

Casas, património, civilização

Nomos versus physis no Pensamento Grego

Maria de Fátima Silva

Maria do Céu Fialho

Maria das Graças de Moraes Augusto
(coords.)

**CORPO E ESPAÇO HUMANIZADO:
LEITURAS DE VERGÍLIO FERREIRA**
Body and humanized space: lectures of Vergílio Ferreira

LUÍS ANTÓNIO UMBELINO

DFCI – FLUC

CECH – FLUC

lumbelino@fl.uc.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5242-4863>

ANA SEIÇA CARVALHO

CECH

ana.seica@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1785-5657>

RESUMO – Munidos do axioma espaço, estudaremos, na obra de Vergílio Ferreira, os temas da incorporação do espaço, do espaço humanizado, da ideia de Casa-Corpo e de transcendência e sublimação do corpo através da Arte. Sem ignorar o horizonte filosófico que informa estes conceitos, daremos atenção ao romance *Cântico Final* (publicado em 1956) que nos leva a imbricar numa linha de pensamento Casa, Corpo e Arte.

PALAVAS-CHAVE – Vergílio Ferreira, Merleau-Ponty, corpo, espaço, arte.

ABSTRACT – Starting from the concepts of space and body, this paper aims to study the incorporation of space, the humanized space, the idea of Home-Body and the sublimation of the body through Art, in the work of Vergílio Ferreira. Without ignoring the philosophical horizon that informs those concepts, we will pay attention to the novel *Cântico Final* (published in 1956), looking for a way to debate the mixture of Home, Body and Art.

KEYWORDS – Vergílio Ferreira, Merleau-Ponty, body, space, art.

1. ESPAÇO HUMANIZADO

É sabido que para Paul Ricoeur “existe entre a atividade de contar uma história e o carácter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente accidental”¹. Mesmo ao nível das nossas experiências mais simples e quotidianas, a nossa existência não se torna *a nossa* senão no tempo; mas, justamente, a nossa existência não se torna *temporal* senão através da síntese de integração que a narrativa é capaz de operar na sucessão do que nos acontece.

¹ Ricoeur 1983: 85.

Dito de outro modo: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo”, sendo que “a narrativa alcança a sua significação plena quando se torna condição da existência temporal”².

Esta narrativa, no entanto, se bem analisada, não dispensa uma dimensão *espacial*: contamos sempre a nossa existência temporal, organizamos sempre a história da nossa identidade *em algum lugar* – e essa referência espacial não é algo que se acrescenta à narrativa do tempo; é algo que a sustenta: “ontem estive na faculdade e senti-me muito bem durante uma aula”. “Estava tão cansado ao final do dia que foi um alívio chegar a casa”.

Há, no entanto, nesta articulação, nesta *sutura de tempo e espaço*, igualmente uma *rutura* constitutiva que se pode confirmar em algumas experiências específicas. Elenquemos três.

Primeira experiência: regressar à própria casa após uma longa ausência. Nesta circunstância, o nosso lugar mais familiar pode revelar-se inesperadamente estranho. Não apenas o cheiro parece diferente, não apenas as dimensões de cada divisão parecem ter mudado como, mais inquietante ainda, a casa apresenta-se – pelo menos durante alguns momentos – “parada”, “congelada”, “vazia” para lá de qualquer humanidade reconhecível. Tudo se passa, neste caso, como se, ao entrar na casa que a “minha memória” expressa recorda como *minha*, o corpo anónimo captasse a presença em ausência da própria *não familiaridade do espaço*. O caso é curioso: o corpo que garante a familiaridade dos espaços através da capacidade para *habitualizar* ou *familiarizar* os lugares e objetos (ao reconhecer *atmosferas de humanidade* que ele próprio estabelece sob a forma de generalidade e como modo de ser impessoal), é o mesmo que reconhece no centro dessa familiaridade a *presença* de uma atmosfera de não-familiaridade que parece vir do fundo do tempo; ou seja, uma não familiaridade que, carecendo do corpo para aparecer é, no entanto, *memória* de uma espacialidade anterior a qualquer *efusão humana* e em face da qual a única emoção possível é um “sentimento de estranheza”³. Apuramos então o ouvido com medo de ser surpreendido pelo “dono” da casa (que somos nós).

