



Maria Helena Lourenço Do quadro ao verbo: a imagem em *Na Tua Face* de
Caçador Frontini Vergílio Ferreira



Maria Helena Lourenço **Do quadro ao verbo: a imagem em *Na Tua Face* de**
Caçador Frontini **Vergílio Ferreira**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literatura e Culturas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedicatória

Mãe, por ti e para ti.

Para ti, pai, por tudo.

Aos meus irmãos.

À Roberta e ao Fausto.

O júri

Presidente

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor José Cândido de Oliveira Martins, Professor Associado da Universidade Católica Portuguesa (arguente)

Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, agradeço a disponibilidade, a partilha do seu conhecimento e o valioso contributo para este trabalho.

Estou grata à minha irmã, Ana Maria, por me ter motivado a prosseguir, mostrando-me que, por vezes, o impossível se torna realidade, apesar de todos os obstáculos.

Ao Angelo Squillaci, o meu agradecimento por me ter feito visitar Siracusa à luz da sua imensa cultura.

À Graziella e Alfio Saia, Silvia e Tino di Franco, agradeço o acolhimento à beira do lago de Garda, onde li e reli tantos excelentes textos de e sobre Vergílio Ferreira.

À minha filha Roberta, o meu orgulho, fico reconhecida por me ter precedido neste percurso e ter demonstrado, desde sempre, tanta responsabilidade e enorme autonomia.

Agradeço ao meu marido, Fausto, a companhia durante as longas horas de leitura e de estudo, o apoio firme e constante, mesmo, e sobretudo, nos momentos difíceis que atravessámos.

Aos familiares e amigos, a quem não me dediquei como deveria, peço que sejam indulgentes.

Palavras-chave

Texto, arte, pintura, fotografia, Picasso, Vergílio Ferreira

Resumo

Com esta dissertação, pretende-se demonstrar a existência de uma dinâmica intertextual entre o quadro iniciador do cubismo, *Les demoiselles d'Avignon*, e a construção das personagens vergilianas da obra *Na Tua Face*. Longe de constituir uma imitação do quadro de Picasso, a obra em análise ultrapassa o alcance simbólico do quadro e pinta uma tela gigantesca que abarca toda a Humanidade.

Keywords

Art, text, painting, photo, Picasso, Vergílio Ferreira

Abstract

This work intends to demonstrate the existence of an intertextual dynamic between the painting initiator of the Cubism, *Les Femmes d'Alger*, and character building of the work *Na Tua Face* of Vergílio Ferreira. Far from being a mere imitation or inspiration, Picasso's work in question exceeds the frame and paint a giant screen that covers the whole humanity.

Índice

Introdução	11
Capítulo I – Literatura e artes visuais – interferências e complementaridades ...	13
Capítulo II – Artes visuais e personagens ficcionais	
1. Daniel e Picasso – pintura e adiamento	19
2. As “mulheres” de Daniel, as mulheres de Picasso – reconhecimento ou inspiração.....	27
3. Daniel e Luzia – da pintura à fotografia	36
4. Daniel e os pelicanos – o esboço de um quadro possível	47
Capítulo III – Do quadro ao verbo	
1. Funcionalidade romanesca do texto pictórico	52
2. Estatuto da imagem visual	59
Conclusão	61
Bibliografia	63
Anexos	72

Como é bom escrever ao apelo incerto do que nos faz sinais. Como é fascinante escrever para saber o que é. Indeciso apelo, motivo que o não é, até se saber o que é. Trazê-lo à vida da sua nebulosa, captá-la na errância de uma inquieta procura. Obedecer ao impulso que sobe em nós em energia e movimentação, na necessidade de o realizar e ele coalhar em escrita, no irreal da sua realização. Estremecer ao aviso, persegui-lo até onde não sabemos o seu tudo, depois da surpresa do que lá estava.

Vergílio Ferreira

Introdução

Quando se pretende estudar um autor da dimensão de Vergílio Ferreira, temos, inevitavelmente, que nos centrar no Homem, cuja cultura abarca variadíssimas áreas do saber para além da literatura. Dado que seria impossível abordarmos todas elas, limitar-nos-emos a uma temática sempre atual: a relação entre a imagem e o texto literário. Na verdade, apesar de podermos contar com imensos e bons trabalhos de investigação sobre esta referência incontornável da Literatura do século XX, são relativamente poucos¹ os que perseguem o objetivo de analisar o estatuto do texto pictórico e da fotografia na sua obra.

Na sua tese de doutoramento, Isabel Cristina Rodrigues refere-se à escrita de *Na Tua Face* de Vergílio Ferreira, mostrando que a «poética da criação desenvolvida pelo pintor Daniel» (Rodrigues, 2006: 174) «funciona como um negativo da técnica compositiva de Picasso e da estética cubista em geral» (*Ibidem*: 174). Efetivamente, na obra *Na Tua Face*, vemos digladiarem-se a atividade de escrita e a sombra de uma tela, cuja autoria reenvia diretamente para dois dos mais importantes criadores do século XX: Vergílio Ferreira e Pablo Picasso. A propósito da poesia de Cesário Verde, confessa Vergílio Ferreira ser comum aceitarmos «que nos domine uma obra de arte» (Ferreira, 1976: 50), pelo que acreditamos que também o autor se tenha deixado cativar pelo quadro de Picasso. Para além deste aspeto, parece-nos que o escritor revela um notório conhecimento da história que precedeu a sua concretização, em função do número considerável de coincidências que podemos surpreender (e como

¹ Uma das poucas autoras que se dedica a essa temática (embora não exclusivamente) é Isabel Cristina Rodrigues. A sua tese de doutoramento *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira* (Rodrigues, 2006) e as suas obras *A Vocação do Lume* (Rodrigues, 2009) e *A poética do Romance em Vergílio Ferreira* (Rodrigues, 2000) constituem um contributo essencial para a compreensão do papel da pintura e da fotografia na obra de Vergílio Ferreira. Da mesma forma, António da Silva Gordo também dedica alguns excertos da sua obra *A Arte do Romanesco em Vergílio Ferreira* (Gordo, 2004) à análise do estatuto do texto pictórico e da fotografia na obra vergiliana. O trabalho «Fotografia, Palavra e Transcendência: em torno de algumas afirmações de Vergílio Ferreira» (Alcoforado, 1994) de Diogo Alcoforado ajuda-nos, igualmente, a compreender o papel da fotografia no trabalho do autor em estudo.

teremos oportunidade de provar)² entre a realização dos estudos preparatórios de *Les Demoiselles d'Avignon*³ e as descrições das mulheres da obra *Na Tua Face*.

Não sabemos ao certo o tipo de afeto que ligava o escritor à tela do pintor catalão, mas podemos afirmar que o quadro de Picasso percorre toda a obra em análise, afirmando-se como uma presença constante, embora nunca nomeada. Por outro lado, é conhecido o desejo, manifestado por Vergílio Ferreira, de ter sido pintor: a sua obra está constelada de personagens-pintores e, através delas, o autor vai mostrando o seu gosto e ainda o seu conhecimento sobre a técnica da pintura. Assim, aliando a sua capacidade imaginativa ao seu potencial criativo, através do trabalho ficcional, Vergílio Ferreira vai pintando com palavras um mundo cuja perspetiva surge deliberadamente distorcida, numa tentativa de chegar à sua verdade essencial, tal como tinha feito Picasso, o qual, com os seus estudos, procurava mostrar a realidade, não como a via, mas como a adivinhava.

Todavia, não se pretende apresentar uma tese sobre todos os aspetos relacionados com a presença da pintura na obra de Vergílio Ferreira, nem proceder a uma análise de todos os pintores que surgem nas suas obras, até porque o nosso trabalho se centra numa obra em particular, *Na Tua Face*, e em Daniel, o narrador-pintor de uma enorme e eternamente adiada tela. Pretendemos, por isso, propor uma nova leitura da obra *Na Tua Face*.

² Iremos comprovar a existência de semelhanças entre a pintura das mulheres no quadro de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon* e a descrição física das figuras femininas da obra *Na Tua Face* (cf. Capítulo II, p. 27-35).

³ (Anexo 1, p.73).

Capítulo I

Literatura e artes visuais – interferências e complementaridades

A arte é uma dádiva, não é o resultado de um requerimento... em toda ela o que em nós fica não é bem o que lá está, mas a alma que a fez ser e fica a ressoar em nós, mesmo quando já lhe esquecemos o motivo.

Vergílio Ferreira

O termo arte aparece frequentemente na comunicação diária sem que, muitas vezes, nos interroguemos sobre o sentido que pretendemos atribuir-lhe ou sobre a área a que pretendemos referir-nos.

De facto, dissociar o estudo da literatura da análise das restantes áreas culturais equivale, por vezes, a amputar uma parte integrante do texto literário. Assim, é extremamente redutor separar um escritor das outras áreas de expressão artística, da mesma forma que o seria se o deslocássemos da sua época, até porque, por exemplo, os elementos caracterizadores de uma corrente literária são semelhantes aos de um movimento pictórico ou escultórico. Basta pensarmos que, ao lermos um poema de Fernando Pessoa, facilmente nos vem à mente um quadro modernista e dificilmente o ilustraríamos com uma tela de Turner⁴. Da mesma forma, ocorre lembrar que a aproximação de um quadro de Arcimboldo⁵ a um poema de Cesário não será mais do que o resultado de uma conjugação de linguagens que só enriquecerá a Arte, pelo que nos parece salutar e profícua a intertextualidade que permite a complementaridade entre dois domínios artísticos.

Por outro lado, a colaboração entre figuras de várias áreas artísticas e o desdobramento de um artista em diferentes campos da arte sempre foi e ainda é recorrente. Pensar em Botticelli a ilustrar a *Divina Commedia* de Dante é tão natural como imaginar Almada Negreiros a escrever um poema, a criar uma tapeçaria, um vitral ou um óleo⁶. Os códigos que atuam nas distintas formas de

⁴ John Mallord William Turner, pintor romântico inglês (1775-1851).

⁵ Giuseppe Arcimboldo, pintor italiano (1527-1593).

⁶ Mário Dionísio, em *Literatura e pintura, um velho equívoco*, apresenta uma reflexão sobre a interferência entre literatura, pintura e arte em geral (Dionísio, 1983: 5-15).

arte serão diferentes, mas a visão da realidade ou a sua transformação tomam contornos semelhantes em autores da mesma época, sejam eles pintores, escultores ou escritores. Quer se use a linguagem verbal ou não-verbal, transmitem-se imagens, sensações, ideias e, se se verificar a conjugação de várias dessas áreas artísticas, poder-se-á ultrapassar a sua incapacidade individual para exprimir cabalmente uma ideia ou uma sensação. Porque, tal como profere Vergílio Ferreira, «Toda a obra de arte é uma transcendência sensível ou emotiva do real. [...] A obra artística que sempre se afasta do real, é fácil entender-se que o transcenda. Ela é visivelmente um outro mundo, estabelece uma coerência de elementos que se remetem uns para os outros, por mais que o real seja o seu ponto de partida ou o seu impulso» (Ferreira, 1992: 63).

E que dizer da capacidade plástica das palavras em retratar todas as áreas artísticas? Quando Janson refere que a «arte é, antes de mais nada, uma *palavra*⁷, uma palavra que reconhece quer o conceito de arte, quer o facto da sua existência» (Janson, 1998: 9),⁸ encerra o cerne da questão. No ato da criação, pensa-se com palavras, escreve-se com palavras, pinta-se, inclusivamente, com palavras. Mas, por outro lado, pode-se *ler* um quadro e *pintar* com palavras. De facto, há poemas visuais e pinturas em que se usam palavras. Pense-se nos caligramas de Apollinaire, que não perdem o seu lirismo por representarem imagens, ou em como um poema de Cesário ou algumas descrições de Eça de Queirós ganham plasticidade também graças às sensações visuais que produzem.

Habitúamo-nos, durante séculos, a ver iluminuras a acompanhar textos literários,⁹ habituámo-nos a contemplar quadros descritos em obras literárias por personagens que as “pintam” com palavras e conseguimos ainda visualizar uma descrição numa tela, pelo que não é de estranhar esta interferência entre o texto

⁷ O itálico é do autor.

⁸ Na sua *História da Arte*, ainda antes de se debruçar sobre o que é a arte e o conceito de belo, Janson reflete sobre o uso da palavra imprescindível para definir e conferir existência à própria arte (Janson, 1998:9).

⁹ Por exemplo, na Casa de Mateus, em Vila Real, é possível admirar as ilustrações de uma primeira e extraordinária edição d’*Os Lusíadas* estampada em 1817, as provas tipográficas, as chapas originais em cobre, assim como documentos relativos a essa edição.

literário e o texto pictórico.¹⁰ Neste âmbito, é de referir o artigo de Mário Dionísio, que destaca o emprego metafórico de termos do domínio da pintura, quando fala em «escritores de tendência visualista. Como Cesário. Como Raul Brandão geralmente n'Os *Pescadores*, que ele próprio comparava a quadros imperfeitos [...]. Como Teixeira-Gomes» (Dionísio, 1983: 6), o qual, ainda segundo Dionísio, dividia «a paisagem em quadros, isolando-os e emoldurando-os logo em imaginação» (*Ibidem*: 6).

Tentando recordar alguns dos momentos mais importantes da discussão que, durante séculos, se realizou em torno da relação entre a literatura e as artes plásticas, sobretudo entre a poesia e a pintura, recuemos até ao século V a.C., quando o poeta lírico grego, Simónides de Ceos, referiu que a «pintura é poesia muda. Poesia é pintura que fala» (Soares: 208). No dizer de Carlos de Miguel Mora, «a partir de Simónides a equiparação entre as duas artes foi assumida como evidente, apesar de não terem ficado esclarecidas as bases sobre as que assentava a comparação»¹¹ (Miguel Mora, 2004: 17). O poeta Horácio (65 a.C. - 8 a.C.), ao qual os estudiosos se referem sempre que estudam as relações entre a arte e a literatura, tinha referido, na sua *Ars Poetica*, a poesia como sendo superior à imagem, embora considerasse que as duas artes tinham leis semelhantes. No entanto, muitas têm sido as traduções e interpretações do seu pensamento contido na expressão *ut pictura poesis*, que corresponde ao verso 361 e que se tornou no ponto de partida para a discussão sobre a intertextualidade entre pintura e literatura¹², entendendo estes três termos como a afirmação da similitude entre a poesia e a pintura. Séculos mais tarde, Leonardo da Vinci (1452-1519), ainda de acordo com Carlos de Miguel Mora, considerou que «um pintor talvez tivesse chamado à pintura poesia visível e à poesia pintura invisível ou cega» (Miguel Mora, 2004: 23). Curiosamente, na *História da*

¹⁰ A este propósito, no seu texto "Mário de Sá-Carneiro: a imagem da arte", Pamela Bacarisse propõe uma reflexão sobre a interferência entre literatura, pintura e escultura em Mário de Sá Carneiro (Bacarisse, 1983: 40-53).

¹¹ O trabalho de Carlos de Miguel Mora, intitulado "Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*", reflete sobre o emprego abusivo que a expressão tem sofrido e propõe uma leitura do verso horaciano (Miguel Mora, 2004: 7-26).

¹² No que à literatura portuguesa diz respeito, salientamos que um dos mais interessantes casos de intertextualidade, a nível da utilização da própria metalinguagem, se ficou a dever ao próprio Luís de Camões, que se refere à pintura em *Os Lusíadas* (VII,76) como a «muda poesia» (Camões, 1996: 416). Foi Plutarco (46 a.C. - ap.120 d.C.) que tornou conhecida essa máxima que viria a ser retomada n'Os *Lusíadas*.

Literatura Portuguesa, em pleno século XX, António José Saraiva e Óscar Lopes assemelham a literatura a qualquer outra “bela-arte”.¹³ No entanto, esta ligação entre poesia e pintura vai ser vista à luz da leitura horaciana até ao século XVIII, tendo o confronto entre os dois termos sido estendido também a outras artes. Mário Dionísio afirma que é depois do séc. XVIII que uma mútua sedução aproxima escritores e pintores.¹⁴ Com o Romantismo, Baudelaire (1821-1867) defendeu que as duas áreas atrás referidas têm as suas próprias características, pelo que não se devem comparar. Da mesma forma, os formalistas russos e o *new criticism* chamaram a atenção para a peculiaridade da literatura que a diferenciava dos outros códigos não literários.

Na atualidade, na *História da Literatura Portuguesa*, António José Saraiva e Óscar Lopes referem, associando-as, que «a literatura e a arte, em geral, participam na incessante descoberta de fins humanos, de formas superiores de plenitude afectiva, activa, intelectual» (Saraiva e Lopes, s/d: 9). Por seu lado, Aguiar e Silva considera «teoricamente indispensável o reconhecimento de que as várias artes possuem um estatuto comunicacional diferenciado» (Silva, 1983: 196). Contudo, «a literatura, dada a sua essencial solidariedade semiótica com o sistema de comunicação por excelência de que o homem dispõe – a linguagem verbal –, ocupa necessariamente uma posição privilegiada entre as todas as artes» (*Ibidem*:196).¹⁵ Uma interferência notória entre as duas artes referidas pode ser visível no que diz respeito à descrição. Na *Teoria da Literatura*, de Aguiar e Silva, lemos ainda o seguinte:

A descrição pode apresentar, porém, uma função predominantemente *decorativa*. Certos narradores, procurando muitas vezes realizar na sintagmática do texto verbal características formais e semânticas do texto pictórico, comprazem-se na descrição morosa e minudente de uma personagem, de um objeto, de uma paisagem, exibindo a opulência do seu léxico, o seu virtuosismo retórico-estilístico, a sua “finura de observação”, o “vigor do seu traço”, “a variedade da sua paleta” (não é sem razão que a

¹³ (cf. Saraiva e Lopes, s/d: 11).

