

Arte, cultura e memória: Vergílio Ferreira

Rosa Maria Goulart
Universidade dos Açores / CLP
rosambgoulart@gmail.com

Resumo

A obra de Vergílio Ferreira lembra-nos que nós somos herdeiros de toda uma cultura que nos antecedeu e que cada artista expressa à sua maneira, afirmando a sua originalidade nesse específico modo de sentir e dizer. Sendo homem de escrita, ele desejaria como mundo perfeito aquele em que a memória do passado, cristalizada na cultura transmitida pela letra, apontasse um futuro instaurador da Grande Ordem Universal – inalcançável, mas que alimenta o seu sonho de plenitude artística. Dominada pela ideia, à boa maneira existencialista, de que o homem é “um ser para a morte” e, portanto, um ser no tempo, ela mostra que só por um expediente artístico se converte em intemporal o tempo que passa, sendo também por essa via que se persegue o mundo das origens.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, arte, cultura, memória, tempo, Grande Ordem Universal

Abstract

Vergílio Ferreira's works remind us that we have inherited an entire culture that preceded us and that each artist conveys it in their own way, showcasing their originality through a particular way of feeling and expression. Being a writer, he would wish for a perfect world one in which the memory of the past, crystallized in the culture expressed by the word, pointed towards a future that would establish the Great Universal Order – unattainable but that feeds its dream of artistic fullness. Following the existentialist tradition, it is dominated by the idea that man is 'a being bound for death' and, therefore, a being that is part of time, revealing that the passage of time can only be rendered timeless thorough artistic creation, with this also being the means through which one pursues the world of our origins.

Keywords: Vergílio Ferreira, art, culture, memory, time, Great Universal Order

Num texto de homenagem ao saudoso colega e amigo Doutor Carlos Cunha, e lembrando a sua área principal de investigação, a história literária, de necessária convocação da memória, ocorreu-me como objeto de análise um autor que admirávamos e sobre o qual havíamos trabalhado. Devo ainda acrescentar que o meu primeiro diálogo com ele foi precisamente à volta da obra literária de Vergílio Ferreira.

Em Vergílio Ferreira, licenciado em Filologia Clássica, a preocupação de fundo é a que assenta na ideia de que nós somos os herdeiros de toda uma cultura que nos precedeu e que cada artista expressa à sua maneira, afirmando a sua originalidade nesse específico sentir e dizer – assim o expõe em várias passagens da sua obra. Ser original é, para ele, destacar os traços significativos por entre o traçado confuso, múltiplo e inextricável que a vida inscreve (Ferreira, s/d: 30); é desvelar aquilo que se apresenta diariamente aos nossos olhos e representá-lo artisticamente como revelação (“e como tudo o que é revelado, o que [o artista] revela emerge do oculto e do imprevisível”- Ferreira, s/d: 30). Em *Conta-Corrente V* (anote-se que no autor há posições, declaração de princípios, preferências, opções estéticas e filosóficas que circulam, com poucas variantes, de uns livros para os outros), escreve que “todo o presente espera pelo passado para nos comover” e desenvolve um conjunto de argumentos, a fim de concluir que a urgência de viver o presente necessita do filtro do passado que o purifica e sublima¹.

Nesse profundo respeito pelo passado que de certo modo enforma o presente, Vergílio nutre uma especial admiração pela cultura clássica, onde pontuam os tragediógrafos gregos. Sófocles é uma das suas grandes referências e termo *a quo* quando se trata de elencar a sua família literária.

