

O "EU" E O "OUTRO" EM *ESTRELA POLAR*,
DE VERGÍLIO FERREIRA (*)

Massaud Moisés

I

Insólita e complexa *Estrela Polar* (1962). Sobretudo por vir depois de *Aparição* (1959) Para todo romancista que chega a criar uma obra como a última, coloca-se obrigatoriamente uma dúvida obsessante: e agora? que fazer? Se a consagração do público e da crítica vale como anúncio dum limite alcançado, a seguir que outro limite poderá vingar? Que horizonte mais vasto se lhe abrirá à intuição? Ou a fronteira implícita no acolhimento da audiência, com seus peculiares preconceitos e convenções, não seria senão a marca dum nível interior que o ficcionista está por atingir? O olhar de fora, vale dizer, dos críticos e leitores, não atingirá seu próprio limiar? No caso de isso não ser verdadeiro, não significará que o escritor se exauriu? E não constituiria, ao fim de contas, uma redução da perspectiva subjacente no romance o fato de os contemporâneos o aceitarem? Ou o escritor procura sempre compor *a obra* e não *uma obra*, de forma tal que o aplauso geral apenas refletiria a grandeza que nela se inscreve? Mas o público nunca se engana? Entretanto, como pode o criador de ficção escapar à contingência e ao julgamento de seus coevos? Onde a verdade da apreciação imediata, regida por fórmulas oriundas do consenso, das modas ou das circunstâncias?

Tais questões e outras levanta o crítico, e decerto o próprio romancista, após *Aparição*. De onde a ansiedade com que se aguardava o romance que agora se publica, a ver como se resolvia o impasse. *Estrela Polar* permite-nos discutir o caso por ora, pois o problema não

(*) — Redigido em janeiro-fevereiro de 1963, o presente estudo manteve-se inédito até agora. Destinava-se a integrar um volume de ensaios acerca da moderna ficção portuguesa, que o seu autor enviou ao editor lisboeta em agosto do referido ano. Razões várias, porém, impediram que a obra viesse a lume no tempo aprazado. Ao publicar isoladamente a análise de *Estrela Polar*, introduziram-se no texto correções formais que em nada alteraram a substância e o pensamento originais.

se encerra com ele. Ao contrário: abre-se ainda mais. E a tal ponto que força a esboçar umas ponderações iniciais, com o fito de situar devidamente a questão e conduzir os raciocínios a uma unidade de pensamento. Doutra forma, a intrincada natureza da obra pode perturbar as vistas do crítico e do leitor. Para enxergar claro em meio à densidade temática, dramática e atmosférica deste romance, há que organizar algumas premissas segundo um esquema elástico, capaz de adaptar-se às condições modificadoras da análise. Ainda assim, alguns problemas permanecerão de fora, porquanto seu exame poderia levar a certas minúcias ofuscadoras da visão de conjunto, que se pretende oferecer no momento.

O ponto é o seguinte: deverão sempre os escritores (romancistas ao menos) construir *a obra*, ou *uma obra*, em que se ponham tanto que cheguem a esgotar-se, pela transferência de todo um arsenal de vivências à espera da revelação? Ou não, e cada obra é independente e, por vezes, com valor específico e determinado, nada tendo que ver com as outras? Não será por isso que escusa indagar qual a maior obra dum escritor? Ou, ainda, se tal romance é autobiográfico? E os demais? Vejamos como se pode orientar a questão.

Há romancistas que têm *sua obra*, na qual lograram por-se integralmente, plasmar em definitivo tudo quanto lhes vai por dentro, volições, idiosincrasias, etc. Assim, por exemplo, Graciliano Ramos e *Angústia*. Não se trata de mera questão de gosto, mas de avaliar a obra enquanto romance. Há quem prefira *Vidas Secas* ou *São Bernardo*, mas acredito que nenhuma das duas ostenta a magnitude estética e humana do Autor, embora constituam obras estéticas superiores. *Angústia* é sangue, nervos, suor, lágrimas, vida, morte e arte. Romance pleno. O inverso de Graciliano Ramos, representa-o Eça de Queirós ou Machado de Assis: por mais que se enalteça este ou aquele romance (*Os Maias*, *A Cidade e as Serras*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *D. Casmurro*), nenhum deles está para o seu criador assim como *Angústia* para Graciliano Ramos. Neste, o gosto da vida introspectiva levou-o a concentrar numa só obra a seiva de que nutria sua visão da realidade. Pondo em segundo plano a paisagem e a observação, enovelava-se por dentro numa permanente auto-sondagem: pouco se volta para o exterior. Ensimesmado, Graciliano se define, como romancista, em *Angústia*; tanto assim que, na criação das demais obras, recorre a pormenores colhidos na experiência das secas nordestinas, com resultado sempre discutível.

Ao passo que nos outros escritores assinalados, pintores de largos painéis sociais, é impossível distinguir uma peça como a represen-

tativa, *a obra*. O conjunto dos seus romances formaria a obra que intencionaram criar. Entre as partes do todo, ou seja, os vários romances, processar-se-ia uma continuidade imanente, determinada pelo facto de constituírem metamorfoses do mesmo organismo, à semelhança dum calidoscópio. Jamais poderiam reduzir-se a um só romance, pois sua cosmovisão exigia um panorama amplo e variegado. E se cabe apontar-lhes altos e baixos, ou fases evolutivas, o certo é que uma unidade se instala cedo ou tarde, composta da soma das frações. Tais romancistas não se satisfariam com uma única obra, como por exemplo, Raul Pompéia. Nesse sentido deixa de interessar a discussão em torno do conteúdo autobiográfico do romance. A rigor, nenhum romance é autobiográfico, salvo quando se tratar duma autobiografia romanceada.

Ou, inversamente, todo romance é autobiográfico, na medida em que, por imposição natural, o escritor apenas pode transformar em romance a própria experiência, vivida na carne ou observada nos outros. E pessoal ou alheia, sempre corresponde ao que lhe vai por dentro, enquanto difusa vida da sensibilidade ou da memória; jamais coincide com sua biografia real, histórica, civil. Portanto, autobiográfico naquilo em que fixa as impressões e vivências que povoam o mundo mental do romancista. Por isso, há que manipular com muita cautela os dados da biografia autêntica, quando supostamente explicativos da obra. É o caso, por exemplo, da gagueira e da mestiçagem de Machado de Assis, consideradas por alguns como a causa do seu estilo reticente e de só convocar para os seus romances gente da aristocracia carioca dos fins do século XIX. Bastava inverter a equação para conhecer da impropriedade do relacionamento.

