se cumpre a escritura de Alberto em *Aparição*, assim se cumpre *Aparição*, na escritura de Vergílio Ferreira: como uma tessitura sígnica que se empreende na tentativa de compreender a condição existencial do homem.

3- ESTRELA POLAR: SOLIDÃO E PERCURSO

A condição existencial humana, fulcro da problemática romanesca de Vergílio Ferreira, aparece focalizada em *Estrela Polar* pelo ângulo da dupla necessidade de revelação do ser a si mesmo e da comunhão absoluta com o outro, como forma de constituir a vida em autenticidade e de superar a solidão. Último ponto de luz visível a olho nu, a estrela aponta para o norte, realidade físico-sideral que metaforiza a fulguração íntima e primeira de sentir-se –*aparição, epifania, alarme, alegria breve*– como condição essencial de desencadeamento dos rumos da existência revelada da sua verdade.

Adalberto, narrador-personagem, no curso da metade de uma condenação de vinte anos pelo assassinato da mulher, revive sua tumultuada trajetória pela escritura, afinal, o que tem agora são as emoções destituídas dos fatos, mas redimensionadoras deles:

Aqui estou. Olho há dez anos, ao alto das grades, o pedaço de céu que me coube. Conheço as estrelas que me passam diante, reconstruo a vida pelo rumor da vida ao longe. *Eis que tudo de mim de novo a mim regressa*, como um braço que se recolhe, suspenso a meio de uma saudação. (*Estrela Polar*¹⁶:276 [itálico nosso])

.....
E uma súbita memória a espaço frisa-se-me em grito na solidão em que escrevo. Grito de nada, puro gosto de esvaziar-me, de clamar ao silêncio o excesso que se acumulou, a violência do limite, este máximo, esta saturação, como na dor que é de mais ou na alegria que é de mais. Ah, nunca te apeteceu gritar sem razão ou chorar sem razão? – só porque alguma coisa é de mais e tu não sabes e te sufoca. Eis-me atravessando a pequena cidade, a uma hora sideral, vou para o Jeremias, *agora como aí*. Passam as ondas de névoa no halo dos candeeiros, suspendem as casas obscuras de silêncio e de memória. Breves vultos de transeuntes vêm crescendo da neblina, endurecem de realidade, desvanecem-se em espuma. (*EP*:99 [itálico nosso])

Eis que tudo (...) de novo (...) regressa como vida acumulada na memória forjando o homem de hoje e seu sentimento arrebatador do que, tendo sido, ainda é e concerta o que há de vir, porque o processo de ser vai se constituindo das vivências e experiências, nunca descartadas, que dão a direção dos novos rumos, situação existencial alegorizada na lenda do velho sábio que sempre carregou

¹⁶ Doravante a obra *Estrela Polar* aparecerá identificada nas citações através da sigla *EP*.

consigo passado, presente e futuro na imagem de um tapete só aberto no presente em que apoiava os pés e, no contínuo da caminhada, uma passada o desenrolava na medida e a seguinte reconstituía o rolo de trás. A permanência do que já foi vivido e a antecipação do que há de vir como fatores condicionantes de cada instante em que a existência é presença, é formulada na ontologia heideggeriana como *ekstases da temporalidade*, que converge *vigor de ter sido*, *atualidade* e *porvir* (1998,II,§65), por oposição às noções tradicionais de passado, presente e futuro, consideradas pelo filósofo como derivadas da *temporalidade originária* que é o *Dasein* (ser-no-mundo) em seu devir –ser é tempo: *temporalidade é este fenômeno unificador do porvir que atualiza o vigor de ter sido* (1998,II,120); *a pre-sença* (ser-no-mundo) *nunca é passado mas sempre o vigor de ter sido* (1998,II,122).

Os personagens de Vergílio Ferreira trazem sempre marcas do vivido como matéria-prima com que se elabora a continuidade do viver, projetando-se cada um segundo seus limites e possibilidades. A tradução ficcional dessa concepção se realiza pela configuração de protagonistas-pensadores, sempre a revisar o passado e a compor novos enredos da existência pela escritura; o vivido perdura pela intensidade do sentimento que presentifica as situações como se ocorressem no momento das lembranças, fato explicitado na frase *agora como aí* do último excerto, quando na prisão –*agora*– Adalberto se sente na deambulação do passado –*aí*.

A estrutura da trama se delineia em dois planos narrativos e três fases temporais que convencionaremos chamar de passado remoto, passado recente ou central e presente, e os planos 1- da ação, do narrado ou do enunciado, e 2- da escritura, da narração ou da enunciação. Situado no presente da enunciação, na prisão, Adalberto reconstitui situações nucleares do seu passado central transcorrido de um a dois anos, quando se encantou/desencantou de Aida a quem matou num ato de desvario, e recupera também circunstâncias marcantes da infância –passado remoto–, em que pontificavam as figuras materna e paterna. O plano actancial engloba os passados, dos quais o central, transcorrido em Penalva, desponta por concentrar situações essenciais ao desenvolvimento da trama, cujo curso é sempre recortado por recuos e avanços de episódios seqüencialmente deslocados e, principalmente, por digressões reflexivas e expansões/explosões emocionais, experimentadas no tempo da escritura ou reconstituídas no plano do narrado:

Alda, porém, já serena, retomava a bicicleta, tentava serenar-me a mim:

– Somos muito parecidas. Toda a gente nos confunde.

Parecidas? Mas eram inteiramente iguais. E, todavia, em quê *diferentes*? Porque aquilo que me unira a ela enquanto *ela* era Aida, que mistério absurdo o transformou em mim, o destruiu? Quando *Aida foi* Alda, que é que mudou nela para que eu já a não reconhecesse? Quantas vezes o perguntei pela vida fora, o pergunto agora ainda, se acaso foi Aida que eu... (Mas porque¹⁷ abres esses teus olhos? Eu não te toco, eu não te toco. Ponho-te apenas as mãos no pescoço, mas no último instante... E eras tu? Quem eras tu? Porque tu eras tu só, e eu só a ti reconhecia, só Alda reconhecia, tão iguais e tão diferentes, onde a diferença? a igualdade?). (EP:39)

Adalberto conta o encontro fortuito em que conheceu Alda, irmã gêmea da sua namorada Aida, reproduz breve diálogo que mantiveram e suspende os fatos, à emergência descontrolada de outras lembranças, fragmentariamente indiciadas pelo desabafo emocionado, na forma do discurso indireto livre e da simulação de diálogo com a mulher, sobre as circunstâncias e as razões que o levaram a matá-la. Escreve *aos tropeções* (EP:77), conforme afirma em outra passagem, e o discurso recupera o vigor do proferimento, revificando o passado.

Desistente de três investidas em curso superior, Adalberto retorna à pequena cidade de Penalva a tempo de despedir-se da mãe, que logo morre, e assume o comando da livraria da família, fundada pelo pai que morrera quando o filho ainda era menino. Logo a premente exigência de afeto desperta-lhe os sentidos e a alma para os encantos e o mistério de Aida, funcionária da livraria, e é principalmente na relação com ela que Adalberto se investe em perseguição obsessiva da unidade absoluta que o salvasse da solidão e qualificasse a existência:

Amava Aida desde sempre, o nosso encontro aconteceu na eternidade. Só assim eu entendo que não saiba contar bem como tudo começou. Porque os factos não são indício de nada e o verdadeiro indício está antes e depois de todos os indícios. Há a minha infância, há a morte de minha mãe, mas no que se passa em mim estou só eu. E é dessa solidão absoluta que o absurdo nasceu. Ràpidamente ultrapassei os limites da plenitude de um encontro que se basta, de duas mãos que se prendem, de dois olhares que se fitam. Ràpidamente me interroguei sobre *quem* estava atrás desse olhar e dessas mãos e quis chegar até lá... É tão difícil explicar. É tão

¹⁷ Nas citações respeitou-se a grafia da edição portuguesa de *Estrela Polar* (Lisboa, 1967), em que constam formas como: factos, exactamente, nocturna, objecto, subtilmente, porque (interrogativo), ideias, matámos, efémero, autónomo, aguentar, húmidas, humidade, ràpidamente, sùbitamente, frágilmente, invencivelmente, sòzinha.

difícil e tão alto e tão fora da nossa medida, que estremeço de loucura e as minhas palavras se atropelam. Mas isto *existe*, como é possível que seja um erro? Há um além para lá de ti, da pessoa que vejo e está aqui e que é a pessoa que és. Trago em mim o apelo absoluto da identidade absoluta, a exigência da comunhão verdadeira. Porque eu sou de mais para mim – e tu. Jamais te saberei? Jamais tocarei com as minhas mãos a chama que arde em ti? Estamos cheios de prodígio, não é estúpido que o ignoremos? Para lá de todas as portas há uma porta ainda, e essa é que é a porta da nossa morada... (EP:34)

A angustiante experiência do desafio interminável de se inventar o motivo, a vontade, a competência para viver, a consciência do vazio que pré-existe a essas conquistas e que persiste apesar delas, dão a medida do sentimento de desamparo, que projeta Adalberto para a busca de plenitude nos laços de afeto, para além do que é a comunhão possível com o outro; quer transpor o limite das individualidades, sentir o sentimento da parceira como esta o sente, embora reconheça absurdo seu anseio de devassar o indevassável – lugar da radical solidão em que cada um é só *si-mesmo*. Idéias se comunicam, afeições se exprimem com gestos e atos, mas a energia pulsante de vivenciar o sentimento, mesmo que materializado em linguagem, gestos e ações, é experiência única, inefável, inescrutável a qualquer observador, conhecimento em *primeiridade* segundo formulação de Peirce. E Adalberto quer acessar a verdade íntima de cada um como forma de reconhecer-lhes a humanidade. Guiado pela sua inquietação, está sempre perscrutando as pessoas, nas ruas ou nos ambientes fechados, tentando desvendar-lhes o modo de sentir, alegrias e aflições, medos e esperanças.

Portar o nosso mistério, não aceder à essência do outro, será bem? Será mal? Isso não conta para a urgente necessidade de Adalberto, que não cabe na própria solidão, em prolongar-se em Aida e sentirem juntos o que excede neles e é intocável. Não obstante sua obsessão, a relação com a namorada se consoma de encantos, ternuras e prazeres, e a sufocação da alma se aquieta ao alarme do corpo:

E foi como se a noite nos submergisse, e eu e Aida estivéssemos sós na terra e o prodígio que habitava Aida estivesse enfim à minha mão... Conheço agora como nunca as linhas da tua beleza quente, os meus dedos ardem ao lume da tua pele, ó face pura, vislumbre de uma alegria perdida, eu te achei, eu te vi. Frágil graça dos teus cabelos em volutas como a órbita de uma dança. Abri-los todos, despojá-los do que é aparente. Espalhá-los à tua volta, à volta do teu

rosto, na procura do milagre que os sustenta, tocar em toda a sua nudez a divindade que és, destruí-la com os dentes da minha ira...

(...)

Mas de súbito, alucinado, outra vez te interrogava – esse dia? outros dias? na minha interminável obsessão. Que tu fiques, te demores, que é que passa de um para outro nestas mãos que se demoram? quem és tu? que és tu? (EP:35-36)

.....
 ...Não, não são os teus seios frescos e brancos, a alvura das tuas ancas de graça, a tontura do teu íntimo calor. É para além disso o que isso diviniza, é o teu deus, a tua chama oculta. Espírito indizível, forma vã do meu apelo vão. Grita comigo, o paraíso é longe, a paz é longe. Um choro derrancado escorre-me por dentro como um ranho, o silêncio submerge-nos por fim. Nada mais há agora do que olhar e ter pena... (EP:84)

Concentrados na ânsia de corpos magnetizados que ascendem à plenitude do prazer erótico, Adalberto e Aida são únicos para si e no mundo: os dois se bastam, nada lhes falta, e Adalberto experimenta a instantânea sensação de que penetrara a alma da amada pela mediação da incandescência física. À saciedade do desejo carnal, a outra inquietação sereniza e ambos permanecem aconchegados no amor que os justifica, até que Adalberto se redescubra impotente para a comunhão absoluta com o *Espírito indizível* que essencializa a companheira e a abundância se converta em carência. Em pânico e perplexidade à iminência do nada, ele sempre grita um grito saído de vísceras como se para descomprimir o desespero da sua condição. *Sabia bem que a comunhão perfeita era um mito da nossa pobre solidão* (EP:82), no entanto não desistia de projetar-se para a ilusão do encontro impossível, da beleza invisível, pelo arrebatamento da carne em perseguição dolorosa da transcendência do afeto. Aida correspondeu temporariamente à saciedade sempre provisória de Adalberto, mas o esgotamento da energia que o prendia e a desistência de achar a mulher além da mulher quebraram o encanto e esvaziaram a relação:

E de facto, pela primeira vez, sinto que o Paraíso Perdido é verdade, não bem pela vergonha de dois corpos em miséria, mas pela piedade disso. O apelo à comunhão fala *antes* ou *depois* da violência. Porque na violência a comunhão é uma comunhão da morte. Quando tudo se esgotava, quando o cansaço alastrava sobre nós, era a altura de um sorriso se abrir, de renascermos através dele, de uma palavra nova se erguer por entre a nossa solidão. Mas pela primeira vez a palavra não vem. (EP:85)

Conheceram com o êxtase da paixão a paz do amor até que arrefeceram, e Aida sofria com resignação e humildade porque compreendia e aceitava os limites da condição humana, enquanto ele queria reter o que a namorada significou buscando-a com ânsia de condenado... ao vazio, à solidão. Por que ninguém nos basta? Por que nada nos é suficiente? Porque nós não nos bastamos e além não há nada e tudo está por ser feito, pensaria a insatisfação sísifa de Adalberto. Porque o *nada existencial* é constitutivo da temporalidade projetiva do *Dasein*, a *própria presença é um nada de si mesma*, responderia o filósofo (HEIDEGGER.1998,II,72-73).

À medida em que Aida vai se desvanecendo na imaginação do homem, o ideal amoroso que ela representou ganha novos contornos na forma da irmã gêmea Alda, que entra no cenário da solidão de Adalberto, em renovo de fascínio e esperança, desafiando-o com o seu mistério e exuberando de juventude e alegria contrastantes com o cansaço e a aflição de Aida. Por essa trilha se perde o enamorado que já não consegue distinguir entre as duas irmãs nas ocasiões em que Alda substitui a irmã no trabalho e nos encontros imprevistos pela cidade, de modo que ele se alvoroça ao contato com Alda e com Aida confundida, e se aborrece com Aida e com Alda confundida; às vezes as duas se fundem/se diluem nos seus devaneios. A incapacidade de perceber algo impalpável, a *primeiridade* que as individualiza, acirra o desassossego de Adalberto e a evidência angustiante da solidão, a que não se quer render, investindo sempre na emoção, no aconchego, porque há o vazio e o desejo que faz toda a diferença. Com esse sentimento de plenitude ao alcance da vontade, Adalberto fertiliza a afeição por Alda mas ela o rejeita com firmeza, serenidade e cumplicidade com a irmã que ainda o ama, de modo que prevalece entre os três um convívio amistoso até que um trágico passeio de barco acarreta a morte da família de Aida. Só ela sobrevive e se permite confundir com Alda quando é recebida das ondas pelo amigo e o chama Adalberto conforme a cerimônia da irmã o distinguia, por oposição à intimidade passada de Aida com Berto.

Remanescentes do desastre, unidos pela solidão, ao tempo da cicatrização, Adalberto e Alda-Aida embarcam na aventura do amor, experimentando plenitudes e desassossegos renovados:

E no entanto, em momentos raros, porque só repetidos, sobretudo, nas circunstâncias que eram as razões plausíveis deles (como

quando nos amávamos, sobretudo a princípio, e ficávamos cansados, banhados de plenitude e eu sorria em silêncio e sabia que tu sorrias também e sabia que a minha alegria era exactamente igual à tua e eu podia perfeitamente pensar que eras tu quem a estava sentindo em ti, no teu cansaço feliz, na renúncia total a um *mais* que houvesse e não havia, ou como quando antes de eu te desejar olhávamos a paz nocturna ou ouvíamos não sei que música – porque, como recordá-la? Ela era a expressão de uma abundância interior – e ouvíamos não sei que música e havia em nós não sei se paz, se desistência de duvidar dela, e eu me esqueci de dizer “eu”, como se o Universo me invadissem e tu com ele e a multidão dos homens com ele e eu não me interrogasse sobre a minha individualidade, não bem por esquecimento medíocre, mas por um esquecer de saturação) e, no entanto, em momentos raros eu sentia, agora que os evoco, tocar infinitamente e subtilmente, e angustiadamente, como num espasmo, o milagre da minha transfusão a ti.

Mas nem sempre eu me abandonava à inundação da plenitude. E então, nos limites do meu máximo, na violência da iluminação, quando tudo em mim era abundância, quando me olhava em Alda e ela sorria e nada mais havia para além da nossa evidência mútua, algumas vezes acontecia que por um ardil sacrílego, eu me dobrava sobre mim, eu olhava para além de Alda (...): quem me abre a porta de ti, para eu ser tu sendo eu? (EP:233-234)

Seduzido pela reinvenção do afeto, Adalberto conquista com a suposta Alda, pelo êxtase erótico, a intimidade absoluta de almas, a paz e a alegria que dela advém, convertendo momentaneamente a vida num milagre; mas do sobejo dessa plenitude germina a falta propulsora de novos desejos e a obsessão do marido por transpor os limites físicos da mulher. Prazeres e harmonias consumadas engendram o tempo do cansaço para ele e da paciência consumida para ela que era amada pelo que não era, salvando-se os dois pela vibração do nascimento do filho que ressignifica suas vidas, depura seus sentimentos e reabre o caminho da esperança, até que a morte prematura da criança recoloca o casal de frente ao seu desencanto. Anteriormente Aida já extravasara a mágoa de não ser reconhecida pelo marido, que se enfurecera por considerá-la *invasora da sua intimidade com Alda* e se envergonhara pelo *flagrante de infidelidade*. Depois da perda de Alda e do filho, Aida torna-se intrusa e Adalberto rejeita-a definitivamente embora precise dela para rejeitá-la:

E só então, definitivamente, olho minha mulher com estranheza: “que fazes tu aqui? Presença obscura atrás de uma outra, pagem de uma outra – a outra foi-se, tu ficaste, porquê?” Centrava-se-me o mundo no filho, agora estou verdadeiramente só.
(...)

Tenho idéias íntimas, a revelação de mim, a efervescência submersa de emoções, fraquezas, amarguras, tenho a pureza do meu mundo único, estreito, circular; mas *ela* está ali e vê-me e pensa-me e devassa-me. Olhar estranho, presença abusiva.

(...)

O que vejo é que ela não me é sequer uma possibilidade. E por baixo de tudo, um prazer maligno me assalta, o prazer de me aceitar assim, com uma renúncia feliz, ou um ressentimento feliz, como um calor de piedade. Há uma pureza nova na minha dor descoberta, algo de profundo e irremediável, algo de meu, que desejo preservar.

(...)

Difícil, difícil explicar. Eu detestava Aida até ao asco, eu defendia raivosamente a minha solidão e, todavia... (EP:262-263)

aquela presença estranha era necessária para significar que não mais era necessária à vibração íntima de Adalberto, que estava fora da sua ilusão de unidade, reafirmando nele o sentimento de que a solidão indevassável era a sua individualidade distintiva, a *estrela polar* iluminando o seu percurso existencial, que a versão filosófica de Heidegger formula como *projeção* para modos possíveis de ser, que constituem a *facticidade* ou *historicidade* do *Dasein* (1998,I,§31). Aida amava e sofria; paciente, espreitava um lugar em que se instalar nos afetos do marido, invadindo-o de piedade e vontade de respeito pela afeição com que a cativara e, contraditoriamente, de satisfação por essa concessão que o revelava em grandeza.

O sentimento dilemático de amar Aida supondo-a Alda e não a amar por si mesma significa a absoluta impossibilidade de aceder à experiência em *primeiridade* do outro ou comunicá-la de si, padecendo de desvio a expressão dessa intimidade, só intuída no silêncio e sugerida na forma de gestos, ações e idéias o que, já sendo muito, não bastava à obsessão de Adalberto pelo que a limitação humana não concede, e pela antitética condição de potência e fragilidade do signo que, sendo a forma concreta e viável de acesso à realidade, não lhe pode traduzir a inteireza, conforme atestam estudos semióticos: *O signo estará (...) sempre em falta com o objeto. Daí sua incompletude e conseqüente impotência* (SANTAELLA.1995,44).

As mulheres eram projeção do próprio mistério do enamorado que idealizou Alda em vigor de cumplicidade, já desgastada com Aida. A insuficiência delas, cada qual no seu tempo, em corresponder às necessidades do parceiro, representa a própria insuficiência do homem, que se preenche do movimento interminável de buscar e, achando, consumir a satisfação pela imobilidade que o achar representa e já não basta. Tematizar a inquietude humana suscita remissão à tese existencialista de que o inacabamento de sempre *estar-lançado* pertence à

estrutura do *Dasein*, como *vazio constitutivo* que se projeta nos modos de ocupação com o mundo, de preocupação com os outros e diz respeito também à possibilidade de ser para si mesma em função de si mesma (HEIDEGGER.1998,I,199), que são envolvimentos precários de significação ou provisórios de plenificação, porque assentados no eixo contínuo e silencioso do nada que é a existência em si.

A desmedida dos sentimentos de Adalberto, sua conflituosa relação com Aida, de atração e repulsa, culminaram no gesto derradeiro de enforcar a mulher, cuja lembrança torna-se sua companheira de cárcere:

(...) comunicar, ter alguém ao nosso lado, mas eu queria repelir-te como se repele um objecto, porque tu eras já talvez como um objecto, e todavia... Acaso a morte é a comunhão mais perfeita? Porque tu obcecas-me nesta noite interminável e estás aqui sempre, e sei lá se escrevo para tentar ainda repelir-te. Mas não te matei, nem então, nem antes – mas de quando estou falando? Espero-te no terraço – a realidade sou eu aqui ou eu lá? (EP:59)

.....
E imediatamente uma dor profunda, anterior a tudo o que eu dissera e sentira, ergueu-se sobre mim, derramou-se sobre mim. Não era bem amargura ou raiva, sequer vexame: era uma indizível mágoa de uma felicidade perdida, súbitamente real e perdida, absurdamente descoberta onde era inimaginável e fulminantemente longe e bruscamente divisada da distância da minha pena, de uma brusca sensação de desamparo, de pavor quase infantil. É-me Aida pois tão precisa? Que há nela de ignorado, de não sabido ainda há pouco, tão carne do que não sei em mim? Não sofro – estou triste. A dor revolta e eu estou quedo, encolhido nos meus ossos, um afago doce na garganta, um desejo humilhante de me sentir bem em tristeza. (EP:270-271)

.....
agora que te relembro e não és tu, e és talvez só a imagem feliz que procuro – tu, perfeita de juventude, de fertilidade, no teu sorriso imóvel, na tua frescura tenra. Porque nem sempre te vejo assim e o teu olhar é então sério, silencioso, como uma ira antiquíssima. (EP:65)

Os transe passados compõem a matéria da escritura confundida com a vida de Adalberto, em que as lembranças e as comoções que elas suscitam constituem os motivos e a seiva da existência solitária, que resgata a importância de Aida pela reversão do significado da sua morte. A mulher, então, revive da carência como quando a intensidade do afeto e da alegria fazia-os parecer definitivos e mesmo quando não havia mais o afeto mas a presença cálida ou só presença velando a *solidão absoluta, a solidão atrás da solidão* (EP:190) onde mora o vazio da condição humana, que não se ilude nos envolvimentos cotidianos da ocupação e

da *preocupação* (HEIDEGGER.1998,I,§26). Aida representa a beleza indestrutível que o tempo não degradou e o desejo de eternizar a plenitude do amor e da paz, imobilizando com a morte o objeto que motivou as melhores emoções, o que parecendo absurda violência a qualquer senso ético-humanista e irracional a qualquer lógica, corresponde aos impulsos de uma sensibilidade acuada pela *sensação de desamparo* e rendida à irremediável solidão em que se instala *indizível mágoa de uma felicidade perdida*. Não se perdem pessoas apenas, perdem-se sentimentos que elas despertam, e o homem é quase nada sem as suas mais vibrantes emoções, por isso Aida continua viva na alma de Adalberto: para que não se esvazie de afetos, para justificar-se pela pulsação de ser sentimento e imaginação, para perpetuar a beleza como um valor em si mesmo. Adalberto se questiona sobre ser *a morte a comunhão mais perfeita* porque ela propicia a interação absoluta com a Aida do seu desejo, sentindo por si e por ela, mas a complexidade dramática que o envolve abre perspectiva para pensar a morte como culminância da impossível comunicação na plenitude pretendida pelo personagem. A realidade da morte se converte em signo do absoluto e, paradoxalmente, desperta a sensação angustiante da existência projetando-se do nada de ser para o nada de não-ser, sem jamais plenificar-se –assim nos inspiram ponderar as considerações do filósofo (HEIDEGGER. 1998,II,§52).