Essa relação com a memória do que foi não é linear, seja porque, como nos têm ensinado os especialistas de várias áreas de conhecimento (psicologia, psicofisiologia, neurofisiologia, biologia, psiquiatria – fundamental esta no estudo das perturbações da memória), e como expõe Jacques le Goff, no verbete da Enciclopédia

¹ Cf. Ferreira, 1987: 67: “Há vária gente que não gosta de evocar o passado: uns por energia, disciplina prática e arremesso. Outros por ideologia progressista, visto que todo o passado é reaccionário. Outros por superficialidade ou segura de pau. Outros por falta de tempo, porque todo ele é necessário para acudir ao presente e o que sobra, ao futuro. Como eu tenho pena deles todos. Porque o passado é ternura e a legenda, o absoluto e a música, a irrealidade sem nada a acotovelar-nos”.

Einaudi, o próprio conceito de memória é variável, segundo as diversas culturas e respetivos usos, sendo ainda aspeto relevante o que respeita a um saber próprio das comunidades de oralidade, em oposição à cultura escrita².

Nem todas estas vertentes da memória são, naturalmente, exploradas por Vergílio Ferreira e mesmo a referência a arquétipos ou mitos, que nos parece ser-lhe de grande afeição, pouco ou nada tem a ver com os mitos das sociedades arcaicas transmitidos oralmente; a sua cultura é uma sólida cultura de escrita. Ainda quando se reporta ao mundo original, Vergílio colhe-o através de possíveis representações sedimentadas num substrato cultural que ele foi conhecendo, assimilando e com ele dialogando. Daí que os “sem-memória” da sua obra sejam os que não leem, não escrevem e não têm imagem de si, o que às vezes está em correlação, como acontece com Pedrinho, em *Rápida, a Sombra*, que não se reconhece ao espelho e não preservará a memória dos livros escritos pelo avô, porque a mãe só o educou para um tempo raso, de um aqui e agora sem antecedentes.

Ao contrário destas novas gerações, o narrador/personagem vergiliano guarda zelosamente as recordações, fixando-as na posterior narração da sua história vivida, com muita imaginação à mistura. Guarda memórias, muitas, de lugares, objetos, obras de arte, álbuns de fotografias, estes com a insinuante função de representarem fielmente o real ao mesmo tempo que escondem pormenores. Em *Aparição*, a semelhança estabelecida entre a magreza da tia Dulce, representada na fotografia do álbum, e uma suspeita, numa comparação de forte impertinência semântica (“magrinha como uma suspeita”), esconde qualquer coisa que a narrativa não diz, mas deixa, maliciosamente, imaginar. Não se dirá que aquele álbum da tia de Alberto Soares cumpre na íntegra a função que, segundo Pierre Bourdieu, cumpria, no século XIX e início do século XX, o tradicional “álbum de família”, mas preserva, como este, a memória familiar,

² Na *Enciclopédia Einaudi* Jacques Le Goff (Le Goff, 1984: 11-50) desenvolve o seu estudo distinguindo a) a *memória étnica*, isto é, a memória coletiva dos povos sem escrita; b) o *desenvolvimento da memória*, compreendendo a passagem da oralidade à escrita, da Pré-História à Antiguidade; c) a *memória medieval no Ocidente*; d) os *progressos da memória escrita e figurada da Renascença aos nossos dias*; e) os *desenvolvimentos contemporâneos da memória*. Há outros desenvolvimentos de extrema pertinência no texto, apesar da data em que foi publicado (de 1977 a 1982; o volume consultado na edição portuguesa é de 1984), inclusivamente no que respeita à eletrónica e ao chamado código genético.

embora sem a “candura” que parece querer significar o sociólogo francês, quando escreve que “não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais a confiança e seja mais edificante do que um álbum de família” e que “todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas” (Bourdieu, 1965: 54).

