

“DE TODO MODO, A EMOÇÃO”: INTERROGAÇÕES SOBRE *ARTE TEMPO*, DE VERGÍLIO FERREIRA

Renata Quintella de Oliveira
Doutoranda em Literatura Portuguesa (UFRJ)
renataquintella@bol.com.br

RESUMO

O questionamento acerca da modalidade de escrita denominada “ensaio”, apesar de não ser algo recente, ainda prevalece sem respostas definitivas. Há mais de um século, o ensaio vem sendo discutido por teóricos como Roland Barthes, Georg Lukács, Theodor Adorno, entre outros. O ensaio vergiliano suscita, novamente, este debate. Qual é o lugar do ensaio? Seria este tipo de texto literatura? Selecionamos para discussão o ensaio vergiliano *Arte tempo*, que trará interrogações acerca dos âmbitos que já são sugeridos pelo título. A defesa de um “sentimento estético” e a presença de um “eu comovido” serão alguns dos traços marcantes presentes neste ensaio que, como Rosa Maria Goulart já assinalara, seria “um tipo de ensaio à beira do literário”.

PALAVRAS-CHAVE: ensaio, literatura portuguesa, Vergílio Ferreira

ABSTRACT

The questioning around the writing genre called “essay”, although not something recent, still has no definitive answers. For over a century, the essay has been discussed by theorists such as Roland Barthes, Georg Lukács, Theodor Adorno, among others. The Vergil Essay raises again this discussion. What is the place of the essay? Would this type of text be literature? We have selected for discussion Vergílio Ferreira’s essay (*Arte tempo*), which will bring questions about the areas that are already suggested by the title. The defense of an “aesthetic feeling” and the presence of an “moved I” are some of the striking features present in this essay, as Rosa Maria Goulart has already pointed out, it would be “a type of text on the verge of the literary”.

KEYWORDS: essay, Portuguese literature, Vergílio Ferreira

Este trabalho tem como norte discutir alguns aspectos da obra *Arte tempo*, do escritor português Vergílio Ferreira. Dono de uma vastíssima obra, em que se encontram os mais diversos gêneros, dentre romances, ensaios, crítica, contos, etc., Vergílio Ferreira já é considerado hoje um nome consagrado na literatura portuguesa. Sua obra é comumente dividida em dois momentos, sendo o primeiro mais associado ao movimento neorrealista. O segundo momento de sua obra, que teria como marco divisor a obra *Mudança*, traria o interesse maior por preocupações inerentes ao interior humano, sendo, por isso, por vezes associado ao existencialismo. Em 2016, comemorar-se-á o seu centenário, sendo importante e necessário, por este e outros infinitos motivos, revisitar a sua obra e reconhecer-lhe o valor.

Roland Barthes, em seu famoso texto *Aula*, afirma que escrevera unicamente ensaios, “gênero incerto em que a escritura rivaliza com a análise” (BARTHES, 2013, p. 7). Com essa curiosa definição, iniciamos este nosso ensaio, “interrogando-nos” (para usar um termo bem vergiliano) acerca de algumas questões em torno deste gênero textual. Como já se perguntava Georg Lukács, afinal, o que é o ensaio? Que expressão ele busca? Quais os meios e caminhos de que o ensaio se utiliza? Acresce a estas, uma interrogação nossa: quais são as particularidades do ensaio vergiliano?

Iniciemos nossa reflexão evocando aqueles que, muito antes de nós, pensaram o ensaio, em suas múltiplas facetas, problematizando-o. Entre tais autores destacamos o próprio Barthes, já citado, além de Theodor Adorno, Georg Lukács, Eduardo Prado Coelho e Rosa Maria Goulart. Após esse primeiro momento, adentraremos na discussão acerca do ensaio vergiliano escolhido: *Arte tempo*.

Georg Lukács escreve “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper” em 1910. Estamos, logo, a mais de um século de distância destas reflexões do autor. Porém, esse texto constitui em nosso tempo, ainda, um manancial de reflexões atualíssimas. A alusão a ele nos é fundamental. O mesmo podemos afirmar a respeito de “O ensaio como forma”, de Theodor Adorno, texto encontrado em *Notas de Literatura I*. Ambos constituem, a nosso ver, textos fundadores do ensaio no século XX.

Tamanha foi a importância das reflexões de Georg Lukács sobre o ensaio que, mais tarde, muitos outros escritores, além do já mencionado Adorno, o retomaram, como veremos adiante. Mesmo que haja divergências — e elas sempre existem — os teóricos cujo objeto de análise foi o ensaio não deixam de mencionar o estudo lukacsiano. O próprio Adorno discorda de Lukács em muitos pontos, mas não deixa de citá-lo.

