

O DIÁRIO DO CORPO EM VERGÍLIO FERREIRA: ANOTAÇÕES SOBRE VELHICE, MORTE E ESCRITA

CONSTANCE VON KRÜGER*

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo principal apresentar os diários do escritor português Vergílio Ferreira e como o corpo do autor é forte marca nessa obra, intitulada *Conta-Corrente*. A partir do conjunto de práticas do “corpo sem órgãos” (CsO), criado por Antonin Artaud, desenvolvido filosoficamente por Gilles Deleuze e Félix Guattari e apropriado por Jean-Luc Nancy, a intenção é a de apresentar o corpo de Vergílio Ferreira, velho e pronto para a morte, como uma potência na construção da escrita dos diários.

PALAVRAS-CHAVE: Diário; Morte; Corpo; Vergílio Ferreira.

THE DIARY OF THE BODY IN VERGÍLIO FERREIRA: NOTES ABOUT OLD AGE, DEATH AND WRITING

ABSTRACT: The main objective of this article is to present the diaries of the Portuguese writer Vergílio Ferreira and how the author's body is a strong mark in this work, entitled *Conta-Corrente*. Based on the concept (or a set of practices) of the “body without organs” (BwO), created by Antonin Artaud, developed philosophically by Gilles Deleuze and Félix Guattari and adapted by Jean-Luc Nancy, this is an attempt to show the body of Vergílio Ferreira, old and ready for death, as a writing power in the construction of his diaries work.

KEYWORDS: Diary; Death; Body; Vergílio Ferreira.

*Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

A morte é uma tragédia, porque o homem é mortal. Se ele fosse imortal, a tragédia seria não poder morrer”
Vergílio Ferreira, em 03 de outubro de 1980

“À medida que chego ao fim, só me apetece falar do fim”
Vergílio Ferreira, em 29 de dezembro de 1992

1 VERGÍLIO FERREIRA: UM CORPO VELHO, À ESPERA DA MORTE

A escrita diarística de Vergílio Ferreira, celebrado romancista português, tem início no ano 1969, muito embora seu primeiro volume tenha sido publicado somente em 1980. Essa publicação deu início a uma longa série intitulada *Conta-Corrente*. Dividida em dois momentos¹, a série conta com nove volumes, que foram escritos até 1992 e publicados até 1994 – apenas dois anos antes da morte do autor. Foram, portanto, mais de vinte anos narrados em diários que (pode-se supor pela análise das datas de escrita) visavam à publicação. Isso se explica pela coincidência entre a publicação, por exemplo, do primeiro volume, em 1982, ano em que ainda escrevia o quarto volume, de nove. Ou seja, a escrita de mais da metade dos volumes foi realizada sob a possibilidade de publicação – o que questiona de início o foro íntimo que se supõe de um diário. Essa arguta empreitada de construção de uma narrativa diária presumidamente biográfica levanta questões sobre a coincidência ou não entre a pessoa do discurso e a pessoa do autor, bem como sugere elementos de ficcionalização que poderiam ser utilizados como laboratório para a escrita propriamente ficcional, nos muitos romances que publicou.

Algo ainda se pode ressaltar a partir da leitura dos nove volumes diarísticos: são os persistentes temas a que volta sempre o autor. Os “nós temáticos” mais evidentes na obra de Vergílio Ferreira são²: “Diário-Escrita”, “Velhice-Morte”, “Formação-Filiação”, “Totalitarismo-Liberdade”, “Remissões a outras obras de sua autoria”, “Melancolia”, “Memória”, “Portugalidade” e “Imagens do escritor”. Em suma, Vergílio Ferreira tece comentários ácidos sobre Portugal³, seu papel menor no mundo e a experiência de ser português; avalia criticamente as conjunturas políticas no seu país, mas também ao redor do mundo⁴; com frequência, dedica-se a revisitar filiações que compuseram seu repertório de leitor⁵ e, em consequência, de escritor; é interpelado por sua memória⁶, que é vasta, mas incômoda, por uma melancolia⁷ constitutiva, e por sua autoimagem de escritor⁸, que não é pacífica – ferida que cutuca com

1 A primeira série: *Conta-Corrente I* (1980), *Conta-Corrente II* (1981), *Conta-Corrente III* (1983), *Conta-Corrente IV* (1986) e *Conta-Corrente V* (1987). A segunda série: *Conta-Corrente I – Nova Série* (1993), *Conta-Corrente II – Nova Série* (1993), *Conta-Corrente III – Nova Série* (1994) e *Conta-Corrente IV – Nova Série* (1994).

2 Segundo a pesquisa “Todo o velho é uma confissão”, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Sabrina Sedlmayer (U

3 “Educar Portugal. É uma tarefa vã e se calhar prejudicial. De todo o modo inútil” (FERREIRA, 1987, p. 133).

