

A HISTÓRIA COMO O INTRATÁVEL

EM *SIGNO SINAL* DE VERGÍLIO FERREIRA

EUNICE CABRAL
(Univ. de Évora)

99

1. Quando *Signo Sinal* saiu a público em 1979 não ocorreria a muitos designar este romance de Vergílio Ferreira como pós-moderno. O termo não tinha ainda entrado de uma forma sistemática no circuito da crítica portuguesa e o romance integrava-se mais facilmente na obra já vasta do autor do que numa classificação algo complexa e difusa como a relativa ao pós-modernismo. Recordemos que é deste ano o famoso relatório de Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne* e que, em Portugal, saiu no mesmo ano, na *Colóquio/Letras*, um artigo de José Guilherme Merquior intitulado «O significado do pós-modernismo». A polémica entre Jurgen Habermas e Lyotard sobre modernidade e pós-modernidade tem lugar por estes anos também.

Na crítica nacional, ocorreu, algum tempo depois, a Eduardo Prado Coelho associar este romance ao universo do pós-modernismo, reconhecendo nele a marca da pós-modernidade. De facto, este crítico, na linha de Eduardo Lourenço, sendo sensível à inovação que a obra romanesca de Vergílio Ferreira vinha traçando desde *Mudança* (1949), afirma que o romance referido tematiza a “suspensão da História” ou a “problemática da História imobilizada” (Coelho: 1984, p. 57). Como manifestação do tema e da problemática, menciona ainda um aspecto crucial, o da espacialização da narrativa. Na sequência desta observação, conclui que não será abusivo reconhecer no romance uma das características do pós-modernismo, o de «uma incredulidade generalizada em relação às grandes narrativas legitimadoras» (Coelho: 1984, p. 60). Em termos literários, esta crise, como bem observa o crítico, pode, entre outros aspectos, traduzir-se na «impossibilidade de qualquer narrativa» (Coelho: 1984, p. 59). Aliás, este texto ensaístico não se limita a fazer entrar no universo do pós-modernismo o romance de Vergílio Ferreira mas também um outro de Carlos de Oliveira, *Finisterra*, publicado um ano antes (1978).

Os dados estão lançados, sendo que um deles, que é subjacente ao texto narrativo em apreciação, é o de uma leitura da História que já não é legitimada por nenhuma grande narrativa, como conclui Eduardo Prado Coelho. Outra não é a significação dos passos do romance em que o narrador-protagonista interpela antropomorfizando a História num registo entre o tom jocoso e um tom ironicamente desesperado, aliás reconhecíveis noutros romances do autor mas, neste, centrando-se na problemática da História.

A nossa hipótese de trabalho é a de que, em *Signo Sinal* – mais do que em qualquer outro dos romances do autor –, é a indeterminação do rumo da História que leva ao tipo de discurso narrativo deste romance, o que, aliás, o faz entrar na categoria de romance lírico de Vergílio Ferreira tal como Rosa Maria Goulart o classificou e o configurou. Certamente que esta indeterminação é reconhecível noutros romances e de um modo mais claro a partir de *Estrela Polar* (Goulart: 1990, p. 142). Este factor é, no entanto, mais acentuado em *Signo Sinal*, romance em que a desconstrução temporal e a correlativa pulverização factual advêm substancialmente da ausência de directriz da História. Acrescente-se que esta ausência é efectivamente radical, como explicaremos, o que origina o funcionamento da construção alegórica no sentido em que Walter Benjamin o pensou¹, funcionamento este que se manifesta neste texto romanesco de um modo extenso e conseqüente.