Lukács tende a estabelecer, em seu texto, uma proximidade entre o ensaio e a obra de arte; entre o ensaio e a literatura:

[...] Somente agora podemos escrever as palavras iniciais: o ensaio é um gênero artístico, uma configuração própria e total de uma vida própria, completa. Só agora não soaria contraditório, ambíguo e algo como uma perplexidade chamá-lo obra de arte e, no entanto, sublinhar continuamente aquilo que o distingue da arte [...] (LUKÁCS, s/d, p. 13).

Já para Adorno, o ensaio estaria muito mais próximo da teoria do que da arte: “[...] no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos” (ADORNO, s/d, p. 37).

Ambos os autores tratam do tema com propriedade, oferecendo ao leitor argumentos fortes que fundamentam seus pontos de vista. Não se trata aqui de dizer quem “está certo” acerca da contenda em torno do ensaio. Basta-nos explicitar que o tema já foi — e, de certa forma, ainda é — bastante polêmico e delicado, não havendo um consenso entre os autores. É, aliás, em torno dessa polêmica que Theodor Adorno inicia o seu texto:

Que o ensaio, na Alemanha, esteja difamado como um produto bastardo; que sua forma careça de uma tradição convincente; que suas demandas enfáticas só tenham sido satisfeitas de modo intermitente, tudo isso já foi dito e repreendido o bastante (...). Mas nem o mal-estar provocado por essa situação, nem o desconforto com a mentalidade que, reagindo contra isso, pretende resguardar a arte como uma reserva de irracionalidade, identificando conhecimento com ciência organizada e excluindo como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese, nada disso tem conseguido alterar o preconceito com o qual o ensaio é costumeiramente tratado na Alemanha (ibidem, p. 15).

Trazendo essa polêmica para os nossos dias, em um contexto acadêmico brasileiro, lembremos que a quantidade de cursos de Graduação e Pós-Graduação em nosso país que abranjam os estudos da poesia e da ficção é vastíssima. Já com relação aos cursos que estudem ensaios... Digamos que há pouquíssimos. E por quê? Qual o motivo de o ensaio ser, ainda, um gênero posto “à parte”, um “produto bastardo” (ibidem, p. 15), como o classifica Adorno?

Longe de tentarmos “resolver” a questão, pensemos que é interessante “interrogarmo-nos” sobre ela, fazendo uso, assim, do termo “vergiliano” já aludido no princípio deste trabalho. Como ensaístas que pensam o texto ensaístico, coloquemo-nos na mesma posição em que o próprio Vergílio Ferreira parece se colocar: a de constantemente interrogar-se acerca das questões que o afligem. E, desta forma, quase sem nos darmos conta, vamos ao encontro das reflexões de Adorno:

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (ibidem, p. 35-36).

Sigamos, pois, na esteira de Adorno, experimentando. Viremos e reviremos o nosso objeto. Questionemo-lo e o apalpemos, provando-o e submetendo-o à nossa reflexão. Reflitamos e interroguemo-nos acerca de *Arte tempo*.

A primeira questão que nos acomete é em relação ao título: *Arte tempo*. Já é uma característica marcante na obra deste escritor português a presença de títulos muito criativos, que conseguem nos despertar uma intensa curiosidade e uma vontade de adentrar nas malhas do texto. Este talvez seja um comentário subjetivo, constituindo uma impressão demasiadamente pessoal. No entanto, julgamos ser, ainda assim, um comentário válido para iniciar a discussão sobre o ensaio vergiliano em questão. Ocorrerá-nos isso já com *Aparição*, assim como com *Signo sinal*, *Invocação ao meu corpo*, entre outros títulos. Consideramos que este título talvez nos desperte a nossa primeira interrogação. Mas será que encontraremos uma resposta definitiva para ela?

A ausência de um conector aditivo nos proporciona, já em um primeiro momento, uma reflexão. Afinal, o título deste ensaio não é *Arte e tempo* e sim *Arte tempo*. Teria sido proposital esta escolha do autor? O que Vergílio estaria indiciando ao aproximar tanto assim os dois termos? Afinal, se houvesse o conector, os dois vocábulos estariam coordenados e separados por esta conjunção “e”. Mas não é o caso... Que tipo de relação é proposta por Vergílio Ferreira entre a arte e o tempo, já a partir deste título? Voltaremos a esta questão mais à frente. Contentemo-nos, por ora, em apenas problematizá-la, interrogando-nos a respeito disso.

