



Ana Maria Seça Paiva de Carvalho

“ESCREVER PARA SER”: O MYTHOS DO ENVELHECIMENTO NA OBRA DE VERGÍLIO FERREIRA

Tese de Doutoramento em Poética e Hermenêutica,
orientada por Maria do Céu Fialho e Maria Luísa Portocarrero
e apresentada no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Tese realizada com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia – financiamento no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCES.

Imagem de Capa: efeitos e concepção de Mariana Seiça e Maria João Domingues sobre fotografia da autoria de Rui Pedro Carvalho, Vila da Batalha, datada do ano de 1989, intitulada “Ana e Avô”.

“Escrever para Ser”

O *Mythos* do envelhecimento na obra de Vergílio Ferreira

Tese de Doutoramento na área de Poética e
Hermenêutica, especialidade de Poética e
Hermenêutica, apresentada à Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra, sob a orientação da
Professora Doutora Maria do Céu Fialho e da
Professora Doutora Maria Luísa Portocarrero.

**Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra
Outubro de 2015**

à Avó Rosária,

que insuflou a ternura nos meus cinco primeiros anos de vida

“De toda a tragédia que foi o teu fim, tu ressuscitaste e és agora a presença iluminada de ti. Há o teu ser profundo que não morre nem envelhece”,

Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra*

“-Jura-me que nunca hás-de envelhecer - disse-te.

-Juro.

-E que nunca hás-de morrer.

-Sim.

-E que a beleza estará sempre contigo. E a glória. E a paz.

-Juro.”

Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*

ao Tó-João,
pela velhice que não chegou a conhecer

“(…)
Onde a terra se acaba e o mar começa
Há uma casa onde amei, sonhei, sofri;
Encheu-se-me de brancas a cabeça
E, debruçado para o mar, envelheci...”

Afonso Lopes Vieira, São Pedro de Moel, 1940

Poema-prefácio in *Onde a terra se acaba e o mar começa*

ÍNDICE GERAL

Índice Geral	p.9
<i>Antes de tudo</i>	p.11
Resumo	p.17
Abstract	p.19
Abreviaturas	p.21
Introdução Geral	p.23
Capítulo I	
<i>VERGÍLIO FERREIRA E O SEU TEMPO</i>	p.29
1) Perfil do Homem-Escritor	p.33
1.1 O Homem por detrás do escritor	p.35
1.2 Dos biombos problematizadores da escrita.....	p.46
1.3 As influências da Antiguidade Clássica.....	p.53
Capítulo II	
<i>O MYTHOS DO ENVELHECIMENTO</i>	p.63
1) Envelhecimento, demência e memória.....	p.67
1.1 Envelhecimento – processos e definições.....	p.67
1.2 Demência e memória.....	p.70
2) Envelhecer hoje: a sociedade contemporânea e a <i>persona</i> do velho.....	p.73
3) <i>Mythos</i> -narrativa e tempo humano, diálogo entre o <i>Poietes e o Philosophos</i>	p.82
Capítulo III	
<i>PARA SEMPRE E EM NOME DA TERRA OU O MYTHOS DO ENVELHECIMENTO DO CORPO NOS ROMANCES</i>	p.93
1) <i>Para Sempre</i> : o labirinto percorrido	p.97
2) <i>Em Nome da Terra</i> : a senescência num plano inclinado	p.107

3) Paulo e João: um diálogo em potência entre dois narradores	p.113
3.1 As antíteses Casa-Memória-Narrativa e o Quarto-Prisão.....	p.113
3.2 Os ícones: privação e/ou necessidade	p.116
A Fotografia: evocação de transcendência	p.117
O Tríptico	p.121
.A Deusa Flora: imagem de juventude.....	p.124
.O Cristo amputado.....	p.127
.“A Morte saiu à rua”	p.136
3.3 A Ampulheta vergiliana: memória prospectiva, luto pelo <i>outro</i> e por <i>si</i> mesmo	p.141
3.4 A palavra silenciosa: discursos truncados.....	p.150

Capítulo IV

SUPORTE HERMENÊUTICO-FILOSÓFICO PARA PENSAR O CORPO

COM VERGÍLIO FERREIRA

1) O dealbar da memória no Presente – refúgio no Passado.....	p.174
2) Identidade <i>Idem</i> e <i>Ipse</i> do <i>eu</i> vergiliano: a perda da verticalidade	p.182
3) O <i>eu</i> e o corpo infecto	p.194

Capítulo V

“ESCREVER PARA SER”: A CONCLUSÃO INEVITÁVEL.....

Considerações Finais

Bibliografia.....

ANTES DE TUDO...

“Há uma ordem que não tem nome, porque ela é anterior a si e se afunda no incognoscível. Repousar nela. Dormir nela. E achar no seu impensável o impensável de nós, a dissipação de nós que aí se consuma pela vertigem do sem-fim e do silêncio...”

Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente nova série IV*, p.269

Vergílio Ferreira entrou na minha vida no ano de 2002, sob a forma do romance *Aparição*, por fazer parte integrante dos programas de Português, para o exame final de 12º Ano. Pouco sabia acerca do autor. Estudámo-lo sumariamente nas aulas, bem como as correntes neo-realista e existencialista que o romancista abarcara, e debruçámo-nos na sua filosofia com a curiosidade, as dúvidas e a incompreensão próprias dos dezoito anos que nos caracterizavam. Com a parca formação filosófica que possuíamos e o peso dos exames nacionais, sobretudo das disciplinas específicas que nos levariam a ingressar na Universidade, o estudo tornou-se mais urgente. Não houve, por isso, nesta fase, um verdadeiro enamoramento pessoal pelo autor.

No primeiro ano da Faculdade, em 2003-2004, na Licenciatura em Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa, na Cadeira de Introdução aos Estudos Literários, fazia parte do programa um outro romance, *Manhã Submersa*. Aí sim, o encantamento aconteceu, ainda que momentâneo.

Seis anos depois e em boa hora, por sugestão da orientadora de Mestrado, na época, a Senhora Professora Doutora Maria do Céu Fialho, o autor ressurgiu, de forma repentina, na ideia de uma possível e futura tese de Doutoramento. Detentor de uma força incomensurável na sua prosa poética, daria, sem sombra de dúvida, azo a numerosos projectos de tese possíveis.

As influências paternas, de formação em Medicina, levaram a que nos interessássemos pelos caminhos do processo de envelhecimento e da morte. Ora, não poderiam existir temas mais consentâneos com a obra vergiliana, em que o

absurdo da violência da morte e o caminho do envelhecimento em vida se encontram tão presentes. Vergílio Ferreira é, podemos dizê-lo através das palavras de J. Paiva¹ “um escritor – e particularmente um romancista - da condição trágica do Homem”.

Tema recorrente em casa de médicos, a doença e o envelhecimento sempre foram encarados de forma bastante pragmática. A formação em Literatura deu-me, no entanto, aquele “sopro lírico”². Cresci com vocabulário e cenários médicos, entre médicos e histórias de médicos, com as colecções de Adolfo Rocha e Fernando Namora na prateleira, médicos-escritores. O ascendente é mais forte ainda, já com o exemplo do meu avô paterno, o Avô Rui que, montado a burro ou a cavalo percorria as freguesias a ver os seus doentes; e ainda da sua irmã, a Tia-Avó Maria Luísa, colega de Fernando Namora, que cursara igualmente Medicina, e que foi das poucas mulheres na época a concluir o curso, em Coimbra, em 1942.

Tive a infelicidade de conhecer a morte demasiado cedo, quando ela nem “existia” para a criança que eu era, aquando do acidente que vitimou a minha avó materna, a Avó Rosária, a mais profunda e doce influência da minha infância, e que deixou o meu Avô Virgílio a padecer de hemiplegia direita e afasia. Entre os cinco e os oito anos, vivi de perto a realidade dos lares de idosos, onde o meu avô solitário, sentado e metido consigo mesmo, declinava...

Como não ser, dado o cenário que a infância contemplou, influenciada pela figura do João Semana? Como não questionar a Vida e a Morte? Como não interrogar a Saúde e a Doença do Corpo e da Mente?

¹ J. Paiva, 2011: 105.

² E. Queirós (2002), *Os Maias*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, p.178.

Não mais, Musa, não mais que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,

Camões, *Lusíadas*, X, 145.

E ao contrário do conselho horaciano, de deixar repousar uma obra no pensamento, colocá-la numa gaveta durante nove anos para mais tarde ser revista com outra maturidade (*Arte Poética* 387-390), esta virá a lume num tempo mais breve, em parte por imposição académica, em parte porque existe, na verdade, um tempo ideal para o amadurecimento da tese. Refere J. Paiva, no seu diário de acompanhamento da tese, que ouvira uma Professora acertadamente afirmar que uma dissertação nunca se termina, o aluno simplesmente interrompe-a porque o prazo termina (J. Paiva, 2006: 219). E (in)felizmente assim é, caso contrário arrastar-se-ia infindavelmente, o que nos recorda a caricatura do eterno doutorando esboçada pelo próprio Vergílio Ferreira em *Na Tua Face*, com a figura de Simplício Magro, que trabalha numa tese sobre Plotino durante quarenta anos sem nunca a terminar, colecionando fichas de leitura intermináveis (*Na Tua Face*, pp.102-103).

Agradeço, por isso, à minha orientadora, a Senhora Professora Doutora Maria do Céu Fialho, do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, por sugerir as leituras nas quais me deparei com *um* Vergílio Ferreira muito mais consentâneo com as ideias nas quais me habituei a reflectir. Agradeço-lhe o acompanhamento nos momentos-chave ou, como diria o próprio, nos chamados “instantes privilegiados” que me levou a experienciar.

À Co-Orientadora, a Senhora Professora Doutora Maria Luísa Portocarrero, do Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação, pelo auxílio, em bom tempo, na senda ricoeuriana, e pelo caminho que trilhámos em conjunto.

Ao Senhor Professor Doutor Luís Umbelino, do Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação, agradeço a ajuda e a disponibilidade para trocar ideias, numa fase já avançada da investigação, relativamente à questão de pensar o corpo filosoficamente.

Um profundo agradecimento às Senhoras Professoras Berta Afonso e Maria Teresa Freire, minhas mestras de História e de Latim do Liceu Infanta D. Maria,

de Coimbra: à Professora Berta por me ter convidado a falar do autor na Associação de Solidariedade Social dos Professores e por ter tido a amabilidade de ceder a fotografia da sua estátua do Cristo amputado, que figura na página 127 da presente tese; à Professora Teresa, pela amizade ao longo de quinze anos, pela zelosa atenção para comigo e por acreditar sempre em mim e no meu trabalho.

Aos meus colegas do Projecto Pi – Pequena Infância e do PLIM, Projecto de Livros Infantis de Mitologia, por terem sido uma equipa exemplar e me apoiarem aquando do meu afastamento temporário na fase final da tese.

Ao João Diogo Loureiro, à Ália Rodrigues, à Anita Martins, à Elisabete Cação, ao Carlos Jesus, por me tirarem as pedras do caminho com os seus conselhos vários. À Marta Bizarro, pela tradução apurada do resumo para inglês. Ao João Baptista, um abraço sentido pela alegria, amizade e inspiração diárias para o estudo. À Sophia Carvalho, pelo exemplo de força e coragem que conseguem vencer os piores obstáculos. Ao Weberson Grizoste, pela determinação, companheirismo e confiança no trabalho, demonstrado continuamente, mesmo à distância. À Cláudia Ferraz, pela admiração e respeito mútuos. À Sílvia Carvalho, companheira da “Box”, na Biblioteca Geral, devo a partilha da labuta diária e o seu exemplo de perseverança.

Difícil foi encontrar um equilíbrio entre o dever e o dançar que, mais do que um prazer, confere sentido à minha vida. Assim, agradeço aos meus alunos, ao meu par Fábio Direito e aos nossos treinadores Joaquim Santos, Manuel Moura e Samuel Ferreira, a progressão e o ânimo para concorrermos sempre com sucesso às Competições Nacionais da APPDSI (Associação Portuguesa de Professores de Dança de Salão Internacional) e a compreensão pelo meu afastamento temporário nos dois últimos meses.

Às minhas primas Maria João Domingues, pelos conselhos, e Patrícia Domingues, pelo exemplo.

À Joana Fraga que, embora longe e num período ingrato e mais do que difícil, me deu sempre todo o incentivo.

À Ana Teresa Ribeiro, por entender a minha ausência nos últimos meses.

À Marisa Henriques, por ter sido, na hora apertada, a *Aparição* amiga!

Aos meus pilares diários, deixo este abraço quase final: ao Luís Fernandes, por estar “lá”; à minha “segunda mãe”, que ajudou a criar-me, Carolina Caetano; à minha irmã Mariana Seça e ao meu pai Rui Pedro Carvalho, por simplificarem o meu dia-a-dia com aquele amparo silencioso e confortos oportunos que nunca serão devidamente agradecidos.

O meu último mas mais reconhecido obrigada vai, sem dúvida, para a minha Mãe-Orientadora, Raquel Seça, cujo regaço acarinhou 30 anos de vida, mas sobretudo estes últimos meses de tensão, sempre contrariados por aquela força de vontade telúrica e a inimitável capacidade de inculcar toda a confiança do mundo com a palavra certa na hora certa.

Bem-hajam!

Praia do Pedrógão, 18 de Outubro de 2015

RESUMO

O presente trabalho de investigação, inscrito na linha de Poética e Hermenêutica, baseia-se num autor contemporâneo português. Sob o prisma “Escrever para ser”: o *mythos* do envelhecimento na obra de Vergílio Ferreira”, centraremos com maior incidência a análise do nosso filão temático nos romances *Para Sempre* (1983) e *Em Nome da Terra* (1990).

Enquadrados os referidos romances no contexto próprio do autor, considerar-se-á, metodologicamente, a necessidade de revisitá-lo, na diarística e no ensaio, os horizontes do seu pensamento para uma melhor compreensão das obras analisadas em detalhe e do que nelas se cristaliza, em forma narrativa, da angústia e da interrogação sobre o processo de degenerescência do corpo, do envelhecimento, do abandono e do anúncio da morte. Tanto no romance *Em Nome da Terra*, como em *Para Sempre*, o autor destina as personagens principais a iniciarem um trajecto de recuperação da memória ‘ficcionalizada’ do passado. Importa, desde já, assinalar que se em sede literária vergiliana este é um traço da sua escrita, marcada pela evocação do Passado, em sede filosófica, a questão mereceu o interesse de muitos filósofos e conheceu sucessivas releituras.

O nosso estudo contempla, por isso mesmo, a dimensão catártica da escrita, não só para o autor, como para o narrador e para o leitor, graças à humanidade que ambos partilham. Vergílio Ferreira constrói as suas personagens em consonância com a ideia de sobrevivência através da escrita-memória, cuja capacidade de resgate subjaz transversalmente a toda a sua obra. São estes momentos privilegiados em que a consciência de si e do seu Presente é plena e em que a reflexão sobre o drama do envelhecimento se agudiza.

Palavras-Chave: Beleza, Degenerescência, Envelhecimento, Escrita-Memória, Filosofia do Corpo, Juventude, Vergílio Ferreira.

ABSTRACT

This research work is integrated in the domain of Poetics and Hermeneutics and focuses on a contemporary Portuguese author. Under the perspective “To write in order to be”: the *mythos* of aging in the work of Vergílio Ferreira”, our thematic analysis will be focused particularly on the novels *Para Sempre* (“Forever” - 1983) and *Em Nome da Terra* (“In The Name of The Earth” - 1990).

After contextualising these novels in the author’s work, we consider, methodologically, the need to revisit, in his journals and essays, the horizons of his thinking. This allows us to try to better understand the novels we are reviewing in detail, as well as what is crystalized in them, in a narrative form: the ideas of anguish, of questioning the body aging process, of abandonment and of the announcement of death. Both in *Em Nome da Terra* and *Para Sempre*, the author makes the main characters start a path of recovering “fictionalized” memories from the past. It is important to note that, amongst Vergilian literature academics, this is a characteristic of the author's writing, which is marked by the evocation of the Past, while amongst Philosophy academics, many philosophers have taken interest in this matter, which has been successively discussed.

Therefore, our work covers the cathartic dimension of writing, not only to the writer, but also to the narrator and the reader, due to the humanity that they all share. Vergílio Ferreira builds his characters according to the idea of survival through memory-writing, which allows for a retrieval of memories that help the characters to survive. This capacity of retrieval is transversally present throughout the author's work. It's in these privileged moments when there is a complete consciousness of oneself and of one's Present that the cogitation about the aging drama intensifies.

Keywords: Aging, Beauty, Degeneration, Memory-Writing, Philosophy of the Body, Vergílio Ferreira, Youth.

ABREVIATURAS

Ao longo da tese, as obras de Vergílio Ferreira são referidas, no corpo do texto, através do título. Nas citações e nas notas de pé de página, são usadas abreviaturas cuja listagem se segue e que indicamos por ordem alfabética. As páginas citadas no decorrer do texto correspondem às da edição que referimos na Bibliografia³.

Romances

A - Aparição
AB - Alegria Breve
AF - Até ao Fim
AN - Apelo da Noite
CF - Cântico Final
CS - Cartas a Sandra
ENT - Em Nome da Terra
NN - Nítido Nulo
NTF - Na Tua Face
PS - Para Sempre
RS - Rápida a Sombra
SS - Signo Sinal

Entrevista

UEA - Um escritor apresenta-se

Ensaios

A/T - Arte Tempo
CFut - Carta ao Futuro
E - Escrever
EI I, II, III, IV - Espaço do Invisível
EH - O Existencialismo é um Humanismo
ID, M - Interrogação ao Destino, Malraux
IMC - Invocação ao Meu Corpo
P - Pensar

Diários

CC 1 (2,3,4,5) - Conta-Corrente 1 (2,3,4,5)
CC ns I (II, III, IV) - Conta-Corrente - Nova Série I (II, III, IV)

³ Uma nota apenas no que diz respeito à uniformização bibliográfica: nos casos em que o último apelido era homónimo, optou-se por utilizar num dos elementos o sistema de duplo apelido, por forma a diferenciar os autores e evitar a confusão das citações. São os casos de J. SEABRA PEREIRA; M. JESUS E CUNHA; U. TAVARES RODRIGUES; J. PRADO COELHO e M. GAMELAS DE CARVALHO. J. Gavilanes Laso, como autor espanhol, tem a particularidade e a tradição de assinar comumente com duplo apelido, pelo que o mantivemos.

INTRODUÇÃO

“No verdadeiro domínio da arte, porém, um valor novo quebra ainda a agressividade da tragédia: a sua integração num plano universal, aí onde o nosso caso concreto se dissolve e assume uma indizível *necessidade*, aí onde, pois, reconhecemos o nosso destino e nos investimos dele.
Ter-se-á explicado tudo? Mas nada do que apenas *é* se explica.
E a arte simplesmente *é...*”,
Espaço do Invisível I, p.30

Tendo em atenção que o autor abordou particularmente o tema do envelhecimento, da doença e da sua necessidade de “escrever para ser” (CC 5 p.343) como catarse capaz de transportar as angústias e a questionação a uma dimensão transcendente, como criação de um tempo-espaço mitopoético onde se encontra, ainda que fugazmente, para responder à eterna pergunta sobre a existência e o seu sentido, é nossa proposta de trabalho fundamentar e aprofundar, através da análise das suas personagens, da sua envolvência e do seu contexto, a visão do autor sobre a velhice e a morte no âmbito da sua produção literária.

Como objecto de estudo, fizemos incidir o foco da nossa atenção, muito em especial, nos romances *Para Sempre* (1983) e *Em Nome da Terra* (1990), aduzindo, quando necessário, outros trechos da ficção vergiliana, e projectando a experiência das situações-limite às suas considerações ensaísticas e aos comentários tecidos em contexto de Diário.

Será esse o nosso desafio, visando, com tudo isto, uma sistematização amplificada e focalizada na literatura de cariz existencialista, das duas obras referidas, correspondentes a uma fase já mais avançada da vida e da experiência do autor Vergílio Ferreira. Acreditamos que a nossa proposta pode ser inédita, não só pelo objecto de estudo em si, mas sobretudo pela interligação pretendida entre diferentes perspectivas: a herança clássica dos *mythoi* legados à

contemporaneidade (riquíssima no autor) e a herança filosófica, neste caso, existencial, que absorve a experiência trágica do ser humano como um absurdo.

Deixa-se aqui claro que a acepção com que assumimos o termo *mythos* é aquela que foi pensada e desenvolvida por Paul Ricoeur, em *Temps et Récit I*, como uma narrativa ficcional que diz a experiência do tempo humano, ideia que o filósofo francês sustenta e problematiza nos outros dois tomos da obra, especialmente na quarta parte, em *Temps et Récit III*. O homem carece do *mythos* porque só através deste encontra uma mediação para compreender o seu tempo vivido, indefinível por natureza.

Um dos nossos maiores objectivos centra-se, desta feita, na reflexão, através da visão plasmada na obra literária de Vergílio Ferreira, sobre o sentimento do homem como corpo vivido, corpo que alcança o momento em que essa finitude se expressa, numa ameaça de desagregação e perda de vigor; e ainda sobre as práticas médicas e o modo como o autor encara o envelhecimento corporal e psicológico do ser humano.

As personagens de Vergílio Ferreira são marcadas pela questão do seu futuro, problematizam a vida, buscando um sentido na vivência para a intensidade do absurdo a que o Homem é condenado. As personagens principais dos romances que escolhemos são disso prova. Paulo, figura fulcral da obra *Para Sempre*, dirige as suas cartas vãs à mulher morta e à filha, com quem já não habita; João, narrador-protagonista de *Em Nome da Terra*, encerrado num lar, com um angustioso sentimento de ser um estorvo familiar, evoca nos seus diálogos três diferentes “tu”: a mulher Mónica, já morta, uma estátua de Cristo e a filha Márcia.

Em ambas as obras, o narrador-autor é um ser humano solitário, um *eu* que dialoga, na sua imaginação, com determinados *tu* com quem deseja comunicar e que, no entender realista, não “existem”, ou seja, já não vivem, pois já não são a fusão do corpo e da alma. Num evidente impulso catártico, João e Paulo escrevem cartas, no fundo, para si mesmos, invocando um destinatário inexistente. Com o intuito de reinventar as suas próprias vidas, procuram corporizar assim um passado feliz através da mimese e da intriga, que manobram de forma imaginativa a partir da memória que lhes resta. Vão redigindo as suas cartas, contrariando a sua finitude, agravada com o passar do tempo.

A nossa análise, que não se atém ao plano literário *strictu sensu*, procura fazer uma desejável incursão pelo pensamento de autores como A. Camus, J. Sartre, M. Merleau-Ponty, G. Bachelard, J. Porée, detendo-se de forma mais expressiva em Paul Ricoeur⁴, na medida em que encontramos na sua obra uma reflexão amadurecida sobre a configuração narrativa, o tempo fictivo e a refiguração da experiência de tempo que poderá beneficiar a análise da obra ficcional vergiliana, mormente o exercício, no momento presente, da escrita de reconfiguração do passado. De uma forma mais ou menos directa, estes e outros autores, como A. Malraux e M. Heidegger, influenciaram Vergílio Ferreira, colocando-o sempre em incontornável questionamento do mundo, fundamentalmente, no que diz respeito sobretudo ao absurdo da morte que nos aguarda e ao mistério inesgotável da vida humana (vide *EI 1* p.25-26 e 161, *EI 3* p.87 e *CC 5* p.584).

Não podemos deixar de salientar que a obra vergiliana é inquestionavelmente abundante em remissões clássicas e bíblicas, o que nos leva ao encontro de um texto riquíssimo, de muitas vozes, de muitos textos, palimpsestos, e extremamente complexo do ponto de vista referencial⁵. A intertextualidade cria, desta forma, uma obra em que o leitor se vê confrontado com uma escrita plena de sínteses e imbricações, de ideias díspares e de metáforas veladas que desejamos desbravar e esclarecer, indo não só ao encontro da nossa formação classicista mas, acima de tudo, do nosso interesse por tais assuntos, bem como da gritante actualidade e urgência de que se reveste o tema do envelhecimento, tornado simultaneamente problema e fonte de marginalização na sociedade contemporânea, dominada pelo mito da eterna juventude.

Procurámos dividir a tese, organizando-a em quatro grandes capítulos:

⁴ No Diário *CC1*, p.251, diz-nos o autor que leu um livro em homenagem a Paul Ricoeur, pelo que depreendemos que conhecesse minimamente a sua obra ou pelo menos tivesse curiosidade intelectual pela figura contemporânea. Desde o início desta investigação, foi nossa pretensão procurar estabelecer um diálogo entre os dois autores, mesmo que indirecto, e detectar afinidades e pontos de contacto, à luz de questões ontológicas semelhantes. Desconhecendo a biblioteca vergiliana, outros autores houve que evitámos asseverar que o autor os conhecesse. Todavia, encontrando pontos de contacto, trabalhámo-los no sentido da criação de laços entre as teorias filosóficas e o texto literário.

⁵ I. Soler, em 2012, diria que “o *eu* vergiliano tem a complexidade de um retalho barroco”, palavras proferidas no *Congresso Internacional Vergílio Ferreira, Da Ficção à Filosofia, no Cinquentenário de Estrela Polar e Da Fenomenologia a Sartre*, dia 19 de Maio, na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa.

No Primeiro Capítulo, “Vergílio Ferreira e o seu Tempo”, abordamos, em jeito de apresentação sumária, a vida e a obra vergiliana, no sentido de compreender as suas influências filosóficas, as correntes literárias que se reconhecem através dos seus textos, ainda que, como é sabido, fosse apanágio do autor negar qualquer inclusão numa dada orientação ou escola, e ainda assinalar a presença das influências da Antiguidade Clássica no seu *corpus* textual;

No Segundo Capítulo, “O Mythos do Envelhecimento”, procuramos definir, apesar da sua complexidade, o termo envelhecer, que advém das conseqüentes e irreversíveis mudanças, mas ao mesmo tempo naturais, que se processam num organismo vivo, desde o seu nascimento até ao momento da sua morte. A senescência é uma redução nas capacidades gerais do Homem; o envelhecimento biológico traduz-se pela progressiva deterioração corporal das estruturas físicas e do funcionamento celular. É nosso interesse, neste caso, reflectir sobre o envelhecimento da população portuguesa e as conseqüências dele para a sociedade. Parece-nos ainda, de todo, pertinente, tratar as doenças mais gravosas que atingem o idoso, nomeadamente as demências, com maior relevo para a doença de Alzheimer, com vista a traçar o paralelo com certas personagens vergilianas. Escorámo-nos já, neste capítulo, como de resto o sublinhámos, no conceito de ‘mythos’ ricoeuriano, por ser sem dúvida a chave mais adequada para a hermenêutica do texto humano e, conseqüentemente, da mimese poética, pelo que o continuaremos a utilizar como conceito operativo nos capítulos seguintes.

No Terceiro Capítulo, “*Para Sempre e Em Nome da Terra* ou O mythos do Envelhecimento do Corpo nos Romances”, pretende-se fazer o estudo literário sistemático das duas obras em causa, *Para Sempre* e *Em Nome da Terra*. Optamos por fazer uma análise a título individual de cada obra em particular e posteriormente fazemos uma leitura comparativa de ambas, procurando desbravar o seu significado, no que diz respeito sobretudo à vivência do envelhecimento, natural e biológico de Paulo, de *Para Sempre*, em vívido contraste com a revolta de João Vieira, de *Em Nome da Terra*, encerrado num lar.

Através das personagens vergilianas e do espaço-tempo em que experienciam as suas vivências, o nosso olhar visa a relação do *eu* com o corpo doente, a relação do *eu* com o corpo feminino, a importância do corpo na

plenitude jovem e a sua queda em direcção ao envelhecimento; detemo-nos, de igual modo, na solidão experienciada na velhice, que envolve a colagem do *eu* à sua memória, recuperando o passado como refúgio para o presente, ou assumindo a crueza do fim, antecipando a experiência de morte, através de uma ‘memória prospectiva’. Deste capítulo decorre naturalmente uma comparação das obras filosoficamente apoiada pelos autores anteriormente mencionados.

No Quarto Capítulo, intitulado “Suporte Hermenêutico-filosófico para Pensar o Corpo com Vergílio Ferreira”, utilizando como instrumentos operativos os conceitos ricoeurianos de Homem-Tempo (o tempo vivido e real e o tempo narrativo), bem como de ‘identidade’ e ‘ipseidade’ e, percorrendo algumas teorias de outros filósofos, procuramos gravitar em torno da ideia de eu-corpo e da sua relação e evolução no espaço e no tempo. Nesse sentido, evocando paralelos transversais na obra vergiliana, estudamos a figura do idoso na sua solidão e decrepitude corporal e na clareza de sentido de um caminho para a morte. É nesta relação do *eu* com o seu corpo que nos detemos com maior profundidade, introduzindo, para o caso, reflexões do ensaio *Invocação ao Meu Corpo*.

Terminamos, em jeito de conclusão, com “*Escrever para Ser*”: a *Conclusão Inevitável*, onde temos em consideração a ideia vital da literatura ao serviço da catarse e da atenuação do sofrimento humano, essa máxima vergiliana que reforçava a cada dia o reescrever, o criar, o prazer de preencher a folha em branco (CC2, p.214), nua, pura ainda de ideias, metáforas, episódios autobiográficos ou romanceados.

Finalmente, devemos confessar que na elaboração deste trabalho seguimos uma linha pessoal que nos liga à Medicina por excelência, orientação que já determinou estudos anteriores sobre outros autores. Na verdade, afigura-se-nos interessante a construção desta ponte temática e pluridisciplinar, que, partindo de um *corpus* literário complexo, conjuga olhares tão diversos como a filosofia e a medicina.

A obra de Vergílio Ferreira centra-se numa base antropológica, o que se revela nos seus romances mas acima de tudo no ensaio *Invocação ao Meu Corpo*: nos seus capítulos encontramos reflexões, questões, dúvidas sobre o Homem como corpo, o homem como figura digna, mas igualmente e em paralelo,

concepções de Deus, e reflexões sobre a relação Homem/Deus, um dos maiores conflitos do pensamento do autor. A concepção vergiliana do Homem, na qual nos detemos mais, é o Homem e o seu Corpo, vivenciando uma condição no Mundo e na ordem da vida que é, para Vergílio Ferreira, paradoxal: o homem não tem de buscar fundamento para a sua existência pois ela o é em si mesma, observa M. Júlio⁶. No entanto, essa existência é finita, é um caminho que se dirige inexoravelmente para a morte e nele consiste o absurdo da vida humana. Se a morte é a face negativa da vida humana, o poder de transcendência divina é a face positiva.

O caminho que escolhemos não passa, pois, de uma tentativa de estudo da obra vergiliana, em especial os dois romances que previamente seleccionámos, através de uma via que procurou entrelaçar e fazer coincidir a visão vergiliana do corpo – tanto no seu esplendor, como no seu estado infecto - indo ao encontro das perspectivas existencialistas do autor, cujo vasto *corpus*, centrado na temática do Homem e da sua finitude subjacente (e não sem a plena consciência das nossas mais que muitas limitações), nos propomos trilhar.

⁶ M. Júlio, 1996 : 231.

CAPÍTULO I

VERGÍLIO FERREIRA E O SEU TEMPO

ὄμμεσ πεδὰ Μοΐσαν ἰ]οκ[όλπων κάλα δῶρα, παῖδεσ,
σπουδάσδετε καὶ τὰ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν · 2 (10)

ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] ποτ' [ἔ]οντα χροά γῆρασ ἦδη
πέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγ]έροντο τρίχεσ ἐκ μελαίναν · 4 (12)

βάρυσ δέ μ' ὁ [θ]ῶμοσ πεπόηται, γόνα δ' [ο]ὺ φέροισι,
τὰ δὴ ποτα λαΐψηρ' ἔον ὄρχηθ' ἴσα νεβρίοισι. 6 (14)

τὰ μὲν στεναχίδω θαμέωσ · ἀλλὰ τί κεν ποεῖην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι. 8 (16)

καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
ἔρωι φ. .αθειςαν βάμεν' εἰσ ἔσχατα γὰσ φέροισα]ν, 10 (18)

ἔοντα [κ]άλων καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὄμωσ ἔμαρψε
χρόνωι πόλιον γῆρασ, ἐχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἀκοιτιν. 12 (20)

*Vocês, crianças, as dádivas das Musas de colo violeta
Estimem e a límpida lira, querida dos poetas:*

*A mim o corpo que outrora era delicado, agora a velhice
O atacou, de pretos se tornaram brancos os cabelos;*

*Pesado se me tornou o coração, as pernas não me suportam
Essas antes leves na dança, como corças.*

*Muitas vezes o lamento. Mas que se há-de fazer?
Um humano que não envelheça é impossível de acontecer.*

*Pois outrora, diziam, Titono, a Aurora de róseos braços,
Tomada pelo amor, consigo levou para os confins da terra,*

*Era belo e jovem; mas a ele colheu, com o tempo,
a cinzenta velhice, mesmo tendo uma imortal por esposa.*

Sapho, fragmento novo, encontrado em Oxirrinco.

Tradução de Sofia de Carvalho⁷
(P. Köln 21351, P. Oxy. XV 1787, fr. 58 PLF)

⁷ Pode ser consultada na sua Dissertação de Mestrado *Representações e Hermenêutica do Eu em Safo* – *Análise de quatro poemas*, Universidade de Coimbra, 2012, Capítulo IV – Novo Fragmento de Safo, p.73.

1) PERFIL DO HOMEM-ESCRITOR

“E daí – terás tu a palavra necessária? É curioso, preciso então ainda da palavra. Para que quero eu a palavra? Que palavra? A palavra para ser, sem ela não sou. Não sou como? Não a saberei bem, talvez, vou pensar nisso daqui a pouco”, *NN*, p.17.

Fecundos e já numerosos são os estudos sobre Vergílio Ferreira, nomeadamente de obras como *Aparição*, *Manhã Submersa* (com maior ênfase em contexto escolar) e *Para Sempre*. Elencamos estudos valorosos e essenciais como as teses de H. Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, de 1985; de J. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira. Espaço Simbólico e Metafísico*, 1989; de R. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, 1990; *A Celebração da Palavra*, por I. Fonseca, em 1992; em 1996 a tese de M. Júlio, intitulada *O discurso de Vergílio Ferreira como Questionação de Deus*. Nos últimos dez anos, os estudos sobre o autor têm-se focado mais aprofundadamente na análise do tempo e do espaço nos seus romances, mas sobretudo na filosofia que lhe é inerente, tendo surgido Teses de Doutoramento muito relevantes como a de J. Sousa, em 2001, *Vergílio Ferreira e a Filosofia da sua obra literária*; a de A. Gordo, de 2004, *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*; de I. Rodrigues, em 2006, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de sentido em Vergílio Ferreira*; em 2007, por J. Paiva, *Para Sempre, romance síntese e última fronteira de um território ficcional*; ainda uma tese de mestrado defendida em Coimbra no ano de 2003, por M. Jesus e Cunha, *Existência e Sentido em Vergílio Ferreira, a mediação do literário*, e um ensaio do ano de 2000⁸, de C. Cunha, *Os Mundos (Im)possíveis de Vergílio Ferreira*.

Demos conta da existência de numerosos artigos em diversas revistas científicas nacionais e teses e trabalhos internacionais⁹, muito embora julgemos faltar trazer a lume um texto de maior envergadura que se debruce aprofundadamente sobre o seu romance *Em Nome da Terra* e se ocupe da riquíssima tessitura de elementos recorrentes e de carga semiótica fundamental

⁸ Consultamos todavia a 2ª edição do ensaio, que data de 2012.

⁹ De referir os numerosos trabalhos, seguindo um critério cronológico, de: M. Farra 1978; R. Bréchon 1992; M. Fialho 1997, 1998, 1999a, 1999b; A. Seixo 1997; M. Várzeas 1998; J. C. Martins 2005, entre outros autores elencados na bibliografia final e que citamos ao longo da tese. Entre os trabalhos académicos cumpre destacar ainda as teses de M. Franz 2006; C. Guimarães 2008; bem como as mais recentes, da autoria de B. Carvalho 2010 e M. Castro 2013.

para compreender o fio da narrativa e o mais profundo sentido deste romance 'diferente', com toda a sua carga de interrogações e a expressão de um sarcástico desespero em volta da finitude e do 'fim', expostos sem dignidade trágica, sequer¹⁰.

Tocarei no bloco de mármore?

“Não, não o vou trabalhar, como ela riu. Foi o erro de milénios, está a ver? Não estou – disse eu. De milénios – disse ela. Já pensou quantas obras podem estar num bloco de mármore? Todas as épocas, todos os estilos, meu Deus. A estupidez humana, pense bem. Um bloco de mármore intocável e toda a história de arte ali”, *AF*, p.119.

Supostamente, as obras de arte, pinturas, esculturas, obras literárias, qualquer trabalho de fundo não deveriam então ter uma concretização material nem passar da idealização. E se todos nós descobríssemos que não valeria a pena trabalhar um bloco de mármore, porque esculpi-lo é traçar apenas uma forma, quando tantas outras poderiam ser escolhidas e, com as ferramentas adequadas, dar-lhes vida? Se decidíssemos deixar de escolher as tintas e não manchar uma tela em branco? Porquê escolhermos se desenhámos uma simples maçã em *Natureza Morta* ou *A Última Ceia*? É na pureza enfim que reside a perfeição, a obra-prima está, por isso, naquilo que não foi nunca tocado pelo homem. Aristotelicamente falando, na causa material, sem que nunca nela tenha intervindo a causa eficiente que lhe confere a origem de ser, já que as causas formais, princípios de organização da matéria, que lhe confere, por assim dizer, uma identidade, podem ser inúmeras (*Física* II.3 e *Metafísica* V.2). Partindo de tais permissas, assim sendo, este trabalho não teria qualquer sentido. Escolher o tema do *Mythos* do Envelhecimento na obra vergiliana seria deitar por terra as inúmeras possibilidades de trabalho existentes, no entanto, decidimos arriscar não receando utilizar o esmeril para definir os contornos do projecto que concebêramos. Esperamos, pois, que o nosso contributo venha colmatar a falta desse filão temático sobre o envelhecimento que consideramos necessário e muito actual.

¹⁰ Apreciem-se ainda os mais recentes trabalhos, o artigo de E. Netto, da USP de São Paulo, de 2008 e a tese de Bacharelato da checa B. Houdková, datado de 2006, ambos encontrados e descarregados da internet (vide sitiografia).

Proceder a um itinerário que siga a trajetória de vida e de criação de Vergílio Ferreira é algo que nos pode parecer, à primeira vista, supérfluo, visto que, já para não referirmos a diversidade de estudos, inclusive a existência de uma fotobiografia, as teses de doutoramento, as dissertações de mestrado e os ensaios que lhe foram dedicados possuem normalmente como introdução um capítulo consagrado à vida e obra do autor. Não nos coibimos porém de elencar algumas datas e acontecimentos basilares, não porque, ao fazê-lo, trazemos algo de novo, mas sim porque constituem referências que devemos ter presentes, na medida em que foram determinantes para o autor que estudamos, não só como indivíduo que foi, mas sobretudo porque influenciaram a sua escrita e a sua obra em numerosos pontos e temáticas que interessarão aqui ressaltar, retomados que serão em capítulos posteriores.

1.1 O Homem por detrás do escritor

A 28 de Janeiro de 1916 nasce Vergílio António Ferreira, em Melo, na Serra da Estrela. Em 1920, os pais de Vergílio Ferreira emigram para os Estados Unidos, deixando-o, com seus irmãos, sob a tutela das suas tias maternas. Esta dolorosa separação marca-o a tal ponto que configura aspectos do seu imaginário, que o levam a plasmar, nos seus romances, memórias de infância descentrada da casa materna (uma cena semelhante à descrição do seu diário em *Nítido Nulo* e a presença de substituição das tias como é o caso de *Para Sempre*).

A sua infância na aldeia dar-lhe-á referências que relembrará ao longo de toda a sua obra, ainda que transfiguradas não só pela ‘memória ficcional’, mas de igual forma pela vontade literária de lhes conferir uma capa, uma névoa poética do real. A neve, que virá a ser um dos elementos fundamentais do seu imaginário romanesco, é o pano de fundo da infância e adolescência passadas na zona da Serra da Estrela¹¹. O Mundo Primordial surge-lhe configurado no seu espaço de

¹¹ A neve adquire diversos significados: ora é a brancura poética e sublime que ganha contornos de uma beleza genesiaca, em *Cântico Final*: “O primeiro nevão aparecera com o anúncio do Inverno; e durante dias não cessou a dança fantástica dos flocos brancos na distância raiada do horizonte. Lago dos Cisnes, aceno longínquo, aceno de sempre. Através da janela do seu quarto, Mário assistia pela última vez a essa visita de uma certa inocência maravilhada” (CF, p.225), permitindo a maravilha aos olhos do protagonista; ora a neve cobre os corpos mortos de *Alegria Breve*, enterrados pacientemente pelo último homem: “Pela aldeia saqueada, memória perdida do homem, esqueletos de casas, janelas vazadas, portas desmanteladas, sobre a neve que ri. Céu de cinza imóvel – cairá mais neve. Caminhamos os dois em silêncio, Águeda trôpega,

origem, a Beira serrana, a casa da infância contra a montanha, imensa, genesíaca, cuja saudade rebatida ao longo da sua obra implica um retorno impossível¹². Este é um dos motivos recorrentes a que os narradores vergilianos sempre regressarão: a “mitificação do tempo, a legenda do passado, o apelo do nunca mais, a fixação do movente na transcendência da moralidade” (Seabra Pereira, 2005: 11).