O grande tema de *Estrela Polar* é a sondagem dos limites de possibilidade/impossibilidade de *comunicação autêntica entre os homens* (COELHO.1973,215), singularizado na relação amorosa de Adalberto e Aida-Alda, principalmente, mas também perceptível no desempenho de personagens secundários, além do tangenciamento em outras questões recorrentes na ficção de Vergílio Ferreira, como a da transcendência divina e a da ação social. O tema social aparece na forma de diálogo entre amigos, e a idéia que sobressai da fala de Adalberto e de Emílio é no sentido de justificar a negativa de adesão de ambos a grupos partidários ou doutrinas, por considerá-los insuficientes às necessidades dos homens: os sistemas os traem quando acomodam num corpo de doutrina toda a vontade de justiça e de liberdade que lhes deram o mote. Ainda é Emílio, homem de boa vontade, o companheiro que tenta infundir em Adalberto o consolo da transcendência divina, ponto de convergência de todos os diálogos em quem repousar o cansaço, mas o cético retruca com o argumento de que cada um se

invente em divindade responsável pela própria existência. Ao ser questionado por Aida sobre seu anseio de plenitude pela comunhão absoluta, Adalberto reflete:

Porque ninguém pode ser em vez de nós – *nem Deus*. E esse é o limite radical da nossa solidão. Ainda que fosse possível sabermos tudo de alguém e alguém tudo de nós, seria ainda impossível que nós *fôssemos* esse alguém e esse alguém nos *fosse* a nós. E só neste absurdo a solidão não seria. Mas que Deus ao menos existisse – e haveria decerto o lago em que mergulhássemos e a água que nos dissesse todo o nosso corpo, o nosso ser. Eis que os filósofos do terror inconfessado te inventam o lago que não há, to inventam sob tanta ficção. Mas o que há é só o teu deserto. É o deserto que circunda o que veio em ti e está contigo, essa tua incandescência, o prodígio da tua riqueza, esse esplendor tão como um escárnio. Não o que inventaste, criaste, não o que deixarás aos que ficarem, não isso, mas o que tu és, porque tudo o mais é o anúncio, reflexo, superfície do que és – isso, tu... Abrem-se-me os olhos de espanto e necessidade: tu, imóvel, aí, e uma necessidade igual em mim, chamando, clamando. Que ao menos uma testemunha final se erguesse para o saber. Mas a única testemunha é o silêncio da terra. (EP:87)

O excerto realça o esplendor da vida em si mesma como uma grandeza humana condenada à solidão e ao nada, e o Deus que não há se anuncia entre a revolta do ludíbrio e a carência de redenção prometida pela cultura mística em que fomos formados. Deus faz falta como um amparo com que se aprendeu a caminhar, mas que se quebrou impondo aos membros frágeis a sustentação do que excede.

Adalberto perseguia obstinado a ilusão da unidade irrestrita, por supô-la capaz de plenitude menos provisória, seguindo na contra-marcha das possibilidades existenciais, para perplexidade dos amigos que tentavam se estabelecer nos limites do homem. Assim é que Alda se garante pela *conquista terrível de não precisar de saber mais* (EP:194), adequando a alegria e a ternura à impossibilidade de algumas respostas; assim é que Aida dimensiona pelo sonho e pelo amor a grandeza da vida, que conhecia do desespero à ventura, considerando que os *direitos de um homem, frente à sua condição, são os da sua condição* (EP:232), em apelo de resignação sem renúncia para que não se esterilize a vontade do encontro e da paz. Emílio desempenha-se em atitude solidária concretizada no exercício da medicina e faz desse o motivo maior da existência, não por deliberação de renúncia ou de grandeza, não para distrair o medo e a solidão, conforme supusera Adalberto, mas porque entre ele e o outro há a convergência da possibilidade com a necessidade, urgente de conciliação, de modo que o médico desenvolve o hábito da fraternidade e

da ação consonante com a sua verdade humana, sem precisar de grandes questionamentos metafísicos.

Cada história singular se organiza segundo uma lógica muito específica, muitas vezes imponderável às razões alheias, como é o caso do estalajadeiro Jeremias que oculta a própria fragilidade assumindo postura *de Jeová –barbas brancas, cabelos de tempestade (EP:56)–* e empostando *sua voz irradiante (EP:56)*, para culminar sua *onipotência* com o espancamento da mulher sob o pretexto de que ela o traía. Bater no cão, na mulher e na filha era a estratégia de garantir a posse e compensar a solidão. É dessa linha de razões insanas o ato brutal de Adalberto matar Aida para eliminar em pessoa o incômodo que ela provoca e ressuscitá-la pelo ideal do desejo; é também doentia a inspiração dessa morte insuflada por Garcia, sob a alegação de que verbalizava o impulso censurado do amigo, e sob o argumento de que situações extremas exigem atitudes extremas, afinal a vida guarda também o improvável como possibilidade.

A convicção de que o homem é irremediavelmente só, sem Deus e sem transcendência, sem o outro e sem nada, desenvolve em Garcia uma amargura corrosiva e irreverente –sempre conclui suas falas com uma pilhéria–, contudo resignada, de modo que a vida lhe fluía com aparente facilidade, toda investida no presente, sem arrependimentos ou saudade, sem medos ou expectativas. Para ele, mesmo o amor é o encontro de duas solidões e o sexo é o *momento da máxima incomunicabilidade (EP:174)* porque a proximidade desnuda e expõe os parceiros em fragilidade: *Estamos sós connosco mesmos, perdidos na nossa loucura, no termo da nossa busca, do nosso ardor (EP:124)*. Enquanto Adalberto jamais sossegou a inquietação de perseguir a absoluta convergência que superasse o vazio, Garcia aceita a solidão porque ama a vida. O modo do seu desempenho, as lógicas que forja, os sentimentos de que se protege ou que se consente resultam de atitude de racionalização que é a estratégia de Garcia para enfrentamento do inexorável, *com uma resposta triunfante que arrumava o problema (EP:104)*. Assim amou Irene em presença, sem entrega irrestrita, e quando não mais havia Irene, ela ressurgiu da melancolia, transfigurada no imaginário do homem para integrar-se à plenitude do sentimento, que é a seiva da expressão artística de Garcia. Pintar não se separa dele, não há Garcia mais a sua arte para distrair a solidão ou compensar o desafeto, a arte não ocupa o lugar de outra coisa, não é senão o artista na dimensão

autêntica da linguagem reverberando o amor e a aflição, a paz e a rebeldia, o azul e o sol:

Pinto para ver o sol e saber que há sol. (EP:215)

.....
 Mais do que nunca eu percebia agora que ele amava a Arte com um amor desesperado, que todos os seus insultos à “metafísica”, à “vitória sobre o destino”, “à verdade divina da arte”, eram a forma do seu amor raivoso, de uma pureza que defendia contra a pobre parolice, contra a fácil emotividade. Gravado de solidão, no abandono longo do Inverno, pintava sempre e sempre, defendendo-se com o insulto do que julgava um insulto, fechava-se no seu sonho como num amor desgraçado. Havia várias telas, quis vê-las, ele não deixou. Pinta, Garcia! Que há mais na tua vida do que esse pequeno sonho, tão humilde, de sagrares a tua miséria, a solidão e a morte? (EP:212-213)

Peirce ensina que a linguagem artística é aquela que logra melhor eficiência na representação de experiências em *primeiridade* pelo seu poder icônico de construir imagens que apelam à regeneração sensorial e perceptiva, reverberando qualidades do objeto estetizado, presentificando situações deflagradoras de sensações e sentimentos guardados no silêncio de cada intimidade criadora e fruidora e redimensionando saberes; mesmo assim, manifesta-se na potência e fragilidade da sua condição de signo. Roland Barthes (1970,79) refere o caráter dialético da arte literária como resultante da *tensão de uma consciência (...)* levada e limitada pelas palavras, que dispõe através delas de um poder “ao mesmo tempo absoluto e improvável”.

Essa problemática é ficcionalmente representada pela condição de artista de Garcia. Adalberto intui a convulsão de alma do amigo no movimento incontido de criar, que é um modo de desvelação, necessidade visceral de esclarecer-se na dimensão pura e solitária do ser, destinado a permanecer só pela absoluta impossibilidade de que o alarme do sentimento que concebe a idéia e o ato seja transmigrado no gesto concebido, fazendo o diálogo padecer de insuficiência. Garcia, mesmo que carente de comunicação, defende a privacidade da sua arte, por acreditar que olhos alheios recolherão o que de si se desvelar pela obra ou indiferentemente a verão como objeto insignificado.

Visualizamos as singularidades personalísticas que actanciam os dramas de *Estrela Polar* apoiados em elementos da analítica existencial de Heidegger, segundo o qual as *características constitutivas da pre-sença são sempre modos*

possíveis de ser (1998,I,78), quer dizer, cada um é o contínuo das próprias possibilidades projetadas nos modos da *ocupação*, da *preocupação* e da *ipsidade* ou *transparência* –autocompreensão (1998,I,185). Os desempenhos de Adalberto, de seus pais, de Aida, Alda, Emílio, Garcia, Jeremias, configuram-se como possibilidades construídas em cada instante do devir.

O problema da comunicação para Adalberto se confunde com a própria existência e recua aos tempos primordiais a partir de quando a vida se foi prodigalizando, até que o homem surgiu de laços insuspeitados e multiplicou enlaçamentos imprevisíveis garantindo perpetuação da presença:

Revejo esta cidade há cem anos, há quinhentos. Imagino-a na sua vida estável de então, com sonhos, ódios, ambições. Quem os soube, os guardou, lhes deu uma justificação? Eis que chega a minha vez, e aqui estou aturdido de mim, sondando na noite o eco milenário da minha voz. E é como se eu fosse o último homem sobre a terra, fulminado da certeza de que ninguém mais me sobrevive. Porque cada homem é sempre o primeiro e o último. Ser vivo é saber-se vivo. Sei das palavras trocadas com quem tem palavras para trocar. Mas eu quero mais: a minha presença em alguém, a minha duração em alguém... Estamos todos cheios do nosso dom. (EP:75-76)

Cada existência é um ponto de convergência e difusão, e Adalberto se investe do desejo de transmitir o legado ancestral a ele revelado pela mediação dos pais:

(...) desejo de te ver para além disso, empasta-me as mãos de inconsistência viscosa, afoga-me a boca para te dizer a palavra oculta, a palavra de silêncio de dois homens que se reconhecem, a palavra de sangue que não encontro e sei que existe e fala de uma continuidade na terra e eu quero dizer com o sabor milenário que não tem em conta a tua presença física, a tua presença real, e vai para além de ti e do que tu eras e atinge o halo divino da sucessão das gerações e me liga frágilmente ao cosmos e à vida que se perpetua e floresce e eu te quero dizer num olhar longo e frontal e profundo: “meu pai”... (EP:22-23)

.....
 Meu pai regressa-me a este silêncio prisional. Vem devagar com o seu todo de renúncia, de dádiva, com o seu ar aberto de inocência. É alto, entroncado, mas não consigo bem lembrá-lo assim. Porque o não recordo estruturado em força: a sua bondade não me sugere mansidão, sugere-me apenas fraqueza. E é só isto, meu velho ou, sobretudo, isto, que se me gravou de ti na memória. Não te vejo os olhos, a cor dos olhos – vejo-te apenas o olhar, que não tem cor. Tinhas cabelos brancos, decerto, porque a bondade é antiga. (EP:22)

Do pai perdido na infância ficou o signo *Ernestinho* de debilidade concessiva e humilhada, que o adulto reconhece como a face precária da delicadeza e da ternura no confronto de grandeza e miséria humana. Herdeiro de lembranças, Adalberto é flagrado pelo desejo de cumplicidade nunca experimentada com o pai, para compreender-lhe a sensibilidade e as razões, resgatar-lhe a dignidade incompreendida e acolhê-lo no afeto de filho. Mas esse concerto, não servindo mais ao pai, é essencial aos ajustes emocionais do filho que concerta a existência na dimensão da memória para que o elo não se rompa e a vida se justifique pelo sentimento.

A mãe assoma à inquietação do filho respondendo ao apelo arrebatado do sangue e às razões aprendidas do afeto com que se sustenta a existência; ressurgem em grandeza e pequenez de humanidade tateante que se investe de determinação para ser maior que o medo. A mesma têmpera destemida que protege e cuida também ameaça e pune, mas Elvira é mais que a moral do pão e do castigo, expressão embrutecida de um destino de luta, fadiga e vigília:

Boa mulher. Escrevo sem pensar: “boa mulher”. É o sorriso da vida, o sorriso da minha força adulta que te vem render, o sorriso da minha maioridade para a minha infância que ficou em ti. Geniosa, vivacíssima, altas madrugadas de gelo com tamancos solitários pelas ruas, e tu varrendo, acendendo o lume, girando pela casa no prazer de te justificares (...). (EP:23-24)

.....
 .Mas ela está viva e apaziguada, nestes coros do deserto. E a carne que me sofre à lembrança do castigo reconhece-a confusamente num apelo de raízes. Solidão profunda, solidão antiga, solitário olhar entre as vagas da areia: velha união do carrasco e da vítima, mesmo essa, mesmo essa, meu pobre Jeremias... Minha mãe vagueia com o seu azorrague pelas sombras desta noite e é boa como a segurança, as noites da aldeia não têm fim – coro majestoso, a resistência do que é fluidifica-se, segue as linhas de sombra de uma beleza angustiante onde a Terra e os homens se reconhecem em resignação. Música sufocante, estranha verdade de uma alegria tão funda. (EP:134)

A figuração ficcional de revificação do passado dando consistência à atualidade, dialoga com a noção heideggeriana de *ekstases da temporalidade*, segundo a qual *a pre-sença, que não mais existe, não passou mas vigora por ter sido pre-sente* (1998,II,186), e se aplica, dentro da problemática em comentário, à permanência dos pais mortos.

A mãe zelosa que sonhou pelo filho único da infância à maturidade, com jeito de quem segura nas mãos um destino e se realiza nele, reagindo agressiva ao que fugia do seu controle, persevera na alma de Adalberto como uma necessidade de se fortalecer pelos laços da afeição e de substituir o pânico de viver infundido desde as cóleras súbitas da mãe, pela sensação de segurança que a sua atitude de saber e poder garantia. Lembra-a na fertilidade da ação, na paz do aconchego e na esterilidade da morte e reconhece-a como totalidade de presença e ausência plasmada na sua sensibilidade de filho, que recolheu dos pais o dom da vida –*sorriso da vida*– e o consagra na dor e no amor contra a própria violência e apesar dela, numa vaga compreensão concentrada de sentimento de que a existência se consuma no desafio da beleza e no risco do trágico a exigir do homem arrojo e humildade.

Adalberto rende carinho à memória apaziguada da mãe que ainda devassa como no passado os seus receios e expectativas –*conhecia-me ela na minha presença inteira (EP:17)*– até o limite do indevassável, acentuando a sensação incômoda de que se perderam mutuamente nos labirintos da solidão de sentimentos incomunicáveis e às vezes indiscerníveis que, afinal, ajudam a escrever a história do homem.

A emergência da mãe associada à sonoridade dos coros russos juntamente com a ressonância do canto de Irene compõem em *Estrela Polar* um *leitmotiv* da ficção vergiliana:

Inesperadamente, porém, alguém cantou no ar imóvel. É a voz que já ouvi e mal ouvi, porque só agora a ouço desde o sem-fim. Vem ali de uma rua ao lado que passa ao fundo por baixo de uma torre. É bela e triste. Os dentes cerram-se-me de angústia, os olhos velam-se-me de ternura. O sol lava os telhados da rua estreita e deserta, brilha embaixo nas pedras húmidas e negras. Olho um instante o seu facho irisado, essa nuvem luminosa, como o halo de uma anunciação. É uma alegria intocável, humana e mais forte que os homens, do que as suas razões para isso, do que toda a previsão para o ser, tão velha como o homem e mais antiga do que ele, uma alegria pura de ser, tão viva e tão natural como tudo o que é, sobe de mim e inunda-me de deslumbramento. Acaso a morte existe assim, à face da vida, para quem à vida reconhece neste instante infinito, nesta presença absoluta à beleza que me transcende? Canto na manhã original com esta voz ignorada sobre uma cidade desértica como a aparição do espírito da terra. Um instante esqueço que o milagre o crio eu nesta carne perecível. Como se à grandeza e à iluminação só justificá-las pudessem a grandeza que não sou e o fulgor que não sou, e vivessem por si, e fossem os deuses que matámos e o regaço que já

não há para o que é de mais em nós – esta vida excessiva, esta morte excessiva... (EP:96-97)

A música é elemento deflagrador por excelência de complexa e variada gama de sentimentos e sensações porque, não possuindo no mundo objeto ao qual possa corresponder, se realiza como signo desprendido de representação e suscita inusitadas reações emocionais ao puro sabor da sugestão, evidenciando a função icônica da linguagem, conforme teoriza Peirce (1972,116): *Simple possibilidade é um ícone puramente por virtude de sua qualidade; e seu objeto só pode ser uma Primariedade*. Assim como o objeto, o interpretante do signo icônico é indefinido, e são dessa ordem de imprecisão as sucessivas reações emocionais de Adalberto à audição dos corais russos, cujos movimentos, ora ritmados de uma alegria quase infantil, ora plangentes ou convulsos, raiados às vezes de violência e terror, afloram em Adalberto transe da convivência familiar, e a melodia suaviza as penas em favor da perspectiva de esperança. Também o canto de Irene atravessa o amigo pelas ruas de Penalva e ecoa além no tempo, tensionando intimidades improváveis às possibilidades humanas, pelo despertamento de emoções inconciliáveis à dimensão do entendimento, mas tão verdadeiras como a evidência de estar existindo, que o homem se ilude da pureza que inventa para si e canta à sagração da vida: *Canto na manhã original com esta voz ignorada sobre uma cidade desértica como a aparição do espírito da terra* (EP:96). A música é signo predominantemente icônico porque desencadeia a experiência em *primeiridade* do puro sentimento, dimensão recolhida no silêncio e na solidão.

O espaço físico da paisagem natural e urbana, presença significativa na obra de Vergílio Ferreira, também em *Estrela Polar* cumpre função de ativar sensibilidade e reflexão:

Frágil, efêmero, o Outono ilumina a face dos prédios. São prédios antigos, de granito sombrio, pesados de uma noite sem fim. Quantos séculos? Velha cidade – mais velha do que o tempo, surda aflição das origens, mais velha do que a vida... O Sol doura-a de inocência, olho-a com uma angústia sem razão. Erro pelas ruas escuras, torcidas em suspeita, subo ao Castelo, raiado de horizontes. Vou até lá, sobretudo à hora do entardecer, a essa hora solene, de augúrio. Para o vale, as sombras coalham uma humidade de raízes, o fumo sobe das casas humildes, recria em névoa, no vago espaço, a memória tenaz da presença do homem.

E eis que a pergunta obsidiante da velha solidão volta de novo e me afoga de pesadelo. Que haja terra e astros e ventos... Eu só, aqui à

minha face. Fraternidade perdida, voz obscura e infatigável para ninguém... Pois para quê? Para quem esta voz tão forte de ser? Para que outra voz da comunidade que me reinvente a harmonia com o mais, me responda realmente, me seja um eco, participe de mim e seja eu para lá da morte e me justifique e me recupere, me seja vida depois de eu a não ser, me invente imortal na minha absoluta e inexorável finitude? Espírito das águas e da terra e dos sóis inumeráveis – o meu espírito sendo vós, eu reconhecido em vós, vós minha presença, meu secreto lume de ser, minha consciência de ser. Mas que escrevo? Que digo? Estes muros de silêncio ecoam-me a loucura. E, todavia, porque o pensei, o desejei, esse absurdo de uma comunicação, esse... (EP:29)

Ao analisar sobre a *origem existencial da historiografia a partir da historicidade da pre-sença*, no parágrafo setenta e seis de Ser e Tempo-II, Heidegger considera que a materialidade objetiva do mundo guarda marcas da presença do homem que ainda é porque já foi presente: *Restos, monumentos, relatos ainda dados constituem “material” possível para a abertura concreta da presença que vigora por ter sido pre-sente* (200-201). Os estudos desses materiais *dão o passo rumo ao “passado”* (201). Apropriamo-nos destas noções para refletir sobre a convergência entre espaço e tempo em *Estrela Polar*, através do trecho citado. O espaço físico transcende o instante e se transforma em signo que indicia outros tempos em que outras existências se cumpriram e no entanto perseveraram – *memória tenaz da presença do homem* – como mediadoras do sopro vital que não se esgota, muda de veículos.

O excerto tematiza a existência humana nos aspectos da finitude e da solidão, imbricando-os nos cenários de presença do homem, como se a esses lugares fosse dada a função de noticiar sobre ele. A percepção comprometida de Adalberto capta o halo de sucessivas gerações vividas e consumidas nos tempos acumulados sobre a natureza e as edificações, e a luz evanescente do sol de outono passeando no entardecer anuncia a fugacidade do tempo que é vida – realidade grandiosa e precária do concerto universal. E a consciência da integração cósmica alarma o sentimento da vida, não obstante o desejo frustrado de comunhão plena.

A sensação vigorosa e dispersiva de compor com a magnitude universal que o transcende e está na sua matéria corruptível e na sua energia consciente e suscetível, se condensa e se prolonga, alvoroçando Adalberto de uma alegria insólita, ao aviso de que vai ser pai:

Tomo Alda nos meus braços e sinto num instante, profundamente, confusamente, que a noite e o vento ressoam longe, que um homem e uma mulher se erguem sobre a terra, unidos à verdade do Universo, gravados de triunfo, invioláveis, desde a secreta destruição do seu corpo de cinza...

Desprendo-me de Alda e olho-a quase com terror. Emissão da terra e dos deuses, uma força absurda vivia nela, integrava-a nessa corrente impetuosa das pedras, das raízes, inundava-a de iluminação. (EP:235)

.....
 (...) iluminada de divindade, igualada à graça do filho, assumindo e não temendo a sua beleza e o seu mistério de mulher. Tudo o que nela outrora eu pudesse acometer e massacrar, ergue-se agora vitorioso sobre mim, é frágil e submete-me a um encantamento rendido. Vou para Alda, enlaço-lhe a cintura, ambos nos debruçamos em silêncio sobre o berço. O filho dorme, segurando nas mãos o vazio da vida... (EP:239)

Surpreendido, Adalberto se perturba quanto ao significado dessa condição que não chegara a cogitar, mas é tomado de súbita exaltação de quem descobriu o segredo da felicidade e se expande de ternura e reconhecimento por Alda (que é Aida), que guarda a vida do filho e a esperança do pai. Na afeição do marido, ela ressurgem em novidade de encanto, dignidade e potência acolhedora da fragilidade do homem, num todo de renúncia e doação que, no entanto, acrescenta e a enriquece, potencializando a possibilidade da comunhão plena para que nada lhes falte. Assim é a pregnância da maternidade em Aida-Alda projetada pelo sentimento de paternidade de Adalberto, convergindo as duas experiências para a sensação de unidade indissolúvel, materializada na existência do filho, que inicia o seu percurso recebendo como primeira bagagem o amor expectante dos pais e a responsabilidade que isso envolve.

A vida toda de Adalberto se preenche e justifica pela plenitude dos instantes epifânicos da paternidade, que parecem definitivos na extensão do tempo como são intensos na sensibilidade, resgatando-o da degradação e confiando-lhe poder divino de criar:

Céus! Há sol na cidade, destinos cruzados, sonhos e veneno: um deus chegou agora para recriar o mundo... Minhas mãos de miséria, minhas tripas de miséria: eu o fiz. (EP:238)

.....
 E ao prodígio único de sentir-me e saber-me, à interrogação brutal que sobe do nada, à fulgurante união com que me penso na mão de Alda segurando a minha e na minha prendendo a dela, à cintilação absurda fervilhando no Universo, miraculoso e nulo, à convulsão de miséria e beleza que exprime a vida, e se instalou nela, e a é, e se

oferece inexorável e presente, à voz longínqua para os subterrâneos longos, para a infinitude, à exigência carnívora de alguém à minha face, à face de nós ambos, de uma resposta breve, fugidia ilusão nublada de um aceno, de um olhar para lá do grande muro – eis que um pequeno ser indefeso, dormindo abandonado, numa cidade morta, responde obscuramente e invencivelmente e é neste frágil momento a reinvenção total da vida tão nova e tão velha, tão absurdamente verdade por sobre todo o seu desastre e toda a sua ruína. Que sei para amanhã? Sim, em cada hora, um deus recria o mundo ao nosso olhar. Mas agora sou apenas a plenitude que me banha, a harmonia que me vive. Alguém me fita, me vê apodrecer e me retém em suas mãos e me fala a voz das raízes. Que à ilusão eu a reconheça um dia – agora não. Nesta tarde ofegante, transfundido a uma mulher acidental e única, os meus olhos e o meu sangue sabem a continuidade da terra. (EP:240-241)

Provisoriamente ficam suspensos os desassossegos, indagações, desejos e esperas pois tudo se cumpriu com a vinda do *deus-menino* ofertando vigor novo para que a beleza sempre tenha razões contra a dor, e a alegria seja inevitável. A criança irrompe pela vida de Adalberto como sentimento de que à perseguição aflita e extenuante pela comunhão absoluta, sempre anunciada mas improvável, de repente se revelasse o acesso como se uma porta se abrisse para o infinito, a perfeição e a completude, transformando instantaneamente a solidão em fraternidade universal e o tumulto em humildade pacificada de quem recebe como dádiva a vida em originalidade e pureza desde antes e para depois.

O sentimento que vigora é denso e fecundo de infinito no tempo em que vigora, de modo que a totalização de Adalberto sentir-se e saber-se está provisoriamente condensada na unidade com o filho como *resposta breve* à qual adere reconciliado e pleno, concedendo ao dia a sua alegria consciente de que no percurso hão de vir agonia e solidão.