Quanto aos mitos, se, por um lado, eles reatualizam uma realidade primordial, a sua preservação memorial não tem que ver nesta obra com as narrativas que nas sociedades de transmissão oral os perpetuam pela voz dos recitadores, se bem que ela tenha subjacente a ideia de mundo original, cuja *memória* fundacional a acompanha. Sendo homem de escrita, que lê os sinais do seu tempo, Vergílio Ferreira desejaria como mundo perfeito aquele em que a memória do passado, cristalizada na cultura transmitida pela letra, apontasse um futuro instaurador da Grande Ordem Universal – inalcançável, mas que alimenta o seu sonho de plenitude artística. O nosso autor, cujos romances da última fase foram reconhecidos como pós-modernos, falecido na última década do século XX, não convivia bem com a totalidade dos pressupostos da pós-modernidade, mas também não se reconhecia na bem arquitetada narrativa do século precedente, dado não ser representativa da fragmentária estrutura do mundo contemporâneo.

É complexa, parecendo até às vezes contraditória, a relação de Vergílio com a memória e bem assim com a História, especialmente quando propõe uma intensa vivência do presente como absoluto ato de liberdade e de afirmação perante si próprio e uma ideia de destino como princípio e fim de todas as coisas. Trata-se então de destino em duplo sentido e em direções opostas: como uma espécie de predeterminação e como meta. A primeira vertente não se coadunaria com a tão ansiada liberdade, que então seria uma liberdade condicionada: o homem é determinado (não confundir com o determinismo do século XIX) pelo seu próprio contexto histórico-social e cultural, os seus interesses, as suas paixões. Daí a afirmação de que mesmo nas nossas escolhas mais autênticas “nós escolhemos sem escolher”, porque algo nos domina, inclusivamente aquilo a que ele chama com frequência, um “sentir de raízes” ou uma “verdade de sangue”.

A sua noção de obra de arte é fortemente idealizada, situada num nível superior àquele em que residem os seres e objetos do mundo empírico. É consolo e redenção, muito embora o autor

pretenda que ela, sem ser uma mimese do real, represente os problemas do seu tempo, um tempo disfórico que só a arte redime³. Dito de outro modo, a liberdade que a arte implica é apenas “um pequeno triunfo sobre a morte: tal liberdade é tão pobre em face de tudo o que nos esmaga” (Ferreira, 1979: 243).

Nesta relação, nem sempre pacífica, de passado e presente, a recuperação dos mitos ou a revisitação presentificada dos eventos, sejam os da pequena história individual sejam os da memória coletiva dos grandes feitos da História, nacional ou universal, significa, assim, muitas vezes uma necessidade de consolo perante um presente em degradação civilizacional e cultural a que bastas vezes se refere nas passagens romanescas de nítido pendor ensaístico, no ensaio ou nas entradas de diário⁴. Seleciona então os lugares carregados de uma memória boa, quer seja a memória mítica quer seja a daquilo que ele próprio mitifica, lugares que no seu universo literário são recorrentes

³ O texto que encerra *Do Mundo Original*, e datado de “Évora, Março, 1957” (já era então um escritor promissor, apesar de o melhor da sua obra e o seu pleno reconhecimento virem depois), designado “A Chave”, é uma espécie de autojustificação, o que não é raro em Vergílio Ferreira, onde expõe o seu modo de parar o tempo em momentos de exaltação rememorativa ou de intensa vivência de instantes privilegiados. Então abandona-se a um presente de pura adesão, sem uma razão explicativa, possuído apenas pela memória das coisas que o fascinam, os nomes dos artistas que amou e admirou, as obras, não apenas literárias, que o marcaram: o *Rei Édipo*, de Sófocles, *Os Maias*, de Eça, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, o *Velho Rei*, de Rouault, *A Trança*, de Júlio Resende, etc. É assim a sua memória da arte: “É pois certo que o “meio” cinge o artista, que o homem não é livre, embora se sinta livre [...]. De que me serve tudo quanto disse, pensei, agora que estou só, desarmado, em face de todas estas obras? Carlos da Maia e Ega retardam os seus passos noctívagos numa Lisboa irreal, porque aquela noite de Inverno tem a pureza inverosímil da minha saudade absurda, como a tem os serões do Ramalhete com o calor bom do fogão. Como posso evitar em mim um acesso divino, perante o milagre fantástico e doloroso da vida, quando os homens desse carro de combate que se salvou do fosso, descobrem a realidade da terra, no fim de *Les Noyers d’Altenburg*? Meu *Velho Rei* de Rouault, sonho trágico e milenário do homem, grandeza decaída, com a tua coroa já de Carnaval, essa flor de lirismo e de loucura na mão!” (Ferreira, 1979: 251-252).