II

E Vergílio Ferreira, com *Estrela Polar*? A despeito da relatividade dum juízo nesta altura da trajetória do romancista, parece evidente que se coloca entre os do segundo grupo. Até hoje, escreveu nove romances. A sua obra evolui, não há dúvida alguma: basta percorrer-lhe a fieira de romances, desde *O caminho fica longe*, escrito em 1939 e dado a lume em 1943, até o mais recente deles, *Apelo da Noite* (1963). E evolui no interior de uma unidade sugerida pelo enlace das várias facetas integradas pelos romances um a um. E se a evolução procura elevados planos estéticos e humanos, já na primeira obra se observa a gestação da problemática essencial que, ao fim de contas, lhe serve de fulcro à carreira: a radioscopia do homem empenhado, na luta contra as diferenças sociais, no desven-

damento da condição humana, na descoberta do “absurdo da morte” Cada romance, avançando pelas estradas abertas no princípio, toca sempre na mesma tecla. Nota-se, contudo, transformação e aprimoramento na esfera artesanal, quer dizer, nos aspectos estruturais do romance, ao mesmo tempo que se opera mudança ascendente ao nível dramático. Por outras palavras: à medida que Vergílio Ferreira apura a técnica dos romances, cresce o problema que o compele à criação estética. Dir-se-ia haver crescimento global, do conteúdo e da forma, até onde se torne viável e possível a separação entre ambos. Daí a obra de Vergílio Ferreira se organizar indefectivamente em dois planos: o da estrutura, ou do talento de fazer romances, e o da substância, a problemática existencial, com ou sem carga doutrinária.

Em qualquer hipótese, a verificação de um tema único e variações lembra-nos que *Aparição* não esgotara o problema central da mundividência de Vergílio Ferreira. Ao invés, aguça-se e corporifica-se cada vez mais, à medida que outras obras vêm sendo criadas. E estas, como produtos artesanais, suscitam novos expedientes narrativos, num mimetismo denunciador de bons e progressivos resultados. Claro, alguns sobressaltos podem ocorrer, e modificar tal apreciação, mas deles não se há de cuidar no momento. Se a evolução prosseguir dentro do esquema conhecido, possivelmente não haverá maiores modificações a considerar. E se, no fio dos anos, alguém vier a preferir *Aparição* a *Estrela Polar*, tampouco deve surpreender. Mas nunca apontará, criticamente, qual a ou a maior obra de Vergílio Ferreira.

III

“*Estrela Polar* continua, de algum modo, *Aparição*” Assim inicia Vergílio Ferreira o depoimento apenso ao romance à guisa de explicação prévia: nem crítica, nem justificativa, testemunha eloquentemente a lucidez com que o romancista trabalha suas obras, conhecendo-as como se estivesse fora delas, num permanente atestado de consciência do ato criador. Garante-nos, ainda, que escrever romances não provém de impulsos vagos, mas, sim, da convergência total das faculdades mentais. O presente romance comprova-o à saciedade.

Como vimos, *Estrela Polar* não constitui mero prolongamento dramático, narrativo ou temático, de *Aparição*. A “situação” humana, geográfica, psíquica, é realmente outra, complementar da que forma o estofa do outro romance. A rigor, *Estrela Polar* propõe um desdobramento da inquietação básica da vida de Alberto Soares.

Quando não, torna-se preciso recorrer a diverso raciocínio: o nó dramático que nucleia a ficção vergiliana não decorre, na verdade, dum único problema ou dilema. Mas dum poli-problema, ou drama de incontáveis faces. Assim, o novo romance focaliza uma delas, talvez a que segue imediatamente a *Aparição*. Os dois romances desenvolvem-se sob o signo da persistência, não da redundância.

Quando muito, correspondem a um único “momento” da especulação vergiliana. Por outro lado, valia a pena atentar numa diferença, fundamental para o esclarecimento do problema de *Estrela Polar*. Enquanto estrutura interna, *Aparição* é romance “fechado”, visto que os acontecimentos transcorrem num mundo inacessível a outros olhos que não os do escritor. Romance concentrado num ponto, em torno de cenas, ou conflitos íntimos, passados em surdina, sem eco para além das paredes mudas. Um ar de confidências sussurradas domina tudo. Para Alberto conflui o drama, numa densidade tal que o inibe de comunicar sua dor, a verdade modificadora do mundo. E desse modo as coisas principiam e findam, pois é impossível romper a carapaça de incomunicabilidade entre as pessoas. A tensão localiza-se num só indivíduo, e nele morre, ou se resolve, sem chegar ao conhecimento alheio: *Aparição* é romance de uma só personagem, a exprimir sua angústia num extenso e trágico monólogo. *Estrela Polar*, por seu turno, mostra-se romance “aberto”, a partir da própria dualidade (ou unidade?) das personagens femininas. O problema estrutural e dramático reside no fato de serem duas ou uma, irmãs gêmeas ou não. Entretanto, o problema envolve também o narrador e os demais participantes do jogo de forças psicológicas. Só confunde o leitor o recurso à memória, mas sabemos pelo texto do romance que a distorção dela provinda não altera essencialmente os fatos. E se mudança houvesse, no plano do romance, não consistiria em torná-lo “fechado”. Com efeito, o problema de Adalberto “abre-se”, espraia-se, nas figuras femininas que lhe povoam o cérebro de inquietação e dúvidas. No caso de Alberto Soares, o drama independente dos outros. O de Adalberto explode no contacto com os semelhantes, em especial Aida/Alda. Inclusive, o primeiro parece demasiado absorto em si e em sua desesperação: o segundo vê o mundo que habita e de onde lhe nascem os motivos de sofrimento.

IV

Posto o quê, procedamos à análise de *Estrela Polar*. A obra constrói-se em dois planos verticais: a massa de acontecimentos, reflexões, etc., posta diante do leitor num bloco só, apresenta-se duas ve-

zes cortada de cima a baixo em toda a sua extensão. O primeiro deles é formado pela sucessão de episódios. Diga-se desde já que a ação exterior das personagens fragmenta-se em numerosos estilhaços, desobediente à preocupação de causa e efeito própria dos romances lineares. Romance feito de pedaços, repele os liames narrativos lógicos, ou seja, reduz a muito pouco a história externa das personagens. Importa saber a origem de Aida/Alda? A tal ponto não interessa que o romancista, ao referi-la(s) nas páginas 44 e 45 cerca tudo de um denso mistério. Pois, em essência, vale tanto como esmiuçar até a exaustão a genealogia das protagonistas. Em suma, irrelevante.

O aspecto descosido à superfície, mas guardando unidade profunda, também se observa no diálogo. Como se sabe, o diálogo constitui o meio de expressão ideal para conflitos e dramas: grandes tragédias sempre ocorrem no plano da palavra, sobretudo a oral. Em *Estrela Polar*, o diálogo entre as personagens ganha uma estranheza e uma desarticulação aparente, que podem desorientar o leitor menos avisado. As palavras, ali, servem mais para camuflar o que realmente pretendem dizer, de forma que o verdadeiro diálogo (articulado, coeso, uno e compacto) se trava na zona dos pensamentos inexpressos. O que realmente está sendo dito no instante em que se enunciam frases desconexas ou alouçadas, passa-se no subdiálogo ou infra-diálogo. Diálogo latente, em síntese, mais dramático pelo fato mesmo de não chegar ao nível da palavra. Entende-se por que desaparece toda lógica, intelectual ou social, em favor de uma “lógica” arquitetada por aquilo que, no confronto com a realidade banal, se etiqueta de absurdo ou demente. Uma lógica psicológica substitui a racional. De onde o diálogo trocado ao nível da narrativa funcionar como lembrete do outro, subjacente e caudaloso. Entre tantos exemplos, tomemos este:

“— Porque um partido — dizia agora Emílio — é apenas um instrumento de... eficácia.