A morte prematura e inesperada da criança traz o tempo do desespero antes que a ilusão de felicidade evanescesse no arrefecimento do encontro e no desencontro dos desejos, conforme está inscrito na trajetória sísifa dos homens, de anseios e saciedades provisórias. O menino morre acidentalmente, pendurado entre as grades da cama e os pais se convertem na potência da dor de perder como haviam se transfundido no prazer da vida sentida no filho:

(...) ah, um destino que houvesse para lhe escarrar, um deus que houvesse para lhe escarrar. Mas não há nada, há só a condenação. Um vergão roxo corta-lhe o pescoço, tem os lábios brancos e inchados, os olhos túmidos e negros. Toda a cara estava roxa, agora

empalideceu. Nada mais, nada mais – que estranho, fantástico, absurdo – nada mais. A cidade dorme, eu olho longamente – meu filho... Sonhos acumulados e gestos e problemas, e tudo – um pequeno corpo centrando-os, absorvendo-os. E tudo se justificava como a evidência aparecida. Eis pois que o centro de convergência, essa força de permeio contra a qual embatiam os nossos olhares frontais, flectindo-os, conduzindo-os a um encontro... Quanta violência multiplicando-me, desvairando-me: um pequeno ser, como um sinal, tão mais forte! Que robustez a da minha robustez? Que verdade a da minha convulsão? Um pequeno ser... Jaz imóvel, a noite cresce. (EP:171)

.....
 Jaz imóvel, a tarde morre, a noite incha na cidade. Não falo, se falasse teria medo. Sinto-me desdobrado e a outra pessoa de mim aterra-me. (...) Até que num ataque absurdo, autônomo, brutal, a minha boca, sòzinha, largou um urro horroroso, os meus olhos nublaram-se de um choro quente. Estou agora ao pé de mim, junto de mim (...) Há uma melodia antiga no ar “dorme, dorme”. Para a criança ou para mim? “Dorme”. Quase bela, a morte. Todos os limites da beleza, do sonho, do impossível, toda a perfeição que está para lá de tudo o que foi perfeito – ali, imobilizado, no milagre de um ser, de um espírito anunciado, de um homem que chegara havia pouco. Há o riso, e o teu olhar, e os braços estendidos e a tua vida tão sem razão... Relembro-os. Estão sobre a minha vida como um ramo de flores colhidas no campo. Dorme. Tanta coisa que não soubeste. Um dia havia de dizer-te. (EP:260)

O prodígio de tudo o que é bom e perfeito, brevemente vislumbrado através da existência do filho, é como que tragado num vórtice para nunca mais, à realidade da criança morta, excitando em Adalberto sentimentos tumultuados, desde a sensação de aniquilamento à de consolo. E nas horas da dor inexorável que confronta o homem com a sua impotência, Adalberto precisa do Deus em quem não crê, nem que seja para responsabilizá-lo pelo que excede os limites do homem, entregue ao desamparo e à perplexidade de quem não tem um caminho e não sabe o que fazer da vida. Com as almas esgarçadas pelo sofrimento os pais velam o menino, impotentes para arrebatá-lo da morte ou dar sentido às suas existências sem a pequenina estrela que os guiava; nesse momento solene e terrífico eles são só a dor que os dilacera e Adalberto expande o sentimento desmedido explodindo em grito, sua linguagem para grandes emoções como a beleza extasiante ou o desespero. Descomprimido o excesso de tensão, o pai está serenado para receber o filho morto envolvendo-o com sua ternura e sonhar para ele a vida que se frustrou – sempre se frustraria mas seria, no entanto, vida–, e ainda assim embeleza o destino de Adalberto *como um ramo de flores colhidas no campo*, a despeito de todas as contingências que vão constituindo a existência, sem traçado prévio, *tão sem razão*

e vazia de sentido, a desafiar o homem ao esforço permanente de dar-lhe significação –essa a sua grandeza.

Dar sentido implica a responsabilidade de fazer escolhas, sempre circunscritas a espectros limitados de alternativas. Heidegger (1998,II,73) pondera que a *liberdade apenas se dá na escolha de uma possibilidade, ou seja, implica suportar não ter escolhido e não poder escolher outras*, quer dizer, a liberdade é inevitavelmente condicionada à possibilidade, de tal modo que, na sucessão projetiva do *ser-no-mundo*, ou seja, na sua *historicidade* ou *facticidade*, as mais remotas opções já contribuíram para circunscrever as mais recentes, limitando a livre escolha, afinal nem tão livre, às reais possibilidades e à inevitabilidade de ter que escolher.

A Semiótica peirceana teoriza sobre o valor icônico dos signos, definindo-o como o que reverbera as qualidades do existente representado, e considera que a arte é a linguagem em que mais se acentua o caráter icônico porque cria conotações, imagens, sonoridades e situações que capacitam a materialidade da obra a sugerir o conhecimento em *primeiridade* das sensações e sentimentos que, embora não sejam comunicáveis, podem ser intuídos por deflagração. Como texto artístico, a ficção engendra as tramas cuidando para que o pensamento crie as formas que melhor propiciem sentimentos de qualidade, processo criador perceptível ao longo do texto pela recepção. Para exemplificar, comentaremos ligeiramente algumas ocorrências textuais da citação anterior, quanto ao modo como se realiza a iconicidade discursiva.

Os recursos expressivos ora levantados produzem efeito, combinados entre si, e o modo dessa composição não se pauta por esquemas prévios, mas se deixa guiar pela intenção de impregnar a linguagem da situação representada. A voragem dos sentimentos de revolta, desespero, impotência e desamparo que arrebatam Adalberto por causa da morte do filho, alcança eficiência expressiva com emprego dos verbos no presente trazendo a cena à tona do discurso, com as conotações não só de nível vocabular mas também de seqüências enunciativas sugerindo imagens que dão vigor à idéia, sendo a que principalmente ocorre ao longo do trecho. Vejam-se os segmentos: *Mas não há nada, há só a condenação* e *Quanta violência multiplicando-me, desvairando-me*, materializadores do espírito transtornado do personagem. Momentos descritivos como o que ocorre predominantemente no terceiro período (*Um vergão roxo corta-lhe o pescoço(...)*),

seleção de vocábulos fortes (*escarrar, jaz, desvairando*) ou que ganham força no contexto pela conotação (*centrando, absorvendo, cresce*), e adjetivação intensificadora (*estranho, fantástico, absurdo, aparecida, frontais, imóvel*) concretizam os cenários e traduzem a turbulência dos sentimentos: a seqüência em gradação dos três primeiros adjetivos destacados sugere movimento de estupefação diante do imponderável, a coordenação do predicativo *imóvel* com a forma verbal *jaz* que traduz a própria imobilidade e que carrega a conotação de morte pelo contexto mais comum de aparecimento que são as inscrições tumulares, evidencia a realidade do menino morto e o significado disso para o pai. O verbo *escarrar* condensa o sentimento de revolta e as formas *cresce* e *incha*, associadas à noite, conotam a abrangência do luto, quer dizer, nada mais importa, ao mesmo tempo em que a incorporação da noite à situação, corresponde ao significado participativo da dimensão espaço-temporal na obra vergiliana, do mesmo modo que a música sonorizando necessidade de paz e aconchego. A interjeição (*ah*), o vocativo (*meu filho*), as exclamações e as interrogações cumprem a função de cenarizar o personagem agindo sob o impacto da emoção; seqüências assindéticas e polissindéticas acompanham o fluxo da tonalização afetiva: em *estranho, fantástico, absurdo / flectindo-os, conduzindo-os / multiplicando-me, desvairando-me*, as pausas sugerem estabilização temporal em favor de adentramento psicológico, e em *Sonhos acumulados e gestos e problemas, e tudo*, o conetivo aproxima e aglomera os enunciados como a significar o tumulto dos sentimentos que arrebatam o personagem. Finalmente, a ocorrência de frases interrompidas, curtas e incisivas, repetidas ou não, insinua embargo da idéia que não flui interceptada pela comoção de vária tonalidade: em *Mas não há nada*, em *Nada mais, nada mais (...)* nada mais, e em *meu filho*, pode-se ler desespero, que evolui para a sensação de impotência nos segmentos justapostos *Um pequeno ser... Jaz imóvel, a noite cresce / Jaz imóvel, a tarde morre*.

A análise destes procedimentos resulta no esfriamento do efeito icônico, podendo parecer artificial o modo de considerá-los, mas é fundamental não perder de foco que o texto literário é único e irreduzível a quaisquer análises que se possam fazer dele, porque a sua eficiência consiste em reverberar o sentimento, experiência em *primeiridade*, inominável e intraduzível na forma da idéia, daí que só pode ser sugerido por deflagração, ao contrário do texto analítico que é um exercício de pensamento. Ressalte-se ainda que o efeito icônico não é exclusivo da arte, mas é

nela que os recursos de iconicidade comparecem em maior concentração e são os modos de composição deles que produzem o valor estético.

Na cenografia ficcional de *Estrela Polar*, o protagonista não se exime de todas as responsabilidades pelo seu destino. Para se salvar do aniquilamento, reelabora reflexivamente sua história e depreende significações novas para os episódios trágicos, sabedor de que o que não pôde suportar também era da sua condição. Racionalizar sobre o que foi desmedido ajuda Adalberto a serenizar mesmo na dor, que compõe com as lembranças o seu legado, o seu particular *ekstases* (HEIDEGGER.1998,II,§65). E assim, do encontro entre o esplendor da vida do filho e o deserto da sua morte, o pai formula uma síntese conciliadora:

porquê a morte como a estrela da perfeição? Às vezes penso: imagina que o teu filho chegava a homem e tu o vias ser homem do fundo da tua velhice. Que perduraria nele de signo e de evidência, de repouso aos teus olhos? Em que medida ele não consumiria o teu sangue, o expulsaria – e tu o saberias na tua solidão? “Morre jovem o que os Deuses amam”. Sagração do início que nada contaminou. Que o teu filho morra e ficará belo tudo o que de belo não foi. Penso, sonho, projecto-me, raio ao excesso e à perfeição: a morte guarda o reino do meu sonho para que a vida o não use...

(...) E é porque és meu filho que te não tenho: vives no meu futuro, na minha sufocação. A morte fixou-me na esperança – na esperança sem mais, no absurdo da perfeição... (EP:258-259)

.....
Vive-me o filho como a memória de uma luz breve que iluminasse o meu cerco, a minha condenação. Que ele sobrevivesse e eu a sentiria a mais, talvez. A mais no empobrecimento da chama, no endurecimento dele, da sua presença real, na conquista diária dos seus limites. E os seus olhos entorpecidos, a vibração entorpecida – a vibração que é a verdade da vida, a luz súbita e vivíssima que me deslumbrou... Assim tudo me ficará no aparecer. (EP:262)

Experimentado no percurso de plenitudes e vazio, Adalberto sabe que a onda mágica de felicidade que o envolveu na existência do filho, afugentando a solidão, não foi arremedo, fulgurou em autenticidade de sangue e alma inspirando ilusão de perenidade; sabe também da ilusão de perenidade dos estados de vibração que arrefecem com a estabilização dos afetos, e sabe dos desgostos, desencontros e frustrações inerentes a convivências estreitas e prolongadas, mesmo com um grande amor a justificá-las. São vidas diferentes com desejos e expectativas próprias, com idéias e sentimentos gestados e desgastados no percurso de sonhos e lutas, esperanças e cansaços.

Se Adalberto não pôde reter a presença física do filho, também não sofreu o dissabor de perdê-lo em vida na dimensão da inteireza do afeto e da cumplicidade, de modo que elabora para sua existência solitária a teoria compensatória de que a morte eternizou o menino como imagem de perfeição e pureza original, como sagração da vida que a vida não degradou –esse é o encanto das crianças, por isso Adalberto, muito antes, velou a vida de Clarinda, filha do Jeremias, até que conseguissem salvá-la da doença: *tu, essa esperança, (...) essa pureza de uma anunciação (...) estou aqui e tu aí, de olhos cerrados, e a tua mãe vigiando desde toda a eternidade...* (EP:169). A vigília desde toda a eternidade representa a vontade de potência que preservasse a vida dos filhos, mas as reais possibilidades dos homens negaram a Adalberto e a Aida-Alda que o filho continuasse no plano do real e o concederam no plano do imaginário, em que o pai sonha para recuperar o bem que o filho significou e que fez diferença na solidão do seu percurso, como se fosse *uma luz breve que iluminasse para sempre*.

O sofrimento irremediavelmente incorporado à vida não tem razões contra ela e Adalberto não se entrega:

(...) e eu não abduco e eu não tenho medo, estou aqui para aguentar tudo, e a minha inteligência é lúcida, é lúcida, é lúcida! Nem me digas outra vez “para que serve?” – sei lá, para que serve! (...) Que eu marre contra o muro da minha prisão, bem sei que o não abalo, e todavia foi o que fiz, é o que fareis se estiverdes presos – bater murros inúteis contra as muralhas que vos cercam, murros inúteis que são úteis só porque tendes de os bater. Para os infernos todos vós que me massacrais com a vossa normalidade estúpida, porque eu sou normal, mas não sou estúpido – está frio... (EP:76-77)

O personagem expõe a verdade da sua condição de transgressor, para a miséria ou a grandeza. Constrói sua trajetória impulsionado pela necessidade de envolvimentos absolutos de amor que mantivessem a emoção sempre vibrada, à flor da pele –*a vibração que é a verdade da vida, a luz súbita e vivíssima que me deslumbrou...* (EP:262)–, como condição para que o pensamento e a ação sejam gestados em autenticidade, em vista de que as razões sociais e os sistemas padecem de artificialismos. O sentimento é *estrela polar* que aponta o roteiro de delicadezas de afetos, de paixões violentas e de violências imponderáveis, materializado na dedicação incondicional ao filho e na sagração da sua lembrança, na convivência e na memória redentora dos pais, no empenho por salvar a vida de

Clarinda, na terna e tumultuada relação com Aida-Alda, no gesto brutal de matá-la. Adalberto vive à medida das possibilidades da sua condição e circunstâncias em que couberam tragédias e desenganos, mas também as mais puras emoções da beleza, e guarda no clímax da solidão a vida que valeu a pena, a amargura à qual se afeiçoara e sempre a esperança: *Tive tudo o que era possível, porque vi a esperança, em iluminação a vi (EP:258)*.

Perseverar na esperança, não obstante as negativas do percurso, em sendo marca dos protagonistas vergilianos, também se atualiza na história dos homens, brotado da necessidade de superação do que há e não plenifica ou simplesmente não há. A esperança não perspectiva necessariamente um objeto, podendo ser objeto de si mesma, quer dizer, tem-se esperança porque se precisa dela, em especial para as travessias. Heidegger (1998,II,143) afirma que *aquele que tem esperança se carrega, por assim dizer, a si mesmo para dentro da esperança, contrapondo-se ao que é esperado*. É dessa dimensão de sentimentos improváveis a esperança que redime a vida de Adalberto.

4- ALEGRIA BREVE: DO SINGULAR AO IMPROVÁVEL

Alegria Breve, romance de Vergílio Ferreira, se inscreve na linha de obra de sondagem da condição humana, pela perspectivização de possibilidades existenciais configuradoras de singularidades envolvidas na concretude cotidiana, de onde o autor as faz emergir para surpreender-lhes a dimensão improvável do sentimento. Sua estratégia ficcional parte do foco de Jaime, narrador-personagem, que pelo ato de narrar conquista serenidade ao termo solitário de sua existência inquieta e de motivações inventadas para opor a uma prévia desesperança originária da desrazão de viver. É sobrevivente de uma aldeia em ruínas e desertada de seus habitantes –egressos os jovens em perseguição de trabalho e alegria prometidos pelo progresso que conheceram através da exploração temporária das minas de volfrâmio da região; em decrepitude doentia os velhos remanescentes, de palpitação tênue e conformada, à espreita da morte. Jaime reconstrói sua trajetória pela escritura, pelos fios da memória recupera a intensidade das emoções prazerosas ou doridas, que alentaram as idéias e os fatos e os fizeram significar. Assim é que a lembrança flui pelo alarme do sentimento:

Foi decerto na Páscoa que pela primeira vez a vi, ou que fiquei a vê-la para sempre. Decerto, a cronologia. Estará errada? Os outros hão-de dizê-lo, se alguém me ler. Têm a sua verdade aritmética, *eu tenho agora apenas a minha comoção*, ou não bem isso – o quê? As pessoas e as ideias¹⁸, como as árvores são uma harmonia com a hora e o lugar. (*Alegria Breve*¹⁹:207 [itálico nosso])

.....
Cansado, e escrevo sempre, quando virá sol? um sol forte, a Primavera ainda longe, ou uma chuvada? cansado. As palavras trôpegas, embaralham-se-me as ideias, fogem-me, relampejam-me em palavras breves, mas não duram o bastante, fogem-me. De mim às ideias, de mim à escrita, espaços vazios, um extenuamento talvez do pensar, do querer entender, do querer... talvez de... Já um dia soube porque é que escrevia, tenho uma ideia disso, não me lembro bem. E haverá interesse em sabê-lo? sabemos sempre tudo quando já não tem remédio, por curiosidade póstuma – choverá amanhã? estou bem cansado. (*AB*:322)

¹⁸ Nas citações respeitou-se a grafia da edição portuguesa de *Alegria Breve* (Lisboa, 1969), em que constam formas como: ideias, aguentar, porque (interrogativo), connosco, húmida, humidade, activos, insectos, milénios, trémulo, pàlidamente.

¹⁹ Doravante a obra *Alegria Breve* aparecerá identificada nas citações através da sigla *AB*.

A inevitabilidade de escrever –*Escrevo como respiro (AB:270)*– é um exercício de vida pensante e pulsante, pela aceitação apaziguada do que é a condição humana destituída de sentido, a desafiar ao esforço sísifo de dignificá-la. O ato ficcional de Jaime narrar para tentar esclarecer-se e ao mundo em que é *co-presença*, é *cenografia* que metaforiza a condição de a linguagem ser constitutiva da historicidade humana, fato intensiva e extensivamente tematizado nas filosofias de Heidegger e de Peirce, apoios teóricos deste estudo. O enunciado heideggeriano, *O homem se mostra como um ente que é no discurso* (1998,1,224), concebe que a linguagem produtiva é uma diferença essencial do homem em relação aos demais entes, é *acontecimento-apropriador* (HEIDEGGER.2003,215) que confere significados ao mundo e historicidade ao *Dasein* (ser-no-mundo). Peirce, ao definir o processo de produção do conhecimento como *semiose* ou *autogeração sígnica*, identificou o homem à linguagem que ele cria: *Se cada pensamento é um signo e a vida é uma “corrente” de pensamento, o homem é um signo* (PEIRCE.1980,82).

É no sentido de buscar compreender o signo que o homem é, buscar compreender a universalidade da condição humana, que Vergílio Ferreira criou sua obra ficcional, simulando personagens singularizados nas mais diversas contingências, que atualizam possibilidades do seu projeto; assim nós interpretamos com base em elementos da analítica existencial heideggeriana que têm orientado nossas reflexões. Jaime, protagonista de *Alegria Breve*, é um desses personagens que viabilizam pensar a existência pelo ângulo de quem a vive no *sangue*, realçando-a pela *comoção*, que se deseja guia do pensamento e da ação. O narrador se perde na imprecisão dos tempos, mas a sua *comoção* revigorada pela emergência das lembranças dá substância ao vivido/revivido: *eu tenho agora apenas a minha comoção*. Assim é que, situado no tempo da narração, presente intra-referencial, a errância da memória de Jaime entra por um e sai por outro fato do passado recente em que a aldeia efervescia tecnicada pela exploração das minas, e do passado remoto de convivência familiar na infância.

De menino, à visão de romeiros em penitência para merecerem graças celestiais, com *olhos inchados do sono, da noitada que velhas promessas os obrigaram a passar (AB:39)*, imprimiu-se-lhe na alma certa sensação incômoda que só o adulto compreendeu como fraternidade àquela *trágica gente* que depunha seu desamparo no altar de uma divindade inventada: *ó povo! humildade recolhida. E eu vejo-vos ainda, pesais-me na lembrança porquê? relembro o pasmo que assoma ao*

vosso olhar dorido, olhar terno (AB:39). Sua sensibilidade mais reigente às dores humanas contribuiu para que Jaime empreendesse uma compreensão trágica da existência –trágica porque sem remissão. A esperança alimentada nas culturas míticas e na cristã desfez-se às exigências do pensamento questionador, embora a alma frágil continuasse dependente de um redentor, *do Messias que não vem nunca mas que não vindo nunca cumpre a sua maneira de vir (AB:220)*. Eis o homem cindido entre não crer mas precisar de que Deus existisse e, na sua falta, ter que se criar em novo deus, porque tudo está por ser feito –esse o contínuo desafio a que se tem que corresponder, constituindo metas e roteiros que não estão postos *a priori*:

(...) a minha mão anoitece. Anoitecem os meus olhos, ó Deus, tão cansados. É uma hora solene, escrevo, escrevo. No papel escurecido escrevo sempre. No fio da tinta escorre o imbricado da minha letra miúda como o tinido de um insecto. Noite plácida e grande. Estendo-a a meus olhos pela vastidão da neve. Ah, ceder um pouco a este calor humilde do meu sangue, ouvir a um súbito choro de ternura e de susto a voz oblíqua da Grandeza e do Aceno. Mas a terra está morta. Morto é o homem e toda a sua ilusão. Mortos são todos os deuses. É o espaço deserto dos céus, é a terra amortalhada que eu olho. Olhar puro e aflito. *Há uma coisa enorme e bela e triste a resolver-se aqui e eu não sei*. No meu corpo envelhecido pesam milénios de desastre. Mas o meu corpo está vivo. Mergulho as minhas mãos na fundura de tudo o que foi e apodreceu, mas as minhas mãos voltam ainda com os seus dez dedos activos. A minha boca é amarga, mas relembra o bom sabor. O mais terrível de tudo é A VOZ. Fala-me quando a não espero, fala. Vem-me do espaço vazio, do silêncio eterno, da grande lua que vai subir no horizonte. Vem-me do sangue envenenado pela interrogação que não ousa, desde a primeira hora em que o primeiro homem se interrogou. (AB:134 [itálico nosso])

Jaime erra nos labirintos do seu sentimento da vida: ora rende-se ao cansaço da marcha penitente da humanidade sobre a qual *pesam milénios de desastres*; ora, com vontade estóica, se consente a promessa de realização satisfatória da vida que se cumpre sob a responsabilidade do homem: *Há uma coisa enorme e bela e triste a resolver-se aqui e eu não sei*. É no não saber que se funda o destino irremissível. Destituído da providência divina, impotente para suprir as próprias carências e responder às próprias indagações, resta ao homem a coragem de transformar suas misérias em húmus fertilizador de alguma grandeza em demanda. Com esse propósito o narrador passa em revista o seu percurso e se rebela contra o estado de rendição.

O sentimento de desamparo que o narrador experimenta e que intui afetar os homens, devotos ou não, se instala quando cessam temporariamente os apoios práticos da cotidianidade, e o homem se defronta com o vazio da sua condição ao qual precisa opor algo para que a vida se sustente, mas não sabe o quê, não sabe como. Essa situação é concebida em postulação filosófica heideggeriana sobre a condição humana, que parte da premissa de que é na existência concreta que se fundam os modos de ser desse *ente mundano*, o *Dasein*: a “essência” da *pre-sença está fundada em sua existência* (1998,I,168). Existir corresponde a *estar-lançado* no mundo sem compreender a que veio e assim permanecer *encoberto em sua proveniência e destino* (1998,I,189), como *facticidade* de cumprir a existência que se faz sem necessidade ou razão, tendo que assumi-la como responsabilidade à qual se impõe corresponder em luta e conquista permanente, porque o *Dasein* nunca é acabado, pertence à sua constituição a *facticidade* de permanecer sempre em lance e no desafio do *pro-jecto*.

A compreensão intuitiva de Jaime de que os motivos do viver estão sempre por ser conquistados a partir do nada existencial, abre a vida pela dimensão do trágico, sem solução em qualquer forma de transcendência, muito menos na divina, que não há, competindo ao homem fazer de sua fragilidade força para não sucumbir. A personalidade de Jaime simboliza a dimensão do que na vida é a ânsia incontida de atingir um absoluto de realização que supere a precariedade humana, mas paradoxalmente, padece de certa náusea vital, uma paralisia, um cansaço que obstruem qualquer vigor de luta:

Havia um silêncio enorme. O silêncio da fadiga, da raiva, da fadiga. Choro e ranger de dentes, a tua condenação. Só há um problema para o homem e mil formas de o iludir. Só uma solução para o problema e mil formas de o iludir. E depois? e DEPOIS? Após todos os combates e raivas e esperanças, pergunta sempre “e depois?”. Atinge o teu limite, suor e sangue na caminhada, o suor e sangue que te diz a importância do caminhar, e quando chegares ao fim, pergunta ainda “e depois?”. Pergunta na humildade ou aos gritos, em desespero. Mas pergunta sempre. Todas as montanhas, as mais altas, todas as esperanças as mais difíceis, todos os caminhos os mais longos. Que em tudo isso te realizes no maior clamor do triunfo, mas que ao fim perguntes ainda. (AB:249)

Desdobrado em terceira pessoa, Jaime promove a dialogia como exercício de reflexão, assume tom professoral de quem ensina/aprende pensando: *Atinge o teu limite, ao fim perguntas ainda*. Reflete que viver é construir caminhos, sempre errantes, pois falta saber; há que se perguntar continuamente, ou porque faltem respostas ou porque elas sejam provisórias ou porque não correspondam –essa, a *facticidade* de ser no mundo como *projeto*. O cansaço das buscas infrutíferas minimiza a significação dos problemas mas se incorpora à bagagem existencial. Mesmo assim o narrador não dá trela à desistência, assume a angústia como sentimento irremediavelmente humano e transige com ela em favor de um excesso de sentimento da vida como dádiva e generosidade do homem ao homem. Sua compreensão da existência incorpora com serenidade a morte, lança raízes à ancestralidade e se condensa na lembrança da família:

Vivo só, Norma já tinha morrido. E antes dela o filho. Antes do filho, o marido. Antes do marido, a nossa mãe, ou não? a nossa mãe não morreu depois do filho? e mais longe ainda, no começo do mundo, o nosso pai. Relembro os mortos, amo-os, mas ficou em mim a agitação. Revejo-os através do meu olhar fatigado e um sorriso ou quê? abre dentro de mim. O meu corpo ressurgiu dentre eles, realizei a minha iniciação através das raízes – que é que pode sobressaltar-me? A paz é minha, eu a vi. Resisti à agonia, estou vivo. (AB:49-50)

.....
Mortos que passastes – vejo-vos. Fito-vos o olhar que me fita, longo, piedoso, triste. Como numa galeria, de um a um, lá no alto, eu parado à vossa frente – nada dizeis? Nada dizeis. (...) a ternura é o mais difícil e enternecemos-nos tanto. Que é que me comove? Como uma árvore, às vezes penso, o homem pode subir alto, mas as raízes não sobem. Estão na terra, para sempre junto da infância e dos mortos.