4 “Guerras, fome, mesmo violências da Natureza. De vez em quando a TV dá-nos imagens da Somália com crianças esqueléticas a abandonarem-se à morte. Reparei que os adultos, excepto os velhos, não tinham assim a miséria óssea à vista. Sinal de que as crianças ou os velhos são desperdícios a varrer. Também se nos diz de vez em quando que os alimentos são travados justamente para que o adversário, ou seja afinal as crianças, morram à fome. Como o ódio é grande – o coração um calhau” (FERREIRA, 1994b, p. 171).

5 “Pois que sou em cultura, depois do que Portugal me deu, senão o que em França me dei? Porque mesmo o que me veio do outro lado, foi vertido em francês que o engoli. Filosofia alemã, poetas italianos, o pobre do Kierkegaard, mesmo muito do que nasceu inglês ou americano, só chegou até mim depois de ter passado pela alfândega francesa. Bendita França que me fez gente crescida” (FERREIRA, 1994, p. 119).

6 “Minha memória doente. Muitas coisas se me perderam pelo caminho. Mas muitas outras vieram presas na rede da recordação. Impossível, porém, saber porque sim e porque não” (FERREIRA, 1987, p. 42)

7 “Chove. E estou profundamente sucumbido sem saber porquê” (FERREIRA, 1994, p. 16).

8 “E eu precisava de que me fosse iluminados grandes espaços e horizontes. A humildade. A resignação. Precisava agora bem disso. Vou entrar no paraíso cheio de megalomania. Como os nobres empobrecido, o que me resta é pimponice. Mas eu não queria ser

alguma vaidade; além disso, menospreza os seus escritos no diário⁹, em comparação aos comentários que faz relativos à sua obra ficcional¹⁰.

Outro desses temas recorrentes em seus diários, como elencado, é a experiência da velhice emaranhada à expectativa da morte. Nessas aparições, a escrita de Ferreira parece anunciar como o vigor do seu corpo se está esvaindo – e, por essa razão, há tantas remissões a esse corpo, que ele considera decrépito, pouco pulsante, feio, emasculado, enfim: inútil. A sensação descrita pelo escritor é a de que o seu corpo é marca explícita de uma morte vindoura, como se, pela óbvia associação entre velhice e fim, o corpo fosse marca da iminência da morte: já seria óbvio, também, morrer àquela altura. Por essa razão, a relação com o próprio corpo é plena de conflitos, a ponto de o autor considerar-se póstumo a si mesmo, uma espécie de excesso:

Em 28/08/1989: Como é triste a gente ter de repetir-se. Mas a gente escreve com o corpo todo e o tempo todo. E o meu tempo e meu corpo já se esgotaram – que lhe hei-de fazer? Se não escrevesse com o corpo que tenho podia reinventar o futuro e alegria e o começo do ser. Não são meus. Assim conheço é a linguagem do fim, do que já disse, do previsível e cansado. Mas o impulso a escrever não terminou. Assim se cria um desajustamento entre a palavra já dita e a necessidade de a dizer – e eu no meio com a inocência de que me ultrapassa e se me impõe. Ser póstumo a si mesmo, é isso. Sobrar-lhe tempo do tempo que foi seu e ter de preenche-lo, vivê-lo, como se não. A sensibilidade cumpre-se no que realiza mas não é esse realizar. Estar aquém e além disso como os espaços entre os astros. Sou um astro no que disse e esqueço em que está esse dizer. Como o velho que ainda ama e já não pode amar – e ama ainda como se sim. A monomania é mais própria da velhice. Por isso mesmo. (FERREIRA, 1993a, p. 179)

No trecho acima, retirado de *Conta-Corrente I – Nova Série*, há alguns indícios que se devem recolher para a compreensão de que é um corpo para o autor. Primeiramente, como se pode verificar no começo da citação, Ferreira se queixa da repetição do tema: “Como é triste a gente ter de repetir-se” (FERREIRA, 1993a, p. 179), lamenta. Essa é uma indicação de que o que viria a seguir seria uma espécie de litania cantada para um corpo, que, por não mais realizar adequadamente as funções que lhe foram designadas *a priori*, parece-lhe acabado, assim como o seu próprio tempo. Nesse sentido, é possível notar outro indício do desencontro entre si e o seu corpo: o paradoxo se mostra quando o autor afirma que se escreve com o corpo, o que já não pode ser, pois o seu corpo já lhe parece impossível. O corpo já não sustenta o ímpeto de escrever, que sobrevive e se realiza como que de forma póstuma ao próprio organismo. Por essa razão – e é esse o terceiro indício sobre o corpo de Vergílio Ferreira –, a linguagem que o autor inaugura é, segundo ele, previsível, cansada. Linguagem que vislumbra o futuro e a alegria, a palavra potente pertence a quem tem um corpo vigoroso, a quem pode, com adequação, escrever usando toda a massa física que possui. Não é o seu caso: a ele cabe o idioma de quem já disse, mas ainda quer dizer. É a “linguagem do fim” (FERREIRA, 1993a, p. 179).

genial. Queria só resolver-me em dimensões mais modestas em que todavia fosse eu, sem desperdício do pouco que sou. Mas se calhar, mesmo assim é pedir muito” (FERREIRA, 1986, p. 295).