— Certo tipo disse mais ou menos que ‘não importa a ação eficaz; importa é a ação fecunda’

— Pois é, pois é. Fui eu que disse, ou repeti. Mas se não regares a árvore, ela morre.

— Como morre se as regares de mais. Quando vamos ver a miúda?

— De qualquer modo, é preciso regá-la. E a miúda ainda é cedo.

O que ele temia é que eu o julgasse um fraco, receoso da solidão — que naturalmente ‘não existia’. Receava que eu lhe dissesse:

— Tens medo de te sentires só, de teres opiniões só, de dormires sem a segurança de quem te guarda a casa, sem o apoio correligionário de uma massa correligionária. Tens medo de dizer ‘eu’ e de ninguém te ouvir.

E ele defendia-se da minha acusação antes de eu o acusar — para que já o não acusasse:

— E' muito cômodo defender a justiça sem mexer um dedo.

— Tu disseste que um homem não cabia num código. E eu pensei: 'é verdade'

— Pois é. Mas há uma parte que cabe.

— Por que é que disseste que Aida é mais bonita que a irmã?

— Tu queres ir já ver a pequena? O repouso ainda não acabou, mas não faz mal.

— Vamos, vamos vê-la — disse eu. — Acho que as duas irmãs são igualmente bonitas.

— Vais também ao 'comfício'?

— ...e o Pinto e o Venceslau, mas não foste ao Venceslau. E perguntaste-lhes das 'andas'? E disseram-te que tinham dez metros?

— Dois metros. Mas dizem que não iam em andas.

— E' a medida deles.

— Foi o que me disseram.

— E' a medida deles. Vamos por esta enfermaria." (pp. 194-195).

Claro, o diálogo, isolado, não fornece a idéia que esconde: é preciso recorrer ao contexto onde se encaixa para o perceber nitidamente. Por outro lado, não fosse levar longe demais a análise, poder-se-ia pesquisar nesse tipo de conversa algo dum realismo mais persuasivo que os recursos de fotografiação ambiental e paisagística, que conferiam esquematismo à ficção neo-realista em sua fase mais ortodoxa e agressiva.

Com isso, o diálogo e a ação desenvolvem-se com a naturalidade da vida cotidiana, em que só o esforço da memória e da inteligência pode atribuir ordem e harmonia aos desencontros entre as pessoas. Um filme que registrasse a existência de cada indivíduo, minuto a minuto, revelaria não haver nexos visíveis entre os atos que pratica todos os dias. Precisamente porque enforma nossa atividade mental uma parte considerável do que nos justifica o dia-a-dia, dando-lhe matizes trágicos, dramáticos, alegres, etc. Os atos, quando muito, espelham o que nos flui por dentro, de onde o seu registro apenas abranger o vazio ou indícios da verdade. Assim procede Vergílio Ferreira, abstraindo da fabulação todas as incidências supérfluas. E estas, quando surgem, não possuem valor em si. Ao contrário, servem como reflexo da vida interior, imagens de um mundo a que estão inevitavelmente ligadas. *Estrela Polar* classifica-se como romance não-factual: e quando abriga fatos (a partir do capítulo XXI, nas vizinhanças do epílogo), a narrativa afrouxa um pouco, embora continuando a oferecer vigorosas cenas, como as das páginas 279-281. E se desse modo o ficcionista se opõe à tradição do romance linear, não significa que receba de fora o estímulo e o modelo. Seus romances têm evoluído, exatamente e cada vez mais, para isso mesmo: des-

de o começo de sua trajetória a tendência ao psicologismo fazia prever a progressiva diluição dos suportes anedóticos da narrativa. Inclinação profunda, inarredável, havia de transformar-se fatalmente naquilo que caracteriza os últimos romances, do ponto de vista estrutural e técnico.

Por isso, o enredo reduz-se ao mínimo essencial, apenas para conferir travejamento à obra e mostrar o clima de contínua tensão entre as personagens. Na prisão, Adalberto Nogueira evoca e conta-nos, por entre cerrada angústia, o seu passado, a sua história. Um chamado urgente leva-o a Penalva, onde sua mãe possuía uma livraria. Convive com Emílio, Garcia, Jeremias, Faustino. Ao último entrega a livraria, após a morte da mãe. Conhece Aida/Alda, ou Alda/Aida. Casa-se com ela. Nasce-lhe um filho, mas pouco sobrevive. Num desastre, sua mulher se fere. No hospital, mata-a. Tê-la-ia, na verdade, assassinado? E' julgado e condenado. Obviamente, qualquer semelhança com *Angústia*, de Graciliano Ramos, é mera coincidência.

V

O segundo plano vertical situa-se atrás do outro, e nele se imbrica. Constitui-o aquilo que se revela através da ação, ou que é a vida íntima de cada um, jamais exteriorizada, nem mesmo pela palavra. Por aquilo, enfim, que compõe o incomunicável do comportamento individual e o justifica: o imponderável que preside o destino de todo ser humano.

Por sua vez, o primeiro plano vertical subdivide-se em dois planos horizontais, como camadas superpostas, segundo os acontecimentos transcorrem na prisão, na infância, em Penalva, na livraria, no café, na pensão, na praia, etc. Em suma, os lugares da ação.

E o segundo plano vertical modula-se também em faixas horizontais, formadas do que o narrador pensa, sente, descobre ou comunica do passado e do presente, seu ou das personagens, e mesmo do futuro (falso futuro, pois tudo sucede como passado ou presente narrativo). Os vários níveis da ação se resumem, afinal de contas, num plano unico, o da introspecção do narrador no seu mundo interior e no das personagens. Aí é que decorre o romance.

Analisemos tais aspectos por partes. O romance está escrito na primeira pessoa, à maneira de *Aparição*. E num caso como no outro, a escolha do protagonista-narrador constrange o ângulo das percep-

ções, mas em *Estrela Polar* aceita-se o fato com mais naturalidade, mesmo porque é a memória que elabora a narrativa. A limitação permanece na medida em que os figurantes podem ser meros fantasmas do seu subconsciente angustiada. Explica-se: estão à beira de eludir-se como criaturas fora do narrador, tal a introjeção operada por ele. Quase se diria ectoplasmas. Daí que o herói, perscrutando-as ou fixando-as, mais patenteia a si do que a elas, como de hábito em casos tais.

