

“É o quadro que me comprometi com o destino a pintar”: apontamentos sobre o tempo em Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís

“It is the Painting That I Have Committed Myself to Destiny To Paint”: Notes on Time in Vergílio Ferreira and Agustina Bessa-Luís

Viviane Vasconcelos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR

FAPERJ

vvasconcelos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7413-5993>

RESUMO: O artigo pretende analisar algumas reflexões acerca da relevância do questionamento das categorias de arte presentes nos romances *Na tua face* (2010), de Vergílio Ferreira, e *A Ronda da Noite* (2006), de Agustina Bessa-Luís, que, ao buscarem uma escrita que tensiona a percepção originária da manifestação artística, sobretudo por meio de narradores que mantêm uma relação de desvendamento dos enigmas da criação, elaboram algumas percepções sobre o tempo e trazem, consequentemente, imagens do pensamento, abrindo caminhos para outras reflexões para a criação literária e artística.

PALAVRAS-CHAVE: arte; pintura; tempo; literatura.

ABSTRACT: This article aims to analyze reflections on the relevance of questioning art categories within the novels *Na tua face* (2010) by Vergílio Ferreira and *A Ronda da Noite* (2006) by Agustina Bessa-Luís. By seeking a mode of writing that challenges the primordial perception of artistic expression — particularly through narrators who engage in unveiling the enigmas of creation — these works articulate insights into time and, consequently, evoke images of thought, thereby opening pathways for further reflection on literary and artistic creation.

KEYWORDS: art; painting; time; literature.

Pensar as obras de Vergílio Ferreira e de Agustina Bessa-Luís em diálogo, considerando as aproximações e distanciamentos, não é necessariamente uma novidade, tendo em vista os ensaios de Eduardo Lourenço, em *O canto do signo*:

existência e literatura (1993), e de Maria Alzira Seixo, em *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo* (1986). No entanto, pensá-las a partir da conversa que estabelecem com outras artes, incluindo não só os romances, mas também outros textos, como artigos e ensaios, parece ser um exercício interessante para perceber como ambos se dedicam a analisar determinados temas como elaborados ensaios, desenvolvidos em muitos escritos. Um dos pontos de articulação entre os dois escritores polígrafos, ambos com uma trajetória literária produtiva, é o tempo, como bem ensina Seixo (1986). No caso deste artigo, pensamos como a destruição, a deformação, a predileção pelo tensionamento entre visibilidade e invisibilidade, por exemplo, podem trazer, como estratégias, um modo particular de pensamento sobre a relação entre arte e tempo. Para tanto, teoricamente, recortaremos algumas considerações de Walter Benjamin (1984) e Severo Sarduy (1989) sobre as formas de pensar o barroco, pois refletiremos acerca de dois romances que dialogam com as perspectivas barrocas de leitura, além da relação com a memória, indicada por Jacques Derrida (2001), no desenvolvimento de sua conceituação de arquivo. Destacam-se para esta análise, a fim de realizar uma seleção na obra dos dois escritores, os romances *Na tua face* (2010), de Vergílio Ferreira, e *A Ronda da Noite* (2006), de Agustina Bessa-Luís. Nos dois romances, como dito anteriormente, interessa a relevância que a manifestação artística assume na construção das personagens, não apenas com a perspectiva da contemplação, mas da destruição, provocando uma reação singular sobre as dimensões do tempo para as protagonistas.

A Ronda da Noite, que mantém um diálogo anunciado já no título com o quadro de Rembrandt, pintado entre 1639 e 1642, apresentará, assim como a conhecida obra barroca, realizada para apresentar a guarda de Amsterdã sob a proteção do capitão Frans Banning Cocq, muitos enigmas. Em um exercício intertextual, o famoso quadro surge na criação da escritora como uma alegoria instigante para pensar a história da família Nabasco, sobretudo de Martinho Nabasco, o último herdeiro do quadro, bem como serve para que o narrador possa apresentar as suas análises sobre o quadro, o contexto em que o pintor produziu a tela, isto é, outras leituras em que ficção e história dialogam.

