

diferentes ambientações e climas, numa sequência ininterrupta, como na *Sonata no. 3* para piano de Prokofiev (Allegro tempestuoso/Moderato/Allegro tempestuoso/Moderato/Più lento/Più animato/Allegro/Poco più mosso). Na verdade, músicos que se incluem neste caso, como Prokofiev, Scriabin e Berg, por exemplo, levaram ao apogeu um recurso composicional já empregado por Liszt, em pleno século XIX, na sua *Sonata em Si menor*.

O certo é que, enquanto a Sonata constitui uma peça musical para um ou mais instrumentos, a Forma Sonata, como o próprio nome já diz, é uma forma, um estilo estrutural, encontrado não apenas na Sonata, mas em outros tipos de composição. De acordo com José Miguel Wisnik, "o que se chama de forma sonata é encontrável comumente no primeiro movimento, mais longo e denso, seja de sonatas solistas propriamente ditas, seja de trios, quartetos, concertos e sinfonias do período" (1989, p. 150).

A grande característica da Forma Sonata é exatamente a sua estrutura triádica, ou seja, trata-se de uma forma que inicia a exposição (seção A) com dois temas contrastantes e complementares. O primeiro tema aparece na tonalidade principal (tônica), seguido de uma ponte modulante que introduz o segundo tema, agora em outra tonalidade (dominante). Após essa exposição, há o desenvolvimento (seção B), onde os dois elementos temáticos são largamente trabalhados fora da tonalidade principal. Somente na reexposição (A'), os dois temas são reapresentados, agora, na mesma tonalidade, na tônica. Ou seja, enquanto na seção A, depois que a tonalidade da tônica é fixada, os dois temas exercem uma tensão entre si, na seção A', há uma espécie de conciliação, de repouso. Com isto, o esquema triádico da Forma Sonata estabelece uma relação de repouso-tensão-repouso e abre espaço, segundo José Miguel Wisnik, "a um drama tonal de cunho modulatório, pois através do seu desenvolvimento ela leva elementos que estão em regiões harmônicas diferentes a se encontrarem, 'conciliados', numa região comum" (1989, p. 150).

As diferentes regiões harmônicas, em que os temas são apresentados, baseiam-se no uso discursivo da modulação (tônica-dominante-tônica), efetuam um contraste e, ao mesmo tempo, realizam-se e articulam-se de forma

simétrica. Graças a este efeito, instaurador de uma certa dramaticidade modulatória, é que podemos afirmar, como o faz José Miguel Wisnik, que “a música instrumental oferecia pela primeira vez a impressão de estar ‘falando’, mesmo sem palavras, e de estar ‘contando uma história’ cujos personagens não seriam senão células sonoras em transformação” (p. 152).

A partir desta definição, seria, portanto, possível encontrar uma via de diálogo entre a Forma Sonata e o gênero romanesco de *Em Nome da Terra*. Se o oboé solista do *Concerto K314* é o instrumento responsável pela apresentação, manutenção, desenvolvimento e resolução dos elementos temáticos, no romance, ao som desta peça, o corpo surge como o grande solista entre as pautas de *Em Nome da Terra*, explicitando um nítido conflito: a degradação de um corpo presente e imobilizado pela velhice (a tônica) e a perfeição de um corpo pretérito em movimento na plenitude da juventude (a dominante). Assim, do contraste harmônico dos temas na Forma Sonata ao conflito de tempos e corpos em *Em Nome da Terra*, o seu autor parece apostar numa possível aliança, num possível diálogo intertextual, que se funda na colisão. Ela é o centro gerador dos elementos temáticos da Forma Sonata, bem como dos corporais no texto ficcional vergiliano.