A multiplicação de planos torna-se conseqüência imperativa de ser romance de memória. O do narrador, na prisão, serve de ponto de partida. Como um fole, vão-se abrindo os demais níveis dramáticos, no recuo dentro do passado até chegar à infância. Mais adiante, à proporção que se organiza o conflito com Aida/Alda, apenas dois planos se associam: o da prisão, que se vai atenuando aos poucos, e do presente-“futuro” do drama entre o protagonista e a amante e/ou mulher. A redução dos planos monta-se em funil, de forma que tudo converge para um único ponto, segundo um vínculo espontâneo, como se em realidade o narrador estivesse contando sua história verídica. Sabemos, porém, como a memória descreve círculos, espirais, e nunca linhas retas: a Razão é que harmoniza os dados colhidos pela memória involuntária. Em *Estrela Polar*, a legitimidade do processo acentua-se à medida que o romance cresce na direção dum pormenor exclusivo, justamente como agimos na vida real ao desenterrar o passado. O próprio movimento de recordar afugenta as associações adiposas, para conservar o núcleo que o herói diligencia mostrar. Não esqueçamos que a associação automática corre por conta dum mecanismo extra-intelectual, e daí sua validade. Em síntese: o método não é aplicado à matéria que se deseja narrar; ao contrário, emana dela, por um conjunto de circunstâncias. Matéria e forma indissolivelmente ligadas, como devem ser. Muito diverso da técnica empregada por Érico Veríssimo em *O Resto é Silêncio*, artificiosa a ponto de parecer um corpo estranho aderido à neurose duma pobre suicida. Basta supor que outra estratégia poderia ter sido utilizada para evidenciar a fragilidade estrutural da obra. Não assim *Estrela Polar*, que não poderia escrever-se doutro modo, sob pena de falsear-se ou transformar-se em outro romance.

Prende-se a isso o emprego do tempo verbal em relação com os planos narrativos. O presente do indicativo domina a ação “presente” do narrador, como se a relatasse enquanto agisse, numa simultaneidade apenas momentaneamente possível. Mas, como se trata da memória, é natural o estabelecimento ou revelação de vários planos temporais, desde o mais próximo até o mais longínquo. Daí o uso

das duas formas verbais tipicamente narrativas, o imperfeito do indicativo e o pretérito perfeito, conjugadas com outras de vária coloração e sentido. Digna de nota, porém, é a utilização do presente, que oferece a realidade viva ao leitor, numa fragrância iluminada e total, inimiga da desatenção e do enfado. O leitor torna-se contemporâneo do acontecimento, é “carregado” para dentro da obra, obrigado a participar dela, agitar-se, sofrer, viver com as personagens, matar e ir para a cadeia. Impossível reagir contra o fascínio dum mistério e duma densidade dramática revelados com o ofuscante lucilação. As formas verbais denunciam, verdadeiramente, os planos narrativos, como a facilitar a organização da memória, visto tudo ser, ao fim e ao cabo, um presente em perene devenir. A prova encontra-se no derradeiro capítulo, em que o futuro, assomando com igual verossimilhança de erros, acertos, mentiras, aflições, etc., corresponde ainda ao presente, funcionando num “depois” que é tão-somente o “agora” ainda não vivido. Idêntico perpetuamente a si próprio, presente para além da medida humana.

A evidência situa-se no fato de que, volta e meia, o narrador conta a mesma passagem de modos diferentes, como, por exemplo, ir à casa de Garcia e dizer-lhe que havia matado a mulher. No mototínuo de suas lembranças não se processa nenhuma evolução coerente, lógica, racional. Poderia afirmar-se que a história nos é narrada como através dum aparelho especial, capaz de apreendê-la na fonte diretamente, isto é, na memória. De onde o tempo se diluir em duração bergsoniana. Dizem-no às claras passagens como a seguinte:

“Ora no dia seguinte. Ou um ano depois? Porque: muito tempo de relógio durou aquilo que narro?” (p. 147)

E esta:

“Ora na manhã seguinte, ou numa manhã que era seguinte àquilo que contei, ao entrar na Livraria vi Aida sentada no seu lugar” (p. 208).

E mais esta:

“Mas um dia — quanto tempo depois? Era Verão outra vez ou ainda quase Verão, porque a memória me sufoca e me escorre de suor” (p. 296)

Além de vaga a noção de tempo, observe-se a conjunção continuativa (“ora”, mas”), introduzindo novos arremessos da narração, como se o escritor recobrasse fôlego e retomasse a fala. De qualquer modo, acentua a intemporalidade, quando não a própria inespacialidade do relato. Como julgar o pormenor? Meramente truque narrativo? Não. Parece corresponder a alguma coisa mais do que simples expediente romanesco. E ao apontá-lo, franqueia-se a perspectiva interior do romance, analisada mais adiante. Mas para não

passar em julgado um aspecto relevante da obra, lembremos como o narrador divisa a eternidade:

“Porque quando a conheci, donde vínhamos nós, Aida? vivia-nos a eternidade, o que dizíamos ressoava ao universo” (p. 209).

“A eternidade vivia nela e no meu estar junto dela. Diáfano ar como sinal da altura e da vertigem, através dela existia-me o máximo até ao excesso, a dimensão que me bastasse, ainda que o bastante fosse o desastre, fosse a ruína. O mundo dos limites era nela, se um dia o fora; e como renunciar a ele, se só no máximo a vida quer dizer?” (p. 210)

Mais adiante:

“A neve rangia sob os nossos pés e tudo à volta era absoluto como uma eternidade presente” (p. 211).

O texto fala por si. Entretanto, atentemos no conceito metafísico do tempo e na identificação dele com a personagem, numa osmose efetuada desde sempre e fora de qualquer possibilidade de acesso, salvo como um deslumbramento, igual ao do primeiro homem no amanhã das coisas. Tal identidade, ao fim de contas, assinala os dois nós do romance, um em cada plano em que se divide.

VI

Com efeito, *Estrela Polar* gira ao redor de dois núcleos de força, correspondentes a dois laços narrativos. O primeiro, externo, inerente à fabulação, situa-se no primeiro plano vertical que secciona o romance: constitui o “problema” anedótico que o protagonista põe diante do leitor, ou a intrigante situação que motiva o resto e permanece insolúvel. Simplesmente por não ter solução.

Representa o nó narrativo a confusão ou identidade entre Aida e Alda. Duas personagens, ou uma só com dupla personalidade? Irmãs gêmeas? Ou tão parecidas que se tornaram idênticas? A rigor, as interrogações não encontram resposta categórica, visto que o romancista pretende justamente equacionar o problema da identidade do ser humano e, à margem, pôr em questão o mecanismo de construção da personagem tradicional, sobretudo a linear: como saber, de um saber exato e pleno, quem é quem? como tornar verossímil, minúcia a minúcia, a descrição de alguém? Assim, a onisciência do narrador, aceita como natural desde os primórdios da vida literária, entra em crise, a relatividade existencial toma conta da ficção, e a mimese recupera seus domínios. Vejamos um passo ilustrativo:

“Aida e Alda são irmãs gêmeas, filhas do Sr. Sousa e de D. Aura. Mas há quem diga que não, que Alda é filha de uma irmã gêmea de D. Aura, uma D. Alma, que teve aquela filha quando era solteira e que D. Aura, para dignificar a irmã, a recolhera como irmã gêmea de Aida, por terem ambas nascido no mesmo dia. Também se diz que nem sequer a filha do Sr. Sousa é filha do Sr. Sousa.

— ...também se diz.

— Quem diz, amigo?

— Também se diz — Penalva é pequena, tudo se sabe, tudo se remexe

O verdadeiro pai seria um empregado da casa que subiu a sócio e morreu: Não: o verdadeiro pai seria um irmão desse sócio. Todavia esse irmão jurara um dia que o verdadeiro pai era um vizinho que morava em frente e que o Sr. Sousa, aliás, conhecia muito bem, por ser casado com uma sua irmã, que não dera filhos. Mas como não tivera filhos, admitia-se facilmente que não era o pai da filha ou das filhas do Sr. Sousa e de D. Aura, que era extraordinariamente parecida com Aida e com Alda, ou antes, eram estas que eram parecidas com ela.