O autor inicia o ensaio *Arte tempo* afirmando que retoma, neste texto, uma questão que já se havia colocado quarenta anos antes: “Que relação há entre o ‘belo’ — perguntava-me eu — e aquilo de que ele é no tempo uma expressão? Ou seja, entre ele e o ‘actual’?”. (FERREIRA, 1988, p. 9). Para dar corpo a essa sua primeira reflexão, não seria estranho esperar que Vergílio Ferreira fizesse uso de imagens, como bom ficcionista que ele também é. A primeira imagem de que se vale o escritor é a de “um homem que perdurasse pelos milênios e que à pergunta respondesse com uma outra sobre *qual* belo” (ibidem, p. 9). O homem imaginário criado pelo ensaísta hesita diante da questão a ele proposta. E então “nós todos” — o produtor deste ensaio; você, o leitor; o próprio autor e o seu homem imaginário — começamos a nos interrogar em conjunto sobre a questão.

O belo não pode ser definido com “meia dúzia” de palavras, assim como também não o pode através de um ou outro estilo. Por mais modelos que haja, parece-nos pensar o escritor português, a arte transcende esses modelos. Ela responde a um “apelo criador” que sempre se deu através dos séculos, moldando-se, assim, no seu tempo e no seu espaço. O século XX, que é, aliás, o século de Vergílio Ferreira, interage com a arte de maneira diferente em relação a momentos anteriores, a outros séculos, “porque nenhuma arte se nos impõe, porque a nenhum valor reconhecemos que a oriente, excepto o dela própria. Nós hoje aceitamo-las a todas, porque fundamentalmente não temos nenhuma” (ibidem, p. 10). A arte moderna repensou a questão do modelo, do estilo de época, trouxe à tona a questão da

fragmentação (pensemos no mais ilustre exemplo disso que foi a poética de Fernando Pessoa, com a construção da heteronímia).

Mais uma vez Vergílio Ferreira alude à já exposta hesitação do seu “homem imaginário”, o que seria para ele — e também para nós — extremamente justificável, pois se trata da relação entre a arte e o real: mudando o real, como não mudar a arte? Assim reflete o ensaísta: “(...) toda a arte se identifica pelo que lhe foi uma orientação de sentido, toda a arte implica uma relação vivida com o entendimento do real. Variando o real, como não variar a opção de uma arte subsequente?” (Ibidem, p. 10).

Em seguida, começa a adentrar uma das questões que, em nossa visão, constitui a alma do ensaio *Arte tempo*: a emotividade. O escritor parece ser um verdadeiro defensor da emoção, fato que podemos comprovar facilmente ao lermos os seus romances, por exemplo. Há sempre uma “comoção”, um “eu comovido”, transbordante de emoção. E na escrita do ensaio *Arte tempo* isso não ocorre de outra forma. Rosa Maria Goulart, em “Vergílio Ferreira: um tipo de ensaio à beira do literário”, debate, de maneira semelhante, tal questão: “Mais do que a voz argumentativa de um ensaísta que intentasse convencer-nos, encontramos não raro [...] um diferente processo de convicção, através de uma voz outra, de um *eu* artístico e comovido que intenta comover-nos também a nós” (GOULART, 1989, p. 123). Esse “eu comovido”, agora, não apenas se comove, mas também defende, “levanta a bandeira” da emoção ao falar de arte. Mais à frente ele aludirá a outro termo: o “sentimento estético”, sobre o qual também refletiremos mais adiante. Por ora, foquemos nossa atenção na questão da eleição que Vergílio Ferreira faz da emoção como a base para a existência de qualquer obra de arte.

Por diversas vezes, ilustra as suas reflexões com apontamentos sobre alguns artistas, em sua maioria pintores. Desta forma, o ensaísta cita Picasso, que pintou touros e cavalos — e não camelos ou girafas, animais que também conhecia —, assim como também cita Velásquez, que pintou cães e não qualquer outro animal que também pudesse conhecer. Vergílio Ferreira se questiona: por que esta eleição? Por que tais artistas não optaram por pintar escaravelhos? Segundo o escritor:

A arte e neste caso a pintura tem que ver duplamente com uma relação de vivência e uma significação humana. E é esta dupla face que será determinante. Picasso conhecia, para efeitos de exactidão, elefantes ou tigres, bastando decerto para isso ir ao jardim zoológico...Mas a transfusão de uma emotividade, nascida de um íntimo conhecimento, não passava por aí. Não há sem dúvida mais força num touro do que num leão ou mais esbelteza num cavalo do que numa girafa. Mas a verdade emotiva deles é uma pura abstracção. E quanto à significação humana, que é o outro lado do problema, ela é evidente num cão como o não é num verme. (Ibidem, p. 11).