Segunda experiência: entrar numa casa em ruínas e há muito abandonada. Visitamo-la por curiosidade e sabemos que ninguém a habita e que ninguém lá está naquele momento. O mais insólito são os objetos deixados para trás: dois livros deitados sobre a lareira; um quadro a óleo encostado a uma parede; uma torradeira na bancada da cozinha com uma faca imediatamente ao lado. Num dos quartos, um par de meias e uma peça de *lingerie* de seda foram deixadas no chão. Ao primeiro ruído, um calafrio atravessa o nosso corpo e o medo atravessa-

² Ricoeur 1983: 85.

³ Merleau-Ponty 1966: 30. Neste ponto, “jogamos”, de longe, com o célebre conceito freudiano de *unheimliche*, explorado no ensaio com o mesmo nome de 1919 (Freud 2003). Veja-se, a este propósito, Trigg 2013.

sa-nos sem controlo: fantasmas? Olhamos para a janela quebrada e subitamente parece que alguém nos olha do lado de fora. Na cadeira encostada à parede juraríamos ter vislumbrado um espectro a levantar-se.

Terceira experiência: um luto enche a casa familiar. Após o trauma que se segue à morte de um ente querido, retomamos a história da nossa vida tentando abrir lugar para a perda e o sofrimento. Tentamos enfrentar o luto como algo que não interrompe a vida, tentamos *continuar*. Abrimos então o guarda-fatos e, como o personagem de Murakami, nas roupas daquele que morreu, por debaixo da consciência expressa da sua morte, *sente-se* a presença de quem já partiu, presença dolorosa mantida inquietantemente *no presente* como que agarrada às roupas usadas até há pouco.

Gostaríamos de argumentar que estas experiências guardam uma verdade profunda sobre a nossa experiência de espaço e de corpo e que essa experiência se estrutura sempre a um duplo nível, por vezes não coincidente, entre a narrativa *cronotópica* (Baktine) do tempo humano e a “história” *espacial* do corpo anónimo.

2. O CORPO ANÓNIMO

Sobre o plano narrativo da nossa *cronotopia*, as indicações de Paul Ricoeur continuam incontornáveis e amplamente conhecidas, podendo ser resumidas na tese seguinte: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo”, devendo acrescentar-se que “a narrativa alcança a sua significação plena quando se torna condição da existência temporal”⁴. O que acontece nos casos apresentados demonstra, no entanto, que em algumas ocasiões precisas e inquietantes, ao mesmo tempo que tentamos organizar a nossa narrativa, um outro tempo e um outro espaço parecem contradizer o nosso esforço consciente de fazer um enredo coerente.

Merleau-Ponty percebeu bem este enigma e exemplificou-o com o caso insólito dos objetos que parecem – contra a evidência expressa de ninguém os segurar em dado momento – emitir

uma atmosfera de humanidade que pode ser muito pouco determinada, se se trata de marcas de passos na areia, ou ao contrário muito determinada, se visito a mobília de uma casa recentemente desocupada⁵,

ou toco as roupas de alguém que já partiu.

⁴ Ricoeur 1983: 85. Vide Portocarro 2005: 60.

⁵ Merleau-Ponty 1945: 399-400.

Para Merleau-Ponty, tudo depende do facto do nosso *modo de ser corpo* permanecer essencialmente uma estratificação complexa de múltiplos *corpos*, na qual importa reconhecer, desde logo, o desacerto entre a experiência expressa do “corpo atual” e a vivência anónima do “corpo habitual”. Neste último plano pré-pessoal da corporeidade abriga-se um “saber” do corpo que nem sempre coincide com o que “eu” sei de “mim” ou posso decidir expressamente sobre o “meu” corpo atual. Tal desacerto anuncia, de acordo com Merleau-Ponty, o modo essencialmente mundano do ser *habitual* do corpo, que devemos entender como a nossa primitiva possibilidade de, justamente no *silêncio do corpo*, ser imediata e significativamente mundo. Tal modo de ser silencioso, *inintencionado* (como diria Maine de Biran) do modo de *ser intencional* do corpo, de facto, guarda um lado escondido que o define como *veículo do estar no mundo*, como princípio de mistura *afetiva* ou entrecruzamento mundano. Tal modo de ser não corresponde a uma experiência de diferenciação entre o corpo (que não deixo de ser) e as *atmosferas de humanidade e de vida* que o atravessam e o perturbam, mas, ao contrário, dizem o seu modo de ser conivente com o mundo. A este nível, há, portanto, um alinhamento entre *habituação* e *habitação*. Mas se o espaço e os objetos do mundo são familiares e *familiarizáveis* pelo corpo do hábito, podem ser igualmente inquietantes e assustadores pois o mesmo modo de ser anónimo do corpo habitual – enquanto estrutura geral e impessoal que significa “por debaixo do sujeito consciente” – é aquele para o qual a presença do campo prático não coincide com a certeza expressa do que entendo presente em meu redor.