Com dez anos, ingressa no seminário do Fundão, que frequentará durante outros seis. Esta experiência, que se percebe traumática, será o mote central do romance *Manhã Submersa*, publicado quando o autor contava já 38 anos de idade. Abandona em 1932 o seminário e termina o Curso Liceal no Liceu da Guarda. Entra para a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde cursa Filologia Clássica, vindo a licenciar-se em 1940, com a tese “Teria Camões lido Platão?”¹³. Coimbra era então, como já o era na juventude de Eça e o continuará a ser, uma cidade universitária aureolada por um nimbo de tradição e de rebeldia, espaço em que os grandes ideais de juventude, sede de absoluto, se vertiam em vivas discussões, e davam (e dão) voz à música da guitarra portuguesa, a acompanhar o fado estudantil, de cariz amoroso, de busca neopetrarquista da Mulher. Coimbra volta, envolvida nessa aura de juventude’, em *Apelo na Noite, Para Sempre, Na tua Face*. E Vergílio Ferreira assume esse papel de Coimbra, no contexto dos mitos que animam a sua juventude – uma cidade e certa vivência estudantil que o acompanharão para o resto da vida. As guitarradas constituem melodia que ecoa o absoluto e arrancam-lhe até alguma poesia nunca publicada, salvo alguns versos lembrados em *Conta-Corrente*, o

na neve fofa os pés enterram-se pesados. Sepultamos o homem (...) Pelas escarpas negras, a neve escorre como leite” (AB, p.209-210). A neve assume, assim, a função purificadora de cobrir de brancura o que é terreno e terrível, como cadáveres enterrados na terra escura de *Alegria Breve*. Mas quando Jaime se vê sozinho, sobre a neve que estala sob os pés, compreende que está acima da neve e que esta cobre o Passado e que ele simboliza o Presente, caminhando para um possível Futuro (H. Godinho descodifica na sua tese, que ficou a constituir uma valiosa obra de referência o(s) significado(s) dos elementos do imaginário vergiliano, organizados em torno de dois pólos fundamentais: o da Disjunção e o da Ordem. Sobre a neve, veja-se H. Godinho, 1985: 187-189).

¹² Em relação à Montanha, H. Godinho compara-a inevitavelmente com a figura materna, pois ambas simbolizam um útero, um lugar de origem, ao qual se retorna no final da vida. No entanto, a Montanha ora é divina e símbolo de purificação e verticalidade, ora é um monstro que suga a força do homem (cf. Godinho 1985: 67-77).

¹³ Ao tempo, era prática sistemática do responsável pelo Grupo de Filologia Clássica distribuir temas de tese aos licenciandos sobre o vocabulário em Lucrecio. Esta realidade está espelhada em *Na Tua Face* nas preferências temáticas de Ângela, enquanto estudante de Filologia Clássica em Coimbra e depois na sua vida académica.

diário que por insistência e não afeição¹⁴ redigia. A referência fascinada e o conhecimento profundo das Culturas Grega e Latina combinam-se com o conhecimento, também profundo, da Literatura e Cultura Portuguesas, que faziam parte do seu plano curricular universitário. A isto se alia, desde cedo, o fascínio pela Filosofia, como o tema da sua tese atesta. Ingressará, mais tarde, na carreira de professor do Ensino Liceal (como era designado). Do papel da Filologia Clássica, aliada à vivência coimbrã de juventude, fala eloquentemente o seu discurso no Doutoramento *Honoris Causa*, honra que lhe é concedida três anos antes do seu desaparecimento e que de forma muito emocionada, recebe¹⁵.

Em 1939, escreve o seu primeiro romance, *O Caminho Fica Longe*. É com esta publicação que inicia a sua carreira como escritor, notadamente influenciado pelos movimentos Presencista e Neo-Realista, à época, em voga¹⁶. Não gostando de pseudónimos “por desejar assumir a responsabilidade do que sou no mundo civil e no mundo das letras”¹⁷ nunca adoptou nenhum pois considerava que o pseudónimo tinha caído em desuso, assinando sempre o primeiro e o último nome.

Vergílio Ferreira conclui em 1942 o Estágio no Liceu D.João III em Coimbra, mas os seus primeiros passos como professor dá-los-á em Faro. Durante as férias, em Melo, redige *Onde Tudo Foi Morrendo*. Dois anos mais tarde, passa a leccionar no Liceu de Bragança, publicando o romance já terminado, e escreve *Vagão J*, em 1946, ainda com forte pendor presencista embora já caminhassem ambos os romances no sentido neo-realista. *Onde Tudo Foi Morrendo* e *Vagão J* pertencem, pois, àquela que os seus estudiosos denominam 1ª fase, que deu origem a romances mais próximos da temática e estrutura própria do neo-realismo, em que os retratos dos aldeões, cerimónias, festas, jogos e romarias, os hábitos do povo são mais expressivos, mais notórios¹⁸.

¹⁴ “Um género literário que várias vezes tentei e de que sempre desisti foi o Diário. Confesso que o tento de novo, mas sem entusiasmo. Pergunto-me porquê e não vejo outra resposta senão a de que me é invencível a relutância pela confidência que especificamente dobra o diário de confissão. Sendo um escritor censurado por muito falar do eu, é-me extremamente difícil falar de mim”, o próprio o referiu numa palestra em Salamanca, proferida em 1972, publicada no Prefácio de *EI 2*, p.9 e no diário *CC 1*, p.11.

¹⁵ Leia-se o sentido discurso que o autor proferiu na Sala dos Capelos, publicado em *EI 5*: 123-128, com o título “Ao Aceno da Legenda”, sobre o qual discorreremos adiante.

¹⁶ J. Paiva 2006: 23.

¹⁷ J. Seabra Pereira 2005: 9.

¹⁸ J. Paiva 2006: 18-23.

Já na ficção da maturidade, Vergílio Ferreira foi desenvolvendo a problematização metafísica que advém da ritualidade religiosa. Nesta 2ª fase, condensa-se a sua adesão gradual às propostas existencialistas, à preocupação do ser humano da busca de um sentido para a vida. *Mudança*, tal como o título sugestiva, marca, em 1949, a transição entre as duas primeiras fases, que “instaura no universo vergiliano a perplexidade de um homem diante do inexplicável desmoronamento de um mundo que parecia eterno”¹⁹. “A maior alegria de que me lembro é a de estar vivo, e a maior dificuldade também”, J. Seabra Pereira²⁰ recorda uma frase vergiliana que reflecte a sua forma de estar na vida e o caminho literário que foi traçando²¹, e cujas mudanças, nomeadamente dos locais em que habitou – e enfatizamos a sua deslocação do contexto nortenho, em que ensinava, para o Alentejo, para a cidade de Évora, onde permaneceu até 1958 – lhe facultaram vivências determinantes²².

A *Mudança*, numa linha cronológica, segue-se *Apelo da Noite*. Redigido em 1950, mas publicado em 1963, constitui a primeira das suas obras a questionar a Arte e a transpor para o protagonista a incessante busca de um ideal absoluto, apanágio que será fulcral, mais tarde, na obra do autor²³. Publica *A Face Sangrenta*, súpula de contos, em 1953 e, no ano seguinte, como referimos supra, *Manhã Submersa*, um dos seus mais estudados romances²⁴. António Borralho, o protagonista, abre enfim o rol de personagens que farão a sua pujante *aparição*

¹⁹ N. Coelho 1982: 251.

²⁰ J. Seabra Pereira 2005 : 42.

²¹ No Pós-fácio a *ID, M*, Augusto Joaquim tece um comentário a propósito da mudança vergiliana, afirmando que “ocorrera um *franzimento* interior. Mudara de forma literária. Mas não se tratava de uma pequena, ou gradual mudança. Tratava-se de uma mudança de tal modo radical que se impunha perguntar de onde vem este homem, o que é que lhe aconteceu?” (*ID, M*, p.264).

²² Em termos ideológicos e de resistência, estamos em plena ditadura salazarista, com a passagem do Partido Comunista à clandestinidade. Confrontou-se, em Évora, com uma cidade fechada, avessa a quem vem de fora (normalmente funcionários públicos, diplomados), de classes extremadas que reflectiam a sua condição no próprio espaço que ocupavam no maior café da cidade, o Café Arcada, na Praça do Giraldo. Entre os grandes lavradores e o pequeno burguês, ficava, num pequeno espaço próprio, a mancha dos vindos de fora, professores, juizes, militares, a que se juntavam intelectuais críticos, naturais da cidade. E foi assim que Vergílio Ferreira e Regina, sua mulher, se integraram num grupo com que alimentariam relações duradouras. Dele fazia parte, entre outros, o médico Alberto Silva e sua mulher, professora de Filosofia, com quem Vergílio Ferreira alimentava intensos diálogos, também com André Infante (*CC 1*, p.233), o militar pai de Dora (que originou a ficcional Cristina de *Aparição*). Consoante lembra em *CC 1*, p.37, reuniam-se, frequentemente, à sombra da nogueira da quinta de Alberto, a Quinta da Soeira, a que irá buscar o nome da cidade mítica da sua juventude: Soeira (‘Solaria’)/Coimbra (*PS*, p.150). Trata-se de uma época extremamente produtiva do autor. Este grupo de Évora, conforme reconhece com certa tristeza o autor, desmantelar-se-á gradualmente, a partir de 1974-75, por questões políticas.

²³ Cf. N. Coelho 1982 : 252-254.

²⁴ O autor confessa no Diário que enquanto redigia *Manhã Submersa* sofria com variadíssimos pesadelos que, depois do livro publicado, deixaram de o atormentar, talvez porque a temporada no Seminário não fora um período bom da sua vida (cf. J. Seabra Pereira 2005: 26-28 e o próprio Vergílio Ferreira, *CC 1*, p.43).

na obra vergiliana, cujo presente se baseia na *presentificação* do passado, na procura de um significado da infância, da adolescência, da vida passada²⁵. Vergílio Ferreira inicia, assim, o trilha original, para o contexto português da época, desenvolvendo o romance da aventura existencial do Homem.

Se no começo da sua carreira, e até meados dos anos 50, Vergílio Ferreira escreve romances ditos comprometidos pela arte social, de denúncia das injustiças sociais, a passagem do neo-realismo a uma feição mais existencialista²⁶ das suas obras, adveio, segundo expressa J. Gavilanes Laso²⁷, de três factores

²⁵ Presentificar e não contar uma história, visto que o autor atribuía certa infatibilidade no escrever histórias, o seu objectivo último não é narrar, mas vivenciar a emoção, não descrever, mas vivê-la com o leitor (*CC 1*, p.165). J. Paiva, a propósito, comenta que “António Santos Lopes inaugura, no romance de Vergílio Ferreira, a figura do protagonista-memorialista que vai evoluir para o protagonista-escritor, para o protagonista artista, para a criação de personagens relacionadas com a problemática intelectual ou com um universo em que a comunicação se faz (ou deveria realmente fazer) através de várias linguagens possíveis”, (2011: 133).

²⁶ C. Reis dá conta de uma resposta de Vergílio Ferreira à descrição de Óscar Lopes sobre o que era o neo-realismo “É aliás, desenvolvendo o referido processo por um caminho próprio, que Vergílio Ferreira pode declarar mais tarde que “se por neo-realismo nós entendemos a defesa do humanismo, a conquista desse mesmo humanismo em todos os aspectos ou no maior número de aspectos e não *apenas* naqueles em que ele se realizou, então eu sou neo-realista”. Isto, note-se, numa altura em que as coordenadas estético-ideológicas por que Vergílio Ferreira se regia estavam realmente já distantes das que Óscar Lopes insinuava no texto citado. O que confirma, de forma eloquente, a necessidade de clarificação, em momento mais adequado, das directrizes ideológicas que orientaram o Neo-Realismo.”, C. Reis 1983 : 54 e ainda 148-149.

A propósito de reedições de livros, que Vergílio Ferreira se entendia a rever (como faz apanágio nos Diários), C. Reis nota que o autor defendia a não correção de uma obra já publicada anteriormente; assentando a ideia de que um livro “é o registo do nosso diálogo com o mundo, ele não pode emendar-se como a juventude que errámos.”, publicado no Prefácio da 2ª edição de *Vagão J*, Arcádia, Lisboa, 1972 (C. Reis 1983: 433-434).

J. Pavão, num curto estudo de 1987, reflecte sobre a passagem indelével do Neo-Realismo fundindo-se, no autor, com a problemática metafísica própria do existencialismo. Vergílio Ferreira, nos primeiros romances, apresenta um Neo-Realismo heterodoxo, anunciando elementos presencistas, numa viragem já um pouco existencialista, “redimensionação cósmica e ontológica do drama psicológico-moral legado por Régio e o Segundo Modernismo” (Seabra Pereira 2005: 46. Palavras de Aniceta de Mendonça). É costume, como observamos, dividir a obra Vergiliana em dois grandes grupos. O primeiro a coincidir com o tenro início da sua carreira, numa fase ainda embrionária e dependendo do real mais concreto, a segunda mais voltada para um pensamento existencialista, que visa à criação do romance-problema. A crítica literária é consentânea em afirmar que essa ruptura e passagem de uma fase a outra se dá com o romance *Mudança*, outros com *Aparição*. Na verdade, parece-nos que estes dois romances serão, sim, duas fases dessa mesma fase de transição. Para Palma-Ferreira, e observando a obra no seu todo, não seria de todo despidendo colocar de parte a localização exacta do cerne da transição numa obra em específico, seja *Mudança*, *Aparição*, *Apelo da Noite*, *Cântico Final* ou na tónica de alguns contos aglomerados em *A Face Sangrenta*. O que se observa é um crescimento, uma transição progressiva que enriquece ao longo do tempo e em cada obra. Além de que, mesmo ainda nos seus romances ditos neo-realistas, sempre houve em Vergílio Ferreira um estilo a que J. Paiva (cf. 1984: 38-40) denominou ensaístico, um cuidado estilístico que não era comum a não ser numa fase posterior do neo-realismo. Essa transição dos primeiros romances, novelas, é notória em *O Caminho Fica Longe*, *Onde Tudo Foi Morrendo* e *Vagão J* por apresentarem ainda uma severa e estrita forma, de uma ferocidade primitiva de verdades absolutas e descrições realistas. Gradativamente, passa-se para dentro do *eu*, de si, que o *eu* especula e traz a si as suas próprias dúvidas e questões.

²⁷ J. Gavilanes Laso 1997: 207-210: “Eu acho que para chegar a este ponto de inquietações existenciais de teor metafísico, deram-se no nosso escritor a confluência, ou melhor, a simbiose, de três factores: A) Uma tradição literária e cultural. Além da saudade, como sentimento ontológico perceptivo da singularidade humana individual e da sua existência desarraigada, tão característico do ser português, autores como Camões, Antero, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Cesário Verde, Raul Brandão e José régio, entre outros, são escritores cujas obras estão impregnadas de fortes preocupações metafísicas. B) A leitura em profundidade em certa altura por Vergílio Ferreira dos mais significativos representantes do moderno pensamento existencialista: Sartre, Heidegger, Jaspers. Convém advertir que nessa altura dos anos

distintos, como a influência filosófica de Sartre, Heidegger e Jaspers; as suas preferências literárias que se inclinavam para autores como Dostoiévsky²⁸, Kafka e, como referido supra, Camus e Malraux; e, em terceiro plano, pela preocupação metafísica e ontológica que o conduzia ao tratamento do homem em si e por si mesmo: “vemos, pois, como a um escritor preocupado com as necessidades materiais imediatas, configuradas na fome, na doença e no infortúnio, se sucede um escritor angustiado pela própria simbologia da sua presença na terra. A prioridade do escritor no compromisso com a revolução social dá lugar ao que Albert Camus chamou “revolução metafísica”, isto é, reivindicação afortunada contra o sofrimento do viver e do morrer”²⁹.

O que desde sempre lhe interessou não foram, por isso, as questões materiais inerentes ao quotidiano, mas sim o mundo para além delas, as questões viscerais e os problemas radicais do Homem, na sua relação com o mundo, consigo mesmo, com a vida, a morte, a transcendência ou a ausência dela. J. Paiva resume o percurso vergiliano com clareza: “Desde as mais reducionistas e simplistas concepções do ser humano (representadas pelos romances da primeira fase) às mais complexas e elaboradas, as do ser pensante, criador de mundos e de mitos, de linguagens, de signos, de absolutos, mas fadado ao nada, condenado à morte porque condenado à vida. (...) A aventura deste Homem complexo, extasiado com a alegria breve da vida e angustiado até ao desespero com a certeza da morte em que vai culminar uma existência talvez nítida, mas nula, rápida sombra que encobre um dia do nascer ao pôr do sol, esta aventura será também, até ao fim, a da experiência estética, filosófica e humana de Vergílio Ferreira”³⁰.

Em 1956, escreve *Cântico Final*, que só será publicado quatro anos depois, texto no qual assoma a luta artística, a redenção metafísica através da arte, de acordo com a proposta de Malraux, cuja filosofia o fascinava nos anos cinquenta,

40 começaram a aparecer em Portugal os primeiros estudos e traduções sobre o existencialismo. C) A própria condição visceral e a idiosincrasia do autor na preferência e estima da leitura de romancistas como Dostoiévsky, Kafka, Camus e, fundamentalmente, Malraux. Deste modo, Vergílio Ferreira é, sem dúvida, o mais representativo romancista português, herdeiro desse instante de fusão filosófico-literária no qual a literatura começou a fazer-se metafísica com Dostoiévsky e a metafísica começou a fazer literatura com Kierkegaard.”.

²⁸ O próprio di-lo em entrevista conferida a William Rogle, Professor de Literatura nos Estados Unidos, quando realizava a sua investigação de Doutoramento, em 1979. Tivemos acesso ao conteúdo da entrevista, ainda inédita, através da Doutora Marisa Henriques.

²⁹ J. Gavilanes Laso 1997: 211.

³⁰ J. Paiva, 2011: 106-107.

em Évora, acompanhando a vida e obra do filósofo até à sua morte.³¹ Mário, o protagonista que sofre de um cancro terminal, parece pedir à Morte um momento ainda, para que o deixe terminar com sucesso a sua tarefa, o seu objectivo terreno:

“A capela. Era pois sua para sempre! “Velha morte que me esperas um momento ainda, um momento.” E pelos dias e pelas noites sufocado de angústia, de uma surda alegria, imaginava a capela realizada até aos mais pequenos pormenores, plena, sólida, ali erguida num topo de montanha, como a voz final e mais alta de tudo quanto o visitara através da vida, de tudo quanto obscuramente falava no coração dos homens. Via-a já, suspensa dos nevoeiros, emergindo do meio deles como uma palavra de génese, o sinal anunciador das formas que se realizam” (CF, p.159).

Será no entanto com *Aparição*, publicado em 1958, que Vergílio Ferreira assenta a sua escrita nas influências existencialistas³². Inspirado no seu próprio contacto com a paisagem urbana e social da cidade, o autor transfere as suas interrogações para um narrador que tem a mesma profissão do autor – professor de latim. Alberto, o protagonista, chega como um estrangeiro à cidade de Évora com a novidade da *aparição* de si a si mesmo e do homem consciente da sua existência de um ser-para-a-morte, noção heideggeriana, que busca a Verdade e uma justificação para o absurdo da sua finitude³³. O romance obtém, no ano a seguir à sua publicação, o Prémio Camilo Castelo Branco.

³¹ Vide *CC1*, 378-380 e *ID*, *Malraux*. Para além disso, observa A. Santos (2014: 98-99), Vergílio Ferreira, como Camus, encontra na arte a recriação do mundo e reflecte sobre a utilidade da Arte e o binómio Arte/Morte – tema recorrente no existencialismo francês – no ensaios *Invocação ao Meu Corpo* e *Espaço do Invisível*, e através de algumas personagens, no seio da escrita, da pintura, da música e da dança. Em *Cântico Final*, a personagem principal vive precisamente dependente e obsessivamente do acto artístico e criativo (CF, p.45).

³² R. Bréchon determina que “Pour définir le type de fiction auquel appartiennent les romans de Vergílio Ferreira depuis *Aparição*, on peut parler de roman conscience où, comme il le fait lui-même, de roman-problème. Roman-conscience, d’abord, par opposition au roman-spectacle, parce que l’essentiel de l’action ne se déroule plus dans l’espace social mais dans l’espace du dedans. En jonglant un peu avec les pronoms, on pourrait dire que le roman traditionnel est, selon le cas, celui du *il*, du *je* où du *moi*, mais que *Alegria Breve* ou *Em Nome da Terra* est le roman du *soi*. D’ailleurs, le roman contemporain tend au soliloque. (...) Ce que Vergílio Ferreira appelle roman-problème, c’est une fiction qui pense” (R. Bréchon, 1995: 117). *Aparição* e *Cântico Final*, tornam-se os primeiros romances mais intensamente líricos e trágicos, embrenhados já nesse “discorrer filosófico de visível dimensão metafísica que desconhece os limites fronteiriços da poesia e nela se disfarça ou com ela se funde”, J. Paiva 2011: 109.

³³ “De romance para romance, o espanto não elimina, nem oculta a coabitação com o absurdo; mas cresce e impera como aura remanescente de um alterado confronto com tal absurdo, até parecer esgotá-lo numa reconversão misteriosamente e indizivelmente prenante”, J. Seabra Pereira 1997: 217.

Em 1959, o autor muda-se para Lisboa, colocado que foi no Liceu Camões, onde ensinará até ao fim da sua carreira lectiva. Lisboa favorece o contacto com os críticos³⁴.

A experiência de vida da capital permite a observação de tipologias diversas das de cidades de província. É palpável o individualismo e a solidão de quem não vive agregado. Nesta linha, surge *Estrela Polar*³⁵, em 1962, onde principia igualmente a ideia da solidão ontológica, do homem como um ser solitário, que dificilmente comunica/atinge o outro, temática que se irá adensar nos romances posteriores. Em 1965, publica *Alegria Breve*, romance de igual forma galardoado com o Prémio Casa da Imprensa. Vergílio Ferreira é, agora, um escritor bem conhecido, que se impõe e se apercebe da sua própria evolução:

“e penso agora numa coisa, em que nunca pensara: *Aparição* salda *Cântico Final*. *Estrela Polar* salda *Aparição* e anuncia *Alegria Breve*. O romance que escrevo salda este e anuncia outro cujo timbre já entreouço, embora não tenha “história” para ele. Já *Cântico Final* saldara *Apelo da Noite* e talvez *Manhã Submersa*. Nesta evolução ou progressão, sobretudo de *Aparição* para hoje, faz-se a *purgação* da emotividade. A escrever este livro hoje, filtrá-lo-ia da importância ou revelação dessa emotividade e de pequenos factos, valorizações, que têm um quê de menoridade ou mesmo “provincianismo”. E todavia gosto do livro, da sua escrita, sobretudo do seu tema. Só não gosto da maneira pouco adulta de eu ter sido tudo isso. O mais difícil, o último degrau a alcançar, é realmente o sentirmo-nos em inteira maioridade. Ver as coisas *de cima*. Não nos prendermos ao que traz o sinal ainda de um certo infantilismo. Creio que, a mim, a vinda para Lisboa me ajudou. Se vivesse em Paris... Bom.” *CC1*, p.31.

Em 1971, publica *Nítido Nulo*, romance que promulga a imagem da solidão do homem em conflito consigo mesmo mas sereno, como se principiasses a aceitar resignado a sua condição, como se Sísifo pudesse ser feliz na sua condenação³⁶, porque a vida é um processo, embora se caminhe para o Nada. Em

³⁴ Já em *Conta-Corrente 1*, em inícios de 1969, Vergílio Ferreira fala do contacto com E. Lourenço (*CC1*, p.11), sendo que *Espaço do Invisível 4* lhe é inteiramente dedicado. O testemunho do contacto com escritores e críticos alarga-se a J. Palma-Ferreira, H. Godinho, E. Lourenço, M. Seixo, R. Goulart, J. Gaspar Simões, E. Prado-Coelho, A. Ramos-Rosa, entre outros.

³⁵ O romance *Estrela Polar*; discurso metaliterário, teorizador de arte, rompe com a convenção romanesca. Mesmo em *Cântico Final* existem já pedaços de teorização e meditação sobre arte. Uma das características do autor é a *mise-en-abyme* (J. Paiva, 2011: 109-110).

³⁶ Cf. A. Camus, 1942. Vergílio Ferreira, em *Espaço do Invisível 3*, afirma que Camus reconhece o absurdo e a necessidade categórica de o superar e à incoerência diária, colocando no Mito de Sísifo essa consciência lúcida. Atena de igual forma avisara Ulisses que aportar em Ítaca era apenas um começo e não um repouso final. Assim, tal como Ulisses toma consciência, no seu sofrimento, de que a sua chegada a Ítaca não é de todo ainda o alcançar de uma tranquilidade final, também Sísifo tem essa consciência, com a diferença de que sabe que o seu sofrimento renovado constitui um ciclo que eternamente se inicia. Contudo,

vida, no entanto, o homem tem a capacidade de recorrer à memória, à palavra e recriar diferentes realidades ou revivê-las, recuperando-se no seu passado. Jaime de *Alegria Breve* é disso exemplo: ex-professor do ensino primário, vive numa aldeia completamente só, voluntariamente todavia, recusando-se a abandonar a aldeia de onde todos os habitantes partiram e onde reina apenas o silêncio e a ruína progressiva das habitações e das ruas. Enterra a própria mulher e a sua aceitação humana de um destino que se afigura miserável fundamenta-se somente na espera do filho que há-de regressar³⁷ e no aguardar da própria morte. Enquanto espera recorda: “escreverei para esquecer? como quem confessa uma culpa? Para lembrar a vida, para ser fora do tempo e da morte?” (AB, p.32-33).

Como Jorge, de *Nítido Nulo*³⁸, encerrado na sua cela junto ao mar, Jaime anula não apenas o presente mas a tríade passado-presente-futuro e recria, num tempo atemporal, o *seu* presente, a *sua* verdade. Em *Alegria Breve* estabelece-se ainda uma progressão visível no que diz respeito à construção discursiva e à organização estrutural do romance que, a partir daí, será próprio do autor. Ao contrário de *Manhã Submersa*, auto-ficção que abriu a porta para modelações narrativas menos tradicionais e em que as regressões ao passado eram estanques, momentos fixos, em *Alegria Breve* as fronteiras entre passado, presente e futuro vão-se diluindo, o discurso e as temáticas interpenetram-se na mente e na palavra dos narradores e das personagens. O fio condutor da narrativa é reconfigurado, a temporalidade muda, consoante o discorrer da memória, “segundo as injunções desse tempo existencial e dessa memória

e aqui reside a força de existência, somente na nulidade da morte e na negação da vida, nos harmonizamos com a espantosa verdade de nos sentirmos pessoas (cf. J. Gavilanes Laso, 1997: 212).

³⁷ Condenado a uma incomunicação total com o outro e com o mundo, causada pela sua solidão, e havendo a recusa de uma transcendência, tal como em Camus, assumindo-se o absurdo da morte reconhece-se a imperativa necessidade de o superar, neste caso, pelo esperançoso regresso do filho: “a opção do herói de *Alegria Breve* é de natureza existencial e imanente, e a sua vida um imersionismo constante na sua própria acção. Qualquer sentido épico da obra derivará, portanto, da sua geografia circular e da aceitação da imanência”, J. Palma-Ferreira 1972: 31.

³⁸ *Nítido Nulo*, romance que apresenta a dor de uma situação-limite: um condenado à morte aguarda a sua sentença, cenário em que se coloca a questão ética e ávida da pena de morte. O romance possui diversos planos temporais, cada um correspondente a um plano geográfico diferente. Choque entre ser e estar, há a criação de uma realidade fantástica, fruto das tentativas de especulação do passado, rememoração e da problematização em relação ao futuro. Na análise da pessoa finita, absurda, do não-ser, resta a definição de J. Palma-Ferreira: “O *Nítido Nulo* não mata as pessoas. Morre-as. (1972: 33).

indagante na hábil alternância do presente da escrita com o passado do vivido-narrado”³⁹, numa clara afinidade com o que P. Ricoeur dirá em *Temps et Récit I*:

«C’est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l’intrigue. Mais la frontière entre l’une et l’autre fonction est instable. D’abord les intrigues qui configurent et transfigurent le champ pratique englobent non seulement l’agir mais le pàtir.» (Ricoeur, 1983: 13-14)

Como pode o homem suportar a evidência das suas condições? É esta a visão questionadora da existência, a descoberta do *eu* profundo, quando vivemos apenas à superfície de nós mesmos “o que há de novo e perturbante nesse encontro com a pessoa que nos habita”, palavras de Vergílio Ferreira a partir de J. Seabra Pereira⁴⁰, o cerne do questionamento desloca o seu núcleo de preocupação da problemática social para a existencial. J. Seabra Pereira⁴¹ fala-nos do espanto “noético e ontológico”⁴² da experiência existencial que a linguagem vergiliana dos romances deixa evidenciar. “O antropocentrismo da aventura narrativa vergiliana”⁴³ cuja pulsão da escrita visava esclarecer e fixar uma inquietação, ainda que memorialista ou inventiva. A palavra não é uma finalidade mas um meio de expressar um gosto, uma razão, uma inspiração. Ser artista é ser-se procura da autenticidade do que diz e a eficácia com que se transmite essa ideia⁴⁴.

Seguiram-se as publicações de *Rápida, a Sombra* em 1974 e *Contos* em 1976.

Entretanto, para um homem crítico em relação ao velho sistema político, a primavera da Revolução de 1974 trouxera sentido de libertação, de esperança e de expectativa. No entanto, após alguns meses, Vergílio Ferreira apercebe-se, como se pode verificar em *Conta-Corrente*⁴⁵ que esse movimento primeiro começa a dar espaço a lutas de interesses partidários e à tentativa de uma

³⁹ J. Seabra Pereira, 2005: 65.

⁴⁰ J. Seabra Pereira 2005 : 61.

⁴¹ J. Seabra Pereira 1997: 218.

⁴² “Linguagem do espanto e espanto da linguagem implicam-se, portanto, indiscernivelmente nessa demanda antropocêntrica; e a crescente relevância da linguagem permanece, em boa parte, sua valorização como meio de hominização do mundo.”, J. Seabra Pereira, 1997 : 219.

⁴³ J. Seabra Pereira, 1997: 219

⁴⁴ “Intuição poético-filosófica da arte como valor transcendente do impulso inelutável para a criação, o Absoluto coevo para a justificação da existência, J. Seabra Pereira 2005 : 56.

⁴⁵ Por exemplo *CC1*, pp.266-267, entre outros.

hegemonia totalitarista, que envia ‘missionários’ para o país rural, com promessas de total reestruturação das vidas, sem a menor percepção das realidades. Esse sentimento de desilusão política leva à escrita de *Signo Sinal*, em 1979, uma distopia que conjuga a eternal interrogação e angústia do protagonista com a errância total, perante a aldeia destruída por um simbólico terramoto e reconstruída sem sentido. Trata-se de um raro caso vergiliano de romance de conotações políticas admiravelmente reconfiguradas numa grande alegoria.

Surge *Para Sempre* em 1983, o romance mais perfeito de Vergílio Ferreira, segundo a opinião dos críticos (CC 5, p.63), o conto *Esplanada sobre o Mar* em 1986, *Até ao Fim* em 1987, monólogo doloroso de um pai frente ao cadáver do filho, *Em Nome da Terra* em 1990, que retrata o envelhecimento solitário, galardoado com o Grande Prémio do Romance, da APE (Associação Portuguesa de Escritores), e *Na Tua Face*, último romance publicado em vida, que coloca em cena o envelhecimento a dois, em 1993, premiado com o Grande Prémio da Novela e do Romance, igualmente pela APE.

Em paralelo aos romances, os inúmeros ensaios filosóficos e artísticos *Do Mundo Original* em 1957, *Carta ao Futuro* no ano seguinte, *Da Fenomenologia a Sartre* em 1963, dois anos depois, *Interrogação ao Destino, Malraux, os Espaço do Invisível I, II, III e IV*, entre 1965 e 1987, *Invocação ao Meu Corpo* em 1969 (dos poucos que, segundo afirma no Diário, CC 5, p.254, escreveu de uma assentada, “de torneira aberta” e que gostaria de tornar a escrever, CC 2, p.71), em 1988 *Arte Tempo* e finalmente *Pensar*, em 1992.

Durante treze anos, o escritor de Melo publicou nove volumes de diário, ao qual pôs o título genérico de *Conta-Corrente*, diário que começou a escrever mais sistematicamente depois dos cinquenta anos, em 1969, e que só seria publicado a partir de 1980. Os textos contidos nesses volumes compreendem um vasto lapso temporal, desde Fevereiro de 1969 até Dezembro de 1992 (altura em que terá abandonado o género). Precisamente nesse ano é galardoado com o Prémio Luís de Camões.⁴⁶

⁴⁶ Publicar o Diário de Vergílio Ferreira causou alguma polémica na época pós 25 de Abril, devido aos seus comentários políticos e observação e opinião de tudo quanto sucedia no país e no mundo, opiniões essas que agitaram na altura um pouco a comunidade, criando até manifestações de apoio e de desavença. Através do Diário, podemos acompanhar, por exemplo, alguns acontecimentos contemporâneos do autor e

No ano do seu falecimento, em 1996, é publicado o romance-epístola, *Cartas a Sandra* - por uma destas ironias da vida, o seu narrador adiantou-se ao autor: morreram ambos enquanto escreviam, deixando a obra incompleta. Após a morte do autor, muitos dos fragmentos que entretanto apareceram foram publicados sob a forma de ensaio, com o título *Escrever*.

Em 2008, foi publicado, com um estudo introdutório de F. Fonseca, o *Diário Inédito*, que data de uma época anterior aos seus *Conta-Corrente* publicados, remontando sensivelmente aos anos 40, de 1944 a 1949⁴⁷.

1.2 Dos biombos problematizadores da escrita

A obra deste autor percorre uma rota interessante, no caminho de uma visão do geral para o particular, não para o “individual, mas para um colectivo de outra ordem, o homem como totalidade”⁴⁸, ou seja, da problemática social das comunidades, para a reflexão intimista de um homem⁴⁹. Homem esse que, todavia, abarca em si mesmo os pensamentos e reflexões metafísicas comuns a todos os homens, pelo que a rota reverte e propulsiona uma caminhada no sentido quase inverso, pois da visão particular de um homem, “há, outrossim, um roteiro progressivamente mais enriquecido no sentido do retraimento da personagem a si própria, do facto exterior às suas motivações particulares, do homem pensado ao homem pensante, da exposição da intriga à origem da própria intriga”⁵⁰, numa tentativa de elevar os problemas individuais, quaisquer que sejam, à generalidade dos Homens.

apreciar aos seus comentários pessoais ao que o rodeava (CC 5, p.464), o que, de resto, uma leitura atenta de *Signo Sinal* já deixa adivinhar.

⁴⁷ Vide I. Fonseca 2008 : 11-37.

⁴⁸ J. Gavilanes Laso, 1989: 43.

⁴⁹ J. Paiva, num livro que bem resume a posição literária vergiliana (2006: 24) descreve a singularidade do autor dizendo que “O romance que a Vergílio Ferreira interessa criar teria forçosamente que “pinçar” o Homem do meio dessa coletividade humana, pô-lo em destaque, isolando-o, “construí-lo” como personagem, acompanhar a complexificação desse processo até ao mais absoluto conhecimento dessa solidão, dessa emoção, dessa relação intensa do Homem colocado frente a frente consigo mesmo e com os outros, com o Cosmos ou com o Nada”. A interrogação evolutiva do autor é igualmente apontada por M. Seixo: “A ficção vergiliana, marcada desde o início pela ideia de projecto e pela temática da impossibilidade, em *O Caminho Fica Longe e Onde Tudo Foi Morrendo*, romances dos anos quarenta articulados por uma visão ligada ao neo-realismo, orienta-se em breve pela problemática existencialista, em especial a de Sarte e Malraux, desenvolvendo uma axiologia da oposição vida-morte, pontuada pelo sentimento do absurdo e pela revelação decisiva do sentido da existência, partilhada entre a noção de intervenção social e a tutela interrogação do sagrado” (M. Seixo 1997: 193).

⁵⁰ J. Palma-Ferreira 1972: 10. Ainda: “Como num funil de boca voltada para baixo, o retraimento do espaço narrativo faz-se em regressão ao próprio narrador e a noção de tempo torna-se involuntariamente

A ficção vergiliana baseia-se numa contínua reflexão filosófica, em torno de diversos temas, como a arte, a evolução literária do seu tempo e a cultura no seu todo. São volumes significativos *Do Mundo Original* e *Carta ao Futuro*, que antecedem os pilares do romance *Aparição*, o primeiro que rompe em pleno com a tendência neo-realista. Os romances vergilianos, nas palavras conhecedoras de J. Gavilanes Laso, não oferecem ao leitor um fio condutor de uma acção dramática, mas sim uma oportunidade de se reflectirem a si mesmas como pessoas⁵¹. Vergílio Ferreira defendia não o contar de uma história, que considerava medíocre, infantil⁵², mas sim o “presentificar” de narrativa⁵³, técnica que funda o novo romance.

A sua concepção de tempo é determinada pelas filosofias da existência (pois não há um existencialismo, mas existencialismos); em termos da expressão temporal, o leitor de Vergílio Ferreira poderá ficar surpreendido com as transições temporais e espaciais desordenadas e sobretudo descontínuas, ou

ambígua, a tender para o tempo de consumo da própria leitura enquanto se opera a transfiguração do leitor em único agente da obra” (J. Palma-Ferreira 1972: 17).

⁵¹ J. Gavilanes Laso 1997: 206.

⁵² Porque, nota J. Andrade 1942: 27, “Obrigiar-se o escritor à simples tarefa de reconstituir o acontecimento vivido é anular tudo o que a imaginação pressupõe de força criadora, de aspiração a outros rumos, de recriação da própria personalidade” e “no romance muito do esforço do autor se aplica em tornar concreta a presença das personagens e do conflito, isto é, em transformar a secra dos caracteres sobre o papel em vida e emoção” (J. Andrade, 1942: 33).

“Não resistimos a trasladar para aqui o comentário que o autor a propósito tece em *Conta-Corrente 2* (pp.195-196): “...lá calha abrir um ou outro e varrer-lhes uma página ou outra com um olho cansado e às vezes terno. Muito bem. Pego num e começa mais ou menos assim: Nessa manhã E. olhou pela janela e viu que o céu estava enevoadado. Pego noutra e diz mais ou menos assado: Quando F. saiu à rua para comprar o jornal, encontrou a M. que já não via há muitos meses. Etc. Fecho logo os livros com uma náusea que se me vem exacerbando, ao ponto de já não a entender. Que é que me nauseia nisto? A «história» (ou a «estória» como há tempos se dizia) que me repugna por já a ter lido antes de a ler? Contarem-me seja o que for e julgarem-me em menoridade mental? (...) E em face disso imaginei uma variante do mesmo começo e a coisa já me não enojava tanto. Por exemplo, assim: F. olha pela janela e vê ao alto o céu nublado. Que diferença vai de uma a outra redacção? Não sei. Mas suponho que na variante número 2 o que se narra *está presente*, a acção não acontece mas está a acontecer, eu, leitor, consubstancio-me com o autor, *estou vendo* pelos seus olhos o enevoadado do céu (...) o tempo de hoje é o presente, o tempo que nos permite a promoção à altura do autor, o tempo que nos não subalterniza mas nos faz participantes do desenrolar da história. Por isso eu disse um dia que as «histórias» (em que o tempo clássico é o perfeito) são para as «avózinhas» (CONTA CORRENTE 2, p.156, ou seja, para quem lá do alto dispensa à submissão infantil a dádiva de uma narrativa. (...)) Sei é que todo o começo de uma «história» que se *me* vai contar, me dá hoje uma repulsa de óleo de ricínio”. Vide a propósito ainda CCI, p.165: “Acho infantil, atrasado, o romance que conta uma “história”. Insuportável”. R. Goulart reconduz ao tema em R. Goulart, 1997: 85.

Vergílio Ferreira convida o Leitor a interrogar-se sempre como ele, sobre o mistério da existência e o sentido da própria vida e por esse motivo segue o encaço de Kafka, lembra Palma-Ferreira (1972 : 37) “*Necessitamos de livros que tenham em nós o efeito de uma desgraça, que nos doam tão profundamente como a morte de uma pessoa a quem tivéssemos amado mais do que a nós próprios (...)* não cremos que outro livro, na moderna literatura portuguesa, tenha tão desesperadamente, como *Nítido Nulo*, seguido bem à letra aquela necessidade de que nos fala Kafka; e não cremos que outro escritor tanto tenha contribuído, como Vergílio Ferreira, para lançar luz sobre a nossa culpabilidade”.

⁵³ Cf. Ricoeur 1983: 17: “l’identité structurale de la fonction narrative que de l’exigence de vérité de toute l’oeuvre narrative, c’est le caractère temporel de l’expérience humaine. Le monde déployé par tout oeuvre narrative est toujours un monde temporel”.

pela intensa vibração de episódios reveladores: “o movimento de transição se opera distintamente quando esclarece o tema da solidão que se insinua na obsessão da morte e nos temas da revelação ou da incomunicação; e sempre essas “paragens” revelam momentos de ponderação problemática”⁵⁴. Nos seus ensaios, por vezes, o discurso mais intimista cede a um descontrolo imaginativo, irracional por vezes⁵⁵. Talvez se possa dizer brevemente que é ao analisar a sua concepção de tempo que se vislumbra vantagem hermenêutica em trazer à colação Ricoeur, nomeadamente a sua tripartição: “ordre du récit” / “ordre de l’action” / “ordre de vie”⁵⁶.