9 “Terrível é estar sem emprego e o diário já me fatiga. Há que descobrir-lhe um sucedâneo quanto este quarto volume se acabar e com ele toda a aventura diarista. E o romance dava-me jeito” (FERREIRA, 1986, p. 242).

10 “Ainda agora reli trechos de *Rápida, a Sombra* para tentar conferir com a tradução russa. E vi, vi que escrevi um grande livro” (FERREIRA, 1983, p. 252).

A fim de investigar o que é o corpo de Vergílio Ferreira em sua produção diarística – e como esse corpo sugere uma plataforma decrépita para a escrita –, parece adequada uma recolha de referenciais teóricos que dialogam sobre o tema do corpo em si, como proposto a seguir:

2 O QUE É UM CORPO, O QUE *PODE* UM CORPO: O “CORPO SEM ÓRGÃOS” – ANTONIN ARTAUD; GILLES DELEUZE & FÉLIX GUATTARI; JEAN-LUC NANCY

Para tratar de um corpo, esse aparente amontoado de carne, desejo e fluidos, é potente retomar aqueles que se debruçaram sobre esse tema. Se a dualidade entre corpo e espírito – ou entre o sensível e o inteligível – é uma questão desde os gregos, pode-se, com alguma segurança, pensar que há maneiras outras de ler um organismo humano. A recolha teórica aqui apresentada se relaciona com uma forma menos dual, e até mesmo menos lógica, de ler o corpo – que, nesse caso, afasta-se do conceito de organismo.

A conceituação inicial de órgãos faz-se necessária: Antonin Artaud (1896 – 1948) – artista francês, criador do Teatro da Crueldade¹¹ – nomeia¹² de órgãos todas as maneiras particulares de um corpo ter acesso ao mundo: são, além do coração, do estômago ou dos pulmões (esses órgãos a serviço do organismo), as formas com que se experimenta *parcialmente* um contato com a natureza.

Em outras palavras: a forma como o tato dos dedos percebe o calor em uma superfície que estava ensolarada, ou o tato resultante do toque de um dedo na corda de um violão. Cada “órgão”, nesse sentido, tem um plano de fluxos e fruições próprio – o que não se delimita com o reducionismo de chamar a tudo que envolve o toque de “tato”, como um sentido unívoco. Nesse sentido, haveria infinitas outras maneiras de experimentar o contato com o mundo para além dos didáticos “cinco sentidos”. As experiências resultantes desses contatos seriam, já segundo Deleuze e Guattari¹³ (2004), únicas.

A grande questão sobre os órgãos, sobretudo para Artaud, porém, não é a sua existência em si, mas as funções, a hierarquia e o moralismo apriorísticos: o que fazer com a boca, com os dedos, com os joelhos; como falar, como comer, como andar – todas essas definições castradoras são o motivo pelo qual Artaud reclama um “corpo sem órgãos”. Dado que um corpo literalmente sem órgãos, ou seja, sem as formas de contato com o mundo, não encontraria meios de contato ou fruição na natureza, fica evidente que o “sem órgãos” de que fala Artaud é, na verdade, um corpo sem organização, em que os órgãos não tenham limitações *a priori*. O CsO (como vão utilizar posteriormente Deleuze e Guattari), então, é uma refutação ao *organismo*, à organização, à ordem. Não uma crítica aos instrumentos, mas à instrumentalização. Essa seria, segundo Artaud, a única maneira de desfazer o homem, essa máquina mal feita, para, em seguida, montá-lo adequadamente: uma “montagem” sem funções limitantes de organismo.

Para tanto, no final da transmissão radiofônica em que apresenta tal conceito, Artaud sugere que a única solução para esse homem seria sua própria emasculação – deitado, em uma mesa de autóp-

11 O “Teatro da Crueldade” é um manifesto publicado em 1932 de um artista que rejeita o teatro tradicional por diversas frentes, atacando desde a concepção de teatro como entretenimento, até a separação entre plateia e atores, passando pela desconstrução da linguagem em si.

12 Artaud se refere ao “corpo sem órgãos” na conferência radiofônica: *Pour en finir avec le jugement de dieu* (2018), elaborada em 1948, ano de sua morte.

13 Gilles Deleuze e Félix Guattari são pensadores que desenvolvem o pensamento artaudiano de “corpo sem órgãos”, sobretudo nas obras *5bh! ¥X)dc f% +* ŁYA J`d`UfDg f&\$\$(€*

sia, o homem, ainda vivo, teria seus órgãos remexidos, teria Deus extirpado (esse ser anímico que o corromperia) e poderia dessa forma, quiçá, salvar-se da própria inutilidade, refazendo sua anatomia. Assim, liberto de seus automatismos de um ser configurado antes de ser, o homem poderia ser enfim livre – dançando às avessas, o que mostraria o não-lugar como o seu verdadeiro lugar.