Conforme mencionado, uma das hipóteses que o narrador apresenta para o pertencimento da obra à família Nabasco é a presença da obra no acervo. Somam-se a esse fato, outras possibilidades, não sendo possível, portanto, averiguar a autenticidade e a origem da obra de arte. Com as dúvidas expostas — que formulam um caminho que se abre na medida em que a narrativa se desenvolve — o enredo

— que segue o percurso de interpretações para o quadro e as personagens — vai se tornando uma encenação em que as posições que as pessoas ocupam são transitórias, fugidias, condenadas ao erro e ao equívoco:

Mas no momento em que tudo está por decidir, a felicidade ainda está lá como se dependesse da ordem do capitão Cocq para dar início à parada. Quem não sabe que o homem há-de morrer? Só a menina, vestida para um baile ou para seu próprio enterro, não sabe. O resto do grupo está ali em equilíbrio entre os seus sofrimentos e as suas alegrias, e a sua vida tem um significado, a Ronda da Noite tem um significado — o de tornar inofensivo tudo o que fere e tudo o que salva (Bessa-Luís, 2006, p. 228).

A posição que cada um pode ter — visão permitida pelas perspectivas de movimento que a obra desperta — é, também, o que provoca a ideia de uma ação prestes a ocorrer, mas que se desloca na impossibilidade de uma interpretação única das cenas que acontecem simultaneamente: a guarda do capitão, outras pessoas que acompanham, a mulher iluminada. Todas as formas ganham ainda mais uma análise enigmática pela história real do quadro, que desperta uma discussão permanente sobre a originalidade, considerando, por exemplo, as partes que teriam sido recortadas da pintura e que recentemente, em 2021, foram simuladas em um formato mais próximo do tamanho inicial pintado por Rembrandt. No plano ficcional, ao seguir o quadro, a narrativa também é lida como a pintura, uma composição que se prolonga em verdades rasuradas, em máscaras que vão sendo retiradas: “Não são só os desenhos de Rembrandt que têm algo de inacabado. Toda sua obra tem essa respiração que se prolonga noutro quadro, o que torna o simples bosquejo em algo mais do que um movimento genial da mão sempre em experiência e gozo de sua arte” (Bessa-Luís, 2006, p. 304).

Ainda sobre a construção de um texto em fragmentos, a percepção é explorada, sobretudo, pelo protagonista: “O quadro chegou a ter, para Martinho, o sentido dum livro de adivinhas. Tinha que o ler e interpretar” (Bessa-Luís, 2006, p. 130). Enquanto isso, o narrador vai reinventando estratégias de adiar a verdade, tornando-a irrelevante, no sentido do alcance, mas fundamental na ideia da busca, da abertura de leituras e respostas. Por meio da análise do narrador, a personagem vai desenvolvendo uma relação mais próxima ao quadro, dissolvendo as fronteiras do real pelo imaginário. Sobre as personagens agustinianas, observa Maria Alzira Seixo:

Assim, quase deixou de ter sentido falar em personagem de Agustina ou em acção dos romances de Agustina; a dissolução do real (de seres e de

objectos), que na altura apontámos, avoluma uma dimensão espaço-temporal vivida, em que o tempo praticamente absorve o espaço sem deixar de o fazer existir, mas atribuindo a esse tempo uma espessura que já não é romanesca, antes a própria consistência de um discurso monológico que tornea, numa como que espiral corrosiva e triturante, a polifonia do vário acontecer que se torna fabulação egolátrica de um mundo apreendido com displicência e com afecto e assim retomado em verbo (Seixo, 1986, p. 110).