Confundido daquela história confusa, dei um berro para a Mata:

— Acabe com isso! São ou não são gêmeas? Quem é o pai? De quem são filhas? (pp. 44-45).

A dúvida que nos assalta a todos, narrador e leitores, prova que não se faz necessário, no plano do romance, deslindar o mistério, caso fosse deslindável. Por pouco, o leitor começa a crer que tudo não passa de alucinação ou mera gratuidade lúdica, transinvenção experimental de seres e situações, pura cerebração, alta e engenhosa criação dum poderosa e desenfreada fantasia, a do narrador: talvez ele, único “vivente” na obra, tenha imaginado um reino de espectros para povoar-lhe a torturante solidão.

Mesmo que tal hipótese vingasse em cheio, estaríamos diante dum produto da imaginação, logo de arte — um romance. E, desse modo, o narrador, ou o ficcionista, de quem agora se pode falar livremente, acaba realizando seu desiderato maior: compor um romance, e daquele gênero. No entanto, nossa análise não deve seguir por esse caminho, pois resultaria em violentar uma convenção criada pela própria narrativa.

Até certo ponto da história, tem-se a impressão de que Aida e Alda são personagens diferentes. E não obstante aludir-se à sua condição de gêmeas, percebe-se uma discrepância atmosférica entre ambas. Tudo ganha ênfase pelo fato de Emílio “conhecer”-lhes a per-

sonalidade. Mais adiante nos damos conta do engano, pois certos pormenores nos despistam ou nos burlam a atenção. De repente, tudo se embaralha e já não atentamos senão para a própria confusão do narrador. Até que, numa de suas antecipações ambíguas, o narrador confessa:

“No entanto sei bem que Alda morreu no naufrágio. Lembrome perfeitamente de ver Aida no caixão numa tarde de meio-dia de Setembro. Alda nadara para terra, atirara-se-me aos pés coalhada em água. Foi com ela que casei. Mas foi Alda que matei — ah, por favor não me acusem de mistificação — que sei eu? que sei eu afinal?” (p. 216)

Claro, revisitada após o término da leitura, tal passagem não se nos afigura tão obscura como quando topamos com ela no curso da narrativa. “Ambas” morreram de modo diverso: o narrador não sabe qual delas na praia. Mas o embaraço persiste, visto que pode ter havido uma só morte, uma só pessoa, etc., e o resto construído pela mente avariada de Adalberto. Pois ele não sabe ao certo de nada. E quando fossem duas pessoas, quem é quem? já que o narrador trava relação amorosa “com uma mulher que tem um irmã (talvez gêmea) absolutamente parecida com ela, fisicamente e psiquicamente”, como declara Vergílio Ferreira no seu depoimento.

Ora, entremos no que mais importa. Ao nível da intriga, nenhuma diferença faz que as personagens sejam duas, uma, idênticas ou diversas. O núcleo de interesse reside na situação posta em *Estrela Polar*, dentro dos limites da ficção: um romance acima da média arma-se com o entrelaçamento de pessoas, fatos e lugares. Se me faço claro, a fôrma romance implica também o problema da identificação de personagens, exatamente como quando, na vida real, buscamos ver profundo e longe nas pessoas e nos acontecimentos. E, não raro, nossa certeza na discriminação resulta em ludíbrio da inteligência e dos sentidos. A trama romanesca rechaça as fáceis esquematizações: quer-se verossímil, ainda quando lança mão duma evidência, a de que mal percebemos os seres ao nosso redor. Quimera acreditar que tudo se arruma em compartimentos estanques. Ao romance não se pede que simplifique a vida, mas que seja vida ele próprio. Nota-se, na feitura do enlace narrativo de *Estrela Polar*, um progresso técnico digno da maior atenção, pois livra o romance português da tendência para o anedótico, que mascara a realidade com a ilusão de que as pessoas e acontecimentos se ordenam rigorosamente em estantes e prateleiras, à espera do consumo. Em suma, a aventura romanesca, que recria o mundo, e entremostra os enigmas guardados atrás do vidro opaco da

realidade, em oposição ao romance linear, que apenas a copia pobremente.

À semelhança de alguns grandes ficcionistas (Proust, Henry James e outros), o narrador oferece-nos no corpo da obra sua teoria do romance, gerada no fluxo mesmo da sua elaboração, e portanto nele se adaptando como a mão na luva. Nada forçado, o trecho em que a doutrina se infiltra, nasce ao correr da pena, ao sabor da prospecção nas profundezas da memória. Ao mesmo tempo que ilumina a obra, a noção de romance serve de advertência ao crítico que dela exigir mais do que pretende oferecer:

“Era um tipo estranho. Digo bem ‘um tipo’ Olho um homem, uma mulher, e nem sempre me é possível tentar sequer abordar-lhe a pessoa por dentro. Porque há indivíduos que irresistivelmente reduzimos a ‘objetos’. São os indivíduos ‘característicos’, com *tiques*, com uma aparência de linhas nítidas. Compreendo a tentação da caricatura: a um olhar sem mistério, os homens são a caricatura do homem. Por isso o romance tem ignorado a *outra* zona. Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria *pessoa*, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é ‘por dentro’, a ‘psicologia’, o modo íntimo de se ser, mas a *outra* parte, a que está *antes* dessa, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... Porque há só ainda romances de *coisas* — coisas vistas por fora ou coisas vistas por dentro. Um romance que as fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós.. ” (p. 59).

Não parece demasiado ver auto-análise nessa reflexão. Conquanto o romancista se abstenha de o declarar, *Estrela Polar* é, ao menos, tentativa de escrever um romance “que ainda não há. ” De resto, o exame de toda a ficção vergiliana demonstra-o: desde cedo se lhe instalou no espírito o propósito de realizar aquilo que hoje pode configurar-se claramente como romance da “*outra* parte” No começo, traduzia um apelo inconsciente, vago e indefinido, graças à contingência da idade e outras, que lhe marcaram o amadurecimento intelectual. Basta, nesse caso, lembrar o diálogo que compõe o “intervalo” em *O caminho fica longe* (1943). Com o tempo, no magma dos seus romances vai-se gerando um movimento anárquico, de procura inquieta de qualquer coisa ainda indistinta. Até que, a pouco a pouco, inclusive por via dum ensaísmo onde Vergílio Ferreira mostra muito de si, a idéia se foi delineando, quer como força-motriz central da sua cosmovisão, quer como realização concreta em romances. Convergência da ação e do pensamento, o romancista experimenta suas idéias no ato de escrever. Neutraliza, dessa forma, toda possibilidade de serem elocubração no vazio, desligada da experiência e

do contexto social. O lastro existencial (e mesmo existencialista) volta a manifestar-se nesse pormenor: o ser faz-se, em perpétuo devenir, uma vez que a existência precede a essência.