¹⁴ (cf. Dionísio, 1983: 5).

¹⁵ Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, no *Guia de História da Arte* (Argan e Fagiolo, 1994:14-16), dedicam um capítulo à literatura artística (tratadística), mostrando a necessidade que houve, por parte dos pintores, de usarem a palavra para descreverem os processos técnicos da pintura e indicam o *Libro dell'Arte*, de Cennini (sec. XIV), como um dos exemplos mais significativos. Os mesmos autores evidenciam ainda o *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci, obra em que o pintor do Renascimento italiano reflete sobre a sua experiência enquanto pintor.

metalinguagem da descrição, sobretudo na chamada crítica impressionista, recorre amiúde a termos, comparações e metáforas atinentes à pintura). (*Ibidem*: 741)

A este propósito, note-se que se tem como certo que a pintura se limita a apreender um espaço, uma personagem ou um momento que se fixa na tela de forma inalterável e que, pelo contrário, a descrição textual corresponde a uma pausa no discurso narrativo, cujas palavras permitem um prolongamento no tempo e no espaço. Assim, sublinha-se frequentemente o facto de, na descrição literária, o narrador orientar, ou mesmo constranger o leitor à sua leitura da realidade, enquanto o pintor admite uma certa liberdade de leitura do mundo ao espetador¹⁶. Neste sentido, o professor de Belas-Artes H. W. Janson considera que «um quadro vale milhares de palavras, não só pelo seu valor descritivo, mas ainda pela sua importância simbólica. Na arte, como na linguagem, o homem é acima de tudo um criador de símbolos, através dos quais nos transmite, de um modo novo, pensamentos complexos» (Janson,1998:10). Pensando, precisamente, na literatura, este autor regista a sua liberdade sintática e lexical, a qual permite uma multiplicidade de significados: «um quadro sugere muito mais do que diz. E tal como um poema, o seu valor reside tanto naquilo que diz como na maneira como o diz. Recorre à alegoria, à pose, à expressão facial, para sugerir significados, ou então evoca-os através de elementos visuais, como o traço, a forma, a cor e a composição» (*Ibidem*: 10).

Ora, o autor de que nos ocupamos, Vergílio Ferreira, sustenta que o livro tem uma enorme vantagem sobre outras manifestações de arte, visto que ele pode ser relido. Além do mais, um livro prende-nos não só pela história que revela, mas também pela escrita onde essa mesma história se textualiza e pela sua capacidade de nos fazer imaginar o que se lê. Por sua vez, um quadro, um filme ou uma fotografia perdem o interesse ao serem visionados de novo: «Mas numa página literária, porque o real não é visível e não se limita assim no seu imediato contorno, a vibração imaginativa e a excitação da sensibilidade não defrontam a mesma resistência, constroem no indizível» (Ferreira, 1975: 8) «o

¹⁶ Sabe-se que muitos pintores tentaram ultrapassar a condicionante do espaço e do tempo, nomeadamente os da corrente cubista, como Picasso.

dizível que se lhes oferece» (*Ibidem*: 9). No entanto, e mostrando-nos como o recurso a outras áreas artísticas¹⁷ lhe é usual, o próprio Vergílio Ferreira usa, de forma recorrente, termos da pintura nas suas obras. Inclusivamente, o narrador da obra *Na Tua Face*, discorrendo sobre a sua técnica de composição textual, fala como se a sua atividade decorresse da operacionalização de técnicas atuantes no domínio pictórico: «Atirei com as tintas como um Tobey ou Pollock ou mesmo Mathieu, mais disciplinado em rigor, e agora estou à espera de chegar ao fim a ver se as cores fazem conjunto e equilíbrio na distribuição das suas massas» (Ferreira, 1993b: 12).

¹⁷ A propósito do uso de uma linguagem pertencente a outras áreas, merece referência o pensamento de Aguiar e Silva a propósito da intertextualidade, termo que, na sua opinião, se usa impropriamente: «O texto é sempre, sob modalidades várias, um *intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências» (Silva, 1983: 625). «Se a intertextualidade se define como a interacção semiótica de um texto com outro(s) texto(s), é incorrecto e abusivo considerar como intertextualidade a manifestação, na estrutura formal e semântica de um texto literário, de caracteres próprios de outras artes como, por exemplo, a pintura e a música» (*Ibidem*: 628).

Capítulo II

Artes visuais e personagens ficcionais

1. Daniel e Picasso – pintura e adiamento.

Tens aí vários tubos de tinta que despejas a monte para um balde de lixo. São lixo sem significação que atiras para a lixeira. Mas eis que um homem hábil e detentor de um segredo recolhe esses mesmos tubos e dispõe sabiamente as tintas deles numa tela. É o mesmo lixo de há puco, mas agora acrescentou-se-lhe alguma coisa que não está lá – e estava. E sobre essa alguma coisa amontoaram-se em bibliotecas estudos, tratados, histórias, teorias. E a isso que lá não está chamamos «arte». Porque é que falamos disso que não existe na tela? O que lá está é o mesmo que atiraste para o monturo.

Vergílio Ferreira

Se pudesse ter escolhido entre literatura e pintura, Vergílio Ferreira teria escolhido, para dar corpo ao seu impulso artístico, a pintura, porque esta «é menos limitada. Exprime mais e sobretudo dura mais» (Ferreira, 1981: 139): «é uma arte que nasce logo a falar todas as línguas do presente e do futuro. E do passado. Mas como fala sem falar, nunca discute connosco. É discreta. Não nos humilha. Se não concordamos com ela, cala-se e não diz nada» (*Ibidem*: 141). Para o escritor, a pintura é, assim, a par de outras manifestações artísticas, um prazer estético:

Ela (a música) é assim mais um *prazer* do que um estimulador de «ideias», como a literatura ou as plásticas, sobretudo a pintura. Olho um quadro e o que imediatamente me acciona é um impulso de baixo para cima. (Ferreira, 1992: 45)

Não querendo confundir autor empírico com narrador ou autor textual¹⁸, não deixamos de achar curiosa esta escolha, até porque, nos seus romances, e

¹⁸ Rosa Maria Goulart, na sua obra *Romance Lírico – O Percorso de Vergílio Ferreira*, precisa as diferenças e semelhanças entre autor empírico e textual: «Não curaremos de repetir aqui as já demasiado conhecidas (mas nem por isso dispensáveis) distinções entre autor empírico, autor textual e narrador, se bem que elas se devam ter em mente, mesmo tratando-se de um autor - essencialmente por isso - em que o distanciamento entre essas entidades parece reduzido ou nulo. Mesmo nos casos de notória aproximação entre autor empírico e autor textual, não deixa de ser pertinente, apesar das inúmeras afinidades, o reconhecimento de que o *eu* que na escrita se

usando a linguagem própria do domínio artístico em que se insere a sua atividade criativa, o escritor apresenta-nos personagens desiludidas com a sua profissão ou com a vida que conduzem¹⁹ e que assim tentam realizar-se através da composição de uma obra-prima. É o caso de Mário, o professor de desenho protagonista de *Cântico Final* e que, doente de cancro, troca a cidade pela sua aldeia a fim de poder pintar uma grande “tela”.²⁰ De acordo com Gavilanes Laso, Vergílio Ferreira

segue em literatura um caminho semelhante ao de muitos pintores que, iniciando a sua actividade artística na sua figuração, concreta e realista, acabam tentados pela simbolização e pela abstração, de modo que, aquilo que é oferecido à vista, significa uma coisa diferente da que se vê, como as imagens dos sonhos. (Gavilanes Laso, 1989: 14)

Na obra em análise, *Na Tua Face*, a personagem Daniel compra uma tela de dois metros por metro e meio, quase tão grande quanto a que foi usada por Picasso para pintar *Les Demoiselles d'Avignon*, esperando-se, ao longo da leitura do livro, que Daniel, o médico-pintor, realize o seu quadro, a sua obra-prima. Várias vezes o encontramos sentado, a olhar à sua volta, com a atitude própria de um pintor em face daquele espaço branco, à procura da cor e do traço exatos na tentativa de concretizar «o grande quadro futuro» (Ferreira, 2010: 150). Ora, a concretização da obra não acontece, em termos pictóricos, mas vai ganhando corpo através das palavras que o pintor utiliza como forma de busca dos traços necessários à discursivização da tela, porque, nas suas próprias palavras, «um

manifesta é também *um outro*. Mas um outro que pode vir a confundir-se com o *eu* empírico, tornando difusos os limites de cada um» (Goulart, 1990: 72).

¹⁹ Georg Rudolf Lind, no texto “Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira”, e a propósito da obra *Aparição*, mostra que a arte é um substituto para a religião: «a ruptura com a fé cristã está consumada; em lugar da religião aparece a arte – surgem, mais exactamente, a pintura e a dança» (Lind, 1986: 39).

²⁰ Ao meditar sobre os seus pintores preferidos, o autor em estudo refere um português, Nuno Gonçalves, e dois franceses, Cézanne e Braque, sendo que o penúltimo, um consabido pintor dos finais do século XIX, apresentava, de acordo com Warncke, «os primeiros passos no sentido de um emprego da forma e da cor que deixasse de obedecer às leis da manifestação natural, mas sim excessivamente às da picturalidade» (Warncke, 2008: 143), as quais «correspondiam fundamentalmente às intenções de Picasso» (*Ibidem*:143). Por seu lado, Braque (1882-1963), considerado o fundador do cubismo juntamente com Picasso, ao contrário de Cézanne, o autor de *As grandes banhistas*, teve o privilégio de ter sido uma das primeiras pessoas a contemplar *Les Demoiselles d'Avignon*.

quadro não se pinta apenas enquanto se pinta mas enquanto cresce em nós sem o sabermos» (*Ibidem*: 150).

Na sua obra dedicada a *Picasso*, Carsten-Peter Warncke dedica grande espaço ao trabalho desenvolvido pelo pintor espanhol para esboçar e terminar o grande quadro dedicado às mulheres. Na sua perspetiva, «Picasso, partindo das suas raízes, reconsidera o conjunto da tradição pictórica ocidental e combina os seus elementos numa nova linguagem pictórica» (Warncke, 2008: 163), mostrando uma ideia complexa e original. Mais ainda: «do mesmo modo que analisava no plano formal o problema da concepção pictórica tradicional, dando-lhe uma nova solução, também havia agora de dominar no plano do conteúdo o problema de uma tradição que se esforça por comunicar um sentido específico de representação» (*Ibidem*: 161).

Ora, tal como Picasso quis, entre outros aspetos, alterar a perceção do espaço e do tempo nos seus quadros, também Vergílio Ferreira rompeu com a forma tradicional da narrativa. De acordo com Maria Alzira Seixo, esta «forma romanesca nova» (Seixo, 1994: 122) apresenta «a quase completa desagregação narrativa, a perturbação dos planos temporais, a multiplicação das acções narradas, a incompleta definição caracterológica das personagens» (*Ibidem*: 122).

Para além deste aspeto, do mesmo modo que se conhecem várias centenas de estudos prévios realizados por Picasso para o quadro *Les Femmes d'Alger*,²¹ também em *Na Tua Face* as personagens se vão delineando através de traços ambíguos, convertendo-se em mais do que um esboço. Por vezes, uma personagem é deixada inacabada, enquanto o narrador se dedica a outra a quem traça os contornos para, de seguida, voltar à que tinha deixado incompleta. Este processo de elaboração das personagens reproduz o traço instável e provisório das pinceladas dos pintores nos seus estudos e não nos oferece uma imagem definida e concreta das mesmas, transmitindo-nos antes a perturbação do narrador em face das personagens femininas.

No que diz respeito às figuras femininas da obra em estudo, vemo-las aparecer desenhadas sob uma forma que as reduz aos traços físicos essenciais,

²¹ As reproduções de *Femmes Nues* (Paris, 1906, Museu Picasso), ou de *Ensemble à sept personnages* (Paris, 1907, Museu Picasso), por exemplo, são longamente apresentadas e comentadas por Warncke, na tentativa de ilustrar todo o processo de pesquisa realizado pelo pintor catalão para o quadro final *Les Femmes d'Alger* (cf. Warncke, 2008: 153).

sendo que aos poucos, continuamente, o narrador vai delineando e amplificando a nitidez do seu retrato. Parece determinado o nosso médico-pintor-caricaturista a apresentar-nos as mulheres que povoam a sua obra e a sua vida com os traços próprios de um Picasso a braços com os sucessivos esboços das suas *Demoiselles d'Avignon*. Porém, Daniel, que se autodefine como um «pintor falhado» (Ferreira, 2010: 127), nunca termina a sua obra-prima, ao contrário de Picasso que, após oitocentos e nove estudos prévios e perto de nove meses de gestação, concluiu o célebre quadro²² que, atualmente, se pode admirar no *The Museum of Modern Art* de Nova Iorque.

Se Picasso, no início do século vinte, pinta as suas “meninas”, Daniel, nos anos noventa do mesmo século, apesar do carácter ficcional que elas ostentam, perscruta as suas mulheres, tentando fixá-las na tela, o que nunca virá a concretizar-se. Todavia, consideramos que os seus retratos são “pintados” sobre papel, com palavras e, após sucessivas leituras da obra vergiliana, cremos ver nas cinco mulheres do quadro final de Picasso a duplicação simbólica de cinco figuras femininas descritas por Daniel em *Na Tua Face*, tal como veremos mais adiante neste trabalho (cf. Ferreira, 2010: 23-31).

Curiosamente, Vergílio Ferreira refere-se a Picasso quando reflete sobre a imitação em arte e parece partilhar a ideia de que a vida é imitada pela arte da mesma forma que a própria vida imita a arte: «A arte imita a vida. A vida imita a arte. São ideias em círculo e em rotação. A certa altura os meus modelos começaram a parecer-se com os meus retratos, disse mais ou menos Picasso. É uma ideia que está entre as duas. Porque o pintor partiu do modelo e o retrato voltou a ele» (Ferreira, 1992: 300).

Como quer que seja, a verdade é que Daniel apresenta o quadro de Picasso sem o nomear, dizendo que numa «das paredes tinha uma grande reprodução de um quadro famoso de um pintor» (Ferreira, 2010: 76), embora não seja difícil a identificação da reprodução guardada por Daniel com o célebre quadro de Picasso:

²² De acordo com Warncke, o quadro *Les Demoiselles d'Avignon*, datado de 1907, foi guardado por Picasso até 1920 e visto por poucos amigos seus, podendo, assim, colocar-se a hipótese de Picasso o ter querido reformular ulteriormente (cf. Warncke, 2008: 165).

Era um grupo de mulheres feias, mas de uma fealdade da sua natureza de ser e não do que a Natureza desnaturou. Era uma fealdade intrínseca à sua verdade original como a de certas flores que são feias de si mas recuperam em si a beleza de serem, como a têm as flores estatutariamente já belas. Caras de bichos, nariz torto, mulheres-cabras. Não há a deformação do que seriam sem ela, têm a deformação da sua origem. Não saíram da humanidade comunitária, são assim, nascidas assim, de uma humanidade que já é assim na sua origem humana. E são assim belas numa ordem de vida. (*Ibidem*: 76)

Nesta apresentação da obra de Picasso, o narrador foge ao vulgar da mera contemplação, porque o autor não se quer limitar a descrever o que vê, procurando a voz essencial que parece desprender-se da imagem, tal como ocorre com a voz oculta nas suas páginas: «a arte foi sempre a percepção subtil do fundamental, do que fala a voz das profundezas, da verdade essencial» (Ferreira, 1981: 5). Assim, se Picasso distorcia as suas figuras, reduzindo-as ao essencial, Vergílio Ferreira procurava compor instantâneos que permitissem mostrar a beleza que está dentro das personagens e é difícil de apreender, procurando *pintar* o interior das mulheres e não o *boneco* exterior, porque «é preciso uma atenção especial para ver o que se passa por cima da identidade conosco» (Ferreira, 2010: 182). Talvez por isso mesmo vejamos Daniel mais à-vontade na caricatura, onde se acentuam os traços caracterizadores de uma personagem, negligenciando os que não são característicos e fogem ao essencial:

Todos os anos eu fazia montes de caricaturas a dez paus por cabeça. Eram minhas essas cabeças. Tenho na memória um colar delas como troféus de uma guerra selvagem. Vai ao Daniel, que ele faz. E eu fazia. Havia competidores, mas não cortavam as cabeças, porque as faziam ao natural. Eu cortava. Tenho horror ao natural, a não ser quando ele já o não é, suponho. Distorcido maligno estropiado. E então é só copiar. Mas eu gostava mesmo assim de ajudar a Natureza no seu desaforo. Alguns queixavam-se-me do massacre. Eu adorava. Pensar num rosto e devastá-lo de horror e ficar igual ao que estava por fora mas se não via por estar por dentro. Revelar o que se não via e deitar fora o que o não deixava ver. (*Ibidem*: 10-11)²³

Frequentemente se descobrem autorretratos de pintores nos seus quadros mais célebres²⁴, o que poderá levar Daniel, aspirante a pintor, a querer retratar-se

²³ O sublinhado é nosso.