O ato de errar — como ação necessária para impulsionar a procura — anda ao lado da verdade, o que confere à narrativa um ritmo mais lento, de proposição de questões: “nós não queremos respostas, pelo menos, respostas de surpresa” (Bessa-Luís, 2006, p. 246). A afirmação é de Martinho quando outra personagem, o doutor Assis, pergunta sobre o porquê de não terem analisado a autenticidade da obra, indicando que ao protagonista interessa outros valores que a obra possui, como o de conter a dúvida, o indefinido:

O erro é o acompanhamento de uma verdade e o que a faz percorrer o seu caminho em segurança. Porque erramos? Naturalmente porque a verdade se adianta a nós e ameaça assim a nossa liberdade. É preciso atrasá-la com o erro, que não é efeito da estupidez humana, mas uma delinquência propositada que nos faz ganhar tempo sobre a verdade (Bessa-Luís, 2006, p. 351).

O que importa ao narrador não é refletir sobre a experiência contemplativa da arte, mas apontar a emoção que produz na protagonista, no sentido de uma movimentação da vida, pois o olhar de Martinho passa a se confundir com a dinâmica que produz para ler o quadro, enfatizando a relação entre claridade e sombra, que pode ser a uma maneira de compreender a verdade nunca lida:

Eu espero tudo de toda a gente. É como na Ronda, se me faço entender. Todos preparam a entrada num papel que pode nunca acontecer. São ligeiros e felizes na expectativa, mas depois da ordem dada pelo capitão, não se sabe como agiriam (Bessa-Luís, 2006, p. 294).

As suas imperfeições, exploradas nos auto-retratos até à exaustão, estavam em relação com os fundamentos da vida, como se o homem não fosse um modelo mas o indicativo para outra coisa inabordável que pertencia ao não criado (Bessa-Luís, 2006, p. 113).

O exercício de leitura, como em outras obras de Agustina Bessa-Luís, retorna a saídas não fechadas, a fatos interrompidos, tempos ainda não acabados. Um exemplo

de quando isso acontece está no capítulo sobre o Torreão Vermelho, uma das propriedades da família. Em uma determinada passagem, o narrador afirma que estar na residência parece uma caminhada dentro de uma narrativa de Kafka, as pessoas parecem se desprender das paredes, funcionar como presenças, ainda que ausentes:

Era como debruçar-se sobre um corpo aberto, ter à disposição as vísceras, o coração a bater no saco musculoso, muito diferente do coração que se grava numa árvore, num namoro de verão. E a cor da casa, dum vermelho pardo, um sujo grená semelhante ao sangue a que se misturou vinagre para não coalhar (Bessa-Luís, 2006, p. 206).

Além de todos os elementos plásticos com os quais a casa é descrita, a narrativa sustenta a vitalidade da criação e da memória. O romance anuncia, frequentemente, a fragilidade da verdade, embora pareça persegui-la, e se afirma no imperativo da fabulação, propõe um espetáculo tecido pelo prazer estético, decisivo em uma “epopéia duma total destruição. A destruição necessária e vital em que o homem alimenta a criação que tem a seu cargo” (Bessa-Luís, 2006, p. 310).

Convocando uma discussão sobre as formas de vida e morte, traduzida em capítulos como “Corpo e Alma”, o último do livro, e “Dia de Finados”, o primeiro, o romance constrói um inventário de outros objetos, casas, reforçando a ideia de que o que resta é a matéria com a qual a existência permanece a ser transformada. Por outro lado, não deixa de anunciar que a concretização do desejo, inevitavelmente, é sempre o caminho para o que é inconcluído, para a destruição das verdades.

Não parece ser por acaso que o quadro é, por fim, destruído por uma funcionária da família, que resolve limpar o quadro com água e sabão e esfregar a pintura. A obra de arte, ficcionalizada pelo romance, como também pela personagem, criação da criação, será o objeto de um desejo que foge, de um tempo outro que escapa, desliza, pois “o melhor do amor é o segredo” (Bessa-Luís, 2006, p. 131). No fim, Martinho Nabasco e o porta-bandeira do quadro permanecem: “[...] apresentável e intacto só o porta-bandeira, talvez seja o próprio Rembrandt” (Bessa-Luís, 2006, p. 337). Sozinho, de alguma maneira a personagem triunfa, na medida em que venceu o duelo, criando as dúvidas até as últimas linhas:

Martinho teve uma pneumonia na entrada do Inverno e não pôde vencer a doença. A enfermeira que vinha recolher sangue para análise perguntava-lhe sempre a mesma coisa:
— Então não consegue? Não consegue?
Ele estava convencido que conseguia. Como toda a gente, aliás
(Bessa-Luís, 2006, p. 359).