O corpo habitual ou anónimo significa de forma motora; ou seja, significa reencenando praticamente respostas antigas às interpelações do espaço – de um espaço, por seu turno, já sempre humanizado pela história igualmente imemorial de incorporações corporais. Mais precisamente, a explicação de que os objetos guardam uma aragem de humanidade liga-se, em Merleau-Ponty, ao inventário das possibilidades do “lado objetivo” do hábito⁶. Trata-se da dimensão do hábito que (para além de ser esquema corporal) quotidianiza ou familiariza o espaço intersubjetivo através da sua vocação para incorporar ou anexar dinamicamente objetos e lugares. Assim, deve entender-se que o hábito comporta, ao mesmo tempo, um movimento de incorporação ou anexação do mundo e a concretização de uma disposição corporal que se ritualiza, se “espiritualiza” e se inscreve concretamente nas formas dos objetos, na “história” dos lugares e nos costumes que os iluminarão.

Neste sentido, o hábito não estará apenas “nas mãos”⁷ mas, em rigor, também no mundo e nos objetos manipuláveis que, então, se devem entender já

⁶ Bégout 2005: 383.

⁷ Merleau-Ponty 1945: 168.

sempre como o resultado de terem sido “incorporados” pelo movimento centrífugo e centrípeto do hábito. Na casa recentemente abandonada, referida por Merleau-Ponty, cada objeto guarda a sua referência ao corpo anónimo. O corpo anónimo que também sou reconhece-o, mesmo contra a evidência narrada de ninguém estar presente aí.

O plano pré-pessoal da experiência presente-se, então, primeiro sob a forma de um inquietante desacerto: um desacerto entre a evidência expressa de não ter o corpo atual manipulado, usado, visitado “aquele” objeto ou lugar específico e a estranha familiaridade do corpo habitual que, nessa familiaridade, “sabe” desde sempre que *cada objeto ou lugar se completa dinamicamente* nas manipulações corporais e o corpo se completa dinamicamente nos objetos e lugares que completam o seu sistema.

Este inquietante desacerto tornar-se-á eventualmente ainda mais evidente quando, por vezes, sob a evidência expressa de não ver ninguém junto a dados objetos ou percebidos “aqui e agora”, se faça ainda a experiência (quase fantasmagórica) da presença em ausência de *alguém* em seu redor.

Tal ambiguidade perturbadora (princípio do medo, do horror da estranheza inquietante dos lugares...) depende, de algum modo, da mesma tensão que faz *aparecer* o membro-fantasma: tensão entre o que “eu” expressamente sei ser uma sala sem ninguém e o que o corpo habitual “sabe”, sob a força do arco intencional que o constitui ser ainda a presença – a aragem de manipulações anónimas antigas – do outro *de algum modo ainda aqui e agora* preso ao cachimbo, à prótese abandonada e aos lugares cuja atmosfera se enche de tal presença em ausência.

3. CORPO QUE ESTREBUCHA NO(S) ESPAÇO(S) DE UM CÂNTICO FINAL

Entremos agora no espaço concreto do romance vergiliano. A narrativa oferece-nos não só a descrição de um corpo que adoce lentamente mas também a sua redenção metafísica através da arte⁸. Dois tempos correm em paralelo, o presente, em que o protagonista Mário regressa já doente da capital e vem habitar o antigo e vazio casarão paterno na montanha, e os momentos de *presentificação* do passado, aqueles em que recorda episódios que sobrevêm à sua memória solitária.

⁸ De acordo com a proposta de Malraux, cuja filosofia fascinava Vergílio Ferreira nos anos cinquenta, em Évora, acompanhando a vida e obra do filósofo até à sua morte. Vide Ferreira 1981: 378-380 e Ferreira 1998. Para além disso, observa A. Santos (2014: 98-99), Vergílio Ferreira, como Camus, encontra na arte a recriação do mundo e reflete sobre a utilidade da Arte e o binómio Arte/Morte – tema recorrente no existencialismo francês – nos ensaios *Invocação ao Meu Corpo e Espaço do Invisível*, e através de algumas personagens, no seio da escrita, da pintura, da música e da dança. Em *Cântico Final*, a personagem principal vive precisamente dependente e obsessivamente do ato artístico e criativo (Ferreira 1982: 45).