Essa destruição do *apriorístico* de um corpo – e de sua organização – para a reconstrução a partir da liberdade do avesso é uma forma de contradição à razão que ilumina toda uma construção intelectual, de Aristóteles a Kant. Artaud, nessa esteira contrária, claramente não ataca a intelectualidade e nem a sensibilidade (esses polos opostos que se realizam, tradicional e respectivamente no coletivo e no individual), mas sim o juízo que rege essa incompleta dubiedade, e que orienta uma organização e um destino – assim como o arbítrio da organicidade de um corpo. É no juízo que está Deus¹⁴: é o que se dever extirpar, segundo ele.

Essa operação realizada no corpo humano é o que possibilitaria novas formas de experimentar a sensibilidade e lidar com a intelectualidade. Afinal, essa ruptura exterminaria também a dicotomia entre o individual e o coletivo, já que proporia uma nova maneira de contato com o mundo e com a natureza, livre do organicismo castrador. É nessa virada que está a decisão (que caminha entre a ética e a estética) artaudiana de fazer da própria vida uma forma de arte. A sua biografia aponta para o extremo de um corpo indomável – Artaud passou anos em um manicômio recebendo tratamentos mais semelhantes à tortura (MACHADO, 2019), o que mais contribuiu para a insanidade do que para a sanidade. Aí está o rigor de um artista que orientou, com sua arte, toda um pensamento, realizado sobretudo por Deleuze e Guattari.

Nesse mesmo caminho de pensamento, em *El intruso* (2006), Jean-Luc Nancy escreve sobre o procedimento de transplante de coração e de que forma isso acomete o paciente de uma sensação de invasão e de confusão. As reflexões acerca da estranheza tratam de uma disputa entre forças opostas: o coração transplantado como corpo estranho & a estratégia médica de reduzir a imunidade do corpo de forma a não rejeitar o novo órgão. Nesse duplo processo de negação e tentativa de assimilação do novo, Nancy escreve: “*El intruso* está en mí, y me convierto en extranjero para mí mismo” (NANCY, 2006, p. 32). Em uma forçosa síntese, escreve ainda: “De este modo, yo mismo me convierto en mi intruso, de todas esas maneras acumuladas y opuestas” (NANCY, 2006, p. 37), o que incita a reflexão acerca da questão do corpo na (re)definição da identidade. O paciente estranha a si mesmo, e já é difícil determinar se o que era antes (com seu órgão original) correspondia à sua identidade ou era também um invasor de si próprio.

Essa indeterminação de um possível pertencimento, associada à autoidentificação polimorfa (haja vista suas formas diferentes assumidas até então), está relacionada ao que se debate acerca de haver ou não determinação imutável de uma identidade. Um corpo muda quando recebe um órgão doado? O sujeito desse corpo tem sua identidade alterada, nesse caso? Em relação a um corpo cheio de órgãos intrinsecamente relacionados a funções específicas, pode-se ainda questionar: outro órgão poderia fazer a mesma função que o descartado por ocasião do transplante? O que é inato à materialidade de um órgão e o que é construído, sobre suas características, como sendo sua função? Alterar a função é alterar a essência? Há essência (no órgão, no organismo, no corpo)?

14 O giro antropocêntrico ocorrido sobretudo com o Renascimento e com a posterior Modernidade colocou o homem nesse lugar que, na Idade Média, era ocupado por Deus. Isso garante que Deus já estava morto – e não legislava mais sobre as formas de fazer, pensar ou agir. Mas a figura do homem, para Artaud, está impregnada de Deus, e é apenas uma nova forma como essa divindade continua a exercer seu juízo.

Diante da proliferação de possíveis questões, permanece a sensação, narrada por Nancy, de autostranhamento: é como se o intruso não fosse o coração em si, mas ele próprio. A identidade, nesse caso, não se altera – mas sim a percepção do sujeito sobre ela. Essa alteração é tributária de uma mudança no organismo outrora estático – o que sinaliza para a possível associação entre identidade e corpo.

Nesse sentido, ainda no questionamento da noção de identidade ligada a um organismo, poder-se-ia perguntar: haveria como afirmar a identidade como a realização de um organismo projetado *a priori*? E, sendo possível afirmar uma identidade como um paradigma (signo que, em sua própria raiz etimológica, remete a uma ordem estanque, a um modelo padrão, a uma forma fixa no mundo), não seria aporística a possibilidade de associar a “mudança de um paradigma” (um oxímoro em si mesmo) de uma categoria como a identidade à transformação corporal?