Convencido do seu êxito, a personagem possibilita uma reflexão acerca da perda como valor, assim como da ausência como motivadora do conhecimento. Um romance que pode ser lido como o quadro, pelo viés da angústia da não conclusão da obra total, parece funcionar, igualmente, com uma biblioteca a lançar a imagem do seu infinito labirinto. Esse saber particular do narrador enciclopédico agustiniano que, ao mesmo tempo, acrescenta e retira, dialoga com o que Jacques Derrida (2001), em *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, vai pensar a partir das contribuições freudianas.

Mas é necessário insistir: esta potência arquiviolítica não deixa atrás de si nada que lhe seja próximo. Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hupomnema*, suplemento ou representante *mnemotécnico*, auxiliar ou *mememento*. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a *anamnese* em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória (Derrida, 2001, p. 22).

A noção de falta originária se justifica na leitura do romance, uma vez que a estratégia do narrador agustiniano é pensar o lugar da ausência, que nunca é preenchido totalmente, o espaço da destruição como perspectiva de pensamento sobre o problema da memória. Nesse sentido, é evidente que pode haver um diálogo com o que anuncia Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984), no seu método para entender o barroco, quando fala da diferença entre *gênese* e *origem*, recorrendo às formulações de Leibniz para chegar à conclusão da importância da ideia. O seu entendimento — sem o qual não seria possível pensar na representação total pelo prisma do fragmento — permite a compreensão de uma imagem poder conter uma forma atemporal, pois “a verdade, presente no bailado das ideias representadas, esquia-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber” (Benjamin, 1984, p. 51).

No caso do livro de Vergílio Ferreira, lançado três anos antes do seu falecimento — como também acontece com *A Ronda da Noite*, último livro publicado pela escritora — o narrador-protagonista começa com o luto, vive com a ausência da filha, Luzia, e com as mortes da mulher, Ângela, e do filho Lucrécio, que se suicida. Assim como no romance agustiniano, mas por outro caminho, Daniel se concentra em reconstituir a face, nunca alcançada totalmente, da mulher que cria constantemente, Bárbara.

Parece ser a narrativa de Vergílio Ferreira que melhor indica a formulação de um pensamento sobre a imagem, seja ela ocorrida pelo exercício da fotografia de Luz, pela memória de recriação de um amor não realizado, pelas perdas, pela pintura de Picasso, pelas gravuras de Francis Bacon ou, de uma maneira mais geral, por meio do exercício de elaboração de um tempo que não se percebe totalmente. O tempo — uma vez mais — que nunca pode ser reconstituído por completo, somente parcialmente. É a arte — no caso dos dois livros, representada pela pintura e, em *Na tua face*, também pela gravura e caricatura — que molda as experiências dos narradores, até mesmo na criação de possíveis versões incompletas da imagem nunca realizada de um ser ausente, que é Bárbara, ou de um quadro que só existe na visão e memória de Martinho. A constatação da ausência, através da morte, faz Daniel despertar para uma inquietude do olhar, uma forma de continuidade, como observa Luci Ruas, em “Como um pequeno desvio da linha da [...] perfeição”; Afinal, “Que raio é isso de beleza?” — *Na tua face*, de Vergílio Ferreira”, ensaio que integra o livro *Na arena do texto...Estudos de Literatura Portuguesa* (2023):