O que nos toca, o que nos sugere beleza seria, assim, a matéria da arte ou a sua motivação? Podemos pensar, por outro lado, que Vergílio Ferreira poderia ter lançado mão de ironia em alguns pontos de sua reflexão, na medida em que, mais à frente tratará também do “feio”. Afinal, a obra de Charles Baudelaire não nos comove? Se pensarmos em um contexto brasileiro, mais próximo de nós, lembramo-nos logo de um nome: Augusto dos Anjos. Tal poeta falava justamente do escatológico, do feio, do abjeto, do verme... E não há “verdade emotiva” em seus versos?

É justo pensarmos em tal uso de ironia, já que, na página 30, o ensaísta irá voltar a discutir questões em torno do belo, aludindo agora, também, ao feio:

Significa isso que não pode haver arte fora da nossa dimensão humana e que a sua verdade é impositiva — contra mesmo o que nós dizemos ou pensamos — se ela realmente nos fala. Nisso afinal se integra o “feio”, se a sua formalização no-lo tornou admissível, o inseriu na nossa condição em que nos podemos rever. Assim o “feio” deixa de sê-lo na sua transfiguração ou transcendência para uma dimensão do absoluto humano—e uma figura de Picasso pode emocionar-nos mais no seu esquartejamento do que uma outra de Murillo no seu embelezamento afectado e superficial (ibidem, p. 30).

Em seguida, torna a tratar do “sentimento estético”, termo já mencionado por ele desde o princípio do ensaio e retomado em vários momentos. Mas o que seria esse tal “sentimento estético”? Talvez pudéssemos afirmar que o sentimento estético aludido por Vergílio Ferreira consistisse em algo que ultrapassa o artístico, como formalmente o conhecemos. Ou seja, até aquele que afirma não gostar de arte o possui. Seria algo que perpassa o humano:

Porque na própria recusa da arte por quem a não ama ou lhe é indiferente, nós esquecemos que nada da vida se lhe furta ao seu apelo estético. Ele é de facto um *a priori* do homem, como certos juízos para Kant, os valores

para Scheler ou o religioso, ou antes o sagrado para T. Otto. O homem de poder é normalmente desinteressado da arte, excepto se ela lhe doura esse poder. Como o homem prático ou do capital, seu avatar. Mas nenhum é indiferente ao corte do seu vestuário ou à disposição dos móveis na sua casa. Poderemos avançar que o próprio animal o não é — a esse sentimento estético? Não apenas no vistoso do colorido para efeitos de sedução, mas até no próprio gosto do jogo, que é uma dominante da arte? (ibidem, p. 15).

Dando continuidade às suas reflexões, começa a abordar a relação entre a arte e a linguagem. Para o autor, “A relação do homem com o mundo fala a linguagem da emoção, ou seja, o que não é ainda linguagem” (ibidem, p. 15-16). A criação artística seria, então, a tentativa de “traduzir” essa voz primordial, de fazer dizer esse não dito, ou tornar linguagem o que ainda não é linguagem? Não nos esqueçamos de que a palavra é redutora. Até por isso mesmo Vergílio Ferreira anuncia que o tipo de arte “que mais perdura é a menos discursiva, ou seja, a que está mais perto da emoção sem mais” (ibidem, p. 16). E o que poderíamos afirmar sobre a literatura, tendo tudo isso em vista?

O ensaísta afirma ser a literatura a forma de arte “mais difícil”, justamente por lidar com essas limitações que a palavra impõe e tendo ainda que superá-las. Assim, afirma que “A literatura é a forma mais difícil ou problemática da arte porque o apelo do indizível se sente aprisionado na rede do dizível, o máximo ou irredutível de si, que é o absoluto de si, se sente limitado no redutível do que diz” (ibidem, p. 16).

Em seguida, aponta-nos algumas especificidades da literatura, segundo a sua visão. Retomando o sentido de “estético”, fundado por Baumgarten (1750), o autor questiona se a literatura seria estética. Levando em conta que, segundo Baumgarten, estético significaria “percepção pelos sentidos”, fica fácil entender que a pintura se fixa no *ver*; a música no *ouvir*; a escultura no *tocar*. Mas e a literatura?

