A Escrita Negra de Vergílio Ferreira

Maria Antónia Lima

Universidade de Évora / CEAUL

Num tempo de crise existencial justificada pela permanente inquietação dos indivíduos perante o seu destino incerto, inseguro e imprevisível, gerador de constantes sintomas de desorientação e de vazio antropológico, surge decerto uma profunda identificação com a obra de Vergílio Ferreira, um autor que confessou não ter nascido para “escrever coisas alegres”, sendo o seu romance *Para Sempre* considerado um livro pessimista, negro e macabro. Na sua obra *Escrever*, o autor chega a afirmar que “se pretendes ser um escritor «realista», tens de falar do que é desagradável e sujo e feio. Dir-te-ão então que és «pessimista». Mas o optimista, como alguém anotou, é apenas um pessimista mal informado” (Ferreira, 2001: 93).Títulos, como *Onde tudo foi morrendo*, revelam bem esta falta de vocação do autor para o optimismo literário que resulta essencialmente de Vergílio ter desde sempre sentido trazer dentro de si um “eu” que “é para morrer” e que lhe concedeu profunda consciência do absurdo negro da existência e dessa “estúpida inverosimilhança da morte”. Daí que a sua análise da condição do homem em face do mistério da vida e da morte inevitavelmente se desenvolva através de uma escrita negra que recria a solidão cósmica com que grande parte dos seus duplos-narradores se debatem, partilhando uma visão negra também comum a muitos protagonistas do *film* *noir* americano alicerçado na ficção policial de autores como Dashiell Hammet, Raymond Chandler e James M. Cain. Como Vergílio, esta geração de escritores e realizadores, além de partilharem o mesmo interesse pela construção da narrativa cinematográfica e pela mútua contaminação entre literatura e cinema, buscavam a autenticidade das suas personagens através da construção de dramas inteligentes permeados de niilismo e fatalismo, onde seres solitários e moralmente ambíguos deambulavam revelando corrupções sociais e humanitárias tão comuns ao nosso tempo.

Numa entrevista a Francisco José Viegas publicada na *Revista Ler* (Primavera 1988), Vergílio Ferreira referiu-se duma forma crítica ao romance americano praticado por certos escritores mais jovens, identificando este tipo de ficção com uma literatura de consumo que se esquece logo, embora tivesse assumido que tinha gostado de ler *As Mil Luzes de Nova Iorque* (*Bright Lights. Big City*, 1984)de Jay McInerney. Contudo, sabe-se que, sendo um dos escritores mais actualizados e informados do seu tempo, Vergílio Ferreira teria decerto tomado contacto com a ficção de Steinbeck, Caldwell e Hemingway, autores que transpuseram para as suas obras uma preocupação político-social que deu origem a uma literatura de crítica social e de consciencialização acerca da condição humana.

Relativamente ao cinema, sabe-se que a maioria das suas anotações têm a ver com certas obras suas adaptadas ao ecrã, ou a colaborações nesta área, como são exemplo as notas relativas à preparação, rodagem ou estreia de títulos como *Cântico Final*, *Prefácio a Vergílio Ferreira*, *Manhã Submersa* ou *Mãe Genoveva*. No que diz respeito ao cinema americano registam-se sobretudo comentários a cineastas consagrados, como Orson Welles, Ingmar Bergman, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Woody Allen e Milos Forman. Como *Conta-Corrente* bem comprova, Vergílio Ferreira interessou-se particularmente pelo problema da construção da narrativa cinematográfica pelo que se justificam abordagens à sua obra que tenham em conta possíveis contaminações pelos processos narrativos do cinema, tendo essas marcas ficado bem visíveis em títulos mais recentes como *Rápida, a Sombra*, *Para Sempre*, *Até ao Fim* ou *Em Nome da Terra*.