A viragem para o Romance-Problema, que viria a singularizar o género do autor não se trata de um romance-tese nem de um ensaio de ideias, mas sim de um romance que violenta, que sacode o leitor, que o convida –ou quase obriga- a acompanhar um pensamento e um interrogar que vão ao encontro do que é inerente à condição humana e vê-se, por isso mesmo, mergulhado num fio de raciocínio e de problematização que são, no fundo, também os seus (*EI I*, 219-226).

Em *Estrela Polar e Aparição*, Vergílio Ferreira introduz o Narrador-autor-personagem, novo processo interpelativo no jogo de perspectivas⁵⁷, pelo que narrador-personagem e narrador-autor se confundem. O cenário cinematográfico, fotográfico, é reduzido, pois a ser apenas o campo de visão do *eu*, de visão e de pensamento, torna-se circunscrito ao *eu*, à introspecção do pensamento, à busca pessoal e interior. A interpelação de outras personagens, do leitor, de um *tu*, dilata não apenas a intriga e a narrativa, como ajuda a esclarecer os dramas, o problema humano íntimo, o conflito vivenciado. O Leitor vive esse problema, ultrapassando largamente o papel de mero espectador. *Eu*, *tu* e *ele*, compreensão tridimensional da narração. O Leitor intervém, reflecte também,

⁵⁴ J. Palma-Ferreira 1972: 12.

⁵⁵ Cf J. Palma-Ferreira 1972: 12 e M. Seixo 1997 : 194, que citamos: “descontinuidade do tempo da experiência e simultaneidade dos níveis de vivência inter-subjectiva da circunstância exterior mas informado pela sua concepção pessoal das epifanias da vivência humana: a revelação da beleza, da arte, da linguagem, do amor, do corpo, da ausência, da morte. Além disso, uma muito aguda consciência da criação verbal e do trabalho do discurso fazem com que a teoria do tempo ultrapasse, em Vergílio Ferreira, a pura determinação da mundividência (e muito mais do que nos seus congêneres franceses consagrados à literatura), para atingir, na orgânica composicional do romance, uma expressão do tempo também enquanto articulação textual, imprimindo assim à forma romanesca uma dinâmica muito própria e um sentido eminentemente original.”

⁵⁶ P. Ricoeur, 1985: 9.

⁵⁷ J. Palma-Ferreira 1972: 18-20.

acompanha o narrador; o homem reduz-se a si mesmo e vive e (com)partilha do dilema vergiliano: quer conhecer-se a si mesmo, saber-se finito, único e mortal, mas extraordinário; ilimitado mas determinado quanto mais não seja por um constrangimento geográfico, de origem, educacional, social, etc.

O presente central ou emotivo é gerado pelo discurso lírico-monologal, com o qual se espraia o *eu*⁵⁸ trasladando as suas reflexões da memória e do reviver do passado, sem perder, no entanto, a sua condicionante presente. Alberto, de *Aparição* afirma: “aceito a responsabilidade de tudo, porque aceito a responsabilidade da minha vida”. Afirma, contudo, que uma vida não é suficiente para essa luta contínua da busca da auto-indagação.

J. Gavilanes Laso⁵⁹ afirma veementemente que as personagens vergilianas nada têm a ver com as sartrianas. Nesse sentido, cita L. Serrão⁶⁰ a propósito da comparação dos arquétipos vergiliano e sartriano: “O de Vergílio mais “luminoso”, mais “claro”, apelando às harmonias do visível e suscitando ainda as do invisível; mais soturno “carregado” ou pessimista o de Sartre. Aliás a do escritor português é muito mais a obra de um céptico que de um pessimista, menos a de um moralista do que uma obra simplesmente de reflexão sobre o homem enquadrado na crise dos valores do seu tempo, através de uma modalidade de romance “reflexivo”, pensativo ou pensante”. Menos discrepância se encontra, sim, em relação aos ensaios camusianos, sobretudo *O Mito de Sísifo* e *o Homem Revoltado*. Contudo, é com a metafísica de A. Malraux que a obra de Vergílio Ferreira parece estabelecer uma maior e mais profunda afinidade, pela obsessão vergiliana do tema da morte e do poder redentor da Arte (vide *El 2*, pp.9-54). Com Kafka, Vergílio Ferreira parece ter apreendido a irrealização do real; com Beckett a dimensão trágica do absurdo; já nos primórdios da sua escrita se denotava essa distância literária em relação ao neo-realismo, desvinculação e desordem na direcção do estabelecido.

⁵⁸ J. Palma-Ferreira 1972: 24. Precisamente a partir de *Aparição*, “o tempo presente vai avassalando o universo da narrativa e subsumindo nele próprio o passado. E paralelamente o presente do indicativo vai dominando o discurso em detrimento do pretérito perfeito narrativo que imperava em livros anteriores. (...) é dessa irradiação do presente, verificada sobretudo a partir de *Aparição*, que uma atitude lírica irrompe.”, verifica R. Goulart 1990: 131.

⁵⁹ J. Gavilanes Laso 1997: 207.

⁶⁰ L. Serrão, “Vergílio Ferreira ou o desespero da metafísica”, in *Anthropos*, nº101, Barcelona, 1989, pp.47-49.

Relativamente às semelhanças e influências literárias e filosóficas que estudiosos vários procuraram e procuram estabelecer com o autor, o próprio deixa soltar um comentário no seu diário, a esse propósito:

“Mas acabou-se. Temos pois assim que eu sou discípulo de Sartre, Heidegger, Jaspers, Malraux, Camus, Raúl Brandão, Joyce, Novo Romance, etc. Porque todos eles me têm sido dados como parentes. Falta quem me dê como parente de mim mesmo. Porque, bons deuses, também sou.”, *CC 2*, p.11.

Vergílio Ferreira espelha-se continuamente nas suas personagens, acima de tudo na solidão que transversalmente as vai caracterizando, adensando-se com o protagonista de *Aparição* e realizando-se plenamente na “comunhão com a solidão absoluta” em *Alegria Breve*⁶¹; espelha-se, de igual forma, na simbologia do regresso à casa familiar, e na questionação das grandes interrogações da vida, no ser e no não-ser, no nascer e no morrer, no mistério do que é, no fundo, existir.

Carlos de *Mudança*, Alberto de *Aparição*, Júlio de *Rápida a Sombra*, Mário de *Cântico Final*, Cláudio de *Até ao Fim*, Luís Cunha de *Signo Sinal*, Paulo de *Para Sempre*, João Vieira de *Em Nome da Terra*, expressam a sua solidão presente e buscam alento na memória da infância, no reencontro com o passado e na sua revivescência ou, como o narrador reconhece, com algo que se adivinha nessa infância e a transcende, como um eco de absoluto que pode encerrar a resposta para a interrogação sobre a sua identidade. A narrativa vergiliana pauta-se, acima de tudo, pelo seu carácter trágico, tudo tem um fim e todos corremos para esse fim, num caminho uni-direccionado, em que, paradoxalmente, experienciamos a consciência ou o sentimento de uma grandeza que nos habita e que é impalpável e fugidia.⁶²

Verificamos que, em Vergílio Ferreira, a consciência do “eu” e do seu estar só manifesta-se através da visão, instrumento privilegiado através do qual flui o pensamento reflexivo. A sua visão do Alentejo, por exemplo, onde viveu e

⁶¹ J. Palma-Ferreira 1972: 23

⁶² “o pensamento apocalíptico de Vergílio Ferreira, que se manifesta em toda a sua obra, revela uma visão trágica do universo (abandonado pelos deuses à sua sorte inverosímil), da condição humana em geral e ainda da civilização actual. No mundo vergiliano tudo está contaminado pela síndrome do fim, o seu universo imaginário dá-nos conta de todas as mortes: a morte da arte, do romance, do homem, dos valores e de Deus”, C. Cunha 2012a: 121.

leccionou durante 14 anos - estadia esta, prolongada e estável, em Évora, da qual gera romances, contos e ensaios - é uma visão toldada pela comparação à Beira, espécie de eco do conhecimento que já possuía. Na sua “relação placentária”⁶³ com a Serra da Estrela, com a Beira, é notório: Melo aparece desenhada nos *Contos*; o crucifixo que pertencera a uma tia, o autor leva-o para o lar de *Em Nome da Terra*; o relógio para *Para Sempre*; o amigo médico para *Cântico Final*, a quem dedica a obra; a despedida e a separação dos pais e da irmã emigrados para *Nítido Nulo*. As tias que o criaram adquirem formato de personagem em *Manhã Submersa*, *Nítido Nulo* e *Para Sempre*, a Figueira da Foz é evocada, por sua vez, no cenário do romance *Em Nome da Terra* e o mar muitas vezes aparece como pano de fundo na obra vergiliana⁶⁴.

O escritor envelhece, aproxima-se da morte, mas o mistério dela não desaparece, discorrendo então acerca da disparidade entre o extraordinário da vida e o nada que é a morte. Em 1975, é atropelado em Lisboa (*CC1*, p.253), e o acordar na enfermaria com uma fractura do crânio e diversas contusões, após um estado de inconsciência completa que se prolonga durante horas, torna-se um marco decisivo para a reflexão da morte tão próxima e repentina⁶⁵:

“a perfeita experiência da morte. E uma vez mais a brutal incapacidade de a entender. Tive um pé do lado de lá, mas consegui, não sei como, recolhê-lo de novo para o lado de cá. E foi sobretudo quando me vi do lado de cá que a incompreensibilidade do outro lado se me impôs”, *CC 1*, p.252

“uns dias no hospital. O corpo todo enodado. Um belo ensaio geral da morte. Aliás, se em vez de ensaio fosse acto definitivo, aceitava-se. Vida cumprida. E quase cumprida.”, *CC 1*, p.266.

É curioso que a este episódio pessoal, que ocorreu enquanto lhe saía da pena *Para Sempre*, se tenham seguido as publicações de romances mais reflexivos sobre o envelhecimento e a morte. Cinco anos mais tarde, em 1980 (*CC*

⁶³ J. Seabra Pereira 2005: 13.

⁶⁴ Remetemos a simbologia da montanha beirã, uma vez mais, para H. Godinho 1985: 67-77, bem como o tratamento da simbologia do mar (H. Godinho 1985: 38, 187-194, 251-254). G. Lind resume dizendo que “Vergílio Ferreira limita-se, singularmente, como romancista, a poucas paisagens de fundo (...) de facto, repete incansavelmente nestes catorze romances o meio aldeão, o da cidadezinha de província e o da paisagem à beira-mar. Lisboa e o Seminário surgem apenas excepcionalmente, para ilustrarem experiências autobiográficas.” (1986: 36).

⁶⁵ H. Godinho et alii 1993: 118-119.

3, pp.9-12), sofre um ataque cardíaco, que renova as suas dúvidas e angústias acerca de inexorabilidade da Morte.

Para Sempre, pensado ser o último livro, prossegue e fixa esse trajecto existencial da personagem-única que atravessa a obra, a Arquipersonagem vergiliana⁶⁶. Apesar de muitas vezes ter afirmado que não escreveria mais, publica ainda *Em Nome da Terra*, em 1990, romance no qual o valor da pessoa humana e a sua sacralidade é encarado na pessoa doente. A vida é reinventada na escrita, o romance-problema aliado ao romance autobiográfico (como é toda a obra vergiliana, um biografema)⁶⁷, densidade emocional exacerbada, no ocaso da vida uma busca de sentido e plenitude humana. Apesar de ter uma atitude sintomaticamente obsessiva face ao tema da experiência da aparição, irruptiva e avassaladora, e da experiência de morte, “A hora do fim”, no fundo, não metia medo ao nosso escritor, apenas afirma e citamos do ensaio póstumo *Pensar* (P, p.177): “Ouço mais perto o relógio que a vai dar. Intriga-me, não me aflige muito”.

Contraopondo à sua obsessão uma luz longínqua, rememora a cidade da sua juventude e Coimbra surge na ficção da maturidade reflectida em vários romances já tardios - *Para Sempre*, onde Paulo conhece Sandra, *Até ao Fim*, *Na Tua Face* - nos Diários, retratada em encontros com antigos colegas e teorizada no texto do discurso “Ao Aceno da Legenda”, aquando do seu Doutoramento *Honoris Causa*, compilado em *Espaço do Invisível 5* (EI 5, pp.123-128).

⁶⁶ Cf. J. Paiva (2007: 40): “O homem vergiliano, vai, desde o que apenas sabe que tem um corpo para alimentar e para vestir, muita fome e nenhuma letras (o Gorra, de *Vagão “J”*), até ao que tem fome de conhecimento de si próprio, de absoluto, de saber (Alberto, de *Aparição*), de conhecimento do outro (Adalberto, de *Estrela Polar*), de arte (Mário, Elsa, Guida, Paula, de *Cântico Final*, Júlio Neves, de *Rápida, a Sombra*), de consciência política (Adriano, de *Apelo da Noite*, ou o protagonista de *Signo Sinal*), da busca da palavra essencial, de transcendência amorosa e de recuperação da vida num ápice, antes da morte (Paulo, de *Para Sempre*), de perenização da juventude e da beleza (João Vieira, de *Em Nome da Terra*)... O homem vergiliano evolui do cavador de terra ao intelectual, ao artista, ao pensador, ao político, ao jornalista, ao escritor, ao bibliotecário... Evolui da inconsciência de uma condição humilhada e ultrajada em que só contam o peso físico do corpo e da sua fome milenar, até à consciência do absurdo, da *alegria breve* que a vida é, sem nada antes e depois dela, do desejo (sempre frustrado) de absoluto, de transcendência, da realização (ou tentativa de realização) disso, na Arte – sobretudo a da escrita – e na Vida – sobretudo a que decorre ou se relaciona com a sensibilidade cósmica”.

⁶⁷ J. Paiva e outros autores observaram já, como vimos supra, que uma nota, um narrador, uma personagem comum percorre e evolui na obra vergiliana; desde o seu nascimento à velhice e morte, os seus romances entrelaçam-se com a sua própria biografia de vida; desde as memórias da mãe que parte, a educação e a infância criado com as tias, a escolaridade no seminário, Coimbra na Universidade, a leccionação em Évora, os pensamentos direccionados para o envelhecimento e para a morte: H. Godinho já o nomeara Arquipersonagem, “um único Homem, um só protagonista vivencia todos os romances do escritor”, J. Paiva 2007: 39-41.

“24 de Julho (*terça*), Coimbra para mim é tema muito monótono porque é só pura emoção. Para lhe dar um suporte arranjei-lhe uma guitarra. Desferi o meu acorde, lá ficou a vibrar no meu artigo. Os leitores que se comovam ou cusпам fora com nojo. É lá com eles. E então até logo”, *CC ns II*, p.193.

Os últimos romances acabam, pois, por converter em personagens antigos companheiros de Coimbra, romances esses que são um tempo de revisitação – a velhice rememoradora da juventude⁶⁸, mergulhados num tempo de reflexividade e de solidão, escrita diversas vezes de memórias dolorosas. Coimbra adquire pois a força mitológica da mulher inolvidável da juventude⁶⁹ que seduz e não se esquece, outro *mythos* vergiliano que tratará quase obsessivamente, o corpo da mulher e o seu poder e influência no eu. Coimbra materializa-se sempre no ressoar de um acorde e na invocação de uma *sophia* classicista, raiz do conhecimento e do “substrato de nós” (*EI 5*, p.126).

1.3 As influências da Antiguidade Clássica

“Ninguém ama tanto a vida como o homem que está a envelhecer”
τοῦ ζῆν γὰρ οὐδεὶς ὡς ὁ γηράσκων ἐρᾷ
Sófocles, Acrísio, frag. 66 Radt

O primeiro encontro de Vergílio Ferreira com a Antiguidade Clássica deu-se, como vimos, nos tempos do seminário. No entanto, o verdadeiro encontro, marcante, inspirador e consolidado dar-se-á na juventude, já mais tarde, em Coimbra, e contribuirá para a configuração do seu pensamento e do seu imaginário, cunhando-o uma forte e basilar influência dos mitos de matriz grega, subtilmente imbricada na sua escrita⁷⁰, tal como ecos da estrutura básica da experiência vetero-testamentária (o ‘estar a caminho’), e da tradição da literatura ocidental (novela medieval, Camões, autor sobre o qual fez a sua tese de licenciatura). A reflexão filosófica e as interrogações e inquietações formuladas por filósofos da existência articulam-se com as marcas referenciais

⁶⁸ A solidão da velhice e, no caso dos romances tardios, as situações-limite vivenciadas pelos protagonistas intensificam a emoção e a viagem pela memória do Passado (cf. R. Goulart 1990: 131 e sgg, sobretudo 138-139).

⁶⁹ Sandra, que existiu; Bárbara, nome com conotações camonianas de intangibilidade amorosa; a mitificação feminina corporizada numa guitarra evocadora de Coimbra é tratada em M. Fialho 2004: 66-68 e 1999b: 324-329.

⁷⁰ Cf. M. Fialho, 2015: 136.

deixadas em Vergílio Ferreira pelos autores antigos, dando, assim, lugar a uma originalíssima síntese que é motor da sua escrita. Com originalidade, em contexto da literatura e cultura portuguesa contemporâneas, o imaginário complexo e rico de Vergílio Ferreira, configurado a partir destes ‘motores culturais’, converte em escrita, em acção e personagens – acção que é, sobretudo, ‘palavra’ – toda uma tragédia existencial de interrogação sobre a finitude e o sentido da vida, de busca desses fugazes momentos de ‘aparição’. E fá-lo a partir dessa simbiose entre o pensamento e as interrogações matriciais mescladas com problemáticas da contemporaneidade. Na ensaística, os Clássicos que Vergílio Ferreira toma como referência afluem explicitamente ao discurso, assim como temáticas, mitos, figuras célebres da Antiguidade.

Por ocasião do seu Doutoramento *honoris causa*, na Sala dos Capelos, Vergílio Ferreira profere então, como referimos, um discurso que constitui um verdadeiro manifesto da centralidade dos Clássicos (e do mito de Coimbra e da sua juventude) na sua vivência cultural, no ‘estar-aí’ da sua existência e na força motora da sua criação literária, não apenas como raízes europeias de um modo geral mas, em particular, como pilar da sua escrita, regresso às origens, verdadeira impregnação do saber primordial⁷¹.

Ainda que não seja o objecto de estudo deste trabalho, a questão da presença dos clássicos em Vergílio Ferreira merece-nos algumas considerações. O autor mantém com os trágicos gregos, especialmente com Sófocles, uma particular proximidade. Convém, alias, sublinhar que o trágico e a ideia de tragicidade para Vergílio Ferreira constituem uma ponte privilegiada para o diálogo com as filosofias da existência.

“Que era a morte para um grego, um medieval? Xenofonte desvaloriza muito a coragem de Sócrates, ao contrário da lenda 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 (...) Mas um grego e um medieval ou um 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 uma significação.

⁷¹ O discurso publicou-o o autor na revista *Biblos*, 70, de 1974, (pp.508-511) e, posteriormente, enquadrado no volume 5 de *El*, sob o título “Ao Aceno da Lenda”, pp.123-128. Vejam-se ainda os artigos de M. Fialho 1999b: 332-334, 2004: 64, 2012: 198-200.

(...) 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 ser”, *CC 2*, p.67.

Os narradores vergilianos, ao contrário do *dolo* em que muitas vezes vivem as grandes personagens da tragédia antiga, (re)conhecem o seu destino, não são cegos ao que os aguarda, vivendo uma contínua e completa *anagnorisis* - reconhecimento, consciência trágica, como aponta C. Cunha⁷²: vivem a duplicidade Édipo/Tirésias, sofrendo na pele um destino que já de antemão aguardam conscientemente. Em vida, caminham para a Morte, numa constante interrogação de si próprios e do sentido do homem que, na sua angústia de ser finito, procura ultrapassar-se. Rodeado de mortes e de mortos, os do presente e os do passado, emergindo constantemente na memória, através de fotografias, através da narração de episódios passados. Os mortos são ainda interlocutores dos protagonistas, como personagens-fantasma que lentamente os chamam para a morte, tais como Mónica (*Em Nome da Terra*), Sandra (*Para Sempre*), ou a aldeia em peso (*AB*, p.212), a recordar-lhes sempre a sua condição de viajante de passagem: “Espera lá por mim” (*ENT*, p.197).

Experienciamos situações que não podemos alterar e que, por sua vez, nos espreitam e nos esperam. A insolubilidade dos problemas, a situação trágica, fundamentais da condição humana, como essa “alienação real e intransponível” (*EI 4*, p.83), sendo a maior alienação a morte, a finitude das finitudes, é experienciada em vida na morte do Outro e tomada, assim, como evidência do destino do próprio narrador: a morte da amada (*Para Sempre* e *Em Nome da Terra*), a rememoração da morte de figuras da infância ou a experiência da casa vazia (*Alegria Breve* e *Para Sempre*), cruzada com a memória de vidas que ali pulsaram; o suicídio de figuras próximas (filhos, Miguel de *Até ao Fim*), suicídio e homicídio de alunos (Carolino e Sofia em *Aparição*) ou o sofrimento de figuras que entendem ter perdido a sua essência (Bailote, em *Aparição*), a morte prematura de crianças (Cristina, *Aparição*); a fealdade do envelhecimento, como anúncio do fim próximo (*Para Sempre*, *Na Tua Face* e *Em Nome da Terra*)⁷³ e,

⁷² C. Cunha 2012a: 29.

⁷³ Num artigo que sumaria toda a tradição clássica grega e latina no que à velhice diz respeito, S. Pinho elenca os autores e os textos que nos chegaram da tradição clássica cuja temática versava a velhice, passando pelos escassos fragmentos do filósofo peripatético Teofrasto, a imortalidade do mito de Títono, passando pelos poetas e oradores, pelas cartas de Séneca a Lucílio, até ao Tratado sobre a velhice por excelência, de Cícero, o *De Senectute*, e derivações por este influenciadas, colmatando com Lopo Serrão,

simultaneamente, de ameaça à essência de uma vida (João, Paulo, Jaime, Daniel...), o caminhar pessoal, ineluctável para a morte, que simboliza o *terminus abrupto* colmatar das expectativas, o fim da linha do horizonte. Por esse facto, os seus protagonistas – e o próprio autor - vivem na eterna busca, por meio da escrita-memória em que se recuperam, mas com a consciência de que esta memória é ficcionalizante sobretudo de uma possível fuga para mundos impossíveis e idealizados, pois o seu mundo possível é uma situação irremediável e intransponível, é uma viagem sem retorno. João Vieira, no lar, caminha pelas salas do seu presente e do seu futuro, mas como ele mesmo indica, vai brincando com o seu destino, ora sentando-se à mesa com os mais afoitos, ora juntando-se aos que estão mais próximos do lado de lá da vida:

“Gosto de futurologia, quero ver como pareço no futuro e ter agora a pena que não terei então (...) São belos e enormes, gosto de os ver. São trágicos e grandes, gosto. Estão vergados para a mesa e em silêncio, comem. (...) Deixaram para trás mil chatices de serem gente, o sexo, os projectos, o poder e a alegria e a dança e a casa e o trabalho e a terra e as intrigas da vizinhança”, *ENT*, p. 34.

E, todavia, ser-se homem é um milagre e uma ‘coisa espantosa’, no frémio de revelação que fugazmente nos perpassa. Esta situação típica do protagonista vergiliano, e que não anda longe da essência do Mito de Sísifo, é tematizada a partir dos Trágicos, Sófocles, preferido do autor, na *Antígona*, epígrafe introdutória do romance *Alegria Breve*.

“Sabemos todavia sobretudo que o homem começa profundamente na interrogação sobre o injustificável de si, em face da injustificabilidade do universo”, *EI 5*, p.127

Verbalizada é, com frequência, pelos Gregos, desde a lírica arcaica até à tragédia clássica, passando por Heródoto, a ideia de que ninguém sabe se é feliz antes que a morte sobrevenha – ideia que o autor aponta no emotivo discurso que coroa a celebração do Doutoramento *honoris causa*, com uma citação das

médico e poeta do século XVI, que redigiu 14 largos Cantos sobre a velhice (S. Pinho 2005: 217-228). W. Medeiros observando o escritor no dia do Doutoramento *Honoris Causa*, descreve-o com as suas “pálpebras pesadas” (W. Medeiros, 1996: 337), alheado já no final da cerimónia, possivelmente reflectindo na “vida e morte, as memórias redolentes da infância e da juventude, a dissolução progressiva do corpo, a projecção actuante de um Amor que não morre”, temática na qual se debruçou nos últimos romances e ensaios (W. Medeiros 1996: 338).

Traquínias sofocianas e que muito bem quadra com a perspectiva existencialista de que a existência precede a essência. O saber/saber-se que ‘queima’ de lucidez evoca um passo de *Rei Édipo*, citado no mesmo texto (*EI 5*, p.127), que não importa o saber quando este não é aproveitado.

Ésquilo, no *Prometeu*, como recorda o autor no mesmo texto, afirma que importa esgotar o tempo que nos coube. Em *Para Sempre* sente-se a presença de Horácio-Ricardo Reis, não citados, mas evocados, a dar forma existencial a esta verificação⁷⁴.

Homero e Virgílio, citados nos ensaios de Vergílio Ferreira (e. g. *EI 5*, respectivamente pp. 135 e 271), configuram a existência como viagem, como errância, como retorno, metáfora do *nostos* de Ulisses. Em *Para Sempre*, por sua vez, Paulo regressa a casa qual Ulisses regressado a Ítaca e assiste a tudo, de fora de si mesmo. Há uma circularidade solitária nesta viagem de regresso não a um futuro esperançoso (Ulisses desconhece o presente da sua terra, mas anseia por nele voltar a viver, construindo um novo presente e um novo futuro⁷⁵), mas a um passado que se pretende reviver e encerrar *para sempre*. A construção circular do romance, dá a volta à vida, dá a volta à casa⁷⁶, essa matriz e impasse do círculo recria simbolicamente a rememoração, a recriação, a busca da palavra final, a aceitação da condição finita do homem. Neste caso, não há um disfarce, há um *eu* presente que não é já o *eu* que ali foi um dia, ou os muitos *eu* que cada *eu* é ao longo da vida.

É de ressaltar igualmente a presença de Homero em *Na Tua Face*. A mulher do narrador, Ângela, a classicista, tem com os Clássicos uma relação estéril. É com a sua progressiva miopia e quase-cegueira, na velhice, que o narrador se lhe substitui, na leitura, e vai descobrindo, fascinado, Homero. A mesma classicista, Ângela, nutre toda a vida uma relação obsessiva, mas distorcida, com Lucrecio,

⁷⁴ Cf. M. Fialho 1999a: 339.

⁷⁵ O envelhecimento de Ulisses é em Ítaca, regressado finalmente depois de 20 anos de afastamento: o seu regresso à pátria e a si mesmo faz do herói um novo homem, regressa a si, mas evoluindo na sua maturidade. Platão, República 620c3-d2, descreve a escolha da alma de Ulisses de uma reencarnação futura: Ulisses, velho envelhecido sabiamente, com paciência filosófica, decide reencarnar num homem normal, depois de tanto combate, heroísmo, guerras, façanhas e mortes, a sua escolha recai numa vida pacífica, na tranquilidade de um simples cidadão.

⁷⁶ “A circularidade típica do romance vergiliano se ajusta como recurso expressivo a noção de dia horaciano como tempo de existência, completo, denso, breve e incerto” (M. Fialho, 1999a: 335), movimentações que vêm já de *Alegria Breve*, Jaime dá a volta à aldeia e “ao fim de todos os desvios, dei a volta à vida toda, fechou-se então o ciclo?” (*AB*, p.183). A circularidade tem por fim buscar a verdade essencial do homem que se interroga constantemente acerca do sentido da vida. Também em *Na Tua Face*, o romance se inicia e termina com o grito de Daniel, clamando por Bárbara (M. Fialho, 1999b: 326).

que ditará a sua filosofia de vida, realizada de forma sistemática e quase inerte, não emotiva, não apenas nas suas relações com o marido, Daniel, e com os filhos, mas enfim, com tudo o que a rodeia⁷⁷.

O tempo da escrita equivale a uma tarde, um dia, 24 horas, meses, mas que englobam uma vida inteira, condensada entre o nascer e o pôr do sol, aliando assim a metáfora do ocaso da vida e a ideia de que o percurso do homem trilhasse em direcção à estação invernososa e, ao contrário da natureza, como já Mimnermo anunciava, o homem não vê florir a Primavera de novo. Para João Vieira (evoquem-se ainda personagens como Jaime, de *Alegria Breve*, Paulo de *Para Sempre*, Mário de *Cântico Final*) os seus caminhos são unidireccionados. João, assim que entra no lar, embora dê um passeio pela rua, não torna a visitar a sua casa; Jaime não volta à aldeia-natal, decidindo permanecer na aldeia abandonada, tornando-se o último homem; Paulo torna à casa de infância para morrer ali, e o seu caminho de memória é quase circular, telúrico e uterino⁷⁸, abre as janelas do andar de baixo, depois as do andar de cima, para as fechar uma a uma, de cima para baixo, num movimento de aproximação à terra, encerrando cada janela e cada episódio da vida passada, ao passo que a luz solar vai desaparecendo dando lugar ao crepúsculo vivencial antes do cair da noite, suave anúncio da sua morte. Para além da influência Horácio-Ricardo Reis, a ideia de que a unidade 'dia', perfeita, acabada, corresponde ao todo da vida humana é profundamente helénica. Já expressa na lírica arcaica e na tragédia. Esta ideia é precisamente consubstanciada na lírica de Píndaro de forma marcante. É Píndaro quem cria o termo *ephemeros* (dependente do dia), para definir a natureza fugaz da vida humana. Passamos como uma sombra, como o 'sonho de uma sombra', canta o poeta no fim da *Ode Pítica 8*. Ora é essa citação que serve de epígrafe a *Rápida a Sombra*. E é precisamente este passo que o autor evoca na cerimónia *honoris causa* (*El 5*, p.126).

M. Gamelas de Carvalho⁷⁹ compara Paulo, de *Para Sempre*, e Orfeu: ao contrário do angustiado Orfeu que se dirige aos Infernos para resgatar a mulher, Eurídice, dos braços da Morte e, no entanto, ao olhar para trás, no caminho,

⁷⁷ Vide M. Fialho, 1999b: 330-334.

⁷⁸ "Tal como a aldeia, a que a arquipersonagem tem que voltar no fim da vida, para nela acabar: *cursum peregi*. É o seu lugar de origem, a que pertence e que deve voltar fechando o ciclo, a viagem mais perfeita entre as duas margens da Disjunção" (H. Godinho 1985: 67-68).

⁷⁹ M. Gamelas de Carvalho 2005 : 36-37.

perde-a para sempre, Paulo ressuscita Sandra precisamente a olhar para trás⁸⁰, para o Passado e revivendo na memória a Sandra que não foi, mas a imagem que dela guarda em si (tal como João em *Em Nome da Terra*)⁸¹.

“Sandra da minha invenção, do meu apelo absoluto da juventude, flor aérea do meu deslumbramento. Nela condensei decerto tudo o que de encanto e milagre e inverosímil e pueril me nasceu no que sou. Saudade de nunca, Sandra morta antes de nascer, Sandra ríspida, linda e infantil. (...) Sandra, Sandra. Invenção da minha agonia. Verdade definitiva na degradação de ti. Mas estás viva em Coimbra feita de lenda que no-la faz. Sandra do meu tormento, da minha pacificação. Sandra que nunca foste, do que nunca fui. Até sempre.” *CC 4*, p.536⁸².

“Tenho muita coisa para te dizer, mas agora apeteceu-me não ter. Estendo-me na cama, não sei se já te falei do quarto. É uma forma de estares aqui comigo mais perto, e mesmo esta carta é um pequeno truque para estares. Porque de tudo o que passou e me doeu, de tudo o que me aconteceu e foi bom que acontecesse e foi triste e trazia dentro a alegria ou o desastre como numa prenda de festa ou encomenda armadilhada e terrorista, de tudo isso que me passa na memória em decomposição vadia, o que vem sempre ao de cima e fica em saldo do lembrar és tu, a tua imagem perfeita de quando eras perfeita e a vida não tinha ainda começado a trilhar o teu corpo e a tua palavra era fresca como uma maçã e a tua mente era livre como uma varanda” *ENT*, p.59.

Vergílio Ferreira ora se exprime numa ideia de que o tempo decorre em espiral para o homem, ora afirma que a caminhada antropológica para a morte se faz linearmente⁸³: “De qualquer modo, a morte, que é o ponto a que nos dirigimos, é em linha recta que o visamos. Não numa curva que se enrolasse em conforto como um cão que se aninha para descansar.” (*CC 3*, p.265).

⁸⁰ Paulo-Vergílio Ferreira, terá conhecido uma Sandra assim frágil sisuda, pequena, loura, na faculdade, cuja morte prematura, depois do Maio da Queima e da assinatura das fitas, a surpreendeu em Junho. Vergílio Ferreira não esqueceu essa colega e uma vida que suspensa tinha ainda tanto para viver. C. Cunha analisa o facto de Sandra ser a matriz da obra do autor, “Sandra é o nome do outro, da alteridade desejada e transfigurada, (...) hipograma, o *text-ghost* da obra vergiliana”, C. Cunha, 2012a: 99.

⁸¹ Porque o passado como o idealizamos, não existiu nunca, “O passado a que pudéssemos voltar com uma máquina do tempo seria a decepção do presente que foi e o imaginário nos transfigurou. Ora é esse imaginário que me perdura da Coimbra que foi minha. Mas não tendo existido, configura o grande mito que me existe da minha juventude (...) O passado que se evoca nunca existiu para ninguém” (*EI 5*, p.127), donde advém a “nostalgia incontida pelo irrecuperável”, M. Fialho 1999a: 335.

⁸² Refere-se ao facto no seu diário *CC ns I*, p.42, p.87, 98, *CC ns III*, p. 204, e às recordações que possui, daí a invenção do que Sandra foi e sobretudo não foi, pela possibilidade, na ausência, de inventar pela imaginação o ideal que a saudade dita. Sandra corporiza pois a ponte entre o real e a ficcionalidade (*EI 5*, p.114).

⁸³ “Se, por um lado, toma partido pelo tempo circular contra o judeo-cristianismo, responsável pela concepção linear do tempo, por outro, nesta imagem final adopta claramente a visão linear, não já para a dimensão cósmica, mas para a estrita dimensão humana.”, M. Júlio, 1996 : 218.

Este tempo espiralado é dominado pela dicotomia *Eros* e *Thanatos*, e C. Cunha estabelece a ponte com a mitologia, afirmando que as personagens vergilianas não realizam um trajecto vitorioso como Eneias, nem têm por objectivo um *nostos* odisseico há muito desejado a uma pátria de eleição, mas sim - e C. Cunha cita E. Lourenço - que caminham num “percurso em espiral (...) uma contínua e cada vez mais solitária viagem em volta do único ponto do seu universo; o da sua infância como monólogo inacabado e inacabável em torno do milagre ardente e pavoroso da sua própria aparição no meio de um mundo (...) que é uma resposta antes de ser desesperada e inútil interrogação”⁸⁴. De Alberto Soares, em *Aparição*, dá o autor referências breves que permitem identificá-lo com Eneias, o estrangeiro de errância em busca da sua Itália, aportado a Cartago para se enamorar e ser portador de morte a Dido-Sofia (e evoque-se o episódio da tradução de latim *hospes/hostis*). Compara os narradores-personagem vergilianos a Penélope que tecem uma mortalha pessoal e a desfazem, adiando a morte, refugiando-se num tempo passado como fuga ao presente e ao futuro, procurando ignorar *Thanatos* e *Chronos* que se aproximam.

No fundo, e citando, uma vez mais, C. Cunha⁸⁵, numa metáfora bem conseguida, estas personagens buscam sair do labirinto da sua vida presente, seguindo o fio de Ariadne ficcional. E inventando com a memória um universo paralelo, “porque, como V. Ferreira diz várias vezes, a memória (e a distância que ela implica) transcende o concreto de um halo de eternidade, de um halo de irreabilidade”⁸⁶.

O mito do labirinto, aliás, presente nas suas obras como caminho percorrido física e mentalmente, pela memória⁸⁷, toma particular importância em *Signo Sinal*, na aldeia destruída e a reconstruir sem equivalência nem sentido. “Vou à deriva pelo labirinto das ruas...” assim principia e assim termina o romance (*SS*, pp.11 e 265). Deste labirinto, que o narrador rememora, na praia, só o pequeno cão, aparecido do nada, consegue sair. Não por acaso, o narrador dá-lhe o nome de Teseu. Labirinto este que adquire dimensões de vida e de morte, um caminho que absorve o espaço e a escrita, o que é instantâneo e o que

⁸⁴ C. Cunha, 2012a : 79.

⁸⁵ C. Cunha 2012a : 80.

⁸⁶ H. Godinho 1982 : 87.

⁸⁷ Cf. J. Gordo 1995: 102-108.

se prolonga para a eternidade, trilha pessoal durante o qual o *eu* se transforma. P. Ricoeur fala, num sentido afim, do chamado “mundo do texto”, “au sein d’un monde dans lequel nous pourrions habiter et déployer nos potentialités les plus propres”⁸⁸.

No romance *Em Nome da Terra*, no qual largamente nos deteremos adiante, observamos a figura da dona do lar, cujo nome irónico para o local de trabalho, quase tão irónico como denominar um lar ‘Eterno Paraíso’, é D. Felicidade. Esta mulher, alta, “de cima a baixo vestida de escuro. De destino, pensei, vestida de destino” (*ENT*, p.17), é comparada, na óptica de João Vieira, que entra nesse *locus horrendus* mal se apoiando nas canadianas, a uma das Parcas (*ENT*, p.31), divindades que presidem ao nascimento, vida e morte das almas, àquela que comanda e corta os fios da vida, pois é a governanta que com severidade narra as mortes do lar.

É neste romance que se adensa uma discussão entre João Vieira e o Padre Capelão, que comenta com certa doçura a obra ciceroniana *De Senectute* (*ENT*, p.60). Na argumentação densa de Cícero, através de Catão, à ideia do envelhecimento se encontrar num degrau mais próximo da morte, este refuta: “começa por lembrar que ela [a Morte], afinal, não é exclusiva dos velhos, uma vez que não escolhe idades, e que os jovens nem sequer têm a certeza de chegarem ao ponto onde aqueles se encontram. Os jovens vivem apenas da esperança de viver, enquanto os velhos já gozam da plenitude da vida.”⁸⁹; já Lopo Serrão⁹⁰, nos Cantos IX e X da sua “verdadeira epopeia da última idade da vida”⁹¹, *De Senectute et aliis utriusque sexus aetatibus et moribus*, contrapõe essa ideia com a visão da Morte como uma passagem doce de uma vida sem significado para um estado libertador⁹². *De Senectute* é comentado pelo Padre, amigo de Teodoro, filho de João e também ele sacerdote, que o visita. Todavia, quando principia com certa doutrina a interpretar o tríptico que João possui no quarto, este rejeita essa visão do envelhecimento envolvida em dignidade e grandeza, pois a sua experiência pessoal não pode ser negada e é a de um homem que

⁸⁸ Cf. Ricoeur, 1985 : 149.

⁸⁹ S. Pinho, 2005: 220-221.

⁹⁰ Vide nota 73.

⁹¹ S. Pinho, 2005: 227.

⁹² S. Pinho, 2005: 226.

perde gradualmente a sua dignidade, num espaço-tempo-corpo que não encerra nada de positivamente idealizante.

Em Nome da Terra faz desfilar ícones, que não podemos deixar de salientar, sendo o mais marcante para o estudo da influência classicista o fresco pompeiano, parte do tríptico acima referido, que se pensa ser a deusa da primavera, Flora. A figura feminina e jovem, vestida com leve túnica, encontra-se de costas, espalhando flores. É, por si mesma, ícone pagão da própria juventude, que João quer ter no seu quarto no lar, ao lado de outro ícone da Antiguidade judaico-cristã: o Cristo, contudo, destituído da sua auréola de transcendência divina, sem cruz, juntando ainda um desenho de Dürer, com a Morte em grande plano. Pensamos que esta Flora se encontra, por antecipação, referida no romance *Até ao Fim*, onde uma mulher dominadora que se recolhe à Grécia, fria, abandonando marido e filho para, nas cartas que envia, ir desconstruindo a imagem da Grécia idealizada⁹³. A figura de *Em Nome da Terra*, por seu turno, inspira João, porém, a procurar a tranquilidade no cenário bucólico do fresco⁹⁴, desejando impregnar nessa doçura a sensibilidade divinizada e expurgada de “todo o lixo circunstancial que passou” (*ENT*, p.11) a imagem da mulher falecida⁹⁵.

Terminamos o périplo classicista com a evocação do Canto dos Cisnes de Apolo, em *Cântico Final*, que entoam cânticos na hora em que vão morrer. Caem flocos de neve, que Mário, moribundo, observa através da janela e escutam-se cânticos natalícios e os sinos a dobrar⁹⁶ (*CF*, p.225). Se o canto é arte, em *Cântico Final*, Mário pinta antes de morrer, immortalizando-se através dos frescos da Capela da Nossa Senhora da Noite e no seu delírio final imaginando a amada a dançar. Citando J. Gavilanes Laso⁹⁷, diremos que “toda a obra vergiliana está impregnada deste “cântico final” contra a presença nociva da morte e perante a qual se levanta, como principal baluarte, a expressão artística”.