Mário, pintor que se considera medíocre e que ganha a vida como professor de desenho, assiste à morte dos pais, na terra natal, primeiro a mãe, no dia seguinte o pai. E, todavia, as divisões da casa enlutada enchiam-se ainda das suas presenças ausentes, “desse todo real, íntimo, irredutível, que sobra ainda de um corpo quando o corpo se ausentou – presença inquietante, tão viva que era já só ameaça de uma incrível e brusca aparição”⁹.

Perante o vazio que a orfandade lhe deixa, Mário concorre a um lugar de professor na capital e afasta-se da aldeia paterna durante dez anos. Em Lisboa, envolve-se em círculos intelectuais, de pintores, escritores e músicos e participa em reuniões secretas de gente das Belas-Artes que procurava um caminho e uma saída contra o regime. No seio do novo grupo de amigos, Mário tem a oportunidade de discutir a sua filosofia, a sua inevitável descoberta da aparição de si a si mesmo, cantando a vida perante a evidência da morte, como se descobrisse, pela primeira vez, de repente, que cada um deles, na sua totalidade de pessoa irredutível, misteriosa e absoluta, iria ao encontro da morte e do impensável nada¹⁰. Defendendo o milagre da vida até onde lhe era possível, Mário acaba por se envolver com uma bela bailarina, um corpo que se tornará aos seus olhos intenso e, quase podemos afirmá-lo, *demasiado presente*. Mário desejava pintar esse indizível que se desprendia do corpo da bailarina, indizível tão instantâneo e efêmero quanto a dança o é em si mesma. Como imortalizar o que dali brotava? Em primeira instância, imerso nessa consciência de finitude, e mergulhando no seu recém-descoberto amor por Elsa, o pintor deseja perpetuar-se através de um filho. Mas a bailarina volátil foge à responsabilidade maternal, foge à transformação corporal, jogando todas as suas forças na sua arte perecível e efêmera, materializada no seu corpo, ferramenta de trabalho que não tem futuro para ela e que inclusivamente culmina no suicídio.

Certas dores no ventre levam Mário a procurar ajuda médica. Cipriano, diagnosticando-lhe uma úlcera mas sabendo perfeitamente tratar-se de um cancro no estômago, decide operá-lo, ocultando sempre o seu verdadeiro estado de saúde. A convalescença em casa de amigos em Lisboa alonga-se por vários meses. Cipriano aconselha-o a reformar-se e a ser seguido regularmente em Lisboa. Mário compreende enfim o seu tempo finito e decide voltar a viver na aldeia dos pais, para poder enfim completar aquela que considera ser a sua missão final.

Cântico Final é, por isso, um cântico de *nostos*, mas um regresso solitário a um vazio, pois ninguém o espera. Tendo por base os conceitos de Gaston Bachelard, d’ *A Poética do Espaço* – exercício de fenomenologia do imaginário do espaço, em vários momentos próximo de intuições centrais da abordagem de

⁹ Ferreira 1982: 13.

¹⁰ Ferreira 1982: 42.

Merleau-Ponty do hábito – podemos afirmar que a casa é “corpo e alma” e que sem ela o homem se sente um ser disperso¹¹. Podemos denominar casa-ninho a morada dos pais, íntima e segura, a raiz de todos os sonhos, um berço, lugar materno, ninho-habitado¹². A casa e o *nostos* à aldeia simbolizam, no final, o regresso uterino, local cerrado, umas vezes repelente repulsivo, outras acolhedor, um verdadeiro abrigo. O *nostos* à casa de infância e a própria abertura das janelas pelo protagonista (comum, aliás, a mais do que uma personagem vergiliana, veja-se, por exemplo, o romance *Para Sempre*) correspondem à “abertura [da casa] ao mundo e à cedência ao repouso noturno. Espaço de intimidade, ponto de intersecção de múltiplos tempos e espaços, avivados pela rememoração, a casa é uma forte potência”¹³. Quando uma pessoa se investe da sua casa – e do respetivo sentido de uma *familiaridade sempre já lá* – lê a casa e torna-se ou é a casa, analisamos na senda bachelardiana que a casa se encontra fisicamente inserida em nós e se torna um conjunto de hábitos orgânicos do nosso corpo¹⁴. Além disso, se os objetos que povoam o nosso imaginário de casa se localizam num espaço-casa particularmente grande, pleno de pequenas divisões, corredores e cantos, que vão desde o sótão à cave (como é caracterizada a casa de infância de *Para Sempre*) nesse caso, as nossas memórias, tal como os objetos, de igual forma se alojam em vastos recantos da nossa mente. Neste caso específico, a casa da Montanha, como espaço matricial e de origem, adquire em *Cântico Final* uma profunda simbologia de inteireza e de magnitude que esmaga o homem como ser ínfimo perante uma Natureza poderosa¹⁵.