²⁴ Velásquez, por exemplo, retratou-se no célebre quadro *As Meninas* exposto no Museu do Prado.

no meio das figuras femininas da obra; de facto, o narrador olha-se ao espelho e considera-se feio, mencionando mesmo o seu sorriso à Mona Lisa.²⁵

Uma gravata das que são belas numa vitrina Um lenço ao peito. Uns polainitos, usavam-se então e eram vistosos elegantes sobre os sapatos em brilho. O corte de um fato novo [...] Mesmo o cabelo que reluzia de brilhantina no seu leve ondulado. [...] Olhos pequenos e piscos. Um nariz pingado. O queixo saído e os dentes, os dentes. Baralhados, quando visíveis [...] Estragados, sujos. Acavalados. (*Ibidem*: 18)

Acreditamos ver neste narrador de *Na Tua Face* a dualidade narrador / personagem ao comprovarmos que ele desempenha, simultaneamente, o papel de criador e de figura da sua galeria de *bonecos*. Na verdade, Daniel, na perspetiva de Romualdo, a quem entrega os desenhos para o jornal, faz a sua própria caricatura na dos outros (cf. Ferreira, 2010: 106). Quando Ângela Ihe faz notar que os bonecos dele são sempre parecidos, Daniel apercebe-se disso mesmo: «Nem sempre, enfim. Mas realmente. Tenho a verdade deles na minha cara ao espelho, mas havia por baixo dela outra verdade que era a verdade da Terra» (*Ibidem*: 49). Esta é uma das inúmeras vezes, ao longo da obra, em que conhecemos o objetivo do narrador: dar a conhecer a verdade e a beleza que se esconde sob a pele de cada um de nós²⁶.

Assim, a técnica da caricatura ajuda Daniel a transfigurar a realidade, como quando vê animais pela cidade ou quando a mulher de Cheribibi Ihe aparece como uma cabra (cf. Ferreira, 2010: 109). Distorcendo a realidade, estas suas visões aproximam-se da capacidade transfiguradora do real revelado por Picasso e aproximam-no a ele de uma espécie de «Deus do Génesis» (*Ibidem*: 110), que inventa o homem do nada e que, através do seu génio de artista, transforma os homens em animais. Quando questionado por Maria da Glória Padrão sobre o papel da arte face ao homem atual, Vergílio Ferreira afirma:

²⁵ Também Picasso, num estudo a lápis sobre papel para o quadro *Les Demoiselles d'Avignon*, (Anexo 2, pág. 74), apresenta uma figura masculina completamente vestida, mas sem os elementos da face delineados. Foi mais detalhado Vergílio Ferreira, no papel, do que Picasso no esboço a lápis e pastel.

²⁶ Daniel mostra o que se esconde sob a sua cara e a do resto da humanidade: «a linha que ela traça a direito e vai atirando para os lados e para trás a beleza, o horror, as deformidades, os coxos, os marrecas, os génios, os escaravelhos, os sistemas de pensar, os sistemas morais, os sapos, os hipopótamos, os taralhucos, os santos, os criminosos, as religiões e as políticas» (Ferreira, 2010: 49).

a Arte para mim é a raiz do conhecer. Pela criação do objecto estético ela dá ao homem a possibilidade de ser o criador, o senhor do seu destino, digamos em termos religiosos: o grande concorrente de Deus. Ora bom: se nós estamos no limiar de uma época estritamente humanista, já vê que a obra de arte é a coroação do homem finalmente centro, base, finalidade de si mesmo. (Ferreira, 1981: 129)

A verdade é que, como recorda Isabel Cristina Rodrigues, «o poder de sacração da palavra artística dá igualmente ao homem a ilusão de poder imitar a ordem divina e o seu poder de criação» (Rodrigues, 2009: 95). Por norma, imagina-se que um artista procure a beleza e se esse artista tem um poder divino, procurará a beleza suprema. Assim, é natural que o narrador de *Na Tua Face* se interrogue sobre a natureza da beleza e Daniel fá-lo, tendo concluído que ela existe tal como a fealdade «na sua verdade natural» (Ferreira, 2010: 22).

Embora na obra que estudamos a presença do “belo” seja menor do que a do “feio”, a beleza também tem o seu espaço, nomeadamente na apresentação da sua mulher. De facto, vemos aparecer Ângela, bela «em transfiguração, qualquer coisa assim, bela e incompreensível» (*Ibidem*: 14). No entanto, essa beleza, porque se encontra no interior, só é vista por quem tem essa capacidade. E quem tem esse poder, como o narrador e a filha Luzia, vê a beleza que não é acessível a todos, porque «de dentro de nós a fealdade não se vê» (*Ibidem*: 44), sobretudo porque a «beleza é elitista e artificial» (*Ibidem*: 44) e «nasce do trabalho inventivo do homem, de um contacto paciente com o que a não tem» (*Ibidem*: 45). Perante a tela que pretende pintar, frente ao mar, Daniel interroga-se sobre o que é o feio e conclui que as palavras, tal como as pessoas, podem não ser bonitas, mas por baixo da *sujidade*, do *escabroso*, da *porcaria*, haverá beleza, mas essa beleza é tão incompreensível que ele se sente incapaz de a colocar sobre a tela, embora afirme que ela se pode aprender (cf. Ferreira, 2010: 21-22).

Refletindo sobre o sentido último do termo estética, Daniel conclui que a «estética do que existe é só existir» (*Ibidem*: 29) e assim, através dos estímulos sensoriais provenientes do mundo exterior, o sujeito apreende a realidade e recria-a através da escrita. É o que faz o narrador que vai mandando para os jornais as suas caricaturas, adiando o quadro sonhado, tal como Picasso que, na sua ânsia de chegar a uma solução perfeita para as suas *Demoiselles*, ia adiando

a sua concretização. Ao contrário de Mário, em *Cântico Final*, que pinta e se compraz na pintura da capela da aldeia natal, Daniel não consegue encontrar a sua realização na pintura da tela. Acontece, todavia, que Mário, de acordo com Gavilanes Laso, percebe algo deveras extraordinário: «como valor relativo, a arte torna-se agora, através do pincel de Mário, um valor absoluto capaz de fundir o mistério da vida e da morte com o dom divino de criar» (Gavilanes Laso, 1989: 180).

2. As “mulheres” de Daniel, as mulheres de Picasso – reconhecimento ou inspiração

Que se passa quando crio? Bom. Eu julgo que se passa um fenómeno idêntico ao da vibração que nos toma quando precisamente atingidos por uma obra de arte, e que é essa vibração que dá o impulso e suporte à obra a realizar.

Vergílio Ferreira

Julgamos que a atração de Daniel pelo quadro de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon* pode tê-lo levado a descrever as suas personagens femininas seguindo os modelos presentes na obra do pintor espanhol. É o próprio narrador que acaba por sugerir esta ideia quando faz aparecer Bárbara por entre as mulheres da obra de Picasso: «e Bárbara meteu a cabeça entre elas e também se riu». (Ferreira, 2010: 89). Daniel, como pintor que é, descreve exaustivamente a tela do pintor catalão e apresenta, também, uma leitura que vai para além daquilo que pode ser visto. Atentemos nas figuras femininas (as *demoiselles*) descritas por Daniel:

São quatro mulheres de pé e em panorâmica e uma outra de cócoras, as pernas abertas e os braços em ansas de cântaro de barro. A cor de todas elas é, aliás, a do barro, às vezes lembrado de quando foi rosa. A mulher agachada tem no focinho uma memória de cabra. E a que está por cima dela tem o cabelo rapado e uma tromba fusca de carvoeira. Também a que está do lado oposto passou pela carvoaria. Mas o que desta mais me entenece é a pata larga que assenta no chão. [...]E a toda a superfície do quadro, um entrecruzado de maldição disparado, de todo lado, com uma memória terna de azul. Os raios cruzados deixam a tela cheia de arestas, a mão fica a doer quando se lhe poisa em cima. Mas o que sobretudo me comove neste feio espectacular é uma oculta mão de ternura. Passa leve por toda a tela, transfigura a fealdade na beleza de ser. São mulheres não caídas no lado do animal ainda visível, exibem-se na verdade de serem assim. As que estão mais perto de serem humanas têm uma face doce de estupidez. (*Ibidem*: 88-89)

Note-se o modo como ele descreve os corpos, apresentando-os de vários ângulos de visão, dando a noção de relevo, mas mostrando, igualmente, o que sente em relação ao que vê. Mesmo que o motivo da sua comoção seja uma «pata larga» (*Ibidem*: 88) de mulher, o que o emociona «neste feio espectacular é uma oculta mão de ternura» (*Ibidem*: 89). Assinale-se, nesta última expressão, a

sua capacidade de ver no quadro a mão do pintor, Picasso, a conferir beleza à «fealdade» (*Ibidem*: 89).

Assim, referindo-se às mulheres desenhadas por Picasso, Daniel salienta as duas que ocupam o espaço central do quadro: «as do meio têm só o olhar doce da estupidez. Uma ergue os dois braços dobrados pelos cotovelos, a mostrar um resto seco de mamas. Outra ergue um cotovelo e baixa um braço a segurar um trapo em despojo» (*Ibidem*: 88). Reiterando o facto de apresentarem traços doces, o que as aproximava de uma cópia ridícula das figuras humanas, típicas da pintura tradicional, o narrador sublinha ainda: «as que estão mais perto de serem humanas têm a face doce de estupidez. Imitam as deusas de beleza teatral, ficam antes de o serem, no ridículo da imitação» (*Ibidem*: 89). Estas duas mulheres são muito semelhantes entre si, posam da mesma forma e são as únicas cobertas por um véu transparente. Para além disso, das cinco figuras presentes na composição pictórica, são as que mais se aproximam da pintura tradicional, ao imitarem «as deusas de beleza teatral» (*Ibidem*: 89); são, no fundo, as que sofrem menos deformação e as que nos parece terem servido de modelo à composição ficcional de Ângela e Bárbara.

De facto, há traços comuns na descrição de Ângela e na da mulher que ocupa o lugar central da tela: o rosto sério, neutro, o cabelo enrolado, os olhos muito calmos, direitos e frios. Da mesma forma, à sua esquerda, a outra figura feminina, tal como Bárbara, apresenta-se imóvel, com o olhar direto ao mundo. Na tela, há imensos traços que tornam semelhantes estas duas mulheres, tal como sucede na obra *Na tua Face*, onde Bárbara e Ângela ocasionalmente se confundem. Bárbara, por exemplo, assume-se como a «auréola de Ângela, rasto do seu ser» (*Ibidem*: 12) e, sendo alta, vai-se tornando mais baixa, tal como Ângela, que é baixa e se torna, ocasionalmente, «um pouco mais alta» (*Ibidem*: 24). São, pois, vários os traços com que o narrador compõe a figura da sua mulher e poucos os da fugidia figura que entrevê nela: «Não lhe perguntei por Bárbara porque se via perfeitamente que já estava integrada de si». (*Ibidem*: 27). Assim, não admira que Daniel se refira à esposa e, conseqüentemente, a Bárbara, em posições análogas, descrevendo-as a ambas envoltas num véu transparente.

Bárbara é, simultaneamente, a primeira e a última mulher evocada na obra, é a *demoiselle* mais vezes nomeada, mas também a que menos contornos definidos apresenta. Fugaz, povoa a mente do narrador, que a procura incessantemente, após «esse breve instante» (*Ibidem*: 9) que lhe ficou gravado para a vida inteira. Após a apresentação da figura feminina, esperar-se-ia que a sua descrição passasse para o particular. No entanto, Daniel faz-nos crer que essa personagem faz parte de uma realidade ilusória, persistindo a sua pose de modelo. Bárbara há de ainda aparecer, de perna cruzada, com o corpo que emergia nu do vestido, à conversa com Daniel, tal como aparece uma das mulheres, frágil e aérea, num dos estudos para o quadro de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon*.²⁷ De Bárbara, sabemos que Daniel lhe tinha feito a caricatura para o livro de curso, porém, não conhecemos os detalhes desse trabalho, embora conheçamos a sua técnica enquanto caricaturista, próxima da técnica da pintura cubista. É possível, pois, que a incapacidade de Daniel de a *ver* o tenha levado a procurá-la noutras mulheres ao longo do romance. A sua face só aparece no final do livro, quando Daniel pinta com palavras os seus olhos, os cantos da boca, o queixo, o pescoço, as rugas, formando uma «cara gretada requemada de secura aridez» (*Ibidem*: 220), antes que ela se dissolva, definitivamente, no nevoeiro. No entanto, logo no início do livro, temos acesso à sua beleza interior:

E eu disse Babi. E ela disse o meu nome. E então conhecemo-nos na alma que passava de um nome para o outro e não havia nada por baixo. Ou havia mas não estava lá. Ou estava, mas num atrás de nós servil e que não era para ali chamado. Porque Bárbara olhava-me e eu olhava-a e havia um entendimento mútuo na essencialidade de nós, que está acima do belo e do mais vergonhoso. Uma coisa assim que não é para explicar como tudo o que é fundamental e onde não chega uma explicação. Em todo o caso, a sua beleza existia e era insuportável e tive mesmo de lhe dizer como você é bela. (*Ibidem*: 24)

Frequentemente, a incapacidade, revelada por Daniel, de tocar Bárbara e a constante ausência física desta última poderiam sugerir a sua essência

²⁷ Warncke apresenta a reprodução do quadro de Picasso, de 1906, a lápis e carvão, *Femme nue assise et femme nue debout* que serviu para o estudo das duas figuras centrais da obra *Les Demoiselles d'Avignon* e que se encontra atualmente no *Philadelphia Museum of Art* (cf. Warncke, 2008:148).

imaginária, até mesmo porque, quando a personagem aparece, surge como uma muda visão ou até mesmo como a revelação da verdadeira beleza: uma «aparição» (*Ibidem*: 24) ou «iluminação» (*Ibidem*: 25). Com receio de a ver desaparecer, Daniel evita falar excessivamente, adia as perguntas, para que ela continue a existir, porque ela é uma figura que «vem do fundo das eras, rarefeita até à essência da sua perfeição que não foi prevista por Deus. É uma perfeição instantânea, frágil» (*Ibidem*: 61). Fruto de contrastes, Bárbara «foi feita pelo ardor violento e vigoroso dos homens desde o sem-fim» (*Ibidem*: 61) «dos tempos» (*Ibidem*: 62). Nela está «o infinito da beleza e da morte, que é o impossível maior. Do imaginário do dia e da noite. Da confusão do enigma. Do desespero terno» (*Ibidem*: 62). Na sua derradeira aparição, Daniel esculpe então a sua face transfigurada:

Vinham-lhe dos olhos, dos cantos da boca até ao queixo, o pescoço, estriadas gravadas fundo, ao longo da testa rugas de uma velhice de maldição. Cara gretada requeimada de secura aridez. Duas pelangas caídas do queixo até aos nódulos das clavículas. E as mãos ósseas um pouco enegrecidas, pareceu-me, pousadas mortas na mesa. E um certo horrível naquele todo encarquilhado. Só os solhos, sempre. Vivos luminosos. Sérios. (*Ibidem*: 220)

Por seu lado, Ângela não foi contemplada com uma caricatura feita pelo marido, mas, ao contrário do que aconteceu com Bárbara, conhecemos bastantes traços físicos da personagem, os quais, por vezes, não são mais do que pretextos para caracterizá-la a nível psicológico («rosto redondo sério. Não grave. Redondo neutro tranquilo com uma moral planificada» (*Ibidem*: 11)). Fria, pouco dada à sensualidade, Bárbara assemelha-se a uma das figuras centrais do quadro de Picasso (talvez a de cabelo mais claro, enrolado no alto da cabeça), uma das mulheres que se encontram cobertas por um véu transparente. De facto, Daniel veste a personagem várias vezes com roupa transparente, o que lhe permite observá-la de vários ângulos através duma visão geométrica («a linha recta da tua geometria» (*Ibidem*: 63)), até que um dia o caricaturista coloca a sua face «no cavalete para a massacrar» (*Ibidem*: 150) e esta, apresentada no «embuste» (*Ibidem*: 150) da sua «harmonia clara» (*Ibidem*: 150), possibilita a contemplação do «horrível que estava lá» (*Ibidem*: 150). Não se trata de uma caricatura, tal

como o narrador se apressa a afirmar: embora o seu estro de artista mostre uma «face de Ângela intumescida disforme e todavia bela no seu monstruoso» (*Ibidem*: 151), o que interessa ao narrador é, assim, «outra beleza» (*Ibidem*: 151), «a força das coisas» (*Ibidem*: 151) e não uma simples caricatura.