A literatura, como outras artes, dedicou-se a trabalhar essas questões. Essas possibilidades de reafirmação de identidade, de estar no mundo e mesmo de relação sensorial com a natureza por meio da mudança do corpo – ou da assimilação de um CsO – aparecem em duas obras ficcionais relevantes do início do século XX¹⁵: *A Metamorfose* (1915), de Kafka, e *Orlando* (1928), de Woolf, são obras que desconstroem e problematizam a noção de identidade por meio de um trabalho com o corpo; em muito convergem ao tratar da questão metamórfica do corpo humano – e em que medida tal mudança se caracteriza como denunciadora identitária. Há, em ambos os enredos, violação de uma ordem prévia: rupturas rápidas e absurdas. Gregor (protagonista kafkiano) desperta de “sono intranquilo” totalmente transmutado em um inseto gigantesco e repulsivo. Orlando, personagem de Woolf, “espreguiçou-se (...) Ficou completamente despido (...) [e] não temos escolha senão a confessar – ele era uma mulher”. O novo inseto e a recém-mulher aparentam ser seres inéditos. Entretanto faz-se necessária a reflexão acerca do que de fato se alterou em tais indivíduos. A despeito das diferenças de caracterização espaço-temporal nas obras, pode-se apontar outra semelhança relacionada ao processo metamórfico em si: o caráter ininterrupto do devir – categoria importante na obra deleuziana, por exemplo. Tanto Gregor como Orlando não cessam de se transmutar. Não há forma fixa final. Nota-se, em ambos os casos, que a alteração do corpo foi paralela a um processo de (re)conhecimento de suas identidades, que não findou com a estagnação da aparência em si.

O modelo do “corpo sem órgãos”, nesse sentido, tem dois nortes a serem destacados: o primeiro se relaciona à ideia de imanência de intensidades, em um corpo pleno de polimorfismos; e o outro se dá pela noção de devir, de perfeito estado de inconclusão. A importância da energia, por exemplo, é equiparável à da matéria, o que caracteriza esse conjunto de práticas filosóficas como algo relativamente despegado da materialidade dos órgãos. Outras realidades interessam além das ciências biológicas: a estrutura de um instrumento de consciência, por exemplo. Sob essa perspectiva, pode-se investigar na escrita de Jean-Luc Nancy (especialmente em *El intruso*) de que maneira suas reflexões sobre o (órgão) intruso dialogam com o corpo ele-mesmo. Para Nancy, o coração transplantado altera sua identidade, e isso o faz perceber que, independentemente do órgão, ele se sente intruso a si mesmo, bem como sua condição de homem também lhe invade inquietantemente. Sua análise corpórea dialoga, neste sentido, com o conceito de CsO, em relação à característica do corpo de abrigar mais que órgãos, carne e

15 Não é casual a coincidência das datas: as primeiras décadas do século XX foram marcadas por transformações na forma de pensar o corpo. Alguns exemplos se destacam; desde a evolução da Medicina (com a descoberta da Penicilina) à popularização da Psicanálise como disciplina que associava, entre outros, sintomas corporais a manifestações mentais, passando pela consolidação do corpo humano como máquina de produção em grande escala, a partir da Segunda Revolução Industrial, ou mesmo máquina de combate, nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial.

matéria palpável. A concretude da consciência é também por ele abrigada, sem sentido esotérico: tão decisiva quanto qualquer órgão.

O CsO se torna, na proposta aqui assinalada, uma ferramenta teórica relevante, que pode ser capaz de alegorizar o processo que se vai descrever – biológica e literariamente.

3 UM CORPO SEM ÓRGÃOS É UM CORPO QUE ESCREVE

As reflexões teóricas propostas se dedicam a brevemente assinalar, na esteira de Artaud, Deleuze & Guattari e Jean-Luc Nancy, o que seria um “corpo sem órgãos” (ou um CsO). Diante desse apanhado, pode-se pensar na escrita de diários de Vergílio Ferreira a partir de sua noção de corpo decrépito. Como já assinalado, o autor percebe a sua reclamação sobre o próprio corpo como uma repetição – uma espécie de refrão a que sempre volta em seus volumes do *Conta-Corrente*.

O diário haver sido assim intitulado desloca a ideia de que o gênero é uma forma dada de pensamentos prontos, mas é, com mais justiça, uma construção que se faz a partir de contribuições constantes e sistemáticas – é uma conta que não estanca, mas corre viva, como também a vida faz. A construção embasada no passar do tempo, no nascer e pôr do sol, nas rotações da Terra. Portanto, o tempo, a necessidade da escrita e toda a personalidade singular de Vergílio Ferreira se configuram como os tecidos que unem, com delicado fiar, as estrelas em uma constelação registrada à tinta no papel.

Por esse motivo, o diário de Ferreira é bastante marcado por um caráter fragmentário, o que se nota em seu próprio ritmo. Talvez por achar o gênero “diário” menor e menos digno de ser encarado seriamente, Vergílio Ferreira constrói sua narrativa biográfica de forma fragmentada, provocando a sensação de percorrer um caminho supostamente conhecido, mas tateando as paredes com a insegurança de quem anda sobre uma corda bamba. Essa incógnita se resolve ao encarar a escrita de um diário como a publicação censurada e falha da autoleitura, da visão do eu por si mesmo. *Censurada*, pois os volumes foram escritos pensando em um público que os lesse, e isto, mesmo inconscientemente, não permitiria uma total correspondência com a realidade – como toda escrita literária, pode-se ampliar. E também *falha*, pois, como em todas as vezes em que é demandada, a linguagem não é abrangente e transparente suficientemente para revelar com precisão o que se pretendia dizer.

