

# IRONIA, RISO E MORTE EM *NÍTIDO NULO*, DE VERGÍLIO FERREIRA

*Luci Ruas\**

## RESUMO

**E**ste trabalho propõe um caminho de leitura do romance *Nítido nulo*, de Vergílio Ferreira, em que a ironia e o conseqüente riso e o humor são uma forma significativa de atenuar a expectativa da morte, de mascarar a comoção evidente que a recordação do passado provoca e, sobretudo, de exorcizar o poder, seus mecanismos e seu discurso institucional, para resgatar, da tragédia, o Homem integral.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa; Romance; Ironia; Riso; Humor; Morte.

Hoje não há comédia, há só tragédia. Por isso não há ridículo, para a ironia ser seu parasita. Mas há o humor, que é outra face do trágico. (Ferreira. *Pensar*. Frag. 423, p. 253)

**P**ublicado em 1971, *Nítido nulo*, como outros romances de Vergílio Ferreira, desenvolve-se em vários planos temporais. No primeiro, a personagem vive o presente, preso num fortim no fim da praia, de onde pode observar, também em vários planos, o espaço em que aguarda o momento da execução, por ter sido condenado à morte – condenação cujos motivos se desconhecem nos primeiros momentos da narrativa. De trás das grades pintadas de branco, o condenado mantém o olhar em permanente movimento, apreendendo aspectos do mundo à sua volta, desde o espaço interior da cela – paredes pintadas de branco, um corredor e, ao fim, um guarda sempre solícito, pronto para atender-lhe os desejos mais imediatos –, até o exterior, que se estende à areia da praia deserta, por ser fim de verão; ao mar, “que se abre a espaços que se abrem para além do horizonte”; às ondas que se agitam, num

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Gama Filho.

movimento permanente de fluxo e refluxo; ao casario branco, até então ocupado pelos veranistas que retornaram às suas casas para cumprir os afazeres cotidianos. O tempo é de luz e sol. Na praia deserta, um cão.

Este é o espaço físico, mas há outro que começa numa viagem do olhar para dentro, procurando atingir nesse homem o que lhe é fundamental: o espaço do ser. Há, nesse primeiro momento, uma confluência de espaços: aproximado pelo olhar, o espaço exterior acaba por invadir o interior da cela e o interior do homem. Esse mesmo olhar acaba por estender-se para além das grades, projetando-se para o exterior, acompanhando os movimentos do cão e, mais tarde, de três pescadores empenhados na tarefa a cumprir.

Num segundo plano, o passado mais próximo e a ação de que resultam a prisão, o julgamento da personagem-protagonista e a conseqüente condenação. Num passado um pouco mais distante, a ida para a capital, o engajamento numa editora, responsável pela revista *Dafne*, e depois da publicação de um artigo na revista, o convite para participar de um movimento revolucionário do qual se torna mentor intelectual. Incluem-se ainda, nesse tempo, as experiências amorosas, as voltas à aldeia, os contatos com o Lucinho, a criança que viria a morrer cedo. E mais recuado, o tempo liricamente recordado da infância e as experiências decisivas do protagonista para a vida de adulto.

Tudo seria muito simples se esses tempos se ordenassem atendendo ao apelo da razão; entretanto, é à memória e ao imaginário que devemos as cenas que nos chegam, e as cenas registradas pela memória não nos chegam por vias de um raciocínio temporalmente ordenado. Dessa forma, os acontecimentos nos vão chegando aos bocados, conforme vão sendo provocados pela focagem do olhar sobre algum aspecto do mundo exterior. Duas forças aí se cruzam: a do mundo subjetivo do narrador-protagonista, que vai trazendo os acontecimentos ao presente e reconstituindo-os na escritura que se vai, aos poucos, elaborando; e a do mundo exterior objetivado que vai deixando impressões visuais – a areia, o casario, o mar, o céu, o movimento do sol, o cão – e impressões auditivas, sobretudo de um insistente toque de trompeta, a cada momento em que o alarme da hora atinge a personagem.

Nesse mundo exterior, que as grades pintadas de branco filtram e refletem, há, pela luminosidade, a impressão da alegria. No interior da cela, mesa, cadeira, batatas fritas e cerveja, para a satisfação dos desejos mais imediatos, e papel para escrever. Mas no interior da personagem o tempo é de melancolia, “que cresce como erva”,<sup>1</sup> causada pela solidão sem remédio, ou por uma ausência de vibração humana, ou, ainda, pela certeza do fim. Porque uma coisa é o homem ter a consciência de ser-pa-

---

<sup>1</sup> FERREIRA, Vergílio. *Nítido nulo*. Lisboa: Portugalia, 1971. p. 11. Todas as citações serão dessa edição.

ra-a-morte e cumprir o destino, deixando “em meio”, ou por dizer, ainda, uma palavra; outra é lhe abreviarem a vida por uma condenação absurda (porque a personagem tem a convicção da sua inocência, da autenticidade do seu gesto), quando o protagonista sabe, porque o afirma, que “A paixão é a vida” (Nn, p. 74). No mundo interior, os elementos que o compõem são como uma espécie de ponto de fuga para as reflexões da personagem. Pleno de sol, de sombra ou de neblina, mar e praia sugerem a evocação do passado à personagem. Constituem um espaço de liberdade e de movimento – há gaivotas que cruzam o ar, barcos que aparecem e desaparecem na linha do horizonte. Daí surgem as imagens que a memória aproxima ou que o imaginário engendra.

Contrariamente à posição da personagem, um cão vive a liberdade na praia e “fareja o seu destino de cão” (Nn, p. 21). O protagonista o acompanha e, conforme os movimentos que consegue captar, vai registrando as suas impressões: seria um cão “solipsista”, “metafísico” ou “anarquista”, ou simplesmente um cão a se espovar na areia, farejando, acompanhando os pescadores em seu movimento, ganindo para o espaço, gozando a sua liberdade de cão, enquanto o homem se vê privado dessa liberdade, justamente porque ela é, para esse homem, fundamental.

Num movimento de prospecção, o tempo avança em direção a uma hora indeterminada, e decisiva, quando o pelotão de fuzilamento há de dar cabo à vida de um traidor. Podemos assim dizer que o presente com o qual nos deparamos, o de um homem aprisionado, é o que se compreende entre dois momentos: o da condenação e o da morte. Vigora a incerteza, “esta possibilidade de que, daqui a um mês, daqui a um minuto” (Nn, p. 12). Ninguém diz a Jorge qual a “hora do carrasco”; apenas perguntam-lhe como quer morrer: “fuzilado ou enforcado”. Modo sarcástico de torturar sem o peso do flagelo (ou de flagelar sem a violência do instrumento de tortura).

É minimamente curioso que Vergílio Ferreira descarte, em *Pensar*, a presença da ironia da contemporaneidade, sob o pretexto de que só há tragédia. Pode ser. Mas o que nos parece, nessa abertura de trabalho, é que já há aí uma profunda ironia que se revela no contraste estabelecido entre a afirmativa de 1992 e o romance de 1971, objeto do estudo a que damos início. Queira ou não, estamos em pleno domínio da ironia. Em que consiste, então, se o mundo é trágico e o homem está condenado?

É possível ver o humor fora da ironia se se tiver em conta que o humor implica a autoconsideração, enquanto a ironia implica o deslocamento do olhar para o outro. Mas, se distanciarmos o objeto do plano reflexivo do olhar do sujeito, se esse sujeito se vir construído pela mão de outro, então será possível que a ironia resida no ver-se objetivado em coisa, o que, de certa forma, acaba por fazer que o olhar crítico do sujeito ria do outro que os outros fizeram dele mesmo, embora no seu íntimo o pensamento seja contrastante, mesmo paradoxal: ri-se do outro de si, ao mesmo tempo

em que lamenta o que de si fizeram os outros. O mesmo se dá com as cenas, figuras, discursos objetivados, que, à distância, no plano temporal (mesmo do passado próximo) podem ser ironicamente consideradas, num convite ao leitor, já que a ironia – como o riso – é extremamente comunicativa, para que visite o mundo ficcional e se mostre seduzido pelo sujeito trágico que ali se delinea.

Se a ironia é resultado do contraste entre aparência e realidade; se ser irônico “implica uma larga experiência da vida e um grau de sabedoria mundana”; se a ironia se constrói a partir do paradoxo, da ambigüidade, do impossível tornado efetivo; se é pelo cômico que deriva da ironia é possível “olhar do alto”, “de uma posição de poder ou conhecimento superior”, tornando livre para dizer e pensar aquele que está aprisionado e à mercê do destino e das decisões dos homens, pelo menos para olhar do alto as ações dos homens e induzir o riso ou pelo menos um sorriso (Muecke, 1995, p. 49-61), então **Nítido nulo** é estruturalmente, como texto, uma grande ironia, por meio da qual se atenua a expectativa, em que se produz uma sensação aparente de indiferença e desprezo à própria condenação, que se realiza como forma aparente de desrepressão, de mascarar a comoção, de tentativa de neutralizar o riso dos outros como a atenuar o sofrimento do eu. Desta forma, se o destino, como o mundo, é trágico, então a ironia é uma necessidade de atenuar, distanciar essa tragédia do homem que, se de algum modo se consuma, só o faz num plano contingente, uma vez que o homem integral surge da própria escritura, pleno num meio-dia solar.