Conquanto Bárbara e Ângela em nada se assemelhem a nível psicológico, vimos que quer Daniel, na apresentação das duas figuras femininas atrás referidas, quer Picasso na referida tela se preocupam em confundir-nos, mostrando-as fisicamente semelhantes. Picasso, preparando *Les Demoiselles d'Avignon*, pintou vários quadros a guache, óleo, carvão e lápis (entre outras técnicas), na tentativa de representar as duas mulheres que aparecem na parte central da tela. Num deles,²⁸ uma mulher aparece de frente e sentada, numa posição idêntica à de Bárbara, enquanto a outra está de pé. Noutro,²⁹ as duas figuras femininas apresentam pequenas diferenças, mas o que se torna mais notório é o facto de uma ser mais alta do que a outra, tal como sucede com as personagens de *Na Tua Face* descritas pelo narrador. Finalmente, referimos uma terceira tela,³⁰ na qual as duas mulheres, extremamente parecidas, aparecem frente a frente, como se se olhassem ao espelho, passíveis assim de suscitar um processo de identificação que, no romance de Vergílio Ferreira, Daniel também empreende relativamente a Bárbara e Ângela.

Isabel Cristina Rodrigues, na obra *A Vocação do Lume*, nota precisamente que Ângela não é «particularmente sensível à arte» (Rodrigues, 2009: 91). É possível que esta dificuldade, por parte de Daniel, em conseguir transformar artisticamente o sujeito da sua pintura se prenda com o facto de a esposa não querer absorver a arte, mantendo-se, assim, impermeável às manifestações artísticas. Ângela vive no seu mundo rígido, ordenado, assético, que organiza através do seu olhar. De facto, é através da visão que a esposa do narrador controla, por exemplo, o que está fora de lugar, mas não conseguimos perscrutar na sua vida a possibilidade de empreender uma contemplação da realidade em

²⁸ *Mulher Nua Sentada e Mulher Nua de Pé* (Paris, Outono-Inverno de 1906), lápis e carvão sobre papel, expostas no Philadelphia Museum of Art.

²⁹ *Duas Mulheres Nuas Agarradas* (Paris, Outono de 1906), óleo sobre tela, Suíça, coleção particular.

³⁰ *Duas Mulheres Nuas* (Paris, finais de 1906), óleo sobre tela, exposto em Nova Iorque, no MOMA.

vários planos, metamorfoseada através da visão. Curiosamente, o marido vê nela, ao abraçar o filho morto, uma Pietà: «Ângela soergue-o pelos joelhos como num descimento da cruz»³¹ (Ferreira, 2010: 173). Vemo-la, no final da obra, de forma fugaz, a sentir o rosto do marido através do tato, procurando um outro sentido que substitua a visão perdida para poder apreender a realidade, tentando aí seguir a conceção de arte do marido: ver o que está para além do visível.

Por seu turno, a *feia* Luzia, obcecada pela escuridão da morte, recorda a figura agachada do quadro de Picasso: «a mulher agachada tem no focinho uma memória de cabra» (*Ibidem*: 88), «de cócoras e caprina, com os braços de cântaro, tem as pernas apertadas e dobradas num trabalho talvez vil» (*Ibidem*: 88). A pose grosseira e animalesca dessa mulher, com as pernas despidamente abertas, sentada junto a um prato com fruta, recorda a profissão das prostitutas da rua de Avinhão que inspiraram Picasso. É esta a figura mais distorcida do quadro, cujo corpo já sofreu a desmontagem pela mão de quem não pretendia imitar a natureza, mas criar uma nova linguagem formal. Para além de ser a única figura sentada, foi desenhada de costas, mas com a cara virada para nós. O rosto, pouco humano, apresenta os olhos, um branco e outro azul, reduzidos ao essencial e colocados assimetricamente. O nariz, desmesuradamente aumentado na largura e comprimento, foi evidenciado através de traços negros e azuis e termina perto da minúscula boca³².

Todavia, é um papo enorme, em que repousa a face e a divide do resto do corpo, que se destaca na sua figura. Também Daniel, logo no início da obra *Na Tua Face*, vê a filha «acocorada» (*Ibidem*: 36), agachando-se para fotografar os concorrentes de uma prova desportiva em que iriam participar deficientes. De notar que, na distorção do rosto da filha, Daniel colocou-lhe uma proeminência no pescoço, tal como Picasso tinha feito na sua mulher sentada. Essa deformidade será colocada também, na obra de Vergílio Ferreira, nos homens que sofrem de bócio, pelo que consideramos que Luzia pode inscrever-se no grupo dos homens-

³¹ No quadro *Guernica*, de Picasso, pode observar-se em pormenor uma moderna *Pietà*, embora a mudez e aparente calma de Ângela em nada se assemelhe à figura da obra de Picasso.

³² Isabel Cristina Rodrigues apresentou, na sua tese de doutoramento *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira* (Rodrigues, 2006), um aprofundado estudo sobre o silêncio na obra vergiliana. Na senda do seu trabalho, podemos ver na boca de Luzia, apenas esboçada, a metáfora do silêncio que atinge esta personagem e que é habilmente denunciado pelo seu labor fotográfico.

pelicano: «tinha uma face grande com uma bolsa enorme suspensa do queixo como um pelicano» (*Ibidem*: 64). A provar esta ilação, basta pensar que também ela, tal como os homens-pelicano, mostrava o «horror da diferença da humanidade» (*Ibidem*: 105).³³

«A da esquerda e pata larga levanta ao ar uma manápula do mesmo tamanho» (*Ibidem*: 88): desta forma é apresentada a figura feminina colocada mais à esquerda do óleo de Picasso, que se apresenta completamente nua. De Serafina, a lavadeira, Daniel mostra, igualmente, «o corpo todo revelado» (*Ibidem*: 50), «ali inteiro» (*Ibidem*: 50) e de que salienta, com «mão leve» (*Ibidem*: 50), «a linha da anca» (*Ibidem*: 50) e «o flanco suave doce» (*Ibidem*: 50) que Picasso também sublinhou, adoçando a cor de carne com tons de branco. Mas, no quadro de Picasso, o que em nós mais desperta a atenção nesta figura é a pintura da perna esquerda que aparece em nítido contraste com a direita. A deformação das linhas de contorno, a sobreposição de motivos geométricos e a alteração das cores relativamente à outra perna pode ter sugerido ao narrador a visão de Serafina na morgue, sob a cor barrenta, com «o corpo retalhado aberto até aos seus interiores» (*Ibidem*: 53) para sua «ilustração» (*Ibidem*: 53). De facto, enquanto a perna esquerda se apresenta sem deformação, a direita tem um tom mais carregado do que a cor do barro, tende para o vermelho e apresenta-se como se tivesse sofrido a dissecação do bisturi. Sabemos que a aprendizagem do narrador de *Na Tua Face*, enquanto pintor, passou pelo estudo da anatomia, que ele conhecia sobejamente enquanto aluno de Medicina, bem como pelos encontros ocasionais com mulheres. Ora, uma dessas mulheres é Serafina, a qual Daniel teve tempo de «amar, de lhe saber a pessoa que estava por dentro do corpo» (*Ibidem*: 52), tendo-a observado de vários ângulos, inclusivamente sobre a mesa da morgue, onde a descreve com a cabeça rapada e o corpo retalhado. Ali está o Daniel-pintor que, com palavras, retrata a figura feminina na sua essência: «é a essência do impossível» (*Ibidem*: 62), na qual reside «o infinito da beleza e da morte, que é o impossível maior. Do imaginário do dia e da noite. Da confusão do enigma» (*Ibidem*: 62). Daniel conseguiu, assim, concretizar o que tinha

³³ Mas dela nos ocuparemos, mais detalhadamente, na parte intitulada: “Daniel e Luzia – da pintura à fotografia” (cf.p. 36-46), subcapítulo que lhe dedicamos e que no-la apresenta enquanto fotógrafa dessa diferença.

teorizado, o fim «da beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencional» (*Ibidem*: 68) ao forjar a personagem Serafina, que, tal como o seu “modelo” no quadro de Picasso, estava simultaneamente viva (do seu lado esquerdo) e morta (do seu lado direito), reclamando em simultâneo esses dois planos impossíveis. Sabemos que Picasso se inspirou em prostitutas para a composição do quadro e é também ao observar Serafina, que Daniel sabe ser uma prostituta não profissional, que o narrador expõe o seu pensamento sobre a existência humana:

Com o teu corpo esquartejado e a minha memória de o amar. E o difícil de haver verdade de um lado para o outro. É terrível, eu sei. Haver verdade no corpo do meu prazer e isso ter sentido ainda na tripalhada do teu interior. Mas tudo tem a razão estúpida de simplesmente existir, que é a razão inteligente desse existir. É a Natureza que se cumpre, Serafina. E a força recta que a tudo atravessa para ir dar ao esgotamento do seu incompreensível. A minha ideia é simples, vou-ta dizer. A minha ideia é que não há ideia nenhuma no que existe mas só no que existe em nós para a lá pôr. Simples, não é? (*Ibidem*: 54)

Por seu turno, a quinta mulher do quadro de Picasso tem o rosto extremamente deformado, em função da necessidade de se sugerir a sua visão de vários lados, e ostenta traços pretos, como se tivessem sido feitos a carvão, aparecendo sobre a figura apresentada de cócoras: «e a que está por cima dela tem o cabelo rapado e uma tromba fusca de carvoeira» (*Ibidem*: 88), porque também ela sofreu o *desastre* que lhe deixou à mostra a sua verdade. Ora, ao descrever *Les Demoiselles d'Avignon*, Daniel refere-se justamente à existência de «rostos caprinos encarvoados» (*Ibidem*: 89) e apresenta uma figura feminina, a mulher de Cheribibi, como «uma cabra digamos elegante» (*Ibidem*: 109). Embora ela não seja uma das *mulheres* de Daniel, pode ser vista como a imagem-símbolo das mulheres do romance que sofrem a sua capacidade de transfiguração. Talvez por isso, na descrição do quadro, Daniel tenha sido tão lacónico na descrição da figura que consideramos corresponder-lhe: «a do outro lado não sei» (*Ibidem*: 88).

Parece-nos, portanto, que as figuras femininas descritas por Daniel no corpo do romance apresentam demasiados pontos em comum com as figuras que integram o quadro de Picasso para que se descure uma ligação entre elas. Há frequentes notas em artigos de Vergílio Ferreira, em entrevistas várias e em

Conta-Corrente que esclarecem situações ligadas a outras obras, pelo que teria sido possível contar com algo mais no que diz respeito a *Na Tua Face*. Contudo, é notório que o romance em causa possibilita uma profunda reflexão sobre as possibilidades de transferência significativa entre pintura e literatura, sobretudo se nos ativermos ao processo de composição das personagens, por mais que um simples aproveitamento das imagens das figuras femininas de Picasso na obra vergiliana possa corresponder a uma abordagem algo simplista da questão. Ainda assim, na sequência da presença obsessiva de *Les Demoiselles d'Avignon* no romance *Na Tua Face*, parece-nos que as personagens femininas criadas por Daniel de certo modo se confundem com as do quadro, podendo assim estas últimas, delineadas pelo traço de Picasso, perfeitamente habitar o universo ficcional do romance.

3. Daniel e Luzia – da pintura à fotografia

A própria fotografia reconstrói o mundo à sua medida. Assim, logo no enquadramento, na limitação que impede a sua hemorragia para os objectos circundantes. Mas se se fotografar um objecto mesmo conhecido, que é que faz que olhemos o objecto e a foto e sintamos uma *diferença*? Que olhemos a foto com um especial interesse ou fascinação com que não olhamos o objecto? Que olhemos diferentemente um objecto e o seu simples reflexo num espelho? Halo de um inquietante mistério, ele insinua decerto uma transposição para o imaginário, ou seja, que toda a imagem de um objecto está sempre *para lá*.

Vergílio Ferreira

Tal como a pintura, a fotografia tem, por norma, a capacidade de ser compreendida por todas as pessoas, independentemente da sua língua ou cultura. É óbvio que existem especificidades de certas culturas que permitem leituras diferentes de uma mesma foto, mas a linguagem da fotografia, tal como a linguagem da pintura, pode ser considerada universal.

Desde o início da descoberta da imagem fotográfica que ficou evidente uma ligação entre estas duas artes. No primórdios do uso da fotografia, tal como se pode verificar na primeira notícia sobre a sua invenção, publicada no *Gazette de France*, em 1839, a imagem fotográfica não foi vista separada da arte da pintura. Com efeito, nessa notícia, ela foi considerada por Gaucheraud como uma «revolução nas artes do desenho» (Gaucheraud, 1839 :1). Para apresentar o trabalho de Daguerre, Gaucheraud usa termos provenientes da área da pintura, tais como *nuances*, *ombres*, *demi-teintes*, *dessin*, *couleur* e tranquiliza quem pense que a pintura poderia ser substituída: «que le dessinateur et le peintre ne se désespèrent pas cependant; les résultats de Daguerre sont autre chose que leur travail et dans bien des cas ne peuvent le remplacer» (*Ibidem* : 1).

Se bem que haja quem considere que a fotografia fica muito aquém da pintura no respeitante à emoção que gera no recetor, esta ideia tem vindo a ser demolida, até porque a fotografia não se limita a retratar a realidade tal qual ela é. O uso da cor ou a sua ausência, a manipulação da luz, da forma e de todos os recursos que a técnica tem permitido confere a esta arte da imagem a capacidade de nos oferecer apenas uma impressão dessa mesma realidade.

Ora, na obra sobre a qual nos debruçamos, *Na Tua Face*, encontramos uma fotógrafa muito peculiar: trata-se de Luzia, a filha do narrador, que recebe o nome da avó que morreu cega. Talvez para contrariar um destino já contemplado no nome, Daniel prefere chamá-la Luz. De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa*, o termo luz significa «fluxo radiante capaz de estimular a retina para produzir a sensação visual» (Costa e Melo: 1035) e em grego equivale a *photo*.³⁴ Fluxo radiante, termo relacionado com a claridade, o vocábulo liga-se ao âmbito da fotografia e tem uma carga eufórica que contraria um aspeto ligado ao seu nome que o próprio Vergílio Ferreira aponta: «Luzia fora uma santa mártir a quem arrancaram os olhos» (Ferreira, 2010:168). A figura a que o autor se refere viveu em Siracusa, na Sicília, no século III-IV depois de Cristo e decidiu dedicar a sua vida aos pobres, aos marginais e doentes, distribuindo por eles o seu dote de casamento enquanto os visitava nas catacumbas, fazendo-se anunciar com uma luz.³⁵ Acusada de ser cristã, foi torturada e, contudo, Luzia (ou Lucia em italiano) não receava a morte. Os seus fiéis viam nela uma promessa de luz a nível espiritual e a nível material (a visão), pelo que a sua iconografia representa os olhos colocados num prato (Anexo 3, p. 75).

Como veremos, algumas particularidades biográficas de Santa Luzia parecem vislumbrar-se no percurso desta figura feminina e são imprescindíveis para a sua compreensão. Porém, Luzia não só vê perfeitamente como consegue

³⁴(cf. Hora:1300). Parece-nos, igualmente, oportuno citar aqui um excerto do interessante trabalho de Álisson Alves da Hora, que mostra a ligação à luz do nome de Luzia e do seu irmão: «Luc e Luz. Dessa forma, temos uma lembrança, nos dois filhos do médico, à luz, elemento indispensável à visão. Não por acaso, o poeta e filósofo latino de mesmo nome apresentou no seu famoso poema a teoria de que a luz visível seria composta de pequenas partículas. E devemos lembrar que *photo*, em grego quer dizer luz. E a Luzia, fotógrafa, não por coincidência relembra outra figura histórica, como nos diz o próprio Daniel» (*Ibidem*: 1299). «Lucrécio ao contrário do seu homônimo latino não busca uma vida hedonista: busca uma explicação absoluta para o Universo, e vendo a impossibilidade disso, acaba fazendo o mesmo que o poeta de *De rerum natura*: suicida-se. Sua irmã, Luz, não fica cega como a bisavó, nem como a própria mãe, que de tanto estudar em claro suas dissertações e teses acaba desenvolvendo com a velhice uma inevitável catarata que não lhe permite ver muita coisa. Ela parece enxergar de modo diverso da sua homônima mais distante, a Lúcia, ou Luzia, de Siracusa, que passa pelo martírio de ter os olhos arrancados por ser pura. Luz destila um ódio extremo por todas as convenções da sociedade (é uma mulher de vários amantes, chama a sua atividade jornalística de seu lado puta e todas as suas exposições individuais têm como tema a miséria humana, o feio, o grotesco)» (*Ibidem*: 1300).

³⁵ Quando visitada no Verão, num dia límpido, a praça de pedra branca onde se encontra a catedral dedicada a santa Luzia fere-nos com a sua brancura estonteante e coloca-se em nítido contraste com a escuridão do interior do templo e das suas catacumbas. Esta visão corresponde plenamente à vida da santa: a escuridão em que viveu e morreu em nítida oposição à luz que ela levava a quem sofria.

recriar a realidade através da sua máquina fotográfica.³⁶ Considerada feia, o pai apresenta-a na sua interioridade («Vê-se-te a vida na tua energia interior» (*Ibidem*: 33)), talvez para evitar deter-se no seu aspeto exterior. Mais tarde, Daniel mostra que não é o aspeto exterior que nos deve interessar nos outros, ao indicar que «a fealdade é uma porta aberta e é só entrar» (*Ibidem*: 98). Desta forma, despindo os preconceitos, mais facilmente se ultrapassa o véu que nos cobre para se poder compreender o que está dentro, visto que não se terá a necessidade de o transformar, de o dissecar, para compreender a sua beleza e a sua verdade. Daniel não entende por que é que os pintores não se interessam em pintar mais o feio, visto que a «beleza nasce do trabalho inventivo do homem, de um contacto paciente com o que a não tem» (*Ibidem*: 45). Por sua vez, Luz, através da sua arte, revela que tem a vida na sua energia interior e no seu «olhar sólido» (*Ibidem*: 33), que lhe permitem, tal como acontece ao pai, vislumbrar a beleza mesmo onde ela não existe.