2. O funcionamento da construção alegórica é impulsionado pela imagem do terramoto com a qual o romance abre. Antes, perfila-se um sujeito que anda perdido no meio das ruas de uma aldeia. Percebemos que esta deriva é, se não provocada, pelo menos acentuada pelo terramoto. «Vou à deriva pelo labirinto das ruas» é a primeira frase do romance e ainda a primeira do último capítulo. Esta deriva é literal mas é também metafórica, na medida em que o terramoto figura alegoricamente a revolução. De facto, a revolução é construída por um olhar alegórico no sentido em que Walter Benjamin o define, ou seja, como um princípio transfigurador que permite arrancar as coisas às suas correlações habituais, anulando a integração no contexto, o que revela uma significação que, por sua vez, só pode ser dada por uma abordagem descontinuista da História². A centralidade assumida pela deriva – que, por sua vez, permite a expansão da alegoria – decorre da actividade do sujeito que, como diz, é «dos que inventam a vida por sobre a vida, dos que constróem o real para além de todo o real e esse real é que é». A deriva é a metáfora do «desconhecido de todo o conhecido» (Ferreira: 1990, p. 95). O sujeito tem acesso (sempre relativo) a este conhecimento do desconhecido que impregna o mundo através da transfiguração, como expõe, aliás, o discurso do protagonista (Ferreira: 1990, p. 95).

Ora, a ausência de directriz da História torna este romance, se não o mais radical, um dos mais radicais quanto à distorsão e quanto à transfiguração da factualidade. O facto de a História não ter sentido vai a par com a inexistência da memória em *Signo Sinal*. Se o compararmos com outros romances de Vergílio Ferreira, um dos procedimentos que assegura a apropriação subjectivada da realidade, o relativo à memória como acto de rememoração, de facto não se encontra accionado neste romance, na medida em que não está em curso uma reconstituição de acontecimentos passados.

Sabemos que, na ficção deste autor, a memória é um tipo de conhecimento afecto à existência experimentada de um modo subjectivo por alguém. É certo que proporciona apenas um conhecimento relativo, fragmentado, secundarizado pelo

¹ Para Walter Benjamin, a alegoria é a expressão de uma irredutibilidade que se encontra no cerne das coisas. A alegoria representa a conversão do tempo em História em que esta se apresenta como ruína. A ruína converte-se na matéria-prima da alegoria no sentido em que as alegorias são no domínio do pensamento o que as ruínas são no domínio das coisas. Deste modo, as leis que presidem à construção alegórica são as da dispersão, as da separação que destroem a unidade das coisas e da natureza. Neste sentido, a alegoria dá a ver a total irredutibilidade entre a imagem e o conceito, concepção que entra na categoria da visão descontinuista do conhecimento e da História em Walter Benjamin (Cantinho: 2002, p. 77).

² A visão descontinuista da História permite destacar o fenómeno do fluxo histórico para melhor o compreender e interpretar, abordando-o na sua singularidade específica e admitindo uma temporalidade autónoma de inserção do fenómeno (Cantinho: 2002, p. 50).

desconhecimento sempre presente em todo o labor humano mas, mesmo com estas limitações, representa a possibilidade de conhecer alguma coisa do mundo. Assim sendo, a memória emotiva accionada noutros romances (um dos casos mais flagrantes é o de *Para Sempre*) assume-se como uma instância subjectiva na linha de uma apreensão de cariz fenomenológico. As alterações da cronologia, sobretudo enquanto demarcação imprecisa das analepses, o que origina a secundarização da história em favor da expansão textual e da hipervalorização do acto enunciativo em si (Goulart: 1991, p. 63) estão presentes neste como noutros romances do autor mas, noutros romances do autor, tem lugar uma reconstituição de uma história passada que vem ao presente da narração pela memória que funciona discursivamente por oscilações e que, conseqüentemente, fragmenta o universo diegético. Em contrapartida, o discurso deste romance lírico, *Signo Sinal*, assenta na transfiguração que ocorre no presente relativa a dados presentes. A vacilação do mundo, a descontinuidade no modo como é representada a realidade – vectores que são constantes desta ficção – assumem proporções muito acentuadas neste romance porque não existe uma história passada a narrar. Expliquemo-nos: existe um passado da aldeia povoado pelas suas personagens tipificadas da vida rural (a Mona, o Cantarola, o Xarepe, o Caçoila, o Marra, etc.) assim como o passado da vida de Luís Cunha, o protagonista, sobretudo o seu passado familiar. No entanto, não é aí que reside nem o fenómeno crucial nem o cerne da respectiva indeterminação. Por outras palavras: o passado da aldeia e o passado familiar do protagonista são secundários. O que é relevante é o terramoto que se aglutina alegoricamente com a revolução e que leva à pergunta fundamental, a de saber como reconstruir um espaço habitado (uma aldeia) que foi arrasado por um cataclismo. Trata-se de uma pergunta moldada pela procura de um perfil de um tempo histórico. A pergunta ficará sem resposta, apesar dos esforços e tentativas de solução.