Não será decerto por acaso que, num documentário televisivo sobre Vergílio Ferreira, *Vergílio Ferreira: Retrato à Minuta* (1996) da série *Escritores e Literatura Portuguesa*, Almeida Faria tenha evocado a figura do autor “de gola levantada que lhe dava um ar inconfundível, um ar diferente de outros professores, um ar cinéfilo um tanto amarfanhado à Humphrey Bogart”, lembrando-se da sua figura com gabardine de gola subida, quando entrava no Colégio do Espírito Santo em Évora. Nesta sua descrição, Faria perspectivou Vergílio Ferreira como uma combinação de Camus e Bogart, o que permitia a associação entre o existencialismo francês e o sentimento trágico da vida personificado pelo actor americano. O fascínio pelo mistério da vida e pelo confronto com as suas verdades existenciais, tão frequentemente afastadas dos valores da moral dominante, levaria inevitavelmente este autor ao interesse pelos mistérios obscuros da morte e dos actos criminosos que a ela conduzem. Daí que o tema do crime esteja presente tanto em *Aparição* (1959)como em *Estrela Polar* (1962), onde as personagens são seres condenados a ser vítimas e perpetradores de actos criminosos mais ou menos gratuitos lembrando o célebre pensamento de Albert Camus, em *O Estrangeiro*, de que todas as pessoas sãs terão desejado com maior ou menor intensidade a morte daqueles a quem amam (Camus, 2005: 102). Contudo, sabemos como este conceito de perversidade inata se desenvolveu no pensamento e na sensibilidade estética francesa a partir de Baudelaire e da importante influência da obra de Edgar Allan Poe, onde esse impulso perverso, que determina as acções de Carolino em *Aparição* e de Adalberto em *A Estrela Polar*, é definido como um princípio primitivo, irresistível e inato da acção humana que transforma qualquer indivíduo num assassino, suicida ou carrasco, e no qual se revelarão os terrores do mal. Os protagonistas dos romances de Vergílio Ferreira, que mais convivem com a natureza deste impulso e os que mais interesse possuem em analisá-lo, podem ser denominados “filósofos do terror” (Ferreira, 2011: 86), termo usado por um narrador saturado de “desespero assassino” em *Estrela Polar*.

Tomando os exemplos de *Aparição* e *Estrela Polar*, muitos são os pontos de contacto com o *noir* desde a caracterização sombria da cidades de Évora e Penalva até à solidão existencial do protagonista masculino não faltando a indispensável presença da *femme fatale*. O tom negro, sombrio e pessimista dos romances e filmes *noirs* encontra-se também plasmado na visão fatalista destes romances de Vergílio Ferreira. Exemplo deste tipo de ficção são as obras de Dashiell Hammett e Raymond Chandler com os seus detectives Sam Spade e Phillip Marlowe que se tornaram frequentes fontes dos guiões do género, tendo dado origem ao *film* *noir* no período que começa em 1941, com *The Maltese Falcon*, de John Huston, e acaba em 1958, com *Touch of Evil* de Orson Welles, coincidindo esta época com o tempo em que Vergílio escrevia estes dois romances.

De acordo com a definição de Andrew Spicer, “Film noir is quintessentially those black and white 1940s films, bathed in deep shadows, which offered a ‘dark mirror’ to American society and questioned the fundamental optimism of the American Dream” (Spicer, 2002: vii). Os romances de Vergílio Ferreira afirmaram-se também como contra-corrente crítica ao *status quo* da época, sendo Évora, em *Aparição*, apresentada como uma “cidade absurda, reaccionária, empanturrada de ignorância e soberba” (Ferreira, 2002: 42). Se, no cinema negro, se apresenta uma sociedade cínica, violenta e corrupta que ameaça não só o herói/protagonista mas também outras personagens, que convivem num ambiente de pessimismo fatalista, também na ficção de Vergílio, essa dificuldade de integração da personagem central, num meio hostil e ameaçador, fá-la regressar a uma solidão existencial fruto da desordem violenta das suas relações, sendo quase ridículo, em *Aparição*, não se conseguir sequer pertencer a um simples comité que afinal não seria mais do que uma pequena sociedade secreta. Parece existir, assim, uma eterna e permanente conspiração que se destina a isolar o indivíduo numa permanente questionação dos motivos da sua condição: “a minha vida é criminosa, vós mo fazeis acreditar. A união, aliás, é entre todos vós” (Ferreira, 2002:165).