De facto, quando Luc, o irmão, lhe propõe assistir a umas provas desportivas para deficientes, ela mostra o seu interesse pelo que não é comum («- Eu também vou – disse de súbito a Luz com a decisão de um disparo fotográfico» (*Ibidem*: 34)) e, pela primeira vez, vemo-la a fotografar. Já a tínhamos visto com o material, vinda da praia, mas nunca em ação. Agora, o irmão apresenta-lhe um tema irrecusável: a deformidade. Porém, Luzia não pronuncia a palavra disforme ou feio, uma vez que essas realidades não existem, porque, tal como diz Vergílio Ferreira, «um aleijado que está diante de ti, ou um criminoso, só começam a sê-lo se tu o disseres» (Ferreira, 1992: 349), «porque tu realmente é que então lhes criaste a sua deformidade» (*Ibidem*: 350).

O gosto da personagem pela fotografia e o seu conhecimento da técnica fotográfica são notórios na sua tentativa de procura do melhor ângulo para fotografar:

e a Luz, sempre muito séria e cheia de sol nos cabelos, ia fotografando os atletas. Pelo ângulo da máquina parecia-me que lhes fotografava as partes mais baixas ou agachava-se para os apanhar de baixo para cima ou só as rodas, acocorada. [...] Havia ainda um outro, extraordinário, que tinha dois cotos de pernas e um braço. Via-se que a Luz tinha por ele um apreço

³⁶ A iconografia referente a S. Luzia representa-a com um prato no qual estão colocados os seus olhos (Anexo 3, p.75), enquanto Luzia nos aparece com a sua máquina fotográfica na mão, conseguindo realizar a sua arte (tal como a santa os seus milagres) através da luz.

especial, volteando em torno dele, metralhando-o com disparos. (Ferreira, 2010: 36)

O excerto atrás transcrito ilustra bem que Luz não se deixa intimidar nem pretende embelezar uma realidade em que a deformidade se expõe. A este propósito, recorda-se uma análise que vê nesta atração de Luz a via para exorcizar o receio do feio.

Luz, a fotógrafa que se sente fascinada por Serpa, revelará um gosto artístico pela temática da distorção, nomeadamente na exposição da sua autoria intitulada "A Carantonha". Aí se regista uma impressionante evolução da deformação de rostos humanos, atingindo um paroxismo de horror, sendo Ângela, sua mãe, a estudiosa da Antiguidade Clássica quem relaciona tal opção artística com esse ancestral gosto dos Antigos pelo horrível: "*O gosto do horrível, os antigos sabiam-no para o exorcismar*". (Bertoquini, 2012: 2)

Quer se trate de uma tentativa de exorcizar o medo do feio ou não, é possível ver nestas palavras de Bertoquini um caminho já empreendido por Daniel: o da distorção das figuras humanas, de que o seu talento para a caricatura era já sinal. Na sequência deste aspeto, verificamos que a relação de Luzia com Serpa constitui a mais forte e a última das ligações da filha de Daniel. Durante uma corrida em que participam só deficientes, a sua ação furiosa com a máquina fotográfica apresenta como "alvo" predileto, a fealdade e, por isso, a fotógrafa não quer perder um único gesto de Serpa: «Luzia crivava-o de fotos e via-se que ele estava orgulhoso da sua preferência» (Ferreira, 2010: 37). Após a vitória de Serpa, Luz termina a sessão fotografando-o de todos os lados e do topo.

No sétimo capítulo do romance, o narrador sucumbe ao fascínio da fotografia e evoca o tempo em que estudou em Coimbra. Da «cidade morta de outrora» (*Ibidem*: 57), abre-se-lhe, assim, a recordação e Daniel vê-se a percorrer a cidade, encontra Bárbara e "trá-la" para dentro do álbum de recordações dessa cidade, apercebendo-se o narrador de que o real se encontra na fotografia. Mas o seu pensamento é cortado pela filha, que lhe diz «-Não há real nenhum» (*Ibidem*: 57). De facto, Luz mostra que, desde pequena, refletia sobre a essência do real, interrogando-se então sobre o que via na rua e no espelho: «Quando era miúda,

ela dizia tu perguntaste-me uma vez porque é que eu gostava de ver no espelho as imagens da rua, eu olhava a rua e olhava-a depois no espelho e havia uma diferença e eu não sabia porquê» (*Ibidem*: 57). Também Daniel chegou a questionar-se sobre este assunto, tendo verificado que o que se encontrava no espelho, tal como na fotografia, não é aquilo que, efetivamente, se vê.³⁷ De notar que, durante a evocação de Daniel e o seu diálogo com Luz, são usados termos do campo lexical da fotografia (álbum, fotografia, instantânea, luz, imagens, espelho) que reforçam a ligação que ambos têm a esta forma artística.

A personagem Luz «mora naquele crivo de casas velhas junto ao Castelo» (*Ibidem*: 68), cultivando a sua independência num espaço que lhe permite obter uma panorâmica fotográfica da cidade: «vê-se de lá a estrada larga do rio até se desfazer na neblina talvez do mar. E vê-se a cidade já irreal na sua vastidão incompreensível» (*Ibidem*: 68):

No Castelo há um mapa panorâmico em azulejo com nomes para a sua decifração. Mas é difícil decifrá-la porque à distância donde se vê, baralha-se o nosso entendimento dela pedestre e fica legendária como as cidades das civilizações perdidas. Um ténue véu envolve-a no que dali se imagina uma confusão destrambelhada, desassossego absurdo, à nossa contemplação estupefacta e exterior. (*Ibidem*: 73)

Este excerto poderia, à primeira vista, levar-nos a pensar que, ao escolher o bairro do Castelo para morar, Luzia se teria preocupado, simplesmente, em escolher um cenário perfeito para as suas fotografias. Porém, o narrador mostra que esse panorama proporciona muito mais do que à primeira vista se vê e é notória nele (e possivelmente também em Luzia, quando escolheu a casa) uma preocupação em mostrar nessa descrição a procura da distinção entre real e irreal, sob o ténue véu que envolve a cidade, para além da beleza urbana escondida sob o véu que a cobre. O episódio da visita de Daniel à casa da filha,

³⁷ Veja-se o que, a esse propósito, afirmou Vergílio Ferreira: «Contei-lhe também da minha paixão pela fotografia quando era jovem e de como na infância eu sentira a fascinação da imagem em face do real. Fora o caso que um nosso vizinho era ferreiro e tinha uma janela rente ao chão, que dava para a oficina. Então eu quedava-me a olhar nos vidros a imagem reflectida da estrada. E olhada a imagem e depois a estrada, intrigava-me que a imagem fosse *diferente* do real e todavia não o fosse. Havia aí um mistério que me fascinava e eu não entendia e me despertava uma interrogação que não chegava a formular. Porque é que a estrada se transfigurava quando era só a sua imagem? A arte começava aí, nessa indistinta linha de separação. E o segredo da fotografia também» (Ferreira, 1993b: 129-130).

composto de vários planos que nos apresentam ora a filha ora a paisagem, mostra a consciência fotográfica de um narrador que parece estar a descrever páginas de um álbum de fotografias a preto e branco.³⁸

Este interesse pelo real e pelo fictício, assim como pela beleza e pela fealdade, vai ao encontro do que o pai sentira em criança, porque também ele tinha tido uma fixação por uma estatueta de louça que representava um garoto coxo com um eterno sorriso. A sua apresentação é feita através de frases curtas e incisivas (como os *flashes* fotográficos com que Luz fotografa Serpa).

Havia lá em casa uma estatueta de louça, era um rapazinho de camisa aberta e chapéu, a boca a rir com a alegria de quem o fez, e a mão estendida a pedir. Porque era coxo da perna direita, assim em gancho no ar, e tinha por isso muletas. Quando era miúdo, às vezes punha-lhe cinco tostões na mão. Depois tirava-lhos outra vez para comprar rebuçados. Quando era miúdo confraternizávamos muito chamava-lhe coixana e ele continuava a rir. Depois cresci e ele não. Eu era circunstancial e terreno, ele morava no eterno. Um dia minha mãe meteu uma criadita nova e ela ao limpar-lhe o pó da virilha e da perna coxa, deitou-o abaixo e escacou-o no chão e tirou-lhe a eternidade toda. Minha mãe pô-la na rua. (*Ibidem*: 40)

O narrador Daniel, que nunca vemos de máquina fotográfica em ação, quer “fotografar” a cerimónia de premiação da corrida em que participa Serpa e tenta escolher para o efeito os adereços mais apropriados enquanto, de forma quase cinematográfica, nos vai fazendo ver o filme da corrida do Sapo, que não se mede com os outros deficientes mas com figuras mitológicas. Nesta imagem, ele é apresentado como o vencedor, «homúnculo de braços sujos» (*Ibidem*, 2010: 43), que «espera de Aquiles o prémio devido» (*Ibidem*: 43).

Recorde-se de novo o que Álisson Alves da Hora afirma relativamente a Luzia: «Luz destila um ódio extremo por todas as convenções da sociedade (é uma mulher de vários amantes, chama a sua atividade jornalística de seu *lado*

³⁸ É evidente a ausência de cor nos excertos em que Luz se dedica à fotografia, assim como na descrição da sessão dedicada ao Serpa Sapo. Pelo contrário, notam-se vários dedicados à luz («sol» (Ferreira, 2010: 35), «clarão» (*Ibidem*: 35)), à forma («linha» (*Ibidem*: 35), «ângulo» (*Ibidem*: 35)), ao movimento («bamboleantes» (*Ibidem*:35), «aceleração» (*Ibidem*:35) , «empurrando» (*Ibidem*:35), «rapidamente» (*Ibidem*: 35), «golpes bruscos» (*Ibidem*: 35)), à matéria («cimento» (*Ibidem*: 35), «metálicas» (*Ibidem*: 35)) e à posição («por cima» (*Ibidem*: 35)) . Este último termo é referido três vezes, pela importância que tem a posição em que se encontra a fotógrafa. A cor só aparece quando se faz referência ao Sapo vermelho, pelo que a escolha dessa cor facilita a aproximação do Serpa à animalidade, fazendo-o parecer um touro forte: «mas ele nem nos olhou, todo vergado de esforço, o pescoço taurino vermelho ao sol» (*Ibidem*: 36).

puta)» (Hora: 1300). Pois bem, como vimos, a sua posição, no quadro de Picasso, poderá ter evocado em Vergílio Ferreira o ofício das prostitutas e não porque Luzia o fosse realmente, mas porque o que ela procurava nos homens ia muito além do que o sexo lhe poderia dar. Na verdade, Luzia, através da sua câmara fotográfica, tentava ir ao fundo do ser de cada homem, procurando chegar ao “âmago” deles. Talvez por isso, ela os “matasse”³⁹ quando decidia acabar com a relação. Independente, renuncia a uma verdadeira relação amorosa duradoura e toma as rédeas do seu destino como Santa Luzia, a santa de quem recebeu o nome, que rejeita o casamento já combinado e se dedica à iluminação das almas.

Curiosamente, o quadro de Caravaggio intitulado *Seppellimento di Santa Lucia* (Anexo 4, p.75), fugindo ao que, na época, seria de esperar de um quadro do género, parece querer iluminar o ofício da personagem Luzia de *Na Tua Face*, cujo labor de fotógrafa é possível ler nas palavras de Alessandro Zuccari acerca da tela de Caravaggio:

o palpitante “realismo” das suas personagens e o modo cru, por vezes impiedoso, com que pintou as imperfeições dos corpos, os membros magros dos pobres, as rugas dos velhos, o espasmo dos moribundos. A sua linguagem estilística inovadora, baseada no potente contraste da escuridão e da luz – visto como metáfora de queda e de atrativo –, não se deve separar do valor semântico conferido aos gestos e às faces representadas nos seus quadros.

Foi acusado de ter pintado os seres humanos de forma “demasiado natural” e de “ter imitado os piores e os vis”, em vez de ter seguido os modelos de beleza clássica que corrigiam a natureza de todas as “deformidades e desproporções” preferindo “o máximo da beleza”⁴⁰. (Zuccari:2)

³⁹ Ao fotografar os seus homens, Luzia “roubava-lhes a alma”, o que, de acordo com o pensamento mais antigo, equivaleria à morte. No caso de Serpa Sapo, este efetivamente morre e fica-se com a sensação de que poderá ter sido Luzia a causadora desse facto. Efetivamente, o acidente ocorre imediatamente após ele ter saído de casa dela e com um «desarranjo no maquinismo» (Ferreira, 2010: 218) e era habitual ela desfazer-se dos homens quando não pretendia continuar uma relação.

⁴⁰ Apresenta-se o excerto original de Zuccari: «Da qui il palpitante “realismo” dei suoi personaggi e il modo crudo, talvolta impietoso, con cui ha dipinto le imperfezioni dei corpi, le membra emaciate dei poveri, le rughe dei vecchi, lo spasmo dei morenti. Il suo innovativo linguaggio stilistico, basato sul potente contrasto di tenebra e di luce – inteso con metafora di caduta e di grazia - , non è scindibile dal valore semantico conferito ai gesti e alle fisionomie raffigurate nei suoi quadri. L'accusa era quella di aver dipinto gli esseri umani in modo “troppo naturale” e di “aver imitato i peggiori e vili”, invece di attenersi ai modelli della bellezza classica che emendavano la Natura di ogni “ deformità e sproporzione” eleggendo “il bello dal bello”» (Zuccari: 1-6).

De notar que o quadro de Caravaggio representa Santa Luzia morta e dois homens a escavar a sua sepultura, o que facilmente recorda algumas fotos feitas por Luzia ao seu irmão morto. Por outro lado, Luzia dirige a sua atenção para a parte inferior das cenas que se lhe oferecem aos olhos, tal como Caravaggio, que decide colocar na parte inferior da tela as personagens, deixando a metade superior vazia e escura. No quadro, a luz não ilumina o céu, que se mostra com cores decididamente escuras e pouco verosímeis, mas dá um tom delicado às personagens, sobretudo às mãos e à cara da santa. Caravaggio antecipa-se corajosamente ao seu tempo e foge ao estabelecido na pintura da sua época, mostrando uma santa na morte em vez de no esplendor de um seu momento de glória.

Também Luzia rompe com os cânones tradicionais da fotografia, dirigindo a sua objetiva para o mórbido e o disforme, não apenas como um mero registo fotográfico, mas como um objeto artístico dotado de um posicionamento estético particular. Ela procura, através de uma sensibilidade fora do comum, o modelo perfeito para as suas fotos e consegue fazer do irmão morto um “objeto” de arte. Em vida, o pai não o conseguiu pintar no seu «tempo de horror» (Ferreira, 2010: 128)⁴¹, mas, perante a desgraça, Luzia parece completamente apetrechada para proceder ao registo fotográfico do cadáver do irmão. Mal o vê, na igreja sombria, dispara os *flashes* em direção ao seu rosto e não mostra nos gestos nenhum sentimento, parecendo estar a proceder a um serviço fotográfico para o jornal. No entanto, vemos que, com os seus disparos, vem iluminar aquele momento, numa sessão em que o corpo morto de Luc é elevado à categoria de obra de arte.

⁴¹ Daniel pinta, não o cadáver do filho, mas a morte e transfiguração de Luc: «E pouco a pouco a face do Luc distendeu-se retorceu-se e os dentes e os dentes. E todo o corpo se deformou em aleijões, as pernas nuas monstruosas, os olhos empolados, e os dentes, os dentes, havia no rosto um riso assassino e eu pensei vai morder-me, a danação da vida entrou nele e havia no colorido de todo o corpo as cores da carne crua, do verde da carne podre e um ódio carnicero e uma miséria de tripas adivinhadas na coloração do podre e vomitado. Todas as formas estoiravam de uma tensão bruta interior e agora a boca fechou-se, os olhos cerraram-se, a cabeça rebatida de uma dor violenta. Tem as mãos a apanhar o ventre, as pernas dobradas de miséria e aflição, os músculos flácidos e escorrentes de matéria gorda. O rabo-de-cavalo estrangula-lhe o pescoço, estende-se pelo chão e agora arreganha a boca e de novo os dentes, ouço-lhe um urro imenso de desespero [...] ergue-se sufocado, as duas patas abertas, os pés grossos, as coxas distendidas, poderoso animal, mas a cor sempre, um verde azulado de podridão, os olhos enormes injetados» (Ferreira, 2010: 128), «a luz baça do seu brilho, sentado numa cadeira retorcida, o espaço nu de um quarto talvez, o corpo enrolado sobre si, as mãos de novo apertadas no ventre, o rosto intumescido de bossas» (*Ibidem*: 129).