⁹³ M. Fialho 1999b: 325.

⁹⁴ Em *CC ns I*, pp.72-73, o autor dá-nos conta do momento em que termina a redacção do Capítulo referente ao fresco e do seu entusiasmo pela figura leve, aérea, grácil da Primavera.

⁹⁵ Vide M. Várzeas 1998: 158.

⁹⁶ Justamente, os sinos são a música que chama Mário, a suprema música, onde “Vergílio Ferreira encontra a inefabilidade da emoção artística”, J. Paiva 2007: 481.

⁹⁷ J. Gavilanes Laso 1989: 196.

CAPÍTULO II

O MYTHOS DO ENVELHECIMENTO

Corpo num horizonte de água,
corpo aberto
à lenta embriaguez dos dedos,
corpo defendido
pelo fulgor das maçãs,
rendido de colina em colina,
corpo amorosamente humedecido
pelo sol dócil da língua.

Corpo com gosto a erva rasa
de secreto jardim,
corpo onde entro em casa,
corpo onde me deito
para sugar o silêncio,
ouvir
o rumor das espigas,
respirar
a doçura escuríssima das silvas.

Corpo de mil bocas,
e todas fulvas de alegria,
todas para sorver,
todas para morder até que um grito
irrompa das entranhas,
e suba às torres,
e suplique um punhal.
Corpo para entregar às lágrimas.
Corpo para morrer.

Corpo para beber até ao fim –
meu oceano breve
e branco,
minha secreta embarcação,
meu vento favorável,
minha vária,
sempre incerta navegação.

Eugénio de Andrade ,“Corpo Habitado”, *Poesia*

1) ENVELHECIMENTO, DEMÊNCIA E MEMÓRIA

1.1 Envelhecimento – Processos e Definições

“O que é trágico na velhice é que a morte seja *normal*.
E a sua vantagem também.” P, p.46.

O estudo do envelhecimento tornou-se sobejamente importante nas últimas décadas devido ao aumento do número de pessoas idosas que, segundo as projecções, continuará a seguir este ritmo até meados de 2030. O aumento da população envelhecida deve-se ao facto de haver um ritmo de nascimentos menor neste momento, contrariamente ao período de Pós-Guerra (1946-1964), uma diminuição da mortalidade infantil e um aumento da esperança média da vida, nomeadamente em relação com os avanços da Medicina, tecnologias, meios de diagnóstico e tratamento e das condições médicas, sociais e de salubridade e saneamento. Assiste-se, pois, a um enorme grupo a entrar na fase idosa, representado pelos denominados *baby boomers*, enquanto um pequeno grupo de pessoas jovens as substitui. O aumento da população idosa tem um impacto significativo a vários níveis. Como grupo, têm avultados gastos económicos, utilizam mais serviços e possuem maior poder político. Assim, o entendimento dos processos de envelhecimento e de outras alterações relacionadas com a idade, será vital, se a sociedade se quiser adaptar devidamente a este fenómeno, contribuindo para a melhoria da capacidade funcional do idoso e do ambiente que o rodeia⁹⁸.

É muito complexo definir o envelhecimento, porque possui diversos significados consoante as áreas do saber. O que é o envelhecimento? É diferente de outras transformações que ocorrem à medida que os anos passam?

Antes sequer de o definirmos, deveríamos ater-nos às transformações evolutivas ao longo da vida. Estas alterações de desenvolvimento são normais e irreversíveis, ocorrem num organismo vivo à medida que o tempo passa, desde a concepção até à morte. Podemos elencar as transformações antes do nascimento e durante a infância; uma segunda fase de maturação que engloba as transformações que ocorrem na passagem de criança a adulto (na qual se inclui a

⁹⁸ A. Digiovanna 2000 : 1-21.

puberdade); e uma terceira fase, a do envelhecimento, que ocorre nos últimos anos de vida e que, ao contrário do crescimento e da maturação, são transformações que reduzem, neste caso, a capacidade de independência e de manutenção da saúde. O envelhecimento constitui, pois, uma das fases do desenvolvimento biológico, que engloba uma série de alterações fisiológicas, aos níveis celular e molecular. A senescência, por sua vez, inclui apenas as alterações que ocorrem no envelhecimento e que dão origem a uma redução da capacidade em manter uma vida saudável com qualidade⁹⁹.

São descritos na literatura diversos tipos de envelhecimento, entre eles, o Envelhecimento Biológico, ou seja, o envelhecimento das estruturas e do funcionamento do corpo, que afecta a capacidade de sobrevivência e a aparência física. Há um declínio da capacidade do organismo em manter a homeostasia, ou seja, o equilíbrio do corpo e a sua capacidade de adaptação. O idoso torna-se, assim, mais vulnerável à perda da homeostasia, com maior dificuldade de adaptação, e mais frágil e propenso a doenças. O Envelhecimento Cronológico refere-se à passagem do tempo desde o nascimento, usualmente medido em anos, mas a idade é um indicador fraco e pouco preciso das alterações biológicas, pois variam de pessoa para pessoa. O Envelhecimento Cosmético é visível nas alterações da aparência, do cabelo, no vestir, na necessidade de usar próteses auditivas, óculos, entre outros. É, no entanto, um indicador inadequado, na medida em que a aparência pode ser condicionada por factores que nada têm que ver com o envelhecimento *per se*, incluindo doenças, má nutrição, exposição exagerada ao sol... Muito embora as variáveis sejam inúmeras e não seja um indicador preciso de envelhecimento, pode condicionar o declínio a todos os níveis: ao ver-se mais velha, com o cabelo a ficar branco, o corpo a mudar, etc, a pessoa tem tendência a deprimir e a perder o apetite e conseqüentemente a acentuar o declínio físico. O Envelhecimento Social assenta nas alterações que sucedem na interacção uns com os outros e consigo mesmos, como por exemplo, a relação com os netos, a disparidade e mudança da relação com os filhos após o nascimento dos netos. Tal como o cosmético e cronológico, o envelhecimento social tem impacto noutras alterações que o acompanham; no caso de morte do companheiro muitas vezes segue-se a solidão e o isolamento, a perda de

⁹⁹ A. Digiovanna 2000 : 1-21.

interesse na aparência e em variadíssimas actividades, acentua-se o *stress* que origina um declínio mais rápido da capacidade de manter a homeostasia. O Envelhecimento Psicológico, por sua vez, diz respeito às alterações ocorridas durante o envelhecimento que poderão afectar a forma como a pessoa pensa e se comporta: o envelhecimento biológico do cérebro afecta a capacidade de aprendizagem, a memória, a relação consigo e com o que a rodeia. Elencamos, por último, o Envelhecimento Económico, baseado nas alterações da situação financeiro-económica da pessoa, podendo resultar dos outros tipos de envelhecimento. Refira-se a dificuldade em manter um emprego ou encontrar um novo, por se ter demasiada idade, com perda de contacto com os colegas de trabalho e diminuição da auto-estima: toda esta situação tem repercussões sociais e psicológicas¹⁰⁰.

Cada um destes tipos de envelhecimento não é estanque, existe uma complexa interacção entre os diferentes tipos, à excepção do cronológico, inexorável e inalterável. Existem, por outro lado, alterações fisiológicas que resultam não do envelhecimento natural mas do abuso ou não-uso de partes do corpo, como sejam as alterações da pele causadas por uma exposição excessiva ao sol, a perda da audição em profissionais de determinadas fábricas, problemas articulares decorrentes de traumatismos de repetição, em atletas, e alterações cardiovasculares, do músculo esquelético e ósseas, que podem ser devidas à falta de exercício físico. Estes factores externos podem agravar as alterações biológicas naturais, pelo que as pessoas que os evitam poderão experienciar um envelhecimento mais saudável e bem-sucedido. Mais ainda, o envelhecimento não é uma doença, não significa e não inclui automaticamente uma doença. As pessoas idosas são, todavia, mais susceptíveis a determinadas patologias do que os jovens, mas as doenças não ocorrem somente nas pessoas mais velhas, nem surgem em todos os idosos.

¹⁰⁰ A. Digiovanna 2000 : 1-21.

1.2 Demência e Memória

O envelhecimento pode acompanhar-se de uma lentificação do processamento da informação e de uma menor capacidade de evocação na memória episódica. Já o doente demenciado tem défices de memória e défices em outras áreas cognitivas de gravidade suficiente para interferir com a actividade diária normal. A demência caracteriza-se, pois, por uma deterioração progressiva e em geral lenta das funções cognitivas. O carácter progressivo e irreversível destas alterações indica geralmente uma doença degenerativa. A demência é uma síndrome complexa que envolve alterações cognitivas, compromisso funcional e manifestações psicológicas ou psiquiátricas (início insidioso, principiando normalmente com um certo grau de confusão). Dentro da esfera cognitiva, salienta-se amnésia para factores recentes (perda da memória recente), dificuldades na orientação temporo-espacial (a capacidade da orientação fora de casa perde-se gradualmente, o que se torna determinante nos cuidados a ter com estes doentes) e em evocar nomes, compromisso da abstracção e planeamento, alterações da escrita e do cálculo e no reconhecimento das pessoas. Em relação à capacidade funcional, há alteração das actividades diárias (tarefas domésticas, vestuário, cuidados de higiene) e também de actividades mais complexas como o desempenho profissional e social, a administração das suas finanças, o ir às compras, entre outras. No que diz respeito aos sintomas psiquiátricos, é de referir a apatia e a agitação, as alterações da personalidade, a desinibição social e sexual, entre outros exemplos. Há alterações afectivas, ausência de sentido crítico e comportamentos socialmente inaceitáveis¹⁰¹.

A doença de Alzheimer é uma doença neuro-degenerativa, relacionada com a idade, surgindo usualmente numa fase mais tardia da vida, que conduz a um declínio da memória, manifestação dominante e severa, e das funções cognitivas globais.

¹⁰¹ Vide sobre este tema I. Santana 2005: 11.

A demência que se associa a esta doença, predominante entre todas as demências, caracteriza-se por amnésia proeminente e défices adicionais de linguagem e conhecimento semântico. Manifestam-se alterações da atenção, do raciocínio abstracto e da capacidade visuo-espacial, disfunção “executiva” (incapacidade de monitorizar duas tarefas cognitivas em simultâneo), declínio na capacidade de aprender e reter nova informação verbal e não-verbal (amnésia anterógrada) e défice na capacidade de recordar a informação prévia bem-conhecida, a memória de conceitos, o significado das palavras, a informação factual, etc (amnésia retrógrada)¹⁰². Apesar da disfunção cognitiva global, o distúrbio da memória é claramente a característica proeminente e mais prevalente nos estádios iniciais da doença sendo particularmente afectada, nesta fase, a memória episódica, que abordaremos em seguida. De facto, a doença de Alzheimer caracteriza-se por uma variedade de distúrbios de memória tendo geralmente como sintoma inicial a deficiência na memória episódica que se expressa pela incapacidade de relembrar eventos recentes e conversas, tomar a medicação, pagar as contas. Torna-se, então, difícil ou impossível adquirir e reter novas informações (amnésia anterógrada). Com a progressão da doença, a amnésia retrógrada desenvolve-se e ocorre uma deficiência na memória semântica que se encontra subjacente ao conhecimento e à linguagem. O discurso espontâneo vago, vazio de conteúdo em palavras e cheio de frases indeterminadas e circunlocações, atestam defeitos na memória semântica. À medida que a doença progride, há uma deterioração gradual da estrutura, da organização e do conteúdo do conhecimento semântico; os conceitos e a relação associativa entre conceitos, perde-se. Alguns aspectos da memória não-declarativa ou implícita são também afectados, mas a capacidade de adquirir e reter competências motoras e perceptuais permanece relativamente intacta nos estádios iniciais¹⁰³. A memória é particularmente afectada nas demências.

¹⁰² Um problema que tem sido muito trabalhado na nossa sociedade, inclusive em 2014 estreou um filme, *Still Alice*, com a actriz Julianne Moore, que foi galardoado com um Óscar. E o livro do jornalista Fernando Correia, *Piso 3, Quarto 313*, que relata a experiência sofrida com a amnésia da mulher.

¹⁰³ Vide D. Salmon 2000, in Boller e Grafman.

De entre os vários tipos de memória¹⁰⁴ há que reter três para o estudo das obras em causa. A Memória Explícita ou Declarativa, que implica a memorização consciente de episódios ou factos, pode ser episódica ou semântica: a memória episódica é a memória dos acontecimentos pessoais, com contextos datados de tempo e espaço, é relembrar actividades prévias; já a memória semântica não tem datas, é relembrar o conhecimento que adquirimos e sedimentámos ao longo da vida, é relembrar factos e conceitos como o significado das palavras, o nome dos objectos, os factos geográficos e históricos. A Memória Prospectiva diz respeito à capacidade de projecção no Futuro; ajuda a planear e a imaginar situações (não esquecer que no dia seguinte teremos de levar algo a um colega de trabalho, etc). E, por fim, o terceiro tipo, a Metamemória, que se firma na consciência da própria memória, na forma como cada um de nós avalia a sua capacidade de memória, sendo sensível à personalidade e ao humor. O idoso lamenta-se, na generalidade, de perder a capacidade de memorizar, aprender algo novo.

Quando a memória se perde, como vimos, surgem consequências graves no quotidiano, seja por esquecimento de fechar uma porta ou automóvel à chave, seja por deixar o fogão aceso, ou esquecer-se de tomar a medicação. Esta perda verifica-se com o avançar da idade, um declínio relacionado com o passar do tempo¹⁰⁵.

Levantando um pouco o véu ao estudo que desenvolveremos adiante, daqui advém a importância das palavras de Jérôme Porée¹⁰⁶, no que ao idoso diz respeito: o objectivo do envelhecimento saudável é manter a capacidade de prometer, de estabelecer um plano no futuro, conquanto próximo, que permite à pessoa manter-se a si mesma.

¹⁰⁴ Vide D. Salmon 2000, 155-195 e B. Nunes 2011.

Nos diversos tipos de memória listamos a Memória de Curto Prazo ou Memória de Trabalho; a Memória a Longo Prazo, que se subdivide em Memória Explícita ou Declarativa (que pode ainda desdobrar-se em episódica ou semântica) e em Memória Implícita, Não-Declarativa (ou Procedimental, que se define pela realização de algo sem esforço como andar de bicicleta, habilidades manuais, *savoir faire*); a Memória Prospectiva, a Metamemória e a Memória autobiográfica.

¹⁰⁵ Cf. J. Kester et alii 2002: 553.

¹⁰⁶ J. Porée 2005.

2) ENVELHECER HOJE: A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA E A *PERSONA* DO VELHO

É de futuro que o velho se vê privado. Ter um interesse é estar integrado na vida, e a vida expulsou-o para a valeta do seu passar”,
CC 5, p.572

O principal problema das sociedades modernas não é o futuro, mas sim a sua relação com o passado e, no fundo, com o tempo. Se durante largo período de tempo, não se deu especial importância ao envelhecimento demográfico (envelhecimento colectivo ou da população em geral), hoje em dia, em contrapartida, ele é acusado de estar na origem de parte dos males sociais, políticos, financeiros e mesmo culturais que abalam as sociedades contemporâneas, sendo os idosos denominados de “peste grisalha”¹⁰⁷. Há um envelhecimento societal, mas o capital da sabedoria ou da experiência pode representar uma mais valia importante para o sucesso colectivo e, aí, os mais velhos poderão, de facto, constituir um potencial humano decisivo.

Desde a Antiguidade Clássica que a velhice tem sido alvo de uma dupla perspectiva: a do enaltecimento, uma visão da velhice como sabedoria, experiência, poder social e económico e, contrariamente, uma visão da velhice como fardo e empecilho, para o próprio, para a família e/ou para a comunidade (veja-se toda a actual discussão gerada à volta do peso orçamental das pensões de reforma).

A deterioração física (mobilidade, visão, audição, memória) leva ao desalento e à frustração, à infelicidade devido à perda de protagonismo e de importância, solidão social e isolamento. A velhice é um estado difuso, vívido, sentido e percebido de forma diversa, desde o seu enaltecimento até ao seu repúdio.

Em Portugal, a mortalidade nos idosos, bem como a mortalidade infantil, diminuiu consideravelmente, assistindo nós a um aumento da esperança média de vida. No entanto, a fecundidade tem diminuído drasticamente e o número de bebés que nasce não é suficiente para tornar a população mais jovem. Daqui advém o envelhecimento geral da sociedade e a sua estagnação, pois não se

¹⁰⁷ M. Rosa 2012: 13.

renovam as gerações, a produtividade diminui, o que põe em causa a sustentabilidade e a segurança social.

Com o envelhecimento da população, aumentam as despesas públicas com a saúde, aumentam os riscos de contrair doenças, como cancro, diabetes, demência e doenças cardiovasculares; o idoso caminha assim para uma franca perda de autonomia, e dependência, que causa sofrimento, muitas vezes solidão, isolamento e pobreza. Obviamente que a melhoria das condições de saúde, a mortalidade tardia e a diminuição do número de óbitos é sinónimo de progresso social; todavia, o número diminuto de nascimentos torna-se uma ameaça.

A primeira grande problemática que paira sobre nós, associada ao envelhecimento progressivo, é a descaracterização do modo de viver e da eventual alteração dos valores civilizacionais que nos habituámos a respeitar: emigração, menos população activa autóctone (particularmente nas civilizações ocidentais), maior tempo de escolaridade, reformas antecipadas, redução do período de vida activa, discriminação dos mais velhos no mercado de trabalho e menor empregabilidade destes, a sua desactualização em relação às novas tecnologias e o facto dos jovens aceitarem contratos precários, quando possuem até formação especializada.

Há que reformular as sociedades. A chave do sucesso das sociedades contemporâneas devia ser baseada no conhecimento, e é aqui que devemos repensar o envelhecimento e mudar o modo de pensar e organizar a sociedade, baseada no conhecimento e no idadismo (*ageism*): a formação deveria continuar a vida toda para que não existisse desintegração social no idoso com a reforma. Aquando da cessação da sua produtividade, o idoso não deveria ser totalmente afastado, mas sim adequar a sua actividade mantendo uma interligação pois, devido ao seu conhecimento, tem muito ainda para partilhar, o que seria não só uma mais-valia, mas também um contributo para melhorar a sua qualidade de vida. Os idosos muitas vezes consideram qualidade de vida sentirem-se ainda independentes, eficazes, reconhecerem-se na sua identidade, terem autocontrolo na sua vida e no ambiente, satisfação no quotidiano. Esta avaliação da qualidade de vida é importante na medida em que permite compreender quais as melhores formas de agir, políticas de acção pública, planos de saúde, de reforma, actividades. Urge, portanto, adoptar para a sociedade estruturas de reintegração

e readaptação ao novo curso dos factos, devido ao desperdício actual de capital humano, traduzido em pouco empreendedorismo e pouco dinamismo económico.

No contexto da sociedade contemporânea, a complexidade do mundo do trabalho, bem como a emancipação da mulher e a sua sistemática entrada nesse universo, a vida em família sofreu alterações profundas. Também, por outro lado, a tendência para a concentração da população em núcleos urbanos, onde encontrava, até há pouco tempo, mais facilmente trabalho, leva a grandes ausências de casa de toda a pequena família; para os filhos-crianças, se os há, procuram-se instituições escolares onde recebam não só ensino, mas que garantam a sua ocupação de tempos livres. As longas distâncias que separam a casa do local de trabalho encurtam o tempo de fruição da família junta, cansada já. Torna-se um período temporal de execução de tarefas. A habitação é cara, a maior parte das famílias de classe média e média-baixa procura, pois, o espaço indispensável e em áreas economicamente mais acessíveis. Facilmente se compreende que, à baixa de natalidade, que tem como consequência o envelhecimento progressivo da população, corresponda, por outro lado, um mal-estar em relação à presença dos membros da família envelhecidos e já incapacitados. Aqueles que foram ‘unidades de produção’, agora desactivadas, estão condenados a habitar na solidão das suas casas, porque não há espaço em casa dos filhos, nem eles muitas vezes se querem desenraizar do seu espaço, ou são encaminhados para lares de idosos, sobretudo quando paira, iminente, a incapacidade. O velho, numa sociedade de produção e consumo, tornou-se, assim, um fardo – e um fardo duplamente pesado, já que, quer se queira ou não, ele representa a presença antecipada, por efeito-espelho, do envelhecimento da geração activa.

A “Organização Mundial da Saúde¹⁰⁸ adotou, no final do século XX, o paradigma “Envelhecimento Ativo”, entendido como processo de cidadania plena, em que se otimizam oportunidades de participação, segurança e uma maior qualidade de vida à medida que as pessoas vão envelhecendo. Sai-se de uma visão reativa, centrada nas necessidades básicas e na qual a pessoa é um

¹⁰⁸ Informação no site do Centro de Formação Europeia Jacques Delors
(http://www.eurocid.pt/pls/wsd/wsdwcot0.detalhe_area?p_cot_id=7271).

agente passivo, para uma outra, pró-ativa que reconhece a pessoa como um elemento capaz e atuante no processo político e na mudança positiva das sociedades”¹⁰⁹. Face ao envelhecimento da população da Europa, o Parlamento Europeu aprovou o ano de 2012 como o Ano Europeu do Envelhecimento Ativo e da Solidariedade entre Gerações. Nas palavras de J. M. Silva, Bastonário da Ordem dos Médicos, a “presente realidade populacional, com a forma de cilindro a transformar-se aceleradamente em pirâmide invertida, leva à necessidade de sensibilizar a sociedade europeia para o contributo sócio-económico prestado pelas pessoas mais velhas, bem como promover medidas que criem mais e melhores oportunidades para que os cidadãos idosos se mantenham ativos”¹¹⁰.

Portugal, de acordo com os Censos de 2011, apresenta um quadro de envelhecimento demográfico sobremaneira acentuado, com uma população idosa (pessoas com idade igual ou superior a 65 anos) de 19,15%, uma população jovem (pessoas com idade igual ou inferior a 14 anos) de 14,89% e uma esperança média de vida à nascença de 79,2 anos. Prevê-se que, em 2050, se acentue a tendência de involução da pirâmide etária, representando a população idosa 35,72% e a população jovem 14,4%, com o aumento da longevidade para os 81 anos. Este fenómeno do envelhecimento demográfico e, sobretudo, a imposição do segmento populacional das pessoas idosas, emerge como um desafio, assumindo lugar de destaque nas agendas sociais e políticas. Aliás, a sua importância foi reconhecida pela Assembleia Geral das Nações Unidas, com enfoque na óptica do “envelhecimento ativo”, e também, pelo Parlamento Europeu e Conselho da União Europeia, incluindo-se a “solidariedade entre gerações”¹¹¹.

A realidade a que assistimos pressupõe uma reorganização social em que para o idoso se estabeleçam medidas preventivas, não somente no que respeita ao desenvolvimento de doenças, mas também na manutenção da saúde, mantendo a actividade e a mobilidade, mesmo na senescência, mantendo a interacção social e a relação do idoso com a sua comunidade, lutando contra a solidão e contra o afastamento profissional total. Reequilibrá-lo não significa

¹⁰⁹ Cf. Programa de Acção 2012, p.3.

¹¹⁰ F. Gomes 2013: 2.

¹¹¹ AEEASG, Contributos Bibliográficos, p.9.

voltar a ser jovem¹¹², mas reconhecer-se a si mesmo: “reabilitar a Pessoa é criar-lhe mecanismos de adaptação, conciliá-la com Ela própria e solicitar-lhe o máximo possível das suas capacidades e possibilidades na construção dos seus tempos com os outros, evitando (...) a temível solidão afectiva (...) oferecer ao Idoso condições internas e externas para morrer com dignidade”¹¹³. Um dos pontos mais interessantes do artigo de J. Gyll é o da manutenção da Pessoa do idoso, ou seja, ele manter-se aquilo que é e deseja *Ser* e não uma figura estereotipada pela sociedade: o idoso é uma Pessoa individual e irrepitível e, como tal, tem o direito de se manter imprevisível como outra pessoa qualquer, inconcluso, livre, sensível a estímulos e, acima de tudo, “dotado de capacidade evolutiva”¹¹⁴, até morrer. Infelizmente, é aceite pela sociedade uma visão derrotista do envelhecimento, “a perda das nossas capacidades vivida como um desastre individual que é preciso esconder dos outros”¹¹⁵, que contribui para a exclusão voluntária do idoso, que se auto-reflexiona como um ser em queda, em fadiga, que não consegue acompanhar os novos ritmos e, sobretudo, que já não é capaz de se reconhecer.

Um dos maiores objectivos do Programa de Acção do AEEASG (Ano Europeu do Envelhecimento Activo e da Solidariedade entre Gerações) foi precisamente “contribuir para promover uma cultura de envelhecimento ativo na Europa assente em valores como a solidariedade, a não discriminação, a independência, a participação, a dignidade, os cuidados e a auto-realização das pessoas idosas, convergindo para o desenvolvimento harmonioso das sociedades europeias”¹¹⁶. Inúmeras actividades com idosos e para idosos foram organizadas no âmbito desta iniciativa, em Portugal: “foram obtidas no total 106 fichas de iniciativas, de diversas áreas como Cinema, Artes performativas, Livro e

¹¹² Nesta ideia caímos na obsessão, infelizmente cada vez mais generalizada, de evitar o envelhecimento e certas limitações físicas a qualquer custo e, quase desde o momento do nascimento, reparar danos, estragos e peças, como se apenas fôssemos um corpo-máquina. O problema não está na possibilidade de resolução das variáveis problemáticas – pelo contrário, muito devemos aos avanços da medicina (por exemplo, as próteses dos membros e a recuperação da mobilidade) – o erro encontra-se na valorização por parte da sociedade da “normalização” e da standardização da Pessoa, numa imagem narcísica que olhará para uma pessoa com incapacidades físicas e/ou mentais como um prejuízo e um erro. D. Sicard, antigo presidente do Comité Consultivo Nacional de Ética, tece considerações a este propósito, na sua obra (2002: 66-70).

¹¹³ J. Gyll 2012: 84.

¹¹⁴ J. Gyll 2012: 84.

¹¹⁵ B. Andrieu, 2004: 109.

¹¹⁶ F. Heitor 2012: 3.

Museus.”¹¹⁷, desde actividades em Bibliotecas, apresentações de dança sénior, viagens (com condições para pessoas com mobilidade reduzida), encontros intergeracionais, provando que a idade idosa ainda é uma idade capacitante, de actividades criativas e não limitada.

Estes dados são, pois, bem expressivos na constatação da tendência para a prevalência de seniores no futuro da Europa (de algum modo, admitimos que inconscientemente, a população activa prepara o seu acolhimento futuro na velhice). Encara-se este conjunto de iniciativas e a atenção que se pretende dar ao sénior como recompensa pelo seu rendimento enquanto unidade produtiva que foi na vida activa; mas de que modo poder-se-á fazê-lo? Mantendo o sénior activo (de algum modo, o modelo lembra as actividades nos tempos livres desenvolvidas para as crianças nas férias). A copulativa concatena a actividade do sénior com a “solidariedade entre gerações”. Este prolongamento da epígrafe da iniciativa denuncia que, com ele, se pretende ultrapassar um fosso criado entre as gerações.

Descrever o envelhecimento nos dias de hoje e a importância que o processo do envelhecer e a experiência do envelhecer tem tido nas sociedades, a vários níveis, tem-se tornado cada vez mais frequente. São os discursos fisicistas, de médicos e biólogos, a publicidade ao exercício físico, a produtos de beleza que combatem o processo de envelhecimento, a fórmulas para prolongar a juventude, aumentando significativamente as actividades para a Terceira Idade. O imaginário e o *marketing* modernos criaram, assim, um mito da eterna juventude, disseminado pela propaganda, jogos, moda, cosmética, dietética, cirurgia estética, etc. Isto teve como consequência uma imensa incapacidade de lidar com a velhice no espaço público e com aquilo de que a velhice é sinal: o final da existência. E dificultou, ainda mais, a capacidade de o homem que envelhece lidar com o processo de envelhecimento. Que representa então todo esse aparato? Uma tentativa de prolongar o mais possível o aspecto de não-envelhecido e de preterir o cronológico a favor do *kairológico*, da celebração do instante, de um presente desmemoriado.

Todas estas estratégias têm uma dupla dimensão – a nova atenção que se começa a fazer sentir como necessária perante a perspectiva de uma sociedade

¹¹⁷ F. Heitor 2012: 5.

maioritariamente envelhecida pela baixa da natalidade e pelo aumento da longevidade; a prevalência que ainda não se ultrapassou do mito da eterna juventude (há que prolongar a aparência de juventude o mais possível), a dificuldade de lidar com o ‘efeito espelho antecipativo’, que significa lidar com o velho no espaço público e, mais ainda, lidar com a morte. Todo um aparato de propostas se desenvolveu, por sua vez, dirigida ao grupo sénior: ginástica para idosos, dietética para idosos, com o objectivo de lhes revitalizar o corpo, passeios, actividades artísticas, clubes, com o objectivo de ‘manter os velhos ocupados’, de os manter activos e, portanto, adormecer a dimensão da velhice-problema, conferindo às antigas ‘unidades de produção’ desactivadas a convivialidade programada que lhes quebre a solidão. Surgiram as universidades de terceira idade, para dar resposta, em termos de terapia ocupacional, a uma classe específica.

Todavia, subjacente a toda este conjunto de actividades, está ainda uma narrativa de juventude prolongada ou de cuidados paliativos para o inevitável processo de envelhecimento.

Mas onde encontrar uma outra dimensão discursiva? Outra abordagem da velhice como uma etapa da existência única, válida por si, sem necessidade de recurso a outros modelos? Referimo-nos à abordagem que toca o velho, em si, como pessoa única, numa experiência única de percurso de uma etapa da caminhada, que merece da sociedade atenção e respeito, que merece que a sociedade dele espere algum contributo para a vida em comum, vindo da peculiaridade dessa sua experiência. É a dimensão do afecto e do cuidado que chegam à pessoa, não isoladamente a ‘segurança institucional’. É a interlocução que leva a sério e escuta o que o velho tem a dizer que lhe passa a percepção de que é respeitado.

Os Antigos, tendo consciência da fragilidade do corpo do velho e do peso que representa suportar doenças e perceber que já se não é capaz de agir como em tempos passados, aludem à velhice como ‘pesada’ (Mimnermo, frg. 1 West), ao velho como ave que já não consegue voar, como rochedo acochado por todas as tempestades. Mas a ave que já não consegue voar, para Álcman, é transportada pelas outras aves – poético sinal de solidariedade (frg. 94 Diehl). Diz Vergílio Ferreira no romance *Em Nome da Terra*, através do protagonista que

observa os pombos no jardim e deseja alimentá-los: “D Felicidade não gosta que se lhes deite comida. Mas ela não entende que o maior prazer de quem precisa é haver quem precise mais” (*ENT*, p.212). No entanto, reconhecem os Antigos que há competências que se perdem e outras que se adquirem com a idade. Lembre-se o famoso passo da *Ilíada* 3, 150-152, em que o poeta descreve os anciãos reunidos junto às muralhas de Tróia como alguém que já ultrapassou a idade capaz para o combate, mas cuja voz melodiosa, como a da cigarra, se faz ouvir – esta melodia é a da sensatez, dada pela experiência de vida. Sólon reconhece que “envelhece aprendendo sempre muitas coisas” (frg. 18 West). A sua experiência e bom conselho levou os Espartanos a criar o órgão governamental da Gerousia. E em Atenas a legislação punia severamente o filho legítimo que se demitisse do dever de cuidar dos pais (*geroboskia*).

Neste contexto do Mundo Antigo faz sentido a apropriação de elementos da cultura grega para construir um diálogo apologético da velhice, por parte de Cícero. Relativamente ao mundo moderno, da despersonalização de trato, precisamente num ‘lar de idosos’, apresentado por Vergílio Ferreira em *Em Nome da Terra* como um depósito de velhos, é óbvio que a evocação, a leitura, citação dos argumentos do *De Senectute* ciceroniano, surgem sarcasticamente descontextualizados, ridículos até.

Este aproveitamento crítico de peças do contexto cultural greco-romano, transpostas para um contexto que não é, minimamente o seu, fá-las perder o seu sentido e referência, de momento, na tessitura da narrativa contemporânea. Por este processo, Vergílio Ferreira, o Classicista e o homem do seu tempo, que sente as marcas da sua historicidade no vigor que os anos lhe vão roubando, denuncia no subentendido, através do narrador de *Em Nome da Terra*, a falta de contexto digno para a velhice, o estatuto de marginalidade, de incómodo e de estorvo que o velho tende a ocupar na ‘sociedade da eterna juventude’ ou na ‘sociedade produtiva’. Se o discurso e as estratégias dirigidas à *persona* do velho – em grego *hypokrites* (máscara) – não deixam de estar marcados por uma certa ‘hipocrisia’, onde encontrar então o discurso que toca o velho como ‘pessoa’, a braços com a sua solidão, com a sua consciência de final de uma caminhada, com a prevalência da actividade de rememoração, em que recupera o melhor e o pior da sua

existência, para não deixar de ser ele? Para se acalantar com afectos ou renovar lutos?

A 'bavardage' que pode constituir toda a panóplia de estratégias para não deixar o velho inactivo e em silêncio, apesar de maioritariamente bem intencionada, silencia ainda mais o velho, nos seus medos, nas suas perdas, na etapa da vida que é a sua, que tem traços peculiares para todo o ser humano com maior longevidade e que, como tal, tem dimensões antropológicas que há que levar em conta. Este tempo humano e a sua experiência têm, antes de mais de se oferecer à reflexão dos indivíduos e da comunidade, para serem compreendidos, para tocar aqueles que serão os futuros envelhecidos e que, uma vez no auge da vida, são levados, pela sua própria consciência desperta de mortalidade, à sintonia, para além da razão, no plano aristotélico do temor e compaixão, com o Velho. Essa reflexão, para quem já sente o processo do envelhecimento pesar sobre si, revela-se fértil em compreensão e na percepção de que se é compreendido, através da situação de um Outro.

Recuperando as perguntas antes formuladas (onde encontrar uma outra dimensão discursiva? Outra abordagem da velhice como uma etapa da existência única, válida por si, sem necessidade de recurso a outros modelos?), propomos uma via possível: procure-se na narrativa ficcional.

3) *MYTHOS*-NARRATIVA E TEMPO HUMANO,

DIÁLOGO ENTRE O *POIETES* E O *PHILOSOPHOS*

“Mas esclareça-se desde já que eu chamo mito a toda a ideia-força que ordene uma vida, a oriente, se imponha como a evidência, como tudo o que é indiscutível”,
EI 1, p.176.

Poder-se-á perguntar que motivo está na base da escolha da narrativa ficcional para ir no encalço da experiência do tempo vivido, como objecto da nossa reflexão sobre o envelhecimento ‘com’ os narradores de Vergílio Ferreira. Lendo P. Ricoeur, diremos que há toda a legitimidade em usar este modo para encetar uma leitura hermenêutica que analise os efeitos da ficção na percepção do presente e da refiguração do tempo. De acordo com o filósofo francês,

“la *poiésis* fait plus que refléter le paradoxe de la temporalité. En médiatisant les deux pôles de l'événement et de l'histoire, la mise en intrigue apporte au paradoxe une solution qui est l'acte poétique lui-même. Cet acte dont nous venons de dire qu'il extrait une figure d'une succession, se révèle à l'auditeur ou au lecteur dans l'amplitude de l'histoire à être suivie”
(P. Ricoeur, 1983: 104)

Depois de admitir que a história reage às aporias da fenomenologia do tempo, instaurando um tempo histórico, P. Ricoeur propõe como via de conciliação e superação de Aristóteles e Agostinho de Hipona a reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico. Nesse sentido parece-nos pertinente apropriarmo-nos do conceito de *mythos*, tal como P. Ricoeur o manuseia em *Temps et Récit 1*, colocando em diálogo dicotómico a *distentio animi* agustinista e o *mythos* trágico aristotélico:

“D'une part, j'ai trouvé dans le concept de mise en intrigue (*muthos*) la réplique inversée de la *distentio animi* d'Augustin. (...) Il va de soi que c'est moi, lecteur d'Augustin et d'Aristote, qui établis ce rapport entre une expérience vive où la discordance déchire la concordance et une activité éminemment verbale où la concordance répare la discordance” (P. Ricoeur, 1983: 55)

Entenda-se *mythos*, aqui, na sua correspondência com a narrativa que condensa, na sua história narrada, uma experiência peculiar, de tempo humano

vivido e não susceptível de ser dissecado por definições, sempre escapando a elas. O *mythos*, na sua forma originária de construção de um enredo, de lendas, cultos e rituais, deu origem à literatura¹¹⁸ que constitui, na opinião do filósofo francês, a condição do tempo vivido. A função do *mythos*, desde Aristóteles, na *Poética*, era a ordenação mimética dos acontecimentos da *praxis*, ou seja, cenas retiradas da vida real, não uma réplica exacta mas uma “mimese activa” e imaginativa. Mimese essa que constitui, segundo P. Ricoeur, o conceito fulcral da *Poética*, sendo a tragédia o género mimético por excelência, uma imitação dos homens que agem (“operação dinâmica que consiste em representar a acção”¹¹⁹). E tal imitação (*mimesis praxeos*) efectua-se, obviamente, através da linguagem (“primado do dizer”), que é capaz de tornar uma sequência de acontecimentos cronológicos, organizados de forma pessoal, numa narrativa da sua *praxis* pessoal, criando um tempo narrativo próprio a partir do tempo cronológico e do tempo vivido, que cabe a cada indivíduo viver.

Transpomos, assim, algumas aporções ricoeurianas para a interpretação literária das obras vergilianas que analisamos, fazendo delas instrumentos operativos e mantendo o intuito de construir pontes teórico-práticas que interliguem, no caso específico, a experiência do tempo vivido do envelhecer e as narrativas ficcionais de *Para Sempre*¹²⁰ e de *Em Nome da Terra*.

P. Ricoeur reconhece a incapacidade da filosofia para dizer e explicar a problemática do tempo vivido; por isso recorre às metáforas e dá a palavra ao mito “para dizer simultaneamente o surgimento do presente e o fluir do fluxo unitário do tempo”¹²¹.

As interrogações ricoeurianas, não escamoteando a dialéctica entre o modo de agir e de sofrer, são sensíveis à tragicidade da vida humana, a um quotidiano marcado pelo sofrimento escandaloso e absurdo, ao fluir do tempo que não

¹¹⁸ De acordo com M. Portocarrero (M. Portocarrero, 2005b: 34), “as grandes narrações, lembra-nos ainda Gadamer, devem fazer referência à realidade marcada por cultos e ritos, mas devem também explicitar a capacidade sonhadora da alma humana e deste modo enriquecer o nosso saber”. A propósito de circunstâncias afim, no romance *Para Sempre*, G. Lind reitera de novo a ideia já debatida de que “os grandes eventos dão-se na alma do narrador e transmitem-se daí ao leitor” (M. Portocarrero, 1986: 45).

¹¹⁹ Cf. M. Portocarrero, 2005b: 41.

¹²⁰ I. Fonseca, a propósito da conexão Ricoeur/Vergílio Ferreira, na sua tese, resume de forma bastante objectiva, dizendo que “A reflexão filosófica que Vergílio Ferreira condensa em *Para Sempre* é em tudo idêntica, mas consegue ir *mais além*, ao configurar-se numa ficção romanesca. Porque enquanto reflexão filosófica é um *projecto* e enquanto romance é uma *realização desse projecto*” (I. Fonseca, 1992a: 118).

¹²¹ Cf. P. Ricoeur, 1985: 351.

retrocede, mas que, por força das circunstâncias ontológicas, se refigura e, por vezes, ficcionaliza, mesmo usando “recursos de historicização que lhe oferecem tentativas de reconstrução do passado efectivo”¹²². Tais interrogações partiam filosoficamente das aporias do tempo vivido, de Sto. Agostinho, não resolvidas nas *Confissões*¹²³, mas cujo sublinhar que é o ser humano como um ser temporal, P. Ricoeur partilha. Com Sto Agostinho, o tempo deixou de ser um dado, mera medida do movimento, para passar a referir a própria natureza humana, tecida por um quotidiano marcado pelo sofrimento do deixar de ser, pelo fluir que não retrocede e por um futuro que constantemente se estreita, afunilando-se e passando para o passado. No entanto, P. Ricoeur não concorda com o pessimismo da *distentio animi* em que Sto. Agostinho deixara a condição humana, procurando na *Poética* de Aristóteles a réplica desta *distentio*:

“D’une part, j’ai trouvé dans le concept de mise en intrigue (*muthos*) la réplique inversée de la *distentio animi* de l’Augustin. Augustin gémit sous la contrainte existentielle de la discordance. Aristote discerne dans l’acte poétique par excellence – la composition du poème tragique – le triomphe de la concordance sur la discordance. Il va de soi que c’est moi, lecteur d’Augustin et d’Aristote, qui établis ce rapport entre une expérience vive où la discordance déchire la concordance et une activité éminemment verbale où la concordance répare la discordance”¹²⁴.

O conceito de actividade mimética de Aristóteles será pois o eixo da recuperação ricoeuriana da *Poética* no sentido de uma longa reflexão filosófica sobre “l’imitation créatrice de l’expérience temporelle vive par le détour de l’intrigue”¹²⁵.