## A LINGUAGEM, ENTRE A EMOÇÃO VIGIADA E O IMPOSSÍVEL CONTROLE

Nesse tempo intervalar, o pensamento do narrador-protagonista se liberta e a atividade de escrever se desenvolve (apesar da vigilância que lhe devassa o escrito e ainda o carimba). O tempo verticaliza-se, permitindo ao narrador contar, muito embora a emoção seja vigiada, uma vez que deseja “Contar sem lágrimas”, porque, segundo ele mesmo afirma: “estamos todos um pouco fartos de lamúrias” (Nn, p. 48), exercendo sobre ele mesmo uma espécie de domínio, modo eficaz de sofrer menos. Se é na solidão que o homem tem condições de voltar-se para si e a reflexão pode provocar toda e gama de sentimentos ligados à tristeza, então é mais econômico para o protagonista demonstrar desprezo em relação à circunstância atual: dar de ombros ironicamente e “estar-se nas tintas” para tudo, mesmo que a sensibilidade do leitor perceba o exato contrário. É melhor considerar a comoção como “luxo de privilegiados” (Nn, p. 64), ser como os cegos, que não distinguem o dia da noite, pois “quem sofre distingue o sofrimento”. Os que se recusam à comoção, nessa tática do disfarce, é que são, para o narrador-protagonista, os fortes, quando assevera: “Quem fala tem que falar à parte nobre do homem e a parte nobre do homem tem sempre uma cara

de pau” (Nn, p. 158). A ironia, entretanto, não abafa o sofrimento, nem a rebeldia, nem a comoção, ao mesmo tempo em que não permite calar a voz de autonomia e de consciência de ser livre.

Assim como deve controlar a sua emoção, o Jorge-escritor deve controlar-se em relação à sua escritura. Recusa as frases feitas, os rótulos, os estereótipos. Detentor de uma palavra que desafia a do próprio autor, trazido para dentro do texto e criticado no seu modo comovido e retórico de escrever, o narrador-protagonista intenta exorcizar da linguagem o que lhe impede o verbo criador de um novo texto e, por conseguinte, de uma nova história que o deve consagrar como princípio e fim de todas as coisas.

“A palavra é para ser”, diz-nos o protagonista, “sem ela não sou” (Nn, p. 16). A palavra desejada é a que recusa a estagnação, a imobilidade do sujeito, as frases feitas, que são do “tempo das fanfarras da História” (Nn, p. 127). A palavra é para revolucionar e, no momento dessa revolução, quando a emissora de rádio é tomada, é para o mentor encarnar uma espécie de novo Cristo que promete uma nova idade de liberdade e justiça: “Eu sou o Verbo”, afirma (Nn, p. 189). Meio por intermédio do qual a narrativa se desenvolve, a palavra é também, na ficção de Vergílio Ferreira, instrumento de questionamento do *modus narrandi*: “Deve haver uma lógica na narração e eu estou a narrar. Não sei exactamente o que, mas estou – que lógica? (Nn, p. 43). Veículo de comunicação, a palavra é para chamar o guarda, pedir-lhe tremoços, cerveja, tudo quanto seja necessário para se cumprir o escárnio. A palavra é ainda para manter a calma, mesmo nas horas de agonia. No momento em que constrói o seu enunciado, quando escreve, o diálogo torna-se praticamente impossível: uma ou outra palavra, um ou outro pedido e o silêncio. É ainda para deixar falarem os profetas com os quais o protagonista afirma que aprendeu a ser homem.

Mas sobretudo a palavra é o flagelo que vergasta impiedosamente as duas forças maiores que é preciso exorcizar (para usar a expressão de Vasco Graça Moura, no debate que travou com Óscar Lopes no Colóquio realizado no Porto em 1977, em homenagem ao escritor, sobre o qual falaremos mais adiante): a “razão” e o “poder”. Neste sentido, o protagonista se transforma em carrasco de seus próprios juízes. A ironia, ora amarga, ora melancólica, ora desencantada, ora acentuadamente trágica transforma-se em sarcasmo; é a arma com a qual o protagonista busca forças para resistir ao apelo da velhice, ditado pela efemeridade das ideologias. Funciona também como uma espécie de escudo para defendê-lo do sofrimento e eufemisticamente atenuar as suas conseqüências, submetendo ao poder do verbo demolidor tudo e todos os que assinalam a sua tragédia. Assim é que trata ironicamente a Teófilo, chefe do governo depois da revolução (alusão evidente a Salazar e a seus princípios), pelo nome que lhe atribui, pela palavra que pronuncia, por seus princípios de moral e bons costumes, pela função que desempenha. Assim trata Porfírio, os juízes que o conde-

nam, a própria situação-limite em que se encontra. Assim julga a revolução naquilo que passa a representar. Com sarcasmo, analisa as instituições que compõem a coisa pública para a qual trabalhou sem, no entanto, pactuar a velhice, o mofo. Assim descreve a porta da Editora para a qual trabalha: a coroa de louros nos dois batentes é a “sagração do capital”. Não lhe escapa o nome da revista que representa os novos ideais: Dafne, referência clássica, apolínea e anacrônica, sobretudo se for considerado o conteúdo, antagonicamente revolucionário e, portanto, dionisíaco. Com irônica amargura vê a sua própria condição e declara: “Rio por dentro na amargura oculta que é o sítio da miséria de um herói – sou um herói”. Resta saber em que reside o heroísmo desse herói preso e escarnecido pelos que fazem questão de lhe oferecer tudo, que merece outra consideração irônica do protagonista: a um condenado nada se nega.

Por outro lado, a na mesma frequência, nos momentos em que refere à aldeia, espaço da infância liricamente recordada, a emoção controlada cede à comovida lembrança, à lírica alegria, como um oásis no deserto das relações sociais e dos sistemas a que as instituições se integram. Porque falam à origem, as imagens da infância conseguem transpor a muralha irônica construída em torno do narrador, desvelando a verdade até então disfarçada: “é preciso uma calma de condenado que ainda não tenho, a que esgotou todo o protesto e todo o choro e toda a raiva até à crueldade perfeita” (Nn, p. 26). Nos momentos em que a emoção suplanta a economia da razão, a linguagem atende ao apelo dos sentidos e então é possível perceber o “aroma do tempo (...) – perfume inebriante à pura essência do ser e que se evola e paira incerto sobre o grande rio do silêncio” (Nn, p. 28).

Nesses momentos da infância, a linguagem constrói uma espécie de aura, manifestação de um espaço de diferença, íntegro, fixado à memória como um “instantâneo fotográfico”. Esses momentos, o protagonista diz-nos que não vê; tudo é só a irradiação da sua “ternura feliz” (Nn, p. 31). Para “agüentar” o tempo da inquietação, da angústia, entretanto, somente a ironia pode ser sua parceira, embora não elimine, sob qualquer hipótese, o sofrer.

Veículo do propósito de desconstruir a ordem estabelecida, a linguagem, ao gosto do *nouveau roman* francês, desarticula a lógica frasal convencional. As frases interrompidas, as conjunções aparentemente desagregadas da estrutura frasal, as frases deslocadas, nominais, algumas, elípticas, outras, desafiam o tradicional. Também se rompe a estrutura da narrativa, para ceder espaço ao tempo da reflexão e da memória, que dialoga com o presente, tornando-se tenso no confronto com o tempo de espera da morte.

## O HERÓI, ENTRE O TRIUNFO E O FRACASSO

Nesse romance em que uma nova forma de narrar se anuncia, uma personagem – Jorge – acumula diferentes funções: é o sujeito que escreve, autor ficcional, portanto, atuando no tempo da narração também como personagem que vive num espaço restrito – o da prisão – num tempo de angustiante espera; é a personagem que vive os acontecimentos passados em diferentes momentos da vida, narrados em primeira pessoa.

É narrador enquanto conta, embora o contar oscile entre a necessidade de fazer-se e a sua impossível realização, uma vez que a lógica determinante de causa e efeito é posta em questão. “Hei de contar tudo”, afirma inúmeras vezes o narrador, mas a memória o trai, impedindo qualquer linearidade. Os acontecimentos lhe vêm “aos bocados”. Como personagem, vive o drama de um condenado à morte, ao ser declarado culpado por romper o elo que o ligava ao poder e a uma revolução já institucionalizada. Condenado desde o nascimento – é um ser-para-a-morte – só no momento em que rompe com o poder lhe reconhecem o destino. E revela-se autor quando assume a função de escrever o romance, como uma autobiografia, e discute, a partir de seus princípios, o modo de narrar. O próprio drama da criação literária e, por consequência, o da paixão da escrita é encenado (o sujeito é paciente da ação de escrever e de sofrer os acontecimentos que fazem a escritura, ao mesmo tempo em que se mostra agente de um processo revolucionário, ao romper com estruturas tradicionalmente aceitas).