Na verdade, a tematização do corpo constitui uma vertente constante na obra vergiliana. Como bem lembra Fernanda Irene Fonseca, *Em Nome da Terra* representa um “ressurgir em força da temática do corpo” (1992, p. 137), cuja invocação remete a, pelo menos, outras duas de suas obras: o ensaio *Invocação ao meu corpo*, de 1966, e o romance *Cântico Final*, de 1959. Se o vínculo temático com o ensaio fica nítido a partir de seu próprio título, com o romance se dá pelo tratamento do motivo condutor. Não é à toa, por exemplo, que a proposta inicial de Vergílio Ferreira era de dar-lhe o título de *Corpo de alegria*. Na verdade, o corpo ainda continua sendo o tema de *Em Nome da Terra*, no entanto, o tratamento tonal, se é que assim o podemos chamar, é bem diferente, para não dizer contrastante; por isso, podemos associar esta disposição com aquela que ocorre na Forma Sonata. Da tônica à dominante, os temas se modificam tonalmente e mutuamente se atraem. Da desagrega-

ção à perfeição, a tematização do corpo em *Em Nome da Terra* ensaia uma diferença tonal e até mesmo tímbrica ao modular da velhice à juventude, reiterando a ideia obsessiva de seu autor de que “só a eternidade que mora no corpo lhe aguenta a perfeição com que se desagrega” (1993, p. 284). Se na Forma Sonata, a reexposição é o caminho encontrado para uma conciliação harmônica, em *Em Nome da Terra*, esta coesão, se atingida, só acontece diante da constatação de um tempo futuro que ao homem transcende.

Daí a necessidade das três imagens plásticas, arrumadas em forma de tríptico, na parede próxima ao leito de João, narrador-personagem de *Em nome da terra*: o Cristo sem cruz, o fresco de Pompéia e o desenho de Dürer. Elas estão muito próximas daqueles “objetos biográficos” (*apud* Bosi, 1994, p. 441), de que nos fala Violette Morin, porquanto fazem parte da vida do narrador e com ele envelhecem. Como bem sublinha Ecléa Bosi, “cada um desses objetos [biográficos] representa uma experiência vivida”. No caso de João, são três as experiências representadas: a da mutilação e solidão, refletidas no Cristo sem cruz; a da lembrança e recriação ficcional de um corpo pretérito, movido por um vigor eternizado pela música, no fresco de Pompéia; e a da experiência-limite que o atinge duplamente, a ausência de Mônica e a consciência da proximidade da morte, apontada no desenho de Dürer:

e olhei o Cristo, agora um pouco maníaco a dizer-me hoc est enim, olhei a deusa Flora com o seu braço de flores e o seu manto como um vôo, olhei o cavalo esquelético com o esqueleto da morte montado nele. E uma palavra que não sei passava por eles todos e devia ser verdade porque a não sei. Possivelmente, querida, está tudo na tua face. No teu rosto fechado numa linha, sem excesso nenhum. Na tua vertiginosa alegria quieta. Na tua franja andrógina na testa. Uma palavra de alegria e de morte. Uma palavra que está depois de todas as palavras e ainda nenhum deus veio dizer. (Ferreira, 1991, p. 267).

Na verdade, a velhice em *Em Nome da Terra* representa a tônica da temática do corpo. E tônica também no seu sentido musical, porquanto é para ela

que convergem os pensamentos, as angústias, o alarme e a percepção visual e auditiva do narrador. Saber-se velho significa reconhecer-se sozinho ("E essa é a solidão maior, porque um corpo é a nossa última companhia"; p. 73), olhar para dentro de si próprio e não perceber mais futuro a almejar a não ser a própria degeneração e degradação corpóreas ("...na juventude não há morte. É preciso esperar pela velhice e degradação para haver. E estar só."; p. 72). A circunstância corporal de João, a sua mutilação e o abandono dos filhos impregnam a narrativa de uma tonalidade menor, a ponto mesmo de sua voz, ao recordar o passado, guardar a mesma melancolia de uma *lacrymosa*. Ao olhar o Cristo sem cruz, o *agnus dei*, compadece-se dele e com ele mantém uma relação de fraternidade: "meu irmão. Filho do homem, irmão no que humilha e dói. Na piedade que desce sobre nós. E na náusea de um corpo em vileza muito baixa. E num pouco de divindade que puder ser" (p. 74).