VII

Antes de passar a outro ponto, cabe uma breve referência a um aspecto de *Estrela Polar* em que a *outra parte* se deixa entrever. Ao retratar a personagem, o romancista jamais se olvida de fazê-lo pelo flanco que normalmente não se nota, ao menos aquele que a tradição romanesca e o nosso hábito de maus observadores não autorizam investigar. Como se admirássemos a face oculta da Lua. Assim nos são apresentadas as personagens de *Estrela Polar*. O lado franqueado à nossa óptica social estereotipada é o mais falseante que há. O outro lado, que apenas se descobre com o olhar prevenido e apetrechado, é que cumpre revelar. Desse modo procede o romancista, não sem estranheza para o leitor viciado com as fotografias “externas” ou tiradas de ângulos chapados e gastos. Um exemplo dirá melhor do que se trata. Transcrevamos um fragmento de extenso diálogo:

“E ela sentou-se, olhando a janela. Minha mulher. Tomei-lhe a mão, adiantei a medo:

— Desde que vieste para aqui. Eu sei: há tanto fantasma...

— Virou-se brusca, arrebatando a mão, tornando-se-me independente:

— Que fantasmas? Não há fantasma nenhum, não tenho medo de infantilidades.

— Mas tu.

— Que sabes tu de mim? Que sabes tu das outras pessoas?

— Alda!

— Não me chames...

— Gosto de dizer o teu nome.

Ela pôs-se de pé, para me condenar:

— Estou farta, farta!” (p. 290).

O diálogo, ao mesmo tempo que encobre a verdadeira comunicação subterrânea, conduz à impressão de que os interlocutores falam com o *outro lado* de cada um.

VIII

O nó metafísico, por sua vez, é incongruente com o outro. Aliás, as observações anteriormente feitas já o denunciaram. E situa-se no íntimo do narrador, como uma densa problemática filosófica. Entretanto, sem forçar a nota não é possível a nítida separação dos dois

nós. O dramático reside fora do narrador por uma questão de espaço ou de medida. Dir-se-ia que só se coagula num enredo porque guarda um dilema para o herói, visto que as demais personagens reagem de modo diverso à confusão em torno de Aida/Alda. Para elas, não há maior problema. Para o narrador, tudo ocasiona desespero e angústia, pois o cerco existencial à sua volta já se lhe organizara muito antes do/e alheio ao encontro com a mulher. O drama se agita dentro dele: e se nos parece desenrolar-se fora, é porque o narrador semelha personificar suas inquietações através da projeção do “eu”. Como num processo ectoplasmático, vamos conhecendo o narrador, não os figurantes, precisamente porque extensões do seu mundo mental. No jogo sujeito/objeto opera-se estreita correspondência, de modo que o narrador apenas se vê a si mesmo quando olha para a paisagem e pessoas, ou arquiteta pensamentos. A própria controvérsia a respeito de Aida/Alda testemunha que o clima da obra promana do caráter do protagonista, afeito a perquirir coisas e seres à sua imagem e semelhança. A tal ponto ocorre a identificação que não raro surpreendemos as personagens falando no tom de Adalberto, como se lhe prolongassem o circuito das idéias; e só por expedientes cênicos ficamos sabendo não se tratar dele. A atmosfera reminiscendente do romance ajuda a explicar o fato.

Ponha-se de parte, por ora, aquilo que no narrador justifica a ambiência especial em que o conflito se desenrola. E atente-se para o seguinte: a história narrada só existe, *realmente*, pela razão de o protagonista recordar-se dela, e dispor-se a contá-la. Do contrário, o problema estaria resolvido por si. Mas ainda não é tudo: ao lembrar e ao contar, o herói acrescenta aos acontecimentos uma interpretação subjetiva. Dessarte, as coisas se alinham na superfície do romance como tais exatamente porque o narrador é como é. Fosse outro, obviamente os fatos seriam outros, tal a deformação proposta pela memória. Assim, a reminiscência equivale a uma auto-sondagem do herói em busca de apreender-se como pessoa em constante vir-a-ser. E apreender-se no choque com outras criaturas, informadas pelo seu “eu” e refletindo-lhe o modo de ser. Inclusive as mais autônomas, como Emílio e Garcia, não passam de *alter ego* de Adalberto, na medida em que materializam certas forças só por vezes atuantes na personalidade multimoda do protagonista.

Portanto, os dois nós narrativos dissociam-se apenas estruturalmente, como dois átomos formadores duma só molécula. Que é o narrador. Mas por que as separa? Falta de consciência de que tudo reside nele? Não, ele sabe com exatidão os fatos que lhe dizem respeito. Conhece, ainda, que o caso se deu com Aida/Alda; foram par-

ticipantes no diálogo, e por isso há que pô-las diante do leitor. Mais: a discriminação dos nós obedece a uma simples imposição: o narrador necessita ver-se como objeto a fim de revelar-se e desvendar-se, pois, enquanto sujeito, não pode auto-analisar-se sem sofrer a metamorfose apontada. Desse modo, as restantes criaturas que vivem dentro dele como imagem, projetam-se no plano da fabulação como personagens, para que ele possa lembrar-se e o romance construir-se. Doutra forma, teríamos uma rememoração única, estática, obsessiva, inerte como fotografia. E não mais romance.

IX

Ainda resta aditar outro ponto: o problema de Adalberto não reside na confusa identidade de Aida/Alda, porquanto seria pouco para justificar-lhe o alcance, a densidade e o trágico, que perduram depois da morte da protagonista. E, com mais rigor, já se pode afirmar que a “situação” do herói preexiste à experiência decisiva em Penalva. Tudo se passa como se fluísse desde sempre, aderida ao plasma, assimilada à sua residual matéria originária: o problema simplesmente é, livre de qualquer causa exterior. A tal ponto que, fosse qual fosse o seu mundo de relações, o narrador continuaria amarrado à dor e à angústia. Com ele, regressamos, mais uma vez, ao mito de Sísifo: a perpetuação do drama de estar-no-mundo, emparedado, à espera da morte irrecorrível.

Afinal, qual o problema de Adalberto? Não fosse o risco de minimizar, dir-se-ia que o protagonista enfrenta uma dúvida atroz: que e quem ele é para si próprio? Despojado de convenções, de “verdades” científicas, filosóficas, políticas, etc., liberto de qualquer suporte mental, posto diante de si como única evidência indiscutível, — o narrador procura a coisa-limite, o ato-unidade, o sentimento exclusivo, a revelação integral de si próprio no mundo, a razão definitiva e convincente de tudo ser como é. Mas tudo descortinado como uma fulminante aparição originária, anterior a toda deformação “humana” Sentir num relâmpago o milagre de estar aqui, e depois esquecer de outras indagações.

Daí o problema da “comunhão no mundo”, a fraternidade, que resolveria todas as diferenças limitadoras do homem. Adalberto prega, à semelhança de Alberto, um humanismo sem Deus, ou em que o homem se converteria em Deus:

“— Amo Aida. Só não sei se o meu sonho é absurdo.
— Qual sonho?”

— O de haver comunhão no Mundo. Uma comunhão perfeita. E também o de...

— Que entendes por 'comunhão'?

Disse o que entendia. E disse o mais.

— Qual de vós seria o Deus? — perguntou-me enfim Emílio.