⁴ Há um insanável conflito neste pensar vergiliano, por querer ser do seu tempo sem o lado mais negativo dele, aquele que o escritor entende como negação de valores e desprezo pela cultura, um desprezo que altera a hierarquia dos saberes. O exemplo mais flagrante é o da filosofia, outrora nobre e hoje “em estilhaços”: “Nós sabemos que em cem anos as prodigiosas descobertas que se operaram remeteram para a pré-história os quinhentos mil anos ou o milhão que o espírito humano já durara. E nesta irrupção vertiginosa era talvez inevitável que tudo se estampasse em destroços. Como é significativo pensar-se que a filosofia, que foi sempre o mais nobre saber do homem, seja hoje a caricatura e os estilhaços desse homem.” (Ferreira, 2001: 118).

(a montanha, a aldeia, Évora, Coimbra...), e neles se detém, sendo a respetiva descrição dos momentos mais altos da sua prosa lírica.

Reportando-se, no presente, ao tempo em que ainda havia deuses – o nietzschiano anúncio da sua morte não deixa de abundantemente o (pre)ocupar –, confere-lhes uma existência em que talvez não queira acreditar, mas que lhe (nos) faz falta⁵:

Comparemos as suas posições em 1958, aquando da publicação de *Do Mundo Original*, e as sustentadas trinta anos depois em *Arte Tempo*, que, como o título indica, trata especificamente da temporalidade da arte. Reinsiste na ideia de que esta se não separa da vida e de que é impensável uma arte intemporal, porque ela está intimamente conectada com o tempo e o lugar em que nasce e bem assim com as experiências de vida ou com as motivações pessoais dos respetivos autores. Picasso pintou touros e cavalos, Rousseau pintou leões, há cães nas pinturas de Velasquez, Courbet e Tamayo, recorda. E justifica com a resposta à sua própria pergunta (“Porque não admitir facilmente que pintassem escaravelhos?”), a saber: “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” (Ferreira, s/d: 10). Tal não impede, contudo, que ele a intemporalize, por uma vontade e um poder que a arte lhe confere.

Como conciliar então as duas vertentes, tão arreigado se mostra ele a toda uma herança cultural que muito preza? Na sua ânsia de explicar, quererá esclarecer-se a si próprio ou neutralizar as aparentes contradições, mas também, certamente, evitar interpretações erróneas. Marcada toda a obra pela ideia de morte como ameaça ao milagre da vida, ela lembra-nos constantemente, à boa maneira existencialista, que o homem é “um ser para a morte” e, portanto, um ser no tempo. Só, portanto, por um expediente artístico ele converte em intemporal o tempo que passa e é também por essa via que atinge o mundo das origens. *Arte Tempo* revê a questão e, reinsistindo na ideia de que “a arte existe no tempo”, ele formula, como faz com frequência, uma pergunta (“E, no entanto, que é que fala em nós quando lhe

⁵ Cf. Ferreira, 1979: 239: “O ateu de hoje admite a religião (ou melhor, a crença), porque se separou dela. Mas, fundamentalmente o que se nos insinua é que um irresistível sinal sagra aí uma certa identificação do absoluto da arte de hoje, fechada em si, com o da arte religiosa do passado: indício de uma saudade, apelo a uma única e irrecuperável justificação de plenitude, saudação de um eco da memória dos deuses mortos ao tempo da sua presença nos homens, da presença dos homens neles: é sobretudo hoje que descobrimos na arte a face do sagrado...” (Ferreira, 1979: 239).