Contrastando, porém, com o tema da desagregação do corpo senil, os movimentos aéreos da ginasta Mónica⁵ estabelecem um ponto de colisão com o tema da tônica, a velhice. É a juventude, a perfeição do corpo e a elasticidade dos movimentos que constroem um atrito tonal dentro de *Em Nome da Terra*. É a tonalidade (da) dominante que perpassa pelas pautas do romance.

Interessante observar ainda o tratamento dado ao ofício de Mónica. Sua ginástica, mais do que um mero exercício físico, é tratada no romance como dança. Associada ao som do *Concerto* de Mozart, seus movimentos aéreos, fluidos e até voláteis transformam a atividade física da ginástica numa verdadeira performance artística. Logo, não se trata puramente de uma exibição mecânica do corpo, mas de uma exposição dinâmica em forma de dança, um verdadeiro balé entre as barras assimétricas, porque é Arte que a ginasta/bailarina realiza e é a Arte realizada pelo corpo, que também se quer obra de arte, reconstruída e recriada pela "imaginação sensível" (Ferreira, 1991, p. 32) do narrador. Neste sentido, o *Concerto para oboé e orquestra K 314* justifica-se plenamente como o intertexto musical escolhido para reverberar ao longo de *Em Nome da Terra*, porque, con-

.....
⁵ A fim de manter a aproximação sonora e musical com o próprio instrumento evocado pelo autor (oboé), preferimos manter a grafia do nome da ginasta na concepção portuguesa.

forme ressalta Erich Rohmer, a música instrumental de Mozart, mesmo que não composta para ser dançada, é "a mais dançante que existe" (1997, p. 127). Graças a esse caráter dinâmico da música mozartiana é que, em vários momentos no romance, a correspondência entre ginástica e balé pode ser percebida.

Associar e traduzir na pintura, na imagem, as experiências humanas e vice-versa permitem afirmar que o tríptico plástico de *Em Nome da Terra* proporciona uma reiteração do caráter musical do romance. As imagens estão dispostas em tríptico, como triádica também é a disposição temática no romance vergiliano. A exposição e o desenvolvimento exacerbam a temática do corpo de forma bipolarizada, permitindo, assim, o diálogo do romance vergiliano com o intertexto mozartiano, uma vez que é a mesma "angústia trágica" (Rohmer, 1997, p. 117) que povoa muitas das pautas do compositor vienense que se faz ecoar por *Em Nome da Terra*: o mesmo corpo que envelhece e definha é o mesmo que pode reintegrar o homem numa dimensão perfeita e incomensurável através da Arte. Neste sentido, os sons metafóricos do oboé desempenham uma função fundamental em *Em Nome da Terra*: são eles que, ao mesmo tempo, povoam a imaginação do narrador e ecoam na estrutura do próprio romance. Com eles, a colisão tonal e o contraste no tratamento temático concretizam-se e permitem uma percepção sonora e visual da bipolarização de corpos em diferentes performances temporais.

Ao lado da filarmônica dos velhos, que "remoem a boca em silêncio" (Ferreira, 1991, p. 219), os sons do esqueleto funcionam como uma espécie de percussão estridente, distintos da melodia melancólica do oboé:

é um esqueleto curvado com a sua gadanha ceifeira sobre um cavalo esquelético com um chocalho. E tudo um pouco esfumado de náusea e vaguidão. *Devia ouvir o chocalho e o seu aviso de pavor, ouvir o chocalho dos ossos do esqueleto e do cavalo*. Está parado, o cavalo, tem uma pata no ar mas não se move para termos tempo de o ver bem (p. 220; grifo nosso).