Ouçõ na rama dos pinheiros, abaixo do Sanatório, o vento brando, ressoando a espaço. Não acabará pois a obsessão do divino? Tanto rio desaguando no mesmo mar. Tanto problema levando à mesma solução. Mas eu *quero* que os rios se resolvam uns com os outros, que o Mundo seja nosso, que a terra seja do homem! Qual de nós seria o Deus?" (p. 64).

Tal humanismo, como se vê, é feito de verdades através das quais o homem assume sua total estatura em face da Natureza, em plena justiça, para além de todas as utopias. Doutrina materialista, baseada em que tudo está aqui, enquanto o homem aguarda a morte, livre e inteiro, despido de ambições, de códigos e coerções de toda sorte. Preocupa-se com a autenticidade *in natura*, em que o homem acede a um nível de grandeza perdido no torvelinho de filosofias e decálogos substituidores de experiências reais. Adalberto quer o homem livre de pré-concepções ou teorias, reintegrado na posse completa de sua legítima individualidade. Aí o fulcro do pensamento de Adalberto e, portanto, de Vergílio Ferreira:

"Virá um dia em que se odiará o escarro da esmola e se amará o código da justiça; e virá depois um dia em que se odiará o escarro da justiça e se amará a simples evidência de que a divindade está no homem, e não num código. E só então o homem será verdade: nos pulmões em que já o é, porque o ar é sem parágrafos e sem alíneas, e nas tripas e no estômago em que ainda não. Virá um dia, quando?" (p. 189).

Em sua desesperança, o narrador vai sofrendo as limitações das convenções, especialmente as científicas, como se pode ver no trecho seguinte, que deve ser transcrito na íntegra para não perder sentido:

"Dois e dois são quatro e a reta é ainda a mais curta distancia entre dois pontos. Mas que dois e dois sejam cinco — e eu não perderei o sono. Nem tive sobressalto algum quando vi que eram mesmo quatro. Eram quatro, e então? Nem uma fibra em mim estremeceu. Mas que tu me digas que Deus existe ou não existe, que este partido é a justiça ou o crime, que esta mulher é ou não é a mais bela do Mundo — e todo eu estremecerei até as raízes da vida. Porque a verdade ou o erro disso é radical, indiscutível. Saberás tu que uma reta é uma curva, que os três ângulos internos de um triângulo não somam dois retos, que a geometria é uma convenção? Durmo perfeitamente descansado... Mas tenho insônias, amiga, se as *outras* verdades, que são *eu*, forem postas em causa. Quem nos cria essa verdade? Que a define? A verdade é amor.

— ...a verdade é amor, Alda. Aparece e desaparece, quando? como? Não sei." (pp. 73-74).

“Acaso, pois, o narrador *amava?*”, pergunta Vergílio Ferreira no seu depoimento. A resposta que oferece, atravessada por indagações que desvendam o cerne da questão e orientam-na para outros horizontes, só pode ser negativa. E se atentarmos na afirmativa com que o narrador conclui suas ponderações (“A verdade é amor...”), e a considerarmos reversível (“O amor é verdade. ”), patenteia-se a impossibilidade de alcançar uma sem a outra. Mas a simetria do binômio ainda conduz a outro aspecto: a verdade constitui diálogo com o semelhante, sobretudo o sexo oposto. Será possível comunicar com alguém? O narrador, como se gritasse, responde que lhe é absolutamente vedado sair de si, comunicar-se: está preso nos limites do seu corpo.

O mais do seu drama vai-se desdobrando como um leque, à medida que procede às tentativas de acesso ao mundo externo. E o narrador di-lo a Alda, como se se tratasse dum interlocutor invisível: veja-se o já citado trecho da página 64, e o seguinte:

“Sim, a comunhão perfeita não existe. Mas que existisse, que existisse! Seria uma solidão a dois. E que a nossa comunhão se estendesse à humanidade. Seria uma solidão de biliões. Só se está unido perante o que nos transcende. Mas nada está acima de nós. ” (p. 83).

Em suma: não resta saída para a Humanidade, pois pertence a uma camada “menor”, “caída”, “perdida” do Cosmos. Soma-se a esta angustiante certeza uma outra: na insolúvel solidão somente resta um caminho, que não existe — Deus. O resultado é o homem pôr-se face a face, diante do espelho, ou do seu semelhante, que lhe devolve a mesma imagem distorcida: só, tragicamente só. “A solidão (. .) é um anátema desde os cromossomas como a côr dos (. .) cabelos” (p. 308).

Tal sentimento aglutina-se a outro, igualmente desesperante:

“E eu que sei a evidência do nada que cerca a vida, no ‘depois’ ou no ‘antes’, eu que sei a impossibilidade de superar essa evidência, de povoar esse deserto, sei também como é impossível calar a voz que o recusa e insiste ainda, e esbraceja ainda, como um naufrago na noite” (p. 126)

Ceticismo integral, universo sem Deus, eis o ambíguo desejo de Adalberto, pois ele quer um mundo sem Deus e sem as “convenções”, mas com tudo aquilo que vem de um e de outras, substituídas, quem sabe, por “verdades” mais próximas e indiscutíveis. Mas a necessidade de “povoar esse deserto” com transcendências e valores, con-

tinua nele implacavelmente, muito mais do que naquele que “acredita” no que ele nega. Seu drama vem de sentir tragicamente a imperiosidade dessas crenças para justificar o Universo e o Homem. Quisera não sentir, ou resolver racionalmente o problema. Este, ao contrário, cresce à proporção que o narrador pretende solucioná-lo. Negando tudo, quer fugir de alguma coisa mais entranhada que a certeza de estar aqui e agora. Daí o seu drama. Não fosse assim, não se debateria em refutar uma “evidência” involuntária, colocando-lhe no lugar uma “evidência” procurada. Ao fim de contas, a mesma evidência.

No círculo fechado dessa ininterrupta procura, outro absurdo se revela, como corolário: a morte. Segue-a uma legião de “sentimentos” depressivos: o passado, o futuro, a solidão, a miséria, a verdade, a realidade, a justiça, etc. E por fim o narrador confessa:

“O passado é um poço e estamos nele, o passado não tem antes nem depois senão para os que o não sabem, o passado somos nós integrados nele, ou ele em nós (...), há dias contei-te, era a minha obsessão: vencer a solidão, vencer a morte com a vida dos que ficam, dos que amamos” “Porque a *realidade* não é a *verdade*: a realidade é um bazar sem preços nas etiquetas, a realidade é um monturo. E a verdade são os teus olhos, o calor das tuas mãos” (p. 52).

E mais adiante, outro passo merece ser transcrito:

“Que absurda estupidez dizermos de alguém: ‘foi’

Porque esse alguém não é nada! Esse alguém não suporta que lhe atribuamos seja o que for. Como dizer dele ‘foi’? Ele quem? Não era bela Fulana nem torpe Fulano, porque o que sustentava tudo isso não é nada. *Quem morreu nunca existiu!* Que diferença há entre quem lembramos e quem não lembramos? Que diferença há entre quem existiu e não existiu? Porque na realidade, eu não sei se existiram os que morreram, na realidade *não* existiram, porque tudo o que penso deles não se refere a nenhum, porque de nenhum sei que existiu, a nenhum posso atribuir *este* pensamento, *este* sentir, imagino-os tal qual imagino aqueles que hão de nascer daqui a cem anos — e esses sei de certeza que *não são nada*. Quem é o teu tio? De quem estás falando quando dizes ‘foi’? De que estás conversando? E’ uma conversa de doidos. Por que não estamos calados?” (p. 57).