Além disso, a própria estrutura de um diário, seja ele qual for, é fragmentária por natureza, visto que os apontamentos não necessariamente têm um fio condutor que os una, que forneça uma coesão formal. As marcas de hesitação na dicção de Ferreira e as alternâncias em relação à temática e à identidade de seus diários se relacionam, assim, a essa visão de fragmentos. Frases soltas e aforismos dão alguma tônica do seu respirar na escrita. O seu ritmo inseguro caracterizaria o transitar entre a particularidade dos trechos independentes e a unidade do diário¹⁶. Sobre essa estrutura e essa constituição, o autor demonstrava plena consciência. No primeiro volume da segunda série de diários, *Conta-Corrente I – Nova Série*, Ferreira escreve:

Em 28/05/1989: Não gosto da escrita pedestre, de pata sólida, que marcha com estabilidade por uma estrada plana e sem possíveis imprevistos. Gosto da escrita instável, que avança em equilíbrio difícil sobre o arame, sempre em risco de se estatelar e que no momento em que vai desequilibrar-se lá recebe um toque de um

¹⁶ Apesar de, como argumentado, o diário apresentar uma estrutura fragmentada, há uma unidade inquestionável: a da publicação. Os volumes têm capa e contracapa, o que funciona como delimitação material daquela estrutura, conferindo-lhe um caráter unitário.

complemento, de um adjuvante imprevisível que a põe outra vez na vertical e assim vai andando num equilíbrio milagroso até que chega enfim ao seu destino do ponto final. Escrita comercial ou militar. Escrita de aventureiro fora-da-lei. O primeiro sabe para onde vai. O segundo abre caminho para onde calhou abrir e depois só lhe resta ir guinando à esquerda ou à direita, ao acaso dos acertos ocasionais. Porque me lembrou isto? Sei lá. Mas não sabê-lo é uma forma de não ter pata de boi. Ou assim. (FERREIRA, 1993a, p.93)

Essa preferência pela escrita não-linear e pelo cuidado com o acaso é marca de um autor que não se submeteu à regência de uma palavra dura e disposta à tão-somente referencialidade. Essa errância de um mesmo escritor se pode imaginar como a causa – ou mesmo a consequência – da não-aceitação de seu corpo impossível como impossibilidade da escrita em si.

A hesitação com que o português narra seus pensamentos, seus acontecimentos, e sua leitura de si mesmo é característica de uma junção de muitas pequenas e independentes partes; mas, em todas elas, é possível notar a recorrência desse incômodo chamado corpo, que alinhava as dimensões da morte, da velhice e da escrita em si. Neste bordado da união dos fragmentos, é possível pensar na figura do avesso – em sua parte mais visível, o bordado vê figuras soltas se encontrando aleatoriamente, com leveza e até mesmo imprecisão. Pelo avesso, porém, toda uma confusão de linhas que se cruzam, para permitirem tal disposição, é verificável. O trabalho de Vergílio Ferreira, em seus diários, é análogo ao da bordadeira. O texto em sua primeira camada é a cobertura salientada do bordado, com suas partes independentes e sua beleza no conjunto. Esconde-se, porém, no texto mais profundo, ou no avesso, o trabalho de cruzamento e entrelaçamento de ideias, e linhas, que permitiram que o bordado, ou o escrito, assim existisse. Uma das linhas mais notáveis é a do corpo.

A passagem do tempo é visível durante a leitura dos livros que compõem *Conta-Corrente*. Essa demarcação vem sempre entremeada pela vertiginosa proximidade com a morte – e a velhice funciona como essa marca de inegociabilidade com a finitude. No excerto abaixo, lê-se, ao final, o irônico humor de quem sofre com a evidência do tempo em sua idade:

Em 28/01/1976: Fiz sessenta anos. Agora quando morrer ninguém dirá que «ainda era novo». É o que bruscamente se me representou: uma vida finda. Mas tenho de sobreviver. Vale-me que em todas as idades da vida se fecha um círculo que as absolutiza. Seja eu pois o que for, isso me será evidentemente verdadeiro, certo, justificável. São os outros, os de menos idade, que poderão discordar. Mas dar neste caso razão aos outros é estar e não estar no meu mundo. O que é absurdo. Entretanto vou pensando numa notícia deste género: «Foi atropelado na via pública um pobre sexagenário»... Em todo o caso, para mim, um «sexagenário» é obviamente um tipo de oitenta anos. (FERREIRA, 1982a, p. 305)

Escrever sobre si, para um velho cansado e ranzinza, dono de uma carreira em que a palavra foi a ferramenta mais precisa – quiçá a única – é escrever sobre o que ainda *gostaria* de ser e não mais *pode* ser. Isso se dá porque é velho demais para agir, mas ainda não tão velho para deixar de querê-lo. Ou ainda porque é um sexagenário para quem os sexagenários são aqueles que têm já os seus oitenta anos. E nesse desencontro, o escritor se vê esvaindo a própria vida.