Ângela não é objeto do amor do narrador-protagonista, pelo menos no que implica a paixão e o arrebatamento. Não é a beleza que vê nela, mas um “certo modo sossegado” de ser, num nome tão amplo que “comporta (a sua) vida inteira agasalhada”. Mas essa mulher é a invenção da linguagem de Daniel, e, por conseguinte, do seu desejo de criar, pois, quando fixa a imagem, ela já é ausência, porque está morta. Como Bárbara, Ângela emerge do vazio, nasce da memória e do desejo, mas por seu intermédio põem-se em xeque os princípios ordenadores do mundo que, na narrativa, se recontextualiza. E no entanto, é capaz de amá-la de alguma forma, ao se deparar com a radiografia onde desenha o corpo em negativo, onde a ossadura abre caminho para outra reflexão, de outro teor, mas que continua a pôr em xeque essa relação tensa entre o exterior visível e o interior que se faz visível (Ruas, 2023, p. 134).

Por outro caminho — que se difere do percurso de Martinho Nabasco — a ausência faz com que, aos poucos, o narrador consiga encontrar uma linguagem para dizer o luto. Mas, por meio das sombras, da notória imperfeição da vida e das pessoas, do disforme, por vezes, os romances se aproximam. Na narrativa vergiliana, as presenças marcantes da deformidade e o horror são características que se distanciam do romance agustiniano, mas que parecem buscar, pela destruição, formas de pensar o tempo. Sobre as discussões acerca da beleza, a famosa transgressão que o narrador realiza quando descreve uma paródia de uma corrida “olímpica” — em que o herói grego é derrotado, vencendo o que ninguém espera, o Serpa — é uma das maneiras para pensar a diferença. Durante a corrida, Atena,

Ajax, Ulisses e Serpa, além de serem atingidos pelo esterco, em uma disputa do horror, participam da inversão da ordem pela aparente desordem.

Pelo caminho da desconstrução, o narrador recorre a outras intertextualidades, como a descrição de *Demoiselles d'Avignon*, invertendo a previsibilidade de leitura da obra, assim como ocorre com as figuras de Francis Bacon. Beleza e fealdade serão — como no romance agustiniano acontece com a contemplação e a rasura — conceitos problematizados por Daniel, que ainda guarda na memória a atividade de caricaturista, na mesma medida em que se dedica à autópsia, formas de nítida investigação do intervalo do tempo, entre vida e morte:

Acabou o tempo da beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencionalizada como tirar o chapéu que já ninguém usa, da expropriação da vossa ontologia, da marginalização da vossa verdade natural, da afirmação exclusivista da luz, da exclusão do estrume para a estrumeira municipal depois de servidas as flores com que os exploradores se enfeitam, [...] Hoje é o tempo da treva, do disforme, do ódio que gera a disformidade para a haver quando a não há, da glorificação da sordidez e do horror, da reabilitação do excremento para ele ser também filho de Deus e Deus se não queixar de lho quererem roubar, da extensão da maravilha ao que está antes de ela ser e se cumpre na vida como um intestino grosso (Ferreira, 2010, p. 69).

Tenho horror ao natural, a não ser quando ele já o não é, suponho. Distorcido maligno estropiado. E então é só copiar. Mas eu gostava mesmo assim de ajudar a Natureza no seu desaforo. Alguns queixavam-se-me do massacre. Eu adorava. Pegar num rosto e devastá-lo de horror e ficar igual ao que estava por fora mas se não via por estar por dentro. Revelar o que se não via e deitar fora o que o não deixava ver (Ferreira, 2010, p. 11).