Além da hostilidade presente nas forças sociais, o *noir* possui uma grande presença da cidade, que revela o lado negro do espírito humano, sendo totalmente desorientadora para o protagonista masculino, levando-o, frequentemente, à sua auto-destruição. Estes aspectos notam-se também nos romances de Vergílio, uma vez que é na cidade que o indivíduo tanto se encontra como se perde dando-se extrema importância à sua necessidade de afirmar a sua singularidade, dentro de um mundo que já no *noir* realçava também a “man’s helplessness when faced with the inexorable reality of life” (Crowther, 1989:14), associando-se assim o existencialismo com a alienação, elementos importantes no universo do *film noir*.

Para retratar a cidade e todos os seus temas sombrios, sabe-se bem como o *noir* adoptava tons escuros, e a técnica *chiaroscuro*, com sombras, luz teatral, claros/escuros contrastantes, criando uma expressão visual poderosa, que transmitia a negatividade da existência humana. O contraste entre o claro e o escuro representava o confronto entre o bem e o mal, comum nesses enredos. O tempo e o espaço eram distorcidos, os cenários eram artificiais e fragmentados, repletos de linhas e ângulos instáveis, com construções decadentes e ruas tortuosas, criando uma atmosfera de forte poder simbólico. Esses cenários sugeriam um ambiente claustrofóbico, de tensão, paranoia, pessimismo e alienação que se tornaram típicos do *film noir.* O jogo de sombras era, por vezes, usado para sugerir medo inesperado e que as personagens estavam prestes a ser atacadas ou a entrarem em colapso. Assim, também em Vergílio Ferreira, a personagem central masculina se encontra aprisionada em ruas estreitas onde se oculta o mistério do seu destino e onde este se liga a uma ancestralidade de outros destinos humanos com os quais busca uma impossível evasão da solidão: “As ruas descem apressadas, oblíquas a velhos medos, até outras ruas obscuras, onde me perco” (Ferreira, 2002: 24), “A cidade inventa-se-me em desastre e a espectros” (ibid.: 215).

Relativamente ao denominado “confessional mode”, característico do *noir* (narração em primeira pessoa a partir de uma necessidade interna de confessar), trata-se igualmente de uma estratégia narrativa bem típica dos romances de Vergílio Ferreira. Assim, podemos comparar o foco da visão aglutinadora de todas as experiências vividas pelos seus narradores com o ponto de vista do denominado *private eye* do *noir*, esse investigador solitário avesso a sentimentalismos que cria uma maneira “tough” de agir e de pensar, sendo capaz de se mover livremente entre o submundo criminal e o mundo socialmente respeitável sem fazer parte de nenhum deles. Grandes investigadores e questionadores independentes do percurso existencial das personagens com quem convivem, Alberto Soares em *Aparição* e Adalberto em *Estrela Polar* lembram-nos Sam Spade de Hammett e Philip Marlowe de Chandler, indivíduos que seguem o seu próprio código, sendo moralmente flexíveis mas sexualmente ambíguos, pois apesar de serem seduzidos pelas mulheres, mostram-se incapazes de serem por estas totalmente conquistados. A narrativa em *flashbacks* dos romances de Vergílio é também comum ao *noir* onde o protagonista narra as suas memórias encerrando-nos no labirinto do seu passado Por exemplo, em *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, 1944), adaptado do romance homónimo de James Cain e realizado por Billy Wilder, a estrutura em *flashback* apresenta-nos o ponto de vista de uma personagem que já sabe como cada cena irá acabar (“I didn’t get the money and I didn’t get the woman”), e que vai fazendo comentários à acção. O discurso visual serve-nos como garantia da verdade, mas o nosso conhecimento das personagens é limitado às percepções e memórias do ponto de vista do herói. Este método permite o foco nas divisões interiores do protagonista, falhas na sua percepção (Adalberto em *Estrela Polar*) enquanto se debate para impor uma coerência no caos da sociedade e de si próprio. Tanto em Vergílio, como no *noir*, existe uma preocupação especial com a personagem masculina que está afastada do contexto familiar, é solteiro e solitário partilhando um sentimento de aprisionamento e uma insatisfação com a rotina desejando defender a sua integridade. No *noir* oprotagonista demonstra a sua masculinidade ao derrotar os adversários criminosos e ao triunfar sobre os perigos representados pela figura feminina. A linguagem é usada como uma arma e os confrontos entre o herói e os seus adversários, frequentemente, são disputas verbais, nas quais tentam afirmar a sua competência masculina. Semelhantes duelos verbais existem no romance vergiliano, criados para comprovar a coragem do protagonista que, diferentemente das restantes personagens, não receia “assumir a miséria do homem” (Ferreira, 2002: 105) enfrentando o que humilha a sua condição, além de nos lembrar que “o mais absurdo é o mais humano” (Ferreira, 2011: 34), e preferindo “apanhar em flagrante essa realidade medonha” (Ferreira, 2002: 194) a suportar a tortura do tédio.