Tempo da paixão, de preparação para a morte próxima é o que se encena no presente narrativo. O condenado à morte é Jorge, embora o narrador lhe reconheça a divindade humana. Sua culpa: querer ser livre e querer ultrapassar a imobilidade e a estagnação que o fazem como, aos demais, peças de museu sem arte. Seus juízes: três homens feitos caricaturas, esvaziados de qualquer valor humano, míopes, incapazes, portanto, de ver sem óculos e à distância. Sua pena: morrer, “fuzilado ou enforcado”. Seu flagelo: o opróbrio, o escárnio – mesmo o provindo do próprio filho, de quem esperava uma ação de continuidade e “desencravasse o jogo da vida” – e a expectativa do momento da execução. Sua defesa: revelar-se homem livre, mas consciente de que “é mais difícil ser livre do que puxar a uma carroça”, de que “ser livre é inventar a razão de tudo sem haver absolutamente razão alguma para nada” (Nn, p. 304-305), é “ser senhor total de si quando se é senhoreado (...) É ser-se o mesmo, sendo-se outro” (Nn, p. 305), ao gosto do pensamento existencialista que, nesse romance se manifesta, pondo em evidência idéias de Sartre. Sua maior dor é resultante do “amor à vida, um amor real, ausente de qualquer romantismo”. É a vida em si como prodígio. “Daí a força que transmite à sua personagem para que refaça o percurso da vida e readquira a dignidade, “a grandeza do *ser homem* e do *ser eu*”.

Dessa narrativa que desafia a própria estrutura da narrativa, entre outras coisas porque a suspensão da História, como afirma o narrador-protagonista, acaba

por fragmentar a grande narrativa-espetáculo do romance do século XIX, poderíamos dizer que se move a partir de três verbos essenciais – “lembrar, agir, esperar” – e se aprofunda em três outros que permeiam esta seqüência – “ser, estar e pensar” – reunidos no “contar”, proposta fundamental das narrativas. Todavia, surpreende o leitor que busca conhecer rapidamente toda a trama, porque lhe nega a pressa de saber. Intrinca-se. Parece desafiá-lo, ao mesmo tempo em que lhe pede paciência porque há de contar tudo. O espaço físico ocupado pelo protagonista é restrito; o tempo é de expectativa e de espera; o espaço do lembrar e do pensar, ao contrário, é livre, ilimitado. A ação não é, portanto, o fundamental. Que o leitor tenha a paciência para acompanhar o exercício doloroso desse pensar e lembrar, parece dizer ironicamente o narrador-protagonista quando afirma que há de contar tudo.

Embora aprisionado, paradoxalmente, o homem se liberta; condenado por pensar e reconhecer-se vivo, não podendo, por isso, limitar-se à paralisia do ser na estátua com que o homenageiam, afirma a sua condição de ser Homem em seu estar no mundo, em seu estar sendo, em sua responsabilidade diante do ser, no fracasso do Homem diante da História, no fracasso da própria História e na necessidade de centrar-se no processo histórico para reconstruí-la, apesar de saber o quanto é difícil, uma vez que tudo aquilo sobre o qual o homem investe para ser livre acaba sendo transformado em objeto de culto.

Assim se explica o título do romance, verdadeiro oxímoro, síntese do conflito que a narrativa suporta. Assim também se pode explicar a epígrafe: “Não haver deus é um, deus também”. Recusar um deus é recusar todo um código de conduta. Entretanto, afirma-se a existência de outro, embora o objetivo primeiro da ação do protagonista fosse a libertação do homem. Corporificando esse outro deus da liberdade, paradoxalmente institui-se uma polícia para devolver ao caminho todo aquele, por descuido ou por deliberada rebeldia, se transformar em ovelha desgarrada do rebanho. É esse o problema central de **Nítido nulo** e é por isso mesmo que se justifica como discurso de paixão. É preciso redimir o homem para que recupere a dignidade, mas o narrador não tem obrigações de redenção porque Deus e a eternidade estão mortos “porque sim”, desde o romance **Aparição**.

Por tudo isso, não vemos possibilidade de leitura desse romance que não se proponha a verticalizar-se, na descida aos planos de um discurso cujo sentido deve ser interpretado e não apreendido como verdade à superfície, para ser seguida. Embora objetivada pela linguagem, a complexidade do romance não se resolve com simples referências a pontos de interesse isolados, descontextualizados. O que se constrói é uma escritura.<sup>2</sup> Nela, o centro de atenção é o homem que ela produz. O autor, cuja interferência é visível na narrativa, é um humanista que sabe o prodígio da vida;

---

<sup>2</sup> Termo utilizado por Roland Barthes para caracterizar o texto em sua produtividade.

que sabe a inevitabilidade da morte; que sabe a necessidade do pensar, do interrogar incessantemente para ter consciência da realidade em que se insere; que procura manter-se calmo diante do destino que espera cumprir-se; que sabe a necessidade de “ser-com-o-outro” na vida, apesar dos fracassos. E sabe que está só, já que “o mundo e o homem estão em ritmo de descompasso” (Nn, p. 52).

Se o homem é o centro de atenções do autor/narrador/protagonista, se é esse o mito que se deve buscar, num mundo sem Deus, em que cabe ao homem ser alfa e ômega, princípio e fim, medida de todas as coisas, mas se, em contrapartida, como reconhece o narrador, o homem e o mundo caminham em ritmo de descompasso, então sua tarefa será reencontrar esse ritmo perdido.

É uma tarefa de herói a que o narrador-protagonista vai desempenhar, irônica atitude, num tempo em que o heroísmo está condenado ao desgaste e à dissolução. Os heróis são personagens modelares, pilares das instituições sociais (por isso, na narrativa, esculpe-se uma estátua em homenagem ao herói; isto é o que aponta a inscrição – “A Jorge”). Além disso, ao herói cabe a imortalidade, e o homem sabe que vai morrer e que, depois de morto, como assevera o autor, “nunca terá existido”. Resta indagar se é possível sustentar um herói fora da ideologia – certamente que não, a não ser que haja um movimento contra-ideológico que ameace o *statu quo*. Não é o que a narrativa propõe. Resta indagar se é possível mantê-lo vivo, mesmo após a morte, se a eternidade, se considerarmos o percurso do escritor, está morta desde o romance **Aparição**. O homem não é um ser-para-depois-de-morto. Também não é o senhor de certezas absolutas, imutáveis.

Assim, perspectivando-se a ordem historicamente constituída, só se pode admitir o caráter trágico do herói e a sua consciência de existir como uma fatalidade. Por isso a personagem experimenta a amargura, ao afirmar: “a amargura profunda, nova e inesperada, profunda – que é que vem ter comigo? E não sabia. Deve ser isso a tragédia, a fatalidade invisível que só oculta se vê” (Nn, p. 115-116). Fatalidade, admitimos que sim; fatalismo, não. Não entendemos, portanto, que o herói de Vergílio Ferreira esteja condenado ao fracasso, mas, ao contrário, que o fracasso seja o resultado da busca obsessiva e ininterrupta de uma verdade que se oculta no ser, e que, por isso mesmo, não seja do domínio público, nem da esfera do poder política e historicamente constituído. Herói tragicamente constituído a partir da idéia aparentemente absurda de que a ordem do mundo é que constitui esse absurdo, sim; derrotado, não; mas triunfante, pelo menos do modo como o escritor entende o que é triunfo. Assim nos diz o narrador: “Acreditei num homem enquanto procura a verdade, não acrediteis quando a encontra”, embora o remate irônico ponha em discussão o valor da própria assertiva: “disse um tipo que também encontrou a sua”. E mais: “E afinal, mesmo os que encontraram, que é que encontraram? O saldo de uma vida humana, mesmo grande – que miséria!” (Nn, p. 145).

De toda forma, se se quiser encontrar um herói em **Nítido nulo**, o que será encontrado é o saldo de uma vida humana, com suas idas e vindas, altos e baixos, com todas as suas quedas e obstinadas tentativas para sobrepor à imobilidade a insistência da busca. O que importa à personagem dizer é que “somos homens não pelo que existe mas pelo que sequer nem sequer pode existir – seremos? Somos homens em ficção, à custa do que não há – seremos? (Nn, p. 302) a dúvida, o cogito é seu ponto de partida. Por isso o romance de Vergílio interroga, interrogação contínua ao destino do homem no mundo em que deseja ser, mais do que simplesmente estar.

Encontramos, ao longo da escritura, inúmeras afirmações que dizem respeito à divindade do homem e a sua missão, enquanto está no mundo e vive. De acordo com a proposta do escritor, muito mais que um ser-para-a-morte afirma-se como um ser-para-a-vida. E em que fatos se fundamenta para afirmar a sua divindade? Primeiro, na negação compulsória da existência de Deus e na idéias de ser o rei da criação.

Como é dos livros, sou o rei da criação. Não Deus – que é que sabe Deus disso? Ele criou do nada e isso é mais fácil. Eu tenho de criar primeiro o nada, é mais difícil (...) Essa coisa de ressuscitar ao terceiro dia, mesmo que fosse ao terceiro do terceiro – palhaçadas, não. Morrer mas por inteiro. (Nn, p. 138)

Negando Deus e, conseqüentemente o Filho, contrariando O Livro e a possibilidade de ressurreição, a eternidade, portanto, o herói afirma-se como criador. Mas, no Livro, o princípio era o Verbo. Portanto, mais fácil seria pronunciar um *Fiat lux*. Como, então criar a luz se já existe a luz e em meio a tantas luzes incidindo a pino ou obliquamente sobre a personagem, ou mesmo sob a luz maior, a do sol, a cujo espetáculo o narrador assiste, mesmo quando é impossível distinguir as formas, pelo excesso dessa luz? É preciso morrer tudo, por inteiro, sem possibilidade de ressurreição. É preciso negar:

Dizer “não” é abrir um espaço para o homem se pôr de pé. Ergui-me de pé sobre todos os erros, sobre todas as doutrinas, elas alastraram pelo chão, eu só, nu e limpo, direito. Dizer “não” é abrir um intervalo entre nós e as coisas para ver se ficam bem, ficavam todas tão mal. Mas só agora é que alguém viu, a mim me coube a maldição (p. 142).