Esse fenômeno – essa perda de si – é, seguindo a lógica aristotélica, algo que começa com o na-

scimento: cada dia a mais é um dia a menos para o eu¹⁷. Contudo, e conforme a associação feita com a noção de CsO, que desobedece às formulações lógicas, para Ferreira, o perder-se a cada dia não o faz se acostumar – pelo contrário, exaure e é, talvez, o que mais indique a proximidade da morte. É nesse contexto que o autor chega à sensação de humilhação:

Em 03/06/1990: Exerço sobre mim uma enorme violência para me pôr para aqui a escrever. Porque estou tão em baixo no meu psiquismo, que a única reacção plausível era pôr-me de mono com a vida, enrolado a um canto e ficar para ali a apodrecer. Estou farto. De quê? Farto. Das sacanices do corpo, das sacanices dos meus irmãos em humanidade, de olhar para o futuro e não haver lá futuro, de tudo o que fiz, do que já não posso fazer, do peso do fim que se abate sobre mim como uma laje. Ainda agora, para me dar também um beliscão, a merdícula de mais um dente. O filho da puta está a abanar e estou agora sempre à espera de que ele caia de podre. Como é terrível de humilhação ver o corpo degradar-se. Eu tenho um longo treino disso desde a juventude, mas o resultado não é a resignação – é rebentar de já não poder mais (...). (FERREIRA, 1993b, p. 143-144)

A escrita já aparece como suplício, como uma violência. A reação natural de um preservador de si mesmo seria, portanto, o abandono das palavras. Mas, para um escritor cujo organismo se foi dissipando em nome da linguagem, o corpo só serve a um propósito: sua arte – ou, com igual valor, seu vício.

Em 30/10/1984: Sempre esta inquietação. Pergunta-se muitas vezes porque se escreve. Ninguém pergunta a ninguém porque faz o que faz ou tem o vício que tem. Como se justamente o escrever fosse o que é injustificável. Um dia respondi que escrevia para estar vivo. (FERREIRA, 1987, p. 258)

São incontáveis as passagens em que o autor decide encerrar os diários, como quem desiste de um trabalho inglório, de um gênero menor, que em nada semelha a sua produção como romancista – e que, por ser um retrato mais focalizado de si, incomoda e parece desnecessário.

Em 04/12/1985: Agrada-me pensar que no fim deste mês acabarei definitivamente com este escrito. Porque é que o escrevi? E durante anos. Não sei. Uma maneira de ser por fora em escrita o que me ia calhando ser por dentro em vária acidentalidade. Não sei de resto porque escrevi tudo o mais. Não tive mensagens a transmitir. Não tive nada a dizer. Olhei a vida e o que nela acontecia e o que dela acontecia em mim e fui dando notícia. Qualquer dia morrerei. Pois. E o que disse fica a dizer-se a si mesmo sem eu já estar a dizê-lo. (FERREIRA, 1987, p. 558)

¹⁷ Ferreira reflete sobre o “não mais ser” após a morte, em 07/07/1977: “Que era a morte para um grego, um medieval? Xeno fonte desvaloriza muito a coragem de Sócrates, ao contrário da legenda que se impôs. Sócrates, com efeito, estava velho, ou seja, tinha à frente um destino de degradação. Entre morrer logo e esperar pela morte num corpo em destruição, preferiu a morte imediata. E assim recusou que os amigos o salvassem. Mas um grego e um medieval ou qualquer outro para quem a morte não era o nada total, o fim da vida não a punha em questão. O que há de trágico na vida não é o podermos explicá-la (mas ela ainda o não é): é não podermos dar-lhe significação. O crente à beira da morte tem uma vergôntea a que se agarrar para não morrer afogado; nós afogamo-nos mesmo. O crente só põe em questão o além; nós pomos o aquém. E como não temos «além», prolongamos o «aquém» para lá de o já não saber. No fundo ninguém pode imaginar a morte, porque o nada é inimaginável. Por isso o preenchemos com a vida que ainda temos para quando já não a tivermos. Toda a moral e ordem humana assentam aí – no inimaginável da morte. É pensando nos vivos para depois de mortos que não desatamos todos a fazer doidices. O nosso nada é o nosso ser pensando para quando não tivermos ser. O nosso nada é a nossa imaginação de vivos. O fundamento das crenças está na impensabilidade da morte, ou seja, da inexistência do nosso «eu»” (FERREIRA, 1982b, p. 67).

Após esse excerto, Vergílio escreveu os diários por mais sete anos – e viveu por mais onze. Mesmo com a reflexão sobre “não saber” a razão pela qual os escrevia, por fim, dá uma pista: o que disse nos diários poderia ecoar e seguir dizendo nessa obra, mesmo quando ele, o autor, estivesse morto. A materialidade dos livros seria, nesse sentido, a continuidade de seu corpo, em vias de morrer: restaria o corpo dos diários, sem órgãos, mas vivo.