Sobre os telhados a neve arredonda-se fofa, o silêncio brilha. Olhares súbitos e líquidos espreitando numa oblíqua adivinhação. Espreitam-me às esquinas em linhas cruzadas, riem. Quando voltar o bom tempo, hei-de consertar algumas casas, a do Chico da Cuca, por exemplo, que tem a porta desconjuntada. Voltarão à aldeia todos, ou os filhos deles, ou os filhos dos filhos, porque o mundo renascerá – voltarão? Perguntar-me-ão depois todos: – Que fizeste da esperança? (AB:58-59)

A família oferece o primeiro aconchego contra o desamparo, é o elo mais imediato de recepção da vida, há milênios transmitida na resistência de incorporar a morte como renovação: *realizei a minha iniciação através das raízes – que é que pode sobressaltar-me?* À força afetiva do sangue legada da ascendência se soma o apego telúrico e um sentimento de fraternidade universal que preenchem de

conteúdo humano a aventura da existência. E com esse saber de raiz, Jaime Faria torna-se guardião da vida na aldeia povoada dos mortos a quem ele, que fora professor, agora como coveiro doa o ato solidário derradeiro. Profundamente comovido, sua memória é atravessada por impressões de existências cumpridas no mistério de cada intimidade. A morte o entenece mas já não o alarma por compreendê-la como o fechamento necessário de um ciclo, e esse entendimento dialoga com a concepção heideggeriana de *ser-para-a-morte*, no sentido de que o projetar-se para possibilidades que é constitutivo do caráter do *Dasein* culmina na morte considerada *possibilidade privilegiada, mais própria, irremissível e insuperável do Dasein* (1998,II,32). Mas antes que a morte se cumpra há a vida que guarda o risco das investidas temerosas, o espanto das descobertas e o desencanto, ainda comovido. Não obstante, subsiste a necessidade de revelação do mistério na urgência de vitalidade nova, para que a corrente não se rompa. Jaime se responsabiliza e se desempenha com afinco na tarefa que lhe coube de cultivar o renascimento da esperança. Preservar a aldeia para receber os filhos que partiram e os que hão de nascer é seu modo de fazê-lo. A defesa incondicional da vida decorre do vazio da *situação originária* (HEIDEGGER,1998) que apela pela urgência dos laços de afeto, dos quais o mais decisivo é o da condição demiúrgica de pais. Mulher e homem são deuses que criam a vida. A plenitude do amor doado é contraditoriamente gerada na carência. Jaime reconhece no filho que tivera com Vanda, a sua maior construção e o espera para passar-lhe a tarefa da perpetuação e do refazimento do mundo.

Vanda viera com o marido Luís Barreto, engenheiro responsável pela exploração das minas na aldeia. Foram recebidos pelo Padre Marques e pelo professor Jaime e formavam os quatro, acrescidos de outras pessoas de fora e do local, itinerantes no grupo, o núcleo de convivência social. Vanda e o professor, atraídos pela chama do corpo, iniciam um cálido romance com o assentimento do marido dela. Queriam muito um filho, que o corpo dele negava. Negava também a pulsão erótica, de modo que Luís Barreto reage sem ciúmes ou pudores ao relacionamento da mulher. Cria a ética que corresponde às suas necessidades e interesses: considerava que o amor e os sentimentos daí derivados tinham a intensidade e a duração do desejo físico, além de que, precisava de um herdeiro a quem deixar a fortuna que suas mãos eram férteis em produzir. Assim, imerso totalmente no trabalho é que o engenheiro se esquecia de si, enquanto Vanda e

Jaime entretinham suas carências na entrega irrestrita à incandescência física do afeto:

Morena, nua. Cerram-se-me os dentes de ira, é a ira do meu sangue, da procura de nada, a minha ira absoluta. O crânio arde-me. (...) Deitada sobre a cama, noite de lua, ofegante. O lençol desce-te até ao ventre, na luz pálida que passa pela cortina transparente, vejo-te, estaco fulminado – “deita-te” –, ergues um joelho sob o lençol, os dois seios nus pousados no peito, a mancha da face entre os cabelos escuros desalinhados. Rápido, destro, a urgência fina e funda, intenso, violentíssimo, o meu corpo erguido na noite, um clarão suave abrindo ao alto no teu quarto. Ágil, curvilíneo, plasmado às vagas do teu calor, massa densa e húmida, a humidade ressuma da íntima fermentação, lúbrico, lubrificável. Duro, reteso. Toda a violência da terra, mastigação vulcânica, laboriosa, do plasma original, apontada a ti, centrada massa endurecida irrompe, ameaça tensa como um dique de pressão crescente ó Deus, ó Deus, e como é belo um punho cerrado a cólera hirta de olhos estoirando no fundo de mim e a procura cega do mais absoluto exigente vigoroso a raiva, a raiva, arre! tu, máximo inacessível e tão perto – a invasão expande-se na onda de orgulho alta como o poder concreto de todas as forças conglomeradas, tomba, impacto brutal, alastra à babugem escumosa na praia aberta, efervescente vencida no trémulo cisco ainda esfervilhando ainda faúlha breve aqui e além no estertor do fim escorrida em baba e em choro reabsorvida na areia porosa da terra que recomeça... Vanda está longe, eu estou longe. Saudamo-nos ambos com um sorriso invisível no clarão plácido e quente do luar. E assim ficamos, longo tempo assim, na solidão da nossa nudez. (AB:74-75)

O excerto é um exemplar dentre inúmeras passagens da obra que, iconicamente, compõem no tecido discursivo e nos interstícios silenciosos a vividez da exuberância sensorial no processo de excitação dos amantes. Cada sentido alarmado expande vibrações que magnetizam e transfundem os corpos, que comungam plenitude até que a saciedade os distancie. A deposição momentânea da totalidade do ser no prazer do corpo responde pela força instintiva que, consumando-se na busca do outro, possibilita a preservação –a sagração da vida através da sagração do corpo.

Segundo Peirce, o valor icônico dos signos é o que melhor propicia a apresentação qualitativa do fenômeno, pela capacidade aproximativa do signo aos caracteres do objeto nomeado, sendo a arte a criação que se define como constituição de linguagem predominantemente icônica. Produzir ícones verbalmente demanda experimentos e combinação de recursos expressivos que logrem efeito desvelador, por sugestão, da qualidade do sentimento do que é apresentado.

Na citação anterior que textualiza a evolução do envolvimento erótico, das primeiras incitações ao êxtase e à tranquilização do desejo, a iconicidade discursiva se opera por rigoroso detalhamento descritivo, que se superpõe à narração das ações, com poucas ocorrências verbais e predominância de frases nominais e curtas. Conjunções, principalmente as subordinativas, produzem efeito de encadear enunciados, imprimindo certa velocidade ao texto, mas elas raramente ocorrem no trecho em foco, no qual as seqüências geralmente estão justapostas e separadas por vírgula, cujas pausas insinuam suspensão da consciência perceptiva pela intensificação da sensorialidade, experiência em *primeiridade*, incomunicável, exclusiva de quem a sente. O conjunto desses fatores promove certa lentidão narrativa na medida da intenção narradora de sugerir adensamento do prazer, enquanto o emprego da conjunção aditiva “e” introduzindo orações (*e como é belo (...) de olhos / e a procura cega (...) a raiva, arre!*) e a ausência de algumas vírgulas, gramaticalmente necessárias, a partir da metade do trecho citado, criam efeito de aceleração do estado de excitação em ânsia do prazer pleno, finalmente atingido, conforme desvela a seqüência icônica, com única virgulação: *alastra à babugem escumosa na praia aberta, efervescente vencida no trémulo cisco (...) na areia porosa da terra*. A profusão de adjetivos, as conotações e a seleção vocabular também são recursos imprescindíveis na configuração de imagens capazes de traduzir o vigor do conteúdo textual; as orações exclamativas (*e como é belo (...) a raiva, arre!*), os vocativos (*ó Deus, ó Deus / Tu*), a interjeição (*arre!*) e o discurso indireto livre em que estas ocorrências são formalizadas presentificam o estado emocional do personagem. A composição do cenário amoroso pela inserção da natureza, através de signos denotadores como *noite, lua/luz/clarão*, ou conotadores como *violência da terra, mastigação vulcânica, babugem escumosa na praia aberta, reabsorvida na areia porosa da terra*, produz a impressão da pujança de vida vibrada dos amantes, recolhida da energia criadora do universo, como signo icônico da natureza instintiva do homem.

O fragmento em comentário é signo lingüístico concretizado numa forma, texto, e como tal é do âmbito da *secundidade*, que resultou de um processo pensamental de criação, categorizado por Peirce como *terceiridade*, em demanda de uma forma que sugerisse a evolução do envolvimento sexual e a qualidade das sensações e sentimentos implicados, que são do âmbito da *primeiridade*, ou seja, a descrição é uma *secundidade* resultante do conhecimento em *terceiridade*, que

reverbera a *primeiridade*, conforme ensina Peirce. O excerto logra, como é característico do signo artístico, eficácia expressiva na apresentação da exuberância sensorial.

Vanda e Jaime se projetam com expectativa e avidez à convulsão dos sentidos, em apelo a um absoluto de realização instantaneamente consentido pelos corpos. Apaziguados, recolhem-se à solidão de almas indevassáveis, até que novamente a vertigem da carne ofegante e sedenta lhes restitua a comunhão e a plenitude possíveis.

Toda a vasta complicação da vida e do universo resolvidos aí, afundados aí, esmagados em dois punhos coléricos. Pálida morbidez. O que é preciso é reinventar o começo, ocupar o espaço da inquietação. (AB:147)

.....
– O rochedo de Sísifo, será isso a plenitude? (...)

Cansados, realizados, não sabemos que fazer. (...)

Mas nada há senão que recomeçar. Realizei a minha força, a minha cólera, e então vi que estava nu. A minha plenitude é a minha inquietação. Fora disso é a minha melancolia. (AB:197)

.....
E no entanto, não desisto. Não desisto não apenas agora que relembro, porque estou sempre no começo, mas nem então, porque o que acontece é que. O que acontece é atravessar-te, vencer toda essa tua resistência que não é tua mas de qualquer coisa contra a qual desencadeio o meu ataque feroz. Passo para lá, chego ao fim, e eu louco, todo o meu corpo em riste e o olhar cego, virulento, alucinado a todo o lado irreal à procura ainda, doido. Então recomeçamos o combate contra o inimigo invisível. (AB:146)

.....
Os muros fecham-nos sobre nós, ninguém nos pode socorrer. Fornicai na treva e no abandono – quem falou? Não chegareis até mim, por mais que – quem disse? Ó Vanda, o teu corpo como um caldo... (AB:141)

O erotismo como a forma mais sensível de se *abordar o Absoluto* (AB: 183), pela suspensão momentânea do sentimento de desamparo existencial, representa um modo de afirmação da vida. Concentrado universo surge da *confusão primordial* (AB:145) de corpos que diluem seus contornos, obscurecem o pensamento e se convertem em ponto único de incandescência –*lava massa ígnea* (AB:145)–, como insurgência do sangue contra a dor do viver, como um pedido de socorro no amor do outro, até que, serenados os corpos, as almas se redescubram em falta. A pulsão erótica é experimentada pelo protagonista como *ataque feroz, punhos coléricos*, porque se fenomenaliza como movimento incontível, clímax de

desestabilização da paixão que se projeta, visa ao outro com virulência e aflição de condenado em *combate contra o inimigo invisível*: a solidão, o vazio, a dor, nunca superados porque sempre hão de ressurgir, na seqüência de plenitudes consumadas. Assim o fluxo da existência se alterna entre a *inquietação* e a *melancolia*, humores dispostos sobre a *angústia* existencial de *ser-no-mundo* (HEIDEGGER.1998,II,33), *encoberto em sua proveniência e destino* (HEIDEGGER.1998,I,189).

Para Vanda também, na carência de outros motivos, a vida se resolvia pela entrega despojada e insaciável aos apelos eróticos. Assim a definia o amante: *Explosiva abundância* (AB:142), *uma cólera endemoniada e fruste* (AB:145). Assim a compreendia o marido: *Um corpo fechado, cerradíssimo (...) E grita, grita* (AB:142). A recorrência da evocação dos gritos de Vanda associada ao seu comportamento arredio e lacônico, instam a ouvir no grito da personagem mais do que a explosão do prazer, senão também o desabafo de quem descrê de que as almas se possam comungar como os corpos comungam: o movimento do corpo para a alma é o refluxo do *ser-com* para o *ser-sem*, e a solidão faz-se inevitável.

Enquanto Vanda se resolvia sem culpa nos limites da sexualidade, Águeda, parceira da juventude e da velhice de Jaime, condicionou os afetos à moral religiosa, para a qual o excesso que vive no sexo na forma do prazer, é considerado pecaminoso.

Aconchegada na saudade a ternura da família, quase toda perdida, na premência de criar novos laços de afeto com que acalentasse o viver, Jaime deseja uma companheira. A beleza de Águeda lhe aguça os sentidos e ele a elege. Era a mulher que lhe caberia se ela e o pai consentissem, mas o tempo reservado ao casal seria o futuro solitário na aldeia desabitada, quando a única verdade a defender seria a da vida. Até então, o que contava em Águeda era o seu caráter de incontáveis interdições infundidas pelo terror do pecado, face assumida da grande aflição da existência: sempre em culpa, sempre em falta:

Tinha olhos claros, fechados para o cinzento, e um olhar intenso, urgente, angustiado como o de um cão. Deves ter-te encerrado nessa angústia – que angústia?, quando vieste para minha casa. Porque se contam as palavras que disseste. Angústia, ou terror, ou uma cólera absurda. (AB:53)

Penitente, desde sempre até as ruínas da igreja, no final dos tempos na aldeia, a mulher se prostrava em pânico diante do altar, a rezar-cantar-chorar-gritar, balanceando o corpo recurvado, que era o modo de não suportar o que excedia seus limites. Entre o amor e a fé expiatória, a jovem negligenciou o primeiro. À insistência, consentiu namorar Jaime escondido do pai, Verdial, que dizia ser o rapaz companheiro do diabo, mas não o aceitou como homem e marido, apesar de amá-lo, talvez por isso mesmo. Havia o risco da tentação: de que ele ocupasse o lugar da fé? Que motivos a fé teria contra o amor, recalçando a plenitude das grandes emoções? Águeda e Jaime mantiveram jejum do prazer, só parcamente quebrado para ele quando a violentou com a fúria de um amor concentrado e proibido, enquanto ela *chorava com piedade sobre a ruína do seu corpo* (AB:326). No entanto, contraditoriamente, a moça cede à lubricidade da aventura que entretém com Agostinho, engenheiro das minas, que conquista simpatia do Verdial, por ser bem situado e sem a iconoclastia do outro.

Fosse para fugir do amor ou do risco do seu desencanto, fosse por ressentimento a Jaime, pelo ardor do corpo que não cabe em si, fosse para vestir a solidão, Águeda não transgride impunemente. Sua singular história é um enigma à compreensão e à vista das razões sociais. Quando, na maturidade tardia, é perscrutada por Jaime no diálogo do reencontro, reage com desvario, confessa o amor antigo, doentio de privações, grita pela companhia do homem, agora que o pai morrera, mas tem que esperar até que ele esteja novamente pronto para ela:

Agora ficarás só, Águeda, dentro em pouco gritarás da janela quando me vires passar, estenderás os braços aflitos. Não chegou ainda a nossa hora – dir-te-ei. Lutaremos depois desesperadamente contra o assombro e o silêncio, fornicaremos furiosos à procura da esperança. Mas não darás filhos (...). (AB:292)

.....
 (...) mexemo-nos, ativos, uivamos de dor e de aflição, uivamos ao longo da noite. (AB:320)

.....
 Assim ela é estéril, ó céu! ou eu, os filhos não nascem. E esforçamo-nos tanto. Pelos dias, pelas noites, mudos, intensos, cerrados em violência. Damos tudo o que há em nós de energia e de raiva, a força bastante para repovoar o mundo inteiro. Mas o homem não nasce (...). (AB:321-322)

.....
 Fugíamos? Porquê? Se um filho fosse connosco – para o salvaguardarmos em esperança, para salvaguardarmos a vida. (AB:318)

Únicos sobreviventes então, num campo minado de mortos, Jaime e Águeda se procuram com ânsia de náufragos que se sustentam do sopro mais vigoroso da vida que lhes resta a partilhar: a sexualidade, tão humana na ferocidade com que precisa do outro e o busca, como a querer saciar com o corpo a carência da alma, como a querer salvar a vida com a plenitude do prazer erótico.

A imagem reincidente do cão na ficção de Vergílio Ferreira, alegoriza os sentimentos de desamparo e desespero do homem, que *uiva* de aflição ao longo da existência, irracionalmente defendida, justificando por si só a vida que não precisa de razões para ser preservada, mesmo que não tenha razões para ser. A gente inventa.

E Jaime inventou uma prole, bastante para repovoar o mundo, do tamanho do desejo de celebrar a vida em abundância a ressurgir dos mortos, assim que os campos estivessem prontos para a germinação. Sua vocação telúrica assenta raízes no chão da aldeia, pedaço do mundo que lhe coube preservar, à espera do filho para herdar o direito e a responsabilidade do recomeço: *Porque eu não tenho nada para te dar a não ser a própria terra do homem. Nela me aguentei, só para dela não te perderes* (AB:152). Tanto zelo com a existência se sustenta na esperança de renascimento de nova humanidade, que se comprometa com o melhor de sua condição para extrair do caos a grandeza, da dor, a alegria, porque toda grande alegria nasce da superação de grandes lutas –aí o sentimento se realiza de raiz; humanidade auto-redentora que não mais transfira à transcendência divina o dever da própria *divindade*; humanidade investida da *vontade de potência* de que fala Nietzsche (Apud:JOLIVET.1957,80) –o homem tem que se resolver, superar medos e fragilidades. Mas Jaime não abdica do outro: depõe suas carências na afeição compartilhada, e o filho é o dom maior do amor e da promessa de vida em expansão. Descrente de Deus, mas sem coragem de renunciar à divindade, nem que seja a de um super-homem, ainda em hibernação, o sentimento de paternidade de Jaime se mistura à visão do presépio que construíra na igreja, agora em ruínas, e entabula diálogo imaginário com São José, atualizado na sua história particular como o marido de Vanda, feita Nossa Senhora:

E sem dar por isso, entro na igreja. À esquerda, num altar, está o presépio que eu armei há muito tempo. Todos os sonhos lá estão, não ficou nenhum de fora. S. José de um lado, do outro a Virgem, e no meio a pequena razão de estarmos todos ali. S. José é magro, um

pouco alto, uma pasta fina de cabelo colada ao crânio calvo. Num dos ouvidos enterra-se-lhe um botão de baquelite, donde lhe pende um fio entrançado que lhe penetra pela gola da túnica. Fita-me com dois olhinhos pretos e mortais:

– Que vieste aqui fazer?

– É o meu filho – digo-lhe eu

(...) Abeiro-me do presépio

– É o meu filho – digo ainda,

mas a Virgem nem me olha. De joelhos, um pouco vergada, as mãos postas. As vestes longas, pregueadas, anulam-lhe em lisura o curvado impetuoso do seu corpo.

– Vanda! – digo-lhe em humildade.

E ela volta a face para mim, derrama-me sobre a fronte um olhar quente e piedoso.

– É o meu filho, Vanda, tu bem sabes. Tu bem sabes que o fiz eu.

(...) Como se toda a minha força e o meu ardor coubessem num vulgar corpo humano e não fosse urgente que eu fizesse um filho mais divino do que um simples filho do homem. Como se eu não tivesse herdado toda a vida do universo, da terra e dos céus. É o meu filho, filho do meu sangue e o povo o canta. Ah, a esperança é mais forte que toda a miséria e todo o estrume acumulado pelos séculos. É a palavra da vida, mesmo no erro, mesmo no crime. (AB:279-280)

O narrador compreende que a vida, *só o que temos* (AB:281), resultante de sucessivas contingências do movimento universal, *é a única coisa que vale a pena* (AB:281), não obstante as esperanças traídas, a brevidade das alegrias ou a esterilidade de almas que já não sabem sonhar. Fazer melhor é o desafio que tem de corresponder à prodigalidade de existir, já que compete ao homem a conquista de uma grandeza para opor à própria insegurança, afinal a vida é a *razão de estarmos todos* aqui. A vocação do homem para o absoluto tem a medida da sua transcendência, configurada no poder de criar um universo que, não estando no corpo, só se torna realidade através dele. Essa condição gera questões, no mínimo, imponderáveis, porque a infinitude da capacidade mental está irremediavelmente condicionada à carne corruptível. Jaime, então, defende o direito de exercer a paternidade do filho que Vanda levava no ventre, para nunca mais: *como se toda a minha força e o meu ardor coubessem num vulgar corpo humano e não fosse urgente que eu fizesse um filho mais divino do que um simples filho do homem*.

Os filhos não nascem para o corpo, mas para o afeto que aquece a alma dos pais e lhes inventa razões de alegria e aflição, contudo, razões de que se preencha a vida, resultando glorificada pela possibilidade de gerar descendência, assim transcendendo e vencendo a morte. O transbordamento da emoção à lembrança do filho, suscitado pela visão do presépio, confere dimensão divinatória à

responsabilidade do homem sobre o seu destino, e metaforiza o desejo de que as novas gerações, metonimizadas no menino, constituam-se em humanidade menos precária.

Falharam com a vida todos os sistemas e doutrinas em que se plantaram as esperanças, e Jaime desconfia de que os valores construídos historicamente foram uma traição ao ser: racionalizaram a existência sem auscultar os sentimentos, porque ainda não é do homem instituir valores sociais compatíveis com singularidades. Será, algum dia? Concordamos com Nietzsche (Apud:JOLIVET.1957,70) quando considera que *a lógica rígida dos sistemas* não comporta o *sentimento das complexidades da existência*. Os cânones religiosos converteram em pecado os desejos humanos, e o amor onipotente da transcendência divina não concedeu a plenitude prometida aos místicos, no entanto, *todos os sonhos lá estão –no presépio–*, como a significar que a esperança persevera e o homem não abdica, sentimentos referidos por Nietzsche (Apud:JOLIVET.1957,82) nos termos: *também nós, os sem-Deus e antimetá físicos, vamos buscar o nosso fogo ao incêndio que a velha fé milenária ateou*.

Ter sido diálogo e optar por ser solidão foi a possibilidade escolhida por Jaime para, em pregnância de sentir, achar-se em autenticidade, como culminância da existência de quem soube trocar a paz da indiferença pela inquietude nunca apaziguada de sucessivas indagações *do sangue* (AB:272), pois as questões existenciais que verdadeiramente contam são o desafio mais desconcertante: *Porque a indiferença visitara-me, outrora, em face do que depois me alucinou* (AB:271).

E a luz de dentro tão viva no velho corpo – como entender que envelheceste (...)? – (AB:130) depura a sensibilidade de Jaime e amplia sua compreensão dos dramas existenciais e das estratégias que os homens inventam para entretê-los. Para suprimir o tédio do vazio ocupam-se de rituais de fé, de trabalho, de justiça social, projetam-se em grandiosas ou pequenas ações. Assim se passou com o Doido da Beló que matava o tempo tentando encaixar um sapato no sino da igreja, e quando Vanda, penalizada, ajuda-o e acerta, o doido entedia-se e definha até morrer. O marido de Vanda entrega-se inesgotavelmente ao trabalho que transforma em moedas, enquanto ela impõe desafio erótico à solidão, Águeda se nutre de culpas e prostração, Padre Marques ancora-se na sinceridade do seu misticismo canônico, Miguel vem, não se sabe de onde, para lutar pela

regulamentação de direitos trabalhistas dos operadores das minas de volfrâmio e, cumprida a tarefa, vai, paladino da justiça.

O impulso contínuo do fazer é formulado na analítica existencial de Heidegger (1998, I, §28) nos termos de envolvimento do *Dasein* em modos de *ocupação* (com coisas) e de *preocupação* (com pessoas), que designam o movimento e as relações do *Dasein* lançado em um mundo já estruturado, do qual recebe as primeiras interpretações, confundindo-se com o modo de ser dos outros e imergindo na indeterminação do impessoal, que é a situação imediata de instalação do *ser-no-mundo*. Quer dizer, o *Dasein* se abre deixando-se envolver na familiaridade cotidiana do impessoal sob os modos de ocupar-se e preocupar-se com entes.

A tese do filósofo propõe a ação como fato inarredável e característica ontológica do *ser-no-mundo*, e depreendemos ressonância desse caráter na ponderação singularizada do narrador de *Alegria Breve* sobre investimento da sua inquietação no impulso de fazer:

Mas como evitá-lo? Eu também tinha direitos, eu também descobrira que agir é uma forma mais útil do que todas as formas superiores de humanidade e de justiça e do mais, porque era a forma de realizar a vida imediatamente por descompressão. (AB:101)

.....
no fim de contas, admitia que era a própria justiça que contava e o resultado final. E no entanto, em trémula imagem eu não via agora que contasse, porque, realizada toda a tarefa, um desencanto indizível me esgotava em tristeza indizível e uma outra tarefa me chamava onde? para quê? que vais fazer depois de realizares todas as tarefas? acaso a paz virá ter contigo ao fim de tudo, ao fim? e era lógico que me chamasse, porque uma voz absoluta falava não ali na aldeia que era um acidente particularíssimo, mas do lado de lá do horizonte dos horizontes.

Assim portanto eu tive de perguntar-me “e depois?”, que era a pergunta de Ema. Porque era possível que o absoluto fosse então apenas o do agir como o rabo cortado de uma lagartixa que se agita por sua intrínseca necessidade e no seu mexer-se se esgota, se bem que o meu mexer tendesse a justificar-se naquilo que com esse mexer-se mexia. (AB:102-103)

O valor da ação não se consuma nos resultados, provisórios na eficácia, e o mal-estar de almas em ebulição destilam insuficiência do feito, de modo que ainda e sempre muito se há que realizar. Contraditoriamente, é da incompletude constitutiva –*desencanto indizível*– que os homens desentranham desejos e

esperanças e lutas, consumados na plenitude ou consumidos no fracasso, contudo circunscritos na fatalidade sísifa do recomeço. Então Jaime desconfia de que o absoluto consistiria no agir como o oposto da aniquilação derivada da imobilidade, afinal o mais danoso sempre é não sonhar, não buscar, não importando qual seja a qualidade e o alcance do sonho: cada um faz o melhor que pode e sabe. Fora o que aprendera com Ema.