O interesse de Daniel pela foto vai até ao mais profundo do corpo humano, chegando a apresentar a radiografia do esqueleto completo de Ângela. A mulher que não sente o frio nem o calor e que ordena rigorosamente a vida aparece no «seu invisível» (*Ibidem*: 78), «no ser oculto de si, na essência corpórea de si» (*Ibidem*: 78). O delicado colorido do seu corpo branco-rosa, da face e dos olhos marinhos irrompe agora no preto e branco da radiografia, «da armação por dentro» (*Ibidem*: 78). Esta procura ultrapassar o que poderia ser um mero interesse de Daniel pela fotografia, porque o que o move é o desejo de ver as personagens no seu interior, transpondo o seu aspeto imediato.

Embora não se conheça o pensamento de Luz, consegue-se adivinhar também nela o seu interesse pelo interior da natureza humana. Daí que, facilmente, se conclua que ela está a tentar fixar na película o que o pai procura ver nas radiografias. Daniel faz-nos notar que «tinha duas Ângelas» (*Ibidem*: 79) e que «era tão fascinante integrar a de fora na de dentro e tentar achar nesta a individualidade da outra» (*Ibidem*: 79). Qual técnico dentro da câmara escura de um consultório de radiologia a tentar distinguir o membro esquerdo do direito, ele tenta reconhecer no membro esquerdo da esposa a forma do seu corpo e apercebe-se de que não a tem amado no seu todo, porque o que se ama é só a «pele e um pouco de pele mais para dentro. O resto, que é afinal o que mais se ama, não existe» (*Ibidem*: 79). Conclui-se, portanto, que o que Luz procura não se atinge com o disparo do *flash* nem se encontra na radiografia.

Deste modo, Vergílio Ferreira interroga-se sobre aquilo que se interpõe entre o real e a foto e que faz com que um e outro sejam diferentes:

Há já aí uma transposição para um outro domínio em que o imaginário obscuramente se nos abre, como creio já ter dito. Que todavia se leia o que o que o escritor viu nesse real fotografado e saberemos como a própria imagem se transfigurou. E é o que se inicia já na representação pictórica do mesmo real, por mais «realista» que ela for. Mas a palavra transpõe-no para um máximo de irrealização, porque é necessário reconstruí-lo e fixá-lo no puro imaginar. Do real à palavra vai uma distância infinita. É a que vai da bruteza ou confusão à essencialidade oculta, a que vai do ver material ao anónimo ou imaginário aberto por um ver subjectivo que lhe dá uma significação. O real está do lado das coisas. O imaginário, do lado do homem. Mas o real não existe, se o homem o não fizer existir. (Ferreira, 1992: 77)

Diogo Alcoforado, em “Fotografia, Palavra e Transcendência: em torno de algumas afirmações de Vergílio Ferreira”, sintetiza o pensamento do autor a propósito da fotografia. Baseando-se na obra *Pensar*, verifica que Vergílio Ferreira considerava esta arte um «modo básico de um processo de instauração formal cujo modelo, ou motivo, é a “realidade”; e é a partir deste plano de representação que um movimento ascendente parece poder abrir-se, em percurso que o termo “transcendência” a um tempo inicia e encerra» (Alcoforado, 1994: 217).

Não cremos que a arte de Luzia seja, puramente, fruto do seu olhar e do seu gosto mórbido pelo feio e pelo grotesco. Tendo iniciado as suas exposições com temas próximos da preocupação social (um velho que dorme na rua, uma velha prostituta,...), Luz concentra-se na problemática que interessa igualmente ao pai. De facto, tal como Daniel, a fotógrafa tenta inventar o mundo, recriando-o, e daí a sua escolha das fotografias a preto e branco. A temática da morte, que também ocupa a mente do narrador, preenche a exposição dedicada ao irmão, cujo cadáver é duplamente recriado: por Luzia, através da fotografia, e por Daniel, que deverá transfigurar essa visão para que Ângela, na sua cegueira, “veja” não o que Daniel viu, mas o que ele lhe quis contar. Esse morto, visto de topo (mas também de baixo para poder dar uma visão total), recorda-nos a Santa Luzia de Caravaggio, que é vista de um ângulo que a projetava na terra onde estava prestes a ser sepultada. Todavia, a santa foi dulcificada pelos raios de luz que a acariciavam, enquanto que, no horror da morte, o corpo de Luc é tocado no seu interior pela luz que faz sobressair a sua caveira. Deste modo, Daniel apercebe-se de que o que a fotografia lhe mostra não é o seu filho, mas o que a filha conseguiu recriar a partir dele. Assim, ambos, um na fotografia e o outro no reconto, recriam a realidade.

Luzia, numa das fotografias dessa sessão, faz desaparecer o caixão, colocando o irmão rodeado de flores. Esse trabalho recorda ao narrador um quadro de Ofélia (cf. Anexo 5, p. 76) (uma personagem de *Hamlet* de Shakespeare), de um pintor pré-raphaelita, cujo nome ele não recorda.⁴² Nada é deixado ao acaso numa obra de extrema significação: nem a personagem

⁴² Trata-se da tela de John Everett Millais (1829–1896), *Ophelia*, óleo sobre tela, de 1852, conservado na Tate Gallery, em Londres.

evocada, Ofélia, nem o facto de o pintor pertencer à irmandade pré-rafaelita, que usava uma técnica “quase” fotográfica.⁴³ Esta figura feminina ter-se-á suicidado tragicamente por afogamento e Luc suicida-se na casa junto ao mar. Ofélia é retratada num rio, rodeada de flores e Emanuela, a namorada de Luc, coloca uma flor nas mãos do morto. Os pré-rafaelitas foram acusados de sofrerem de problemas mentais, precisamente, porque «ignoravam as leis da perspectiva, os jogos de significado criados entre a luz e a sombra e tinham uma aversão pelo Belo» (Oliveira, 2008: 2). Estes pintores «lançaram um novo olhar sobre os temas representados nas telas até então» (*Ibidem*: 2) e passaram a representar a loucura, a morte e a cegueira. Da mesma forma, sabemos que Luc estaria a sofrer de perturbações mentais e emocionais, das quais teria dado conhecimento mais detalhado ao pai se o relacionamento entre eles tivesse sido mais fluido.

Tal como o foi para Luzia e Daniel, é este o momento de apurar o que separa a fotografia da pintura e «Luzia explica-o como poucos ou ninguém. Em primeiro lugar a pintura tem peso e a sua significação é antes de mais material. Ela faz-se com tintas e a fotografia apenas com luz» (Ferreira, 2010: 205). Porém, «a grande originalidade de Luzia é não nos dar a carga do real mas a sua sobrecarga de transreal, não fazer da sombra um limite mas um elemento de dissolução» (*Ibidem*, 205). Assim, quando nos apresenta a morte do irmão, ela mostra que ele «não pertence à terra cemiterial mas a um forte imaginário em que a vida e a morte jogam uma com a outra para ser ambas uma ficção⁴⁴» (*Ibidem*, 205).

⁴³ Elinês Oliveira, numa comunicação intitulada “Assim como o teatro é a pintura: representações de Ofélia no cenário Pré-Rafaelita”, ilustra detalhadamente quer essa figura nas obras de Shakespeare, quer os vários quadros em que os pré-rafaelitas a ilustraram. Estes pintores, de meados do século XIX, destacaram-se pelas alterações que imprimiram na pintura e pelo diálogo que estabeleceram entre ela e outras manifestações artísticas (Oliveira, 2008: 1-10). A obra *Adoecer*, de Hélia Correia, inspirou-se, justamente, na figura feminina retratada no quadro de Millais, a modelo Elizabeth Siddal, (cf. Correia, 2010).

⁴⁴ Estas palavras correspondem a excertos da apresentação da exposição de Luzia redigida por Serpa Sapo.

4. Daniel e os pelicanos – o esboço de um quadro possível

Eu disse pois e de novo um grito me deu coices no crânio, insofrido por sair e eu deixei. E ele reboou de novo até aos confins do Universo e houve vozes em todo ele, quem me chama? quem nos chama? e eu disse, sou eu, vinde.

Vergílio Ferreira

Daniel encontra um pedinte-pelicano em Coimbra e volta a encontrá-lo em Lisboa: «Seria já um seu descendente? Seria talvez um seu antepassado que viera vindo através das gerações até chegar ali com o seu saco de pelicano suspenso do queixo» (Ferreira, 2010: 105). Sucede que a imagem do homem-pelicano repete-se no espaço com outros pedintes que lhe vão aparecendo sucessivamente: «mas andando alguns passos reparei que havia outro tipo com um saco no pescoço» (*Ibidem*: 105), «eram quatro e eram gémeos». Na visão do narrador, esses homens tornam-se «emissários do horror da diferença da humanidade imensa que oculta na maldição o seu direito à verdade. São as margens do ser que quer emergir para o ser» (*Ibidem*:105). Esta visão ocorre quando o narrador se questiona sobre a Beleza absoluta e a participação de Deus na partilha da sua própria Beleza, uma vez que Deus deveria, tal como os pintores, entusiasmar-se «com estas gratificações da Natureza» (*Ibidem*:106). Ora, nestas palavras de Daniel parece-nos ver a vontade de pintar os homens que, na sua diversidade, não despertam o interesse merecido nem por parte dos pintores nem por parte de Deus.

Tendo o narrador manifestado tanto interesse por um quadro que rompe com a pintura tradicional, é presumível que se proponha pintar a sua tela com figuras, também elas, ausentes no cânone tradicional. A sua preocupação com o sentido da Beleza interior vai ao ponto de acusar os pintores profissionais de não conseguirem colher a verdadeira Beleza, mas só a «de segundo grau que não incomode e até faça rir» (*Ibidem*: 106).

Acreditamos que Daniel, ao observar o quadro de Picasso, tenha tido a certeza do que queria, efetivamente, pintar. De facto, ele recorda-nos a obra *Les Demoiselles d'Avignon* e afirma que a sua visão lhe proporciona a pesquisa do “seu” quadro, afirmando:

Queria também falar de um quadro, de que se calhar já falei. Mas não tudo, suponho. Não é meu e tenho dele aqui na praia apenas uma grande reprodução na parede. Ou falar dele e olhar o mar na oblíqua, na procura talvez do que equilibre o meu próprio quadro com o outro. (*Ibidem*: 87)

Neste mesmo excerto compreende-se que a técnica a utilizar seja a da pintura cubista, o que é visível no seu olhar «na oblíqua» (*Ibidem*: 87). «O feio pertença da essencialidade do homem» (*Ibidem*: 88) será o assunto a tratar e solta-se aquando da observação do quadro *Les Demoiselles d'Avignon*. Porém, a enormidade deste assunto não caberá numa única tela, mesmo sendo ela gigantesca. Assim, Daniel vai desenhando um tríptico que podemos contemplar, pintado por palavras, em três painéis distintos, unidos todavia pela temática do feio.

A violenta visão do pedinte, «com uma bolsa enorme suspensa do queixo como um pelicano» (*Ibidem*: 64), e a certeza de que tudo é belo sugerem-lhe o primeiro painel, um quadro que não é mais do que o retrato da gente a quem a Natureza tinha marcado com a “diferença”:

E toda essa gente tinha agora uma bolsa de papeira suspensa do pescoço. Havia-as róseas, havia-as mais pálidas, em forma grosseira de saco de pedinte, ou em forma elegante de malinha de senhora, cheias de gelhas como correias ou lisas. (*Ibidem*: 64-65)

Esta primeira tela apresenta pessoas de todas as idades, assemelhadas na sua comum deformidade, a da papeira sob a face. Neste quadro, a “velhice” observa os jovens:

com amargura quebrada de inveja e melancolia e considerava, ah, quando eu tinha ainda a bolsa fresca de juventude e não este saco desleixado, caído em pregas desniveladas, mirradas de velhice, e havia os jovens pesporrentes com os seus sacos pimpões e havia os namoros que toda a gente achava perfeitamente simpáticos e sorria compreensiva para o

jovem de saco escorreito e a jovem de saco elegante, e havia namoros interesseiros condenáveis entre um velho de saco já escorrido em vários sacos pendentes e uma jovem de saco ainda sólido maciço como as mamas. (*Ibidem*: 65)

Nota-se o recurso a um período longuíssimo⁴⁵, metáfora do Universo retratado, e o uso repetido das orações coordenadas copulativas que contribuem para a vivacidade do “quadro”, já animado, a nível temático, pelos relacionamentos considerados comuns e “incomuns”, próprios de uma sociedade diversificada. De assinalar, igualmente, a plasticidade da linguagem, que adquire os contornos da linguagem pictórica de Picasso e da sua técnica cubista, a qual consegue dotar o romance da existência de planos cruzados (sugeridos através dos “traços” estilizados, usados na descrição das figuras humanas).

De seguida, vemos delinear-se o segundo painel do tríptico, logo no início do VIII capítulo. Daniel aparece como figura principal, como mensageiro da redenção e da verdade do horror e, na sua direção, ocorre

uma multidão de aleijados, só com o tronco como o Serpa Sapo, de caras disformes de aleijões, cegos, mongolóides, paráliticos de um braço ou dos dois, rostos cancerosos, e loucos e loucos, velhos de espinha encurvada, anões de cabeçorras, gigantões de cara imbecil e triste lá ao alto, gémeos colados pelas costas ou barriga, surdos-mudos, obesos de montões de gordura intransportável, doentes de todas as doenças, algumas ainda sem classificação, e feios, feios de toda a espécie de fealdade visível nos olhos, nariz, nos dentes. (*Ibidem*: 67-68)

Esta massa humana espraia-se até ao infinito num movimento constante, sugerido, tal como aconteceu no painel anterior, pelo gigantesco período que corresponde ao excesso das formas, às curvas das colunas dos velhos, às enormes cabeças dos anões, ao redondo das faces, das barrigas e da gordura descomunal, mas, sobretudo, sugerido também pela enumeração dos indivíduos que o constituem. Estes seres disformes dirigem-se ao mensageiro Daniel, que lhes deu existência no retábulo que eternizará a beleza do seu horror.

⁴⁵ De facto, o período inicia-se com a expressão anteriormente transcrita: «Havia-as rosáceas» (Ferreira, 2010: 64) e continua ainda com o trecho «- e entretanto Ângela acabava a sua exposição» (*Ibidem*: 65), correspondendo a quase dezasseis linhas do VII capítulo.

Por seu lado, o terceiro painel que lobrigámos liga-se ao anterior por uma fila de aleijados que, passando de um painel para outro, outorgam unidade temática a todo o tríptico:

É uma fila que dá volta a toda a cidade, são cegos de olhos tapados metidos para dentro, a cabeça no ar, voltados para o incompreensível, crianças e gente crescida, cegos de nascença, desastres no trabalho, da guerra, de uma desordem de facas, dos desígnios de Deus. Não vejo os cegos, disse-me ela. E afogados nos poços, em naufrágios, multiplicam-se ao balancear das ondas. E os de corpo estropiado, sem braços ou pernas, cobertos de feridas e de moscas, a cabeça torta ou enterrada no peito, a tua amiga como filho a babar-se pelo método concepcional do teu poeta, o casal nosso vizinho em frente, caminham pela rua cada um com a sua perna coxa, avançam e giram descentrados. (*Ibidem*: 195-196)

Este último “painel” apresenta já uma técnica descritivo-pictórica diferente. Na verdade, as frases são bastante mais curtas, nesta descrição “cortada” pelo lamento de Ângela, incapaz de descodificar a arte, porque ela «era uma regra de sintaxe» (*Ibidem*: 198). Agora, o marido guia-a, tentando que ela “veja” todas as faixas etárias devastadas pelos desastres da vida, mas também pelos desígnios de Deus.

Poderíamos dar por terminada a análise de uma obra de arte que suplantasse a obra descrita e, constantemente, evocada pelo narrador. Consideramos, porém, que o tríptico não se encontra ainda terminado. Com efeito, já tínhamos concluído que Luz pegara na obra do pai e usara a fotografia, plasmando, na película a preto e branco,⁴⁶ a temática da morte num trabalho composto por doze fotografias gigantescas e que preenchem a sua primeira exposição individual.

Nessa exibição, as fotografias formam um círculo perfeito, do qual se destaca Luc, que surge perspectivado em vários planos e iluminado no «fantástico e no terrível» (*Ibidem*: 202) da imagem. Através do jogo das luzes e das sombras, o morto parece dormir, rodeado de flores como um Cristo em triunfo.

⁴⁶ Esta exposição poderá corresponder a um tríptico fechado com desenhos a preto e branco. Inspiramo-nos no reverso de trípticos a preto e branco, nomeadamente no tríptico *As Tentações de Santo Antão* (1505-1506), de Hieronymus Bosch, exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, que apresenta, entre outras imagens, cadáveres (Anexo 6, p.76).

A foto é, só por si, na nossa perspectiva, a metáfora da própria morte, porque ela apreende e cristaliza a vida no seu fluir, através da sua capacidade de congelar o espaço e o tempo, capacidade esta que lhe permite dominar o caos e a violência do mundo que Daniel colocou nos painéis.

Capítulo III

Do quadro ao verbo

1. Funcionalidade romanesca do texto pictórico

A força das palavras. E como a realidade se intensifica sobretudo nelas. Olho um nascer do sol, uma pedra. Se passarem a um quadro (o nascer do sol, por exemplo, no «Impressões» de Monet) a sua realidade é logo outra. Mas a palavra torna-os ainda mais intensos.