O retorno à casa paterna, voluntário e decidido, não deixa de ser uma bofetada psicológica, num primeiro momento. Justamente porque, como vimos, entrar numa casa que, sendo nossa, não nos é familiar durante muitos anos, chega a parecer-nos uma casa diferente daquilo que realmente é, uma casa congelada e parada no tempo¹⁶. E só o tempo nela, o “voltar” a fazer corpo com a casa e incorporá-la aos poucos nos pode lentamente sossegar: colocar o carro na

¹¹ Bachelard 2008: 28-34.

¹² Bachelard 2008: 26, 107-108.

¹³ Cunha 2012: 76.

¹⁴ Bachelard 2008: 33. «Examiné dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l’image de la maison devienne la topographie de notre être intime.», Bachelard 2008: 20.

¹⁵ A cidade condiciona a reflexão, pelo que os narradores recorrem aos centros nevrálgicos de pureza, as aldeias e lugares de infância. A casa familiar aparece como cenário também em *Estrela Pola Manhã Submersa*, a casa de infância de *Para Sempre*, libertadora, ao contrário da cidade (Sandra ficou lá, esse lá que Paulo não apreciava, o rebuliço da cidade – cf. Lind 1986: 36, sobre os espaços dicotómicos aldeia e cidade no sentido do favorecimento ou não da reflexão do protagonista vergiliano. Em oposta imagem, observamos João Vieira, de *Em Nome da Terra*, que não tem outra opção a não ser o quarto do lar, uma casa-depósito para onde é empurrado. Decide, por isso, povoar o quarto com objetos familiares que lhe tragam alguma tranquilidade espacial.

¹⁶ Umbelino 2015: 64.

garagem, ao lado da lenha para queimar, os caixotes no quarto maior, acender o braseiro, desembrulhar um dos quadros que pintara em Lisboa e pendurá-lo num gancho na parede que curiosamente ficara despojado... ao lado de outro onde ainda faz presença, dependurado, um velho capote do pai... limpar o pó, sentir o aroma familiar da ceia (“coma mais sopinha, Sr. Doutor, como diz a Sra Ana”).

E Mário atravessa a noite, no casarão solitário, num sobressalto de silêncio, tão contrário ao bulício citadino.

Envolvia-o de toda a parte esse fundo rumor dos espaços, eco do silêncio, dos mortos (...) suspensão de rumores esparsos, (...) toda a casa lhe parecia flutuar, esvaziada do seu peso, as coisas reassumirem a sua vida intrínseca com lume vivo nos olhos (...) respirou fundo, sossegou. E pouco a pouco foi-o inundando uma paz estranha e mais funda que o seu cansaço (...) quem me visita? Memória submersa de um olhar grave (...) um suave torpor dissolvia-o numa espécie de resignação. Adormeceu...¹⁷

A Casa-Ninho apresenta, normalmente, esta faceta de nos aninhar, nos aquecer e aconchegar como um casulo¹⁸, embora possa assumir facetas mais complexas, numa relação díspar entre interior e exterior¹⁹. Ao olhar pela janela rasgada, vê a capela da infância pousada na encosta, e sente a presença da morte, a solidão e a estranha e dolorosa sensação do tempo que passa²⁰. Esta capela, onde tantas vezes em criança dormira ou brincara à sua sombra, onde o pai tinha sido batizado, ostentava na madeira do teto uma Nossa Senhora Imaculada, rodeada de estrelas e uma meia-lua, razão pela qual o povo lhe pusera o nome de *Senhora da Noite*.