Da negação desses valores deveria erguer-se um homem inteiro, livre e reconhecidamente forte. Mas o texto aponta (como desde antes Álvaro de Campos já o soubera) para a terrível ciência de ver primeiro, de ser consciente, para afirmar a “maioridade” e “mandar ao diabo os tutores” (Nn, p. 143). **Nítido nulo** é o romance dessa maturidade, da consciência de estar só e conhecer as conseqüências desse ver, já que sabe que “Ver pouco é uma condenação, porque é um insulto dos outros. Mas ver muito também o é, porque é um insulto aos outros” (Nn, p. 56). Ainda assim, dizer

“não” é o que se afirma como verbo fundamental e desencadeador de toda a ação. E esse não acontece por três vezes: a primeira, quando o protagonista chega à capital e descobre um país cercado por arames que o mantêm preso a um discurso envelhecido, que é preciso desmitificar (numa clara e irônica alusão ao governo salazarista). A segunda, quando se descobre mitificado em estátua, contrariando tudo o que antes havia condenado. A terceira, quando se afirma diante dos juízes que o condenam, ratificando o segundo não e afirmando o seu estar vivo:

Mas o maior ladrão do homem é ele próprio quando morre antes de morrer. E isto é exacto mesmo com retórica que só costuma ser exacta a partir de um certo número de pulsações (...) Só se pode roubar o futuro de um homem depois de não ter futuro. Mas eu ainda estou vivo. (Nn, p. 306)

Ao referir-se à solidão, diz-nos ironicamente o narrador que teve pai e mãe “para ser um homem plausível”: “não nasceu do Espírito Santo” mas também afirma que muito depressa ficou só, para que nele nada se perdesse (Nn, p. 158). Naturalmente, uma afirmação desse gênero tem, sem dúvida, seu caráter de sofisma. Se na primeira afirmativa aponta necessidade de ter pai e mãe para negar a origem de Cristo, na segunda parece descartar a importância dos pais. Só um leitor ingênuo aceitaria de primeira a idéia sem questionar, uma vez que o protagonista usa de vários artifícios para proteger-se da dor provocada pela ausência de pai e mãe: afirma, por exemplo, que não lembra, mas deve ter chorado, como se o passado com sua distância desfizesse as lembranças. Uma coisa, entretanto, é verdade: a orfandade, desde o início, é o que permite ao protagonista absorver-se, para concentrar em si toda a força de que dispõe, já que é “o eleito pelo destino, como no mistério bíblico” (Nn, p. 162), embora desconheça a razão de ser o escolhido, o que confirma a desconfiança do narrador e, por isso mesmo, a sua atitude irônica.

Não ter seguidores, nem o reconhecimento público, não seria uma forma de negar esse heroísmo de que Cristo foi o modelo (o herói afirma ter dois milênios de experiência acumulada)? E não só Cristo, mas e a galeria de heróis de que, tanto a História quanto a ficção, estão cheios? Herói, sim, mas trágico, que, ao fracassar em seu intento, vive uma riquíssima experiência e uma dolorosíssima aprendizagem.

Essa experiência tem suas raízes na infância, quando encontra dois “profetas” que, sem qualquer sombra de dúvida, atuam sobre a sua formação. O primeiro é um homem “desempenado”, veste-se como mendigo, mas não se deixa dobrar. A palavra desse homem soa como a de um arauto da esperança e da justiça, contra os ditames da ordem e do poder. É uma palavra sedutora, fascinante como a do texto bíblico, que alegoriza, diante do menino que mais tarde seria o homem de ação. Talvez o Jorge adulto já esteja contido naquele que olha admirado o homem que pronuncia a palavra profética.

— Souo a hora do ajuste de contas, o reino da justiça vai descer sobre a terra. Vinde a mim vós todos que sofreis e sereis consolados. Vinde a mim vós todos que sofreis humilhações e sereis consolados (...) Escravos, miseráveis, oprimidos, sa-cudi a canga do pescoço e eu vos prometo a paz e a felicidade. (Nn, p. 37)

Certamente, ver mais que os outros é um insulto. Mesmo que a palavra da justiça e da liberdade tenham razão. A palavra do homem é rejeitada e seu destino, a morte. As pedradas da população enfurecida são a resposta. Ao fim, um corpo morto e o sangue derramado em oferenda e um menino que a tudo assiste para, mais tarde, repetir o gesto em prol da justiça social e a desse mesmo homem, como se atendesse a um apelo sem palavras: “faça isso em memória de mim”. Podemos ver aqui a importância do Homem revelada à criança pela primeira vez, no itinerário da vida: “Estão os dois, o morto e o vivo, comungando o mesmo espaço, como mais tarde comungariam as mesmas idéias”. A idéia de morte já está aí antecipadamente apresentada. Toda atitude de oposição ao sistema é um risco. Enfrentá-lo é uma questão de escolha, uma ousadia, e o homem, para Vergílio Ferreira, tem liberdade para isso.

O segundo “profeta” também ocorre ao protagonista ainda no tempo da infância: é o Cara-Linda, que se torna simpático ao protagonista, talvez por conta da solidão em que vivem ambos; Jorge, desde a partida dos pais; o Cara-Linda, dele nada se sabe a não ser suas palavras, poucas, mas profundamente significativas, além da afetividade que o liga às crianças (tal como ocorre com o protagonista, que também não entende um mundo sem crianças).

A imagem do homem “grande” evolui por causa do aspecto físico, que o aproxima das figuras bíblicas, e por suas ações, que o aproximam das crianças, num pacto silencioso e fraterno, selado apenas pelo som de um apito, como o alarme necessário à nova aliança – como um clarim; ao final da pequena narrativa, não é mais o “homem grande”, mas o “grande homem”, visto agora pelo impacto que sua ação provoca na criança, recorrendo mais de uma vez ao apito para selar o pacto firmado, a que se segue um repetido e lacônico: Já está. É esse grande profeta que sela o destino da personagem: também ele se aproxima da criança – em **Nítido nulo** é Lucinho a criança que o acompanha – capaz de ver o sempre novo, já que o adulto está comprometido com a razão e o poder. Deste o protagonista ri; a este ele desafia, com a palavra cortante de ironia e sarcasmo.

Um terceiro profeta aparece-lhe, mas já no tempo da faculdade. Como o primeiro, é um homem desempenado, que só Jorge vê. Aparição do Homem ao homem, mais tarde inspiraria a Jorge a sua permanente recusa do preestabelecido. O momento de aparição desse profeta é uma tarde “coalhada de cinza”, “escura”, sem luz. Se há luz esta é interior, está no próprio homem, em sua voz de profecia, de alarme. Mais uma vez é despertada em Jorge a consciência de seu destino de sujeito que deve agir sobre a História, para mudá-la: “Por entre o escárnio do mundo, atra-

vesso a história do homem, antes de haver guerras e intrigas e leis para contar a história” (Nn, p. 97). A fala do profeta é semelhante à do primeiro que lhe aparece na infância.

Soou a hora da revelação, o reino da verdade vai descer sobre a terra. Vinde a mim vós que andais iludidos e eu vos iluminarei. Vinde a mim vós todos os mistificados e eu vos rasgarei os olhos. A verdade é só uma e as portas da cadeia não prevalecterão contra ela (...) – a verdade está aí e não a vedes. Vigiai e atendei para não cairdes na estupidez. Em verdade vos digo que soou a hora do NÃO, ó pífios, ó castrados, o infinitamente camelídeos da ignorância! (Nn, p. 99)

A situação se refaz em perfeito paralelismo em relação ao profeta que primeiro aparece no romance. Tem o mesmo aspecto de homem desempenado, fala a mesma voz de profecia. Tem nessa voz o apelo dos que conhecem a verdade original e a importância do ver-mais, apesar do insulto que esse ver possa representar para os outros. O tempo em que esse homem aparece é de nuvens, de “desfalecimento da luz”. Também esse homem, como os outros dois, tem o apito que corta o ar, como um alarme, como o som do trompete que, na maioria das vezes em que se faz ouvir, é uma espécie de divisor de espaços, centro de uma revelação, ou do alarme que ele provoca, limiar do fim para os proscritos e vida para os eleitos. Como acontece ao primeiro profeta, esse também morre, mas não a pedradas. Explica-se: o tempo é vivido na cidade, onde a polícia é mais atenta e os guardas têm armas a seu dispor. O homem morrerá sob o gatilho da tropa que passa, da qual o narrador destaca as botas, como símbolo de poder, em que o humanismo está ausente e a única manifestação possível é a da força. Mais uma vez a ironia é trágica: o desejo de liberdade tem como resposta a morte.