Vergílio Ferreira

Detenhamo-nos, agora, na análise do uso, feito pelo narrador, do quadro *Les Demoiselles d'Avignon* e na forma como Daniel partiu, na nossa perspetiva, para o esboço da sua obra “pictórica”, dando corpo ao quadro ausente através da escrita. É o próprio Vergílio Ferreira que esclarece o que entende por intertextualidade e, assim, o que considera ser ou não legítimo no aproveitamento de uma outra criação artística:

A arte é um mundo, sobreposto ao mundo real. Isso a organiza adentro das suas regras, do seu código, e só em face de uma obra de arte uma outra pode, pois, definir-se e esclarecer-se. Toda a reinvenção em arte implica uma invenção. [...] A arte é um absoluto pelo que nela há de intemporal; mas insere-se na História pelo que lhe é pretexto para o efectivar. O tecido literário está em formação constante – um texto novo são malhas que se lhe acrescentam. Deste modo, criar um texto sem um pre-texto é criar no vazio ou numa pretensa dimensão divina. (Ferreira, 1983: 57)

Temos vindo a referir, ao longo deste trabalho, que o narrador não se limita a descrever nem a exaltar a obra de Picasso (basta recordar que ele nunca chega a nomeá-la), pelo que a insistente referência ao quadro de Picasso no romance de Vergílio Ferreira se afasta do modelo de texto ecrástico, como o que se concebeu na segunda metade do século XX, em Portugal. Fernando J. B. Martinho, em “Ver e depois: a poesia ecrástica em Pedro Tamen”⁴⁷, concebe a poesia ecrástica como uma obra de arte visual que, por sua vez, já é fruto de

⁴⁷ (cf. Martinho, 1996: 258-263).

uma representação, pelo que estamos, na realidade, em presença de uma representação de outra representação.

Para além das extraordinárias semelhanças entre as mulheres do quadro de Picasso e as mulheres com quem priva Daniel na obra *Na Tua Face*, sobressaem analogias ao nível da sua arquitetura formal, entre o romance de Vergílio Ferreira e o quadro de Picasso. A leitura da obra faz lembrar, assim, a técnica usada na tela, apesar de não depender diretamente dela, embora seja por demais notório que a obra de Picasso não necessitava de um romance que lhe desse projeção, ao constituir, como constitui, uma obra-prima de pintura ocidental. Por seu lado, Vergílio Ferreira não pretende invocar unicamente a sua capacidade interpretativa das *Demoiselles* nem, muito menos, entender «os objectos estéticos a partir dos quais efectua as suas meditações poéticas como sendo, segundo a famosa expressão de Elliot, correlativo objectivo de um estado de alma» (Martinho, 1996: 260).

Conclui-se, assim, que Vergílio Ferreira, na obra em estudo, não terá inovado propriamente a nível da técnica narrativa, relativamente às suas obras anteriores, embora a tenha apurado substancialmente, mas parece ter-se socorrido, na nossa perspetiva, da estrutura interna do quadro de Picasso para compor as figuras femininas do seu livro.

Isabel Cristina Rodrigues, na sua tese de doutoramento, que versa sobre a manifestação do silêncio na obra de Vergílio Ferreira, considera que a pintura se aproxima da literatura, no que diz respeito à sua indizibilidade e explica que «o silêncio da pintura surge, aparentemente, do seu antidiscursivismo nato, do facto de não contar uma história, do facto de nada dizer e de ser apenas» (Rodrigues, 2006: 86). Esta estudiosa da obra vergiliana clarifica a interseção de tempos, espaços e personagens na obra *Na Tua Face* e vê «os raios oblíquos do quadro de Picasso» irradiarem para a escrita de Daniel, formando um jogo que lança o leitor num «espaço de ambiguidade e indeterminação semântica, num espaço de silêncio» (*Ibidem*: 178). É esta complexa estrutura narrativa, que decorre de uma manipulação retórica do silêncio, que, nas suas palavras, permite ver na obra a «textualização da deformidade» (*Ibidem*: 178).

Reverendo todo o itinerário seguido por Nelly Novaes Coelho, em “Linguagem e Ambiguidade na Ficção Portuguesa Contemporânea”, desde a ficção portuguesa surrealista até à atualidade, apercebemo-nos de que Vergílio Ferreira não «transforma em caos o cosmos em que o Homem se situa» (Coelho, 1973: 71), mas, ao mesmo tempo, reordena-o «em novo e diferente cosmos – o seu universo de ficção» (*Ibidem*: 71). Nesta obra, no que à trama narrativa diz respeito, Vergílio Ferreira parte de uma realidade que Picasso já tinha desfeito para, por sua vez, «fixar o caos resultante do fragmentarismo numa linguagem-estrutura que, ao expressar aquele caos, torna-se um valor-em-si: gera um novo cosmos pela linguagem criadora» (*Ibidem*: 71). A mesma autora considera que, já nos anos 50, um grupo de escritores, entre os quais se situa Vergílio Ferreira, apresenta «a sondagem (e/ou sugestão metafórica) do que permanece oculto sob a realidade aparente» (*Ibidem*: 71), com «alterações de linguagem e de estrutura narrativa» (*Ibidem*: 71).

Nelly Novaes Coelho considera que uma nova técnica narrativa, decorrente do surrealismo, se identifica com a própria criação, elencando nove «peculiaridades estilísticas» (*Ibidem*: 71), a maior parte das quais se pode reconhecer na obra vergiliana, mas também no quadro de Picasso, conquanto os suportes artísticos e as correntes em que se situam sejam diferentes. O primeiro aspeto elencado é a fragmentação do tempo, evidente na destruição das fronteiras temporais e que assim suporta a discursividade do tempo inventado ou do tempo-memória. De seguida, apresenta a fragmentação da estrutura narrativa proporcionada pela descentralização do enredo e pela visão fragmentada e caótica do real. Seguem-se as constantes repetições de situações iguais com pequenas alterações, assim como a apresentação de personagens sem grandes detalhes físicos, o que permite a sua fusão, umas com as outras. Além disso, a escolha, por parte de Vergílio Ferreira, de alguns nomes para as suas personagens com conotação simbólica, como Daniel (o profeta) ou Luz (*photo*), levam-nos a inferir significados e destinos das personagens. Por outro lado, a interpenetração do diálogo e do monólogo, assim como os diálogos desordenados, facultam uma comunicação desorganizada, adequada à destruição do fluxo temporal. Frequentemente, a atribuição de uma significação

equívoca ou ambígua a situações ou factos deixa o leitor confuso, mas, por outro lado, permite sublinhar a dificuldade de relacionamento entre personagens. Com o mesmo objetivo, o narrador recorre à mescla de real com o imaginário.

À semelhança de Vergílio Ferreira, também Picasso revelou desprezo pela representação linear do espaço e pela fluida linearidade do tempo, assim como uma representação das figuras femininas tal como tinha sido proposta pela conceção aristotélica. Neste sentido, Rosa Maria Goulart indica que os romances seguintes a *Cântico Final* «têm como eixo a reconstituição de cenas passadas através de uma presentificação que a recordação possibilita e condiciona» (Goulart, 1999: 130), pelo que «o narrador/personagem invoca deliberadamente eventos passados que, por essa via, são conscientemente trazidos ao presente» (*Ibidem*: 130). Na sua perspetiva, essa postura é «ditada pela urgência de viver (sempre emotivamente) certos factos que já foram e que agora, no momento da narração, voltam a ser» (*Ibidem*: 130). Por conseguinte, «em Vergílio Ferreira o tempo subjectivo é dominante sobre o objectivo» (*Ibidem*: 135) e é a escrita que permite unificar os tempos vividos ou não pela personagem. A este tipo de vivência temporal, a estudiosa açoriana dá o nome de «tempo lírico-metafísico» (*Ibidem*:135).

Recordando a técnica cubista do quadro de Picasso, vemos, em *Na Tua Face*, uma estrutura interna geométrica que já tinha sido evidenciada por um estudioso do escritor. António da Silva Gordo⁴⁸, na sua dissertação *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*, parte de parâmetros comuns a várias obras do autor⁴⁹ e explica de que modo elas o compelem a esquematizar o estudo da obra vergiliana:

por força da repetição, dos paralelismos, da circularidade, dos efeitos espaciais, da redução dos elementos da história quase a um esboço, da expressão literária condensada em figuras e traços essenciais, e decerto

⁴⁸ O excelente e completo trabalho de António da Silva Gordo sobre a arte do texto romanesco na obra vergiliana fala de uma «aproximação explícita» (Gordo, 2004: 365) entre a pintura e o discurso romanesco na obra de Vergílio Ferreira.

⁴⁹ A saber: «a centralidade avassaladora do “Eu”; a tematização da existência humana; a narrativização do espaço-tempo humano; a narração autodiegética; a estratégia de rememoração; a metadiscursividade; a expressão formal holística (pela contaminação de modos e géneros; pela sobreposição de diversos níveis de comunicação; pela exploração das virtualidades simbólico-representativas do discurso literário; etc.); o dialogismo multiforme e aos vários níveis da comunicação literária» (*Ibidem*: 171).

também por motivos lógicos e visíveis mas nem por isso menos impressionantes, o romance de Vergílio Ferreira apresenta-se-nos numa forma algo **geométrica**⁵⁰. (Gordo, 2004:171)

Na realidade, o fragmentarismo discursivo e «a tendência para a colagem ou para a amálgama de várias unidades de sentido» (*Ibidem*:282), tudo se conjuga para nos dar o efeito geometrizar de um quadro com as características do de Picasso que usámos neste estudo. Se Gordo fala da música conseguida através deste efeito, nós afirmamos que tal procedimento serve de modo perfeito a outra área artística que nos prende, a pintura (sobretudo a cubista). Da mesma forma que Picasso tinha cortado com as regras clássicas da pintura, tendo apresentado, no seu quadro, os rostos e os corpos de vários pontos de vista numa dimensão quase tridimensional, Vergílio Ferreira procura descrever várias faces do mesmo objeto, da mesma personagem, de modo a construir um edifício narrativo tributário da mensagem artística ao quadro de Picasso.⁵¹

Na verdade, na obra *Na Tua Face* não presenciamos propriamente uma descontinuidade no discurso, assistindo antes a uma apresentação das várias faces possíveis de um todo em que cada fragmento corresponde a uma face da figura que se desenha, tanto na tela como na obra. Daí o escritor preferir as orações coordenadas às subordinadas, porque, na sua opinião, estas últimas favorecem a razão, apoiam-na, enquanto as coordenadas permitem a «presentificação» da «história»⁵² ou do que a imita. E o que está presente, vê-se, *contempla-se* e na contemplação não há raciocínios. Porque raciocinar é estar de fora» (Ferreira, 1993b: 350). Além disso, «na primeira pessoa, autor e leitor fazem uma só individualidade e a visão ou contemplação de um é a do outro» (*Ibidem*: 350).

⁵⁰ O negrito é do autor.

⁵¹ Para que não se tenham dúvidas quanto à sua conceção de pintura, Daniel explica que não concorda com o que ao longo dos séculos se fez («A história da pintura fora quase sempre a da complacência agradável, para nos deitarmos nela e dormir uma sesta» (Ferreira, 2010:151). e mostra o que gostaria de conseguir realizar, sem dar nome a esse tipo de pintura: «A outra, a outra, cheia de ferocidade como a raiva de um cão. Assassina. Bestial». De facto, o narrador parece mesmo querer apresentar uma pintura panfletária: «Há que dar notícia da bestialidade das coisas». O que Daniel entende por caricatura é-nos devidamente explicado e distingue-se daquilo que ele entende ser o objeto da pintura: «não, não é caricatura. Porque na caricatura há sempre um limite que trava a hemorragia do horror. Na pintura não, há a lei da vida, é preciso desabafar. Do meu braço enérgico e livre, da minha mão insofrida inflamada de cólera» (*Ibidem*: 151).

⁵² As aspas, assim como o itálico, são do autor.

António Gordo chama ainda a nossa atenção para o efeito de *slow-motion* que revela a pormenorização de cada descrição,⁵³ não só pelo facto de cada objeto da referida descrição surgir numa espécie de primeiro plano, mas ainda porque, como sugerem as reflexões de Rosa Maria Goulart, é na sua condição de narrador lírico que o sujeito exprime a sua condição humana.

Repassando o quadro de Picasso, verificamos que a discursivização das suas formas apresenta um elemento unificador que é visível na utilização do traço negro que contorna as figuras (e que contribui para a sua estilização) ou no uso da cor de barro que recobre todas elas, ao passo que, também no romance *Na Tua Face*, e no entender de António Gordo, se pode falar de uma certa unidade conferida, por exemplo, pela utilização de conectores que articulam os capítulos entre si ou pela própria circularidade que a apresentação de Bárbara no início e no fim da obra propicia.

Assim, a aparente desorganização estrutural do romance ganha um significado particular, visto que nos leva a atentar na trama do discurso mais do que na narração de uma história que não deve ser, na visão de Vergílio Ferreira, o objetivo preferencial do autor:

a sua conceção de romance dá origem a uma nova poética do tempo, uma vez que a modulação lírica que caracteriza o romance de Vergílio Ferreira é expressa por uma nova temporalidade: esta atemporalidade tende a desvalorizar, por isso, o sentido de causalidade dos fenómenos e, num processo que é geneticamente lírico, propicia a contemplação fascinada do próprio discurso em que se desenvolve. (Rodrigues, 2000: 47)

Efetivamente, a trama romanesca tem em Vergílio Ferreira um papel secundário, sendo que os encontros e desencontros das personagens entre si e do narrador com elas são frequentemente o pretexto para a procura de sentido. Esta obra, como temos vindo a referir, é, fundamentalmente, uma obra que organiza a narração através da memória de figuras que povoam a vida do

⁵³ O subcapítulo dedicado por Gordo à estrutura frásica da narrativa vergiliana, intitulado “Estrutura frásica” (Gordo, 2004: 383-405) constitui um manancial de informações minuciosamente recolhidas a partir de exemplos significativos de frases originais quanto à sua constituição e que ilustram o trabalho de Vergílio Ferreira com a finalidade de nos dar, a nível frásico, o desenho de personagens, situações ou pensamentos. Para a observação e interpretação desse fenómeno, assim como o estado interior do sujeito descrito, as suas palavras, mas também os seus silêncios, não são mais do que a ilustração da solidão em que vivem as suas personagens.

narrador e que, através do seu poder imaginativo, e na impossibilidade de povoarem o espaço da tela, encontram no papel o seu espaço de textualização. Neste sentido, esclarece o autor:

As pessoas pensam normalmente que um romance aparece com a matéria dele, com o “tema” que nele vem. Um romance escreve-se na inquietação de escrever e que apanha à passagem um motivo que a torna viável. Um romance começa em si próprio, na luz intensa de dentro que procura um pretexto suficiente aqui e além até encontrar o que o seja e a luz se fixe nele e o ilumine. [...] Escrever é um verbo intransitivo a que um seu objecto plausível dá a transitividade. Há um esquema impensável, uma aspiração a que se determine e é só então que o romance começa. O que é difícil é que essa esquematização, essa inquietação informe se esclareça naquilo em que pode cumprir-se e se encontre um ajustamento entre o que é voz sem palavras e o que é palavra para essa voz. (Ferreira, 1993b:378)

2. Estatuto da imagem visual

Em todo o caso, uma velha ideia regressa-me como a memória de uma paixão esquecida. Uma “história” sem personagens. Ou só feita precisamente de “ideias” como uma biblioteca de livros anónimos. Ou um jogo só dos ambientes como um jogo de cores num quadro abstracto.

Vergílio Ferreira

Na sua tese de doutoramento, Isabel Cristina Rodrigues dedica largo espaço à função da imagem nos romances de Vergílio Ferreira e, no subcapítulo intitulado “As tintas são letras sem voz. Pintura, fotografia e imagização do passado”, a autora refere-se à importância da arte da imagem no universo vergiliano, mostrando que se verifica «o estabelecimento de certos laços semânticos e estruturais entre a narrativa do escritor e as imagens de alguns quadros (e de alguns pintores) da história da pintura ocidental» (Rodrigues, 1996: 308).

De facto, o diálogo entre as várias manifestações de arte, nomeadamente no romance *Na Tua Face*, é constante e, se habitualmente é o quadro que suscita a escrita, sabemos que o contrário também é possível, tornando-se, por vezes, o próprio quadro numa quase personagem do romance, tal como acontece em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.⁵⁴

Frequentemente se comparam as expressões artísticas com a linguagem verbal, até mesmo porque o termo “imagem” é usado quer na fotografia, quer na pintura, quer ainda na literatura. Todavia, embora isto seja verdade e possamos, num texto literário, confrontar-nos com a descrição, é sempre através da palavra que o conseguimos.

Vergílio Ferreira manifestou, no final da sua vida, o desejo de escrever uma obra literária que fosse como um quadro sem palavras, ou seja, uma obra que prescindisse das categorias da narrativa, o que pode ajudar a compreender a sua opção pela liricização do romance.

⁵⁴ Na sua obra, Wilde “troca” a sua personagem pela figura pintada no quadro, transmudando-se, assim, a figura de papel em carne e osso e fixando-se a personagem “real” na tela.