4. INVOCAÇÕES AO CORPO NO ESPAÇO

Com a doença a dar sinal, o *corpo objetivo* de Mário aparece ao seu *corpo vivido, habitual*, com o cancro que o corrói por dentro. Por esse motivo, o pintor dedica-se, por fim, àquele que fora desde o início o seu desejo, “o seu modo de estar vivo era pintar (...) porque não se escolhe um destino, como se não escolhe a cor dos olhos ou do cabelo”²¹.

No meio do seu definhamento, visita a vandalizada Capela da Nossa Senhora da Noite, e consegue enfim comprá-la. O seu estado de degradação é cada vez maior: servira de plantação de batatas, armazém de madeiras, loja de

¹⁷ Ferreira 1982: 53.

¹⁸ Bachelard 2008: 104.

¹⁹ Bachelard 2008: 216-219.

²⁰ Ferreira 1982: 24.

²¹ Ferreira 1982: 9.

animais... as pinturas do teto desapareciam com a ferrugem, as paredes salitrosas arrepiavam. O altar arruinava-se e as pinturas desapareciam sob o caruncho da madeira e a humidade²². Meses depois de sonhar com as obras da fachada, o campanário sem sino, os vitrais laterais²³, depois de vender o carro, e alguns quadros que deixara expostos em Lisboa, em Julho, finalmente, com as obras findas, o protagonista inicia o seu processo de regeneração pessoal, enchendo de tinta poro a poro o teto caído, à medida que reconstrói e faz renascer a pintura da Senhora da Noite, humanizada com a sua conhecida e continuamente rememorada carne de Elsa e dos *instantes-limite* por ambos experienciados. A Capela da Nossa Senhora da Noite será, por fim, um outro corpo, um alter-ego de Mário, um corpo que poderá talvez legar à posteridade. A Capela torna-se a verdadeira casa-mãe, a sua obra-prima artística, a sua missão derradeira, uma oportunidade de criação e de amor, não o amor conjugal que não pôde consolidar com Elsa, mas o amor à arte que encontra o seu sentido nas pinturas dos frescos do espaço interior da capela. Interior este silencioso onde se fechará, enfim, consigo mesmo,²⁴ em recolhimento pessoal²⁵.

No fundo, Mário já havia incorporado a capela previamente, desde a infância, e é nesse eco de absoluto trazido pelo passado que se encontra e se reconhece. O que pretende agora será efetivamente o efeito contrário, isto é, a humanização daquela casa-corpo, para que a Capela, uma vez incorporada como objeto no seu corpo, possa por sua vez ser por ele humanizada, recebendo reciprocamente a incorporação do corpo de Mário, nela inscrito, forma de pertença mútua, vivida e dinâmica. Ele é por si mesmo o sujeito criador, utilizando o seu corpo como arte num pulsar de fronteiras porosas e de uma surpreendente plasticidade, superando-se a si mesmo e aproveitando essa magnífica capacidade do corpo se dilatar, neste caso, para se sedimentar²⁶ a si mesmo e incrustar-se no corpo da própria Capela. Mário conhece os seus limites físicos, sabe-se mortal e justamente nesta medida, sendo um corpo caduco e perecível, deseja “vibrar até onde se repercutia intensamente a presença do mundo”²⁷, no caso, fundir-se com as paredes, a tinta, a arte da capela rejuvenescida.

Neste caso, “como compreender então que um objeto, [neste caso, um espaço] possa “guardar” as nossas memórias? E que espaço assim se deve pensar como sustentando o tempo? (...) tudo se passa como se espaços e coisas guardassem e mantivessem coesas as nossas memórias (...) o fenómeno da memória, que nos habituámos a considerar do lado do tempo, tem um lado constitutivamente

²² Ferreira 1982: 8.

²³ Ferreira 1982: 213.

²⁴ Ferreira 1982: 213.

²⁵ Ferreira 1982: 216.

²⁶ Umbelino 2016: 48.

²⁷ Ferreira 1982: 219.

espacial”²⁸, daí que a aldeia de Mário, a casa dos pais e a capela se assumam como três espaços associados a movimentos, a gestos, à neve que cai lá fora, a verões quentes na varanda da casa, a noites estreladas que, sem o banco da varanda, sem os objetos tão familiares, não se fixariam na memória. Quando um corpo incorpora o espaço, recorda a incorporação do espaço como resposta a uma espacialização prévia.