São as intrigas que inventamos que nos fazem passar do tempo biológico, que nos caracteriza, ao tempo humano que nos dignifica. São elas que configuram a nossa experiência temporal confusa, na medida em que estabelecem uma síntese entre os acontecimentos dispersos e as múltiplas ações por que se reparte a nossa vida.

“Car le concept d’intrigue admet une plus vaste extension: en incluant dans l’intrigue complexe les incidents pitoyables et effrayants, les coups de

¹²² P. Ricoeur, 1985: 150, tradução nossa.

¹²³ Cf. M. Soares 2013: 81-91.

¹²⁴ P. Ricoeur, 1985: 55.

¹²⁵ P. Ricoeur, *idem*.

théâtre, les reconnaissances et les effets violents, Aristote égale l'intrigue à la configuration qui nous avons caractérisée comme concordance-discordance. C'est ce trait qui, à titre ultime, constitue la fonction médiatrice de l'intrigue" (P. Ricoeur, 1983: 102-3)

É a capacidade do *mythos* para criar universais possíveis da condição humana, "imitando" a sua acção temporal que P. Ricoeur valoriza. Poderíamos reflectir acerca destas questões relativas ao ser humano, através da linguagem, da narrativa, da história pessoal de cada indivíduo, por forma a repensar o sentido da vida, o sentido da *praxis* do homem.

Será efectivamente pela narração, associada ao tempo, que se dá a configuração, a "elaboração textual que permite extrair um conjunto variado de acontecimentos representativos do agir humano (*mimesis I*), pois a narração cria também um (o) tempo"¹²⁶ e a ficção redescreve a realidade: "le présent est à la fois ce que nous vivons et ce qui réalise les anticipations d'un passé remémoré"¹²⁷.

O envelhecer possui uma semântica própria e constitui, pois, uma experiência humana inegável e trágica de tempo vivido que também se experiencia através da intriga, que tem a capacidade infável de dizer e mostrar a vivência de uma desproporção ontológica: a relação disfórica e crescente entre uma *ipseidade* que se deseja manter, a sua identidade pessoal, e o corpo que a não pode acompanhar. Esta experiência, semanticamente espelhada nos dois romances vergilianos em estudo, representa, com toda a clareza e que se torna pertinente introduzir, o que P. Ricoeur conceptualiza como os conceitos em conflito de *identidade* e *ipseidade* e de corpo mutilado e sofredor. Daí a sua relevância nos dias de hoje em que tanto se fala em envelhecimento e pouco se compreende a semântica do agir e do sofrer¹²⁸ em processo vivido de ancianidade.

Importa frisar, de acordo com a linha ricoeuriana, que só por meio da narrativa se revela a luta interior entre o desejo de autonomia (próprio de todo o *eu*) e a consciência da incapacidade de a manter. Em fases mais avançadas da idade, as necessidades físicas impõem-se, impedindo a condução da sua vida

¹²⁶ F. Fonseca 1992b: 250.

¹²⁷ P. Ricoeur, 1985: 57.

¹²⁸ P. Ricoeur, 1985: 147.

segundo a vontade própria do *eu*. Pela experiência fictiva do tempo na configuração narrativa, o homem é capaz de suprir a impossibilidade da vivência real do tempo e experienciar, quantas vezes desejar ou narrar, um “tempo fictivo” rememorado ou até projectivo.

Na linha hermenêutica de Heidegger e Gadamer, P. Ricoeur reconhecerá o Homem como um ser que se encontra sempre lançado num horizonte recebido de sentido, que lhe é prévio e o envolve, realizando a autocompreensão e a apropriação do sentido do mundo através da sua *ipseidade* (Gadamer falará na história dos efeitos da tradição, P. Ricoeur em *tradicionalidade e mimese I*). A construção de *si-mesmo* deve ser apropriada numa história de vida pela *ipseidade* de cada um e implica, para o filósofo francês, o caminho temporal de uma vida, a relação, a interpretação, a mediação e a exposição ao *outro* (sem um *tu* não haveria um *eu*), que o texto nos oferece¹²⁹. H. Godinho observa que o *outro*, como mediação para o sentido, o amor e a identidade, funde-se com o *eu*, possibilitando, de novo, a Presença, através do processo de narrativização. No caso dos romances em estudo, finalizada a narrativização da mulher amada já desaparecida, pela narrativa, de ausência o *outro* torna-se presença: com efeito, trata-se precisamente da grandiosa demanda da obra vergiliana, a narrativização da vida em busca de sentido¹³⁰.

P. Ricoeur, relembremos, pensa as virtualidades da narrativa no contexto de uma reflexão sobre o homem concreto, o *cogito integral*, aquele que se impõe depois da crise do *cogito* anónimo, que era sem corpo nem carne; e concebe-o como um ser capaz, apesar de profundamente marcado pela fragilidade e desproporção interior. Um ser capaz de falar e de se designar como um *si-mesmo* diante de um outro, capaz de agir, de contar a história das suas acções, de ser imputável e de perdoar: eis o núcleo do novo *eu posso*, agente e sofredor, sempre

¹²⁹ “il y avait certes l’autre en tant que corps propre, mais il y avait certes l’autre en tant qu’autrui – cet autre qui figure comme interlocuteur au plan du discours et comme protagoniste ou antagoniste au plan de l’interaction, enfin en tant que porteur d’une autre histoire que la mienne dans l’enchevêtrement des récits de vie. Je ne voulus pas néanmoins m’en tenir à ce dédoublement de notion d’autre, l’autre comme mon propre corps subi, voire souffrant, l’autre comme vis-à-vis de la lutte et du dialogue; je fis une place à une troisième figure de l’autre, à savoir le for intérieur appelé aussi conscience morale. Dans la méditation sur le for intérieur s’achevait le retour de soi à lui-même. Mais le soi ne revenait chez lui qu’au terme d’un vaste périple. Et c’est «comme un autre» qu’il revenait”, P. Ricoeur 1995: 77.

¹³⁰ H. Godinho, 2011: 88.

distendido entre capacidade e efectivação¹³¹. P. Ricoeur, inspirado na *Poética* de Aristóteles e no papel que o Estagirita confere ao *mythos* como núcleo central da *mimesis praxeos* e lugar da representação de um universal da experiência de tempo humano no particular de uma história representada, palpável no cap. IX da obra aristotélica, assume o Homem como um ser que narra¹³². Narra as suas raízes e recorre à história – pessoal e da comunidade – para saber quem é e se dizer ao(s) outro(s). Daqui decorre que as experiências primeiras são sempre de cariz mítico (e não técnico ou científico¹³³), já que a linguagem também dissimula e reordena cosmeticamente:

“Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette (...)”

(P. Ricoeur, 1983: 13)

Só assim se compreende que as nossas experiências de sentido, de valor, de mundo, do outro, da vida e da morte tenham sido traduzidas, em primeiro lugar, numa linguagem mítica. Sempre se disse e repetiu que a vida humana tem algo a ver com a narrativa. A nossa consciência do mundo chega-nos pela linguagem. É na linguagem que o homem se interroga e se entende ¹³⁴.

As obras literárias não são, neste sentido, mais do que configurações do humano desejo de dizer o ser¹³⁵, contribuindo para fazer da vida biológica uma

¹³¹ “O que deve ser feito a partir de uma nova antropologia, a do homem tempo ou corpo próprio, que faça da semântica da acção, da imaginação regrada e do carácter absolutamente misturado em histórias da humanidade um existencial fundamental. É pois no contexto de uma crítica ao sujeito soberano da Modernidade e de uma antropologia do *Cogito* integral que surge a valorização ricoeuriana da tríade fundamental, *mimesis-mythos-catharsis* da *Poética* de Aristóteles. O homem integral, esquecido pela tradição, porque é finitude, passividade e capacidade, um ser que, desde Heidegger, sabemos que é tempo e se torna um ser activo e capaz no tempo, diz-se na sua plenitude relacional pelo discurso narrativo”, M. Portocarrero 2006: 271-272

¹³² “Operação estratégica de P. Ricoeur de elevar a narração a um metagénero. A tarefa atinge o seu auge quando o filósofo francês descobre e fixa o parentesco que o *mythos* instaura entre narração e drama, como estrutura comum aos dois modos. Desta forma, eleva a actividade ordenadora e configuradora do *mythos*, considerado como pivot do ternário da *Poética*, à categoria de compreensão narrativa e de inteligibilidade própria da narração, entendida como concordância discordante, ordenação, encadeamento ou ainda síntese do heterogéneo.”, M. Soares 2013: 262. Vide M. Soares, 2013: 135-140.

¹³³ “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade”, *Poética*, IX, 1451a37-40.

¹³⁴ Vergílio Ferreira considera precisamente que a nossa língua é a língua que diz o homem e que antes de o dizer, por ele foi criada e dita (*EI 2*, p.99).

¹³⁵ “Daí a tese de P. Ricoeur: o *soi* só pode entender-se numa história marcada pelo conjunto de testemunhos (símbolos, metáforas, narrativas, instituições) que realmente “demonstram” a sua capacidade de iniciativa ou o desejo de inaugurar no mundo uma nova ordem: a de uma vida boa, feliz com outros em instituições justas. O verdadeiro sujeito, o sujeito da vida moral já não é o eu penso de Descartes mas, pelo

vida humana. Mas toda a tentativa de dizer se abre ao inefável: o Homem quer dizer o que constantemente lhe escapa. É no interior dessa indizibilidade que se ergue o discurso poético “que expressa uma relação própria com o ser”¹³⁶.

Quer Vergílio Ferreira, quer Paul Ricoeur, o primeiro *poietes*, o segundo *philosophos*, crêem que há algo no ser humano que contraria radicalmente o modelo tradicional do homem *cogito* do dualismo antropológico: P. Ricoeur vê o homem como corpo-próprio ou ente encarnado que vive a ligação do *cogito* ao corpo como uma ligação problemática, descrevendo a natureza humana como quebrada, conflitual mas não dualista¹³⁷. Ao dizer apenas que o homem é finito corre-se o risco de fazer uma afirmação insuficiente e enganadora, pois este tem tanto de finito como de infinito, sendo um ser desproporcional, o único com a característica ontológica de ser maior e mais pequeno do que si mesmo¹³⁸ e possuir uma condição projectiva de vida.

A profunda preocupação ricoeuriana é, nesta ordem de ideias, pensar o homem na sua verdadeira condição paradoxal, analisando o seu modo de ser relacional, finito e infinito, mistura de voluntário e de involuntário, ou seja, múltiplo e conflitual. A dimensão finita de um ser que não escolheu nascer, ser livre, ter que decidir, ser em si mesmo mediação, comprometendo-se com essa opção; um ser que se reconhece ignorante, questionante (buscando eternamente pelo sentido), sujeito ao acaso e à morte; que utiliza a linguagem narrativa, o símbolo e a metáfora para ir ao encontro do outro, principiando sempre por se pensar a si mesmo, objectivo comum à obra vergiliana: “em tal ou qual romancista ouvimos falar dos outros, em Vergílio Ferreira ouvimos falar de nós”¹³⁹.

O que limita o homem é a sua condição mista, e não o facto de ser um corpo, condição essa que o instiga a procurar superar pelo *logos* “o carácter temporal da experiência humana”, uma vez que “le temps devient temps humain dans la

contrário, o eu posso de M. Ponty, na sua dupla acepção de poder fazer e de poder avaliar.” (M. Portocarrero 2001: 165). É esta a relação do corpo no seio do *cogito*, isto é, a ligação do corpo enquanto meu ao *eu* que o vivo, que o sofro e que o comando *Philosophie de la volonté, finitude et culpabilité l'homme fallible*, Paris, 1960, 20. O mal não é tido como uma coisa física, mas um acontecimento que se realiza na ausência do Bem e se exprime através da linguagem do lamento e da confissão, tendo no sofrimento a sua experiência e manifestação de revolta (M. Portocarrero, 2001: 163).

¹³⁶ I. Gomes, 1999 : 22.

¹³⁷ P. Ricoeur, 1988: 17-22.

¹³⁸ P. Ricoeur, idem, 22.

¹³⁹ J. Gavilanes Laso, 1997: 206.

mesure où il est articulé de manière narrative”¹⁴⁰. Assim, enquanto o tempo for o seu, a pessoa é um projecto em construção ininterrupta¹⁴¹, que se configura e se diz a si mesma através das narrativas de si, da intriga e do enredo que tem necessidade de proferir. Efectivamente o homem caminha e faz-se, cria-se em instantes e narrativas, que ora são passadas ora são projecções futuras. Daí a importância do binómio *mimese / mythos* no seio da narrativa:

“Et si nous traduisons mimésis par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l’entendre de la mimésis platonicienne, mais la coupure qui ouvre l’espace de fiction. L’artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si”. (P. Ricoeur, 1983 : 76).

Contudo, o homem só *existe* no seu presente instantâneo (“alucinante evidência de sermos. Difícil experiência... em instantes fulgurantes, ver-se sendo”, *El 1*, p.161-162), vivido e, no fundo, intemporal, porque momentâneo, intenso. Este presente presentificado como só pode ser, “n’est qu’un instant situé”¹⁴², é vivido e experienciado como eterno, resultando deste paradoxo inerente ao homem não apenas a sua grandeza como acima de tudo a sua tragédia, que desemboca na relação absurda com a concepção de si mesmo como um ser simultaneamente perecível e mortal.

O que pensamos ser inovador em Vergílio Ferreira é o facto de este escritor possuir um discurso interno, pessoal, do *eu*, que transporta para as suas personagens, que vivem o envelhecimento como desproporção, a ameaça da doença, em suma, o mistério da dualidade vida/morte em si mesmas e o partilham, sob essa capacidade de projectarem o seu mundo e a sua experiência através da narrativa. Sendo que o futuro para um idoso é um tempo que este vê diminuído, Vergílio Ferreira utiliza o *mythos*-narrativa como cristalização da experiência humana numa narrativa ficcional, partilha da sua experiência do tempo vivido, que está muito próxima das concepções ricoeurianas e da sua análise do legado filosófico relativo ao tempo de que somos herdeiros. Convém, aliás, não esquecer que, na senda do filósofo francês, se lembra a correlação

¹⁴⁰ P. Ricoeur, 1983: 17.

¹⁴¹ Vide *CC 3*, pp.218-219, sobre *ser-se a pessoa que se é e quando se perde esse ser*.

¹⁴² P. Ricoeur, 1985: 33.

primordial entre narratividade e temporalidade sob “a forma de necessidade transcultural” do acto de contar, através da qual:

"le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle." (P. Ricoeur, 1982: 4).

Pela narrativa, a perspectiva de vida engrandece, porque se torna a transmissão da experiência do eu, moldada para a captar por uma acção de mimese, apresentada (no teatro por uma mimese de segunda instância, na encenação) e apropriada pelo receptor (público/leitor), que com ela se identifica e, assim, compreende e interioriza o seu sentido, que é o sentido da sua própria acção, que aponta para a sua própria humanidade e ajuda a desvendá-la, a percebê-la.

O *mythos*, neste sentido, pode ser um instrumento operativo de compreensão onto-antropológica. Neste sentido P. Ricoeur lembra-nos que apesar do que se possa dizer sobre a relação entre Poética e história, “é certo que na tragédia, na poesia épica e na comédia, para citar apenas os géneros conhecidos de Aristóteles, se desenvolve uma espécie de compreensão que pode ser chamada de compreensão narrativa que está muito mais próxima da sabedoria prática do juízo moral do que da ciência, considerada esta de forma simplista”¹⁴³. A função do poeta-escritor, na sua narrativa, é propor à imaginação do leitor várias figuras que são, no fundo, experiências de pensamento por meio das quais aprendemos a relacionar os aspectos éticos da conduta humana com a felicidade e a infelicidade: de acordo com o filósofo francês, “C’est à travers la lecture que la littérature retourne à la vie, c’est à dire au champ pratique e pathique de l’existence”¹⁴⁴.

São estas lições do poeta que constituem os universais de que já falava Aristóteles. Claro que estes não são os universais contingentes da ciência, mas os verosímeis da *praxis* humana. É neste sentido que Vergílio Ferreira nos ensina hoje e é essa, de facto, uma faceta inovadora e rara, entre nós, aberta pela sua prosa ficcional, no centro dos romances em que nos centramos, *Para Sempre e*

¹⁴³ P. Ricoeur, 1991: 23.

¹⁴⁴ P. Ricoeur, 1985: 149.

Em Nome da Terra, duas narrativas do envelhecimento solitário do indivíduo, em que o narrador, vivendo esse seu envelhecimento de formas diversificadas, apresenta, todavia, vários denominadores comuns. Os dois figurinos de velhice com os quais nos deparamos são 1) um envelhecimento preparado, organizado voluntariamente, e 2) um envelhecimento vivido dura e sofridamente, sem opções mas com imposições. Paulo, narrador de *Para Sempre*, já no limiar da velhice, decide abandonar a cidade e recolher ao espaço original de infância (narrativa construída em círculo), investindo-se por vontade própria na preparação dessa mesma velhice que desemboca na morte. A escolha criteriosa do cenário envolvente, a sua casa de infância, abraçando as suas memórias e o espaço em que elas readquirem agora uma vida idealizada. No horizonte próximo, mantêm-se consigo o cão, Matraca (expressivamente denominado), e a criada, Deolinda, figuras familiares e de certa forma adjuvantes no restabelecimento da ponte entre o passado e o presente e a construir possíveis narrativas de futuro na memória projectiva, na qual se imagina a presença da filha, afastada de si desde o passado recente. João, o juiz reformado de *Em Nome da Terra*, em posição francamente antitética, vivencia uma velhice urbana num palco onde não deseja subir, arrancado de sua casa pela filha após a morte da mulher, e jogado num lar. A sua experiência de desapropriação do corpo é quase total, causada não só pelo envelhecimento, mas agravada pela necessidade de amputação de um membro. O seu passado recente assentava já numa velhice sofredora, dois idosos, incapazes já de cuidarem um do outro, a mulher com Alzheimer, uma governanta em casa e a teimosia amorosa de João em permanecerem juntos no seu lar.

Aduziremos, todavia, por cotejo, quando pertinente, para além de testemunho ficcional de outros ‘envelhecimentos transversais’, sobretudo passos de *Na Tua Face*, uma vez que nesta narrativa nos deparamos com uma forma e um contexto relacional peculiares: o do envelhecimento na ‘solidão a dois’.

Especulando acerca do processo de envelhecimento, Vergílio Ferreira escreve: “Que significaria envelhecer na Antiguidade, quando o tempo era “circular” e não “linear” como o nosso?” E prossegue, introduzindo já na reflexão, sem a definir, a imagem hegeliana da espiral: “Imagino-o como um instante que se prolonga e se vai modificando, como um retorno a outro nível como o tempo da Natureza”. O caminho fica aberto, ao leitor, para penetrar no âmago de uma

questão, de uma situação vivida pelo narrador e que, potencialmente será também a sua, um dia, nas fronteiras da *ipseidade*.

CAPÍTULO III

PARA SEMPRE *E* EM NOME DA TERRA *OU O* MYTHOS
DO ENVELHECIMENTO DO CORPO NOS ROMANCES

Prossegue o pesadelo.
Feliz o tempo, que não tem memória!
É só dos homens esta outra vida
Da recordação.
E tão inúteis certas agonias
Que o passado destila no presente!
Tão inúteis os dias
Que o espírito refaz e o corpo já não sente!

Continua a lembrança dolorosa
Nas cicatrizes.
Troncos cortados que não brotam mais
E permanecem verdes, vegetais,
No silêncio profundo das raízes.

Miguel Torga, "Reminiscência", *Penas do Purgatório*

1) *PARA SEMPRE: O LABIRINTO PERCORRIDO*

“A velhice existe, sei-o. Curiosamente, porém, não em sentir o que mais vai sendo irremediável. Desde o “problema da morte”. O problema da morte é para vivos, um velho começa a sê-lo menos”.
CC1, p.15

Tendo introduzido brevemente o conceito filosófico e ricoeuriano de *mythos*, passamos agora a analisar a sua vitalidade na narrativa ficcional vergiliana, acreditando que nela se encontra aquilo que Ricoeur apresenta na mimese 1: “la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action: de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel” (P. Ricoeur, 1983: 87).

O romance *Para Sempre* abre, *ex abrupto*, com a paisagem do jardim seco e abandonado da casa de infância, visto a partir dos olhos do narrador, personagem única. Estaremos possivelmente perante a projecção do que o narrador pensa que virá a ser o seu futuro. O escritor concebeu a sua personagem como o director da Biblioteca Geral, viúvo, acabado de se aposentar. Saiu da sua aldeia, num percurso-padrão de crianças nascidas no interior rural do país, rumou para uma cidade universitária – Coimbra, escondida sob o nome de Soeira, a cidade do Sol – acabou aí a sua formação, casou, estabeleceu-se na capital, nasceu uma filha, cresceu, emancipou-se, morre a sua mulher, Sandra, e, com o passar dos anos e das etapas da vida vividas, Paulo chega ao termo da sua carreira profissional, só, e sente o apelo da terra que o chama. A ela regressa, no limiar da velhice, por livre decisão, como que cumprindo naturalmente as restantes etapas do seu caminho de existência – assim fecha o seu círculo: “... na posse final do meu destino. E uma comoção abrupta – sê calmo” (*PS*, p.9).

É absoluto o silêncio que preenche o interior da casa. O itinerário é marcado por uma ruptura inaugural, a partida do pai, memória da sua infância mais remota, a reacção de loucura e angústia da mãe, que culminam na sua morte e na cristalização do momento em que profere a sua última palavra e Paulo não a compreende. A busca incessante pela compreensão da palavra

ininteligível será o mote para a sua escrita, por meio da qual procura preencher o hiato e o silêncio existentes e recuperar, pela memória, a falha primitiva.

Paulo tem diante de si a casa, selada, como um organismo vivo, adormecido, com o seu “olhar cego das janelas” (*PS*, p.15), ou como um túmulo, fechado em si mesmo, nos seus segredos e nos seus fantasmas, preparado para ser desselado¹⁴⁵ e acolher o homem que a ele regressa, para nele penetrar, como num ritual iniciático, de passagem para uma nova fase da existência: a derradeira, a que leva ao termo da existência. Daí essa “comoção abrupta” num monólogo rememorativo e muitas vezes redundante.

Como é por demais sabido e tem sido objecto de vários estudos¹⁴⁶, o romance de Vergílio Ferreira é preferencialmente construído a partir de uma situação narrativa peculiar, de instante-privilegiado ou de instante-limite, a partir da qual se efectuam percursos vários de uma recuperação impossível, a do passado, através da memória – exercício que o narrador assume estar marcado por uma inevitável operação de transfiguração: ‘memória ficcional’, lhe chama, iluminada ou determinada pelo momento a partir do qual opera. A vibração emocional da situação narrativa confere o carácter lírico do romance vergiliano, tese central de R. Goulart: “o tempo presente vai avassalando o universo da narrativa e subsumindo nele o próprio passado. E paralelamente o presente do indicativo vai dominando o discurso (...) é dessa irradiação do presente, verificada sobretudo a partir de *Aparição*, que uma atitude lírica irrompe. Irrupção que é tanto mais profusa quanto aumenta a solidão da personagem e a vivência de um tempo onde ela se instala sem mais – tempo extremamente dilatado que intenta estabelecer a permanência na fugacidade.”¹⁴⁷.

Paulo está pronto, a partir da sua comoção, para esse ritual de memória, operado como percurso mental, percurso físico e percurso narrativo – no interior da casa, onde os espaços e os objectos evocam uma vida que houve neles, que se faz ouvir como eco – convertido em voz de solidão. Em paralelo com romances como *Nítido Nulo*, *Rápida*, *a Sombra*, *Signo Sinal*, e o posterior *Em Nome da Terra*, *Para Sempre* é um emaranhado de estilhaços de memória,

¹⁴⁵ M. Fialho, 1999a: 338.

¹⁴⁶ Consultar supra nota 9. Para o estudo de *Para Sempre*, assinalamos os estudos de R. Goulart, I. Fonseca e A. Gordo.

¹⁴⁷ Vide R. Goulart 1990: 131.

divagações ao Passado que não se submetem, propositadamente, a uma linha cronológica¹⁴⁸. É significativo o lapso temporal que medeia o Presente, o tempo humano vivido pelas personagens e “o tempo romanesco, assumido como tal”¹⁴⁹, traduzido normalmente por uma revisitação do Passado. Os elos existentes entre eles tornam-se halos, hologramas que se vão fixando na memória do protagonista como instantes fotográficos¹⁵⁰, de modo que o relembrar se traduz na evocação da forma das memórias (manipuláveis pelo autor) e não já dos eventos passados, ou seja, o que se lembra é o modo de lembrar, que é fixado, dimensão filosófica que, como vimos, Ricoeur apreende.

“Abro a porta da casa. Um odor espesso a um espaço selado, a mofo, a coisas velhas fermentando na sombra. Sinto-o na face, nas narinas, como um bolor. Cheiro a madeiras apodrecidas, a lembranças coalhadas como suor que arrefeceu (...) Vou entrando em cada quarto, a sufocação do calor.” *PS*, p.15.

A sensação de calor sentida por Paulo remete-nos para a metáfora complexa, simultaneamente do ambiente uterino, de entrada num universo de origem, maternal, regresso às origens, e de um túmulo, de que se investe transportando ainda a busca de respostas no fim da vida, busca desesperada, por vezes, de um absoluto que contrarie o desgaste das coisas¹⁵¹.

Paulo, na sua “alegria morta” (*PS*, p.16), decorrente do cruzamento entre a sua experiência de vida recente, o viço da infância recuperado pela memória e a presença-ausência de suas tias, na rotina de dias que não voltam, sente, cada vez de modo mais nítido, os contornos da sua situação: está só, na casa de aldeia de onde saiu e onde voltou, dando a volta à vida, para, por assim dizer, fazer coincidir o seu princípio (ou princípio descentrado) e o seu termo.

Ao dar corda ao relógio da sala grande, como já foi notado por alguns estudiosos¹⁵², Paulo acciona, por assim dizer, o coração desse organismo

¹⁴⁸ R. Goulart, 1990: 152 e sgg.

¹⁴⁹ R. Goulart, 1990: 153.

¹⁵⁰ I. Rodrigues, 2002: 186.

¹⁵¹ Vide H. Godinho 1985: 67-71.

¹⁵² Cf. M. Fialho 1998: 672-673; A. Gordo 1995: 39. F. Fonseca interliga o dar corda ao relógio, como o protagonista afirma, para “instaurar o tempo na casa” (*PS*, p.112), com o conferir ritmo, não só à vida que estava suspensa e que se deseja reorganizar, como especialmente à narrativa (F. Fonseca 1992b: 309). É subjectiva a forma de Paulo experienciar o tempo, porque ainda que se recuse a contar as horas (R. Goulart 1990: 192), apercebe-se do entardecer e do tempo que não pára. Para Paulo, contudo, o tempo escasseia e

adormecido, desse túmulo em que se reacendeu uma centelha de vida; a centelha breve mas necessária para que o narrador inicie o seu ritual de recuperao de vida pelos itinerários da memória, desperta pelos objectos e pelos espaços que evocam as presenças-ausências do que foi a vitalidade da casa, as marcas das sucessivas etapas e vivências de Paulo e que lhe permite nesse universo, estabelecer marcos, limites, ganhar a percepo da sua situao - "Futuro findo o meu" (PS, p.17) - e vivo ainda, "pode pensar a morte (...) conceber a eternidade sem sair do instante"¹⁵³.

"Abro a porta da casa. (...) Vou entrando em cada quarto", PS, p.15. O narrador investe-se, assim, como em um ritual iniciático de passagem, da sua condio última: entra na casa, nas divisões, nas memórias e na velhice por seu próprio p, ainda com um derradeiro projecto, "organizar a força que te resta", como diz para si mesmo (PS, p.17). Vale a pena comparar a personagem Paulo ao próprio autor que, no seu Diário, *Conta-Corrente 5*, nos d conta da sua opinião acerca da velhice: uma altura de preparao, de descanso e de espera da morte. A propósito da doença de um moço que ajudara a criar, sente-se compelido a viver mais, como se não tivesse já, segundo as suas palavras,

"direito de adoecer e muito menos o de morrer. E vamos tendo já idade de merec-lo", (CC 5, p.114);

"O que mais me aflige no caso de Lúcio  não poder já dispor da minha morte - não o terei já dito? Porque eu aceitava-a já quando viesse e isso era dispor dela como se dispusesse. Mas agora tenho de abdicar disso e desejar que ela reconsidere ainda alguns anos" (CC 5, pp. 118-119).

Para além disso, algumas das questões deixadas no diário vêm muito a propósito da personagem de Paulo: "Como organizar a velhice? Sobretudo quando ela se prende ao que já não  seu?" (CC 1, p.263). Incrível  a consciência aguçada do protagonista, sujeito que se desdobra e que, em memória prospectiva, projecta na mente as imagens do seu funeral, em prolepse, momento descritivo caricatural e grotesco.

Paulo observa-se a si mesmo e aos seus, fantasmas da memória que deambulam pela casa, que aparecem, que o chamam alto; vê as tias, a mulher no

embora percepcione o bater compassado do relógio, não o escuta como cadência para o seu respirar e viver, pelo contrário, está para lá dessa ditadura do tempo cronológico.

¹⁵³ I. Fonseca, 1992a: 105.

jardim, evoca as imagens a que outrora assistiu, vê-se a si mesmo criança, adolescente, marido, pai, viúvo, idoso. Paulo entra em casa para não voltar a abandoná-la, como atrás foi já referido: ‘investe-se’ da casa.

“Vou fechar todas as janelas, tenho de ir abrir as do andar de cima. Porque o homem é só o seu futuro. Bem sei”. (*PS*, p.17).

“Porque uma vida humana. Como ela é intensa. Porque o que nela acontece não é o que nela acontece mas a quantidade de nós que acontece nesse instante” (*PS*, p.23)

Vai abrindo as janelas uma a uma, consoante o espaço físico e de memória percorrido, que faz do gesto da abertura o rasgar espaço-tempo do interior da casa para os caminhos da vida. Uma vez completado o ritual de recuperação rememorativa desses trilhos percorridos, ao final do dia, Paulo volta a fechar as janelas, uma a uma, como para se centrar num ‘ensimesmamento’ simbólico do fim e lentamente, desejando retardar o fim (*PS*, p.79). O Dia, à boa maneira dos antigos, de Píndaro a Horácio¹⁵⁴, reproduz a existência, nascimento, vivência, morte: “Sê em ti a nulidade de ti” (*PS*, p. 21), em termos caros a Ricardo Reis.

Paulo realiza nos seus gestos e na movimentação cénica a dramatização concentrada da existência, ao longo do dia, findando no ocaso, metáfora do fim de vida, que por ser já breve deve ser vivida “milimetricamente” e aproveitada como quem saboreia uma bebida gota a gota (“bebe devagar, concentra-te no prazer de beberes, sê o teu corpo que bebe”, *PS*, p.125). Cada gesto segue o outro de forma sistemática, “fecho a caixa”, “fecho a janela”, “vou fechar...”, e os gestos são pensados e programados antecipadamente.

“Fecho a caixa do violino, fecho a janela. Desço de novo à sala, olho ainda a tarde que se apaga (...) Não são horas de ilusão. Vou fechar a varanda. (...) Pensa. Profundamente, serenamente. Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre.” (*PS*, pp.301-302).

Tudo se passa como se de um ritual se tratasse: o de ‘encenar’ a globalidade da sua vida até ao último instante, já sem ilusões – o declinar do dia e o voluntário encerrar das portas, aberturas simbólicas para a vida e para o ar purificador da natureza, “abrem-se para o infinito” (*PS*, p.79), tomam, assim, toda

¹⁵⁴ Cf. M. Fialho, 1999a: 338-343.

a carga significativa de grande final. Daí o encerramento voluntário do círculo no caso de *Para Sempre*¹⁵⁵, num ritual de luto antecipado por si mesmo no limiar da velhice para a qual se prepara, organizando o futuro que lhe resta, futuro esse “reduzido minúsculo” (PS, p.155). A narrativa-memória prolonga-se até às últimas horas do dia e aí se extingue, como se, com o dia, a vida se esvaísse lenta e serenamente. Em *Rápida, a Sombra* a experiência é a do corpo degradado, envelhecido profundamente: “Recomeçar. Reinventar a juventude na degradação da velhice. Houve um tipo que o disse – a ‘repetição’ que reinventa, o homenzinho recomeça” (RS, pp.199-200).

Não é essa, todavia, a situação do narrador Paulo. Acabado de chegar, de mote próprio, na sua recente aposentação, ele encontra-se no limiar da velhice. É como se, ao franquear o limiar de uma nova idade e de, com isso, experimentar os primeiros sinais do envelhecimento, buscasse, na casa da sua infância serrana, no espaço que a circunda e para o qual se rasgam as janelas, simultaneamente os sinais do absoluto e a ratificação do envelhecimento e desagregação total na natureza. Há uma voz quente que se ergue dos campos, e o calor inútil que o acossa permite-lhe estabelecer um paralelismo entre os frutos que caem das árvores, inertes, envelhecidos e podres, tal como o homem cai na sua pele encarquilhada pelo tempo: “o canto lento como o movimento interno da terra (...) como a fruta que cai, a velhice, e vai apodrecendo até ser terra” (PS, pp.44-45).

Os narradores vergilianos recuperam-se no passado, buscando nele o essencial das suas existências, muitas vezes, no que está para além delas, na ‘memória ficcional’, como diz João em *Em Nome da Terra*. Esses momentos

¹⁵⁵ Júlio Neves, o narrador de *Rápida a Sombra*, por sua vez, opera um regresso uterino às suas origens, chamando a si a acção de ‘encenar’ o fechar do círculo completo de nascer-viver-morrer. Destaca-se, é claro, do sentido do regresso de Paulo à sua casa de infância, em *Para Sempre*, romance cuja circularidade é sublinhada pela coincidência entre o entrar na casa, percorrer todo o espaço e abrir as janelas – janelas para a memória – para as encerrar, ao crepúsculo, uma a uma, como já tratámos (A. Gordo tão bem trata esta sobreposição espaço-tempo, movimento físico-movimento mental, 1995: 39). É que este regresso não é uterino, mas ‘descentrado’: aquela não foi a casa maternal onde nasceu, mas para onde foi levado por suas tias.

Exíguos são os espaços onde os protagonistas se encontram isolados a escrever - a casa de infância de Paulo, casulo solitário; o quarto do lar de *Em Nome da Terra*; os quartos do seminário de *Manhã Submersa*; a sala da casa da Beira, em *Aparição*, banhada de luz nocturna; a capela de *Até ao Fim* e a de *Cântico Final* (C. Cunha 2012a : 76-77) – todavia é precisamente na solidão e na clausura que a auto-reflexão e o intenso monólogo surgem: “Se repararmos com atenção no comportamento dos entes de ficção vergilianos, vemo-los, por um lado, solitários, enclausurados e limitados e, por conseguinte, estimulados a um monólogo cada vez mais insistente: celas, salas vazias, casas isoladas e desabitadas, capelas, aldeias abandonadas, prisões, bibliotecas, lar de idosos. Mas, por outro lado, estas mesmas personagens estão sempre seduzidas (...) pelo desejo de alcançar tudo o que é inexplicável, contraditório, absurdo e misterioso”, J. Gavilanes Laso 1997 : 214.

reportam-se sobretudo à juventude, já que o presente é doloroso. E tentam recuperar-se percorrendo os trilhos da memória para dar sentido à existência, para a condensar, no momento presente, em que os narradores vivem uma situação-limite, de privilégio (amor) ou de solidão e dor, “varrendo todo o lixo das circunstâncias” (*ENT*, p.11). A “evocação fantasiada de uma satisfação”¹⁵⁶ assume diferentes formas, quer em *Para Sempre*, quer no *Em Nome da Terra*. Neste segundo romance, o narrador já está longe do limiar da velhice e dos primeiros sinais de corpo desgastado. Por isso, tenta desesperada e iterativamente agarrar-se ao exercício de memória, simultaneamente como recuperação do que foi, afirmação de que o é, e desejo de evasão da memória e do pensamento ao estado presente do corpo corrompido e envelhecido.

Em *Para Sempre*, como será no romance *Em Nome da Terra*, a macroestrutura assenta no aqui-agora, num só tempo e num só lugar: Paulo (re)vive as suas memórias numa tarde de Agosto, no mesmo local, até ao final do dia, como foi dito, movimentando-se livremente no ‘seu’ espaço – “Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda” (*PS*, p.43), onde chega no seu carro, deambulando de sala para sala, revisitando todos os ícones, abrindo janelas de memória¹⁵⁷, descendo à loja e ao jardim, para se recolher na casa de novo fechada *sponte sua*. Vem, por sua livre escolha, ao lugar onde deseja envelhecer até ao fim. Desce depois à loja, de onde sai, como que rejeitando o abismo do escuro, do mistério do que fica para além dessa escuridão. Não encontra sentido nem transcendência nela, como o simboliza a imagem encontrada de um anjo mutilado: um anjo que não é mensageiro de nada e que foi inteiro na sua infância intacta. Findo o percurso, esgotada a narrativa-memória, ao mesmo ritmo do dia, Paulo fecha, uma a uma as janelas e situa-se no centro da casa. Tem a capacidade, dada pela sua própria liberdade de movimentos e de opções, pelo vigor que ainda o habita, de entrelaçar memórias de infância e juventude, memórias da sua vida com Sandra, do nascimento da filha, da morte de Sandra, com a projecção de memória para um futuro imaginado, que antecipa: o do seu envelhecimento, não em completa solidão, mas assistido pela antiga moça de recados. Deolinda é a mulher madura e mais nova que ele, cujo apelo para que venha está iminente

¹⁵⁶ C. Cunha 2012a : 67.

¹⁵⁷ M. Fialho 1998: 675.

mas adiado, com quem satisfaz a sua sexualidade de velho, até pensar que ainda o pode fazer, mas estando já incapaz, como lhe aponta Deolinda, na sua franqueza aldeã. A memória prospectiva projecta o processo de decrepitude sobre o cão, inexistente ainda no presente, que se há-de chamar 'Matraca', como que anunciando a morte que se avizinha, no termo de um futuro já curto, e cujo ritual funerário antevê, num processo que podemos chamar de exercício de luto por si mesmo.

Nesse seu périplo pela casa-narrativa-memória cada divisão não só lhe desperta ecos do passado, de quando ela era ocupada, como lhe oferece à vista um objecto emblemático, um ícone do passado, que funciona como o estímulo da fuga melódica, como tempo condensado e, simbolicamente, como presença-ausência¹⁵⁸ – seja a máquina de costura, o violino, o chapéu de Sandra, ou outros.

João, em contrapartida, escreve uma carta a Mónica, enclausurado no quarto do lar, e escreve sobretudo de noite. Embora saibamos que a longa carta é redigida espaçadamente, a memória truncada facilmente nos levaria a pensar numa escrita abrupta, nocturna, realizada de uma só vez. João relaciona-se, no presente, com diversas personagens, a dona do lar, as enfermeiras que lhe dão banho, outros utentes do lar, e é visitado pelos filhos – mas confinado ao mesmo espaço para onde foi 'voluntariamente' empurrado, também após a morte da mulher, limitado no seu movimento, quer pelas regras do lar, quer pela sua perna mutilada. Ainda que num rasgo de rebeldia e liberdade, João se aventure, uma tarde, para fora do lar, sem ninguém dar conta, cedo regressa ao espaço que já se tornara familiar: não só a rua adquirira contornos perigosos para a sua falta de mobilidade ao deslocar-se com o auxílio das canadianas, como se reestruturou num simbolismo desfasado, longe já de lhe pertencer e de nela deambular confiante e confortável. O seu espaço agora é confinado ao lar, um novo mundo, que se estreitará cada vez mais.

A figura feminina, em ambos os romances, é re-inventada no discurso narrativo, na perspectiva saudosista de um tempo que não volta mas que decide imortalizar uma determinada imagem, mimetizando o "impossível que elas (nunca) foram e que a escrita vem, com o seu súbito poder transfigurador,

¹⁵⁸ A. Gordo (1995: 39) explicita a temporalização do espaço, que se realiza nas marcas da passagem do tempo, não só pela degradação das suas estruturas como sobretudo "pela acumulação de trastes pelo chão" (*PS*, p.22), cada um com uma simbologia e uma carga rememorativa consideráveis.

inesperadamente possibilitar”¹⁵⁹. Paulo, graças à palavra, reinventa uma esposa sublime, por receio talvez da realidade lhe ser desilusória, ou para evitar que a memória lhe traga a imagem última do corpo amado degradado. Pela palavra se obceca ainda, pela palavra da mãe que nunca chega a compreender e cuja angústia o acompanha até ao fim da vida¹⁶⁰. Pela palavra descreve o seu mundo de infância, com uma linguagem própria; pela palavra cuidada e até descuidada, descreve as suas memórias várias. A. Gordo¹⁶¹ reflecte sobre a palavra e a escrita menos elaboradas, utilizadas precisamente naquele que é o mais perfeito romance vergiliano, estudando não apenas o calão e a linguagem popular, mas sobretudo a linguagem descontrolada como prenúncio de uma mente em profundo estado trágico (aquando da morte da mulher).