concebemos ou exigimos a intemporalidade?") para seguidamente lhe dar a resposta, subjetiva (como é todo o ensaio), com a inconfundível marca pessoal do autor: "A arte é um absoluto como vivência e apela para uma universalidade kantiana de um julgamento absoluto" (Ferreira, s/d: 35). Então corrige, ou completa, a anterior afirmação de que a arte só é do seu tempo: "Toda a obra de arte que nos atinge vivemo-la no absoluto e o tempo espera suspenso na sua duração. Como sentir então o precário e relativo dessa obra? Como não sentir que não há "História da Arte", mas sucessivos e intensos instantes de eternidade que se vão repercutindo outros no que é outro e o mesmo na sua vária manifestação?" (Ferreira, s/d: 40)⁶.

Esta defesa da intemporalidade da arte entende-se ainda por um descontentamento em relação à do tempo presente, que ele diz estar em desagregação e em perda, uma perda, inclusivamente, do sagrado que lhe estaria ligado quando ela era tida como sublimação da vida, um sagrado já não visto numa estrita dimensão religiosa, mas como algo de separado do homem, intocável. Saberá que lutava contra muitas das teorias da arte contemporânea, que não ignorava, mas não desistia de defender com inteligência e emoção aquilo em que acreditava.

É também na conjugação de tempos, o presente e o pretérito, que incluímos outro tópico muito reiterado: o da voz enquanto ressonância, ou confluência, de culturas, personalidades, tempos históricos, tendências filosóficas. Se a um primeiro nível se destacaria a voz como sinónimo de entidade enunciativa (e a obra vergiliana dá-nos suficientes pistas para seguirmos esse filão, que a exegese vergiliana bem tem explorado), numa indistinção de oralidade e escrita, em muitos outros contextos ela significa um diálogo com autores e obras, uma posição do escritor em relação às suas influências ou à sua família literária, enfim, a síntese daquilo que ele foi colhendo nos outros e lhe ajudou a (re)conhecer a sua própria voz. Escreveu num dos seus ensaios que é da nossa própria voz que depende que outra voz nos responda.

⁶ Leia-se também a seguinte passagem de *O Mundo Original*: "Destruída a "intemporalidade" da Arte, reconhecidas as limitações do condicionamento histórico, o grande sonho de um acorde único de todas as realizações artísticas ao longo dos séculos não cessa de seduzir. Por isso mesmo, a própria teorização artística é tocada de um apelo poético que ultrapassa o rigor das ideias e as dissolve numa bruma longínqua de emoção: discutir uma obra de arte, *situá-la*, condicioná-la, é atentar contra a sua qualidade imediata *de arte*" (Ferreira, 1979: 45. Sublinhados do autor).

Não se trata apenas de uma voz pessoal uniforme e invariável, porquanto a multifacetada obra de Vergílio nos oferece gradações, segundo se trate da ficção, do diário, do ensaio ou da epistolografia. Nem falamos apenas da mais óbvia distinção entre o “eu” textual e o autor empírico, mas também, e sobretudo, dos diversos graus de presença daquele nos seus escritos e das implicações daí resultantes. Neste aspeto, e deixando agora de parte uma ideia por ele expressa e a que já nos referimos noutro estudo, a da autenticidade, refira-se apenas o modo como certas entradas do diário chegam a criar um “eu lírico”, instaurador de um espaço de nobreza contextualmente inesperado, uma vez que o diário é por ele definido como o género que recebe as aparas ou é “caixote do lixo” onde vai despejando a banalidade do quotidiano, embora também seja a “manta” onde agasalha o seu desconforto e a sua solidão – é ele quem o escreve.

Sendo o ensaio um género ainda considerado eminentemente retórico, uma arte de convencer pela argumentação e pelo estilo atraente, e, portanto, reconhecidamente subjetivo, normal é a presença, sob diversas formas, do escritor no seu próprio discurso. Não é apenas origem do mesmo, mas entidade que, na abordagem de determinado tema, *ensaia* respostas ou formula interrogações, arrisca juízos de valor, partilha valores e crenças.