Ema viera à aldeia socialmente, como amiga de Vanda, e as duas mais Águeda foram vértices para os quais Jaime guiou a solidão, na ânsia de ancorar a própria fragilidade e preencher o próprio vazio com o amor do outro. Sua deambulação amorosa e as razões sociais ou de fé que impelem as pessoas a agir, define como as andanças de Médor, cão abandonado, de uma casa para outra, *num vaivém de lançadeira sem tecido para tecer (AB:153)*. Assim é que Vanda e Ema estiveram no interlúdio da relação primeira e da definitiva que Jaime manteve com Águeda:

Que é que me excita então em ti, Vanda? Porque só o teu corpo é que. Ou não? Pela noite de febre, os meus passos solitários. Ressoam nas ruas desertas – que é que me move? A noite afoga-me de calor, o suor escorre do meu desespero – que é que significa isto? Como se trouxesse de Ema a fome da sua carne e que realizada aí se realizasse em remorso ou em vazio e apontasse agora para onde? Ah, que a tua beleza perdure, Ema, incomunicável e fantástica, lá onde o meu desejo tem pudor de reconhecê-la. Desejo absurdo e tão vivo. Na linha pura da tua anca, nos teus cabelos de seda, nos teus seios matinais, na auréola do teu olhar – aí se forma e não é daí. O teu corpo, uma via de acesso, mas para quê? não acede a nada, é lá onde for o prazer donde partiu e a que regressa coberto da vergonha do primeiro pecado. Há uma realidade presente na tua realidade e só ela é real – que é que isto quer dizer? O aceno da tua plenitude no teu sexo louro e quente – e não aí. Na ponta da minha fúria não te atinjo, quem te separou de ti? Atinjo só o meu esgotamento. (AB:222)

O desejo por Ema, insaciado porque ela não lhe corresponde a paixão, prolonga-se pelo corpo reconfortante de Vanda, mas é o modo de ser evanescente de Ema que, negando o corpo e oferecendo algo da sua transcendência – beleza, bondade, inteligência, magnetismo –, envolve-a numa aura de magia e mistério a desafiar Jaime a converter a potência de amante em potência de amigo. A importância da mulher na vida do amigo ultrapassa o afeto carnal, razão pela qual a relação de amor entre os dois se dá apenas no plano das idéias. Ema é o

desdobramento reflexivo de Jaime, seu contraponto e seu complemento. A partir dos conceitos defendidos por ela, ele amplia o horizonte das possibilidades de pensar e conceber, principalmente, questões relativas a Deus e à espiritualidade.

Desprendida de quaisquer sistematizações, Ema não lhes invalida, contudo, alguma eficiência a ajudar quem delas precise na criação de argumentos para justificar a vida; destituída de preconceito, é sempre acessível a novos conhecimentos e à convivência conciliada com a alteridade, e de sua palavra *redentora* (AB:153) emana a esperança na humanidade que *iniciava a sua viagem para a perfeição luminosa* (AB:286). Embora profundamente espiritualista, revela consciência problematizadora da divindade no sentido de não ter garantia da existência de Deus e considerar irrelevante o fato:

– De modo que me é indiferente que Deus não tivesse encarnado – diz Ema – desde que tenha encarnado a divindade. Porque o que importa é que o céu tivesse baixado à terra. Há um apelo invencível e é só. É-me perfeitamente indiferente que Cristo *nunca tivesse existido!* Você lembra-se do Emílio Bossi “Cristo nunca existiu”. Que cretino! Os Evangelhos não nos dão um retrato de Cristo, porque a sua verdade não está na sua existência. Que importava que Cristo nunca tivesse “existido”? Que importava que fosse uma fábula ou que sejam fábula os seus milagres? O milagre é que essa fábula exista. E é só o que importa. (AB:215-216)

Para Ema, o que resplandece na idéia de Deus é a constituição de valores compatíveis com necessidades e anseios humanos, norteados por um desejo de bem supremo que não se sabe bem qual é, mas que se almeja alcançar, desentranhando da necessidade uma ardorosa esperança. Se a fé em Deus confere força ao homem para empreender sua trajetória, benfazeja é a fé; se crer em Deus ajuda o homem a atualizar suas melhores possibilidades, abençoado é o crente: se Deus é a ressonância da *Grande Voz* (AB:241) que anela na intimidade dos nossos medos, é porque precisamos da dimensão do sagrado.

As concepções metafísicas de Ema impregnam-se da serenidade com que se resolve bem a existência, mas a voz discordante de Jaime opõe ao discurso providencialista, divino ou humano, a descrença na redenção do homem, e considera o sistema de idéias da interlocutora uma estratégia de enfrentamento do vazio, afinal, *inventar o porquê, formular uma lei, dá-nos a pequena ilusão de dominarmos o desconhecido* (AB:153).

Não obstante as divergências, os diálogos com Ema contribuíram para que a inquietação angustiante de Jaime evoluísse para um estado de apaziguamento, resultante da incorporação resignada, contraditoriamente, da angústia e da inquietude à existência, porque são inelutavelmente dela – *Animais ferozes dormindo* (AB:274). Ema se reconciliara com a vida através da crença na espiritualidade, enquanto Jaime tranquilizou seus dilemas pela aceitação da existência sem Deus, no entanto admitia que a fé tem a eficácia de aliviar dos crentes o temor da absoluta responsabilidade sobre o próprio destino, tarefa demais arriscada para a fragilidade humana:

Quanto eu dava para ouvir – ó noite, noite longa, perene, espaiada ao silêncio primordial, branca e nua vastidão, intacta passiva ao meu primeiro gesto, eu o levanto e o terror inunda-me de suor, o terror de todo o mundo futuro, de toda a História futura, suspensa do meu dedo breve, incandescente, noite. Deus tinha a sua divindade, a sua eficácia absoluta, para sempre no futuro gravada a textos sagrados, à prostração dos povos desde o mais baixo da miséria para que a altura dele fosse a maior: quem pode garantir a minha divindade além de mim? (AB:191)

Valemo-nos do conceito de *possibilidade* de Heidegger (1998,I,§9), que corresponde às diversas feições em que o *Dasein* se projeta, para avaliar a vontade de auto-superação de Jaime como movimento evolutivo que, na condição de singularidade não é prevista na tese do filósofo, embora virtualizada no âmbito do possível. Se a temporalidade do *Dasein* é necessariamente *projeção* para possibilidades, modos de progressão podem se inscrever nessa *facticidade*.

Jaime não negligenciou a responsabilidade de construir sua trajetória, projetando-se para o melhor de suas possibilidades e experimentando limites da condição humana, a que responde com a expectativa de que as novas gerações, metonimizadas no filho aguardado, saibam se constituir em existências menos precárias. O aprendizado da esperança é um ganho que o velho solitário na aldeia abandonada opõe ao sentimento trágico do humanismo, passando em revista, na memória tumultuada pela emoção, acontecimentos decisivos da sua história pessoal e compartilhada, que fornecem a matéria-prima para sua narração. Jaime Faria cumpre tridimensionalmente a existência, vivendo, recordando e escrevendo, como formas efetivas de vida que o habilitam a compreender melhor a condição existencial humana, atualizada em existências singulares. E o saldo resulta positivo:

Há o sol e a neve e a aldeia deserta. O meu corpo o sabe, na humildade do seu cansaço, do seu fim. *Alegria breve*, este meu sabê-lo, esta posse de todo o milagre de eu ser e a deposição disso para o estrume da terra. Sento-me ao sol, aqueço. Estou só, terrivelmente povoado de mim. Valeu a pena viver? Matei a curiosidade, vim ver como isto era, valeu a pena. (AB:233-234 [itálico nosso])

.....
 Foi bom ter nascido, para ver como isto era, para matar a curiosidade. *Fúgdia alegria, luz breve*. Foi a que me coube, em paz a aceito. E em cansaço. Em paz. Deve ser igual – haverá diferença? – em serenidade a vivo. Agora espero o meu filho. Águeda era estéril, serei eu estéril? As evidências não se discutem, e a vida é uma evidência. E a terra. Mesmo que tudo esteja em ruínas. Como não vir o meu filho? Virá um dia. Viciado talvez? Virá um dia. Dir-lhe-ei então:

– Recomeça tudo de novo. A terra não pode morrer. Como viveria ela sem ti? (AB:333 [itálico nosso])

E o saldo que resulta positivo é a valorização da vida como um bem em si mesma e a promoção do homem à condição de criador supremo de si e da realidade à qual seu sentimento e sua consciência conferem significado, não obstante os esforços sobre-humanos que a conquista diária do viver demanda. A atitude estoica do protagonista que converte desamparo em coragem, ansiedade em realização, niilismo em vontade de plenitude, transfigura o tônus opressivo e sombrio da efabulação em perspectiva luminosa da verdade essencial do homem, para que a existência se realize na autenticidade do *sangue* e da transcendência de *ser-em*, *ser-com* e de *vir-a-ser*. A gênese do percurso existencial genuíno se ilumina pela pregnância do sentimento –*alegria breve, fúgdia alegria, luz breve, aparição, estrela polar, epifania, alarme*–, dimensão por si só justificadora da vida, que se cumpre incorporando morte e renascimento. *Alegria Breve* é a experiência do prodígio de *estar-sendo* intensamente e, antagonicamente, a serenidade de aceitar a morte como culminância do processo, é a esperança do renascimento a consagrar definitivamente a vida que não cessa, apenas muda de veículos –somos todos mediadores–, por isso a persistência de Jaime em ser seu guardião até que o filho, símbolo maior da transcendência, viesse substituí-lo.

Jaime exponencia o caráter essencial dos protagonistas de Vergílio Ferreira, a inconformidade de que a vida se resolva na impessoalidade, tornando-se personagem emblemática que condensa o extrato de um modo de ser autenticamente humano, para aquém e além do comportamento social ordinário e prático de envolvimento passivo na cotidianidade, embora este também lhe seja

concernente. Sua personalidade extrapola a *verossimilhança para melhor exprimir uma ontologia e uma ética* (Robert Bréchon. In: FERREIRA. *Alegria Breve*. 1969, 15.), na medida em que converge possíveis modos de sentir, pensar e fazer não concentrados em existências singulares, mas virtualmente compatíveis com a realidade humana, o que configura o valor simbólico de Jaime ou a sua condição de *arquipersonagem*, segundo formulação de Hélder Godinho (1985).

Coberta pela neve a maior parte do tempo e em ruínas, a aldeia abandonada é cenário alegórico da solidão humana e do sentimento de desamparo, mas guarda, pela vontade de Jaime, a promessa do sol, da primavera, do novo dia, do filho. A aldeia é um lugar de mutação onde Jaime espera para cumprir um rito de passagem:

É pois difícil a aprendizagem do silêncio – do silêncio absoluto, mineral? Mas só erguendo-se daí, da estrita aridez, a minha palavra é humana. E no entanto, na lua que esplende no céu, na neve que fosforesce sobre a aldeia espectral, um indício fala no limiar das origens. Erradia presença. Como um dedo que se levanta, como o sopro inicial. Vem na água da lua, na aura da imensidade. Multiplica-se na frenética presença das gentes que se foram. Trespasa a montanha, trespasa-me como súbita corrente de ar. Ah, sê calmo. O espírito dorme o seu sono eterno. A tua vigília é o teu corpo. Limitado, avulso, perecível. A tua grandeza é o braço que se estende com o teu testemunho. Alguém virá recebê-lo. Alguém. O teu filho, alguém. A terra é tua. Branca, enorme e virgem, no grande espaço lunar – que horas são? (AB:135)

O excerto se estrutura de alguns recursos característicos da ficção de Vergílio Ferreira, que enriquecem a factualidade com problematizações não factuais. Neste sentido, a constante interrupção da horizontalidade narrativa abre viés para a expansão vertical das reflexões e do adensamento sensorial e afetivo do personagem, cujo desdobramento, no final do trecho, em segunda pessoa habilita-o a sobrepor-se às próprias limitações, dialogando conselheiramente consigo para fortalecer-se e resistir até que seu tempo se esgote. Nesse ponto, assume tom profético a dar garantia de que a esperança se cumprirá e a vida triunfará sobre a terra guarneçada pela imensidão do espaço.

É perceptível na citação o sentido de complementaridade que elementos naturais conferem à trama, como se compartilhassem dos dramas, fato que se confirma ao longo da obra em análise e que se constitui característica recorrente da ficção de Vergílio Ferreira. Eles conotam o eixo silencioso da perenidade de que

emerge o factual e o perecível –*erradia presença*–, conferindo sentido à existência que só há como parte da imensidão universal. Assim, *lua-montanha-neve-terra-sol-água-ar* são signos que indiciam o tempo e simbolizam a grandeza que excede o homem, oferecendo certa sensação de aconchego e conforto às suas dores e inquietações. A conversão da paisagem em signo desvelador de outras significações decorre da potência icônica da linguagem artística capaz de deflagrar sentimentos e idéias, conforme ensina a Semiótica peirceana.

Da natureza telúrica e sideral transpira um silêncio povoado de vida desde o *limiar das origens*, e a presença atemporal da paisagem, testemunha dos transe vividos por Jaime, deflagra lembranças e a comoção que lhe entretecem a existência e fornecem-lhe a matéria da escritura. A descrição minuciosa dos cenários e a narração lenta, entremeada de digressões, fazem as situações saltarem do texto e tornarem-se vivas; os fatos são trazidos no discurso e o sentimento que deles emana lateja, vibra no entretecido das palavras.

A tonalidade dramática do tema é adensada por uma técnica romanesca vigorosa de aceleração e retardamento que segmenta a temporalidade segundo o fluxo das emoções ressuscitadas no tumulto das lembranças, de modo que passado e presente se interpenetram fragmentariamente nos planos factual, metafísico e discursivo, caracterizando o estilo *labiríntico* da *estrutura narrativa* (COELHO.1973:221) de *Alegria Breve*:

(1) Mas inesperadamente comecei a simpatizar com o Amadeu. Era um tipo inteligente e os tipos inteligentes ajudam-nos imenso. A função deles é darem-nos razões para a gente dormir sossegada. (...) saía com ele para a montanha. (...) começava a gostar dele, Amadeu justificava-me. **(2)** Uma nova manhã sobre o mundo, que dia é hoje? O sol levanta-se quase do extremo da montanha, traça um pequeno arco, desaparece pelos lados da vila. Há uma altura no Verão em que aparece entre os dois montes. Ergue-se solene, toda a vastidão do mundo se alaga da sua luz. **(3)** É um luar enorme pelas noites de Verão. Sentamo-nos todos na eira, que é um pequeno largo ao pé da casa, ficamos todos em silêncio. Às vezes jogamos ao “dormir”, nós, os garotos, e Norma e as suas amigas, enquanto a noite não é bastante, nem a lua, *nem a força corrosiva que vem nela, levantada e imensa como um vendaval*. Então sentamo-nos cansados, os olhos cerram-se ao peso enorme da noite. Deito-me no colo de minha mãe, adormeço. É a parte de mim cansada que adormece, o meu corpo diurno, nas tréguas da inquietação. *Mas a outra parte escuta ainda, maravilhada e muda, no limiar do terror e da interrogação. O espírito da terra passa, olhamo-lo.* **(4)** Que é que interroga em mim? *Uma música antiga ressoa no limiar da memória.*

Uma palavra assoma ainda numa súbita apreensão do sangue. Se a digo, é estúpida, calo-a. O luar escorre pela montanha, impetuosa torrente de uma luz mineral. Estendo a mão, escorre-me pelos dedos. Pesa, densa, como um escorrer gordo de mercúrio, esvai-se aérea, como a essência das coisas. (...) Um timbre de guitarra treme na água lunar. Como uma pedra numa laguna. (5) Ouço Amadeu quase com ira, vibrante de atenção.

– É curioso – disse eu. – Você vai buscar o Absoluto à violência. O Absoluto hoje é a violência.

– Se você quiser, todo o Absoluto é uma violência. Sempre o foi.

(6) Sentado à braseira, Padre Marques move devagar uma peça de xadrez:

– Antes fosses quente ou frio. Mas porque não és frio nem quente, apresso-me a vomitar-te da minha boca.

(7) – Até certo ponto, é verdade – diz Ema, fértil e loura, polida de unhas, na boca um cigarro de ponta dourada. – Tudo o que é grande é violento. Deus é a grandeza maior.

Demoramo-nos à mesa, estamos só nós, Ema, Vanda e eu. Amadeu partira já, falávamos dele e do seu breviário. Foi quando Vanda, grave, um pouco pálida, a mão um pouco trêmula com o cálice no ar:

– Tenho uma coisa a dizer-te – declarou para mim.

– Que coisa?

(8) *Um timbre de guitarra estremece no ar. É a voz da noite. Trôpega, hesitante, passa pela rudeza de um homem rude, é a voz da noite. (9)* Então, encorajado, falo a Amadeu das minhas “aventuras”, do meu corpo insaciável. *Amadeu redimia-me, uma voz nova unificava-me desde o primeiro pecado. A vida real de um homem abria-se-me adiante, os mortos apodreciam na memória.* No alto do monte, sentados ao sol de Inverno, junto à capela de S. Silvestre. A aldeia em baixo erguia-se para a luz, como uma flor. Amadeu sorri. *Outra vez o cu-de-galinha torcido – porque ris? Uma redenção não é fácil*

– São estreitos os caminhos de Deus

uma redenção ilumina-se até às raízes. (AB:193-195 [itálico e numeração nossos])

A seqüência exemplificada se estrutura pelo encadeamento de situações distintas, que identificamos com números para melhor percepção: os entrecos um, cinco e nove focalizam Jaime e um amigo passeando ao *sol de Inverno* pelos lados da montanha enquanto dialogam sobre questões instigantes para ambos. Nesses segmentos, ao discurso indireto se mesclam ocorrências diretas e algumas indiretas livres (*Outra vez o cu-de-galinha torcido – por que ris? Uma redenção não é fácil / uma redenção ilumina-se até as raízes*), e momentos prolongados de introspecção²⁰ –*duração interior* segundo categorização de Bergson. O sétimo trecho registra um diálogo entre Jaime, Ema e Vanda que está prestes a contar sobre a gravidez, e o

²⁰ Os momentos de introspecção –digressão reflexiva– estão destacados em itálico no curso da citação.

sexto apresenta um encontro com Padre Marques, o companheiro mais constante, desde a juventude até quase o fim. Amadeu, Vanda e Ema são personagens do passado recente, quando a aldeia foi invadida pelo dinamismo da tecnização. No final da segunda seqüência a descrição da paisagem realça a expansão da luminosidade solar e, ato contínuo, há *um luar enorme pelas noites de Verão* assinalando o deslocamento temporal para a infância do protagonista, criança já sensível aos mistérios da vida e do mundo, a cuja inquietação o adulto dá voz, textualizada na forma do discurso reflexivo que faz composição com o relato de fatos e com a caracterização dos ambientes. A história passada não passou, porque viver é *ter-sido e vir-a-ser*²¹, de modo que o velho solitário está acumulado de emoções, e o narrador se detém no presente da enunciação, produzindo pela conotação discursiva atitude de imersão, textualizada nos segmentos dois, quatro e oito, com ligeiras suspensões feitas por ocorrências indiretas livres (*que dia é hoje? / Que é que interroga em mim?*).

Para visualizar a estruturação labiríntica da narrativa, representamos a composição segmentada do trecho citado na forma de diagrama, identificando as épocas, as cenas e as modalidades discursivas:

Cena 1	Cena 2	Cena 3
<ul style="list-style-type: none"> – passado recente – encontro de Jaime com Amadeu – discurso indireto, digressão reflexiva 	<ul style="list-style-type: none"> – presente intra-referencial – Jaime só na aldeia deserta – discurso indireto, predominância de descrição, digressão reflexiva, discurso indireto livre 	<ul style="list-style-type: none"> – passado remoto – Jaime na infância com família e amigos – discurso indireto, descrição, digressão reflexiva
Cena 4	Cena 5	Cena 6
<ul style="list-style-type: none"> – presente intra-referencial – Jaime só na aldeia – discurso indireto, descrição, predominância de digressão reflexiva, discurso indireto livre 	<ul style="list-style-type: none"> – passado recente – continuação da 1ª cena – discurso indireto, discurso direto 	<ul style="list-style-type: none"> – passado recente – Jaime jogando xadrez com Padre Marques – discurso indireto, discurso direto
Cena 7	Cena 8	Cena 9
<ul style="list-style-type: none"> – passado recente – encontro entre Jaime, Vanda e Ema – discurso indireto, descrição, discurso direto 	<ul style="list-style-type: none"> – presente intra-referencial – Jaime só na aldeia – discurso indireto, descrição, digressão reflexiva 	<ul style="list-style-type: none"> – passado recente – continuação da 5ª cena – discurso indireto, descrição, discurso direto, digressão reflexiva, discurso indireto livre.

²¹ Leitura motivada no conceito de *ekstase da temporalidade* de Heidegger (1998,II,§65).

O estilo narrativo do autor em *Alegria Breve*, mesmo que dificulte a composição seqüencial do enredo, realça a força dramática no tratamento do tema. Episódios estanques se prolongam uns nos outros, alinhavados pela ressonância afetiva que os imanta; as modalidades direta, indireta e indireta livre se complementam em seqüências discursivas, entrecruzando diálogos, narração e digressões reflexivas, de que resulta, às vezes, pontuação nem tanto ortodoxa.

O apuro artesanal da técnica em *Alegria Breve* surpreende o ritmo da narração em harmonia com a pulsação emocional, capacitando a materialidade lingüística a sugerir estados de alma intensamente vivenciados.

5- CONHECIMENTO EM ARTE

O discurso, enquanto modo constitutivo do ser do homem, é responsável pela construção do saber, que se efetiva no processo auto-gerador de signos e significados. Na interpretação se configura o caráter criativo do homem, porque é ela que organiza e articula os conhecimentos intuídos na convivência e na interação, produzindo significações pertinentes a cada conjuntura.

Homem, linguagem e conhecimento são acontecimentos mutuamente determinantes. A culminância do processo de hominização se dá no momento em que se instala no psiquismo a capacidade da linguagem produtiva, que agencia e transforma saberes, pelo compartilhamento de experiências. Ela é o modo de apropriação que o humano faz de si, reconhecendo-se, assumindo consciência do seu próprio ser, do outro e do mundo em que se inscreve:

Logos é tanto palavra para o dizer como para o ser, ou seja, para o fazer-se vigor do que é vigente. Dizer e ser, palavra e coisa, pertencem um ao outro num modo velado, pouco pensado e até impensável. (HEIDEGGER. 2003,188)

.....
 O homem se torna no experienciar, o que ele expressa de si, a partir de cada necessidade, mediante a qual ele se constata como cada outro. (Heidegger. Apud: Acylene Maria Cabral Ferreira. In: DASTUR. 2006,210)

O enunciado *O homem se torna (...) o que ele expressa de si*, implica compreender o homem como signo, porque se define a partir dos significados que confere às experiências. Todo indivíduo recebe de berço um acervo de bens simbólicos produzidos no processo cultural, que são recolhidos em porções ressignificadas na sua base psíquica, num contínuo pela vida afora, configurando sua identidade, em devir, na interação com a alteridade. A capacidade da mente humana não é onipotente nem acabada, se não uma virtualidade plástica que se expande juntamente com a linguagem, nutrindo-se ambas do mundo fenomênico: o crescimento do mundo, ao oferecer novos desafios, deflagra mecanismos mentais de ajuste e cria novas necessidades sýgnicas. Assim, o conhecimento vai sendo

construído no percurso da linguagem, como *acontecimento-apropriador* de mundo²² (HEIDEGGER. 2003,215), e esse processo é ilimitado.

Na posse da linguagem que nomeia, transforma e cria, como agenciadora do fluxo do pensamento, o homem assume a consciência do tempo e de sua condição de ser histórico. O fundamento da historicidade, ou seja, da condição de ser *pro-jecto*, reside nas possibilidades de interpretação que se abrem a cada modo como o homem está em situação no mundo. A concepção de *pro-jecto* teorizada pelo Existencialismo e a de linguagem como morada do ser, enunciada por Heidegger, correspondem, em termos de filosofia da linguagem, ao que Peirce concebeu como *semiose* ou *autogeração sígnica*: *Se cada pensamento é um signo e a vida é uma “corrente” de pensamento, o homem é um signo* (1980,82).

A capacidade de produzir pensamento em signo marca o ponto de mutação entre não ser e ser humano. Embora a linguagem não se limite à verbalização, esta é a sua principal manifestação, a mais apropriada à produção e transformação da cultura –assim revela a história. Possivelmente, os primeiros atos de nomeação tenham sido icônicos, tentando aproximar a sonorização da fala de caracteres de um ente nomeado. A iconicidade daria garantia de que a palavra indicava determinado objeto e não outro. O fato de o signo apontar para um objeto do mundo define o seu caráter de índice. Considerando que a fala é, originariamente, diálogo, compartilhamento de idéias-signo, fez-se imediatamente necessário estabilizar sentidos entre as palavras e os entes nomeados. A estabilização, relativa, configura o valor simbólico do signo verbal, como garantia da comunicação e da crescente expansão da cultura. Sobre a relação entre o nome e coisa nomeada, Peirce considera:

Um substantivo próprio, quando nos deparamos com ele pela primeira vez, está existencialmente conectado a algum percepto ou outro conhecimento individual equivalente do indivíduo que esse nome designa. Então, e somente então, é o referido nome um índice genuíno. Na próxima vez que nos deparamos com ele, é preciso considerá-lo como um ícone daquele índice. Uma vez adquirida uma familiaridade habitual com ele, o nome torna-se símbolo cujo interpretante o representa como ícone de um índice do individual nomeado. (PEIRCE.2000,88)

²² Trabalhamos com o sentido de mundo concebido por Heidegger em *El origen de la obra de arte*, 1958a,63: “El mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico”.