Outro aspecto a considerar é que frequentemente, no *noir*, existe uma oposição entre o homem, detentor do poder da linguagem, e a mulher, objecto meramente erótico e perigoso, como por exemplo Sofia, possuidora de “uma beleza demoníaca”(Ferreira, 2002: 85) e por isso possível protótipo de *femme fatale* em *Aparição*, “És Bela, Sofia. Bela. Como um veneno” (id.: 257), sendo esta capaz de observar o protagonista masculino fitando-o “como um tiro” (id.: 38). As personagens usam a linguagem com duplo sentido, muitas vezes como um modo de sedução sendo o conteúdo sexual dos diálogos subentendido, pois a *femme fatale* transforma também a linguagem em poder sexual. Nestes momentos, existe uma profunda ironia verbal e visual, como acontece no final do capítulo sétimo, em *Aparição*, onde Sofia subverte a tradução do canto 4ª da *Eneida* para conseguir envolver a personagem masculina numa condenação fatal prendendo-o a uma união trágica da qual este dificilmente se liberta, pois as palavras “Meu bom assassino” persegui-lo-ão até ao fim do romance como uma maldição. Desde a confusão da sua própria imagem no espelho com um ladrão, imagem que coincide com a revelação da própria identidade, Alberto está predestinado a ver o seu destino cruzado com o crime e a confrontar-se com o lado negro da personalidade humana, como se fosse um seu duplo. Relativamente a Ana, em *Aparição*, e Alda, em *Estrela Polar*, pode-se dizer que a relação com o protagonista masculino se estabelece a nível de uma atracção idealizada, não ameaçada pela sexualidade da *femme fatale*, personificada por Sofia e Aida. Tal como em *Pacto de Sangue* de Wilder, onde existe o contraste característico do *noir* entre “mulher cativa” (Lola) e a “mulher fatal” (Phyllis), também Vergílio Ferreira usa este duplo retrato do feminino concretizando-o com mestria em *Aparição* através de Ana (mulher cativa) e Sofia (mulher fatal). Igualmente em *Estrela Polar*, esta oposição se estabelece entre Alda e Aida, irmãs gémeas através das quais esta dualidade da personagem feminina é particularmente bem caracterizada em toda a sua aterradora duplicidade e ambiguidade, fazendo-nos lembrar *Vertigo*  (*A Mulher que viveu duas Vezes*) (1958)de Alfred Hitchcock :“Depois confundirei Aida com Alda e direi a Alda, que é Aida” (Ferreira, 2011: 278). Se em Wilder, Phyllis, enquanto *femme fatale* oferece uma relação de castração e ansiedade, que resulta em destruição, em Vergílio Ferreira, Sofia (*Aparição*) e Aida (*Estrela Polar*) provocam também uma permanente inquietação e perturbação existencial do protagonista masculino, que facilmente se torna vítima do seu “desespero assassino” (Ferreira, 2011: 86), dirigindo-se inevitavelmente para um destino trágico de condenado à irresistível e absurda prática do crime: “Para quê esta febre inútil, esta violência que me sufoca, apelo invencível de desastre e de morte?” (id.: 86) O herói começa, então, a considerar que a única forma de encontrar redenção será através da destruição de quem o conduziu ao mundo *noir*, ou seja, da *femme fatale*: “Walter: For the first time, I saw a way to get clear of the whole mess I was in, and of Phyllis too, all at the same time.” No filme de Wilder, Phyllis vai revelando uma crescente perversidade tirando o máximo de partido dos seus poderes de *femme fatale* pois, para além de matar o marido e de enganar Walter, era amante de Nino (Bryon Barr), namorado de Lola, a fim de o manipular para a assassinar. Também em Vergílio Ferreira vai existindo um progressivo aumento de ansiedade e revolta perante a impotência de travar os impulsos perversos de Sofia e Aida: “preferias o absoluto da destruição” (Ferreira, 2002: 59); “esse gosto furioso de vencer em ti o que em ti resistia ou me alucinava.” (id.: 195); “Mas era absolutamente evidente que me traíras com Emílio. Fico cego de raiva contra ti, contra a humilhação que vem de ti e vem de mim por me sentir humilhado” (Ferreira, 2011: 274).