A Capela da Senhora da Noite, absorvida na memória muscular do corpo de Mário, é, por sua vez, por ele humanizada, como se o pintor desejasse inscrever-se a si mesmo e ao seu corpo no espaço da Capela e o seu *eu*, o seu *corpo vivido* pudesse seguir vivendo. Ao descobrir o cancro e sentir o seu corpo definir, o protagonista faz da capela um corpo vivo, terreno, telúrico. Quando compreende a gravidade da doença e a sua missão derradeira, parece pedir à Morte um momento ainda, para que o deixe terminar com sucesso a sua tarefa, o seu objetivo terreno, resgatar da ruína a Capela abandonada da Senhora da Noite, sozinha na montanha, avistada da varanda de casa dos pais²⁹:

A capela. Era pois sua para sempre! “Velha morte que me esperas um momento ainda, um momento.” E pelos dias e pelas noites sufocado de angústia, de uma surda alegria, imaginava a capela realizada até aos mais pequenos pormenores, plena, sólida, ali erguida num topo de montanha, como a voz final e mais alta de tudo quanto o visitara através da vida, de tudo quanto obscuramente falava no coração dos homens. Via-a já, suspensa dos nevoeiros, emergindo do meio deles como uma palavra de génese, o sinal anunciador das formas que se realizam.

A Arte não é, por isso, uma fuga. Concorrer a um cargo de professor em Lisboa tinha sido a sua fuga. Pelo contrário, na arte, Mário (ou qualquer outro artista) não busca um refúgio, isto porque – e Vergílio Ferreira afirma-o no ensaio *Do Mundo Original*³⁰:

Arte é totalização, absoluto de vivência, como pode ser um refúgio? (...) Não é uma distração, uma fuga, mas sim assumir o que põe em causa a nossa condição num plano que não é o do exame exterior, mas o da consubstanciação: uma adesão imediata, sanguínea, evidente. Na arte vive-se uma segunda vez.

²⁸ Umbelino 2015: 12.

²⁹ Ferreira 1982: 159.

³⁰ Ferreira 2009: 247.

Mário faz, pois, renascer continuamente a sua carne e a sua vida na própria criação, “inesgotável recomeço, vitória que não finda”³¹.

5. CONCLUSÃO

Orientados pelo conceito de espaço, considerou-se aqui, com a ilustração decisiva da obra de Vergílio Ferreira, os temas da incorporação do espaço, do espaço humanizado, da ideia de Casa-Corpo e da sublimação do corpo através da Arte. Sem ignorar o horizonte filosófico que informa estes conceitos foi dada atenção ao romance *Cântico Final* (publicado em 1956), que nos levou a imbricar, numa linha de pensamento, os temas da Casa, Corpo e Arte³².

A casa da aldeia, situada próximo da montanha e o abrigo em final de vida numa capela abandonada envolta de silêncio, reconciliam Mário consigo próprio. Pintar a capela é o último projeto do protagonista de *Cântico Final*, que colmatará e catapultar-se-á acima dos seus planos anteriores falhados, não só pela doença (ser pintor e professor), mas também por força de outrem, devido à fuga de Elsa (ser amante e pai). A bailarina que não podia prender-se a nenhum homem e que fugia do compromisso amoroso para dissolver a vida no momento, acaba plasmada e idealizada na memória de Mário e nas paredes da Capela como uma figura sagrada, quase religiosamente pagã, Elsa, a santa. As pessoas da aldeia, cientes do ateísmo de Mário, intrigadas, julgam que este se encontra face a uma conversão divina ao tomarem conhecimento do restauro deste na capela da Senhora da Noite³³, mas o protagonista faz questão de reiterar a sua irreligiosidade, alegando a Arte como servindo-se a si mesma, sem outro fim³⁴. O protagonista constrói o seu próprio sepulcro, dessacraliza o espaço catolicamente, sacraliza-o esteticamente. Na sua solidão, porém, a arte congrega em si mesma um desejo de imortalização pessoal, perpetua-se sob uma vivência emotiva e não uma grelha de normas. A arte é absoluta e só existe, só o é quando se manifesta.

³¹ Ferreira 2009: 249.

³² Cf. Umbelino 2008: 225. Merleau-Ponty 1945: 83.

³³ Ferreira 1982: 160-163.