Os dois fragmentos acima são exemplos da hipótese que está sendo desenvolvida. No romance de Vergílio Ferreira é possível notar que a distorção, a destruição, e outras ações derivadas, são maneiras de pensar o invisível, a face oculta, um outro tempo para o qual somente a morte pode olhar. São as obras de arte mencionadas — bem como as representações dos rostos e memórias — insistências em formular outras faces da visibilidade, transformando em forma, ainda que fragmentária, a realidade das pessoas, objetos, memórias. Cabe dizer que são estratégias que vão indicar a violência também da ação do tempo, o imponderável que se manifesta e retira da experiência qualquer pretensão de apreensão da verdade. Sobre essa questão, Vergílio Ferreira explica:

Porque dizer emoção não é dizer bem o que acontece ao transpor o limiar do mistério, do êxtase, do que se ergue além de nós, da transfiguração, da plenitude. E só

esse excesso é para o artista o bastante, no seu modo de o não ser. Finda, porém, a obra, o artista é expulso dela e do milagre que nela aconteceu. E o que dela resta é assim não bem a sua memória, que fora dela rápido se desvanece, mas a invencível obsessão de que o milagre de novo não aconteça. Ou mais seguramente a decepção final de que não tenha afinal acontecido. Porque a verdadeira arte mora no eterno e nós somos tão mortais. Como não entender que se tente recomeçar? Porque mesmo que só se tivesse de facto vencido, o artista sabe que toda a vitória se explica na derrota, depois de se vencer. Assim a verdadeira vitória está apenas na esperança de a conquistar. Mas um livro é isso particularmente evidente. Porque a emoção com que se escreve transborda normalmente do que se escreve ou pouco fica dela onde era razão de ficar. E é o que a leitura a frio de um leitor poderá imediatamente reconhecer. A arte é um ardil invisível para capturar a liberdade de quem a enfrenta. E a emoção é o que é mais posto em causa, nesse jogo de dar e tirar. Ler é um trabalho de arqueologia, na reconstituição, pelo que resta, do que o autor julgou ter aí deixado (Ferreira, 1995, p. 37).

Intitulado de “Do impossível repouso”, o texto integra as atas do colóquio Vergílio Ferreira. *Cinquenta anos de vida literária*, de 1995. A afirmação de que a arte mora na eternidade, em outro acesso temporal — o que dificulta a percepção da ideia da arte — associada à reflexão de que a realização de uma obra já engendra a forma da derrota, do recomeço, falam sobre a incompletude que está presente de maneira ensaística também em *Na tua face*. Pensar na leitura como uma “arqueologia, na reconstituição, pelo que resta”, parece indicar o propósito dos romances.

Como provocações filosóficas sobre os desafios da arte, os textos mantêm as discussões sobre os limites temporais humanos, o que implica estreita relação com um debate ético acerca do desafio humano de apreensão do seu próprio agir, pensar, esforço de projeto interrompido frequentemente, por exemplo, pela derrota, pelo desvio: “Esse desejo de conhecer a verdade que não é aprendida nem estudada existe em todos nós. No dia de Ano Novo, por exemplo, torna-se mais forte essa necessidade de esclarecer o sentido da vida” (Bessa-Luís, 2015, p. 63). Na citação, retirada de um dos textos de *Crónica da manhã* (2015), a escritora Agustina Bessa-Luís expressa a dificuldade que pode ser aplicada aos narradores analisados neste artigo.

Nos dois romances, percebe-se que o diálogo com a arte, pela destruição das categorias do belo, pela dúvida e por outras vias de questionamento apresentadas, pretende ratificar a percepção sempre por acontecer, a demonstração de uma imagem do mundo desordenado. Com isso, as obras elaboram demoradas reflexões sobre o que é o trabalho artístico, como acontecem as atividades da pintura e da literatura, recorrem a teorias da arte e da filosofia para rascunhos de ensaios sobre as dimensões da arte.

As personagens, como espelhos das obras que leem, criam e recriam, encenam noções de efemeridade, pequenos vestígios da integração entre passado, presente e futuro.

Por entre luz e sombra — caminho mais evidente no romance agustiniano, mas perceptível em diversos momentos da narrativa de Vergílio Ferreira, na escolha dos nomes das personagens, na claridade e escuridão, no uso da fotografia — os dois textos reforçam a visão barroca também dos sentidos. Afirmo o narrador do romance vergiliano ao falar de Luzia (Luz): “Às vezes apanhava os restos de conversa sobre as fotografias. Coisas de luz e sombra, de “ruídos”, mas tudo como fala não do que ardia ali mas só da chama desse arder, se me estou a explicar bem” (Ferreira, 2010, p. 203).