3. Os três primeiros capítulos do romance instituem os universos que se entrecruzam em toda a narrativa. O mais importante é, sem dúvida, o universo do terramoto (ou seja, o que indica a destruição física da aldeia) que desemboca no universo da revolução, sem transições. A aglutinação de contornos alegóricos dos dois universos, o do terramoto e o da revolução, tem lugar porque a revolução é perspectivada de um modo marcadamente disfórico, sendo comparável a um cataclismo. Se é verdade que, de início, a revolução abre a possibilidade de reedificação da aldeia arrasada, logo é perceptível que a revolução se torna num terramoto em sentido figurado. Ou antes: o terramoto é a figura alegórica da revolução. Os epítetos por que é designada no texto romanesco não deixam dúvidas a respeito do modo catastrófico pelo qual a revolução é avaliada: «uma sarrabulhada de feira» (Ferreira: 1990, p. 17); «um alarido infernal» (Ferreira: 1990, p. 19). A revolução é balbúrdia, movimentação de massas de gente desencontrada e sem sentido; ataque cego contra um inimigo aparente e multiforme. Por esta razão, revolução e terramoto aglutinam-se através de imagens marcadas pela transfiguração fantasmagórica em que impera o sentimento de uma profunda alienação. Exemplo flagrante da alienação que fere toda e qualquer palavra revolucionária é o episódio do comício que tem lugar no largo da aldeia. É um discurso eivado das fracturas decorrentes da partidarização da vida política pós-25 de Abril em que a matriz socialista é levada a uma simplificação extrema. Este discurso rebarbativo e exaltado é interrompido pelo pedido para que fale a muda da aldeia («Fala a Muda» – Ferreira: 1990, p. 92). A Muda, também bêbeda, incentivada por desordeiros, acaba por se apoderar do microfone no comício e soltar sons desarticulados. Esta fala é a imagem da palavra política que se desgastou de tal maneira que já nada significa.

Um segundo universo é o correspondente à vida familiar de Luís Cunha, marcado pela ruína e pela morte. O terceiro capítulo inicia-se com a agonia e a morte do pai, antecedidas pelo enforcamento do irmão mais velho. Os dois universos referidos expõem as falhas, mas dos dois universos o mais problemático – o mais falhado – é sem dúvida o referente ao terramoto-revolução e posterior tentativa de reedificação da aldeia, porque, por um lado, é mais extenso sendo colectivo (quando comparado com o familiar), e, por outro lado, é mais durável, pois estende-se longamente no tempo. A revolução, ou seja, o final da ordem opressiva – único aspecto positivo que pode muito legitimamente ser lido como o fim da ordem salazarista – abre as possibilidades de uma reconstrução democrática, discutida em comum e que, consequentemente, sirva o melhor possível um número mais alargado de pessoas. Este é também o outro lado positivo da “sarrabulhada de feira” que percorre o país de norte a sul e de este a oeste.