Partindo de um quadro, *Na Tua Face* tenta ultrapassar o estatismo da pintura tradicional e, através da palavra, Vergílio Ferreira dá voz ao seu entendimento da tela de Picasso, tomando de empréstimo as figuras desenhadas pelo pintor catalão, dando-lhes vida na sua prosa, à falta de um quadro que as pudesse acolher. Na verdade, para o autor, a pintura adquire um estatuto cada vez mais forte, sobressaindo em várias obras uma identificação cada vez mais forte e reiterada entre texto literário e a texto pictural, o que terá mesmo levado o escritor a manifestar o desejo de que os seus romances pudessem chegar um dia a ser escritos e lidos como se fossem apenas «manchas como uma pintura» (Ferreira, 1986: 71).

Conclusão

Foi nosso intuito ilustrar, nesta dissertação, a dinâmica intertextual entre o quadro *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso e o *desenho* das figuras femininas na obra de Vergílio Ferreira *Na Tua Face*. Para tal, discorremos sobre as interferências entre literatura e artes visuais, mostrando que a discussão feita, ao longo dos séculos, desde o célebre verso *ut pictura poesis*, em torno da superioridade de uma ou de outra área, acabou por patentear que, na realidade, todas elas se revelam complementares. De facto, se a literatura se serve de termos da pintura ou ilustra a sua obra com imagens, também esta pode usar temas ou as próprias palavras para compor quadros.

De seguida, evidenciámos o facto de Picasso ter procedido ao desenho de inúmeros estudos para a tela *Les Demoiselles d'Avignon*, adiando a sua finalização, da mesma forma que Daniel, o narrador da obra *Na Tua Face*, adia, não concretizando em termos pictóricos, a tela em branco que atravessa a obra desde o início ao fim. Comprovámos, igualmente, o modo como o conhecimento da pintura, mas também o da fotografia, está presente na obra vergiliana, a tal ponto que as técnicas usadas nessas artes são perfeitamente decifráveis a nível da conceção e escrita do seu livro. Notámos, igualmente, um facto extraordinário que une, ainda mais, o quadro de Picasso à obra de Vergílio Ferreira: a circunstância da descrição das figuras femininas do livro corresponder ao desenho das mulheres do quadro de Picasso, o que nos permitiu identificar, em cada “retrato” feminino do quadro, uma mulher da obra vergiliana.

Por outro lado, seguimos o percurso do narrador, ao “desenhar” e “redesenhar” as figuras femininas, até conseguir compor a sua figura de eleição: a filha, aquela que, melhor do que ninguém, consegue traduzir o seu pensamento estético,⁵⁵ usando para tal não o suporte da pintura, mas o da fotografia.⁵⁶ Ao longo deste romance, Daniel folheia um “álbum de recordações” com “fotografias”

⁵⁵ Recordamos a nossa tentativa de verificar que, tal como Picasso esboçou uma figura de homem, relatado por Janson como um estudante de medicina, também Daniel tentou retratar-se, mas, não o tendo conseguido, projetou-se no pensamento da filha.

⁵⁶ Isabel Cristina Rodrigues considera que «Luz é a voz actuante da pintura do pai, o que é sublinhado também pelo facto de ela não ser propriamente uma fotógrafa, mas uma pintora que não usa a cor e não necessita da tela como suporte material da imagem» (Rodrigues, 2009: 101).

desordenadas, espacial e temporalmente, e apresenta os acontecimentos de acordo com o fio do seu pensamento e não cronologicamente. A incessante procura do objeto / sujeito do seu quadro é feita durante esses momentos em que o narrador nos expõe o seu pensamento / raciocínio, o que o leva a criar no papel um *quadro* que vai sendo reformulado até atingir a perfeição. No sentido de alcançar esse objetivo, Daniel observa a massa humana em seu redor e, durante esse estudo, cria três painéis, que abarcam toda a Humanidade, e que serão recobertos com as fotografais a preto e branco da exposição realizada pela filha.

Relativamente à funcionalidade romanesca do texto pictórico, mostrámos que o uso do quadro não se fez unicamente a nível do tema, mas também da sua estrutura.

Finalmente, evidenciámos o estatuto da imagem visual, ligando-o ao pensamento de Vergílio Ferreira que, para além de desejar ter sido pintor, almejou que as suas obras pudessem ser lidas como se de quadros se tratassem, atenuando-se, assim, os limites entre estes dois domínios artísticos: a literatura e a pintura (ou, de um modo geral, a arte da imagem).

Bibliografia:

1.Ativa:

FERREIRA, Vergílio (1981). *Vergílio Ferreira: um escritor apresenta-se* (apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão). Maia: INCM.

FERREIRA, Vergílio (1982 [1960]). *Cântico Final*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

FERREIRA, Vergílio (1985 [1958]). *Carta ao Futuro*. Venda Nova: Bertrand.

FERREIRA, Vergílio (1986). *Conta-corrente 4*. Lisboa: Bertrand.

FERREIRA, Vergílio (1992). *Pensar*. Lisboa: Bertrand.

FERREIRA, Vergílio (1993a [1990]). *Em Nome da Terra*. Lisboa: Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (1993b). *Conta-corrente Nova série II*. Lisboa: Bertrand.

FERREIRA, Vergílio (1997 [1996]). *Cartas a Sandra*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

FERREIRA, Vergílio (2000 [1959]). *Aparição*. Venda Nova: Bertrand.

FERREIRA, Vergílio (2001 [1983]). *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand.

FERREIRA, Vergílio (2010 [1993]). *Na tua face*. Lisboa: Quetzal Editores.

FERREIRA, Vergílio (Mar. 1972). «Da Verosimilhança». *Revista Colóquio Letras*, 8, 5-11.

FERREIRA, Vergílio (Set. 1975). «O livro, o filme, o tempo». *Revista Colóquio Letras*, 27, 5-11.

FERREIRA, Vergílio (Maio de 1976). «Relendo Cesário». *Revista Colóquio Letras*, 31, 49-58.

FERREIRA, Vergílio (Mar. 1978). «Da Alienação Estética». *Revista Colóquio Letras*, 42, 7-9.

FERREIRA, Vergílio (Set.1981). «Ansiedade / angústia e a cultura moderna». *Revista Colóquio Letras*, 63,5-10.

FERREIRA, Vergílio (Set. 1983). «O autor, a intertextualidade e o leitor». *Revista Colóquio Letras*,75, 57.

Passiva

1. Teórica

ANG, Tom (2006). *Fotografia*. Porto: Civilização.

BACARISSE, Pamela (1983). «Mário de Sá-Carneiro: a imagem da arte». *Revista Colóquio Letras*, 75, 40-53.

BRANCO, João de Freitas (1978). «Música e literatura – segmentos de uma relação inesgotável». *Revista Colóquio Letras*, 42, 21-39.

DIONÍSIO, Mário (1983). «Literatura e pintura: um velho equívoco». *Revista Colóquio Letras*, 71, 5-11.

ECO, Umberto (1991). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Presença.

ECO, Umberto (1993). *Leitura do texto literário. Lector in fabula*. Lisboa: Presença.

ENTLER, Ronaldo (16-11-2009). «A primeira notícia sobre a fotografia». (visualizado em 27/04/2012). In <http://www.iconica.com.br/?p=292>.

FERRARI, Stefano (2011) «Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte». (consultado em 27-10-2012). <http://www.aracne-rivista.it/La%20fotografia%20e%20la%20morte.Stefano%20Ferrari.pdf>

GUIMARÃES, Fernando (2003). *Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras.

GUIMARÃES, Fernando (2007). *A obra de arte e o seu mundo*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.

JANSON, H.W. (1998). *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LIMA, João Tiago Pedroso de (1998). «Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne e o problema da essência da pintura», *Revista Filosófica de Coimbra*, 13, 149-161.

MORGADO, Maria de Fátima (2005). «Ulysses and Les Demoiselles d'Avignon: The Interplay of Text and Painting». In HOMEM, Rui Carvalho, LAMBERT, Maria de Fátima (eds.). *Olhares e escritas ensaios sobre palavra e imagem*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 145-154.

OLIVEIRA, Elinês de A. V. e (2008). «Assim como o teatro é a pintura: representações de Ofélia no cenário Pré-Rafaelita». *Tessituras, Interações, Convergências*, (XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008), Universidade de São Paulo: 1-10.

OLIVEIRA, Emília M. Rocha de (2000). «A Arte Poética de Horácio por Pedro José da Fonseca», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 2, 155-183.

SARAIVA, António José, LOPES Óscar. (s/d). *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.

SILVA, V.M. Aguiar e (1983). *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

SOARES, Nair de Nazar e Castro, (s/d) «Plutarco no Humanismo Renascentista em Portugal». *HUMANITAS*, VOL LV, I MMII, (consultado em 1-08-2012). In http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas55/12_Castro_Soares.pdf.

TARDITI, Eros (s/d). «Il concetto di tempo analizzato in arte e letteratura. Dalla Coscienza di Zeno di Italo Svevo al cubismo e Guernica di Pablo Picasso». (consultado 18-08-2012) In http://www.voxnova.altervista.org/tempo_pirandello_svevo_2.html.

WARNCKE, Carsten-Peter e WALTHER, Ingo F. (2008). *Picasso*. Taschen: Köln.

2. Crítica

ALCOFORADO, Diogo (1994). «Fotografia, Palavra e Transcendência: em torno de algumas afirmações de Vergílio Ferreira». Separata da *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, série de Filosofia, 2ª série, 11, 217-235.

BERTOQUINI, M.I.P.B. (s/d). «Um Grito de Humanismo: na Tua Face - Todos Diferentes, Todos Bonitos». (consultado em 30-08-2012). In <http://www.motricidade.com/index.php/revista-motricidade/54-lingua-e-literatura/174-um-grito-de-humanismo-na-tua-face-todos-diferentes-todos-bonitos>

BRÉCHON, Robert (Jan. 1992). «Dois textos sobre Vergílio Ferreira». *Revista Colóquio Letras*, 123/124, 349-353.

COELHO, Nelly Novaes (Mar.1973) «Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea». *Revista Colóquio Letras*, 12, 68-74.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (s/d). «O estilo tardio de Vergílio Ferreira». (consultado em 12-08-2012) In <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/19499/3/O%20estilo%20tardio%20de%20Verg%C3%ADlio%20Ferreira.pdf>.

FIALHO, Maria do Céu. (s/d) «Coimbra No Romance De Vergílio Ferreira». (consultado em 16-05-2012). In http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/BEC41/10_COIMBRA_NO_ROMANCE_DE_VERGILIO_FERREIRA.pdf.

FIALHO, Maria do Céu (1999). «A Presença da Antiguidade como Referência Estruturadora no Romance de Vergílio Ferreira, Ângela ou a Filologia Morta em *Na tua Face*». *HVMANITAS*, 51, 323-337.

FONSECA, Fernanda Irene (1986). «Vergílio Ferreira: a palavra sempre e para sempre (conhecer poético e teoria da linguagem)». *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, série II, 3, 7-30.

FONSECA, Fernanda Irene (1992). *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*. Coimbra: Almedina.

FONSECA, Fernanda Irene (1995). *Vergílio Ferreira, Cinquenta anos de vida literária. Actas do Colóquio Interdisciplinar. 28, 29 e 30 de janeiro de 1993*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

GAVILANES LASO, J.L. (1989). *Vergílio Ferreira, Espaço Simbólico e Metafísico*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

GODINHO, Helder (1982). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Maia: INCM.

GODINHO, Helder (1985). *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: INIC.

GODINHO, Helder (Jun. 1992). «Pensar Vergílio Ferreira», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 125-137.

GORDO, António da Silva (2004). *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*. Coimbra: Luz da Vida.

GOULART, Rosa Maria (1990). *Romance Lírico: o Percorso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand.

GOUVEIA e SOUSA, Martim (s/d). «Carta Segunda: o Canto Ininterrupto de Vergílio Ferreira» In *Carta ao meu corpo: localismo, utopia & atopia (Roteiro essencialista sobre a cultura viseense) – II* (consultado em 16-07-201). In http://www.ipv.pt/millenum/millenum26/26_25.htm.

HORA, Alisson Alves da. «Vergílio Ferreira e a Filosofia do Sensível em *Na tua Face*». *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*, 1297-1302 (consultado em 18-7-2012). In http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/comunicacoes_orais/alisson_alves_da_hora.pdf.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre, (1992). «A questão da linguagem nos romances de Vergílio Ferreira». *Caligrama: revista insular de filología*, Vol.: 4, 259-272.

LEPECKI, Maria Lúcia (Mar. 1977). «O signo do absurdo». *Revista Colóquio Letras*, 36, 30-38.

LIND, Georg Rudolf (1986). «Homenagem a Vergílio Ferreira / Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira». *Revista Colóquio Letras*, 90, 35-46.

MARTINHO, Fernando J. B. (1996). «Ver e depois: a poesia efrástica em Pedro Tamen», *Revista Colóquio Letras*, 140/141, 258-263.

MCCAULEY, Anne (maio 1997). «Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, (consultado em 29-08- 2012). In <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>.

MIGUEL MORA, Carlos de (2004). «Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*». *Ágora, Estudos Clássicos em Debate*, 6, 7-26

MOURÃO-FERREIRA, David, CINTRA, Luís Filipe Lindley, SEIXO, Maria Alzira, BELCHIOR, Maria de Lourdes, RODRIGUES, Urbano Tavares (org.) (1984). *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa: INCM.

MOURÃO, Luís (Abr. 1996). «Conta-corrente 6: suplemento, notas sobre a nova série do diário de Vergílio Ferreira», *Revista Colóquio Letras*, 140/141, 245-250.

NOVAES, Nelly (Mar. 1973). «Linguagem e ambiguidade na ficção contemporânea portuguesa». *Revista Colóquio Letras*, 12, 68-74.

PEREIRA, Paulo Alexandre (2004). «Gouaches, picturalismo e poema em prosa», *Forma Breve. Revista de Literatura*, (título genérico: «O Poema em Prosa»), Aveiro, Universidade de Aveiro, 2, 27-44.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2000). *A poética do romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa: Colibri.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Dissertação de Doutoramento em Literatura, (Texto policopiado).

RODRIGUES, Isabel Cristina (2009). *A Vocação do Lume*, Coimbra: Angelus Novus.

RUAS, Luci (1999) «Vergílio Ferreira ou a paixão da escrita». *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 2, Porto: Fundação Eng^o António de Almeida, 233-245.

RUAS, Luci (1994). *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SEIXO, Maria Alzira (Out. 1994). «Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão dos dominantes». *Revista Colóquio Letras*, 134, 121-126.

SOUSA, José Antunes de (2008). «A Via Apotática da Esperança em Vergílio Ferreira». In PIMENTEL, Manuel Cândido, SOUSA, José Antunes de. *Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã submersa: Filosofia e Literatura*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 349-354.

3. Obras de referência e outros textos literários

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio (1994). *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa.

CAMÕES, Luís de (1996). *Os Lusíadas*. Porto: Areal.

CORREIA, Hélia (2010). *Adoecer*. Lisboa: Relógio d'Água.

COSTA, J.A. e MELO, A.S. (s/d) *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Enciclopedia Universo (1964).Vol. III, Novara: Instituto Geografico d'Agostini.

GAUCHERAUD, H.(s/d). «Beaux-Arts, Nouvelle découverte». (consultado em 25-07-2012)

<http://www.iconica.com.br/wpcontent/uploads/2009/11/GazetteDeFrance03.jpeg>.

SOARES, Maria Almira (2010). *O Excesso da Arte num Professor por Defeito*. Lisboa: Difel.

STELLADORO, Maria (s/d). «Santa Lucia, Vergine e mártire». (consultado em 31-07-2012). In <http://www.santiebeati.it/dettaglio/25550>.

WILDE, Oscar (2001). *The Picture of Dorian Gray*. St.Ives: Wordsworth Classics.

ZUCCARI, Alessandro (s/d), «Bellezza reale, bellezza ideale? Il corpo in Caravaggio», (consultado em 15-08-2012), In http://atridelsgentils.net/recursos/arxiu//20120517_0439Zuccari.pdf.

Anexos



Anexo1

PABLO PICASSO
Les demoiselles d'Avignon,
1910, Óleo sobre tela
MOMA, New York
(243.9 x 233.7 cm)



Anexo 2

PABLO PICASSO

Étude pour Les Demoiselles d'Avignon,
Março / abril de 1907, 47.7x 63.5 cm, lápis sobre pastel,
Cabinet des gravures du musée de Bâle.



Jacopo Palma il Giovane († 1628), S. Lucia, Chiesa del SS. Geremia e Lucia, Venezia

Anexo 3

JACOPO PALMA, il Giovane
S. Lucia,
1628, Óleo sobre tela
Igreja de S. Geremia e Lucia, Veneza



Anexo 4
CARAVAGGIO
Seppellimento di Santa Lucia
1608, óleo sobre tela
Siracusa
(300 x 408 cm)



Anexo 5
JOHN EVERETT MILLAIS
Ophelia
1852, óleo sobre tela
Tate Gallery, Londres
(76.2 cm x 111.8 cm)



Anexo 6
HIERONYMUS BOSCH
As Tentações de Santo Antão
1505, óleo sobre madeira
Museu de Arte Antiga, Lisboa
(131.5x172cm)