O itinerário do protagonista é marcado por mais de um NÃO. O primeiro coloca-o em sintonia com os revolucionários. Falando na mesma frequência, o protagonista torna-se “mentor intelectual” dessa revolução: ajuda a tomar de assalto a emissora de rádio, fala o discurso de sua convicção doutrinária, agradando, assim, tanto a Lúcia – a mulher só nervos que participa do mesmo movimento e com ele mantém um caso amoroso –, quanto a Teófilo, o comandante do movimento revolucionário. Em reconhecimento, Teófilo manda erguer-lhe uma estátua que, para o protagonista, diante da descoberta, é razão de alarme e indignação. Senhor de uma crítica arguta, o narrador critica todos aqueles que se sujeitam a ser não mais que uma estátua. Como consequência, recusa o monumento, diz NÃO à sua imobilidade de estátua, à sua paralisia de vulto histórico.

Avesso à qualquer estagnação, Vergílio Ferreira põe em confronto, no seu romance, o homem e sua representação, produto de uma ação determinada por objetivos específicos de uma determinada época, já passada. O monumento é uma espécie de traição à vitalidade demonstrada pelo protagonista, cuja reação é a revolta,

além da vontade de dizer NÃO ao que elimine a dinâmica do “ser”, transformando o sujeito no que apenas “está”, para sempre imobilizado na dureza da pedra.

Muitos são os NÃO que encontramos em **Nítido nulo**. Mas dizer não à estátua tem sentido especial – o de recusar qualquer homenagem que tire ao protagonista a liberdade de escolher o seu caminho e de refazer o rumo de acordo com a necessidade. Dizer sim corresponderia a aceitar a tutela de alguém, mesmo que esse alguém fosse o protagonista transformado na representação do eu, na imobilidade de ser estátua. Além disso, ser estátua significa não ser homem, mas mito, e não do homem, mas da ideologia que representa, a que um dia abraçou. O protagonista não pode aceitar-se como estátua e submeter-se à disciplina de um poder que (assim vemos na narrativa) rapidamente envelhece – Teófilo tem 150 anos e a revolução é mais velha que ele, bastando para isso que se leia o discurso desse chefe revolucionário, em linguagem arcaica e eminentemente paternalista e moralista. Melhor é dizer não e afirmar-se como homem cuja liberdade de ser se ratifica. Mas afirmar-se como homem provoca sua própria maldição. Saída da memória do tempo ido, Sara, presença feminina desde sempre evocada, diz-lhe que aceite. Mas não é do homem aceitar. O “homem fundamental” é o que diz não; assim age o protagonista, decretando a morte ao homem-estátua, sem vitalidade, sem identidade.

O defrontar-se com a estátua permite ao narrador-protagonista a reflexão sobre o que é, sobre seu destino, sobre aquilo em que o transformaram. A primeira conclusão a que chega é o estranhamento por saber-se sobre um plinto, “solidificado em mármore”, sabendo haver “pedra dentro de si”, simbolizando a imobilidade e o não-viver:

Porque eu nunca sonhei a ordem estabelecida nem a política que a garante, nem a cadeia para os que dizem ter outra opinião e entre eles eu, que também disse. Há um sutil descolamento entre quem sou e a sombra que me ergue e tem a forma de quem sou e depende de quem sou. Mas não é quem sou. Ter-me-ia feito entender? Há uma sutil diferença entre mim e mim; mas no meio está a estátua a dizer que não há. (Nn, p. 271-272)

De acordo com a fala da personagem, não pode haver identidade entre um e outro: o homem que se indigna diante do que vê se quer livre; o objeto erguido à sua semelhança está aprisionado. O homem tem sensibilidade; o monumento é de pedra, é matéria inerte. Há uma diferença radical entre os dois “mim” a que a personagem se refere. O primeiro é pronome objetivo, que reflete a dimensão de um sujeito ativo, pensante. O segundo é objeto que reflete um eu que perdeu a sua autonomia, a sua liberdade de se mover por etapas, uma vez que se tornou objeto de outros que o usaram para representar um movimento ultrapassado, transformando-o em ser de pedra, inanimado. O primeiro quer criar o mito do Homem; o segundo transforma-se em fetiche, espécie de bem eterno, objeto de culto, negando a idéia de que as ver-

dades são provisórias, ou possíveis “erros” à espera de novos acertos. O homem que se indigna quer “ser”; o objeto da estátua, como o próprio nome indica, apenas “está”.

A segunda questão que a personagem propõe é que “Há uma pequena fenda entre a História que está comigo e a História que me está codilhando e que também é História. Com qual delas afinal estive? Porque não pode ser inteiramente mentira a minha mentira de estátua” (Nn, p. 272).

Conforme pudemos constatar a diferença radical entre “mim” e “mim”, assim cremos poder proceder em relação aos dois conceitos de História que aí estão indiciados. A “História que está comigo” é a que caminha junto com o narrador-protagonista, é a que vai sendo construída, como processo, sem perder de vista, no entanto, o que, no passado, foi fundamental ao homem. A outra História, a que o codilha, é oficial, a que se fixa como memória congelada do passado, fundamentada apenas na factualidade de um segmento. Por isso aprisiona, mumifica, envelhece, e é recusada. Se é o descompasso que entre homem e mundo o que leva o protagonista a negar o contingente para recuperar o processo, o movimento, o descompasso então se acentua de modo a reclamar reação imediata.

De mim a mim essa distância de pedra. Daquilo que eu sou, ao que os outros são logo por mim. Essa dureza intransigente. Da realidade do meu espírito a sua viabilidade humana – uma invenção de um pedreiro. Que é que eu tinha a ver contigo, ó cretino lá de cima? Que excesso, ou distração, me revelaram? Como quando há um mal cheiro denunciador. Quem fui eu, para afinal ser tu? Olho, fito-me – estás bem alto. Olho-te morto no preciso instante de estares vivo, no passo que não dás no instantâneo que o imobiliza, no arremesso do braço que parou no arremesso. Devias avermelhar um pouco de vergonha essa cara deslavada. Devias continuar a mexer a perna e o braço para caíres daí a baixo. (...) devias largar o teu berro e não estar só de boca aberta, infeliz. Estar só de boca aberta é de imbecil. Devias ser um pouco homem para eu te reconhecer. (...) devias ser humano, ó tu! E és só um monte de cascalho. (Nn, p. 273)

Para o protagonista, esta é uma hora crucial. Ou aceitar o que lhe é imposto, ou enfrentar o repúdio do poder. Pela palavra, escarnecedora e risível, a estátua está destruída. Mas um monumento de pedra não se derruba com palavras. A partir dessas questões, a personagem define o que significa a sua imobilização em pedra, o que a leva à decisão de destruir a estátua.

Pelo que a escritura aponta, não é escolha da personagem ter sua imagem petrificada em estátua. Se o fosse, a responsabilidade, conforme os preceitos do existencialismo, seria do próprio sujeito. Não teria como resposta nem a surpresa, nem a cólera, nem a autocomiseração. Por isso mesmo legitima-se a decisão de derrubar o monumento que, de acordo com o protagonista, não o representa.

Entretanto, todo gesto de rebeldia contra o instituído provoca reação imediata. Após lançar mão de duas granadas e derrubar o monumento, é surpreendido pelos guardas e preso. Por isso reflete:

A gente derruba a divindade e fica lá o altar. A gente derruba o altar e fica lá a igreja. A gente derruba a igreja e fica lá o sítio dela. A gente derruba tudo e fica ainda o gesto de derrubar. O gesto de derrubar é o mais difícil. E tão difícil, que me pergunto como é possível derrubá-lo. (Nn, p. 303-304)

É precisamente o gesto que condena Jorge. Porque o objeto destruído é apenas o objeto de uma intenção, a concretização de um pensamento, o resultado de uma decisão, a linguagem dessa intenção. Basta que se evoque o discurso da religião, para lembrar que pecamos “por pensamentos, palavras e obras”. Como perdoar o gesto se não se apaga a intenção dele? É por isso mesmo que Jorge vem a ser julgado. Ao eliminar a estátua não é ele que se está destruindo, mas o “deus” da revolução, por intermédio de seu simulacro – a estátua. É evidente que os homens do poder entendem, ao contrário do que o gesto significa para o protagonista, que a derrubada da estátua é uma forma de escarnecer o processo revolucionário; uma ofensa, porque destruindo o mentor intelectual, é como se atacasse a ideologia.

Para o narrador, é como se o jogo da vida estivesse “encravado”. Inspirado no pensamento sartriano, não crê na continuidade, representada pelo filho, ou pelo neto, ambos de nome Jorge. Do ponto de vista dos homens da lei que o julgam durante a audiência, sequer pode ser chamado de herói. Nada tem a esperar, senão que se cumpra o tempo da agonia. Mas nem esta escapa à representação irônica: “A minha agonia esplende, armada em nuvens altas como um andor – ah, como o quê? Como um triunfo, majestoso o sol!” (Nn, p. 284). Vive e assume, na confissão de seu gesto, a agonia de sua fraqueza: “Gostaria ao menos de pensar que tudo vem do erro intrínseco à minha verdade histórica. Mas não deve ser exacto, estou triste desde antes disso (...) É o lugar mortal da minha última agonia, desta vontade estúpida de sucumbir, antes de me explicar porquê?” (Nn, p. 291).

Sempre solitário, aguardando a decisão, na sessão de julgamento, a personagem revela a humilhação e a injúria de que é vítima: “Estou só, sou o meu público. Deve ter havido sempre essa ‘oblíqua verdade’ entre mim e tudo, entre o que quis e fui e disse e o que me voltou sempre as costas ou cuspiu na cara” (Nn, p. 295).