No excerto anterior Peirce confere preeminência do valor indicial do signo sobre o icônico e o simbólico, como um segmento no percurso reflexivo sobre as possibilidades de nomear os existentes. De qualquer modo, os três valores é que conferem ao signo o caráter de significar, sejam os atos de nomeação motivados ou meramente convencionais.

Em suas teorias da linguagem e da arte, Heidegger opera predominantemente com as possibilidades icônicas da palavra, ao considerar que a essência do dizer é a manifestação iluminada da *coisa*, que se faz *presença* como linguagem. A capacidade de vivificar, de dar vigência à *coisa* como fundamento da fala foi o modo inaugural de nomear:

O *logos* leva o fenômeno, isto é, aquilo que se põe à disposição, a aparecer por si mesmo, a brilhar à luz de seu mostrar-se. (HEIDEGGER.2002,188)

.....
O *logos* é, assim, o recolhimento originário de uma colheita original a partir de uma postura inaugural. O *logos* é postura recolhedora e nada mais. (HEIDEGGER.2002,190)

.....
Nomes são palavras pelas quais o que já é, o que se considera como sendo, se torna tão concreto e denso que passa a brilhar e a florescer por toda parte na terra, predominando como beleza. Os nomes são palavras que apresentam. Os nomes apresentam o que já é, entregando-o para a representação. Mediante essa sua força de apresentação os nomes testemunham seu poder paradigmático sobre as coisas. (HEIDEGGER.2003,178)

Os nomes apresentam as coisas porque as tornam presentes, fazem-nas resplandecer, os nomes são lugares onde mora tudo o que há. Também os nomes entregam *o que já é* para a representação. A linguagem sofre um desgaste entre a função desveladora de apresentar iconicamente os entes, e a função de representá-los indicial e simbolicamente, por predominância. Embora os hábitos representacionais atenuem o vigor da linguagem, este fato é um deslocamento necessário e inevitável para o desenvolvimento dos saberes. O resgate de uma fala inaugural, que consiste em o nome trazer a si o nomeado, se cumpre na arte. Segundo Heidegger, a essência da linguagem se encontra com o dizer poético, como acontecimentos instauradores da verdade do ser. O filósofo recolhe do pensamento grego o sentido de *aletheia* –desvelamento– para a concepção de

verdade. A verdade do ser, portanto, consiste na sua vigência posta em evidência, à proporção em que se concede, propiciando o pôr-se em linguagem.

A cambiante realidade dos seres, que oscilam entre mostrar-se e retrair-se, comunga com o duplo caráter do signo, de conceder e simultaneamente negar, configurando a potência e a fragilidade das palavras.

A ênfase ao signo verbal nestas reflexões incide no tema que este percurso de pensamento aborda, qual seja, a concepção de que a arte é um modo de linguagem que propicia conhecimento. Os argumentos privilegiam a arte literária, dada a necessidade de delimitação, para lograr maior aprofundamento do tema.

Impõe-se neste ponto pensar a arte. Por princípio, a arte não possui um estatuto que lhe circunscreva as ocorrências, porque isso representaria o próprio cerceamento do artístico. E critérios de validação do estético existem? Sim, porém nenhum critério é inclusivo de todas as obras consideradas de arte e, simultaneamente, excludente de obras não artísticas. Experimente-se o critério da ficcionalidade nas suas várias nuances, da mais verossímil à mais fantástica: um trabalho publicitário é ficcional sem ser artístico, embora alguns sejam tão criativos e inusitados que tangem o estético, a não ser pelo fato de visarem a uma finalidade utilitária imediata, a venda de um produto. Se considerarmos ficção como algo que não tem realidade, que dizer de uma pintura, uma música, uma escultura, um romance? Não existem? Se não têm realidade, como pensá-los na relação com o conhecimento –tema destas reflexões?

Parece inviável pensar-se em critérios universalizantes para a arte, embora empiricamente a reconheçamos, o que não significa que a validação do artístico seja concernente, apenas, a julgamento subjetivo. Ao indivíduo cabe aderir ou não à obra, dependendo de ter sido ou não tocado por ela. A legitimação do estético não é individual porque é coletiva, sem ser universal. A configuração da subjetividade se constitui pelo compartilhamento e pela inserção em determinadas conjunturas; ato contínuo é o estabelecimento coletivo de valores, que atuam como parâmetro para o pensamento e a ação. A validade desses códigos sempre é suscetível de reavaliação pela incorporação de novos conceitos, em decorrência do trânsito dos sujeitos entre várias *formações discursivas*²³.

²³ ORLANDI.1992,165: *Formações discursivas* são domínios do saber historicamente determinados e que determinam a posição do sujeito e a delimitação do sentido.

A validação do estético, portanto, é condicionada pela pluralidade de códigos instituídos cultural, histórica e geograficamente, corporificados numa comunidade ajuizante, embora a plenitude do artístico se revele no comprazimento da fruição empírica e singularizada. Se a constituição social dos critérios de artisticidade não exclui nem invalida a apreciação diferida e solitária, também não exige a arte de ser valor universal, fato comprovado pela sua manifestação nas culturas de todas as épocas, lugares e classes sociais. Expressar-se artisticamente parece ser necessidade humana, portanto, a arte é universal, não obstante as variações de códigos e as representações particulares. A realidade dessas ocorrências pode-se verificar numa *viagem* partindo das pinturas rupestres até os raps das periferias de hoje, com escala nas epopéias e tragédias gregas, na arte mística da Idade Média, na grandiosidade da chamada música erudita, na arte nobre e aurática das estéticas clássicas da Modernidade, nas artes realistas e revolucionárias ideologicamente motivadas, da passagem do fim do século XIX para o século XX, e no pluralismo estético contemporâneo, omitindo manifestações artísticas canonicamente legitimadas, por economia, como também omitindo, por desconhecimento, aquelas que a história não consagrou.

Indiscutivelmente, há um assentimento universal quanto ao valor estético de criações do passado que se notabilizaram como obras de arte, e com este *status* se tornaram conhecidas, não importando se mobilizam ou não o receptor. Quem ousaria excluir da categoria de arte os poemas bucólicos de Virgílio feitos sob encomenda do Imperador Augusto, ou as padronizadas cantigas líricas trovadorescas, a *Monalisa*, sonetos camonianos modelizados em Petrarca, a música de Wagner depreciada por Nietzsche, ou narrativas românticas sentimentais e ingênuas? São obras de arte por suas qualidades intrínsecas, ajuizadas por princípios de autoridade decorrentes de perspectivas interpretativas históricas e culturais. Não compete ao receptor de hoje decidir sobre o valor de uma criação do passado já universalmente consagrada.

Em contraponto, a contemporaneidade assiste a indeterminadas e profusas criações que reivindicam o batismo de arte, desafiando o espectador, sem parâmetros, a inventar empiricamente seus próprios critérios e a oscilar no confronto com outros. Sobre essa *prática artística desterritorializada* escreve Celso Fernando Favaretto:

(...) a volatilização do estético estendeu as fronteiras da arte, questionando a idéia de obra de arte (...). (In:DASTUR,2006,252)

.....
 Houve, com isso, uma redistribuição geral da estética, com a pulverização dos códigos de produção e recepção (...). (In:DASTUR,2006,253)

.....
 Os artistas optam “pela realidade imediata da arte (...) um mercado, uma modalidade de lazer, um exercício superior de fantasia”, ou o museu; portanto, uma coisa institucionalizada, instâncias que decidem da oportunidade e da vigência de cada trabalho. (In:DASTUR,2006,254)

Os enunciados de Favaretto pontuam algumas questões sobre a arte em tempos de comunicação globalizada: profusão de obras, multiplicidade de códigos, oportunidade de devaneio e descontração, caráter de mercadoria. Consideramos que o quantitativo de obras e a conseqüente ampliação dos códigos estéticos não são fatos exclusivos destas épocas modernas. Ao longo do tempo e do espaço, a diversidade sócio-cultural entre comunidades se exprimiu também em modos artísticos de produção, que não chegaram a repercutir para além dos próprios territórios, entre outras prováveis razões, por não corresponderem aos critérios de certa intelectualidade e aos interesses dominantes.

Modernamente a tecnologia da comunicação, em crescente agregação de novos recursos, demanda um número cada vez maior de emissores e receptores, e isto oportuniza a visualização das mais variadas manifestações culturais, entre elas as raiadas no espectro da arte, ampliado pela diversidade estilística. O campo aberto de comunicação é preenchido de conteúdos passíveis de assimilação imediata e de curta validade, que logo são substituídos por outros, processo fomentado pela indústria cultural que transforma a criação em produto, emissores e receptores em produtores e consumidores, arte em mercadoria. Nesse contexto de recepção pragmática a arte funciona como forma de entretenimento, alívio das tensões da vida como dever e luta, *exercício superior de fantasia* e prazer, em contraponto ao banal e prosaico da realidade: puro diletantismo.

Paralelamente vigem em museus e circulam em instituições acadêmicas e de cultura, obras de arte abalizadas por avaliações teóricas, feitas por delegação de autoridade. Além dessas institucionalizadas, existem criações artísticas, de publicidade restrita ao contexto em que foram criadas, e aquelas sem nenhuma visibilidade, fatos decorrentes de inúmeras causas, que não é propósito deste

trabalho analisar. Mas vale considerar um certo tipo de arte que requer receptor competente e iniciado, aberto a desafios oferecidos pela obra, que demandam do espectador/leitor atitude de entrega dos sentidos e reflexão. Essa postura fruidora exige tempo e disponibilidade nem sempre viáveis, dadas as determinações pragmáticas e a oferta de enorme quantitativo de saberes e informações (*Quem lê tanta notícia?*²⁴). O receptor geralmente acaba se rendendo à sedução fácil da arte como deleite, em detrimento da que envolve alguma complexidade.

Questionar acerca do que seja arte implica, simultaneamente, indagar sobre as circunstâncias de produção e recepção, a partir das quais se definem os estilos. Delimitaremos, portanto, a partir de agora, um sentido para a arte extraído de teorizações de Heidegger, Peirce e Vergílio Ferreira, principalmente, que serão pensadas levando em conta a literatura em primeiro plano.

Para Heidegger, o poético, e por extensão a arte, como atividade essencialmente criadora, é a origem da produção da linguagem, como um modo de pôr-se a *coisa* em evidência, em presença, no dizer. O ato original de nomear cumpre apresentar, não representar algo que supostamente esteja fora do signo, conforme explicita o filósofo:

Dissemos igualmente que a “palavra” não apenas está em relação com a coisa mas que a palavra leva cada coisa enquanto o ente que está sendo para esse “é”, nele a sustentando, a ele relacionando, nele propiciando à coisa a garantia de ser coisa. Por isso insistimos para que a palavra não apenas sustente uma relação com a coisa, mas para que a palavra seja ela mesma o que sustenta e relaciona a coisa como coisa, e que ela “seja”, enquanto esse sustento, a própria relação. (HEIDEGGER.2003,146)

A essência do dizer, que consiste em *a palavra levar cada coisa enquanto o ente que está sendo para esse “é”*, define o caráter da poesia. A linguagem meramente representacional é um poema desgastado, que não mais ilumina o vigor do que vigora. Assim é que o filósofo inspira a pensar a arte como um modo de a vida manifestar-se e significar em síntese e densidade, vivificando sentimentos²⁵ e

²⁴ Caetano Veloso. *Alegria Alegria* – fragmento: “O sol nas bancas de revista/Me enche de alegria e preguiça/Quem lê tanta notícia?”. Difusão midiática.

²⁵ Embora o significado do termo *sentimento* etimologicamente esteja ligado às sensações primárias, no contexto deste trabalho ampliamos sua abrangência tanto para as impressões sensoriais derivadas como, por exemplo, as de prazer, beleza, repulsa, quanto para as reações afetivas.

emoções que são próprios do ser do homem, iluminando objetos que abrem significância de mundo.

A obra de arte é um lugar de condensação para onde convergem possibilidades de sentir, pensar e agir, vivenciadas, testemunhadas, intuídas ou inventadas, materializadas por um processo de elaboração formal em prol da eficácia expressiva. Em se tratando de obra literária, o efeito estético resulta da desautomatização da linguagem, pelo resgate do potencial poético da palavra, da criação de relações inusitadas e transgressoras entre os signos, da plurissignificação e da sugestão no emaranhado da teia lingüística, entre outros procedimentos concebidos por quem cria, caracterizando a iconicidade discursiva que prefigura imagens capazes de atrair intensa participação fruidora e reflexiva. Sartre afirma *que não há valores estéticos a priori mas sim valores que se descobrem depois na coerência do quadro, nas relações que há entre a vontade de criação e o resultado* (2004, 225), do que se infere que os recursos de criação do artístico são incontáveis e de múltiplas definições.

O artista recolhe conteúdos relevantes do mundo que, de algum modo, o afetam excitando sentimentos e idéias que requerem expressão. A pulsão criadora –*poiesis*– guia o artista no processo de invenção de uma forma corporificadora dos sentimentos que desencadearam a necessidade de criar. O movimento, do impulso inicial ao surgimento da obra de arte, demanda intenso trabalho intelectual, de produção autocontrolada –*techne*– em favor da melhor expressão estética. Embora grandes emoções possam estar na gênese da obra de arte, o processo de criação propriamente se efetiva quando a intensidade da vivência arrefece, oportunizando controle mental sobre a produção. Se uma pintura, música ou escultura podem ser realizadas sob o império de paixões, a literatura geralmente não, porque depende de articulação do pensamento, embora este não se comprometa com os modos lógicos de ordenação e de coerência racional, característicos de outros tipos de discurso.

Concretizar em formas sensíveis experiências humanas subjetivas, é tarefa desafiadora e angustiante, segundo testemunho de escritores, e a arte é a linguagem que de forma mais eficaz realiza esse feito. Peirce concebe a obra de arte como ícone pela propriedade de trazer a si a imagem do objeto estetizado, revelando-o sob aspectos ocultados no automatismo das percepções cotidianas. Criar ícones é engendrar formas similares àquelas que propiciam a pura fruição sensorial da qualidade, conhecimento em *primeiridade* que deflagra sentimentos,

convoca emoções adormecidas e redimensiona o pensar. A arte não representa por transparência o que foi sentido no mundo, ela propicia viver a emoção. O centro de uma ampulheta bem pode alegorizar a obra de arte como um ponto de reunião e dispersão: lugar de convergência na perspectiva do emissor que recolhe sentimentos de mundo e os reinventa transfigurados e unificados no objeto estético; lugar de irradiação do ponto de vista dos receptores, que interpretam recriando, segundo o composto da obra com o repertório cognitivo e as disposições afetivas da mente interpretadora.

A força expressiva da obra está na exuberância icônica da forma, porque a imagem é modo de concretização que melhor dá acesso a aspectos essenciais do fato estetizado e do mundo que se abre através dele, por percepção e por deflagração. Quanto mais a obra incandesce, isto é, quanto mais se evidencia como obra, maior é a iluminação do mundo que projeta: aspectos do mundo se mostram na obra, e não através dela –assim se realizam as potencialidades do ícone. Conforme teorizado por Heidegger, a representação aponta para o representado, a apresentação traz o apresentado para a linguagem. Esse modo de Heidegger conceber a essência do poético/artístico incide nas postulações de Peirce acerca do valor icônico dos signos, embora este opere com a categoria de representação.

O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. (PEIRCE.2000,73)

.....
O ícone (...) é fruto de um potencial da mente para produzir configurações que não são copiadas de algo prévio, mas brotam sob o governo incontrolável das associações. Talvez possamos entender o termo ícone para os objetos externos que excitam na consciência a imagem ela mesma. (SANTAELLA.1995,149)

.....
A essência da imagem é: deixar ver alguma coisa. (...) deixa ver o invisível, dando-lhe assim uma imagem que faz participar de algo estranho. (...) Assim e num sentido muito privilegiado, as imagens poéticas são imaginações. (...) Imaginações entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas. (HEIDEGGER.2002,177)

.....
La obra descollando sobre sí misma abre um mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia. (HEIDEGGER.1958a,59)

A evidência sensório-perceptiva, a vividez imagética da obra iluminam os possíveis contextos de aparecimento do objeto artístico, porque obra e mundo constituem seus significados no co-pertencimento. É reverberando que a obra transcende sua identidade concreta e densa, e se integra na conjuntura, nela desvelando o que pulsa e vibra em *ser-si-mesmo sendo-com*, dela recolhendo e condensando em clímax vivências dispersas no cotidiano. A arte instiga à regeneração perceptiva, à desautomatização dos sentidos embotados por condicionamentos e artificialidades, a ideias desprendidas de juízos preconcebidos, instiga ao desnudamento da alma *que trazemos vestida!*, *triste de nós*²⁶.

A amplitude significativa da arte decorre da sua configuração de signo icônico, cujo caráter é estabelecer relações de similaridade hipotéticas e virtualmente possíveis com fenômenos do mundo, motivadas pela hipertrofia de qualidades, e disso deriva o alto grau de sugestão do ícone, que deflagra imprevistas possibilidades de reação. As qualidades do ícone excitam sensações, realizando a propensão da mente em representar por imagem experiências humanas. Isso demonstra a Psicanálise no evento psíquico da elaboração onírica: *A elaboração onírica transforma pensamentos latentes, expressos em palavras, em imagens sensoriais, na maioria visuais* (FREUD.1996,181). O papel da elaboração onírica é restituir às estruturas psíquicas a sua experiência original de contato com as *coisas-mesmas*. Freud chama de imagens quaisquer impressões sensoriais: sons, toques, cheiros, sabores. A tendência da mente em representar imageticamente explica a relação essencial da arte com a imagem, como intenção de reconstituir o frescor dos primeiros contatos com os fenômenos, sem a interposição de condicionamentos sociais que forjam modos impessoais de conceber e sentir. A arte restitui a autenticidade genuína das *coisas-mesmas*, instaurando a epifania, aparição, lampejo do que não é passível de explicitação, mas se ilumina na concreção do discurso artístico, emergindo das frestas do silêncio. O impronunciável se pressente e se intui a partir do que é possível pronunciar –há uma espécie de revelação. O caminho da linguagem propicia o salto, o lance, mas a experiência do salto é inominável, intraduzível, é conhecimento em *primeiridade*.

²⁶ Fernando Pessoa no heterônimo Alberto Caeiro, Poema XXIV de *O guardador de rebanhos* – fragmento: “O essencial é saber ver, / ... / Saber ver quando se vê, / ... / mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!), / Isso exige um estudo profundo, / Uma aprendizagem de desaprender / ...”

Pelo poder criador o homem descobriu a natureza que ainda guarda mistérios a desvendar, inventou mundo e ainda falta mundo a inventar. A arte é um modo inventado de inventar, pelo duplo movimento combinado da sua manifestação como criação e como criatura: como criação demanda sentimento e entendimento prévios propulsores do processo, como criatura desencadeia novos modos de sentir e saber. A arte é um modo inventado de inventar porque as estratégias de produção da sua verdade são desprendidas da coerência argumentativa e da lógica racional que regem o conhecimento metódico. A criação artística aproxima o homem do poder demiúrgico da natureza, que prescinde de regras e modelos. Invoco apoio do ensaísta espanhol:

(...) el arte es también la expresión humana en cuyo ejercicio resuena la herencia divina de “crear”, esa fuerza mayor, más profunda y más alta, medio de acceso a “otra” realidad primera, donde radica la primigenia divinidad. El arte asume así una dimensión divina al reflejar esos momentos de plenitud, momentos en que las palabras comunes no alcanzan por insuficientes. (LASO. 2001, II, 154)

A que *outra* realidade a arte dá acesso? A dimensão do puro sentimento, à intensidade da vivência emocional, como experiências em *primeiridade*, excitadas na relação desautomatizada com elementos e situações do mundo. Essa experiência tão íntima, inescrutável, irreduzível a qualquer tentativa de explicitação, muitas vezes incompreensível, que é de todos os homens, para o artista é matéria-prima da criação. A obra de arte é uma concreção imaginada –ícone– do que, não tendo concretude, fertiliza a energia pulsante do objeto estético. A arte se instala onde o conhecimento metódico não é capaz de produzir interpretações, porque emoção e discernimento são constituintes independentes, embora mutuamente interferentes.

No segundo livro da *Arte Retórica*, Aristóteles tematiza as emoções como dependentes de crenças e valores e modificadoras de juízos. Para Peirce (1980,77) *a emoção afeta profundamente a corrente do pensamento*. Assim é porque cada um é a totalidade do que sente, pensa e realiza; as paixões fazem composição com a capacidade de discernimento. Portanto, a arte é expressão legítima de verdades humanas. Ela é concebida pelo sentimento e gerada pelo pensamento, afeta o sentir que redimensiona o pensar que projeta a ação. É forma genuína de conhecimento. Com a palavra Vergílio Ferreira:

(...) o mundo da arte é o do limiar da vida, o mundo inicial, mundo da aparição, do qual ela é o sinal sensível e o eficaz meio de acesso. (...) Frêmito de presença sem margens, a arte fala a voz das origens, recupera ao homem o dom da iniciação, da evidência. À pluralização e indiferença das coisas (...), a arte opõe o absoluto da sua verdade inabordável às “verdades”, a comunicação impossível a não ser pela comunhão. Raiando ao fundamental, corporizando o inefável, a arte esgota a comunicabilidade possível – e as razões que a explicam são os sobejos do milagre. (1979,20)

.....
 Mas como evitar o desejo de saber? (...) Pensar a obra de arte é por isso inevitável, ainda que saibamos que o pensá-la a não esclarece no que lhe é essencial – dado que o essencial não é para se pensar mas sentir. (1979,20)

A arte fala a voz das origens porque nascida da escuta silenciosa e comovida das correntes vibratórias do homem sentindo... sentindo... sentindo o *ser-si-mesmo sendo-com*, como totalidade indiscernível e resplandecente que comunga mundo. A mais autêntica e imediata forma de conhecimento –o autoconhecimento, que preside todas as outras descobertas– é dada pela experiência estética. Esta, desdobrada no sentimento estético, oferece o húmus para a criação estética que é prontidão para o pensamento, abertura à cognição: *como evitar o desejo de saber?*

Através de Peirce compreende-se que a *aisthesis*, instantânea experiência reveladora-pulsação-lampejo, aspira a prolongar-se como tentativa de presentificar sensações inefáveis e incompreensíveis que se querem clarificadas. A estesia intui o sentimento estético que é projetado na criação de obras de arte. A *primeiridade* do puro sentimento mobiliza o processo criativo que é conhecimento em *terceiridade*, de que resulta a obra, da categoria da *secundidade*.

Heidegger teoriza sobre os modos do *Dasein* abrir o mundo, quais sejam a *disposição* e a *compreensão*. Esta diz respeito à instalação do homem em um mundo já significado, ao qual se familiariza pela assimilação irrefletida; aquela, consiste em o ente vivenciar afetos, humores variáveis consoante condições de exposição em determinada conjuntura. Pelo fato de a emoção corresponder ao modo de o *Dasein* ser afetado, ela é apta a descobrir aspectos do mundo que de outro modo não se desvelariam. O terceiro constituinte ontológico do *Dasein* é a *interpretação*, modo criador de estar no mundo, porque organiza e articula os conhecimentos abertos na disposição e na compreensão, produzindo significações pertinentes a cada conjuntura.

É reconhecível relativa correspondência entre as categorias do conhecimento peirceanas e os constituintes ontológicos do *ser-no-mundo* concebidos por Heidegger. A afeição é sentimento primário, imediato, singularmente experimentado e intransferível; a *secundidade* se assemelha à compreensão irrefletida e se definem ambas pelo mero reconhecimento do que está posto; e o crescimento do saber se efetiva na interpretação, terceira categoria semiótica.

A primigenia das afeições, embora solitariamente experienciada e conceitualmente inacessível, é geradora de conseqüências: sentimentos se expressam com atitudes, desencadeiam pensamentos e ações, mas é na obra de arte que alcança a melhor projeção da sua tonalidade. Então, a arte dá a conhecer: pelo *a priori* afetivo nos atinge o entendimento, por isso *saber é comover-se...*

Por isso às próprias verdades “indiferentes” às próprias certezas “objetivas”, nós entendemo-las melhor através da íntima comoção com que imaginamos a elas respondeu o apelo dos que as conquistaram. Por isso nós acreditamos profundamente que *saber é comover-se*. Toda a verdade, apurada, esclarecida, tem ainda a conquistar o sangue, o coração dos homens. Então ela é “definitiva” (...). (FERREIRA. 1979,58)

À desenvoltura alienada decorrente da adaptação a padrões comportamentais consuetudinários ou sistematicamente estatuídos, à sensibilidade entorpecida pelo hábito, o escritor contrapõe a urgência de escuta dos mais íntimos sentimentos, para que a verdade do homem se esclareça e guie sua ação no mundo. A arte, inseminada de emoções que também dissemina, se faz apta a recuperar ao homem a capacidade de comover-se. Um coração alarmado reinventa para a vida o *habitar em poesia*:

E nós habitamos poeticamente? Parece que habitamos sem a menor poesia. (...)

Em todo caso, só podemos fazer a experiência de que habitamos sem poesia e em que medida isso acontece, se conhecemos o poético. Se e quando uma virada nesse habitar sem poesia há de acontecer, isso só devemos esperar prestando atenção ao poético. Como e em que extensão nosso fazer e nosso deixar de fazer são partes ativas dessa virada, isso só podemos garantir levando a sério o poético. (HEIDEGGER.2002,179)

.....
Se o poético acontece com propriedade, o homem habita esta terra humanamente (...). (HEIDEGGER.2002,179)

O ficcionista e o filósofo falam da grande arte, entendida como a que põe em causa a condição humana, não necessariamente como tema, mas também através de recursos imagéticos, quer sejam verbais, sonoros ou visuais, que suscitam vibrações viscerais. *A persistência da memória*, de Dalí, e *O grito*, de Munch reverberam tempo e vida que se esgotam em desalento e desespero. Não existem relógios que derretem, nem há na realidade extra-quadro a mulher e o seu grito que não sonoriza, mas o desalento e o desespero não se inventam. Arte é linguagem da comunhão do homem com sua alegria e amargura, com sua esperança e desamparo. *Se a linguagem é a casa do ser*, a arte é sua alcova.