Se analisarmos a narrativa em termos de universos, surge ainda um outro, que é o universo do mundo natural e que se distingue dos outros dois. Estamos a referir-nos ao espaço da praia, lugar de encontro entre o corpo do narrador-protagonista e a areia, o mar, o sol e as nuvens, tendo por envolvimento o calor do mês de Julho. Ao contrário dos outros dois universos, este é marcado por um encontro sem atritos, moldado pela harmonia. É um universo que escapa às ruínas, ou seja, ao tempo histórico. A experiência da praia, assim como o encontro e a companhia do cão Teseu, configuram uma realidade presente do domínio do “estar”, por isso fora da História, inscrevendo-se, então, num espaço-tempo que escapa ao desencanto e à perda de experiência autêntica. Só este mundo adâmico e original permite o conhecimento da “verdade da vida”, oposto claramente à “verdade histórica” feita de variações e de ruído sempre incompletos («Uma quietude a toda a volta, a areia estende-se até a umas rochas a pique batidas pelas ondas, a vida suspensa na verdade de ser. Leve, uma aragem passa e uma alegria intrínseca de uma promessa de nada, apenas estou» – Ferreira: 1990, p. 23).

O “estar” na praia, inserido nos respectivos elementos circundantes, entra numa outra dimensão, a da “divindade” de um encontro cristalino, puro, real e presente («a divindade visitou-me» – Ferreira: 1990, p. 23). Esta verdade é configurada pela presença individualizada e única, acontecida no presente, vector que atravessa toda a ficção vergiliana desde *Aparição*. Esta verdade (a única verdadeiramente fiável) é identificável com e pelos contornos do “eu” como a medida de todas as coisas e como uma decorrência fenomenológica e existencialista no sentido em que todo o acto cognitivo é um acto subjectivo.

Em *Signo Sinal*, a evidência do domínio da subjectividade (puramente subjectiva, acrescentamos nós de um modo deliberadamente redundante) aponta sobretudo para a obscuridade, para o signo. O “eu” é também o princípio e o fim de todas as coisas (como noutros romances do autor) mas, no romance em análise, o “eu” não consegue atingir a verdade a não ser quando está entre os elementos da natureza. Estes configuram uma plenitude cuja verdade pode ser experimentada de um modo imediato e presente («a verdade da vida entre o sol e o mar» – Ferreira: 1990, p. 23), o que consubstancia a belíssima epígrafe ao romance da autoria de Heraclito: «A harmonia invisível é mais forte do que a visível». Por outras palavras: o espaço da praia – onde o narrador experimenta a plenitude de ser – é o único que o acolhe inteiro porque existe desde sempre numa quietude imóvel e inquestionável cuja harmonia invisível é, por isso, mais consistente. A harmonia visível, ou seja, a construída na História, é mais fraca; está sujeita às mutações em busca de um aperfeiçoamento que no “aqui e agora” e por agora se esgotou.

De facto, em *Signo Sinal*, a meditação melancólica deste sujeito incide a partir de si para um fora de si mesmo situado no mundo natural – no qual está incluído o cão Teseu, interlocutor privilegiado do protagonista – em oposição ao mundo estruturado pelos seres humanos, visto que estes existem em fractura uma vez que não têm um rumo a dar à História. Neste contexto, a vida tradicional da aldeia é um duplo do mundo natural visto que se regia por leis antiquíssimas («havia uma verdade na vida, cumpriam-na para a eternidade» – Ferreira: 1990, p. 114). É este mundo inteiro, unificado, que chegou ao fim, rematado pelo terramoto-revolução. Dos sinais visíveis e aceites de um mistério certo e antiquíssimo passou-se ao signo que aponta uma aldeia que continua em ruínas, por reconstruir.

4. A obscuridade implícita em todo o texto romanescos de *Signo Sinal* é a referente à interpretação da História, sendo que esta surge como indecifrável, no sentido em que já não permite que a leiam. A História, por razões complexas e não totalmente compreensíveis, cortou relações com os seres humanos; não dialoga porque se desgastou no modo tradicional de ser entendida («Há uma lei da vida, onde se gera? agora a vida não tem lei, o signo que a oriente» – Ferreira: 1990, p. 112). A presentificação da História demonstra ser um projecto gorado, visto que a História não comparece à chamada. Em vez dela, surgem os «pregadores do futuro, garganteadores da verdade histórica» (Ferreira: 1990, p. 23) que criam uma vozaria sem sentido e que não conseguem levar a cabo a construção da aldeia.