Na verdade, o desenho de Dürer retoma os dois elementos temáticos anteriormente expostos, colocando-os numa nova dimensão. O corpo, jovem ou

velho, pode ser espaço de beleza, de prazer e de arte, mas também é de morte⁶. Como então lidar com esta experiência-limite que reduz aquele corpo, que se quis eterno, a uma situação grotesca e absurda? O olhar do narrador não poupa o desenho de uma ironia zombeteira e amarga, quando considera que o esqueleto “é a figuração mais ridícula da morte” (Ferreira, 1991, p. 220). Mas aí reside aquela angústia trágica do homem, porque se “um esqueleto (...) já se não parece com um homem” (p. 221), então, como aceitar que o corpo seja reduzido a este “articulado de peças para um jogo de crianças” (p. 222)? É bom lembrar que esta morte do corpo não representa, em Vergílio Ferreira, a simples eliminação de uma matéria. Como bem nos lembra o autor de *Em Nome da Terra*, “eu sou o meu corpo (...). No puro acto de estar vivo ele é o absoluto que eu sou” (1978, p. 251). Daí João reconhecer seu EU no seu corpo (“Eu estava todo no meu corpo”; Ferreira, 1991, p. 204), daí o seu irremediável terror diante da mutilação (“Havia um mistério inquietante de um bocado do meu corpo não ser o meu corpo e eu ser eu no corpo que ainda tinha e não o ser já no pedaço que já o não era”; p. 40) e da aproximação iminente do fim absoluto (“Quantos mortos à nossa volta, querida. Amigos, conhecidos”; p. 294).

Diante desta contingência, os sons do oboé dão lugar a uma dança macabra, o corpo esguio de Mónica cede o palco para o esqueleto alegórico da morte. Triunfante, sua música instaura um estado de pavor e alarme:

o chocalho tem o badalo parado, *está ali para aviso, mas ninguém o ouve, ouve-se é o chocalhar dos esqueletos que não tem aviso nenhum*. A morte verga sobre a magreza do cavalo, deve estar cansada da viagem ou da coroa, *do seu trabalho de ceifar, de pregar em vão os ossos do destino* (p. 223; grifo nosso).

Como, então, não se curvar ao jugo/jogo da morte? Como vencer a situação humilhante do corpo? Como se satisfazer, se mesmo a juventude, a irradiação de um corpo perfeito, não escapa aos sons letais da morte? A grande

Richard Wollheim (2002, p. 308-315) desenvolve esta teoria a partir de sua análise da pintura de Ticiano.

questão em *Em Nome da Terra* é a instauração do trágico. João não consegue se curvar à humilhante condição que o corpo envelhecido lhe impõe, ruminando para um final inevitável. O fato de estar naquela “zona intermédia de uma cor de morte mas por empréstimo” (Ferreira, 1991, p. 18) não o coloca num estado de conformidade e aceitação. Ao contrário, a desagregação é inaceitável na sua relação com o corpo: “a separação do meu corpo, estar eu para um lado e ele para o outro, eu a ser orgulhoso de altivez e ele a ser um tipo ordinarríssimo, cheio de imundície e de baixeza” (p. 190). Daí que Rosa Maria Goulart tenha afirmado que o que há de mais trágico neste personagem “é que o corpo envelhece sem remissão e se degrada a olhos vistos, enquanto o seu espírito continua de uma lucidez que fere; aquele inclina-se para a morte enquanto este veementemente a recusa, reclamando ainda violentamente a vida” (1997, p. 104-105). Por isso João não se rende, porquanto aceitar o “viver do espírito quando já se não tem corpo para acompanhar” (Ferreira, 1991, p. 213) significaria sujeitar-se a uma condição de humilhação maior que a do corpo já degradado e desagregado e negar a crença de que “o homem é o futuro de si mesmo (1998, p. 47)”.

Por isso, na reexposição, a certeza que fica é a da impossibilidade de um acorde final, que indique, para depois dele, uma pausa atordoadora. Depois do silêncio da “vigília para a noite” (1991, p. 294), as imagens celebrantes do corpo são retomadas na narrativa. Se realmente, conforme pensou Murray Schaeffer, “o último silêncio é a morte” (1991, p. 72), o sono eterno, então, este não encontra realização em *Em Nome da Terra*. Daí o movimento cíclico, daí a reexposição que remete ao encontro inicial do batismo sacralizador de forma diferenciada. Momento poético e sagrador por excelência, é também aquele “infinito instante, suspenso, memória húmida dos corpos que se foram (1983, p. 66)”.