Paulo parece ter uma vida controlada, parece até ter o poder de organizar a sua velhice, como acima afluímos, com a calma, a aceitação e o pacifismo idealizados e consciente de um futuro breve: “organizar a força que te resta. Organizá-la, não para o futuro que já não há, mas para o dia-a-dia que for havendo. Acabar em decência”, *PS*, p.17. Todavia, não pôde controlar a Morte com a sua ceifa que, repentinamente, destruiu e lhe levou Sandra¹⁶².

É curioso registar que a busca da palavra imperceptível que a mãe profere antes de morrer estrutura o romance, ao mesmo tempo que surgem episódios basilares que, por contraste, se unem: seja o nascimento da filha Xana, milagre da vida, sejam as mortes das figuras femininas mais importantes da sua vida, a mãe, as tias, e sobretudo a morte da mulher, conjugando em antítese inexplicável a grandiosidade do nascimento e o inevitável, o absurdo e o dramático da morte.

¹⁵⁹ I.C. Rodrigues, 2006: p.92. C. Cunha elenca além de Mónica e de Sandra das obras em estudo, Hélia, de *Rápida a Sombra*, Sabina de *Signo Sinal*, Oriana de *Até ao Fim* (C. Cunha, 2012a : 87). Julgamos ser pertinente incluir as duas irmãs tão opostas de *Aparição*, Sofia e Cristina, uma pela sua plasticidade sensual, a outra pela sua candura e imagem musical que permanecem na memória de Alberto, sem alterações.

¹⁶⁰ Cf. A. Gordo 2004: 345. Ainda 338-339,

¹⁶¹ Cf. A. Gordo 2004: 448-451.

¹⁶² “Sandra só existe, pois, pela palavra. Paulo, qual deus, criando a amada pela palavra, torna-a indissociável do sagrado e do transcendente. A paixão pela palavra traduz a ânsia da comunhão que se busca para lá do silêncio e das sombras. A palavra dita encontra no narrador-protagonista o elemento que possibilita o instaurar de um mundo diverso do real. A Sandra evocada é, assim, um ser sublimado”, M. Gamelas de Carvalho, 2005 : 27. O amor torna-se uma loucura, uma tara, uma obsessão, em que aquele que ama é o louco mas, ao mesmo tempo, devido à transcendência amorosa, existe um valor sagrado nessa loucura que toma o homem quando ama: “Eu levava comigo o poder divino, ia construir o mundo fora das leis estabelecidas, ela assustou-se”, *PS*, p.67 (Vide Goulart 1990 : 110 e sgg e Godinho 1995 : 279).

Esta combinação de diversos registos torna o romance polifónico e de diferentes e marcantes vozes. *Para Sempre* é um romance genesíaco, de grande apoteose lírica, o apogeu do escritor para a maioria dos críticos e estudiosos.

Aquando do Congresso Internacional de Vergílio Ferreira, em 2012, R. Goulart, percorre os romances posteriores a *Para Sempre*, *Até ao Fim*, *Em Nome da Terra*, *Na Tua Face* e *Cartas a Sandra*, sublinhando neles o que de comum partilham: a morte dos outros (seja da amada seja de familiares próximos) origina a morte do *eu*, isto é, na morte do Outro se começa por ter a primeira experiência da morte do *eu*; a depuração discursiva adensa-se intensa e progressivamente, até à redução ao silêncio literário; o corpo envelhece e os protagonistas, como o autor, são mais velhos, construindo a ideia da ‘Arquipersonagem’ que acompanha o escritor ao longo da sua obra, ao longo dos seus arquetipos basilares. A alegria da vida vai sendo, a cada obra, mais um acto literário, um equilíbrio, uma aceitação resignada, uma (quase) serena recuperação da essência do passado no presente. É essa uma das dimensões mais belas com que termina *Até ao Fim* – esgotando, horacianamente, a bebida crepuscular, na serenidade finalmente alcançada, pelo narrador e no declinar do dia¹⁶³. A casa de *Para Sempre* suspende-se e abre-se, como se se distendesse e dilatasse, pelo abrir de janelas e conseqüentemente, de memórias, como que reproduzindo o movimento de sístole e diástole.

Em contrapartida, *Em Nome da Terra* traz ao cimo as angústias da caminhada da velhice, a mutilação presente de um passado que se adivinhava promissor, em que a juventude e os corpos se adivinhavam eternos e incorruptíveis (*ENT*, p.15) e que coloca diante do leitor a “temporalidade radical” heideggeriana do “ser para a morte” que P. Ricoeur analisa em *Temps et Récit III*. Todavia, é nessa caminhada linear, para a morte, no *aqui-agora*, que o homem vergiliano se move, interrogando-se sempre, buscando um *mais-além*, de horizonte em horizonte¹⁶⁴.

¹⁶³ Cf. M. Fialho, 1999a: 342.

¹⁶⁴ R. Goulart, 1990: 49.

2) *EM NOME DA TERRA: A SENESCÊNCIA NUM PLANO INCLINADO*

Se colocarmos, lado a lado, os romances em análise, podemos observar claramente que *Em Nome da Terra* carrega consigo o sentido de um envelhecimento doloroso e exposto à violência, persistindo de igual forma o anúncio da morte e a consciência do balanço de uma vida. Construindo o romance na sua estratégia narrativa habitual, através de sucessivas *analepses*, o autor enclausura o protagonista no quarto de um lar, concebe a sua vida interior como uma rememoração iterativa de episódios privilegiados do seu passado a dois, organizada como uma longa carta à mulher. Ao longo do romance, comprovamos que existe uma revisitação elíptica a memórias-chave do passado, quer positivas, quer negativas. A digressão de João Vieira passa pelos momentos fulcrais da sua história de vida, mais enfaticamente no que o marcou na relação com a mulher, desde a fulgurante aparição da ginasta Mónica, até ao deserto do seu presente de viuvez. É nesta realidade de abandono e de anúncio de morte, de espaço reduzido e parca mobilidade que surgem as memórias, aguçadas pela forma como corpo e pensamento se antagonizam, no envelhecimento, na revolta do *eu*.

Através da personagem do juiz João Vieira, reflecte-se acerca da decrepitude do corpo e da mente, quando “Bate à porta devagar a corrupção do tempo”, *CC 2*, p.338.

Os filhos partiram, João assistira à decrepitude e à morte da mulher, com ela antecipou a vivência da sua eventual decrepitude e morte futuras. Deparara-se também ele com um grave problema de diabetes, que levava ao desenvolvimento de gangrena num dos seus pés e, conseqüentemente, à amputação da respectiva perna. É aqui que a sua reflexão principia, reflexão sobre a degeneração fisiológica do *corpo que é*. Após a perda da mulher e a amputação da sua própria perna, João é atirado para um verdadeiro *cemitério de vivos*. No quarto solitário onde habita, João Vieira, perante este presente de degradação, uma situação de quase prisão no lar, refugia-se num passado que remonta aos anos juvenis, em que a vida refulgia na plenitude dos corpos, ou seja, num tempo em que não adivinhava a miséria que o esperava. É, pois, neste

purgar de lembranças e de memória e na sua própria narrativa do passado, que ele se prepara para a Morte. Este narrador autodiegético tem por ouvinte a mulher desaparecida, a quem redige uma longa carta; é a memória que o une à vida ainda, ao que ele foi, e é a própria memória o reconhecimento e a apropriação de si em si mesmo e do outro, desta feita, criando uma presença fictícia através de uma simulação comunicacional manifestada na carta.

A amarga invocação de felizes memórias num presente desolado é estruturada com base em quatro interlocutores: Mónica, destinatária-base, e três suportes físicos, três obras de arte que formam o tríptico axial para o estudo da obra, com os quais se geram “monólogos dialogados”, se o poliptoto é permitido: uma cópia de um fresco de Pompeia, que representa a Deusa Flora, um Cristo, escultura que trouxe da aldeia, já sem cruz e sem um pedaço de uma perna e, finalmente, um desenho a carvão de Albrecht Dürer, *A Morte Coroada e a Cavallo*. São estes três objectos que o protagonista decide conservar junto de si, no seu quarto do lar de idosos, como referências materiais que, na impossibilidade de se mover livremente, pede que lhe tragam para organizar minimamente o espaço-tempo como seu: passado, presente mutilado e sem dignidade (sem a cruz da transcendência), futuro que o espera e em que se há-de converter, quase grotescamente.

É na vida da arquipersonagem vergiliana, na experiência da velhice ou no vivenciar da doença que o silêncio mais se manifesta, que o espírito se afasta mais do corpo, que a pessoa deixa sucessivamente de ser uma para se desagregar no tempo. João Vieira dá-nos conta dessa desagregação do *eu*, do *eu* que na juventude não sentia o seu corpo, *eu* e corpo eram um só, uno e total; até a velhice principiar o seu corroer natural e o corpo começar a dar sinais de si:

"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 ordinaríssimo, cheio de imundície e baixaza. E ser eu ao mesmo tempo o imundo e baixo e não sê-lo. Mas não te sei explicar.", *ENT*, p.171.

No processo de envelhecimento, João observa os idosos do lar que já numa fase avançada de não-serem, são apenas corpos jogados nos quartos, estendidos nas camas, como Títono que, de ser imortal mas não ter rogado a benção da juventude eterna, foi vivendo vivendo para sempre, mas a sua pele

envelhecendo, os seus órgãos e o seu ser mirrando, até perder a capacidade de andar, comer, falar e ser encerrado nos seus aposentos para todas as Eras vindouras, transformando-se num *ser não-ser*... Assim são os velhos do lar, numa fase adiantada de degradação, bocas sem dentes que comem e engolem, estômagos que ruminam o alimento que ainda lhes sustém a vida que já pouco ou nada existe neles. Estes corpos silenciosos, quer pela acção do envelhecimento quer pela senescência, estão apenas, sem consciência disso, tão desprotegidos, tão desapaosados dos seus seres (*ENT*, p.37).

Na óptica caricatural do narrador-personagem, os velhos do lar são vistos como um quadro de esqueletos que sopram trombone numa orquestra organizada ainda que muda¹⁶⁵. Na mudez e nas faces voltadas para baixo, nas faces descarnadas, vê João o seu futuro, como no desenho de Dürer que trataremos adiante mais minuciosamente. Desta forma, os velhos olham para o seu futuro, o chão, os palmos de terra que os hão-de cobrir, numa imobilidade quase apática. E João observa nos velhos o seu futuro antecipado como se se olhasse a um espelho e este devolvesse uma imagem do destino próximo¹⁶⁶.

A cena do banho de Mónica é talvez a mais ilustrativa desta ideia de corpo desabitado e de *não-ser*: “a senhora sujou-se outra vez” (*ENT*, p.114) avisa a empregada cuidadora. João faz questão de continuar a cuidar da mulher, na casa de ambos, e a dar-lhe o banho necessário, mas a observação do corpo da esposa amada cria um choque visível por não poder reconhecê-lo como dela, como se ao longo dos anos Mónica tivesse colocado uma máscara. Trata-se, devido à doença, de um corpo que já não obedece porque o ser que o comandava, aliás, que *era ele* e *era nele*, já não o habita.

“O que mais custa que aconteça é não haver, como se diz? É não haver um sujeito para o que és, é tu não seres tu e todavia seres, não te sei explicar. (...) –Eu lavo (...) Só eu conhecia o teu corpo, o percurso nele do meu prazer. Da tua beleza. É preciso um esforço, eu sei. É preciso uma atenção infinita para lhe descobrir o seu rasto.(...) Lavo-te devagar. As coxas da tua destreza velocidade alada. Está por baixo das pregas descaídas. Estão magras, umas pelangas sobrepostas, lavo-te o ventre mole. As tuas ancas de leveza e a linha fina do teu andar. Estão flácidas como o cansaço (...) E então

¹⁶⁵ *ENT*, pp.199-201. À semelhança da banda filarmónica de trombones de *Em Nome da Terra*, no romance *Alegria Breve*, os velhos decrépitos que ainda vivem, andam pela aldeia a tossir devagarinho, abrindo e fechando a boca.

¹⁶⁶ M. Fialho, 1997: 204.

reparo(...) é um mistério inquietante, não te estou a lavar a ti (...) o teu corpo tão envelhecido (...) Lavo o teu corpo mas tu não estás lá. Lembro-me. Outrora vinhas de dentro de ti e chegavas até ao limite dos dedos, das unhas, dos cabelos. Estavas em todo o teu corpo e eu reconhecia-te. Na pele, nos gestos. Nos olhos eléctricos vivacíssimos. Mas agora está só o teu corpo sem ninguém que se responsabilize por ele. (...) Onde estás? (...) É o teu corpo sem ti”, *ENT*, pp.115-116.

Mónica não tem já essa consciência de desapego de si, devido precisamente à doença de Alzheimer, ao passo que João assiste não só ao declínio da mulher, como ao seu próprio, de mente atenta. O protagonista experiencia, mais ainda, a angústia agravada de se lembrar perfeitamente do passado e poder, por essa razão, estabelecer a dolorosa comparação com os seus corpos na juventude¹⁶⁷. João procura reconstituir na memória o momento em que a desagregação da mulher principiara. Recuando até ao dia em que Mónica manifestamente se esquecera que tinham jantado antes de uma saída a dois, conclui ter sido o primeiro sinal da demência que gradualmente a assola. Agrava-se lentamente a sua situação, ao ponto de já não conseguir comer sozinha, nem caminhar por si; quando João lhe dá banho, ela chama-lhe “avô”, precisamente porque a demência danifica mais a memória recente do que a remota, o que pode obviamente provocar alguma desorientação e o não-reconhecimento das pessoas recentes, mas confundindo-as com pessoas íntimas da infância. Um dos episódios que poderíamos apontar como exemplo de comportamentos sociais inapropriados causados pela doença, seria sem dúvida o episódio em que Mónica grita, na rua, “um comboio!” ao apontar para um avião (*ENT*, p.264), e uma das suas últimas demonstrações de autoritarismo e vontade própria, ao querer comer sozinha o pudim, no restaurante à beira-mar, puxando o prato para si, mas sujando-se

¹⁶⁷ A alienação patológica acontece ao observar o outro, como se o *eu* não apresentasse as mesmas marcas visíveis da passagem do tempo. João Vieira aprecia o corpo da mulher como se se tratasse de uma crosta, um fato passível de rasgar, uma pele de velho, como Ulisses veste (*Odisseia* 16, 456). Lembra-nos, a este propósito, o maravilhoso passo de *El Amor en los Tiempos del Cólera*, de Gabriel García Márquez, cuja personagem principal, Florentino Ariza, conserva durante 53 anos o seu amor pela primeira mulher por quem se apaixonara, e com quem se envolve amorosamente pela primeira vez, já idoso, descrevendo o corpo da mulher amada, com os seios descaídos, braços como pelangas caídas. “Entonces él la miró, y la vio desnuda hasta la cintura, tal como la había imaginado. Tenía los hombros arrugados, los senos caídos y el costillar forrado de un pellejo pálido y frío como el de una rana. Ella se tapó el pecho con la blusa que acababa de quitarse, y apagó la luz. (...) no se separaron un instante en los días siguientes”, Gabriel Garcia Márquez (2010), *El Amor en los tiempos de cólera*, Debolsillo, Barcelona, pp.482-484. Cf. *Cartas a Sandra*, p.36-37, para as marcas do envelhecimento do *eu* e no outro, que Vergílio Ferreira não deixa escapar. Ariza repara subitamente que por ele também o tempo passou e deixou sulcos visíveis, todavia o efeito espelho fá-lo soltar uma gargalhada; João, pelo contrário, horroriza-se com a visão incompreensível que o olhar lhe devolve.

profusamente (*ENT*, pp.153-154). O seu olhar torna-se distante ao ponto de não reconhecer as pessoas nem o local onde se situa; são ainda visíveis as alterações da linguagem e do discurso e a incapacidade de seguir uma conversação. Há uma clara e progressiva deterioração no estado de Mónica, visível desde um simples esquecimento de uma refeição recente, até à fase mais severa de total dependência de outrem.

João, por sua vez, já no lar, começará a manifestar também dependência gradual e dificuldade na realização de algumas tarefas como levar a colher à boca (*ENT*, p.205). Se no início demonstra bastante resistência em se deixar lavar pela enfermeira, aos poucos vai-se submentendo e adaptando-se à nova realidade. Devido ao seu corpo amputado e à mobilidade reduzida, sentam-no numa cadeira, *autolift*, que ora o mergulha ora o retira da água, já não é ele a lavar-se, já não é ele a comandar o seu corpo, existe a manipulação corporal, como se ele fosse um boneco articulado, tal como um fantoche sem vida. É a plena consciência de se ser outro que quase já não se reconhece como um *eu* que torna a experiência inquietante¹⁶⁸. É com desolação que o protagonista de *Em Nome da Terra* nos diz: “Realizei uma vida no vazio e no ridículo talvez.” (*ENT*, p. 270). É essa a busca incessante de João Vieira, porque “Prepararmo-nos para a morte é irmos morrendo tudo até ficarmos só cheios de nós” (*ENT*, p.41). Citando C. Martins¹⁶⁹ “A morte de um idoso é, deste modo, o culminar dum processo de despossessão; apresenta-se como a etapa final da desabilitação da humanidade que há em cada um de nós; configura um desprendimento final da materialidade do corpo, até ao exaurimento de toda a “substância da vida”.

Quando o corpo e o *eu* parecem, na expressão de H. Buescu, “já não morar juntos”, não serem coincidentes, mas terem sido descentrados, quando a perna amputada é objectivada, bem como o corpo da mulher, carcaça terrível, é difícil João compreendê-lo e compreender-se, aceitá-lo e aceitar-se. Será possível talvez apenas através da memória, que tem a capacidade de rememorar o passado e fundir imagens com um tempo presente¹⁷⁰. Pela memória, “o sujeito perfaz a sua

¹⁶⁸ Cf. H. Buescu 1995 : 130.

¹⁶⁹ C. Martins, 2005: 45.

¹⁷⁰ “A resposta encontrada (construída) passa, a meu ver, pelo papel atribuído à memória, não como zona de reprodução do já sido, mas como processo de representar o diferentemente sendo: “É o teu corpo sem ti. Mas tenho a minha memória inteira para te reconstituir ao apelo do meu sofrimento” (p.131). Pela memória, o sujeito acede a outras formas de, no sentido próprio, **realizar o real**: a memória um outro corpo

contiguidade e continuidade”¹⁷¹. O sujeito continua a *ser* o mesmo quando o corpo se modifica e se degrada, excepto nos casos em que a própria memória é igualmente afectada e, nesse caso, o *eu* perde-se no tempo, torna-se inconsciente do que foi-é-será, ou seja, inconsciente de si mesmo.

material que, porque integra os vários tempos, como veremos, as várias plenitudes e as várias degradações, não está sujeito à perda absoluta. Ele é, **ao mesmo tempo**, plenitude e perda, passado e presente, corpo e memória, ausência e presença. Poderemos então dizer que esta presença/ausência procura objectivar-se pela memória e, sobretudo, pela forma como essa memória pode criar objectos que são o que não foram, sem no entanto passarem a ser outros, como quando o narrador coloca «Mónica» na deusa retratada no fresco de Pompeia”, H. Buescu 1995 : 131. (sublinhados da autora).

¹⁷¹ H. Buescu 1995 : 132.

3) PAULO E JOÃO: UM DIÁLOGO EM POTÊNCIA ENTRE DOIS NARRADORES

3.1 As antíteses casa-memória-narrativa e o quarto-prisão

Apercebemo-nos, com a leitura comparativa dos dois romances em análise, que estamos em presença de duas histórias antitéticas. Como vimos, ao passo que Paulo tem nas mãos a organização do tempo e das forças que lhe restam e entra no umbral da porta da sua casa amarela de infância por opção própria, João é empurrado para fora da sua casa. A filha¹⁷² mais velha propõe, contudo, a ideia de invadir a casa e trazer a família e os filhos para viverem com ele, mas aí João assume uma atitude peremptória e “voluntariamente” obrigado, decide-se a visitar um lar. Apoiando-se com dificuldade nas canadianas, a sua vontade viva e forte demonstra ainda uma certa independência, pois percorre o corredor e as diversas salas, acompanhando a filha e a D. Felicidade, dona do estabelecimento, na visita guiada.

Se ambos entram ‘pelo seu pé’, já a possibilidade de gerir a sua liberdade é perfeitamente díspar. Um, Paulo, caminha livremente pela sua casa, sem condicionamentos nem distúrbios (livre caminho pela casa-memória-narrativa,

¹⁷² A propósito das filhas, Xana, Márcia, incluindo Teo e o desaparecido André, de *Em Nome da Terra*, podemos falar de uma relação vertical difícil que quase não se estabelece, que é aquela entre pais e filhas(os). O não ter filhos era, para Vergílio Ferreira, uma interrupção de um contínuum vivencial da Natureza (vide *CC 5*, p.497), sendo a vida humana algo não tanto individual, mas comum à espécie. Vergílio Ferreira no entanto, noutros lugares, afirmará o que lhe é mais comum, a individualidade do ser. A relação com os filhos é de uma incomunicabilidade quase extrema. Com André acima de tudo. E é talvez por isso que, na sua conversa com o Cristo, João se lamenta perante a ausência daqueles que gerara: “Queixaste-te do abandono do Pai, é outra coisa. Porque do abandono dos filhos ninguém se pode queixar e é o que eu faço. É dos hábitos de se ser humano e vem nos livros de quando se começou a ser homem.” (*ENT*, p.64). Neste sentido, João conversa directamente com uma estátua feita personagem à sua imagem e semelhança. Num diálogo de dois homens sofredores, solitários e amputados. Sendo que o filho mais velho de João, Teodoro, se fez sacerdote, seria de esperar que se unissem espiritualmente, mas João insurge-se contra as teorias religiosas, e estabelece a relação com Cristo completamente à parte de Teo. Apesar da problemática religiosa os afastar, dada a revolta do pai para com a passividade religiosa e a atitude de resignação de Teo¹⁷², é, no entanto, ainda o único que o visita regularmente, que permanece, se senta e lhe faz companhia, conversando. Márcia é a única filha, que João não compreende, tal como Paulo não compreende Xana e ambos são aviltados por elas, criticados na sua velhice, na sua profissão (*PS*, pp.99-101), no seu amor e modo de ser.

Márcia paga as contas do lar e é a ponte entre o interior do lar e os objectos do passado, da casa antiga onde João habitava. É ela que lhe traz o que o pai pede da lista de objectos que recorda e deseja ter consigo. Não compreende o amor livre que a filha praticara, o ter filhos de diferentes homens, o ter fugido (tal como Xana), o negar-se a levar o pai a sua casa, a trazer os filhos para que João prive com os netos¹⁷². A rememoração da sua vida com a família fá-lo erguer-se com o pedido para ir viver para casa da filha, que era sua, da qual fora empurrado. Logo, Márcia, alegando a problemática de um quotidiano de agitação, recusa, sem escrúpulos dizendo: “E a D. Felicidade diz-me até que tu estás a envelhecer muito. É aborrecido estar a dizer-te isto mas as coisas têm de se encarar como são. Diz-me que tens muitas perdas de memória e às vezes não acertas mesmo com a colher na boca. E houve ainda outra coisa” (*ENT*, p.205).

no espaço da infância, no regresso às origens despovoadas, casa solitária¹⁷³), operando em cada divisória a presença rememorativa de episódios passados; o outro, João, vê-se privado da sua liberdade de movimento e condicionado a um espaço exíguo, o quarto que passa a ser a sua nova morada; trata-se, pois, de um não-caminho, num quarto prisão, onde o narrador vai percebendo a sua evolução para estádios de menos-valia pela mudança de quarto (operada pela figura escura de D. Felicidade, identificada pelo olhar de João, como uma das Parcas).

Se *Em Nome da Terra* se abre e fecha o círculo com o baptismo de Mónica no rio – num lugar descentrado do presente do narrador e no imaginário de João do que idealmente deveria ter sucedido, o romance *Para Sempre*, como *Aparição*, encerra como abre o capítulo inicial, sentado na casa vazia de infância a relembrar. A diferença subjaz apenas na companhia que a mulher de Alberto lhe faz, e no enlaçar das mãos, ao passo que Paulo se encontra sozinho. Já o silêncio, esse lhes é comum¹⁷⁴.

O próprio espaço fechado do quarto do lar, como que prisão domiciliária numa casa que não é a sua, diz-nos muito dos significados metafóricos que Vergílio Ferreira terá pretendido dar às suas personagens¹⁷⁵. Em antítese a *Para Sempre*, cuja casa de infância é o destino escolhido por Paulo, o lar é o destino imposto a João pela filha mais velha. À semelhança do que sucede em *Para Sempre*, no romance *Aparição* o protagonista retorna à casa da aldeia, na Beira, casa paterna, e nessa “sala vazia” relembra o ano em que leccionou na cidade; e é nesse passado que se presentifica:

“Por vezes, tento reconquistar-me desde o mais remoto passado. E, embora reconheça que nada explica nada, há pontos de referência que se erguem como marcos geodésicos e me fixam o mapa da vida. Sabe-me bem relembrar. A vida amplia-se-me até a limites mais distantes do que ela, e eu apareço aí não como quem a vive, mas apenas se descobre submerso nela, ou sua pura testemunha”, A, p.134.

¹⁷³ Cf. A. Gordo 1995: 62-66.

¹⁷⁴ Vide. A. Gordo 1995: 62-64.

¹⁷⁵ Nota C. Cunha 2012a: 74 que nos romances do autor, o espaço é primordial para que suceda a aparição, pois é na solidão e na clausura que as personagens revelam a sua maior intimidade consigo mesmas e percebem a fugacidade da vida: tal é revelado no labirinto (*Estrela Polar* e *Signo Sinal*), em contexto de prisão (*Estrela Polar*), na casa de infância que simboliza, em círculo, a última morada do narrador (*Para Sempre*), a aldeia destruída (*Alegria Breve*), o mar (*Nítido Nulo*), no lar de idosos (*Em Nome da Terra*). O espaço mais consentâneo com a aparição é o próprio corpo, pois é onde tudo acontece, o crescimento, a mudança, a degradação e a morte, percebida racionalmente e sentida fisiologicamente. J. Gavilanes Laso (1989: 211) atenta no detalhe do espaço, no sentido em que dos romances neo-realistas para os existencialistas, o espaço se torna cada vez mais exíguo, e do exterior para o interior.

No que diz respeito ao espaço, e sobretudo à natureza primordial, ela aparece desenhada nos seus romances com enfoque maior, como vimos supra, para a montanha. De salientar que a montanha surge não como paisagem fantástica, mas como espaço genesíaco que o narrador-autor conhece como a palma das suas mãos¹⁷⁶. Em primeira instância, como espaço social, nos primeiros romances, passando a um “espaço de transcendência, um lugar originário mitificado pela perda da infância longínqua e dos que a povoaram, pela recriação que a memória permite, pela invenção do que lá não estava mas deveria estar, de uma beleza, de uma perfeição e de uma harmonia que só o decurso do tempo, a distância, a saudade, a imaginação, a reminiscência, a sensibilidade e a poesia permitem inventar.”, observa J. Paiva¹⁷⁷. Independentemente do significado assumido pela montanha, de que depende sobretudo o estado psicológico das próprias personagens que ora a vêem como acolhedora e símbolo de purificação ora como abismo ameaçador, o perfil desenhado assemelha-se constantemente à fria e abrupta escarpa transmontana¹⁷⁸. Se em romances como *Mudança* e *Manhã Submersa*, a montanha é um verdadeiro cabo de tormentas (e a serra, por sua vez, em *Onde Tudo foi Morrendo*) – o seu significado evolui e a montanha gradualmente adquire um valor mítico-simbólico, uma função catalisadora, ascética, de êxtase e de catarse. Em *Apelo da Noite* é um espaço de liberdade que se atinge no cume; em *Cântico Final* será símbolo de uma divinização sem religiosidade, em *Aparição* é a paisagem que ilumina o presente da escrita; em *Para Sempre*, embora não se refira directamente, a ascensão ao segundo andar pressupõe, ao que nos parece, uma ascensão espiritual que permite ao protagonista alcançar mais facilmente a alta montanha. Esta possui vários significados, mas é algo

¹⁷⁶ No Diário, Vergílio Ferreira expõe as possíveis razões que o influenciaram a escrever evocando determinados cenários e envolvências: “Quem vem seleccionar-nos os motivos da memória? Que é que de nós responde a essa escolha? Nasci em Melo, na serra da Estrela, a meia distância entre a Guarda e Viseu. E a sensibilidade que tenho aprendi-a ali. Mas é possível que essa sensibilidade fosse não um efeito mas uma causa, que eu tenha criado a aldeia e não ela a mim. De todo o modo houve um ponto em que os dois elementos se cruzaram e é-me assim difícil separar um do outro. Fiz-me com esse ambiente mas não sei se através dele e ele foi assim o lugar ideal para me entender com a emoção nos meus livros”, *CC 5*, p.576.

¹⁷⁷ J. Paiva, 2007: 39.

¹⁷⁸ Essa variação de significados partirá, em grande parte, da disposição lírica do narrador-protagonista, cujo *eu* se revela perante a natureza primordial convidativa à reflexão. A interacção do *eu* lírico com o mundo que o rodeia é a força criadora de uma narrativa poetizada (R. Goulart, 1990: 43-48).

estável, perdurável, eterno, é um ventre da Terra, mas ao mesmo tempo é algo supraterrrestre e uma verticalidade que o Homem almeja¹⁷⁹.

Por contraste com a solidez da Montanha, ora reconfortante ora hostil, o Mar, por sua vez, é a paisagem sugestiva no romance *Em Nome da Terra*, como cenário que corresponde sobretudo à vivência de um tempo passado, feliz, e de juventude¹⁸⁰. Mar e rio são as águas evocadas, águas volumosas que se afiguram canais de pensamentos e reflexões constantes. Apesar da revelação de uma certa inconstância, metaforicamente, a simbologia das ondas e da espuma cristaliza o vai e vem de novas ideias e com o movimento sugerido pelas ondas, banhadas pelo sol e o mergulhar dos corpos belos, explora-se mais profundamente a saudade da juventude sensualizante.

3.2 Os Ícones: privação e/ou necessidade

Como acima já foi referido, a relação de ambos os narradores com o que podemos designar por objetos icónicos, ponte para os seus percursos de recuperação do passado, pela memória, é diversa.

Paulo, em *Para Sempre*, não necessita de ícones que lhe marquem referências, arrancados à força da filha, pois, como analisámos, investe-se de toda a casa. A casa é, em si mesma, um grande ícone que alberga, em cada divisão, habitada outrora por alguém, objectos que abrem, tal como as janelas, para um percurso rememorativo peculiar – a máquina de costura, o baú de couro, a folha de vogais de Xana, cristalização da infância da filha, a moldura, o relógio, o chapéu de Sandra, o violino, as fotografias, coisas remanescentes que o ligam a outras épocas da vida, a si próprio e a outras personagens.

¹⁷⁹ Cf. J. Gavilanes Laso (1989: 97): “O simbolismo da *montanha* é, porém, múltiplo. Este simbolismo participa do supraterrrestre, enquanto a *montanha* é altitude, verticalidade, elevação relacionada com o céu ou espaço culturalmente divinizado e, por conseguinte, símbolo de transcendência; mas a *montanha* expressa também noções de estabilidade, de imutabilidade e de retorno ao Princípio. A ascensão é, então, de natureza espiritual: a elevação, progresso para o conhecimento de si mesmo, e aquilo que o ultrapassa, certa percepção ou conhecimento do absoluto. (...) A montanha, os espaços cósmicos, os astros, as estrelas, a pura contemplação no silêncio da noite, conformam a paisagem essencial do romancista. O herói procura estes espaços desabitados, inundados de silêncio, para se dizer a si mesmo e escutar a VOZ original que lhe revele a sua angústia existencial”. No ensaio *Escrever*, publicado já postumamente, o autor reflecte com outra visão e maturidade sobre o que é para si a montanha, a noite, o vento, a neve, o luar, o frio genesíaco e os cânticos que se escutam.

¹⁸⁰ O baptismo no rio, os passeios à beira mar, os encontros sensuais na praia, entre outros.

João, por seu turno, e concordamos com o parecer de A. Gordo¹⁸¹, tem necessidade de ajustar o seu novo *habitat*, ou de ajustar-se a ele. O protagonista do romance *Em Nome da Terra* - necessita de ícones para criar casa e tempo: a fotografia dos filhos pequenos e o tríptico da Deusa Flora, simbologia da Primavera, da estátua do Cristo e do desenho de Dürer. Com alguma relutância a ocupada filha lhos traz - como se João mendigasse o seu direito à mínima dignidade de ser velho.

A *ekphrasis* vergiliana não prescinde da relação com o objecto concreto. O sujeito descreve o objecto minuciosamente, vertente concretista e material da poesia, materializando-se pela palavra desenhando-se a si mesmo no seu dizer poético¹⁸².

A Fotografia: evocação de transcendência

"Mas, se a arte é a transcendência até do real imediato, nós entendemos que a própria fotografia, pelo isolamento do objecto, o ângulo de incidência, a luz, a sua separação do real e o mais, pode já aceder não bem à transcendência mas ao que de certo modo evoca. Uma simples fotografia pode emocionar-nos e tentar o acesso aos domínios da arte, porque nós podemos rodeá-la assim de uma certa transcendência metafísica como ao real que figura.",
Vergílio Ferreira, *Arte Tempo*

Nos romances *Para Sempre* e *Em Nome da Terra*, as fotografias fazem igualmente parte do périplo artístico do qual o autor se dedicará mais tarde, em *Pensar*, em três passagens breves, complexas, um pouco ambíguas, onde o autor reflecte sobre a técnica e a arte da fotografia.

A transfiguração do real numa verdade imaginada e idealizada é comum a *Para Sempre*, *Em Nome da Terra*, *Até ao Fim* e *Cartas a Sandra*. As fotografias immortalizam determinados momentos. O *eu* acede a imagens estáticas em *Para Sempre* e em *Em Nome da Terra*, geradoras de sentido ou funcionando como suporte básico para a construção da narrativa. Note-se que as fotografias também podem cristalizar um passado idealizado; basta pensar na fotografia que João pede a Márcia, onde estão as três crianças num passado idealizado .

¹⁸¹ A. Gordo, 1995: 65-66.

¹⁸² H. Buescu 1986 : 73.

“Há tempos pedi à Márcia aquele retrato dos três quando eram pequenos e que tu tinhas na mesinha de cabeceira, até que o arrumaste não sei onde, por já não ser deles. E a Márcia disse-me sei lá onde isso pára. E não achas, disse depois, uma pieguice essa coisa do retrato dos meninos que já têm o seu tamanho de gente? E eu pensei é verdade. Mas é a forma de se imitar a eternidade no que está mais à mão, qualquer miséria assim, qualquer porcaria assim. A eternidade do teu ser.”, *ENT*, pp.262-263.

Mónica possuía um álbum completo com fotos suas, recortes de jornais e revistas onde aparecia em demonstrações de ginástica (*ENT*, p.238) e onde era visível o irresistível do seu voo, do seu ser sem peso no ar, que até ao fim causará admiração aos olhos do marido. As fotografias são ainda a fixação de um tempo efémero, de um tempo em que a velhice não existia “Não estás velha ainda” (*ENT*, p.240).

“Folheei-o um pouco com o Teo e só agora o olho com uma intensidade muito grande. É uma intensidade para apanhar tudo o que lá está – a tua perfeição que passou e o tempo que a fez passar e eu mesmo que te vi e também passei. Amei-te tanto. Mas o curioso, como te hei-de dizer? O curioso é que quando te amei não tinhas a perfeição que tinhas na invisibilidade de ti e só agora tens no impossível de ti. Só agora és bela e inteira e prodigiosa como uma auréola. Uma foto fixou-te no ar, enrolada no teu voo. E há outra em que saís das barras e eu penso numa flecha que um deus dispare contra ti como a uma ave excessiva.” *ENT*, pp.238-239.

Paulo possui também a fotografia de Sandra, mas é na memória que a vê, o seu corpo, o olhar, a força da vida dela e dele – “Tenho algumas fotografias tuas, mas o que procuro nelas não está lá” (*CS*, p.28) - ambos em fusão na juventude. O que os protagonistas procuram não se encontra nas fotografias, pois estas são instantes despojados da essência da pessoa. O real é mentira, o próprio João o afirma: não vou recolher na memória o real do passado, pois torna-se algo diferente. A realidade dos casais Paulo e Sandra, João e Mónica foi uma realidade, um amor difícil, feito de desencontros de opinião, de sofrimento, traição até e do sofrível “eu nunca te gramei”, que Mónica atira a João.

Após a morte de entes queridos, o *eu* pode enfim inventar o “real” que pretende para si e para a sua memória, aquela que fixa e ama a tal “perfeição que tinhas na invisibilidade de ti” (*ENT*, pp.238-239). Pode reviver os episódios com o crivo da subjetividade, sem se preocupar com a verdade nem com a forma como aconteceram: “não corresponde ao real que foi, mas corresponde à

transcendência do que devia ser” (*CC ns II*, p.387). Sobrepõe-se assim à História o fio da história pessoal.

É através da escrita que a refiguração do real é possível, já que sem ela “impulso de mimetização do impossível que elas (nunca) foram e que a escrita vem, com o seu súbito poder transfigurador, inesperadamente possibilitar”¹⁸³. Nesse caso, a palavra é utilizada como instrumento de refiguração do real que é diegeticamente vivido e experienciado pelas personagens.

A imagem das fotografias de Oriana de *Até ao Fim* e de Sandra de *Para Sempre* e mesmo as fotografias dos filhos de João, de *Em Nome da Terra*, são limitativas, exaustivas. Por seu turno, a palavra não limita, antes se recria e refaz em múltiplas realidades possíveis. Vergílio Ferreira reflecte sobre o dizível e o inefável na arte, colocando a par as artes do dizível, a fotografia e o cinema, não incluindo no entanto neste grupo a pintura e as artes do indizível, a palavra (sendo que aqui estão compreendidas as várias artes que fazem uso da palavra), a literatura, e a música. Não é de mais sublinhar que as artes que não dizem logo tudo o que podem dizer conservam em si uma margem de silêncio e de interpretação que as preservam do desgaste do tempo. A impressão mental é mais forte na memória do que a simples visualização de uma fotografia. Já a memória olfactiva ou auditiva perduram até ao fim. Mónica vive a sua irrealdade na música do oboé que João escuta vezes sem conta, restituindo-lhe, mesmo na sua degradação corporal, já no final da vida e da demência; enquanto lhe lava o corpo envelhecido, a música permite que o emaranhado de peles enrugadas caia e o esplendor da juventude volte ao olhar do *eu*: “E é então que o teu nome ressoa dentro do oboé” (*ENT*, p.147).

A melodia do violino e a música que sobe pelos campos quando Paulo revisita a casa de infância possuem uma força superior do que a memória singela baseada somente em imagens. Em relação à pintura, mais indizível do que dizível, observando o caso de Mário em *Cântico Final*, a personagem encontra somente a realização pessoal, no final da sua vida, quando definha com um cancro, ao pintar a capela da Senhora da Noite. Retomamos aqui o facto de se tratar de outro protagonista que regressa, no fim de vida, à casa paterna, de infância, despovoada pela morte dos progenitores e envolta em silêncio. A

¹⁸³ I.C. Rodrigues, 2006 :92.

personagem encontra-se na casa antiga e na solidão que a morte dos pais deixou¹⁸⁴, e que o seu exílio e desterro na terra têm início. No abandono que a sua profissão de professor e a própria fuga da mulher amada, Elsa, precipitam. Importa não esquecer que ela, volátil bailarina, gasta o momento e perde-se na vivência de uma vida profusa de sensações, em instantes-limite da realização artística¹⁸⁵, mas sem criar raízes. Mário vê o seu futuro truncado, a sua pervivência através da carne de um filho deitada por terra. Dedicase por fim, à Senhora da Noite, pintando murais e frescos no seu interior, um céu estrelado, doando à face da Virgem Maria as feições de Elsa, na sua memória marchetadas e doridas. A única saída perante a Morte é a realização em vida, usando a Arte como refúgio. É a prova de um homem que não é capaz de ter fé em Deus, mas que acredita no acto criador do homem¹⁸⁶.

A destinatária de *Cartas a Sandra* é, por sua vez, recordada na sua pujante beleza, num tempo anterior àquele em que virá a conhecer o homem que a desposará, através das fotografias remanescentes; no tempo em que Paulo a viu, quando se casaram, quando se envolveu fisicamente com ela e quando a filha nasceu. No entanto, o que avulta nas *Cartas* não é tanto a fotografia, mas a tentativa de esquecer deliberadamente a doença, a dor do fim, a degradação. A fotografia não possui, pois, a capacidade de atingir a mesma dimensão consentida pela palavra, por ser demasiado mecânica. Pese embora o facto de a fotografia presentificar e fixar um instantâneo momento, é demasiado impulsiva e rápida, não toma o seu tempo na criação. Por este motivo, Vergílio Ferreira deixa-a "à porta da transcendência"¹⁸⁷. A condição para Sandra voltar à companhia de Paulo no seu maior esplendor é efectivamente o ultrapassar do tempo finito e da decadência sofrida, para que, intensamente, através da palavra - neste caso escrita - a comunhão entre ambos seja plena e perfeita (CS, p.28).

¹⁸⁴ A morte dos pais, comum a *Aparição*, é a revelação e a *aparição* que causam o momento de despertar do homem (G. Lind 1986: 41).

¹⁸⁵ J. Paiva 2007: 91.

¹⁸⁶ G. Lind 1986: 39.

¹⁸⁷ Cf. D. Alcoforado, 1994: 229-231.