A presença angustiante da morte acentua o niilismo do narrador, à medida que pretende vencê-la com a vida, — que é também nada. Trata-se de uma faceta que pode ser analisada à luz do Existencialismo. Importa vincar o fato de que a obsessão da morte, em *Estrela Polar*, uma das alavancas desse humanismo sem Deus, prolonga a atmosfera de *Aparição*. E a tal ponto constitui pormenor relevante

que não deve passar despercebido o seguinte: as principais cenas dramáticas das obras de Vergílio Ferreira giram em torno de acontecimentos que levam por vezes à morte. Em *Aparição*, a morte de Cristina é o nervo central da última parte da obra, e a passagem mais forte de todo o romance. Em *Estrela Polar*, o desaparecimento de Aida/Alda processa-se no mar: afoga-se; de Alda/Aida, em consequência dum desastre de automóvel. Das mais vigorosas cenas do romance, pelo dramatismo e pelo ar de trágico, como se estivéssemos em plena tragédia grega: o destino dos homens vem pré-traçado irremediável e decisivamente, pelos deuses. Um mundo sem saída, no desespero ou na morte. Em *Estrela Polar*, contudo, os deuses silenciam, e o fazê-lo encerra a grande fatalidade.

X

Tais aspectos bastam para avançar um passo na direção do núcleo da ficção de Vergílio Ferreira. Seus romances, notadamente os últimos, procuram fornecer uma visão integral do Homem e do Universo, resultante da soma de tudo quanto de arbitrário, desigual, contrastante, paradoxal, lhes caracteriza a natureza. Explica-se, assim, que *Estrela Polar* não apresente um problema, mas *n* problemas com visos de unidade, pois todos convergem para o problema-base: por que viver? para onde vamos? onde os valores supremos? e a morte? Por isso o romance toca em pontos que apenas semelham tangenciais ao problema central. Facilmente se entende por que razão: o problema da “comunhão com o mundo” e o da verdade escondem e/ou revelam o político, o religioso, o filosófico, o social, etc.

A existência ou não de Deus é uma perplexidade que serve de mola a tudo o mais: constitui o nóculo da problemática de *Estrela Polar*. E o ficcionista situa-o numa equação coerente com a sua desdeificação do mundo: no seu trágico antropocentrismo não cabe Deus, ou melhor, o homem se torna a própria divindade que busca em vão. E com isso, em vez de erguer-se, o homem se verga, reduzido a nada, como afirma o narrador.

Liga-se-lhe estreitamente o problema político, que funciona como uma espécie de coro, presente ao longo de toda a narrativa. Dentre as vezes em que aparece, vale a pena ressaltar as páginas 12 a 15, em que Adalberto examina os “verticalistas” e os “horizontais”, de fácil e imediata identificação. Destaquemos alguns trechos ilustrativos do modo como o herói os encara a todos:

“O ‘globismo’, naturalmente, fala em nome do povo, quer a melhoria do povo. Combate o ‘verticalismo’, quer a ordem nas ruas, esmaga quem a perturbe. Só para esmagar a desordem ele lança mão da desordem: promove a desordem para promover a ordem. Fomenta a revolta contra o crime dos ‘verticais’, para que não haja mais razão de revolta. Por isso esmaga a revolta quando surge a revolta contra quem fomentava a revolta para que não houvesse mais razão de revolta.” “Quanto ao ‘verticalismo’, que se lhe opõe como a um inimigo absoluto, luta, segundo ele, pela felicidade do povo, muitas vezes, naturalmente, contra o próprio povo, que não sabe onde está a sua felicidade. É como o partidarismo político exprime apenas os interesses dos que pretendem esmagar o ‘globismo’, o ‘globismo’ aspira a uma ordem férrea em toda a parte — muitas vezes, naturalmente, contra o próprio povo, porque nem sempre o povo sabe onde está a sua felicidade. Esprime-o o símbolo de um globo — o emblema de uma totalização. Absolutamente semelhantes, ‘verticais’ e ‘globistas’ são absolutamente dissemelhantes.” Etc., etc.

O que tudo isso enuncia, mais do que insinua, é flagrantemente nítido. É perigoso. Pois, trata-se duma posição não comprometida, a-partidária e crítica, acima ou à margem dos agrupamentos e questões. Atitude de difícil independência, sujeita à má interpretação de todos quantos aceitam um partido, seja qual for. E o narrador tem disso plena consciência, ao gritar alto e bom som:

“Poderás tu entender-me — tu politiqueiro imbecil que me chamas ‘reacionário’ e pretendes impor-me o teu exemplo como outros me impõem o seu dinheiro?” (p. 220)

Compreende-se, agora, diante da “coisa” política, como o narrador sabe que é impossível comunicar, aderir, “amar”, visto que nem concórdia política pode haver para substituir a perdida crença nos valores transcendentais: os homens estão definitivamente insulados. Dolorosa certeza para quem, um dia, foi um desses braços levantados em uníssono pela mesma causa e irmanados na mesma esperança (p. 118).

Assim, a Arte, de que o narrador fala por intermédio de Garcia, traduz densa e inarredável solidão. Como entre quatro paredes, uma ronda incessante e que a nada conduz, senão à suspeita da inocuidade de qualquer gesto. Resta cultivar lucidamente o desespero. É o que faz o protagonista, esgaravando na memória o “tesouro” secreto, num movimento pausado de quem não se apressa de chegar ao fim.

Vem daí o clima de alienação, de pesadelo, que impregna a evolução do drama de Adalberto, num ritmo nervoso, tenso, apocalíptico. Como se a memória, saturada, pretendesse vazar seu conteúdo dum só golpe. Atmosfera trágica, absurda, de Universo em desintegração,

como se a peste dos últimos dias varresse a gente válida com fúria avassaladora e total. Um sopro de morte talando de vez o mundo. Sentimento de epílogo, mesmo para além do fato de alguns continuarem vivos, à espera de nada. *Estrela Polar* é um estranho e superior romance. Excitante porque compassiva e incorrespondida suma de amor pelo Homem. Grito inútil, para interlocutores mortos ou narcotizados. Desalentado e amargo, que custa ouvir e consciencializar. Por que fazê-lo é perder-se (ou ganhar-se). Para sempre e perigosamente. Raros se arriscam, à espreita do despertar dos outros. Quando? Por quê?

Com *Estrela Polar*, Vergílio Ferreira não deu ainda o máximo de que é capaz: sua “aventura de espírito” continua. Em língua Portuguesa, raras vezes se gravou de forma tão angustiante uma problemática desse quilate. Sem dúvida, o ficcionista confirma plenamente o seu talento e prepara-se para algo mais alto, se é possível subir nessa matéria. Em suma: uma obra-prima.