Distinguindo vários tipos de crítica e de ensaio, o escritor reconhece neste uma maior ou menor aproximação entre eles, como igualmente distingue (e conscientemente pratica) um certo tipo de ensaio na fronteira do literário, distinto de outras modalidades ensaísticas.

A memória de Vergílio é bem o que Judith Schlanger chama uma *memória cultural*, não cronológica, com uma diferente organização, seletiva, digamos, trazida ao presente por diversas motivações mais ou menos conscientes. Aquela autora fala em termos mais gerais, reportando-se a uma memória coletiva que redistribui de forma desigual os fenómenos do passado, situando uns no centro e outros na periferia⁷, mas imaginamos igualmente no autor português a

⁷ “Pourquoi est-il possible de créer le nouveau en tant qu’ancien? Cette pseudo ancienneté réussit parce qu’elle est acceptée au départ non pas comme une illusion (ce qu’elle devient très vite), mais comme un marqueur qualitatif. Autrement dit, parce que la mémoire culturelle a une organisation dyschronique. Les contenus de la mémoire culturelle sont présents tous à la fois, mais pas de la même façon, et ils n’ont pas tous la même présence. Ils sont centrés, et ce n’est pas tout pêle-mêle et homogènes qu’ils existent. Ils existent comme majeurs ou mineurs, centraux ou périphériques, proches ou

construção de um cânone pessoal, da sua responsabilidade, onde arruma e preserva os que mais preza.

Porque há uma sabedoria herdada que urge preservar, vale sublinhar em Vergílio o conceito de enciclopédia e de biblioteca, até porque lhe está fortemente enraizada a ideia de que *verba volant scripta manent*. A biblioteca, num sentido que vai além do literal e se destaca como metafórico (saber acumulado e/ou assimilado), e metonímico (extensão natural do próprio autor enquanto homem de cultura), é, a par da obra que ele produz, o tesouro onde guarda o lastro literário-cultural que pôde amealhar e onde, como naquela, deixa as suas impressões digitais⁸.

Uma das ideias nucleares a colher dos seus romances, desde *Aparição*, é a da necessidade de escrita para fixar o transitório e o perecível. Escrevia Alberto para segurar nas suas “mãos inábeis o que fulgurou e morreu”; continuaram a fazê-lo Júlio (*Rápida, a Sombra*), Paulo (*Para Sempre*), João (*Em Nome da Terra*).

A mais recente reflexão vergiliana foi, contudo, acompanhando a progressiva desvalorização da letra, em benefício de outros suportes, como os registos magnéticos. Vergílio não é, aliás, imune às consequências dessas transformações propiciadas pela evolução tecnológica e refere-o em *Pensar* – onde se lhe percebe uma certa nostalgia, ao assinalar, por exemplo, a retirada da epistolografia em favor do telefone⁹.

Para ser bem lido, e para se contextualizar aquilo que às vezes nos parece contraditório, o longo percurso literário de Vergílio Ferreira exige, como é normal, uma cuidadosa atenção ao tempo em

lointains, pertinents ou caducs, officiels ou marginaux, trésors ou déchets, parmi ou au-dessus, et ainsi de suite.” (Schlanger, 2008 : 137).

⁸ “Uma biblioteca é quase tão pessoal como as impressões digitais. Ela forma-se como os problemas nos formaram a nós e outros virão a abandonar. A cultura de cada um orienta-se pela do tempo que lhe calhou no provisório definitivo desse calhar” (Ferreira 1992: 74).