A narrativa que consiste em contar que a História abandonou os seres humanos é semelhante a outra narrativa que diz que Deus abandonou as suas criaturas. Tal abandono deixou, por isso, desempregados os que querem planear o futuro, os que querem atender ao progresso e às forças históricas. Eis a razão para a falta de sentido das explicações dos que acorrem à aldeia e planeiam a sua reconstrução. As soluções são apresentadas num tom definitivo pelos seus enunciadores mas o modo irónico através do qual o narrador-protagonista as contextualiza torna-as ineficazes; em pouco tempo tornar-se-ão apenas palavras “levadas pelo vento”. Vejamos como o narrador-protagonista responde à pergunta fundamental do Arquitecto: «... que faço eu aqui? // Mas não fazes nada. Olhas como eu a ruína e a morte» (Ferreira: 1990, p. 37).

A ausência de resposta da História tem algumas razões discerníveis como, por exemplo, a dificuldade em dar resposta num tempo marcado pela diversidade e pela multiplicidade. Será esta uma das características mais acentuadamente pós-modernistas deste texto romanescos: «Que significava a reedificação de uma aldeia para um modo desmultiplicado de ser diferente?» (Ferreira: 1990, p. 21). Este é o rosto da condenação da missão histórica a encontrar visto que se prefiguram simultaneamente demasiadas escolhas (eventualmente todas tendo alguma razão de ser) mas muito semelhantes entre si. Nenhuma das respostas sobressai das outras, condenando a energia revolucionária a esgotar-se na repetição. É a própria abundância de soluções propostas proveniente de uma visão perspectivística do mundo humano que fragmenta, que arruína a possibilidade de renovação autêntica. O aparente “novo” surge condenado a desaparecer para dar lugar a outro mais “novo”, também ele substituível por outro que mais tarde ou mais cedo chegará. Por comparação, a praia, o sol e as nuvens *estão* simplesmente, sem outra explicação senão a de existirem.

O texto romanescos apresenta de facto a ausência de resposta da História, não pela exposição (anterior à resposta) de uma diversidade enriquecedora de propostas que contribuiria para uma solução positiva, mas como um vazio e um impasse dos quais parece ser impossível sair («Meu Deus, falta-me tudo [...] quando virá ao de cima, para a nossa visibilidade?» – Ferreira: 1990, p. 112). A diversidade de propostas,

o eventual modo de ser diferente não são vistos como uma contribuição para a revelação da verdade, acrescentemos nós, histórica: «Queremos construir a nossa vida e não sabemos com quê» (Ferreira: 1990, p. 213).

Deste modo, a descontinuidade instituída pela energia revolucionária é disruptiva e negativa. No final, esta energia, não tendo uma transcendência nem algum valor que consiga escapar ao desgaste da substituição aleatória de uma solução por outra, mostra ser da ordem de uma catástrofe sem redenção; revela apenas a resignação e a ignorância humanas: «os homens dormem na resignação, na paz profunda de quem ignora» (Ferreira: 1990, p. 268). Por outras palavras: a revolução, que permitiu inquirir sobre a resposta mais acertada, à medida que revela os saberes mortos, volve-se em “terramoto”, torna a vida humana em escombros. De certo modo, ressalta o desfazamento entre a procura apaixonada, neste caso concreto, de uma face histórica e o que se encontra que é nada. Comenta o narrador-protagonista: «nós trazemos connosco uma paixão danada, mas não sabemos de quê, Teseu» (Ferreira: 1990, p. 163).