[...] a arte literária fixa-se não nas palavras com que a lemos ou ouvimos mas na ideia emocionada que não se limita aí, mas aí começa; não na palavra mas no que nela encarnou. A arte literária não está nas palavras que a dizem, mas no que passa por *entre* elas. Um azul é imutável como azul e essa imutabilidade não é o seu redutível. Mas a palavra reduz e é por isso que a literatura corre mais o risco da temporalidade como o não corre tanto um quadro ou uma música. A arte literária inventa na palavra o que a excede, mas fixa-o ao mesmo tempo. O que a fixa é mortal e o que a excede condiciona-se muito mais a essa mortalidade. A cor percebe-se com a vista, a palavra com a inteligência sensível, que é onde a palavra literária começa.

Será “estética” a literatura? Será como as outras artes perceptível pelos sentidos? A inteligência emocionada com que se cobre uma cor não vai além dessa cor e está fixa nela como seu princípio e fim. Mas a palavra é ideia e isso que nela se condiciona não está imediatamente na percepção sensorial (ibidem, p. 21).

Estaria o ensaísta colocando a literatura como uma forma de arte superior? Por se fundar na ideia emocionada e não nos sentidos, como sugeriria o “estético” de Baumgarten, a literatura seria a-estética ou não-estética? Ideias essas que, segundo o escritor, “têm sangue”, revelam-nos o sentimento estético que está diretamente relacionado ao humano.

Podemos perceber que, como em um movimento de espiral, as questões propostas por Vergílio Ferreira vão sendo retomadas e, assim, tornando-se mais complexas em sua apresentação. Longe de esclarecer, a intenção parece ser a de causar ainda mais interrogações no leitor. Partindo do “exame” de determinados conceitos, causa o “enxame” de ideias, como afirmaria Eduardo Prado Coelho, ao descortinar os significados etimológicos do termo “ensaio” em “O ensaio em geral”:

[...] Justo Lipsio, no seu trabalho de tradução, associava *ensaio* a *gustus*. Mas, por seu lado, Sainte-Beuve aproximava a palavra de *ludus*. Mais uma vez a dualidade intrínseca (*gustus/ludus*) da noção de *ensaio* se torna evidente. E ele ainda ressalta mais se virmos que, se a palavra *exagium* tem uma relação estreita com a palavra *examen*, por outro lado *examen* não designa apenas a noção de *exame*, mas também a noção de *enxame* (abelhas, pássaros voando em conjunto, mancha indecisa de multiplicidades) (COELHO, 1997, p. 20).

Longe de chegar a uma conclusão hermeticamente concebida, como tampouco nós o pretendemos, Vergílio Ferreira tece suas últimas palavras em *Arte tempo*, afirmando ser a arte sempre uma “procura”, e “um modo de nos reencontrarmos conosco na completude de uma adesão, a transcendência de todo o imediato para o espaço maravilhado do encantamento”. E a pergunta feita ao homem imaginário — imagem presente durante todo o texto e retomada, agora, em seu final — tem, aqui, uma possível resposta:

Ao “qual belo?” da pergunta do meu homem imaginário, nós poderíamos responder “o que se passa por qualquer obra e continua e jamais se poderá dissipar”. Voz intérmina, é a voz do homem, da eternidade que é sua nos

instantes suspensos da sua miserável corrupção..." (FERREIRA, 1988, p. 44-45).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/181008/mod_resource/content/1/Adorno.%20El%20ensayo%20como%20forma.pdf. Acesso em 18/07/14 às 15:45.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

COELHO, Eduardo Prado. "O ensaio em geral". In: _____. *O cálculo das sombras*. Lisboa: Asa, 1997.

FERREIRA, Vergílio. *Arte tempo*. Lisboa: Rolim, 1988.

GOULART, Rosa Maria. "Vergílio Ferreira: um tipo de ensaio à beira do literário". In: *Anthropos*, 101, 1989 (número de homenagem a Vergílio Ferreira).

LUKÁCS, Georg. "Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper". Trad. Mario Luiz Frungillo. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf. Acesso em 18/07/14 às 15:43.

Recebido em 26 de abril de 2015
Aceito em 18 de junho de 2015

Como citar este artigo:

OLIVEIRA, Renata Quintella de. "'De todo modo a emoção': interrogações sobre *Arte tempo*, de Vergílio Ferreira". **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015, p. 215-224. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/estudos/palimpsesto20estudos06.pdf>. Acesso em: dd. mm. aaaa. ISSN: 1809-3507