Recoloca-se a questão da ficcionalidade em arte: Se ficção significa irrealidade, que dizer da obra enquanto fisicalidade que se oferece à contemplação e ao entendimento? Mentiriam os sentidos? Se arte não tem realidade, como pensá-la na relação com o conhecimento? O que nos autoriza a ler desespero e caos em *O grito* de Munch, ou a interpretar os relógios fluidos de Dalí como desalento e precariedade circunscritos na vastidão do infinito, são as mesmas leis mentais que produziram a cultura logocêntrica, que simboliza com a palavra desespero, por exemplo, o fato do sentimento, embora a experiência da afecção só o signo icônico pode sugerir e até suscitar, através da criação de imagens verbais, visuais ou sonoras circunstanciadoras da vivência. Ouso afirmar três verdades da obra de arte: a que a projeta como existente corporificado, à semelhança da objetualidade dos utensílios, uma panela ou um livro, por exemplo; a da qualidade formal de apelo sensorio-perceptivo; e a verdade como luz, significando, ao modo heideggeriano de conceber, que a luminosidade da obra como obra recolhe mundo e o põe em evidência; verdade como luz, pelo desdobramento em imanência e transcendência, no sentido de que o brilho do objeto estético ilumina o mundo, segundo diriam concepções representacionais da arte; ainda verdade como luz porque o valor icônico da obra de arte é revelador das *coisas-mesmas*, conforme teorização de Peirce.

A formulação de Eduardo Lourenço (1993,49) recoloca o problema da realidade ou ficcionalidade da obra de arte:

(...) a obra é uma *presença intemporal*, porque *nenhum tempo preciso*, nem sequer o do seu empírico nascimento, lhe pode ser assinalado. E como seria de outro modo se ela é *realidade humana*

na sua máxima irreabilidade? Ou se se prefere, *irrealidade humana* na sua máxima realidade?

O crítico e teórico de arte propõe uma solução razoável, embora aparentemente ambígua: a obra é tão real ou irreal quanto o próprio homem, que realiza sua humanidade nas linguagens que produz. Criando, cria a si mesmo e conquista emancipação. A matéria impalpável da arte, fornecem-na o sentimento gratuito da qualidade dos fenômenos e a íntima experiência emocional, as mais autênticas e originais verdades do homem –homem e arte são reais. Mas essa realidade não circula no comércio cotidiano das idéias, não é comunicável pelos códigos impessoais de interação, não tem prestígio no espaço da luta pela sobrevivência, não tem valor num tempo de espetáculos do progresso material, que atraem o homem a permanecer na exterioridade. Essa conjuntura ignora o tipo de arte que vimos definindo, gerada no solipsismo. Então, interioridade humana e arte são irreais.

Ainda falta pensar a ficcionalidade em arte. Os argumentos anteriores não a definiram, afinal não é privilégio da arte pôr o homem em linguagem. A filosofia, entre outros sistemas de pensamento, se define pela investigação do humano.

Em reforço a raciocínios até aqui desenvolvidos, afirma-se: a arte é ficção sem deixar de ser realidade: ficção porque não é regida pelas leis racionalmente disciplinadoras da articulação lógica dos elementos do pensamento. As estratégias criadoras em arte são inusitadas, emergem no processo, impregnadas do sentimento de qualidade que potencializou a vontade de criar; requer trabalho intelectual de experimento, em demanda da forma que melhor propicie sentimentos de qualidade.

Em literatura a ficção é também factual e fabular: imagens, circunstâncias, trama, personagens, narrador, espaço e tempo são instâncias lingüísticas, só têm existência como textualidade. Mas estes elementos compõem um quadro que, em sendo ficcional, é também real, porque vivifica modos virtuais ou possíveis de gente e de mundo existirem, porque tange problemáticas do homem. Na tessitura fabular-factual vibra um significado humano, e isso é real; real e intemporal:

Um tema é inevitavelmente epocal: o que transcende a época é a possibilidade de, através desse tema, ter sido posto em causa o que há de mais profundamente humano – a condição do homem, o seu destino. (FERREIRA.1979,136)

A obra de arte perdura como *presença intemporal* se possui o *dom da inefabilidade*: um significado humano está sempre ali, por trás das palavras, como velamento e silêncio pujantes de verdade a ser desvelada por quem se põe à espreita e à escuta, sentidos atentos, alma alerta, mente aberta, receptivo à energia que pulsa na obra oferecendo-se à contemplação. Esta atitude desprendida, experiência em *primeiridade*, dilui instantaneamente a fronteira entre obra e receptor, pela imersão irrefletida deste nas qualidades de apelo sensorial daquela –assim concebe Peirce. Segundo Heidegger, na contemplação o contemplador se coloca *dentro de la potencia del ente que acontece en la obra* e isto é um saber (1958a,82):

La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro como o histórico suportar el existente (*Dasein*) por la relación con la no-ocultación. Sobre todo el saber en la manera de contemplar, está enteramente lejos de aquella habilidad de conocer, sólo por el gusto, lo formal de la obra, sus cualidades e incentivos, precisamente porque la contemplación es un saber. El haber visto es un estar decidido; es estar dentro de la lucha que la obra ha encajado en la desgarradura. (HEIDEGGER.1958a,83)

A forma condensa aspectos qualitativos que fazem a obra ser, acontecer como realidade em si, com tanta evidência, que a contemplação desajuizada, desvendando a obra, desvenda na conjuntura do seu pertencimento, outras verdades que não se revelaram ao automatismo perceptivo. A contemplação –*el haber visto*–, qualidade de sentimento que se mistura à qualidade do objeto, descobre intuitivamente a luta, a tensão entre o valor da obra enquanto obra e *la desgarradura* da obra iluminando o que não é a obra, mas se desoculta através da sua linguagem.

A fruição é uma demora sensorial na qualidade do objeto, apreendido em síntese indiscernível e inalisável, é presentidade imediata de sentimento (Peirce) das qualidades de algo que se *(a)presenta na fulguração* da obra (Heidegger). Na atitude contemplativa, a consciência momentaneamente suspende juízos e se concentra, se condensa e se apura na sensação e no sentimento, que iluminam o entendimento. A fruição não comporta, mas desencadeia pensamento reflexivo na forma da assunção e da produção de conhecimento: toda sensação é apreendida nas malhas do trabalho interpretativo. A demora da atitude contemplativa gabarita o julgamento perceptivo e a cognição.

A acolhida da obra de arte depende de possibilidades do receptor, e estas envolvem prontidão para a escuta acionada por estados afetivos e repertório cognitivo. O receptor dará as respostas para as quais estiver preparado, e deste fato decorrem as variáveis interpretativas da obra e a atitude de adesão, recusa ou impassibilidade. Assim compreende Stierle o pensamento de Iser sobre a recepção de textos ficcionais:

A constituição do sentido pelo leitor é, para Iser, fundamentalmente, uma atividade criadora, que consiste no preenchimento dos vazios e das indeterminações produzidas pelo texto, das quais se apodera a capacidade imaginativa do leitor. À medida que o leitor atualiza a possibilidade de tais preenchimentos, em constelações sempre novas, torna-se envolvido na própria ficção e a experimenta como uma “realidade” peculiar. (In:JAUSS.1979,163-164)

As representações leitoras preenchem os vazios constitutivos do discurso, geradores de graus diversos de indeterminação na obra, construindo novos sentidos permitidos pelo texto e compatíveis com a disposição afetiva, o repertório cognitivo e as condições históricas de pertencimento do receptor. À constante textual correspondem variáveis de recepção, mas o primeiro sentido, de constituição autoral, valida uma certa experiência singular, concebida de sentir e saber, que se dispõe ao acesso emocional e cognoscente de outras sensibilidades e inteligências.

Aplicando categorização de Peirce, reconhece-se na obra de arte²⁷ as três dimensões do conhecimento. Do ponto de vista da produção, a comoção potencializadora do impulso de criar é do âmbito da *primeiridade*; o processo criador que implica trabalho intelectual de busca da melhor expressão, concerne à *terceiridade*; a obra que resulta criada é *secundidade*, que se oferece à fruição receptora –*primeiridade*–, e se desdobra na compreensão e no pensamento analítico –conhecimento em *terceiridade*. A plenitude da recepção artística, nem sempre atingida, abrange as três dimensões do conhecimento. Diante da obra de arte, as reações são variáveis. Goethe concebeu três atitudes recepcionais do texto literário:

Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte. (Apud:JAUSS.1979,82)

²⁷ Rever anexo: diagrama sobre *semiose do signo estético*, 161.

O enunciado *julga gozando e goza julgando* incita refletir sobre um diferencial da recepção do texto literário em relação à de outras artes não verbais. Música, dança, pintura, escultura, por exemplo, são tipos de arte que não apelam, necessariamente, à simultaneidade dos atos da contemplação e da compreensão intelectual, ao passo que a literatura, porque opera com signos verbais de sentido relativamente estabilizados, demanda pensamento associativo para apreender a reconfiguração discursiva que concretiza as idéias, abstratas, em imagens verbais prontas à fruição. Em literatura, contemplar e compreender são simultâneos e prolongados: esta simbiose é contínua no processo da leitura. O verso de Fernando Pessoa ilustra o fato: *O que em mim sente está pensando*.

Do que foi colocado infere-se que contemplação e entendimento não se realizam separadamente em literatura? Não e sim. Sim, para a compreensão intelectual, porque pode haver entendimento da textualidade sem correspondência sensório-afetiva por parte do leitor. Não, para a contemplação, porque esta depende de transposição do valor discursivo que não demanda, necessariamente, trabalho analítico, mas demanda compreensão intuitiva. A literatura exige dupla decodificação: do que o texto revela e do que ele vela. Talvez sejam estas as razões pelas quais os não *iniciados* se mobilizem mais facilmente à fruição das artes não verbais do que à da literatura. Aí, o ato de contemplar implica processo de adentramento na factualidade do discurso e internalização do sentimento latejante, propiciado pela potência icônica do signo artístico-literário, capaz de fazer a ficção transpirar realidade, em cuja atmosfera o receptor imerge conduzido pela ressonância do sentimento e emerge pela compreensão enriquecida de dimensões insólitas do humanismo, e isso é conhecimento. Afirmamos, conhecimento essencial que habilita o homem a projetar-se para possibilidades de viver e conviver de forma mais verdadeira e qualificada. A arte se cumpre como linguagem estética que propicia conhecimento porque põe em causa a condição humana, assim entendido um certo tipo de arte que apela à comoção e é concebida por artistas e filósofos como grande arte:

E o milagre de um grande romance, como de um grande filme, é revelar a universalidade da condição humana, ao mergulhar na singularidade de destinos individuais localizados no tempo e no espaço. (MORIN.2001,44)

A obra ficcional de Vergílio Ferreira se insere na linha dos grandes romances pela dimensão trágica dos temas que tonalizam dramas humanos, através da prefiguração de variada gama de caracteres existenciais portadores de vivências e valores particulares, que perspectivam possibilidades diversas em que a vida pode ser sentida e pensada, segundo concebe a teoria existencialista do *projeto*. O autor transfigura vida extra-arte em vida-arte na efabulação de histórias singulares impregnadas de sentimentos que capta ou intui, e sintetiza corporificados nas tramas que enformam os personagens. Seu olhar possui um saber que aglutina sentimento: saber e sentir se traduzem em obra de ficção, iluminando aspectos da vida disponibilizados à percepção criadora e à leitora. Quer dizer, do ponto de vista autoral, a criação propicia desvelamento, e do ponto de vista receptor a obra deflagra revelação, portanto, há saber pelo sentir, há processo de produção de conhecimento na criação e na interpretação, cumprindo-se assim as categorias do conhecimento teorizadas por Peirce: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Há o saber da necessidade e da procura de compreender a origem, a presença e a destinação do homem, que caminha tateante a sua trajetória. Ficcionalizar é uma das formas de Vergílio Ferreira interrogar e refletir sobre a existência. Sobre a relação autor e obra, Eduardo Lourenço (1993,104) considera:

A forma romanesca, objectivante e dialogal, é a cobertura de um longo, renascente e patético monólogo entre uma consciência atenta ao seu destino social e histórico e uma consciência – a mesma – incapaz de encontrar em qualquer forma desse destino uma resposta para o que nela interroga desde “a origem” e a põe em causa.

De consciência e sensibilidade profundamente afetadas pela preocupação com o homem, para aquém e além dos desempenhos utilitários na linha da eficácia material e social ou, como diria Heidegger (1998,I,§26), para aquém e além dos desempenhos nos modos da *ocupação* e da *preocupação* deficiente, Vergílio Ferreira modaliza na ficção literária a sua linguagem para exprimir a dimensão dos melhores e dos mais dolorosos sentimentos humanos encarnados em personagens inventados, como experiências virtuais, correndo paralelamente às possibilidades existenciais do devir. A arte, não se comprometendo com raciocínios lógicos de produção de idéias e valores, é o signo mais apto a auscultar e expressar por

sugestão a *primeiridade* dos sentimentos. Ela *nos põe em comunicação com o mistério, que está além do dizível* (MORIN.2001,45).

As variadas verdades dos personagens, as variáveis verdades dos protagonistas, postas em evidência na tessitura dramática ficcional pela potencialização icônica da linguagem, problematizam múltiplas questões da realidade humana.

Estas reflexões vêm se desenvolvendo com a intenção de comprovar nossa hipótese de que a arte é uma forma de linguagem com características específicas que produz conhecimento, iluminando dimensões qualitativas do ser que não se desvelam à percepção, às vezes, entorpecida e automatizada. O *corpus* escolhido para demonstrar nossa hipótese, os romances de Vergílio Ferreira *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*, têm sido analisados com o suporte teórico de elementos da Semiótica de Peirce e da Analítica Existencial proposta por Heidegger, caracterizando a intersemiose da metodologia na produção deste interpretante –resultante interpretativa. Em retomada conclusiva de questões já desenvolvidas, apropriamo-nos das noções peirceanas sobre as *categorias do conhecimento*, o *signo*, a *estética* e a *ética*, apropriamo-nos dos conceitos heideggerianos de *estar-lançado-no-mundo*, *vazio da situação originária*, *projeto*, *possibilidade*, *afecção*, *temporalidade*, que visam respectivamente ao estudo do signo e do ser da existência humana, para aplicá-los ao texto artístico-literário, depreendendo da ficcionalização de singularidades existenciais, problemáticas da concretude cotidiana individual e coletiva do percurso histórico dos homens; depreendendo da tessitura romanesca em termos de linguagem, trama e personagens, o impensado e o improvável que nos cercam e estão em nossa temporalidade existencial.

O cerne da inquietação que desencadeia a escritura de Vergílio Ferreira é a necessidade visceral de compreender a universalidade da condição humana, como aprendizado para o lidar consciente com os próprios limites e possibilidades. Embora este tema seja o núcleo das reflexões ensaístico-filosóficas do escritor, é na forma romanesca que encontra a melhor linguagem para suas preocupações:

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. Essa *vivência* não se confina ao que em termos abstratos se chama a ordem *estética* – que é só a sua sombra –, mas está antes e após ela por ser expressão do irredutível em nós, quer dizer, do *emocional*. (LOURENÇO.1993,119-120)

Nas obras analisadas, os protagonistas-narradores agenciam questionamentos e reflexões do autor, ocorrência que contraria a tese de Dominique Maingueneau (1996) de que o foco narrativo em primeira pessoa identifica o narrador, que assume responsabilidade dos enunciados que produz apagando a figura do autor. Vergílio Ferreira prefigura nos personagens as estratégias-argumento da sua reflexão.

Alberto (de *Aparição*²⁸), Adalberto (de *Estrela Polar*) e Jaime (de *Alegria Breve*) são personalidades que evoluíram da compreensão intuitiva para a consciência esclarecida de que o vazio é o eixo contínuo da existência a que se agregam construções de validade provisória, mas são impregnados do sentimento da vida como um valor em si mesmo em que é urgente investir todos os esforços no sentido de qualificá-la para resistir ao irremediável e aos sentimentos aniquiladores. O sentimento da angústia se instala com a consciência de que a luta insana de construir motivos e sentidos para a vida, culmina no nada da morte, e os protagonistas buscam resolver-se nos limites da condição humana, em atitude de resignação sem renúncia.

Nosso interpretante propõe uma articulação da dramatização ficcional com o pensamento de Heidegger, que analisa a condição existencial como *um nada em si mesmo que se revela como carga* (1998,II,72) de *estar-lançado-no-mundo* como responsabilidade de *projeção* contínua para *possibilidades* jamais plenificadoras, só esgotadas na derradeira *possibilidade* da morte, quer dizer, o *nada de ser* culmina em *não ser nada*, situação existencial revelada na disposição da *angústia* que abre a consciência para o *poder-ser-mais-próprio* (1998,II,33), em correspondência à assunção dos limites existenciais constitutivos da *temporalidade* do *Dasein*, em que se inscreve a *facticidade* das escolhas. E os protagonistas vergilianos das obras em questão simbolizam a opção de um modo autenticamente humano de *ser-si-mesmo*, inconformados de que a vida se resolva na impessoalidade. A consciência impõe demorar-se no solipsismo, na forma da reflexão e de ausculta dos sentimentos que iluminam as verdades do ser, para orientar a sua projeção. Os valores contidos na

²⁸ Para identificar a trama de que participam personagens referidos, serão usadas entre parênteses as siglas: (AP) para *Aparição*, (EP) para *Estrela Polar*, (AB), para *Alegria Breve*, daqui para adiante.

obra de Vergílio Ferreira privilegiam a dimensão do sentimento –*primeiridade*, gênese do saber original– como vetor para a eticidade dos desempenhos humanos em favor de si e do outro, no sentido do desejo de melhor qualificação da existência humana. A projeção para possibilidades de que fala Heidegger é traduzida pelos narradores de *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve* como possibilidade de progressão, aprendizagem de viver, generosidade para conviver, competência para ser autenticamente humano. Essa ética é ficcionalmente alegorizada, por exemplo, na composição dos cenários fechados e soturnos de instalação dos narradores –casa isolada, prisão, aldeia abandonada–, mas simultaneamente abertos à sedução dos amplos espaços e da paisagem, disponibilizados à visão e ao *desejo de alcançar tudo o que é inexplicável, contraditório, absurdo e misterioso* (LASO.1997,214).

O empenho obsessivo pelo fortalecimento emocional e desdobramento reflexivo como recursos de superação do vazio pela constituição de metas consagradas ao redimensionamento da vida, exponenciam versões diferidas de núcleo problemático comum: Alberto(*AP*) investe na busca do autoconhecimento como necessidade deflagrada pelo desajustamento na impessoalidade mundana, Adalberto(*EP*) se projeta no desejo aflitivo da comunhão absoluta com o outro por não caber no próprio vazio, Jaime(*AB*) atualiza a *vontade de potência* (Nietzsche.Apud:JOLIVET.1957,80), desempenhando-se com afinco na qualificação e na defesa da vida, à qual incorporou a necessidade da morte, com a serenidade ansiada por Alberto(*AP*) e por Adalberto(*EP*).

Apropriamo-nos de categorias heideggerianas fazendo um cruzamento da literatura com a filosofia, para considerar que os três narradores são onticamente diferidos, quer dizer, têm historicidade singularizada, mas representam, ontologicamente, problemáticas existenciais humanas. A vontade de compreensão da totalidade da vida pela incorporação da morte e a urgência de construir sentidos para a vida, a despeito da morte, dialogam com a versão filosófica de que a consciência de *ser-para-a-morte* –decisão *antecipadora*– abre a *pre-sença* (ser-no-mundo) para a *possibilidade de ser-si-própria* (1998,II,§§62&65), e de que as *possibilidades de fato abertas na existência não devem, porém, ser retiradas da morte* (1998,II,188). A oportunidade destas interseções oferece argumento para realçar nossa hipótese de que a arte propicia saber, embora diferido da lógica sistemática da ciência e da filosofia. Enquanto estas operam com a linguagem

simbólica na produção de idéias de valor universalizante, a arte simula a presentificação qualitativa e singular do fenômeno estetizado, em virtude da *vividez icônica* que lhe é característica (PEIRCE.2000,64).

A presença obsessiva da morte nas narrativas indicia a intensidade da repercussão dessa fatalidade na consciência narradora, em favor da compreensão da vida e da perspectivação de sentidos para ela. Nesse sentido, a morte dos pais funciona como *uma espécie de supremo despertar* que projeta no filho a gravidade do desamparo pelo que a vida se revela como precária, e dá *origem à consciência do narrador como perplexidade existencial* (LOURENÇO.1993,100&125). Mas antagonicamente os pais ressurgem da morte, redivivos, como significação de presenças que vigoram por terem sido presentes (HEIDEGGER.1998,II,§76), pelo que continuam como lembrança e saudade, pelas marcas impressas na sensibilidade e no caráter dos filhos e, principalmente, pelo significado de fonte da vida que não se esgota porque doada continuamente. A eloqüente valorização da vida como bem supremo a ser preservado e qualificado, representa-se nas funções paterna e materna como responsabilidade da transmissão, e na condição de ser criança como pujança do amor e da beleza em quem se guardam as melhores possibilidades fundadas na esperança. *É o que sobretudo me arrepia – um mundo sem crianças*, afirma Jaime, narrador de *Alegria Breve* (295), idéia com a qual comungam Alberto(AP) e Adalberto(EP), que experimentam no contato com as crianças o despertar das melhores emoções. Nos três romances analisados, as crianças não chegam a ter propriamente uma história, têm significação: Cristina(AP), morta aos sete anos, ressoa com sua música para sempre na memória de Alberto(AP), como imagem de pureza e encantamento; o filho de Adalberto(EP), que não sobreviveu à primeira infância, revigorou o júbilo e revelou a magia que fizeram a vida valer a pena; o filho aguardado e nunca vindo de Jaime(AB) é o símbolo maior da esperança e da adesão absoluta e autêntica à vida (COELHO.1973,230). Sejam já idas ou ainda não vindas, as crianças são sempre presença na ausência, e suas mortes representam a preservação de valores e sentimentos que a maturidade certamente corromperia, embora os reconheça essenciais à redenção do humanismo.

O princípio da vida redimensionado pela qualificação do humano, diz-nos o ensaísta Vergílio Ferreira (1979,18-19), origina-se em *saber que a autenticidade de uma solução qualquer para a vida só se conquista, só é de facto autenticidade*

após a vivência, a visão iluminada da nossa condição. O autoconhecimento, nas formas de sentir-se e pensar-se, abrindo-se à compreensão da universalidade da condição humana, é cláusula indispensável para confrontar as próprias fragilidades e constituir motivos para sustentar a vida como dádiva do homem a si mesmo, na falta de Deus em quem os protagonistas das obras analisadas não crêem. Segundo Nelly Novaes Coelho (1973,217), *o herói vergiliano é o homem inaugural num mundo de mitos destruídos*, consciente da responsabilidade sobre o próprio destino, sem transcendência divina em que se apoiar; mas a apostasia não é um fato pacificado porque faz falta o Deus que não há, e pensar na sua ausência é um exercício de aprendizado de força e de conciliação do desejo do Absoluto com a impossibilidade de que ele exista. Vergílio Ferreira coloca essa questão que o inquieta, na forma de dramatizações ficcionais, vivificando a idéia pela gravidade do sentimento que a suscita. Sobre a incidência obsessiva desse tema no conjunto da obra do autor, que teve formação católica e foi seminarista por seis anos, o ensaísta espanhol infere que...

Vergílio Ferreira se adhiere a um agnosticismo activo para intentar resolver armoniosamente el caos producido por la ausencia de Dios, sin volver a colocarlo en el lugar que ocupó durante tanto tiempo. En este sentido, Dios es más la perturbación de una ausencia que se sabe, no de una presencia, y esa perturbación tiene que resolverse por la propia fuerza de la vida. (LASO.2001,153)

Mais que agnóstico, declaradamente ateu, Vergílio Ferreira, contudo, desenvolveu senso ético *sem propósito de subversão de todos os valores segundo o código humanista-cristão da cultura ocidental* (LOURENÇO.1993,118), o que nos autoriza a formular a hipótese de um *misticismo sem Deus*, devotado à suprema humanização. Não obstante a descrença, prevalece a idéia do bem que Deus representa, e a esperança de uma plenitude necessária para que a vida se justifique, mas isto terá que ser uma conquista do homem:

A morte de Deus como ausência constatada – no plano da interioridade ou da História – impõe a Vergílio Ferreira uma exigência de autêntica positividade, de um *sim* que não viva apenas à custa do *não*, em suma, uma evidência-outra de que a aparição, a autoafirmação da vida em nós e de nós na vida, substitui – para melhor – o deus que não há. (LOURENÇO.1993,118)

A *aparição –estrela polar, alegria breve–*, íntima vibração emocional, traduzível semioticamente (Peirce.Apud:SANTAELLA.2000,126) como *sentimento estético* –impressão de algo virtualmente bom que deve ser conquistado–, produz o senso ético, como resultante ponderada em favor do melhor desempenho do humanismo, aspiração maior do sentir e do pensar traduzidos na arte, e das reflexões ensaístico-filosóficas, que se constituem como expressões da cosmovisão de Vergílio Ferreira e forças-motrizes da sua presença em devir.

Valores da mundividência do autor são depreensíveis através da cenografia memorialista dos romances, cujos narradores, pela evocação, recolhem longo percurso de suas historicidades interagentes, e oscilantes entre a dor e o êxtase, e o *memorar* se manifesta *único e onnipotente, o lugar absoluto, o paraíso da revelação a si mesmo, sem cessar revisitado, aquele onde o “eu” se entrega à evidência da sua eternidade* (LOURENÇO.1993,308). Todas as vivências, lembradas ou esquecidas, desde a origem, vão compondo a bagagem existencial humana; as possibilidades abertas no devir condicionam novas possibilidades. Esta constatação nos inspira relacionar a categoria heideggeriana de *ekstases da temporalidade* (1998,II,§65) com a simulação ficcional que viabiliza ao narrador trazer a existência na memória, estratégia de Vergílio Ferreira para pensar *um mundo fertilizado pelo homem, pelo seu sangue, pelo que nele fala a voz primordial* (FERREIRA.2004,102).