O Tríptico

A deusa Flora representa a juventude, Cristo o presente e Dürer o futuro. João Vieira olha o tríptico que o acompanha na solidão do quarto do Lar e é sob a tutela desses objectos que a relação com a palavra surge: com o Cristo, seu alter-ego, com a figura do esqueleto da Morte, que funciona como premonição e antevisão do seu futuro; e finalmente com a Deusa Flora, por meio da qual procede a um retorno ao passado de beleza corporal das formas femininas.

Por aqui se vê como a *ekphrasis* se reveste de um grande poder simbólico e de representação que não é de forma nenhuma alheia à obra vergiliana. É através da arte autêntica, defendida por Vergílio Ferreira, nos seus romances, ensaios, e diários, que as personagens, seus *alter-egos*, se batem. João Vieira exprime-se através da arte pictórica e da música que mediatiza a Presença, neste caso, da mulher falecida, através das gravuras da Morte de Dürer e da deusa Flora, e ainda trava um “diálogo” com o Cristo amputado; a música do oboé¹⁸⁸, a cassette

¹⁸⁸ Embora não pretendamos abordar a temática da música, não podemos deixar passar em silêncio essa influência na obra vergiliana.

Nas suas mais profundas memórias e rememorações da infância, vem ao de cima a influência incisiva da Música (vide, uma vez mais, H. Godinho 1985: 219-225). A aprendizagem do violino aos sete anos de idade com o padre da aldeia, cenário que é descrito em *Para Sempre* e *Conta-Corrente 3* (a relação e a fusão da personagem com o violino, *PS*, p.54, e a amputação, quando o violino deixa de estar deitado no ombro e no braço, revelador de uma ausência, de uma falta, de uma não-presença):

“É uma fusão íntima que se estende para lá dos dedos, das mãos, como se qualquer coisa faltasse aí e fosse necessária para nos completar, como se a extensão do nosso corpo fosse até ao violino e a sua ausência dos nossos braços fosse como se deles nos sentíssemos amputados” *CC 3*, p. 245.

Refere ainda os compositores que escutava, as peças musicais que executava, que assolam nos seus romances, desde Bach, a Mozart, Liszt, Tchaikovsky e Wagner, o Lago dos Cisnes, a bailarina Anna Pavlova e a inovadora Isadora Duncan (*Cântico Final*); e algumas das suas personagens são conotadas com um instrumento, Paulo com o violino (*Para Sempre*), Cristina com o piano (*Aparição*), Mónica com o oboé (*Em Nome da Terra*), Sandra, todavia, com o *Ave Maria* de Schubert, (*Para Sempre*¹⁸⁸).

A música é privilegiada por Alberto de *Aparição*, por Jaime Faria de *Alegria Breve*, por Paulo de *Para Sempre*, materializado no cântico que soa no entardecer do campo e que actua como um avivar de episódios na sua memória. Como a pintura e a literatura, a música é para Vergílio Ferreira um bálsamo, diz o autor em *Pensar* (P, p.45) “Ela é assim mais um prazer do que um estimulador de ideias, como a literatura ou as artes plásticas, sobretudo a pintura. Olho um quadro e o que imediatamente me acciona é um impulso de baixo para cima. Mas a música apazigua-me”.

Em *Alegria Breve*, Jaime conforta-se com a audição de dois discos, oferecidos por Ema e a sua solidão é, neste sentido, minorizada pela música, “Sem dúvida que o narrador se preenche desta «harmonia das esferas» que a música encerra, chegando a melodia a percorrê-lo no sentido de elevação do homem e da sua expurgação.” (A. Serpa 1999 : 49-50). Escuta ainda o dedilhar das cordas de uma guitarra, como se o som proviesse das origens, todavia, é breve o seu possível encantamento/apaziguamento, pois a música para Jaime, não funciona como um bálsamo, mas excita-lhe os seus nervos de homem solitário e rodeado de morte. A saudade que dele se apodera ao escutar a música dos discos, fá-lo repentinamente erguer-se de raiva e quebrá-los – como se detivesse momentaneamente o poder divino do som ao destruí-lo com as suas mãos. J. Gavilanas Laso vai mais longe afirmando que na sua situação-limite, Jaime não poderia nem sentir alívio nem apaziguamento, já que o seu estado de único homem na aldeia lhe confere uma solidão

que ouve repetidamente; todas as referências artísticas são o mote que o catapulta para a vida passada, para a juventude corporal da mulher elástica-ginasta, para o amor da beleza, identificado na deusa primaveril. O esqueleto serve-lhe como anúncio da morte, como futurização da sua própria imagem, mas não com a facilidade e liberdade ficcional da memória antecipativa de Paulo, em *Para Sempre*.

João Vieira, na descrição pictórica daquilo que o circunda, assume-se como intérprete das obras. Observa, assim, as figuras que o rodeiam, principia por descrevê-las com minúcia e detalhe para, em seguida, se perder no seu pensamento e na sua memória. Flora, a deusa primaveril é uma figura quase alada, que caminha, revelando um pouco o ombro, num gesto quase sensual. As suas vestes flutuantes levam o observador, o *beholder*, a imaginar, adivinhar as formas femininas; os cabelos da nuca, meio soltos pelo vento deixam antever um pescoço esguio e um colo de uma brancura láctea.

Os objectos com os quais João “se ajusta e faz casa” funcionam como *leitmotiv* para diversos capítulos. Deixam perceber a necessidade de João se sentir rodeado de peças de arte que lhe são familiares para minorar a sua solidão e a violência de que foi alvo, quase expulso da sua casa. Estas figuras não se transformam nunca em personagens, não dialogam com o *eu*, não lhe falam. Estabelece-se sempre um monólogo, ou um diálogo do *eu* com o outro de si próprio. A *ekphrasis*, em Vergílio Ferreira, é a visualização clara das obras, dos

cristalizada que o vai convertendo lentamente num ser doente, autista, isolado em si mesmo e envolto num denso e palpável silêncio necrófilo (1989: 325-326).

Mónica, em *Em Nome da Terra*, materializa-se no instrumento, “Querida Mónica, meu oboé” (*ENT*, p.148), torna-se música, analogia que o *eu* cria para tornar a mulher mais presente sempre,¹⁸⁸ seja no quadro da deusa, seja no som que se espria pelo quarto. Os sentidos todos vivos, a desejarem senti-la e tê-la de novo, defronte do olhar, captada pelos ouvidos, pelo gosto, mas sobretudo, como vimos, pelo tacto: “deixa-me moldar-te, ter-te toda com as minhas mãos”. Os três momentos do concerto para oboé metaforizam, no entender de A. Serpa (1999 : 49 e ssg), os três fulcrais momentos da relação amorosa de Mónica e João e ele dissecos à medida que a cassette ressoa no quarto: a jovialidade e a atracção sexual que os une, quando o oboé entra e entusiasmo a orquestra; o amor maduro e adulto, quando o oboé se organiza com os restantes instrumentos, e há uma harmonia total; quando a morte sobrevém e o oboé deixa de se escutar. “E é então que o teu nome ressoa dentro do oboé. Ouço de início a massa orquestral com uma certa arrogância prepotente. Depois abranda, deve ser quando se sente já instalada e indiscutível de potestade. E então, humilde, o oboé. Aproveita um instante do orquestrado fanfarrão, e subtil infantil, com uma certa inconsciência de criança, o oboé (*ENT*, Capítulos XVI-XVIII).

A música é, uma constante tentativa de resposta ou, pelo menos, de deleite artístico que atenua a angústia de viver, embelezando os momentos efémeros ideais.

objectos aos olhos do leitor; é uma descrição minuciosa, que o narrador-protagonista realiza com nítida precisão cirúrgica para logo se dispersar.

Como descreve Vergílio Ferreira a Deusa Flora, o Cristo amputado e o desenho de Dürer? Como se entrelaçam na sua narrativa do Presente do lar as micronarrativas que vai recordando e mesclando? Estas micronarrativas, se assim se podem denominar, ficam muitas vezes, inacabadas, por vezes não passam mesmo de rápidas evocações, que o *eu* tem o intuito de terminar e que em numerosas ocasiões retoma alguns capítulos adiante. Outras vezes o leitor não chega a compreender o que foi dito, o que ficou por dizer e o que foi inventado. De entre as potencialidades destes monólogos, há a representação dramática, sobretudo com o Cristo. O sujeito desencadeia diálogos com os referentes, com a Deusa Flora, com a Morte, com a estátua incompleta do Cristo: o referente é um signo, com significado semântico e significante visual e fónico, objecto ou objectos que se tornam interlocutores no diálogo, não é já somente a destinatária das cartas, mas são também as figuras que o envolvem no quarto, testemunhas fictícias do seu presente, do discurso que se poderia denominar confessional.

E esse discurso epistolar confessional, bem como a presença das obras de arte, são a salvação, a hipótese de ajuste e de sobrevivência de João no lar, uma estratégia de oposição à morte¹⁸⁹.

Assim, em oposição, estão o Cristo, metáfora do seu presente de solidão, corpo incompleto e clausura no lar e, acima de tudo, a gravura de Dürer, pois se Flora é a Deusa da Primavera, da renovação da vida, *A Morte Coroada e a cavalo* do pintor holandês é a personificação do fim da vida, à qual o protagonista se deverá habituar, ideia que terá de incorporar em si mesmo, num novo aprendizado.

¹⁸⁹ Mário, em *Cântico Final*, termina os seus dias na velha casa de aldeia dos pais, sem possível cura para o cancro de que sofre nem a companhia da mulher com que pretendia construir uma vida, Elsa, mas pinta a Capela da Senhora da Noite para regenerar o seu espírito através da arte.

A Deusa Flora: imagem de juventude



Figura 1. Deusa Flora,
Fresco encontrado em Estábias.

O protagonista de *Em Nome da Terra* alonga-se na descrição do quadro da deusa. Como constatam M. Várzeas e A. Serpa¹⁹⁰, existem dois grandes planos na interpretação do fresco de Pompeia: a detalhada análise da figura no que ela tem de perceptível, a cor, o formato, a posição do corpo feminino, os cabelos, as vestes, o gesto; e, num plano mais elevado da imaginação, o desejo de ver Mónica no quadro, por vezes não como ela era, mas da forma como ele a recorda “Não se parece contigo mas com um modo que é meu de te lembrar” (*ENT*, p.123), no apogeu da sua beleza. A descrição de Flora como etérea, leve, eterna conjuga-se e em certa medida funde-se com a descrição que faz da Mulher amada, Mónica, sobretudo na cena em que ele a vislumbra pela primeira vez nas barras assimétricas. Nesse instante, Mónica parece voar; é um corpo sem peso, corpo no apogeu da frescura e da juventude, corpo que não existia ainda, que era uno em si mesmo.

¹⁹⁰ A. Serpa 1999 : 47.

Em *Para Sempre*, Paulo demora-se na descrição de Sandra, embora nunca seja completamente preciso nos detalhes: “É linda a minha mulher, os cabelos pretos pelos ombros, olhos rígidos negros – não sei” (*PS*, p.24). A Sandra que Paulo aviva na memória é uma imagem que dela cria, não é o que ela foi humanamente; ela é o que o seu olhar quer ver, porque é necessário que ele se comova com a criação (mistificada) do passado: “O que me existes neste instante, não é decerto o que foste. O que me existes é o que em mim te faz existir” (*PS*, p.59-60). Sandra, antítese de Mónica, é calma e frágil, e é a imagem da inocência; é uma ninfa efémera que nunca conseguiu, apesar do desejo doloroso, conhecer-se a fundo, por ter sempre parecido a Paulo demasiado etérea e delicada. Mas, precisamente por isso, tornar-se-ia divina na sua humanidade¹⁹¹. Ao evocar, como vimos, os momentos excepcionais (os referidos instantes privilegiados) da união da carne: trata-se de uma ideia de divindade humana, “poderosos imensos” (*ENT*, p.15), uma transcendência brutalmente natural e humana, vivida intensamente.

Sandra é breve, simboliza a metáfora da beleza, da doçura, é fascinante no seu poder hierárquico, ao ponto de o marido se sentir inferior a ela, como um vassalo, um pajem, rendido à sua beleza e inteligência.

Ambos os protagonistas, Paulo e João, assistiram à degradação das amadas, daí a sua insistência em imortalizarem, expandirem e tornarem perdurável o contacto que fora tão efémero. Já somente através do recurso à palavra, Mónica, somente no final, adquire os contornos de uma Deusa Flora, deusa da Primavera,

¹⁹¹ Na noite de núpcias, Sandra é descrita como *Eros*, o *Amor*, como uma criança pequena, amorosa e alada, frágil, que se receia tocar, destruir a pureza, Mas Paulo deseja-a, quer desvendá-la, tal como João anseia ser possível a imagem de Flora voltar-se de frente para si. A descrição é dolorosa para Paulo, daí a confusa enumeração dos seus traços e, no entanto, existe uma vontade quase sôfrega de falar dela, de a transpor para a palavra, fazê-la assomar, irromper pelos capítulos dentro “Sandra não existiu nem nesse ano nem nos outros, espera-te à beira do rio na cidade da Soeira”, *PS*, p.68, “Mas estou a falar de ti e ainda não é tempo”, p.49. “Tenho tanta necessidade de estar contigo. (...) Bem sei que não é ainda hora de tu vires à minha vida. Há que fazer o liceu em Penalva, há que ir depois para a Universidade. E só, só então – tu. Mas estou tão cheio de pressa. Estou só, neste casarão deserto, deixa-me falar já de ti. Deixa-me fazer-te existir antes de existires. De que me serve tudo quanto me aconteceu, se não me aconteceres tu? *PS*, p.59. Paulo pinta Sandra como uma ave, que voa mas também toca a face terrestre, sendo um ser híbrido, ao passo que Mónica sempre foi em vida muito terrena, telúrica, corporal e somente na morte João poderá idealizá-la, através da deusa. Mário, de igual forma, em *Cântico Final* idealiza a efémera e terrena Elsa, uma bailarina que não podia prender-se a nenhum homem e que fugia do compromisso amoroso para dissolver a vida no momento, acaba plasmada na memória de Mário e nas paredes da Capela como uma santa, uma figura sagrada, quase religiosamente pagã, Elsa, a santa (O ateísmo de Mário é conhecido das pessoas da aldeia que, intrigadas, julgam que se encontra face a uma conversão divina ao tomarem conhecimento do restauro deste na capela da Senhora da Noite, *CF*, pp.160-163, mas o protagonista faz questão de reiterar a sua irreligiosidade alegando a Arte como servindo-se a si mesma, sem outro fim. Na sua solidão, porém, a arte congrega em si mesma um desejo de imortalização pessoal).

evocada no quadro pendurado na parede. João recua no tempo, no passado, “antes de haver morte e corrupção e horror à tua volta. Minha Mónica até sempre” (*ENT*, p.141), imortalizando uma Mónica *que nunca foi* através da divindade esbelta, símbolo de beleza, de renovação primaveril e de renascimento, que o quadro lhe devolve, numa busca incessante de se fixar num tempo feliz¹⁹².

¹⁹² Cf. M. Várzeas, 1998: 158-159.

O Cristo Amputado

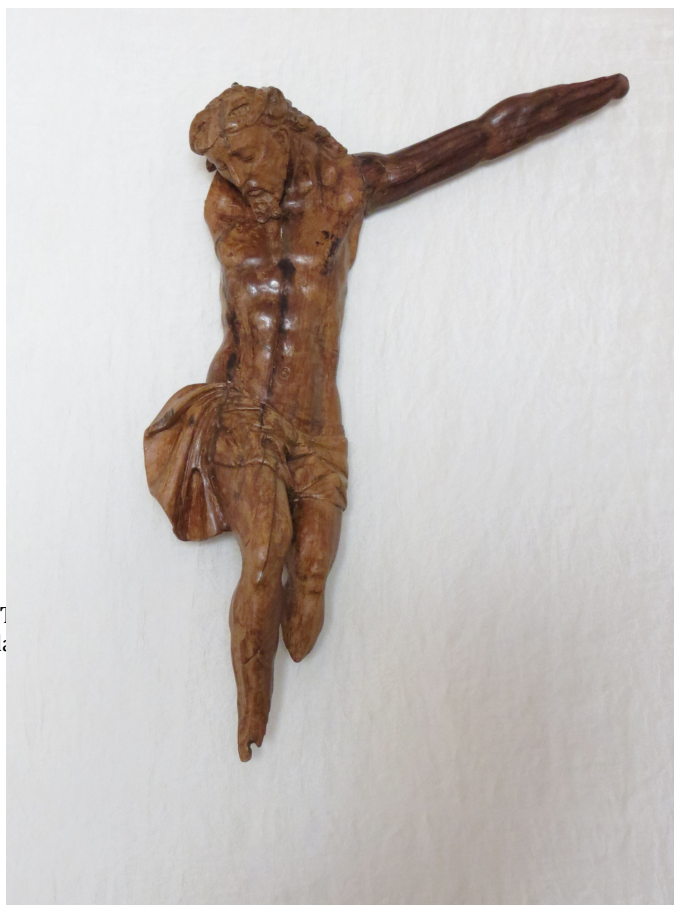


Figura 2. Cristo proveniente de T
XVII. Fotografia cedida pela

Vergílio Ferreira, segundo M. Júlio¹⁹³, ausenta a figura de Cristo/ Jesus dos seus romances, embora se apresentem em alguns textos, como *Alegria Breve*, *Aparição*, conotações marcadamente religiosas. Porém, muitas vezes essas referências surgem sob o símbolo da destruição. Em termos gerais, em Vergílio Ferreira há uma centralidade antropológica fortíssima, a par, no entanto, de uma infundável e por vezes angustiante e problematizadora busca de sentido para a existência: “Se, com Heidegger, considerarmos que Todo questionamento é uma procura”¹⁹⁴, então a procura que encontrava nos textos de Vergílio Ferreira era um verdadeiro questionamento do mistério que tudo envolve desde uma pedra

¹⁹³ M. Júlio, 1996 : 152.

¹⁹⁴ *Sein und Zeit*, tr.port. *Ser e Tempo*, Vozes, Petrópolis, 1993. 30.

às galáxias mais distantes. Há também um pensamento cosmológico em Vergílio Ferreira, mas mais importante é o seu pensamento antropto-teológico, que se me apresentou como uma bipolaridade conflitual muito equívoca, bipolaridade essa entre duas liberdades rivais: a do homem, ciosa da sua autonomia, e a liberdade divina, a teonomia, supostamente usurpadora das prerrogativas daquela.” Nesta semântica teológica, a dimensão humana, antropológica, não é posta de parte. Ambas se fundem, estabelecendo uma relação de completude, ora em harmonia ora conflituosa. Existe, pois, o sujeito que questiona e o “objecto” da sua reflexão - Deus¹⁹⁵.

A relação pessoal do herói vergiliano com Cristo parece poder traduzir-se por aquela frase de Ema, de *Alegria Breve*: “É-me perfeitamente indiferente que Cristo *nunca tivesse existido*”. Parece ser a este nível de indiferença, de desinteresse, exceptuando, como dissemos, *Em Nome da Terra*, que a questão de Cristo (e do Jesus histórico), se coloca ao herói vergiliano. Trata-se de uma questão não pertinente, ou mesmo, de uma não-questão, na medida em que em alguns romances o problema nem se chega a colocar¹⁹⁶. João Vieira de *Em Nome*

¹⁹⁵ Cf. M. Júlio 1997 : 223-224.

¹⁹⁶ Em três romances, o silêncio sobre Jesus é total, em alguns, a sua presença tem uma relevância quase nula.” (Júlio 1996 : 154). A ausência total de Cristo encontra-se nos romances *Estrela Polar*, *Rápida a Sombra* e *Apelo da Noite*, romances onde, como praticamente todos os restantes, a dimensão metafísica é marcadamente visível, o herói parece negar/ignorar a existência sequer cultural da figura. Já em *Cântico Final*, por exemplo, Cristo aparece à mesa da Ceia de Natal - não como símbolo de esperança da vinda do Deus Menino, pois para o protagonista a doença incurável de que sofre vem reafirmar o seu ateísmo, partilhado pelas restantes personagens do romance - mas sim como uma emoção estética recordação agradável de uma infância à qual já não se retorna. Não só Mário assume assertivamente a sua ideia da morte de Deus, como é secundado por Elsa, no seu ateísmo, quando afirma veementemente, perante a questão de Mário “-Acreditas, acreditas que *ele* morreu?”, “- Sim! Profundamente. Ardentemente, só acredito no meu corpo” (CF, p.148). Mário na sua dedicação à Capela, verá nela não a sua religiosidade primeira mas o seu potencial artístico e belo. A sua decisão de restaurar a pequena capela advém não de uma crença divina, mas de uma ateísmo que lhe aumenta/engrandece a vontade de realização em vida: sofre de uma doença incurável, um cancro que não o deixará viver muito mais tempo e a mulher que ama nega o seu amor e a partilha de uma vida em comum, resta-lhe a arte para o realizar como humano, para encerrar o seu próprio fim de vida. Mário diviniza, por isso, a mulher ou mais propriamente o amor, sublime e encarnado numa Virgem com o rosto de Elsa. Reconstruir a Capela não é um acto religioso mas artístico, “um acto da mais perfeita profanidade, ou humanidade, sem mais” (Júlio 1999 : 61) com o qual o protagonista reforça o seu ateísmo, perante todos quantos o questionam: “Fiz a capela para mim (...) Diga ao padre que a minha virgem não é a Virgem” (CF, p.217). Em *Cântico Final*, novela poética (como o denominou J. Simões¹⁹⁶) que se aproxima já do romance-ensaio, quando Mário decide restaurar a Capela da Senhora da Noite inunda-a com frescos em que a fisionomia de Elsa aparece como a imagem sagrada da Virgem Maria, por a ver em todos os rostos, todas as pessoas. O pintor retira o sino da capela, o campanário, o som comunicativo entre a terra e o céu. A Capela deixa de ter esse vínculo de verticalidade e torna-se, a seu ver, mais telúrica, mais pregada à Terra¹⁹⁶, mais uterina, mais humana e mais mulher, sendo a Arte e Elsa as deusas daquela morada sacralizada pelo paganismo telúrico. Em *Alegria Breve*, Cristo encontra-se presente nas figuras do Presépio, nas palavras de Ema, cuja indiferença pela sua existência é manifesta; no entanto, com Cristo ou sem Cristo, o herói vergiliano é inundado pela metafísica do divino, da divindade, ou seja, pelo princípio ordenador do Universo, tome ele a forma que tomar para cada um individual ou colectivamente “onde os mundos se encontram para que o eterno se manifeste no mudável. E aí a obra de V.F. «encontra» Deus” (...) consciência

da Terra faz, pois, questão de trazer consigo e de pendurar na parede a estátua do Cristo amputado e sem cruz. O próprio autor, no seu diário *CC ns III*, pp.80-81 assume a ausência ou mesmo a negação cristológica nos seus romances, ressaltando, pelo contrário, este diálogo matricial de *Em Nome da Terra*.

Para Vergílio Ferreira, que oscila nos seus romances entre o ateísmo e o agnosticismo, Deus acaba por ser “criado à imagem e semelhança do Homem” (*IMC*, p. 61). Portanto, denota-se nos romances *Em Nome da Terra*, *Alegria Breve*, *Nítido Nulo*, a influência nietzschiana do tema da morte de Deus: o homem acaba por ser um deus e Deus morre para lhe dar o seu lugar; por isso o corpo humano é, aos olhos do autor e através dos seus protagonistas, algo divino:

“saímos da água e os deuses olharam-nos, humilhados na sua inutilidade. Uma nova raça divina erguia-se em nós. Poderosos imensos (...) Trazíamos a notícia de um corpo incorruptível e perfeito” (*ENT*, p.15).

O Cristo de *Em Nome da Terra* acaba por ser um *alter-ego* de João Vieira que, no seu sofrimento, apenas com ele partilha a dor, um grande mas mero homem que Vergílio Ferreira racionaliza e que, segundo a História, existiu, viveu e morreu¹⁹⁷. Deus, para o autor, é visto como Ordem Primordial, Deus Sumo Ser, que se afasta da religiosidade e que emana directamente da metafísica, não explicável e descrito como um halo de mistério que tudo envolve.

Presença assídua ao longo do romance, este Cristo sem cruz faz parte de um curioso tríptico, juntamente com a imagem da Deusa pagã Flora e com o desenho a carvão de Dürer, que representa a Morte. A propósito deste tríptico gera-se um conflito de valores religiosos com o capelão do lar e com o próprio filho Teo. O capelão, em jeito de evangelização, interpreta o tríptico reconhecendo na mulher de belas formas uma dádiva divina, ao que João lhe explica tratar-se de uma deusa pagã. O capelão reinterpreta, então, a imagem afirmando que o desenho do esqueleto representa a nudez da vaidade e da ilusão, a deusa o paganismo e a estátua ao centro a redenção de ambos (*ENT*,

da Ordem que não pode fixar-se em nenhuma doutrina” (H. Godinho 1985: 276). Cristo parece reduzir-se a uma figura quase humana, quanto muito mitológica,

Ao contrário do narrador de *Nítido Nulo* (romance mais ateísta do autor e mais nitidamente influenciado por Nietzsche, (vide M. Júlio 1997: 227), que destrói a sua estátua (p.330) e é condenado pelo seu ateísmo, quando apenas buscava a pureza da divindade sem formas, João Vieira de *Em Nome da Terra* faz, pois, questão de trazer consigo e pendurar na parede a estátua do Cristo amputado e sem cruz.

¹⁹⁷ Nobre Júlio 1997: 228.

p.60). João apresenta uma variação a esta interpretação, afirmando tratar-se das representações do cristianismo, do paganismo e, no final, o esqueleto de ambos, ao que o Capelão, desgostoso, lhe riposta apoiando-se no *De Senectute* de Cícero, citando inclusivamente passagens do texto em latim. João não vai ao encontro das ideias ciceronianas, que procuram ver na velhice uma idade doce de sabedoria, digna de ser honrada. Face a essa reacção em que João nega a leitura do tratado, o Capelão retira-se: “Ele horrorizou-se e foi-se embora” (*ENT*, p.61). João mergulha novamente na memória da mulher, recuperando-a em todas as idades da vida, ainda jovem, já mãe, idosa, porque é a única pessoa com quem gostaria de falar. Cristo e João encontram-se na mesma condição de amputados. O seu sofrimento corporal e a sua perda de unidade são visíveis e, além disso, metaforicamente, este Cristo que veio da aldeia, esta imagem, arrancada da sua cruz de madeira, vem anunciar a humanização e a perda da sua vertente divina. Por isso, João Vieira se lhe dirige como a um igual, a um homem como ele, solitário, abandonado pelos seus e doente na sua corporeidade: “morto Deus ao descobrir-se ateu o homem, Deus permanece (...) apenas um nome para a interrogação, a dos humanos em face do absurdo representado pela inutilidade de existir”¹⁹⁸. É no absurdo que o homem se interroga por não encontrar respostas, explicações, justificações que o levem a compreender os mistérios que lhe são inexplicáveis¹⁹⁹:

"Por enquanto sinto a evidência de que sou eu que me habito, de que vivo, de que sou uma entidade, uma presença total, uma necessidade do que existe, porque só há eu a existir, porque eu estou aqui, arre!, estou aqui, EU (...) E todavia, agora que me descubro vivo, agora que me penso, me sinto, me projecto (...) como pensar que "eu poderia não existir?" (...) Como pensar que é nada?" A, p.47-50.

Por falta de companhia, o protagonista dispõe-se a falar com Cristo, a estátua que trouxera da aldeia sem cruz e que figurava na sala de estar, dependurado na parede por umas guitas. Este Cristo sem cruz adquire uma

¹⁹⁸ Cf. I.C. Rodrigues 2006: 240, vide Cap. V, pp.229-270.

¹⁹⁹ Contudo, a realização da interrogação é, por si só, um feito, uma solução, pois existe o projectar da formulação da pergunta, mesmo que não se encontre a resposta pretendida, “uma interrogação antes de ser procura de uma resposta é procura de uma formulação” Jesus e Cunha, 2003: 39 (vide *IMC*, p.21, F.I. Fonseca, 1992a: 29.

luminosidade mais humana e terrena, pois lembra ao juiz uma figura que abre os braços numa amistosa atitude de abraçar quem passa:

“Trouxe-te da aldeia sem cruz. Para que querias tu a cruz? Estás melhor assim. E vê tu que sem ela, vejo nos teus braços abertos um grande abraço. Podes abraçar-me que eu deixo. Mesmo com sangue ainda vivo. Podes. Não suja.”, *ENT*, p.65.

Note-se que este é um Cristo das origens, recuperado da casa de aldeia, por certo das raízes já longínquas do narrador. João principia o seu discurso um pouco relutante, “– Tinha muita coisa para te dizer e não sei como começar” (*ENT*, p.61).

Quem se adianta, falando em primeiro lugar, é Cristo, pela voz do narrador, lamentando os ataques de que é alvo pelo povo e logo o discurso torna à posse exclusiva do narrador, abruptamente: “...e perguntam-me para que é que eu apanhei com a cruz em cima se as coisas são o que se vê. Estou farto. Tu que queres?”, *ENT*, p.62. E com esta tirada “Tu que queres?”, o narrador responde-lhe, lançando-se também ele numa cruz imaginária, num paralelo equivalente à figura interpelada:

“Nada. Quase nada. Apenas uma coisa que nem sei se chega a ser coisa. (...) Tão pouco. O reconhecimento de um homem por outro homem, não do lado triunfante mas da humilhação, não do da alegria mas do sofrimento, não do da saúde mas de um corpo apodrecido. Em todo o caso, espera um pouco, deixa-me pensar. Em todo o caso, é um pouco difícil de te dizer, mas não admiro muito o teu sofrimento. Ou não é bem isso. Comovo-me como é devido ao ver-te aí chagado e dependurado. Mas é preciso olhar-me aí, ver-me aí metido no teu corpo, sem pensar muito no que está antes e depois”, *ENT*, p.62.

A conversa directa que o protagonista trava com a estátua e cujos contornos narra à mulher, é sugestiva da atitude e pensamento vergilianos, expressos através da personagem João Vieira, tratando uma vez mais a degradação corporal até à morte, temática recorrente na obra do autor que possui a sua máxima expressão no romance *Em Nome da Terra*: M. Júlio²⁰⁰ declara que Jesus encarna no romance em questão a imagem protótipo do

²⁰⁰ M. Júlio, 1996 : 169.

sofrimento humano²⁰¹. Vergílio Ferreira leva-nos a crer que vê um Cristo apenas carne sem transcendência:

“nesse teu corpo terrestre. É só aí que me interessas. Na lástima desse teu corpo. Na amargura da solidão. Como te devias sentir só. É só aí que te entendo para me entender a mim. Só na dor absoluta de um homem sem divindade nenhuma”, *ENT*, p.63

Mas também nos deixa um indício de que o seu pensamento igualmente abarca a transcendência, quando diz: “Mas é preciso olhar-me aí, ver-me aí metido no teu corpo, sem pensar muito no que está antes e depois” (*ENT*, p.62). O deíctico espacial “aí” remete para a situação momentânea da agonia visceral de Cristo a ser pregado, a serem abertas as feridas e a ser dependurado. E é este momento com o qual João se identifica, o momento da dor da carne, da ferida aberta, ao qual compara a amputação da sua própria perna. É este momento tão humano, que antecede a morte que os equipara em vida fraternalmente²⁰². O antes e o depois dirão, assim, respeito à vida humana de Jesus, à sua origem divina ainda que problematizada, e à sua *post-vitam*, uma Ressurreição que João Vieira nem questiona nem refere, por estar possivelmente fora do alcance da sua compreensão. Os seus comentários recaem na oposição entre o “Pai” e os pais terrenos, sendo que o primeiro quis que o seu destino se cumprisse, ao passo que os pais biológicos, na incompreensão e injustiça que aos seus olhos foi a queda do filho, apenas sofreram a sua perda:

“Já a tua pobre Mãe me comove muito mais. Imagina-a alheia a essa coisa de teres um destino a cumprir com os energúmenos a dar-te uma ajuda (...) Coitada dela, queria lá saber do teu destino divino (...) O sofrimento dela entendo-o melhor que o teu.” (*ENT*, p.63).

M. Júlio afirma, nesta linha, que o interesse de Vergílio Ferreira em Jesus se situava tão-somente na sua humanidade, “no sofrimento e na morte do corpo, condição em que nos é igual”²⁰³. Mas é precisamente nessa humanidade que o ser

²⁰¹ “Duas ideias importantes contém esta frase: “Olhar-me aí” “ver-me aí metido no teu corpo” mostra precisamente a dimensão de protótipo do sofrimento de Jesus. Qualquer que seja a interpretação a dar à sua morte (sacrificial, vicária ou outra), Jesus aparece aos nossos olhos pela palavra do narrador, de facto como o sofredor por excelência, aquele cujo sofrimento e morte têm um valor exemplar e fundam uma comunhão.”, Júlio 1996 : 169.

²⁰² M. Júlio, 1996 : 170.

²⁰³ M. Júlio, 1999 : 173.

humano é mais divino “Filho de 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 da divindade que puder ser”, *ENT*, p.65. João Vieira refere, pois, no final do seu monólogo, um prolongamento de Cristo que ele não possui, uma realeza que interpretamos como divina, a sombra que se expande: “É o manto da tua realeza. De sombra, pois, mas um manto. Estás à frente dele como numa apoteose. Eu estou só como talvez não imaginas. E a sombra que tenho está toda dentro de mim” (*ENT*, p.66). Interessa-lhe, pois, a comparação instantânea do sofrimento corporal “Porque um corpo destruído é tão humilhante” (*ENT*, p.65), “irmão no que humilha e dói” (*ENT*, p.65).

Nunca se dirige a Jesus, mas sim a Cristo, e não coloca em causa, como em *Alegria Breve*, a sua real e histórica existência. Pelo contrário, assume-a humana e corpórea, pois sente-se solidário com aquele a quem chama irmão, na sua solidão, no membro amputado e no sofrimento que padecera antes da morte. Compara, por isso, as chagas de um e de outro, as idades, porque Cristo era uno e jovem quando morreu, o seu corpo de trinta e três anos era ainda viril e jovial, inteiro, até lhe cravarem os pregos e lhe abrirem as feridas. No entanto, João é já velho, padeceu já mais em vida e as suas dores vêm de dentro, afirma, pois o seu corpo foi-se desagregando de si mesmo com a idade e a doença interna provocara-lhe a gangrena e a conseqüente necessidade de amputar a perna. Há uma irmandade na partilha da dor, mas uma diferença substancial na sua origem:

“De todo o modo estás aí despedaçado e não faz mal que te reconheça meu irmão. O sofrimento que te deram foi de fora, o teu corpo estava inteiro quando a coisa aconteceu. Mas o meu vem de dentro, não sei se vês a diferença. Não me violentaram o corpo, foi ele que se desagregou. De todo o modo, acabou-se, meu irmão no sofrimento. Irmão diferente, mas irmão” (*ENT*, p.64)

“Gostava em todo o caso de saber como te aguentarias se te visses a apodrecer. Não te queixarias então do Pai que te abandonou mas se calhar de todos os teus irmãos em humanidade. Ou talvez te queixasses só de ti, do teu corpo vil, porque só ele te tinha realmente abandonado” (*ENT*, p.64).

É o “diálogo” mais longo que João tem no lar, à excepção, obviamente, daquele que sustenta o romance, cuja destinatária é Mónica. É com o Cristo

amputado, estátua que a filha lhe trouxera de casa, que João desabafa a sua dor. Ambos, Jesus e João, são irmãos, ainda que diferentes, mas partilham entre si a solidão no ocaso, o *pathos* e uma humanidade não divina que seduz João. A ideia de desagregação corporal é comum; um foi crucificado, aberto, perfurado; a João tiraram-lhe a perna, e a sensação corporal de não se ser completo, conduz-nos a uma das dicotomias mais debatida na obra vergiliana, o corpo uno *versus* o corpo desagregado, corrupto.

“(…) Mas não quero diminuir-te o sofrimento, que sempre é de doer. Porque de todo o modo também apanhaste o teu cuspo. Não apenas dos que te cuspiram mas do teu próprio corpo em ruína. Deves ter olhado as tuas chagas e sentir-te ofendido na destruição do teu corpo, da tua inteireza, do conforto que devias ter em sentir-te todo em ti. Porque só um corpo destruído é tão humilhante”, *ENT*, p.64-65.

A corporeidade de João Vieira foi truncada, mas a interrogação de si mesmo não finda, pois a questão do *homem-problema*, do *homem como um ser para a morte*²⁰⁴, não o abandona. A Morte é impensável e inverosímil quando se é uno e completo no seu “microcosmos”, quando *se é um corpo que posso dizer “eu”*:

“a morte não tem ainda senão um significado de vida: uma presença de nós para lá dela, essa presença que nos inventamos agora, enquanto vivos, como memória, nela, da vida, como é em nós memória, agora, tudo aquilo que já perdemos – a infância, a juventude”, *CFut*, p.67

Porque para o escritor o corpo só faz sentido como corpo vivido, um corpo que se diz que é a si mesmo, um corpo atrás do qual *alguém* viva. “Eu é que sou o meu corpo”, afirma Vergílio Ferreira em *Estrela Polar* (*EP*, p. 189). A Morte ainda é um impossível, porque simboliza o desaparecimento do *eu*. De todo o modo, a Morte

²⁰⁴ A questão da vida humana caminhar inelutavelmente para um fim, para a morte, é o que de infinito e finito ao homem diz respeito, precisamente por ser capaz de se ultrapassar nos seus desejos e vontades quotidianas que o fazem esquecer o destino inexorável e certo. Próximo das festividades dos seus 70 anos, Vergílio Ferreira escreve que “em todas as idades se é eterno, porque em todas a morte é inverosímil. Sobretudo em todas nos é inimaginável a dissipação da presença de nós a nós. *CC 5*, p.581. Vide Capítulo IV. “Voilà que la mort devient “la possibilité la plus propre du *Dasein*”, la plus propre, absolue, indépassable, certaine d’une sorte non épistémologique de certitude, angoissante à force d’indétermination. À cet égard, le passage par l’idée de fin, avec sa polysémie bien connue, vaut d’être souligné: fin qui attend le *Dasein*, qui le guette, qui le précède, fin sans cesse toujours imminente. Je ne cache pas ma perplexité au terme de la relecture de ce chapitre nodal: les ressources d’ouverture de l’être possible n’ont-elles pas été obturées par l’insistance sur la thématique de la mort? La tension entre ouverture et fermeture n’est-elle pas atténuée par le règne qu’exerce *in fine* l’être-pour-la-mort traité comme être por un possible? L’angoisse qui met son sceau sur la menace toujours imminente du mourir ne masque-t-elle pas la joie de l’élan du vivre?”, Ricoeur 2000: 465. Vergílio Ferreira contorna a essência do ser para a morte, bafejando a vida de milagres e atentando na sua importância, pois “tentar aprender a morte é o modo mais perfeito de tentar aprender a vida”, *P*, 435. Como tal, veicula a ideia de vida acima de tudo, e repete-o no seu discurso de septuagenário: “Foi bom ter nascido. Foi bom não ter acabado ainda de nascer”, *CC 5*, p.584.

não pode nunca vencer na totalidade, o “eu” sai vitorioso porque quando ela sobrevém, já não existe um “eu” total, mas um corpo que já não é habitado, uma carcaça, um corpo somente matéria. A discussão com o filho, Teo resulta do facto de este conferir pouca importância à amputação, ao corpo, ao físico, à vida terrena, no fundo, procurando que o pai conhecesse algum consolo na sua perda. Perante isso, João revolta-se contra as ideias do filho padre:

“—Estou-me nas tintas para o vosso paleio desprezível, o corpo é meu, conquistei-o devagar e com aplicação, vós tendes nojo do corpo, vós quereis o homem mutilado para a vossa doutrina ter aplicação, tendes um desprezo vil por tudo o que é perfeito, e como é que vos entendeis com um Deus cínico que me fez com duas pernas e agora me empalma uma?”, *ENT*, 178.

João, como não crê na vida depois da Morte, obviamente que não se compraz com a perda de um membro nem pode, estoicamente, suportá-lo sem um lamento, uma vez que tivera uma vida activa e fora, entre outras coisas, jogador de futebol. Acusa, pois, o filho, de desprezar o corpo²⁰⁵. A comoção instala-se e agrava-se com o facto de ver-se a si mesmo fora do seu corpo, porque o corpo entra em decadência, e é com nojo e horror que se observa a si próprio: o coto da perna amputada, a sua crescente solidão e descrédito. O único alívio, se o podemos denominar assim, materializa-se na figura feminina, nas palavras do capelão “uma mulher esplendorosa” (*ENT*, p.58), o fresco de Pompeia, uma verdadeira aparição purificadora com a representação da deusa Flora, na qual João surpreende a imagem da mulher, perfeição da beleza da juventude, pujança, vitalidade, sensualidade, único bálsamo que lhe ilumina o espírito. É notório o carácter simbólico destes objectos, sustenta M. Várzeas²⁰⁶ e o esforço de interpretação realizado pelo próprio protagonista, ao longo da obra, numa reflexão e interrogação ininterruptas.

²⁰⁵ Já em *Apelo da Noite*, uma das suas personagens, Décio, afirmava: “Se uma perna me apodrece, devo cortá-la, está bem. Mas tenho o direito de sofrer com isso, ou não? Pago à História, que me inventaram, a minha dívida de homem.”