⁹ Cf. Ferreira, 1992: 340: “*Verba volant, scripta manent*, dizia a sabedoria dos antigos. Era a chamada de atenção para a responsabilidade do que fica escrito, contra a volubilidade do falar. Mas era também, para o nosso repouso, a certeza de que os escritos estavam aí, a toda a hora da nossa visita. Simplesmente as palavras hoje não “voam”, e permanecem também nos registos magnéticos e a vozearia multiplica-se assim até à surdez. E opostamente os escritos tendem a esquecer-se, sobretudo os dos jornais, que são uma variante do falatório. Além de que nos é possível e mais fácil substituir pelas palavras que voam a escrita que já não fazemos. Quantas cartas o telefone te dispensou de escrever?”

que cada declaração foi proferida, mas necessita ainda de uma aferição pela abundante reflexão que vai deixando no diário e no ensaio sobre as suas obsessões de sempre. *Pensar* e *Escrever* são eloquentes marcos desse intenso ímpeto reflexivo que percorre toda a sua obra, aproveitando o autor a estrutura fragmentária dos mesmos para ir lançando, sem um nexos obrigatório, o seu “diário do acaso de ir pensando” (Ferreira, 1992: 17).

Sintetizando, para concluir, diremos que a memória em Vergílio Ferreira é elemento fundamental de (re)conhecimento, pelo que também ficcionalmente tratou este tema, tomando, para confronto, a cultura das novas gerações (representada, às vezes, em forma de caricatura) com a dos seus narradores, personagens maduras e cultas. E sendo a História - a História Universal, mas também a História da Literatura, da Cultura ou da Ciência - um lugar privilegiado de preservação do conhecimento, quando ela emperra e a memória falha, resta, na ficção romanesca, o mundo parado¹⁰ e sem rumo de que *Signo Sinal* é emblema e quando ela é deliberadamente apagada sobra a amnésica sociedade da ignorância. Nos textos de reflexão fica, por conta do próprio autor, um pensamento sustentado naquilo que ele leu, aprendeu e a memória fixou. Como escreveu em crónica de jornal (*Expresso*, 11.04.81), intitulada “Memória”, “uma inteligência brilhante sem um suporte em que o brilho flameje é coisa fútil e fátua; e nós sabemos como os grandes vultos do pensamento dispunham de uma grande informação armazenada na memória”.

Bibliografia primária

Ferreira (1976): Vergílio Ferreira, “Sobre crítica”, em *Espaço do invisível-II*, Lisboa, Arcádia, pp. 111-119.

Ferreira (1979^{2a}): Vergílio Ferreira, *Do Mundo Original*, Lisboa, Bertrand.

Ferreira (1987): Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente V*, Lisboa, Bertrand.

Ferreira (1980): Vergílio Ferreira, *Arte Tempo*, Lisboa, Edições Rolim.

¹⁰ Não se trata de uma originalidade em Vergílio Ferreira. Ele apenas lê, uma vez mais de forma original, os sinais do tempo, como o fizeram outros contemporâneos, e como Raul Brandão já o tinha anunciado. Sobre este fenómeno da parálise, leiam-se os excelentes trabalhos de Luís Mourão (1997) e de Osvaldo Silvestre (1995). Não deverá ser este fenómeno desligado da desestruturação da narrativa que, com a estética simbolista, se vinha acentuando desde a última década do século XIX, e da subsequente intensificação da sua contaminação pela lírica.

Ferreira (1192): Vergílio Ferreira, *Pensar*, Lisboa, Bertrand.

Bibliografia secundária

Bourdieu (1965): Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit.

Le Goff (1984): Jacques Le Goff, "Memória", in R. Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi*, ed. portuguesa, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-50.

Mourão (1997): Luís Mourão, *Um romance de impoder: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*, Braga / Coimbra, Angelus Novus.

Schlanger (2008²): Judith Schlanger, *La mémoire des Œuvres*, s/l, Verdier.

Silvestre (1995): Osvlado Silvestre, *Slow Motion. Carlos de Oliveira e a pós-modernidade*, Braga / Coimbra, Angelus Novus.