A variedade de caracteres existenciais dos romances oportuniza alargamento reflexivo sobre os sentidos projetados no percurso de histórias singulares, seus valores, sentimentos e modos de desempenho, evidenciando a complexidade que envolve pensar a universalidade da condição humana. Heidegger (1998,I,199) considera que *Toda pre-sença é o que ela pode ser e o modo em que é a sua possibilidade*: o *ser-no-mundo* se torna o que ainda não é, projetando-se continuamente para possibilidades abertas no próprio projetar-se, e os modos individuais dessas projeções vão construindo sua historicidade. É inspirados nessa concepção que compreendemos a *facticidade* dos personagens, que encarnam valores diferidos de viver e conviver. Além das problemáticas depreensíveis através da vivência dos protagonistas, outras se inferem do comportamento de outros caracteres.

O tema da transcendência mística de vários matizes envolve a religiosidade culpada e interditora de Águeda(AB), o sentimento e a prática ético-cristã de

Ana(AP) e de Emílio(EP) por merecimento da redenção, a fé ritualística assimilada por dever de sacerdócio do Padre Marques(AB), e a espiritualidade evolutiva e libertadora, com ou sem Deus, assumida por Ema(AB). Do âmbito do imponderável, *das razões que a própria razão desconhece*, classificam-se as ações de Sofia(AP), Carolino(AP), Bailote(AP), Adalberto(EP) e Jeremias(EP), quando opõem o gesto supremo da violência ao desespero e aos sentimentos de desamparo e solidão. Tomás(AP) e Ema(AB) são identificados na aceitação apaziguada dos limites da condição existencial e na positividade com que exaltam a vida perfeita na imperfeição, embora em níveis diferentes de compreensão: ele, inspirado na sua vocação telúrica e na intuição panteísta; nela, como resultante de uma lógica reflexiva fecundada na esperança de aperfeiçoamento da humanidade. O desconforto provocado pelo vazio existencial assume faces diferidas, que vão da consciência esclarecida à alienação dos que consomem toda a energia na atividade febril do fazer. Deste último grupo participam Chico(AP), Evaristo(AP), Alfredo(AP), Bailote(AP), Jeremias(EP), Miguel(AB), Luís Barreto(AB) e o Doido da Beló(AB), em níveis inconstantes de comprometimento afetivo e ético, que oscilam da satisfação à indiferença. O Reitor do Liceu(AP), Emílio(EP), Aida-Alda(EP), Padre Marques(AB), Carolino(AP), Vanda(AB) e Àgueda(AB), experimentados na dor incompreendida de viver, tendem a evadir-se para formas de conciliação, compensação e desabafo. A consciência angustiada que coloca o *ser-no-mundo diante do nada do mundo* (HEIDDEGER.1998,II,62) é problematizada comportamental e reflexivamente através dos protagonistas-narradores dos três romances e de Ana(AP), Sofia(AP) e Garcia(EP), os dois últimos caracterizados por um niilismo corrosivo que rende a Sofia a aniquilação, da qual se salva Garcia pela arte. Ana não resiste ao mergulho no seu caos interior e emerge para a ilusão de felicidades compensatórias. Só Alberto(AP), Adalberto(EP) e Jaime(AB) perseguem *a vida iluminada até às suas últimas raízes* (AP:112), iluminada na sensação pura e íntima *–primeiridade–* que se expande na ação *–secundidade–* e na reflexão *–terceiridade–*, quer dizer a plenitude da existência se consumando na abrangência das três categorias do conhecimento propostas por Peirce (1972,1980,2000). Os narradores investem obsessivamente na busca do autoconhecimento e no desejo de compreender a íntima realidade do outro, como forma de percepção abrangente da existência humana, em demanda de reconciliarem-se com a sua condição. Suas trajetórias oscilam entre cansaço, resistência, resignação, júbilo, êxtase de plenitude, sempre motivadas por laços de

afeto que lhes fortalecem a têmpera, e mant m latente a esperança a sagrar definitivamente a vida.

Pode-se dizer, com categorias heideggerianas (1998,I, 31), que o conjunto dessas possibilidades existenciais de ser, estão no mundo envolvidas em diferentes modos de *ocupa o*, *preocupa o* e *ipsidade*, representados pelos fazeres automatizados, pela a o social, pelo *gesto criador da arte*, pelo *despojamento do convencional que mascara o eu*, pelo empenho na comunhão irrestrita com o outro (COELHO.1973,218), entre a diversidade das manifesta es da inquietude humana.

O agrupamento de alguns personagens pelas problemáticas que circunstanciam, não tem a inten o de identific -los entre si, apenas propomos pontos de contato, cientes de que cada indivíduo   um complexo de significados jamais repetidos na alteridade e no devir. Em coerência com o propósito deste interpretante, estamos sempre interseccionando fic o e realidade, literatura e filosofia, no sentido de analisarmos personagens, convictos de que seus dramas não pairam além das estrelas ou na imagina o desmotivada e inconseqüente de seus criadores, senão que se atualizam na história dos homens, das pessoas de corpo e alma. Por outro lado, a condi o existencial humana, tema caro aos estudos filosóficos, de valor universalizante,   uma virtualidade da qual só se concretizam aspectos, na forma de existências singulares; mas como a filosofia não tem caráter prescritivo e sim analítico, a constitui o  tica –singular– do ser   que oferece o fundamento para a ontologia –ciência do ser da existência humana: assim interpretamos Heidegger (1998,I, 5). Também a arte recolhe da vida a matéria-prima da cria o, que resulta transfigurada na obra:

A fic o atinge sua possibilidade própria de constitui o da experiência ou, mais precisamente, de pr -constitui o dos esquemas possíveis da experiência não como realidade, mas sim como irrealidade. (Stierle.In:JAUSS.1979,165)

.....
 (...) o mundo ficcional sempre pressupõe um repertório de normas, conceitos, esquemas (...) que ultrapassa o mundo ficcional e o leva ao mundo da experiência e dos receptores. (Stierle. In: JAUSS. 1979,172)

Os excertos do texto de Stierle, sendo o segundo reprodu o de enunciado de Iser, abordam a obra ficcional sob os ângulos da cria o e da

recepção, como simulação de experiências que, não se comprometendo ou não se conformando aos esquemas lógicos e práticos da realidade, constitui-se signo transfigurador que vela/desvela conteúdos da vida que, reafirmamos, oferece a matéria-prima da arte.

Aspectos da cosmovisão de Vergílio Ferreira têm sido abordados no curso desta conclusão, mas é oportuno retomar o tema para realçar a magnitude do seu comprometimento com a qualificação do homem. Considera, na esteira de Sartre (2004), que *o existencialismo é um humanismo*, argumentando que o existencialismo se confunde com a própria filosofia:

(...) o grande tema existencial é o da redenção do homem na sua dimensão humana. (...) A um mundo esvaziado, mumificado em esquematismo, opoemos um mundo fertilizado pelo homem, pelo seu sangue, pelo que nele fala a voz primordial. (FERREIRA.2004,102)

O profundo interesse na humanização da vida inclui ideais de justiça social, bastante evidenciados nas primeiras produções de problematização ideológica, inseridas na corrente portuguesa do Neo-Realismo, da qual o autor se afastou por convicção de sensibilidade mais afeta às questões existenciais, além da descrença de que grupos doutrinários ou sistemas possam resolver a essencialidade das questões, que não se resumem às relações sociais, mas à qualidade dos sentimentos humanos:

(...) uma justiça política e económica é tão do nosso sonho, da nossa humanidade, e é-nos esse sonho tão aberto em raízes não apenas imediatas – que procurando a justiça para além, estamos prevenidos contra as injustiças de muitos que essa justiça proclamam. (FERREIRA.2004,105)

Para Vergílio Ferreira, a autenticidade da vida nas dimensões do pensamento e da ação só se conquista quando pensar e agir se nutrem do sentimento, que dá a medida de todas as coisas e a qualidade de todos os homens, embora suas necessidades não se plenifiquem só no plano da emoção. A aventura do autoconhecimento, fulcro das preocupações do autor, origina-se na pura sensação de estar sendo, percebendo-se como vida em si-mesma, e na pregnância do sentimento. Com essa base, justificam-se os motivos inventados de renovo e esperança para opor à inexorabilidade do perecimento, consagrando o homem como

ser-para-la-vida, proposto por Laso (1984,44) num jogo dialético com o *ser-para-a-morte* de Heidegger. É Eduardo Lourenço (1993,123) que enuncia:

A ambição do romancista e a do ensaísta confundem-se e tiveram sempre o mesmo objectivo: tornar-nos sensível o *absurdo* da condição humana sem referência nem destino transcendente, e, simultaneamente, extenuar, vencer por dentro, esse mesmo sentimento do *absurdo*, descobrir nele, até, uma razão suplementar de exaltação da mesma condição humana.

Para Vergílio Ferreira, a arte é uma essencialidade da sua condição, ser artista se confunde com a própria vida. Fazer literatura é sua linguagem para ser, conhecer e dar a conhecer, nos três níveis previstos por Peirce: *primeiridade*, *secundidade*, *terceiridade*. É o ficcionista quem afirma que *A arte é ainda, de algum modo, uma forma de ser* (1979,102), significando que o homem está nas linguagens que produz: *ser é signo*.

Das obras analisadas, os personagens vergilianos mediadores da visão do autor sobre a arte são Alberto de *Aparição* e Garcia de *Estrela Polar*. Eles expressam, através de ações e discursos, a inevitabilidade de se desvelarem e de se colocarem nas artes que criam. Ao ser indagado por um amigo se ainda estava pintando, Garcia retruca impaciente com outra pergunta: *Porque é que não me perguntas se tenho respirado?* (EP:175). Assim declara que pintar é sua forma de viver. É pela arte que se salva da autodestruição. O protagonista Alberto, na condição de escritor, produz enunciados-chave para significar a essencialidade da arte na sua vida: *a arte (...) era uma comunhão com a evidência, uma reencarnação na verdade de origens* (AP:32). Ouvir Alberto dá-nos a impressão de ouvir Vergílio Ferreira, pelo que a arte significa para ele como possibilidade de desvelação do que é tão nosso e só se mostra em momentos fulgurantes de *aparição*, como possibilidade de deixar e fazer brilhar a vibração dos sentimentos, como possibilidade de elucidação reflexiva do que é a existência, como aprendizagem de melhor viver e conviver.

A arte recupera da dispersão do viver cotidiano os constituintes relevantes, velados pelas *idéias solidificadas* e pela *espessura dos hábitos* (AP:9), e os desvela em síntese e culminância na densidade das emoções: esta, a evidência da arte – *a vida mais sentida e desdobrada* (MELLO.2005,65)– que, no entanto, se insinua no silêncio irradiador de sentidos e emergente das frestas discursivas. Repetimos

Vergílio Ferreira quando afirma que *A arte é ainda, de algum modo, uma forma de ser* (1979,102), significando que o homem está nas linguagens que produz: homem e signo se constituem mutuamente no curso da produção de significados –*semiose*. Queremos dizer com Peirce que *ser é signo*, e, simultaneamente, conciliar com a concepção heideggeriana de que *ser é tempo*, porque o ser está no mundo em processo, e a sua projeção é diretamente implicada com a produção de novos significados:

Porque a arte é feita de signos que enquanto emissários do mundo são comuns mas ganham diferentes significações que são adquiridas nos diferentes mundos. Na arte, os signos incorporam outros valores, abrem novos sentidos e exigem outros olhares. (SENDRA. *Foram-se os coronéis, ficaram os lobisomens*: 8)

O conhecimento é inseparável do signo e o signo é inseparável do homem, fundem-se, confundem-se numa mesma realidade expressivo-existencial. Arte é signo, é uma forma específica de linguagem que produz sentidos e propicia saberes necessários à compreensão da vida. No processo evolutivo da humanidade, a busca empreendida pela espécie para apropriar-se de si e compreender o meio circundante, foi determinante para desenvolver o conhecimento. Interrogando, o próprio homem construiu respostas através do Mito, da Arte, da Religião, da Filosofia e da Ciência. Se as primeiras indagações objetivavam o conhecimento elementar e útil, demandando soluções para tornar a sobrevivência menos arriscada, visando à autopreservação, questionamentos posteriores evoluíram para a necessidade de compreender a complexidade do mundo e a essencialidade da condição humana. Todos os gêneros de produção cultural resultam de necessidades do homem e representam problemáticas que lhe são pertinentes, quer seja na prática empirista, quer na mágica forma do mito, na inspiração da fé, no pensamento abstratizante da filosofia ou objetivante da ciência, quer seja nas criações artísticas. Com esses argumentos intencionamos realçar que a arte é tão qualificada quanto as demais espécies de conhecimento, delas apenas diferente quanto ao modo de contato com o real e quanto às estratégias de linguagem, que operam predominantemente com o valor icônico dos signos, conforme ensina Peirce, com o qual dialoga T. S. Eliot:

(...) a única maneira de expressar emoção na forma de arte consiste em encontrar um “correlativo objetivo”, em outras palavras, um

conjunto de objetos, uma situação, uma seqüência de eventos que será a fórmula daquela emoção particular. (Apud:ECO.1994,42)

T. S. Eliot explica como experiências em *primeiridade*, irreduzíveis a qualquer forma concreta de linguagem, podem ser sugeridas pela composição icônica do signo artístico, que propicia saber por deflagração silenciosa e iluminadora.

Consideramos demonstrada nossa hipótese, desdobrada nos objetivos, de que a arte, em nosso caso, a literatura, é uma forma legítima de conhecimento, por estar afinada com as questões universais do homem, mesmo que no modo de constituição de experiências singulares, que é seu estilo específico e autônomo de inscrever a vida, como possibilidade de afirmação da liberdade de ser. A eficácia diferencial do discurso literário decorre da composição predominantemente icônica do signo, capaz de vivificar, apresentar o fato estetizado como se ocorrendo no momento da fruição, de modo a afetar sensivelmente o receptor e aguçar sua percepção, às vezes embotada pelo automatismo cotidiano. Elementos teóricos das filosofias de Peirce e de Heidegger, entre os de outros pensadores, valeram-nos como suporte lógico-científico para legitimar nossa análise de obras de Vergílio Ferreira –*Aparição, Estrela Polar, Alegria Breve*– e fundamentar nossas conclusões, inclusive as que dizem respeito a interpretar o autor através das suas criações.

Para Vergílio Ferreira *A arte é ainda, de algum modo, uma forma de ser* (1979,102), o que significa que o homem se põe nas obras que produz e, portanto, o conjunto dessas criações representa idéias e sentimentos do autor, apresenta aspectos da sua mundividência, não na exata correspondência entre ficção e realidade, porque esta não há, mas como simulação de correlativos experienciais circunstanciadores de idéias e sentimentos.

Pelo descomprometimento com a referencialidade, a arte possibilita criar formas estéticas significantes da inquietação que desencadeia o impulso criador –necessidade de exprimir o inefável que exige expansão–, e requer do artista trabalho intelectual de busca e experimento da melhor expressão na forma transfigurada da arte.

Arte é liberdade de ser e de deixar ser o que se pensa que é. Arte é signo, arte é ser, signo é ser.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

Ficção

- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. São Paulo: DIFEL, 1983 (1ª ed.: 1959).
- _____. *Estrela polar*. Lisboa: Portugália, 1967 (1ª ed.: 1962).
- _____. *Alegria breve*. Lisboa: Portugália, 1969 (1ª ed.: 1965).
- _____. *O Caminho fica longe*. Lisboa: S/ editora, 1943.
- _____. *Onde tudo foi morrendo*. Coimbra: Coimbra Editora, 1944.
- _____. *Vagão "J"*. Coimbra: Coimbra Editora, 1946.
- _____. *Mudança*. Lisboa: Portugália, 1949.
- _____. *A face sangrenta*. Lisboa: Editora Contraponto, 1954.
- _____. *Cântico Final*. Lisboa: Editora Ulisséia, 1956.
- _____. *Apelo da noite*. Lisboa: Portugália, 1963.
- _____. *Nítido nulo*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1971.
- _____. *Apenas homens*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1972.
- _____. *Rápida, a sombra*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1974.
- _____. *Contos*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1976.
- _____. *Signo sinal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1979.
- _____. *Para sempre*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1983.
- _____. *Uma esplanada sobre o mar*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1986.
- _____. *Até ao fim*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1987.
- _____. *Em nome da terra*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.

Ensaio

- FERREIRA, Vergílio. *Sobre o humorismo de Eça de Queirós*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1943.
- _____. *Carta ao futuro*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1958.
- _____. *Interrogação ao destino*, Mauraux. Venda Nova: Bertrand Editora, 1963.
- _____. *Espaço do invisível. I,II,III,IV*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1965, 1977, 1977, 1987.
- _____. *Invocação ao meu corpo*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1969.
- _____. *Do mundo original*. Amadora, Portugal: Bertrand Editora, 1979.

_____. *Um escritor apresenta-se*. Org. Maria da Glória Padrão. Venda Nova: Bertrand Editora, 1981.

_____. *Da Fenomenologia a Sartre*. In: SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa, Portugal: Bertrand Editora, 2004.

Diário

FERREIRA, Vergílio. *Conta-corrente. I,II,III,IV,V*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1980, 1981, 1983, 1986, 1987.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

COELHO, Nelly Novaes. *Vergílio Ferreira: ficcionista da condição humana*. In: *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973.

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

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

GODINHO, Hélder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: INIC, 1985.

GORDO, Antônio da Silva. *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*. Porto, Portugal: Porto Editora, 1995.

GOULART, Rosa Maria. *Romance Lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa, Portugal: Bertrand Editora, 1990.

LASO, José Luis Gavilanes. Introdução. In: FERREIRA, Vergílio. *Aparición*. Madrid, Espanha: Ediciones Cátedra, 1984.

_____. *Vergílio Ferreira e o romance existencialista*. In: *Máthesis* (revista). Viseu, Portugal: Universidade Católica Portuguesa: Faculdade de Letras, 1997, nº 6.

_____. *El soporte metafísico en la obra de Vergílio Ferreira*. In: *Revista de Filologia Românica. Anejos*. 2001, II.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1993.

MOISÉS, Massaud. *Literatura Portuguesa Moderna*. São Paulo: Cultrix, 1973.

SARAIVA, Antônio José, LOPES, Óscar. *Época contemporânea*. In: *História da literatura portuguesa*. Porto, Portugal: Porto Editora, 16^a ed. s/d.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance – ensaios de genologia e análise*. Lisboa, Portugal: Horizonte, 1986.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

____ et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1971.

BOFF, Leonardo. *Identidade e complexidade*. In: CASTRO, Gustavo de. *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1991, v.II.

CHIAVEGATTO, Valéria Coelho. *Pistas e travessias II*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DASTUR, Françoise et al. *Seminários internacionais – Museu Vale do Rio Doce: Arte no pensamento*. Vila Velha, E. S.: Realização da Fundação Vale do Rio Doce, www.artenopensamento.org.br, março/2006.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

____. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FOUCAULT et al. *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Seleção e introdução: Eduardo Prado Coelho. Lisboa, Portugal: Portugália Editora, Livraria Martins Fontes, s/d.

FREUD, Sigmund. *A elaboração onírica*. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, v. XV.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *El origem de la obra de arte*. In: *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958a.
- _____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. In: *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958b.
- _____. *Identidade e diferença*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- _____. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Col. Os Pensadores.
- _____. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1998, v. I-II.
- _____. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2002.
- _____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, R.J.: Vozes; Bragança Paulista, S.P.: Edit. Universitária S. Francisco, 2003.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- JAPIASSU, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Org.: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JOLIVET, Régis. *As doutrinas existencialistas*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1957.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1973.
- LOTMAN, Yuri. *La semiosfera – Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, v. I.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise de discurso*. Campinas: Educamp, 1993.
- _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

- _____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MELLO, Joel Ferreira. *Tensões da identidade nacional: ordem e alteridade em textos telas e filmes, século XX*. Campos dos Goytacazes, R.J.: FAFIC, 2003.
- _____. *Cerne em sede: poesia reunida*. Campos, RJ: Academia Campista de Letras, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas, S.P.: Papyrus, 1990.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: UNICAMP, 1988.
- _____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, S.P.: UNICAMP, 1992.
- _____. *Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1996.
- _____. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, S.P.: Pontes, 2002.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, v. XXXVI.
- _____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RAMOS, Samuel. Prólogo. In: HEIDEGGER. *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *A assinatura das coisas – Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *A teoria geral dos signos – semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1996.
- _____. *A percepção – uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1998.
- _____. *Estética – de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 2000.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço de uma teoria das emoções*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

_____. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1998.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa, Portugal: Bertrand Editora, 2004.

SENDRA, Arlete Parrilha. *A dialética cultural do Mesmo e do Outro em Tensões da identidade nacional*. In: MELLO, Joel Ferreira. *Tensões da identidade nacional: ordem e alteridade em textos telas e filmes, século XX*. Campos, RJ: FAFIC, 2003.

_____. *Entre o espelho e a ruptura*. Prefácio. In: MELLO, Joel Ferreira. *Cerne em sede: poesia reunida*. Campos dos Goytacazes, R.J.: Editora da Academia Campista de Letras, 2005.

_____. *Para além da mimesis*. In: *Foram-se os coronéis ficaram os lobisomens: uma releitura da narrativa ficcional de José Cândido de Carvalho*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2007 (no prelo).

SERRES, Michel. *Hominescências – o começo de uma outra humanidade?* Bertrand Brasil, 2003.

STEINER, George. *Humanismo y saber literario*. In: *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Espanha: Gedisa, 1982.

STEIN, Ernildo. *Seis estudos sobre “Ser e tempo”*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2005.

TEIXEIRA FILHO, Dario Alves. *Formação das noções de sujeito e representação, a partir de Dreyfus em “Being-in-the-world”*. Campos dos Goytacazes: edição reprográfica, aulas no curso de Mestrado em Cognição e Linguagem, UENF, 2004.

_____. *Artigo sobre “Heidegger: Die Grundprobleme der Phänomenologie”*. Campos dos Goytacazes: edição reprográfica, aulas no curso de Mestrado em Cognição e Linguagem, UENF, 2004.

_____. *Artigo sobre “Heidegger: Metaphysische Anfangsgründe der Logik”*. Campos dos Goytacazes: edição reprográfica, aulas no curso de Mestrado em Cognição e Linguagem, UENF, 2004.

TEIXEIRA, João Fernandes. *Mente, cérebro e cognição*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SEMIÓSE DO SIGNO ESTÉTICO → ÍCONE, segundo PEIRCE

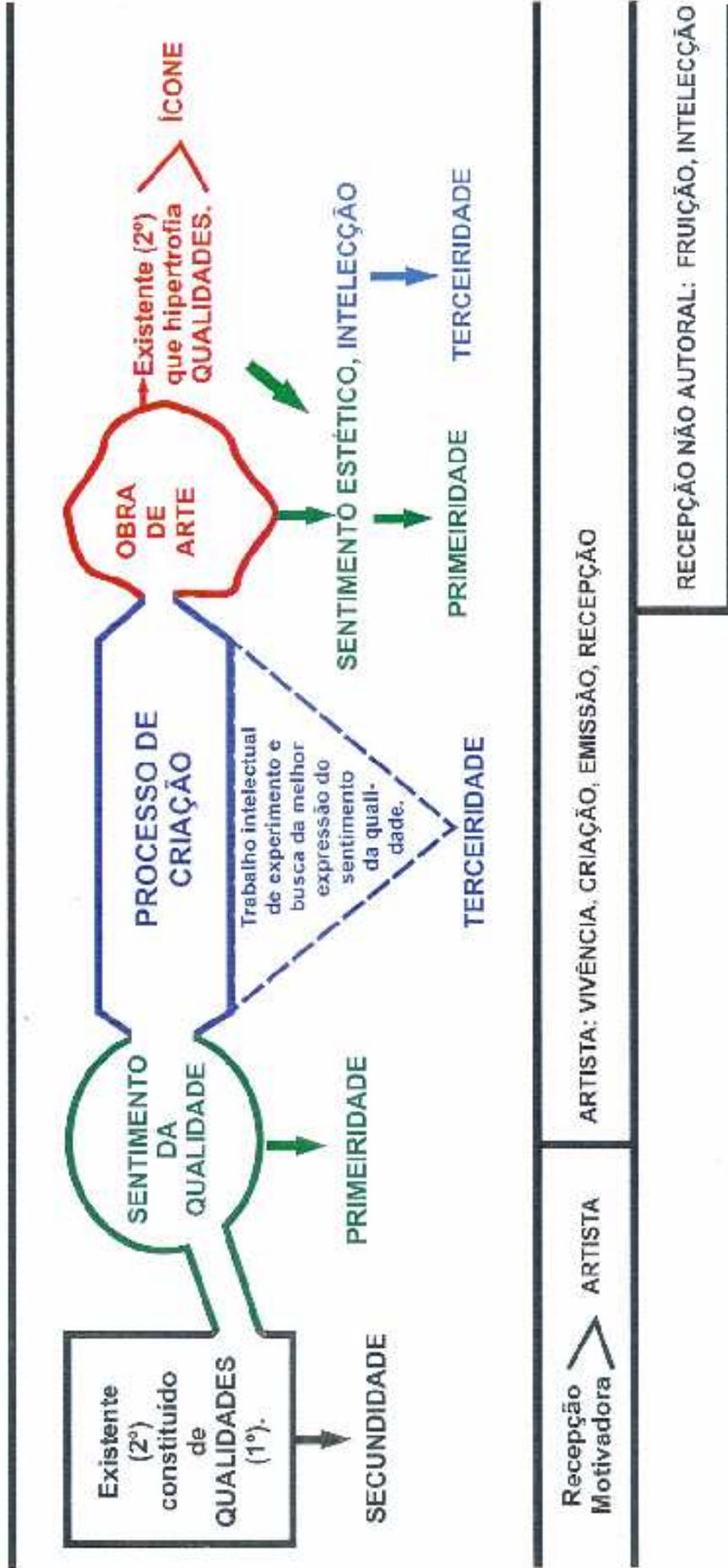


Diagrama idealizado por Filma de Oliveira Nunes.