Como os homens-profetas da sua infância, como o homem-profeta dos tempos de universidade, o protagonista está só e é vítima da violência do outro. Faltava ao autor uma cena que pudesse caracterizar-se como flagelo e uma espécie de ácida vingança contra o assédio sofrido pelo homem que o protagonista representa. A cena é patética, tragicômica e seus indícios estão presentes na narrativa em vários fragmentos, falas dos juízes responsáveis pela sentença que condena o protagonista.

“Eram três juízes, todos três de óculos e em fila” (Nn, p. 295), diz-nos o texto. Diante dos juízes está o réu. Entre este e os juízes, três pares de óculos, simbolizando a miopia da justiça (não a sua cegueira), incapaz de ver, senão pelos óculos, a realidade. Na cena os juízes estão em fila, falam por ordem. Encena-se uma farsa,

como se podem reduzir a farsa outros momentos em que a intervenção do poder se faz visível, entre elas, a homenagem contida na estátua, a fala revolucionária, secular e imutável. O libelo acusatório arma-se e expressões como “movido pelo ódio”, “pela covardia”, por “instintos vesgos de traição”, “pela pressão do crime acumulado desde que a mãe o pariu” agravam a situação do “réu”, que se assemelha a “rato de esgoto”, demonstra uma “agressividade canina”, está ávido de “sangue e de guerra”.

A fala da personagem, ao contrário do que esperam os juízes, não é de reconhecimento da culpa, mas da afirmação de outra razão, que só ratifica a responsabilidade do homem frente à ação cometida e ao caminho escolhido, ratificando também a máxima sartriana segundo a qual “o homem só é quando escolhe” (Sartre, 1978). A própria personagem constrói, desta forma, a condenação. A fala do protagonista afirma-se como verdade, em consonância com a afirmativa barthesiana: “A verdade: o que está ao lado” (Barthes, s./d., p. 257). Os termos em que se propõe retomam a linguagem dos Evangelhos, como a do Cristo diante dos discípulos:

Em verdade vos digo que numa estátua de pedra só há a verdade da pedra. Só se pode roubar o futuro de um homem depois de não ter futuro. Mas eu ainda estou vivo. (...)

— Mas eu não matei um filho. Nunca tive a habilidade de fazer um filho de pedra. O que eu matei foi a morte que me queríeis dar. Mas eu ainda estou vivo. (...)

Toda a vida de um homem é um constante rasgar de fotografias e só o animal é que o não sabe porque fica logo bem à primeira. Sou bastante lógico, eu, não me dou mal com o absoluto. Hei-de morrer talvez quando estiver quase a atingi-lo. Porque se morre quase sempre quando se está quase a atingi-lo, sobretudo se se é honesto. (Nn, p. 306-307)

Em tudo se assemelha a um Cristo sem Pai, arauto de uma verdade, sem ser, todavia, um mediador entre os homens e Deus. Artifício criado por Vergílio Ferreira, na verdade a manifestação da personagem demonstra um desejo de apropriação da palavra da verdade última, que a sua condição de ser mortal não lhe garante. A palavra da personagem é amargamente irônica, uma vez que é a palavra de um homem para outros homens, um homem que, como Cristo, também não conseguiu dobrar os juízes, nem ser ouvido a aceito pelos homens, com a diferença de que a divindade garantiria a permanência de um, mas não protege o outro do seu abandono. Mais tarde, no romance *Em nome da terra*, o diálogo do protagonista com Cristo avaliaria na justa medida – irônica e amarga, também – essa atitude, ao afirmar que o seu sofrimento é maior, porque “vem de dentro”, enquanto o de Cristo era exterior, porque interiormente sabia a sua divindade.

É evidente o contraste que se estabelece entre o protagonista e os juízes, estes tratados como marionetes, fala ensaiada, coordenada, perfeita, sincronizada, como quem só repete, sem qualquer criatividade. Construídos como bonecos, perso-

nagens cômicas, risíveis, sem qualquer identidade, movem-se como se estivessem ligados por cordões às mãos de um titeriteiro hábil. Completam a cena os guardas, todos amarrados ao chão por correias, como seres atrelados, prontos para carregar a canga que houver sobre as costas. Movem-se por botões, como robôs. Não têm autonomia de ação. Como participantes de um coro, proferem, pelos juízes, a palavra final: MOR-TE, ritmadamente. Como no julgamento de Cristo, o defensor da liberdade humana é condenado, não pelos juízes, que somente o acusam e habilmente transferem a palavra final para o coro de vozes que se ergue do público.

E o que se afirma na palavra desse protagonista-condenado é uma verdade, ou várias que se reúnem em torno da verdade maior, que é o Homem. A primeira afirma que o homem é um ser para o futuro e que não é lícito aprisioná-lo no sem-vida de uma pedra, ainda que seja com a finalidade de homenageá-lo. A segunda confirma que a estátua destruída não é o alvo a ser atingido, mas aquilo que ela representa: a morte antecipada, que não está nos planos do protagonista, porque afirma que está vivo, com direito, portanto, à mudança. A terceira, além de ratificar as duas primeiras, afirma a honestidade do protagonista, o seu desejo de alcançar mais que um estágio no mundo das sombras, o desejo de atingir o absoluto, ainda que saiba que o Conhecimento jamais será o último porque, enquanto não cessam os movimentos da vida, um projeto, por modesto que seja, ainda é possível a última palavra, o último segundo de tempo, na vida de um homem que assim se compreende, será sempre uma palavra interrompida ou um segundo de tempo em suspenso.

Na verdade é esta a cena que provoca toda a narrativa. Todo o presente vivido por Jorge é uma conseqüência dessa situação, apresentada pelo narrador de tal forma, que a farsa se torna flagrante e esvazia o episódio de qualquer seriedade. A cena é cômica, embora o resultado não o seja. A cena é, à exceção da fala de Jorge, uma verdadeira manifestação de *non sense* que caracteriza os discursos de poder no texto que lemos. Mas é exatamente o sem sentido que condena; é o sem sentido que vigora; o sem sentido é o discurso desse sistema a que Jorge não se quer prender. E, como é o sem sentido que dita as ordens, toda a narrativa parece caminhar sobre o insólito, gerando o espaço de irrealidade que é preenchido pelos episódios trazidos pela memória, ou criados pela imaginação.

## O PODER, EM TEMPO DE CRÍTICA

Retoma-se aqui a idéia já expressa, de afirmar, como pretende Vasco Graça Moura, que **Nítido nulo** é um “exorcismo gigantesco da razão e do poder” (Godinho, 1982, p. 517). Mas é também, e contraditoriamente (pelo menos na aparência),

um modo de expressar ou afirmar uma posição que permita escapar da galeria de “corpos dóceis” (Foucault, 1977, p. 125-152), criados pela ação do poder disciplinador sobre os seres. Em tudo o discurso do poder está presente. Sobre tudo o poder lança suas malhas. Como numa legião de demônios, o discurso de poder vai multiplicando os seus tentáculos e aprisiona tudo, desde o mais simples gesto de ser até a mais ousada rebeldia. Na política, no erotismo, na arte, no amor, nas relações humanas ou institucionais, no simples gesto de comer ou beber, quando lhe queremos tirar as máscaras. Mesmo – ou sobretudo – na linguagem esse poder está presente com sua força, com sua fala autorizada, a aprisionar o homem.

Não é, portanto, de estranhar, que a crítica não tenha aceitado bem esse romance que questiona o poder lá onde ele se afirma, fundamentalmente na linguagem (Barthes, 1978, p. 12). Pois a linguagem é o primeiro lugar de manifestação de poder que a pena revolucionária de Vergílio Ferreira desafia. Desafio à lógica narrativa, para ser coerente com o seu propósito, o romance desarticula as seqüências lógicas, desarticulando a categoria de tempo; faz confluírem para o mesmo espaço situações logicamente excludentes, gerando, na linguagem, o paradoxo, e na ação, o conflito. Desafio à razão, o romance desestrutura as relações de causa e efeito que acabam por conciliar os acontecimentos. Assim é que entram em cena, em **Nítido nulo**, vivendo um conflito irreconciliável, o poder do homem que pensa e que por isso não se deixa dobrar, de um lado; do outro, a força do poder institucional, representado aqui pelas forças de um governo, de um guarda e da própria linguagem.

De tal forma esse conflito é apresentado, que inúmeras vezes somos tentados a esquecer que a situação vivida pelo protagonista no presente que a escritura registra é a de um homem preso e condenado, tolhido, portanto, em seus movimentos e incapaz de dar continuidade ao seu projeto. Por isso, o grande crítico e homem de ação política reconhecida, como Óscar Lopes, se viu tentado a afirmar que **Nítido nulo** é uma “narrativa do estar”. O que nos parece escapar, no entanto, é que, se, por um lado, o protagonista vive o seu tempo de estar (estar preso, estar à espera da morte), por outro, esse deixar-se estar é mais uma trapaça da ironia, uma vez que, enquanto está, escreve, é o criador da palavra, o recriador do mundo. E esse mundo é recriado de modo a denunciar o outro, de que o prisioneiro é vítima. Jorge-autor, além de reconstituir, nessa narrativa que se escreve ao mesmo tempo em que se conta a sua história e a história do seu tempo – o nosso tempo –, ainda tem autoridade para discutir com o autor real, censurando-o, pondo-o em xeque quanto ao modo de agir e responder às provocações do mundo com uma absoluta necessidade de negar as acusações que lhe fazem. Ironicamente, como se espelhasse a proposta do autor biográfico, o autor ficcional acaba por reconhecer que também tem essa mania de se defender. Não reconhecemos que seja esse o romance do “estar”, a não ser que o vejamos como o romance do “estar sendo”. Estar simplesmente é uma circunstância va-

zia de ação; o romance se constrói noutro ritmo: enquanto o narrador está, é; sendo, reflete, pensa, produz o texto, escreve, cria.