De facto, em *Signo Sinal*, o processo de significação mais comum noutros romances está ausente. Esse processo provém do acto da rememoração e da presentificação de acções passadas, filtradas pelo “eu” do sujeito, o que outorga uma margem considerável de significação à narrativa. Neste romance, o núcleo principal da acção, a revolução ou o terramoto, está a ter lugar no presente da narração e é neste presente que se revela em todo o seu desastre, não chegando a significar. A revolução é estilhaços consumidos numa energia cuja significação, a ter lugar, decorreria de uma resposta a ser-se homem com a História («Tenho de saber todas as mensagens, saber todos os cálculos, conhecer todas as probabilidades de se ser homem com a História» – Ferreira: 1990, p. 211).

A antropomorfização da História como uma mulher de comportamento imprevisível é significativa do modo como o protagonista a apreende. Apreende-a como uma mulher (“uma tipa”) hesitante e indecisa por não saber o que fazer: «a História está entalada e não sabe que fazer» (Ferreira: 1990, p. 212). Ou então como uma figura feminina enganadora e eventualmente manipuladora que seduz ou que se deixa seduzir para melhor enganar o parceiro de sedução no final: «Porque a História, Teseu, é uma tipa cheia de caprichos e manigâncias clandestinas. A gente julga que está com ela e ela codilha-nos sem nos dar satisfações» (Ferreira: 1990, p. 211).

A inexistência de rumo consubstancia-se na diegese no facto de o terramoto-revolução abrir o espaço da discussão em torno da reconstrução da aldeia mas a aldeia não é efectivamente reconstruída. De facto, todas as propostas de reconstrução da aldeia parecem votadas ao fracasso na medida em que nenhuma das propostas é suficientemente mobilizadora e convincente. As propostas são ruído sem significação até que um dia começa a reconstrução da aldeia a partir da capital e de uma equipa de técnicos e de engenheiros. A figura mais importante da reconstrução a partir da aldeia e das suas gentes, o Arquitecto – figura que tinha aparecido logo a seguir ao terramoto e que discutia com todos a reconstrução – desaparece sem deixar rasto. Não é conhecido pela equipa que chega da capital. As obras começam mas, no entanto, são interrompidas por mudanças de plano no governo central e por falta de verbas. A aldeia continua por reconstruir, sem centro e paralisada num labirinto confuso. A conclusão é clara: os que vivem a aldeia e na aldeia não conseguem reconstruí-la; só os que não fizeram a experiência desta realidade traçam planos para ela mas mesmo esses planos estão sujeitos à insuficiência de meios. No fim, a aldeia está de novo deserta devido à incapacidade humana de construir.

A meditação do protagonista diz o que falta para que a reconstrução da aldeia tenha lugar: «uma ordem nova e certa e irrecusável» (Ferreira: 1990, p. 268), que

poderia restaurar os elos internos das coisas entre si, recriando uma harmonia invisível. Enquanto essa ordem não chega, existe apenas o mundo natural, inquestionável e imperturbável, na sua perfeição e a difícil aprendizagem de se ser humano enquanto se vive, o que o protagonista designa como «a minha vocação terrena» e «o triunfo breve do meu corpo» (Ferreira: 1990, pp. 267-268).

5. A “ordem nova e certa e irrecusável” prefigura um entendimento da História como continuidade, como linearidade e, em última análise, como tradição. Este é o único modo de entender a História pelo narrador-protagonista, mas a reconstrução da aldeia pede um outro entendimento que não chega a ter lugar apesar de ser percebido como o que deveria ser decorrente do “modo desmultiplicado de ser diferente”. Para que tal modo tenha lugar, haverá que aprender a ser diferente com a experiência (não contra a experiência) no sentido em que esta (a experiência) tem também uma dimensão que não é redutível ao que é conhecido e que comporta um estado de abertura permanente. Entendida deste modo, a actualidade reenvia necessariamente para a noção de perigo no sentido em que Walter Benjamin defende que não se pode considerar a História de outro modo senão como uma constelação de perigos (Cantinho: 2002, p. 133).