No *noir*, a destruição da *femme fatale* era tão fatal quanto a sua natureza, pois tornava-se ideologicamente urgente e necessária, uma vez que esta representava uma inevitável transgressão totalmente inaceitável para a sociedade patriarcal americana, alicerçada numa estrutura de relações familiares estereotipada, cujos valores morais e sociais se viam ameaçados por uma sexualidade feminina intensamente explícita. Em Vergílio Ferreira, o próprio amor surge frequentemente ligado a esta noção de fatalidade, pois “amar é ser desgraçado” (Ferreira, 2014:136, possuindo o desejo sexual uma natureza disruptiva que torna fatal o contacto com o feminino surgindo este, por vezes, identificado com essa imagem de malignidade associada à *femme fatale.* A sua presença representa um poderoso desafio e transgressão, pois funciona também como um meio de o protagonista se identificar com os seus desejos transgressivos e impulsos interiores amorais. Estes descentram-no da sua incessante busca existencial pela aparição dessa natureza divina de um “eu” que paradoxalmente só se consegue afirmar na relação perigosa e demoníaca com um “outro” que, se o condena ao crime e ao fatal contacto com a morte, também lhe ilumina o sentido obscuro da sua existência. Das trevas nascerá uma luz, como essa “ luz inquieta” (Ferreira, 2002: 35) que iluminava os olhos de Sofia, capaz de fazer soar um alarme, um som que abala o silêncio transportando-nos até essa zona negra, essa “zona incrível do sobressalto” donde nasce a escrita do romance (Ferreira, 2011: 57). Conscientes de que “não dominamos nada: conhecemos apenas a nossa fatalidade” (Ferreira, 2015: 119), os narradores-protagonistas de Vergílio Ferreira não deixarão, assim, ironicamente de nos lembrar, como Humphrey Bogart: “things are never so bad they can’t be made worse” ( *The African Queen,* 1951).

**Referências Bibliográficas**

CAMUS, Albert (2005) [1942]. *L’Étranger*. Paris: Gallimard.

CROWTHER, Bruce (1989). *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*. New York: The Continuum Publishing Company.

FERREIRA, Vergílio (2002) [1959]. *Aparição*. Lisboa: Bertrand.

FERREIRA, Vergílio (2011) [1962]. *Estrela Polar*. Lisboa: Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (2015) [1965]. *Alegria Breve*. Lisboa: Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (2014) [1983]. *Para Sempre*. Lisboa: Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (2001). *Escrever*. Lisboa: Bertrand.

SPICER, Andrew (2002). *Film Noir*. Harlow, Essex: Pearson Education Limited.