Entretanto, se o escritor é visto com certa condescendência pelo autor ficcional, o mesmo não ocorre quando se trata de apontar os homens do poder, os donos da verdade única, os pregoeiros da razão – a iniciar pelo próprio romance, cuja escritura e seu fazer-se acabam por sustentar uma estrutura narrativa sem ali-cerces firmados na lógica narrativa tradicional e sem escola na Literatura portuguesa (exceto no que se refere a Raul Brandão, principalmente em *Húmus*, de 1917). É como se o contar atendesse aos apelos dos estados de alma do escritor, ao sentimento predominante, no momento em que a memória se ativa, pois que é a memória a responsável pela recuperação, a seu tempo, ainda que de modo fragmentário, de cada um dos acontecimentos vividos pelo protagonista e restabelecidos pela linguagem crítica do narrador.

Não pára aí a crítica de Óscar Lopes, da qual destacaremos apenas um aspecto, por nos parecer o mais polêmico e resultado do modo como a ironia e o sarcasmo do narrador atingem o seu leitor. Para Óscar, *Nítido nulo* é “dos livros de ficção menos conseguidos”. Em primeiro lugar “porque os cordelinhos das intenções doutrinárias estão perfeitamente visíveis”, em clara crítica às tendências sartrianas que, nesse romance, parecem mais visíveis. Vai mais longe, asseverando que a idéia é “extremamente simplista” e pretexto para deixar o protagonista agir livremente. Mas o que consideramos mais importante é a virulência com que reage à crítica ao processo revolucionário, apontando a intenção do escritor de “fazer uma caricatura da revolução” (Godinho, 1982, p. 501). Aproveita para demonstrar que a situação evocada – o discurso do líder revolucionário e do chefe de governo – coloca Vergílio Ferreira em situação antípoda à de Fernão Lopes que “não ignora, enfim, todos os estigmas, todos os descarrilamentos duma revolução, mas que sintoniza com ela”. E vai mais longe quando afirma que em *Nítido nulo* há dois discursos políticos: primeiro, o da personagem presumidamente inspirada em Salazar, “e aceita-se que fale em português arcaico, embora o estilo salazarista tivesse o bafio do academismo seiscentista”. Depois é o chefe revolucionário que fala e a linguagem também se faz “à Fernão Lopes”, o que a Óscar Lopes causa a impressão de que Vergílio Ferreira não crê – ou não se dá conta, o que lhe parece inaceitável – na revolução que está por vir, de que Óscar foi adepto. Critica o nome de Dafne – de apelo neoclássico – para uma revista revolucionária, talvez por se ter dado conta da ironia contida na impropriedade do nome, indiciando que a propaganda revolucionária já está envelhecida, mesmo antes de a revolução acontecer.

Não entramos no mérito da questão, objeto de longa discussão com Vasco Graça Moura, que defende a autenticidade dos motivos que levam à escrita do romance, sobretudo porque estão em jogo convicções políticas sérias. Mas o que im-

porta pôr em relevo é a consecução dos objetivos do escritor, diante de cujo texto o leitor não sai indiferente.

Na verdade, o texto não está a serviço desta ou daquela revolução. É um texto de procura, não de chegada, como o considera Maria da Glória Padrão (Godinho, 1982, p. 302).

De função nitidamente ética, além de amenizar o impacto dos acontecimentos sobre a personagem e o peso da recordação sobre o narrador, a ironia, em suas manifestações, tanto na palavra cuidadosamente escolhida para compor as metáforas ou os símiles, quanto nas imagens que compõem as alegorias que se multiplicam na narrativa, é como a vergasta – já o dissemos – que pune os que estão do outro lado, vistos como responsáveis pelo estado em que se encontra o mundo em que a personagem vive.

Além da cena do julgamento, em que se monta a grande farsa do poder, o insólito das suas razões, há que destacar a triste figura do guarda, que, embora solícito, não pensa, porque “Um guarda não pensa. Guarda o que pensam os outros.” (Nn, p. 15). Atende a todos os pedidos do condenado. Mas é bom lembrar que a solicitude é nada mais que o cumprimento de uma ordem (a solicitude ainda é uma concessão do poder). De acordo com o pensamento do narrador, o guarda está fora da história. Suas razões são razões alheias. Imutável, a ação de um guarda é sempre a mesma: cumprir ordens, e de tal forma, que, ao aproximar-se do prisioneiro, por tê-lo ouvido pensar alto, não consegue ouvir, muito menos entender, o que é dito. Mesmo em relação ao que o autor ficcional escreve, o guarda não lê; apenas carimba. Sempre em estado de prontidão (este, sim, está), passa a agir como um robô (talvez seja melhor falar em funcionar, em vez de agir). Não tem interior; só figura, simbolizando a ameaça do poder sobre o indivíduo.

Um guarda é, entretanto, elemento de uma tropa. E essa tropa é como uma multiplicação de robôs, sempre atentos para pôr em marcha, pela via principal, os que se “distraírem” no caminho. Homens-robôs que sejam, a verdade é que, mesmo “carcaças de hominídeos”, exercem o poder de controle e estão em toda a parte. Aparecem ao menor sinal de uma dissidência. Tanto podem ser solícitos quanto podem matar, mesmo que não tenham uniformes e suas armas sejam simplesmente pedras, ou palavras com as quais, tão ritmadamente quanto no momento em que lançam as pedras, proferem a sentença: “MOR-TE”. Na verdade, são corpos dóceis,<sup>3</sup> como diria Foucault, treinados para a excelência no cumprimento do dever, prontos a aten-

<sup>3</sup> Assim se expressa Foucault: “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma ‘apetição’, uma ‘capacidade’ que ela procura aumentar; e inverte, por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeito estrita” (Foucault, 1977, p. 126).

der ao primeiro sinal de alarme, carrascos nem sempre vestidos a rigor, recolhidos aqui e acolá, porque o poder não tem nome, nem se individualiza. Como discurso que é, está em toda a parte: é uma legislação, não é uma pessoa. Todos acabam por ter olhos atentos, e entre eles, mesmo os que lutam pela liberdade mas que, depois, para manter essa conquista, precisam de polícia. Então todos os meios, mesmo os mais violentos, são validados. O poder tem razões para tudo. Assim entendemos que pensa o protagonista, quando afirma, sem qualquer cerimônia:

Um sujeito diz “amai-vos uns aos outros”, e imediatamente se começa a pensar em organizar uma polícia para os que se distraírem. E tem-se logo razão às ordens, a razão é uma putéfia, abre a perna a toda a gente. Disse-o um tipo, hei-de ver quem foi, utilizando aliás uma razão para não dar razão à razão – é tudo tão difícil. (Nn, p. 45)

É evidente que a fala desdenhosa e pejorativa deve-se ao que esconde: a amargura e o pessimismo, já que, em outros momentos da narrativa, se reconhece animal racional. A razão que “exorciza” é aquela que funciona, não como consequência do pensar, mas como justificativa para todos os desmandos, é a que é porque é, num exercício tautológico que busca salvaguardar as ações dos detentores do poder. A violenta acusação à razão, que acaba por se estender ao conhecimento, ou às ações humanas, resulta do “estar a serviço de”. Neste sentido é que, na narrativa, a razão pode ser vista como “regra da civilidade para todas as indecências” (Nn, p. 92). A mesma crítica se estende aos juizes: “Deitar abaixo é fácil! – berrou-me o juiz um tipo rude, inamovível como uma rocha, gravado a textos sagrados para toda a eternidade. Mas nada é eterno, ó bruto! que é que lhe hei-de fazer?” (Nn, p. 41). Numa clara alusão aos homens da justiça, que têm em suas mãos o poder de absolver ou condenar, entre eles os juizes bíblicos, que cumprem a palavra de uma lei inscrita no eterno e por ela cobram aos outros a cega obediência e imputam o castigo a quem dela se afasta, o narrador-protagonista lança sua palavra de rebeldia. Os juizes, em **Nítido nulo**, são personagens de uma comédia cuidadosamente ensaiada (o narrador transforma em comédia a situação trágica que sela o destino do protagonista). Funcionam como as pedras de um quebra-cabeças, que só em determinado lugar se encaixam e não admitem o novo desenho. Programados, como os guardas, sabem complementar cada um a fala do outro, repetindo sempre o mesmo. Como os juizes, para o narrador, são provisórios, então a ação dos juizes é a constatação de uma evidente injustiça.

São alvo da crítica do narrador todos os que, como representantes maiores do discurso de saber e de poder, os que se tornam alvos da inclemente palavra irônica que acaba por ajuizar e julgar, nem sempre de modo velado e sutil. Desta galeria basta que se destaque um, o chefe da revolução, de nome Teófilo dos Anjos, para que se constate o que afirmamos.