É no fazer, no criar, no escrever a carta e o corpo, no escutar o corpo/oboé de Mónica e no escutar – no sentido barthesiano (1989, p. 62) da palavra – o corpo, vasculhar até encontrar o que há dentro dele, que reside a sua possibilidade de superação e ascensão. É, enfim, o corpo revelado em sua ampla dimensão: é o corpo/oboé de Mónica e o corpo/escrita da carta que reiteram a

temática corpórea no romance vergiliano. Liberto, intemporal, centrado em si e mítico, o corpo torna-se, portanto, portador do divino e da mensagem restauradora do artista, pois se nele há a “flagrante certeza de que o homem é humano” também é possível sonhar que, para além da “condição do homem”, existe a possibilidade da redentora “condição de deus” (p. 262).

“A escrita é a mão, portanto, é o corpo” (1982, p. 191), lembra-nos Roland Barthes. E, enquanto corpo, esta também se encerra. É sob os auspícios da repetição musical da trindade sacralizadora do corpo que este romance em forma sonata termina ciclicamente, tal como iniciara, evidenciando assim que, apesar da insistente dança macabra, a impossibilidade do acorde final faz com que, no último compasso de *Em Nome da Terra*, permaneça uma sonoridade de acordes poéticos. Unir o fim ao princípio, na verdade, torna-se uma necessidade imperiosa neste romance. Com isto, Vergílio Ferreira compõe não só um verdadeiro concerto, mas também uma ode ao corpo, deixando ecoar alguns ecos milenares, principalmente, aqueles que reforçam a ideia de que “os homens morrem porque não podem unir o princípio ao fim” (Bornheim, 1988, p. 51). Como a ele é dado este poder pela Arte, “*Em nome da terra*, dos astros e da perfeição” (Ferreira, 1991, p. 16/295), elege e funda uma nova raça através de uma poética do corpo, de uma poética da música intertextual, enfim, de uma poética realizada em escrita. O que fica de *Em Nome da Terra* não é a imagem de um Cristo mutilado ou a de um fresco ou a de uma figura esquelética. É a salutar percepção sonora e visual de uma obra ficcional e, acima de tudo, de Arte, além da infundável certeza cíclica e constante de que estamos diante de um daqueles textos, de que nos fala Barthes: “texto imenso que se escreve sem descanso, sem início, sem fim” (1990, p. 213), capazes de nos transportar ao limite da transcendência e da própria eternidade.

Referências

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- _____. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BORNHEIM, Gerd. (Org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARPENTIER, Alejo. *O músico em mim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DEATHRIDGE, John ; DAHLHAUS, Carl. *Wagner*. Rio de Janeiro: L&PM, 1988.
- FERREIRA, Vergílio. *Interrogação ao destino*, Malraux. Venda Nova: Bertrand, 1998.
- _____. *Aparição*. Venda Nova: Bertrand, 1994.
- _____. *Espaço do Invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- _____. *Cântico Final*. Venda Nova: Bertrand, 1983a.
- _____. *Conta-corrente*. Nova série I. Venda Nova: Bertrand, 1983.
- _____. *Nítido nulo*. Amadora: Bertrand, 1983b.
- FONSECA, Fernanda Irene. *VERGÍLIO FERREIRA: a celebração da palavra*. Coimbra: Almedina, 1992.
- GOULART, Rosa Maria. *O trabalho da prosa*. Coimbra: Ângelus Novus, 1997.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.

MORAIS, Carlos Francisco de. *A música essencial - Arte e condição humana em Aparição, Cântico Final e Para Sempre*, de Vergílio Ferreira. São Paulo: Antíqua, 2003.

ROHMER, Erich. *Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton & Company, 1988.

SCHAEFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

VALENTIM, Jorge. *Concerto Literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2004 (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa).

_____. *Cântico Infindável: a música como metáfora na ficção de Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1996 (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa).

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.