A História toma a figura de elemento intratável neste romance porque a actualidade não tem permitido nem o encontro com uma ordem certa marcada pela continuidade nem a admissão de um estado de abertura permanente que indicaria a descontinuidade. Só considerando este último estado seria possível admitir *positivamente* o silêncio e a espera implicados numa História que (eventualmente) procura o seu caminho. Neste sentido, o facto de a História se encontrar paralisada na actualidade pode ser apenas o estado aparente e correspondente a uma transição, na medida em que o invisível – que é mais forte do que o visível – está em trabalho para encontrar rumos aos quais atribuir significações. Para que a História deixe de ser o elemento intratável, negativizado terá que passar a ser configurada enquanto possibilidade e através de uma margem considerável de desconhecido inevitavelmente implicada em todo o presente⁵. Aliás, o narrador-protagonista percebe por antecipação o que está em jogo quando se refere a «o real para além de todo o real e esse real é que é» e ainda «o desconhecido de todo o conhecido» (Ferreira: 1990, p. 95). Assim sendo, certamente não haverá “uma ordem nova e certa e irrecusável” impressa na História pois, para que tal ordem existisse, ter-se-ia que pensar e dar lugar apenas ao conhecido e ao imediato da História. Ora, de certo modo, no nosso entendimento, todo o século XX provou que pensar a História apenas numa dimensão de linearidade e de continuidade pode ser uma ilusão. Com efeito, o facto de a indeterminação da História, que é central neste romance, ser vista como uma falha, como um vazio estéril resulta de a História ser configurada pelo pensamento sistemático que procura captar de um modo linear a verdade do futuro. Para o narrador-protagonista, o ser-se homem com a História significa efectivamente dar um rumo certo aos acontecimentos presentes.

Como conclusão, podemos afirmar que o posicionamento do narrador-protagonista é oscilante à imagem do universo representado no romance: oscila entre o desejo de certeza quanto ao rumo da História e entre a convicção de que existe em

⁵ Este é um dos significados do texto ensaístico de Manuel Gusmão que consiste em fazer sobressair a noção de que a historicidade da História é múltipla enquanto campo e condição da pluralidade conflitual dos sentidos, o que comporta a possibilidade do futuro como figura do desconhecido a vir, como escuta activa e ainda como experiência de uma ausência no presente (Gusmão: 2001, pp. 187-192).

toda a ordem uma margem de “desconhecido” que não tem ainda, no presente, expressão material⁴. Dito de outro modo: mesmo que uma ordem seja encontrada de modo inequívoco, essa ordem traz em si irremediavelmente uma desordem potencial, em semente que desabrochará mais tarde ou mais cedo. Esta é a condenação a que toda e qualquer ordem humana está votada. A indeterminação da História ou a sua abertura imprevisível são expressas, no final do romance, pelo período truncado: «Mas um dia» (Ferreira: 1990, p. 268).

⁴ Seguindo a concepção benjaminiana, poderemos apontar como principais eixos da nova visão da História uma concepção de tempo qualitativa e diferencial (Cantinho: 2002, p. 16).

Bibliografia

- CANTINHO, Maria João
2002, *O Anjo Melancólico – Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, Coimbra, Angelus Novus Editora.
- COELHO, Eduardo Prado
1984, «Signo Sinal ou a resistência do invisível», in *A Mecânica dos Fluidos – Literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FERREIRA, Vergílio
1990 (1.^a ed., 1979), *Signo Sinal*, Lisboa, Bertrand Editora.
- GOULART, Rosa Maria
1990, *Romance Lírico – O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.
- GOULART, Rosa Maria
1991, «Da prosa lírica finissecular ao romance lírico moderno», in *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Portugueses da Universidade do Minho, n.º 6, Braga, Universidade do Minho.
- GUSMÃO, Manuel
2001, «Da Literatura enquanto Construção Histórica», in *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada* (org. Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão), Lisboa, Publicações Dom Quixote.