Desde o nome é possível sustentar a caricatura em que se vai constituir ao longo do texto. De início, é o homem de ação, embora esta ação contraste com a imobilidade que se percebe no nome: Teófilo é de Deus e dos Anjos. Feita a revolução, instalado o governo, Teófilo passa, gradativamente, a absorver todos os vícios de um “bem” ancestral e imutável: já não bebe (enquanto Jorge tem a sua teoria da sede), não fuma, ostenta as medalhas da sua glória; está apertado por correias; “deve ter-se casado por propaganda”. Caricata também é a família, a começar pela mulher, cujo nome é Teodora, réplica do nome do marido. Teófilo nada tem de novo: o narrador dá-lhe 150 anos de vida já vivida. A revolução tem 500 anos, remonta ao tempo dos Descobrimentos. A fala de Teófilo é monocórdia, “fio de água choca”. A linguagem que fundamenta o seu discurso é arcaica (à Fernão Lopes), como o seu conteúdo. O país é um país aprisionado pela guarda sempre atenta. A moral e os costumes são nitidamente os mesmos que vigoram desde a Idade Média e se revelam nas palavras do narrador-protagonista: “Prazer nen novidades non cureis de usar, ca non haveis comprida saúde” (Nn, p. 124).

O mesmo ocorre com as instituições: caquexia geral. Tudo cheira a mofo; o saber acumulado deteriora-se, perde a atualidade, fossiliza-se; a filosofia, institucionalizada, transforma-se numa “matrona”, conforme expressão usada pelo próprio Jorge. Os homens assemelham-se a animais, sinal evidente de degradação: Teófilo tem o “focinho de um rato”; o guarda-costas, “cara de cavalo”; os homens “grasnam” ou “cacarejam”.

O propósito risível é evidente quando a protagonista, em conversa com Teófilo, abstrai-se de tal forma da situação que constrói uma imagem de efeito surreal, porque só percebe o movimento da boca, sem que se ouçam as palavras que o chefe revolucionário pronuncia: “Só os beijos convulsos. Remexidamente no ar só eles, com tiques nervosos afunilavam-se rasgavam-se encolhiam-se distendiam-se, para os lados para cima e para baixo (...) estertor” (Nn, p. 115).

Nenhum dos elementos que compõem a imagem através da qual se faz representado o discurso de poder escapam ao olhar crítico e à pena cruel do escritor. Sobretudo a linguagem vai se constituindo em literatura à mediada em que se recusa o espetáculo do narrar para problematizar, no ato de narrar, a própria narrativa. Verdadeira “esquiva”, verdadeira “trapaça” ao discurso do poder, o texto de Vergílio Ferreira se afirma ao negar qualquer fechamento, qualquer idéia definitiva ou conclusiva, modo de negar a evidência da morte. As interrupções, as deslocamentos constantes de fatos, por ordem do estado de ânimo do narrador criam na narrativa uma espécie de tensão constante porque nessa narrativa em que a memória é a grande propulsora da linguagem “o passado vem todo ao mesmo tempo ou desencontrado, mas só para lembrá-lo e não por ter sido” (Nn, p. 25).

Deste modo, ao quebrar a possível subordinação dos fatos ao tempo ou a

uma relação imediata de causa e efeito, ao deixar que os acontecimentos mais se justapõem do que se subordinem, num evidente domínio da parataxe, como bem a propósito afirmou Maria Lúcia Lepecki (1979, p. 123), a narrativa ganha uma nova forma, aberta à interposição de novas figuras e, como o movimento do mar que pontua todo o raciocínio de Jorge, pode tornar sobre si mesma, numa circularidade constante, como o movimento do olhar que circula desde o espaço interior do homem até o seu limite mais exterior – o horizonte – podendo dele retornar para iniciar um novo ciclo.

## MORTES E AUSÊNCIAS, EM TEMPO DE NECESSÁRIA PRESENÇA

Por circular que seja o modo de narrar; por cíclica que seja a vida humana; por mais que afirme “Eu não morro”, por ser do “tronco”; por mais que o ponto de fuga do narrador seja o infinito; por mais que a obra de Vergílio Ferreira afirme o ser-para-a-vida, há um desfecho inevitável para a vida humana: ele sabe que vai morrer. Do ponto de vista do pensamento existencialista agnóstico, esse saber tem um agravante: não há como morrer, nascendo para a vida eterna; morrer é definitivo. Esta ameaça, sempre adiada pelo narrador-protagonista, percorre todo o romance, sem que a personagem dela se aproxime, afirmando que é preciso ter uma “calma de condenado” que não tem.

Além dessa morte irreversível há outras, simbólicas, que freqüentam a narrativa: a morte de um país que silencia por trás das grades que aprisionam e do olho de fiscalização de um guarda de fosséis; da razão oportunista que se manifesta em qualquer situação; dos discursos envelhecidos, mesmo que seja o postulado por uma revolução que não se atualiza; da cultura, simbolizada pelo nome clássico de uma revista, mantido apenas como forma de sacração de um capital acumulado, como forma de *status*. Tudo o que é imobilizado recebe a visita da morte. Até o cenário acompanha esse movimento: a praia deserta, o casario de janelas fechadas, as cadeiras empilhadas nos cantos, sinais de uma cidade morta com o verão que passa. Só a praia vive a alegria, por ser sempre a mesma, idêntica, no seu estar aí; só o mar, que é o seu limite, garante o movimento das ondas e a passagem dos barcos, sinal de que para trás do horizonte há, ainda, horizontes.

Morrem todos, e aos poucos: os profetas, por terem razão antes da hora; a Tia Matilde, quando “se dispõe” a morrer, planejando o próprio funeral; a velha Dolores; o gato Tareco. Entretanto, a morte sempre adiada para o momento de máxima amargura é a do menino Lucinho, em quem “o mistério se faz graça e passa a ser visível”, morto antes do tempo pela simples razão de ver além do que a idade permite. Mesmo as mulheres que povoam a vida do protagonista são ausências que se presentificam através da memória (ou da recordação lírica).

Tudo isso marcado pela presença obsessiva do tempo, o nosso tempo, no tempo da narrativa, ou na multiplicidade de planos temporais de que a narrativa é o resultado. Entre presente, passado e futuro, em busca de um absoluto onde o homem possa ser, sem morte, entre dia/noite, vida/morte, riso/melancolia, tranqüilidade/agonia constrói-se o tempo em *Nítido nulo*, tempo de conflito, de crise.

Para ler o tempo de *Nítido nulo* é preciso seguir o caminho do nosso tempo: abrir uma estrada, nela colocar um homem, fazê-lo caminhar, frente a frente com a memória a fustigar-lhe os sentidos, a despertar nele uma inquietude que o fará tomar do lápis, do papel, ficcionalizar tudo, problematizar tudo em busca da clareza de onde deverá surgir uma alternativa. (Pereira, 1985, p. 181)

Contestador, crítico implacável de qualquer atitude que vise a deter no homem o que é seu destino, o protagonista de *Nítido nulo* passa por todas as experiências, desde o gesto vitorioso de destruir o que o aprisiona até a condenação que resulta na certeza da morte. Morte paradoxal, uma vez que, desde a homenagem da estátua, considera-se morto e contra isso é que luta. Da contestação, diz-nos Maria da Glória Padrão que o herói de *Nítido nulo* nos dá em troca do seu sacrifício o homem integral. Homem universalmente considerado, dizemos nós, consciente de suas limitações, conhecedor de sua condição de grandeza e miséria, capaz de, mesmo sabendo da inutilidade do seu intento, continuar, porque sabe também que “a paixão é a vida”. Talvez por isso a aparente indiferença que não é outra coisa senão o resultado do deslocamento do olhar: em vez de fixar-se na morte e no seu absurdo, o olhar fixa-se na vida e no seu milagre, embora os sinais dessa morte sejam visíveis e bastante fortes.

Mesmo o momento final do romance é uma espécie de drible sobre a morte, assegurando a permanência da ironia. Parece que, mesmo diante do pelotão de fuzilamento, o gesto de matar o homem se suspende, atingindo apenas o cão, suspendendo também toda a possibilidade de desenlace, ao dar lugar ao céu azul e ao sol a pino. Morre o cão, a parte de nós domesticável; vive a luz resultante da sobrevivência do homem integral.

## ABSTRACT

This text proposes a way of reading *Nítido Nulo*, romance by Vergílio Ferreira, in which irony and consequently laughter and humor are a significant form of softening the expectation of death, masking the evident commotion generated by the recalling of the past and, above all, exorcizing power and its mechanisms and institutional discourses, to rescue from tragedy the whole Man.

**Key words:** Portuguese Literature; Romance; Irony; Laughter; Humor; Death.

### **Referências bibliográficas**

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Vergílio. *Nítido nulo*. Lisboa: Portugália, 1971.
- FERREIRA, Vergílio. *Pensar*. Venda Nova: Bertrand, 1992.
- FOUCAULT, Michel. Os corpos doces. In: \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 125-152.
- GODINHO, Helder. *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- LEPECKI, Maria Lúcia. Vergílio Ferreira: Nítido nulo. In: \_\_\_\_\_. *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979. p. 121-134.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PEREIRA, Luci Ruas. *A dialética da ultrapassagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985. (Dissertação, Mestrado).
- PEREIRA, Luci Ruas. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. 2v. (Tese, Doutorado).
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa: Presença, 1978.