É assim que Vergílio Ferreira escreve por quase não ter mais um corpo – e só o faz com o seu corpo. Em versão artaudiana, a mesma proposição estaria melhor escrita como: É assim que Vergílio Ferreira escreve por quase não ter mais um organismo – e só o faz com o seu corpo sem órgãos. E é isso mesmo o que deseja:

Em 26/10/1991: Como é triste vivermos dependentes do corpo, deste bocado de carne cheio de pressa de apodrecer e cheirar mal. Ele é maravilhoso quando equilibrado na sua ordem de ser. Porque só então a maravilha aparece – a que vem dele e é em si. Só então ele é discreto e se põe ao lado a assistir sem perturbar. Tudo o que é a grandeza do homem exige em mim a pequenez do corpo, a minha ignorância dele como a de um importuno, a sua ausência para o mais estar presente. O meu corpo não me larga, sacode-me a atenção constantemente com os seus amuos, a sua desordem, os seus desastres. Nunca mais terei então a visita da graça, da plenitude, da visão do além de mim? O que num corpo é vil contamina de vileza a simples queixa dela. Tão alto, tão a perder de vista a iluminação se me revela, que me confunde de vexame falar do que se me desorganiza na miséria do meu corpo. E eu queria tanto saber. Pegar no corpo e atirá-lo ao lixo para aí se corromper à vontade e deixar-me só. Precisava tanto de viver comigo os anos que ainda tenho. A arte, a meditação, a ascese, a visão. Estão aí. Ser feliz aí. Esquecer. (FERREIRA, 1994a, p. 229-230)

Escrever com o corpo mesmo sem ter um corpo apto a escrever é uma rebeldia à melhor maneira artaudiana: é reivindicar para si o estatuto do corpo como arte, sem a mesquinha função *apriorística* a ele designada. Um corpo que mal anda, que mal vê, que mal controla sua fisiologia não deixa de ser um corpo: mas pode deixar de ser um organismo para alcançar na arte a sua totalidade: um corpo sem órgãos. A velhice como decrepitude do corpo é, ao mesmo tempo, no caso dos diários de Ferreira, uma aporia e um ensejo: é por não haver como escrever plenamente que o escritor Vergílio Ferreira se dedica, na sua tateante trajetória como redator de um diário, a retornar sempre ao mesmo refrão – o corpo: "Em 30/08/1985: Escrevo e até me esqueço da minha incapacidade e aplico-me diligente a resolver-me em escrita (FERREIRA, 1987, p. 513)"

Um corpo envelhecido, que não domina mais as suas funções, é aquele que sustenta a caneta e permite a Vergílio Ferreira resolver-se em escrita. A morte vindoura é a alegoria de um incentivo às avessas e também quem antecipa a inútil existência da matéria orgânica. O impossível é aquilo que o autor, insinuando seu corpo sem órgãos, prova ser potência.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. Pour en finir avec le jugement de dieu. Paris: Ed. Gallimard, 2018.

5FH5I 8ž5bhc]b" Teatro da Crueldade. In: C 'HYUhf c Y'gYi 'Xi d`c" HfUXi Āc. HY]I Y]fU'7 cY`c" F Yj]g;c. ' A cb]W'GH\Y`"G;c DUi `c. '9X"A Ufh]bg: cbhYgž&\$ \$* "'

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976

8 9@9I N9ž:]`Yg/; I 5HH5F ž: Y]I "A]'D'UHdg. '7 Ud]hU]ga c Y'9gei]ncZFyb]U" HfUXi Āc XY'5i fĀ`]c`' Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

FERREIRA, Vergílio. *Conta Corrente I*. Lisboa: Bertrand Editora, 1982a.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta Corrente I*. Lisboa: Bertrand Editora, 1982b.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta Corrente III*. Amadora: Bertrand Editora, 1983.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta Corrente IV*. Amadora: Bertrand Editora, 1986.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta Corrente V*. Lisboa: Bertrand Editora, 1987.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta corrente Nova Série I*. Lisboa: Bertrand Editora, 1993a.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta corrente Nova Série II*. Lisboa: Bertrand Editora, 1993b.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta corrente Nova Série III*. Lisboa: Bertrand Editora, 1994a.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta corrente Nova Série IV*. Lisboa: Bertrand Editora, 1994b.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MACHADO, Marco Antonio. [ART] O Corpo sem Órgãos de Artaud, Deleuze e Guattari: O Corpo sem Órgãos de Artaud, Deleuze e Guattari na disciplina História da Arte III com o professor Marco Antonio Machado para o curso de Arte, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-H8l0sbXww0>. Acesso em 19 mai 2020.

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Traducción de Margarita Martínez. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução: Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RECEBIDO EM 26/05/2020 | ACEITO EM 08/10/2020