³⁴ Não só Mário, Guida de igual forma afirma ser feita de um “arranjo de água e barro (...) neste instante, eu penso, eu sei, eu quero, eu dou vida ao que me cerca. Todo o problema da minha consciência é aí que começa e que eu tenho de resolver”, Ferreira 1982: 130. Todavia, Ferreira 2009: 253, afirma que “decorar uma capela é sentir a memória de uma adesão de outrora: que ateu de raiz poderá falar realmente de deuses que *nunca* conheceu?” no fundo e Mário reflete-o (Ferreira 1982: 162):

“separado de uma crença que decerto conheceu, o artista podia olhar [a Capela] como um qualquer valor humano – o amor, o sonho. Mas sobretudo podia reconhecer nela agora a saudade de uma harmonia perdida. Mas a lembrança de um pai que nos morreu não o ressuscita... A decoração de uma capela era o sinal sensível, corrente, de um apelo que não findara, de uma surpresa que não se esgotou. Era o fim de um fim – não o começo de um regresso”.

Compreendemos, por estes motivos, a vontade de inscrição intemporal do corpo do protagonista de *Cântico Final*: Mário, paciente de cancro, procura, num primeiro momento, garantir a sua sobrevivência através da carne de um filho; num segundo momento, o artista procurará a sublimação pela Arte através da pintura das paredes de uma Capela abandonada, projetando nela a sua Casa-Corpo. Porém, no fim, Mário descobre que não pretende sobre(viver) além da sua morte através da arte, mas sim, enquanto vivo, sentir-se vivo na plenitude de criar artisticamente, ou seja, através da arte provar-se a si mesmo *estar vivo*³⁵. A única saída perante a Morte é a realização em vida, mergulhando na Arte sem regras, seguindo apenas a sua natureza, o seu destino de artista. É a prova de um homem que não é capaz de ter fé em Deus, mas que acredita no ato criador do Homem³⁶. Mário morrerá em delírio, confinado à cama, observando a neve a cair, os flocos brancos em rodopio, como se Elsa dançasse ainda em pontas e imaginando a capela “vestida de neve”³⁷.

Citando Gavilanes Laso³⁸, diremos que “toda a obra vergiliana está impregnada deste “cântico final” contra a presença nociva da morte e perante a qual se levanta, como principal baluarte, [atravessando o tempo e o espaço], a expressão artística”.

³⁵ Ferreira 1982: 219.

³⁶ Lind 1986: 39.

³⁷ Ferreira 1982: 227.

³⁸ Gavilanes Laso 1989: 196.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G. (2008²), *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bruce, B. (2005), *La découverte du quotidien*. Paris: Allia.
- Cunha, C. M. F. (2012), *Os Mundos (Im)possíveis de Vergílio Ferreira*. Algés: Difel.
- Ferreira, V. (1982), *Cântico Final*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ferreira, V. (2009), *Do Mundo Original, ensaios*. Venda Nova: Lisboa Editores.
- Ferreira, V. (1998), *Interrogação ao Destino, Malraux*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Ferreira, V. (1981), *Conta-Corrente 1, 1969-1976*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Freud, S. (2003), *The Uncanny*. London: Penguin.
- Gavilanes Laso, J. L. (1989), *Vergílio Ferreira. Espaço Simbólico e Metafísico*. Trad. port. de Massano, A. J. Lisboa: Dom Quixote.
- Lind, G. (1986), “Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira”, *Colóquio Letras* 90: 35-46.
- Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Editions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1966), «Le doute de Cézanne», in *ID Sens et non sens*. Paris, Nagel: 15-44.
- Ricoeur P. (1983), *Temps et récit I*. Paris: Seuil.
- Santos, A. C. (2014), “Em busca da arte e do artista: de Albert Camus a Vergílio Ferreira”, in Santos, A. C., Natário, M. C. et alii (eds.), *Léxil et le royaume: D’Albert Camus à Vergílio Ferreira*. Paris, Exotopies: 91-112.
- Silva, M. L. P. (2005), *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricoeur*. Coimbra: Ariadne.
- Trigg, D. (2013), *The memory of Place*. Ohio: Ohio University Press.
- Umbelino L. A. (2008), “Espaço Vivido e Saúde: Contributos Merleau-Pontyanos para um debate”, *Revista Filosófica de Coimbra* 33: 223-232.
- Umbelino L. A., Vieira, N. S. (2015), *Memória do Corpo, Tentação do Espaço*. Coimbra: Anozero, Edição Almedina.
- Umbelino L. A. (2016), “Sobre o hábito de dançar, para uma estética pré-humana do movimento”, in *As Artes do Colégio. 1. Arte e Universidade*. Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra: 45-54.