Para Severo Sarduy, em *Barroco* (1989), como um desvio em relação à estabilidade permitida pelo círculo, a elipse passou a representar a incerteza em relação ao funcionamento do universo. O movimento elíptico, capaz de esconder uma parte, desestabiliza o conhecimento. Afirmo Sarduy:

A elipse, nas suas duplas acepções, surge desenhada em torno de dois centros: um visível (o significante marcado | o sol), diurno, que resplandece na frase barroca; o outro obturado (o significante escondido | o centro virtual da elipse dos planetas), elidido, excluído, sombra. Carência, defeito: a noção está presente na etimologia da palavra elipse: anuncia preconceitos a que se submeterá: (elipse em grego), que significa falta, aplica-se à elipse retórica, em que algo foi suprimido, bem como à elipse geométrica, em que algo falta para se ter um círculo perfeito (Sarduy, 1989, p. 68).

A consciência de um equilíbrio ocasionado pela difusão de um modelo cosmológico anterior, o do círculo, desaparece assim que a Terra pode ser um espaço destinado ao acaso, que não permite ser controlada. A sensação de uma instabilidade começa a formar uma nova consciência. Por sua vez, as representações resultantes desse novo modelo serão identificadas nas manifestações artísticas do período. É por meio da identificação de uma distorção da forma, de uma quebra da lógica de sentidos, por exemplo, que seria possível identificar uma imagem acerca da forma de pensar o barroco que nunca desapareceu.

Com isso, levando em consideração o que foi dito até agora, as inversões de sentidos que os dois livros fazem — destacando a ação da abertura das imagens até a revelação do que está sempre escondido, seja na forma da distorção e do grotesco ou, ainda, na leitura que deixa apenas uma parte do quadro que não se conclui — revelam uma atitude corajosa dos narradores, que exploram até o fim, pela criação literária, a ideia de um tempo que nunca poderá ser escrito. Por essa razão, além do momento final de Martinho Nabasco — convencido de que havia

conseguido expor todas as possibilidades de interpretação — há nas últimas páginas do romance vergiliano uma conclusão que se aproxima, em certa medida, da narrativa agustiniana. Refiro-me ao cansaço e a insistência de uma longa obra que o narrador-protagonista pinta há anos, a última aparição do rosto de Bárbara, passagens de visibilidade interrompidas, por fim, pela neblina do mar: “Levantámo-nos e de súbito eu vi, eu vi o rosto de Bárbara rejuvenescer, a face lisa do esplendor. E imprevisivelmente era aí que eu repousava, na tua face, na imagem final do meu desassossego. Bárbara, disse eu, Babi” (Ferreira, 2010, p. 222).

Diante da existência imperfeita que o cerca, o médico Daniel tenta salvar, através da palavra, a memória pela imagem e pelo verbo. Nos dois romances, fica a atmosfera nebulosa — sugerida pelo inverno, em *A Ronda da Noite*, e pela neblina do mar que leva Bárbara, em *Na tua face*. Inconclusivos, os livros reafirmam o compromisso com uma escrita que, como anuncia Vergílio Ferreira, ocorre na “reconstituição, pelo que resta” (Ferreira, 1995, p. 37), ratificando, igualmente, o que o narrador vergiliano insere como um pacto com a vida, o quadro que “me comprometi com o destino a pintar” (Ferreira, 2010, p. 47).

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A ronda da noite*. Lisboa: Guimarães, 2006.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Crónica da manhã*. Lisboa: Guimarães, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERREIRA, Vergílio. *Na tua face*. Lisboa: Quetzal, 2010.

FONSECA, Fernanda Irene (org.). *Vergílio Ferreira*. Cinquenta anos de vida literária: actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995.

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

RUAS, Luci. *Na arena do texto...Estudos de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução: Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos Lisboa: Vega, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.