²⁰⁶ M. Várzeas, 1998: 157.

“Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos”
(Capela dos Ossos, Igreja de S. Francisco, Évora)

“A Morte saiu à rua”

Façamos um parêntesis para entrar no mundo da Arte, estudando o desenho *A Morte Coroada e a Cavalo*, de Albrecht Dürer. É certo que ele aparece somente no capítulo XX de *Em Nome da Terra*, onde nos é descrito, embora seja mencionado páginas antes. O cavaleiro é a própria Morte, cavaleiro “do fim”, (*ENT*, p. 202), que preenche todo o plano.

Albrecht Dürer, artista de Nuremberga, viveu e definiu o seu trabalho como artista numa época de grandes mudanças e progresso da humanidade, na transição da Idade Média para a Idade Moderna, época da Renascença assolada por algumas perturbações religiosas e civis, com a reconstrução e o renascimento da democracia clássica, durante as reformas de Lutero e a revolta dos camponeses, num clima intenso de ansiedade, depressão e terror da morte. De 1511 a 1514, Dürer concentrou-se nas gravuras, tanto em madeira como em cobre, que lhe granjearam fama por todo o território europeu, ainda na sua juventude, bem como inúmeros estudos matematicamente rigorosos, para proporções, volumetrias e estudos de sombra e de luz. Deve salientar-se aqui a sua veia humanista, o seu olhar directo em relação ao que o rodeava, e que o levou a experimentar numerosas técnicas, deixando-nos um legado de rigorosíssimas pinturas, desenhos e gravuras, na sua maioria datadas e assinadas, em que se torna evidente até que ponto a obsessão pela Morte influenciou profundamente os seus trabalhos. Podemos afirmar que, como Leonardo Da Vinci, embora muito menos conhecido, Dürer era um perfeccionista, e quase um visionário. Pintava temáticas religiosas, campestres, pintava o que observava com profundas influências do gótico. As perturbações religiosas, sociais e civis afectaram-no. Desde a Peste Negra que a Europa, apesar do crescimento renascentista, continuava mergulhada ainda num terror pela Morte.

Daí que surgissem inúmeras figurações da morte, umas vezes terrífica, outras vezes ridicularizada. Evoquemos o conhecido exemplo das famosas

Danças Macabras, motivo alegórico que se intensificou na época de Dürer, originário dos Anos da Peste Negra e que pretendia simbolizar, com esses esqueletos risíveis, a igualdade de todos os seres humanos perante a Morte. A dança macabra representava sobretudo uma alegoria artístico-literária sobre a universalidade e o poder da morte. Todos somos iguais na dança da morte, metáfora da sociedade, reduzidos a nada mais do que um esqueleto; a consciência dessa visível fragilidade do homem e do seu relativo poder inspiravam e causavam temor, mas o homem não deixava de se interrogar e de analisar o problema que tanto o inquietava.

Figura 3. A *Morte Coroada e a Cavalu*, desenho a sarção de Albrecht Dürer, datado de 1505. Vergílio Ferreira, no romance *Em Nome da Terra* evoca o desenho simplista d'*A Morte Coroada e a Cavalu*, requisitado à filha mais velha, Márcia, por João no presente da narrativa, para o seu novo *habitat*:

“É um desenho macabro que me fez quase sorrir. É de Dürer, minha querida, a Morte coroadu e a cavalu. [...] É um esqueleto curvadu com a sua gadanha ceifeira sobre um cavalu esquelético com um chocalhu. [...] É a figuração mais ridícula da morte, foi talvez por isso que o pus aqui dentro”, *ENT*, p. 200.



O protagonista afirma gostar de futurologia – “quero ver como pareço no futuro e ter agora a pena que não terei então” – pois reconhece nos restantes idosos que observa a sua imagem reflectida em espelho, numa idade proléptica na qual antecipa a incapacidade de se reflectir a si mesmo (*ENT*, p. 34). Descreve, ao longo da obra, os idosos do lar como “Podres esqueléticos, [...] as caveiras com pressa de serem visíveis, não se mexem, estão quietos na sua invalidez” (*ENT*, p. 18), o ar taralhouco e amarelado, só mexem a boca, são um corpo já que reina sobre tudo o resto. Tais idosos “são trágicos e grandes, deixaram atrás de si mil chatices de serem gente, o sexo, os projectos, o poder e a alegria e a dança e a casa e o trabalho” (*ENT*, p. 34). E prossegue, como se o quadro lhe insuflasse o mórbido desejo de descrição da podridão quotidiana²⁰⁷:

“O lar tem três divisões mais ou menos etárias. Há a dos velhos irremediáveis, a dos menos velhos mas já tocados no físico ou no psíquico, e a dos mais novos e ainda aptos à sociabilidade e que têm aqui o comer e o dormir. Eu pertenço à dos já em queda, que é a mais interessante.” (*ENT*, p. 83)

“Porque um corpo destruído é tão humilhante. Vêem-se-lhe os interiores como se nos despissem dele e lhe revelassem uma nudez por baixo da outra nudez. Deves ter tido vergonha de ti. Porque havia ossos e sangue e podridão por debaixo da tua carne polida. Deves ter sentido o teu espírito desamparado do teu corpo como uma casa arruinada” (*ENT*, p. 65)

Tal como Vergílio Ferreira nos mostra em *Estrela Polar*, o corpo só faz sentido como um corpo atrás do qual *alguém* viva (*EP*, p. 189). João Vieira recorda a dicotomia entre a sua mulher jovem e já envelhecida, quando já não a reconhece, não a vê naquele corpo-máscara que já não é *ela*. “Lavo o teu corpo mas *tu* não estás lá” (*ENT*, p. 116). Relembra, ainda assim, que devemos sempre “ter amor ao nosso corpo, somos tão ingratos com ele. Mesmo na sua degradação.” (*ENT*, p. 101). Volátil como os seus próprios pensamentos, evidenciando já o corroer da doença e a lenta perda da sua *ipseidade*, o protagonista de *Em Nome da Terra* retoma o desenho pendurado na parede e detém-se na imagem mais alongadamente, observando com minúcia as letras, *Memento mei*, escritas no canto superior esquerdo, para que quem olhe e observe, não esqueça que na Morte há o vazio, a abjecção, o que resta de nós,

²⁰⁷ Já em *Apelo da Noite*, p.15, o narrador comentara, em desabafo: “Ah, este vil bocado de carne nasceu para a miséria, para o estrume...”.

ossos e agonia, um caminhar lento e desistente, sem qualquer paisagem, nem sinais de vida. A imagem que se observa contém um cavalo esquelético com um chocalho ao pescoço para se fazer ouvir nos tenebrosos caminhos que percorre, anunciando o fim. Na sela, montando o cavalo, um esqueleto sorridente, a própria Morte com uma coroa, na frente pontiaguda, rainha de tudo. Noutras gravuras conhecidas do artista, a morte pisa, calca os reis, ou aparece como uma pincelada velada de horror em pleno *locus amoenus*. Aqui, pelo contrário, ergue-se visível e coroada, ostentando aquilo que parece ser um sorriso irônico, ainda que curvada sobre um corcel miserável e magriço, com coroa de rainha, mas curvada pelo peso da vida. “Está parado, o cavalo, tem uma pata no ar mas não se move para termos tempo de o ver bem”, descreve João (*ENT*, p. 200) e compara-o com os idosos, esqueletos vivos, que remexem as bocas em silêncio como se tocassem trombones numa orquestra.

“Para tratar a morte por tu, um esqueleto é tão engraçado”, continua, dissertando cruelmente sobre esta geringonça articulada de ossaria que para ele chega a ser cómica (*ENT*, p. 200). Esta figura é risível, idiota, como se carregasse consigo uma ironia, como se encerrasse em si uma gargalhada que não solta. E o protagonista, num discurso que acompanha o seu pensamento, sempre sincopado, cria uma narrativa que acompanha o ritmo em catadupa e anárquico da memória. Daí a existência de numerosas frases truncadas, assuntos que se afloram e não mais são retomados, diálogos suspensos no vazio. A memória é a única companhia de João no lar, o narrador mediatiza o tempo passado e o tempo presente, sobrepondo-os pela memória²⁰⁸.

Pedira à filha, Márcia, que lhe trouxesse o desenho para aprender a “desautorizar a morte” (*ENT*, p. 201), a não a valorizar mais, a não lhe dar importância, pois a “chocalhada de ossos, talvez me faça bem” (*ENT*, p. 203), e porque “a chocalhada de esqueletos é o inimaginável de todos nós” (*ENT*, p. 250) é o futuro que nos aguarda. No entanto, a problemática da dor e da revolta não se funda no esqueleto, ossos desconjuntados. A questão centra-se no que se

²⁰⁸ O ritmo sincopado que muitos discursos têm, interrompidos pela falta de memória e lapsos, pela embriaguez, tal o cenário de Jorge Andrade de *Nítido Nulo*, fazem imperar as interrupções e os silêncios. Muitas vezes, a ideia que se desenvolvia não é retomada. A velhice em muito tem que ver com esta particularidade discursiva que procura, num simulacro, recriar lapsos e falhas de memória; no entanto, o estado de espírito dos narradores é igualmente significativo e influenciador, seja alterado por substâncias exteriores como o álcool, seja devido a um cansaço interno corporal.

vivencia antes do esqueleto, antes do fim, na compreensão do final da vida, que é onde a morte ganha importância e relevo: “A importância da morte está onde a vida é ainda visível, no teu corpo estendido na cama, com os esgares ainda da aflição no teu rosto ainda contorcido” (*ENT*, p. 202).

Ora esta Morte a cavalo, o esqueleto em que o narrador – e todos nós - se tornará (Porque “um esqueleto já não se parece com um homem”, (*ENT*, p. 201), representa um apoio material como que em substituição da memória prospectiva para a qual não há espaço quando não há projecto de vida – ainda que curto – e liberdade (de opção e movimentos que percorram um espaço-tempo-próprios). Esse é o espaço-tempo de que Paulo, contrariando a situação de João, dispõe e em cujo espaço organiza as suas memórias prospectivas, que incluem a sexualidade decadente da velhice e até a morte, anunciada pelo cão que há-de ter: Matraca.

3.3 A ampulheta vergiliana: memória prospectiva, luto pelo *outro* e por *si mesmo*

A morte, desde *Aparição* até *Escrever*, este último publicado postumamente, não deixou nunca de espantar o autor. Na verdade, ao longo dos quase 40 anos que medeiam a publicação dos dois livros, a temática da morte encontra-se entre as mais trabalhadas pelo autor. Consideramos até tratar-se do tema central dos romances vergilianos e o tópico mais assíduo das suas reflexões. Compreende-se assim o fascínio que o tema exerce sobre o autor, que o leva a não esgotar nunca um tema extremamente fecundo. Desde a equação da morte como o nada, à teoria nihilista sartreana, que não vislumbra nela qualquer sentido, fazendo assomar o absurdo, existem motivos de sobra para abordar a morte de inúmeras formas: “Termos como *misterioso, interrogação, enigma, estranho*, são lexemas comuns no vocabulário vergiliano, significantes que integram aquela questão maior sobre a qual o escritor não deixa de se interrogar. De igual modo, também o pequeno herói se interroga, ainda que de forma infantil sobre estas questões. Não podemos esquecer-nos de que a fascinação perante o mistério da morte é uma atitude constante no herói vergiliano. Fascinação será sempre a atitude do herói vergiliano perante o mistério da morte”²⁰⁹.

Se ainda em vida, o *eu* tiver a oportunidade de se organizar, de se pensar a si mesmo, planificando o futuro, encontra a realização pessoal num exercício de Memória Prospectiva.

A memória projectiva surge naturalmente em Paulo²¹⁰, que, como vimos, tem tempo de organizar o tempo que lhe resta, ponderar o seu regresso à casa de infância, entrar com a mala, símbolo de permanência até ao fim no espaço que lhe é familiar, e imaginar-se, inclusive, mais velho. Estes relances de memória antecipativa e projectiva envolvem terceiros participantes, a presença do cão, Matraca, cada vez mais cadavérico, espelho da degradação corporal do seu dono e a presença de Deolinda, que antevê a sexualidade do velho lúbrico, cada vez mais incapaz.

O seu arrastar de pés (*PS*, p.213) pelos corredores, cada vez mais lento, e a sua figura quase grotesca, de barba por fazer, sem tomar banho “o fato

²⁰⁹ M. Júlio 1996: 110-111.

²¹⁰ I. Fonseca, 1992a: 104.

enxovalhado, cheio de nódoas, o colarinho sem gravata” (*PS*, p.213) e uma espuma a formar-se aos cantos da boca, que Paulo já não limpa.

Assim acontece com João, mas não num acto de memória projectiva e sim notado pela filha: a dificuldade já em proferir algumas palavras, em realizar alguns movimentos básicos. *Em Nome da Terra*, a memória projectiva não acontece numa observação do *eu* a si mesmo, mas sim aos outros, sendo antecipado pelos esqueletos vivos dos velhos sem alma – paisagem humana que lhe é imposta pelo espaço que não optou abertamente por ocupar. Trata-se de uma espécie de luto por si imposto exteriormente, uma violentação. Memória antecipativa pessoal? Não há lugar para ela. Começara por observar a degradação corporal na mulher, mais tarde nos velhos do lar, como espelho e imagem devolvida de futuro. No entanto, é uma memória projectada em ícones (o esqueleto futuro de todos nós) e nos outros que o rodeiam. A sua vivência pessoal é demasiado intensa e violenta para que possa sequer ser pensada. A sua fuga instantânea de um presente terrível, atira-o inevitavelmente para o passado: em cada capítulo, o narrador procura descrever o quotidiano presente, mas foge para a *memória* permanentemente (*mnemosyne*), vivendo na invocação e rememoração do passado, que é a sua única companhia: “Mas o que está mais presente é na memória que está. Mesmo o corpo ainda lá estou. Um dia há-de não estar” (*ENT* p.48).

Em contrapartida, Paulo dispõe, na sua liberdade de escolha e investidura do espaço de infância, da correspondente faculdade de cultivar a memória antecipativa e de ‘passear’, como na casa, do passado ao presente, do passado ao futuro, e mesmo fixar o presente-presente, ignorando o tique taque do relógio (*PS*, p.217). É acompanhado pela figura do cão²¹¹, que o segue, e que partilha passivamente de um estado de avançada decrepitude:

“Resto que sobrou de uma idade consumida, estorvo de quem passa, aberração da natureza, imagem degradada a expulsar, lixo a varrer, ofensa pública para o novo homem que nasceu (...) Assim, o teu desleixo te contaminou todo de porcaria até ao cão. Assim a tua falta de respeito por ti, o respeito que te devia merecer a pessoa humana que ainda vive em ti. Ou já

²¹¹ A figura do cão vergiliano, curiosamente, é mais descrita e mais pormenorizada do que as próprias personagens, humanizando-se mais acentuadamente o cão do que o homem: “a atenção de Vergílio Ferreira dirige-se mais às ideias e menos à fauna humana”, G. Lind 1986: 36. Vide ainda A. Gordo 2004: 129-131 e I. Rodrigues, 2005: 215-220.

não vive? Ainda és uma pessoa humana? Ou és apenas os teus despojos que só falta enterrar.” *PS*, pp.214-215.

“O que é importante não se sabe logo quando se sabe, querida. Fica em nós, leva tempo e tempo a dar-nos a volta ao sangue e ao barulho que nos ensurdece e nos não deixa ouvir. E só então, enfim, a gente acaba por saber. Tu às vezes perguntavas-me

-Porque é que estás sempre a lembrar o que passou?

Era isso. Eram as coisas que tinham ficado a levedar. As coisas que ainda não tinham vindo ao de cima com a verdade que estava nelas. As que só então eram visíveis, como mesmo o que é visível e não se vê.”, *ENT*, p.46.

Referirmo-nos aos paradoxos da experiência temporal é situarmo-nos além do carácter linear e meramente cronológico do tempo, cronométrico até (P. Ricoeur 1982: 4). Como o tempo não tem *ser*, pois o passado já não existe, o futuro ainda não sobreveio e o presente desaparece no mesmo instante, resta-nos pensar e privilegiar o presente, visto que é nele que o passado permanece como um sentido remanescente, visto que o futuro nele se antecipa ou se imagina e aguarda.

Privilegiando o presente, no presentificar dos acontecimentos, Vergílio Ferreira concebe, fazendo eco das ideias de Sto. Agostinho, revitalizadas por P. Ricoeur, três presentes diferentes, um presente-passado, um presente-presente e um presente-futuro, estruturando assim a vida do homem, de forma fluida. Se o tempo é uma irradiação do eu, então é sempre um presente fluido que não permanece, que vai *sendo*, recriado pelas acções a par com a memória humana; o passado só existe se for evocado pela memória, o futuro só “existe” na medida em que é um projecto do Homem, enquanto o único tempo mensurável é o tempo presente. A problemática do ser ou não-ser do tempo preocupou Sto. Agostinho: se o passado já passou e o futuro ainda não chegou, não se poderá existir; se o presente existisse de facto e permanecesse seria eternidade, mas ele não reúne condições para tal. As aporias agostinianas sucedem-se, até se encontrar uma solução que advém da linguagem humana e do seu sentir; as coisas futuras (*futura*) e as coisas passadas (*praeterita*) existem no presente de forma gnosiológica e não ôntica, porque são evocadas no presente, existindo apenas como imagens dos respectivos tempos que se quedam no espírito²¹²: “o sentido do eu é o seu passar, o estar-sendo, o que exige articulação no presente de um

²¹² Cf. M. Soares 2013: 61-85, P. Ricoeur 1983: 25-26.

passado memorizado (mas despositivado) com um por-vir, um ainda não-sido do eu”²¹³. Regressando à narrativa ficcional, que é a que nos ocupa de forma mais desenvolvida, a memória é a catalizadora do passado, tendo na saudade a catapulta dos acontecimentos evocados para um limbo de um tempo intemporal, tempo do nunca, do absoluto e do metafísico. É esse por-vir que se imagina em memória prospectiva e que tem em *Para Sempre*, um expoente máximo, na memória de Paulo, que tem a possibilidade de disciplinar e ordenar ainda o seu futuro (*PS*, p.187), imaginando-se já não existir, observando o seu próprio funeral. A memória trabalhada pelo narrador vergiliano amplifica-se a tal ponto, na ficção, de modo a poder converter-se em ‘memória antecipativa’ e a criar prolepses em que as personagens assistem ao espectáculo de si mesmas como cadáveres no seu próprio funeral²¹⁴. Estamos em crer que não se trata aqui de transcendência pura, mas sim de tempo consciente e premeditado para uma reflexão de futuro: Mário, em *Cântico Final* e Paulo, de *Para Sempre*, realizam mentalmente essa antevisão, essa visão prévia e objectivada da morte, como público de uma encenação da sua própria morte. Paulo vê-se a morrer velho e, cadáver, a escutar os comentários dos presentes. Alguns, sobretudo de Deolinda, que não é capaz de silenciar, são vergonhosos (*PS*, p.84), o que reflecte uma auto-crítica aguda, mas sobretudo uma preocupação excessiva com a opinião que os outros têm de si; Mário, por seu turno, encara a morte com uma dose de seriedade que contraria a sua angústia pela realidade inexorável, mas chocante da morte:

“Meu corpo de maravilha. Meus olhos, Minhas mãos. Sinto-me todo presente a mim próprio, como é possível morrer? Como imaginar este corpo despovoado de tanta coisa que nele me criei, como imaginá-lo desabitado de mim?”, *CF*, p.124-125.

Paulo, no Capítulo XI de *Para Sempre*, antevendo-se cadáver, mostra-se implacável para com o corpo morto que será o seu: pequeno, mirrado, “montículo de dejectos (...) sem prolongamentos de sonhos, projectos, memórias – feliz” (*PS*, pp.85-86). Ao mesmo tempo, o corpo afigura-se um imã curioso que

²¹³ M. Jesus e Cunha 2003: 97.

²¹⁴ E. Lourenço assume esta antevisão do próprio enterro como transcendência de si e “jubilação sarcástica” da literatura portuguesa E. Lourenço 1986: 34.

o atira à observação detalhada e à conseqüente descrição do corpo (*PS*, pp.82-87).

No entanto, nem sempre o *eu* se sente preparado para a recta final, pois ainda há muito de si que vive: como João Vieira no lar, que se observa dia após dia a desprender-se de si, mas afirma categoricamente que ainda tem em si muito do *eu* que o habita. Todavia, entra-lhe à força pelos olhos a antevisão do corpo-objecto que o assola: pela observação da senescência, da fragilidade física e da morte no outro. Envelhecemos no envelhecer do outro. O espectáculo dos velhos, no lar de idosos, de boca escancarada, já privados da razão, tem um efeito, por assim dizer, dramático: constitui, precisamente, o espectáculo, no outro, desse tempo intermédio do já não ser homem e ainda não ser cadáver. O horror das descrições corporais tem início no capítulo XXXIV de *Para Sempre*, quando Paulo narra a morte lenta de Sandra; no romance *Em Nome da Terra*, nas descrições do corpo em putrefacção, no esqueleto remanescente, nas mutilações várias; e termina em *Na Tua Face*, o romance do feio por excelência, como o próprio autor referiu no Diário (*CC ns IV*, pp.176-177).

Nos contos que a escritora Guida, de *Cântico Final*, imagina, pululam uma série de figuras grotescas, velhos normalmente de corpo mutilado, sem cabeça, sem braços, sem pernas, aos gritos, o que revela o gosto vergiliano pelo mundo incompleto e imperfeito. A escritora publica um conto denominado "Jogos de Infância" e os quadros descritos apresentam pessoas idosas, de diferentes faixas etárias, no jardim-escola, velhos a amar, velhos nas praias, nas ruas, no exército (*CF*, pp.135, 185-186). Estes seres estropiados e fora do contexto aparecerão, de novo, como orquestra tenebrosa no *Em Nome da Terra*, trapos enrolados em cadeiras, "uma certa graça de caveira" numa idosa envolta num vestido de noiva (*ENT*, p.242), enfim, todo um feio e grotesco declinar do corpo, que culminará em *Na Tua Face*, num ápice que vinha crescendo já desde *Cântico Final*. A qualidade do grotesco nos romances *Em Nome da Terra* e *Na Tua Face* difere, pois se o primeiro é existencial, é uma descrição do real trágico que se observa em si mesmo e nos outros, pelo olhar do protagonista; o segundo é plástico e estético, é uma escolha artística, que parte do pintor Daniel (profundamente influenciado por Picasso) e da filha fotógrafa, Luzia (que cria um ensaio e subsequente exposição fotográfica a partir do velório do irmão, fotografando o cadáver no

caixão; mais tarde, fará o mesmo aquando da morte da mãe), cuja afeição pelo “feio” se espelha na obra²¹⁵. O grotesco paira ainda nas imagens de envelhecimento do corpo das mulheres amadas, como o de Mónica e o de Sandra;

Ao caracterizar a mulher²¹⁷, o autor oscila entre os extremos, as mulheres diáfanas, imateriais, e as mulheres fortemente sexualizadas. São normalmente enigmáticas e fortes, seja física seja psicologicamente, incoerentes, distantes e belas. A beleza varia entre a beleza corporal, de estátua, grave e esplendorosa, que indicia o vazio interior, e a beleza flébil e doce. Algo impede sempre, no entanto, a apreensão total do outro, mesmo nos mais íntimos momentos, sexualmente falando, de erotismo, mesmo quando os corpos se unem, se penetram, mesmo quando se atinge orgasmo, já que o outro não nos pertence, e existe sempre uma centelha do outro que não se apreende²¹⁸:

“Porque eu podia ter tudo de ti, querida, mas havia o mais que não era para mim”, *ENT*, p.11

“e então de vez em quando soprava uma aragem leve, tu dissipavas-te assim mesmo, depois regressavas e eu tocava-te. De alto a baixo tocava-te. A face, os seios, o curvado do teu corpo, e eras perfeitamente plausível. E a certa altura houve uma descarga de todo o universo em mim e gritei o teu nome e a terra tremeu e tu disseste estou aqui, mas não estavas. Nunca estavas”, *ENT*, p.13.

O corpo na juventude maravilhada dos protagonistas é divinizado e o acto sexual é a elevação máxima da união corporal, ao passo que a sexualidade na idade madura é ridicularizada. No caso de Paulo e Deolinda, num primeiro assalto sexualizante, Paulo vê-se a realizar o acto, embora com alguma dificuldade, mas com sucesso. Mais tarde, terá um vislumbre de uma tentativa

²¹⁵ J. Paiva 2007: 614.

²¹⁶ J. Paiva, 2007: 610.

²¹⁷ Procurando sintetizar o Universo feminino vergiliano, que daria azo a um trabalho de semelhante envergadura e não é esse o nosso propósito, fica-nos a impressão de que a mulher possui, desde os tempos de Coimbra-Mulher-Mito, uma poderosa influência no mundo masculino. Evocando figuras impressionantes de mulheres como Sofia, de *Aparição* e Mónica de *Em Nome da Terra*, cuja vitalidade causa descargas eléctricas; figuras como Cristina de *Aparição*, criança-mulher-anjo, ou Sandra, etérea e ativa, e Ângela, de *Na Tua Face*, metódica e prática, todas elas, à sua maneira, fugidias. É curioso notar que os protagonistas não constroem com estas mulheres relações que não sejam complexas. Todas elas, contudo, exercem neles um fascínio incomparável e têm, sobre o narrador-protagonista, um poder regenerador.

²¹⁸ Em *Invocação ao Meu Corpo*, o autor reflecte sobre a união sexual e no facto de nunca ser possível, nessa fusão, apreender-se por completo o *tu*: “No acto amoroso um *tu* está sempre distante ainda que tudo o que ele é esteja ao alcance da nossa mão. Cada *eu* é o seu corpo, porque o corpo não é bem um instrumento mas ainda um modo subjectivo de o sermos, um modo ainda de sermos nós. (...) O *tu* que se atinge no acto amoroso é o corpo que se atinge e as palavras que ele diz e o prazer que manifesta; e no entanto é ainda outra coisa atrás disso e que é a pessoa que é tudo isso, a sua proprietária, a indizível realidade que pode dizer *eu* sinto, *eu* amo, *este corpo é meu*”, *IMC*, p.175. Vide ainda B. Andrieu, 2004, sobretudo, pp.109-126.

falhada sua e a enorme frustração subsequente. Na antevisão de futuro, Paulo vê-se na presença de Deolinda, que obsessivamente nos diz que terá de chamar ("tenho de ir chamar Deolinda para combinar tudo", *PS*, p.50), figura feminina de formas roliças, jovem que vira crescer a fazer recados às tias. O seu papel permanece, além de ser a última personagem viva de todo o espectro de fantasmas que lhe passam pelas divisões da casa-corpo ("vou chamar a Deolinda ... Que é que posso eu chamar e ainda venha?", *PS*, p.71), é o elo de ligação entre o Passado e o Presente e é considerada no seu Futuro, pois irá chamá-la.

A sua atitude simples, a sua rudeza natural, de mulher do campo, habituada a fazer os favores, vai ao encontro dos desejos imediatos de Paulo, que lhe apalpa as pernas e enceta uma relação sexual com aquela mulher madura, há tantos anos protegida e servente da casa. Deolinda, ao contrário da enfermeira de *Em Nome da Terra*, não o humilha nem o despreza com nomes desagradáveis, simplesmente se deixa ir, usufruindo da situação: "- Se isto são propósitos... (...) Aqui não que me suja toda (...) Agora é dela a iniciativa (..) Deolinda azafamada trabalhando bem (...)", *PS*, p.113-114.

Posteriormente, porém, apercebendo-se ela do indizível, ou seja, das incapacidades de Paulo ("já não estás em condições desses destemperos", *PS*, p.162-163), já de idade avançada, nessa antevisão de Paulo do seu caminhar para um corpo-*idem* que não tem consciência de já não ser capaz, toma a iniciativa de o afastar, terminando o que não chega a ter início, mas sem o humilhar, numa atitude de cuidadora, que no fundo sempre fora, desde jovem.

Chamar a Deolinda torna-se, ao longo do romance, a par com a última palavra da mãe que Paulo não consegue destrinçar, uma obsessão: a necessidade de a chamar vem ao encontro da possibilidade de criar um futuro, de projectar ideias e construir ainda, do tempo que resta, um tempo a usufruir plenamente, com o apoio - que adquire valor metafórico - de uma personagem conhecida desde tempos remotos, que faz parte do cenário do "aqui" e não do "lá", da cidade deixada para trás, e que, inclusive, Paulo imagina, cuidará do *eu* até fim, e estará presente mesmo depois da sua morte. Que representa, de facto, este chamamento? Deixado ao leitor, primeiramente, com a ambiguidade da necessária chamada real de Paulo, para lhe dizer que chegou e precisa dos seus trabalhos na casa, virá a revelar-se como um 'chamamento-invocação', para fazer

parte desse ritual de memória que unifica passado, presente e futuro prospectivamente narrado, na ficção de si mesmo. Deolinda é, de resto, a personagem presente nas memórias de outrora, a rapariguita que servia as tias, e viva no presente da narrativa, mais jovem que o narrador.

No romance *Em Nome da Terra*, por seu lado, a relação com a sexualidade na idade avançada adquire contornos mais graves, grotescos mas, ao mesmo tempo, num caso específico, regeneradores.

Numa fase adiantada da doença de Mónica, num momento mais sanguíneo, João procura tornar a fazer amor com a mulher, mas esta, estendida na cama, balbucia apenas, não compreende o que está acontecer e João acaba por se sentir miserável num acto que, apesar de fazer todo o sentido para o seu amor e ainda para a sua corporeidade una, não tem qualquer significado, porque a mulher não possui já o discernimento sequer de o reconhecer. Por essa atitude e apelo sexual irracional, João ganha asco por si mesmo, precisamente por observar a não-compreensão e a distância a que a mente de Mónica se encontrava, sem compreender (*ENT*, p.80). No contexto do lar, se retomarmos o tema do banho, veremos quão importante se torna o toque, para João. Desde há muito viúvo e sem as visitas nem o abraço dos filhos, a hora do banho é a única em que existe um toque proporcionado por outro ser humano. Contudo, o banho no lar adquire, desde o início, contornos negativos, desde logo pela atitude das enfermeiras, arrancando ao repelão a roupa dos doentes e não deixando margem para a pessoa se sentir útil e activa: o toque, que deveria, no caso de cuidadores de doentes e enfermeiros, ser um toque afectivo e até terapêutico, torna-se, para João, quase anti-terapêutico de extremamente desagradável. Na realidade, tenha-se em atenção que tocar na pele é uma forma de modular as sensações periféricas do corpo. O contacto pele-pele entre as pessoas é normalmente prazeroso. O toque afectivo, sendo agradável (afectos positivos), diminui a ansiedade, melhora o humor, a saúde e o bem-estar sendo ainda importante no desenvolvimento físico e cognitivo; é parte integrante do comportamento social, uma forma de comunicação, de interação entre as pessoas²¹⁹.

Pelo contrário, João fora diminuído a um corpo-objecto, a manipularem-lhe o “galheteiro”, e a esfregarem-lhe a pele virilmente, como se não fosse um ser

²¹⁹ D. M. Lloyd et alii, 2015; 24: 321-324.

humano. Para mais, a enfermeira tecia comentários pejorativos à sujidade corporal, como se se tratassem de uma figura paterna e de uma criança. À medida que João se submete passivamente ao acto das enfermeiras lhe darem banho, passa de corpo-activo para corpo-passivo-objecto a ser manipulado pelas mãos das enfermeiras. Nestas alturas, a mente encontra os seus subterfúgios, refugiando-se em memórias de infância, rememorando a mãe a lavá-lo, ainda criança, numa evocação de ternura. A rememoração do banho pelas mãos da mãe ou o carinho que pusera no acto de cuidar da mulher numa avançada fase da doença, contudo, não lhe serão recompensados. Este episódio, de uma *aparição salvadora* protagonizada pela memória da mãe, que mescla o passado e o presente, torna a figurar mais adiante, no romance, embora haja um episódio de permeio em que o protagonista se apercebe da sua confusão mental e aventa a hipótese da mãe ter já falecido, e não aparecer portas adentro para o lavar.

Um dia, com a enfermeira que o lavava regularmente, mais velha, “desconjuntada” como ele nas formas corporais, ganha confiança e relaxamento e pegando-lhe no pulso, incita-a a masturbá-lo. Nesse instante, sentiu-se tornar a viver, sentiu-se de novo um corpo que pode dizer *eu* (ENT, p.189)²²⁰. A sensibilidade táctil tem, por isso, um papel importante no relacionamento íntimo, com importantes consequências sociais, emocionais e no neurodesenvolvimento. As fibras CT providenciam o substrato neurobiológico para o desenvolvimento do cérebro social e a expressão subsequente de comportamentos sociais²²¹. É no episódio da masturbação que sentimos a consciência e a *ipseidade* de João ainda intacta, quando o corpo não é ainda opaco e o *eu* é capaz de actuar, de agir conforme a sua vontade, no fundo, para procurar

²²⁰ De notar que, no toque, há diferentes aspectos envolvidos como a sensualidade, a privacidade, a cultura e a presença de patologias com alterações neurosensoriais. Pode então haver um toque bom, agradável, reconfortante e um toque de repulsa, de desrespeito, doloroso.

²²¹ A pele humana é densamente enervada por uma rede de fibras nervosas aferentes que respondem a sensações diferentes; as fibras C e A δ transmitem a informação térmica, dolorosa e pruriginosa, enquanto a transmissão mecânica táctil (pressão, vibração e textura) é atribuída às fibras nervosas aferentes mielínicas de condução rápida, as fibras A β , responsáveis pelo componente discriminativo da sensibilidade táctil. Mas as fibras aferentes não mielínicas de condução lenta C-tácteis (fibras CT) (na pele pilosa), constituem um 2^o sistema de informação mecanossensorial com características diferentes em termos de codificação e processamento da informação central e periférica, relativamente àquelas fibras mecanorreceptoras A β . As fibras CT são responsáveis pelo componente afectivo ou emocional da sensibilidade táctil tendo como estímulo, o toque suave, a carícia. De facto, estes estímulos produzem uma activação nervosa específica nas regiões do cérebro relacionadas com a afectividade e a recompensa. As fibras CT estão pois envolvidas nas funções afectivas ou emocionais da sensibilidade táctil não dolorosa, na manutenção do bem-estar físico e social. Associam-se ao toque afectivo, percepção hedónica, agradável (S.C. Walker e F.P.McGlone, 2013; 47: 379-393).

contrariar a sensação submissa que sentira nos banhos anteriores, quando era totalmente instrumentalizado:

"E bruscamente segurei-lhe a mão. Ela suspendeu-se a ver o que se seguia, mas sem me olhar. Eu abrandei o aperto na sua mão calosa e lentamente. Um início apenas no seu movimento. E ela então riu-se (...) - Não querem lá ver o estafermo do velho, mas eu segurei-lhe a mão e insisti (...) Recomecei a existir com ele e havia uma distância enorme em que não tinha existido e um prazer extenso a preencher essa distância e uma violência divina em nós, e eu senti que tínhamos acordado Deus e que ele viera ajeitar em nós como pôde a sua lei", *ENT*, pp.190-191.

3.4 A Palavra silenciosa: discursos truncados

Truncar o discurso é tão simplesmente a desordem propositada, proposta de Vergílio Ferreira para, através dos seus narradores, construir a trama. Há, sem dúvida, como vimos, uma recusa clara em descrever os acontecimentos cronologicamente regrados, sendo preferida uma anarquia coerente e entrelaçada de assuntos. Se em *Nítido Nulo*, o álcool é o causador da memória toldada e a desorganização do *corpus narrativo* advém das interrupções que o narrador faz para beber um golo de cerveja, será o cansaço em *Alegria Breve* o grande responsável por tal deturpação. No romance *Em Nome da Terra* é a memória envelhecida e doente²²² e o desejo de recontar idealmente um passado que não existe que levam o narrador a preterir episódios, a repetir frases que o marcaram e a suspender ou negar assuntos que assomam às suas lembranças. A posse do discurso e o poder de o desconstruir e manobrar permite às personagens usar a imaginação e a capacidade inventiva para suprir lacunas temporais²²³. Em nítida antítese, Hélia de *Rápida a Sombra*, afirma: “- Eu não tenho memória. É impossível envelhecer” (*RS*, p.169).

²²² D. Aura, de *Estrela Polar*, a mãe de Paulo em *Para Sempre* e Mónica de *Em Nome da Terra*, evidenciam sinais de descolamento do real, caem no profundo silêncio e já não dizem uma palavra que seja perceptível, num total estado de desfasamento em relação ao real; Mónica e a sua visível e lenta degradação: primeiro frases desconexas, perguntar se já tinham jantado, ou insistir para jantarem quando já o tinham feito; linguajar que dá origem a um balbuciar que não se compreende; idêntico ao poema do filho de ambos, André, que não faz qualquer sentido, “Bzzzz” até se barricar num mutismo final, mesmo antes do seu falecimento.

²²³ Cf. C. Cunha 2000 : 85. “Na formulação romanesca, o seu texto vai construir um discurso da descontinuidade, atravessado pelos sobressaltos dos desníveis temporais, feitos de ânsia ou desejo antecipadores e de retalhos indeléveis da recordação, e enceta uma forma eminentemente questionadora de ficcionar o real, sustentando a voz, o sentir e o agir próprios de uma personagem que é o ponto de vista condutor, ou consciência perceptiva e indagante do sentido do mundo”, M. Seixo, 1997 : 193.

Nos romances vergilianos, é recorrente a metanarratividade²²⁴, isto é, os narradores a comentarem constantemente a sua própria escrita, estilo, processo de enunciado, hesitando, seleccionando este ou aquele episódio, explicitando o decorrer da criação diegética, não fosse a linguagem, a palavra, tão cultivadas pelo autor, por forma a que cada segmento tenha um significado. A palavra torna-se, assim, objecto de reflexão e a linguagem intrínseca à condição do ser humano, e veículo privilegiado de comunicação do pensamento.

Para Sempre é, segundo I.C. Rodrigues, na sua tese sobre a produção de sentido através dos silêncios na obra vergiliana, o romance mais significativo na ideia vergiliana de criar um *jogo* entre a palavra e o silêncio. Nos diários que o autor foi redigindo enquanto escrevia *Para Sempre* faz inúmeras alusões ao tema da palavra e do silêncio, *Conta-Corrente 3 e 4*:

“O romance. Sei agora mais claramente o que queria. O périplo de uma vida à procura da *palavra*. Viémos ao mundo para a encontrar. A palavra total, a que nos diga inteiros, a que nos diga a vida toda. Procurei a minha e não a encontrei (...) Ou encontrei apenas a do silêncio. Ou a palavra enigmática que a mãe do narrador desse meu romance *Para Sempre* lhe diz ao ouvido à hora da morte e ele tenta entender através da vida inteira” (CC 3, p.13).

Paulo procura encontrar a ordem, um sentido para a vida, através da palavra; aceita, no final, no entanto, a Grande Ordem do Universo, pela impossibilidade de consertar a vida vivida, a memória e a imaginação; ideias que Vergílio Ferreira terá ido buscar a Hegel (o Espírito do Mundo) e a Foucault (a Grande Ordem). No caso vergiliano, das suas personagens, existem dois planos, duas ordens, a Ordem Pessoal, a memória e o pensamento, e a Grande Ordem, isto é, o mundo em redor, que desmorona, desaba, não funciona nem evolui muitas vezes como o *eu* desejaria; é o caso de Paulo (*Para Sempre*), de João (*Em Nome da Terra*), de Cláudio (*Até ao Fim*), que vêem os familiares morrer, e que lhes falam e os recordam, numa tentativa de repor a ordem perdida. Esses dois planos imbricam-se, sendo o plano base da simples narrativa, do presente do *eu*

²²⁴ “...é na suspeição da lógica causal (crono/lógica) e na fidelidade à desordem da vida e do mundo que parece fundar-se a situação do narrador vergiliano, ora jogando com a ordenação dos capítulos ou com o seu poder sobre as personagens, ora “morrendo-as” num capítulo qualquer, ora inventando-lhes uma doença para que isso aconteça” (C. Cunha 2012: 14). A auto-reflexão romanescas vergiliana, o autor foi capaz de a projectar não só nos seus romances, através da metanarratividade, como, paralelamente, nos diários e ensaios que escrevia (vide R. Goulart 2007: sobretudo 118-119 e 120-126).

pautado pela metanarratividade, descrição do próprio discurso e da forma de abordar a escrita, e por prolepses e analepses de episódios ou partes de episódios que o narrador funde com o presente temporal. De facto, repara C. Cunha²²⁵, o discurso vergiliano, desde *Estrela Polar, Aparição, Alegria Breve e Nítido Nulo* caracteriza-se precisamente por essa fusão temporal que une o presente discursivo ao passado diegético. R. Bréchon denominou essa estrutura narrativa em labirinto de tempo em rosácea, “pois os temas partem e retornam, partem e retornam... inclusive permitindo que o fim e o início da fábula se reencontrem, tal como destruição e criação se encontram ao se sucederem ciclicamente no processo cósmico”²²⁶. Numa fase inicial, como sucede com *Manhã Submersa, Aparição, Cântico Final*, a própria mancha gráfica, entre o redondo e o itálico, era marca diferenciadora dos dois planos, o que confere ao leitor a percepção dessa distância temporal ²²⁷. Mais tarde, essa marca directa dissolver-se-á e a intersecção torna-se mais complexa, mesclando episódios e quebrando-os em partes (re)contadas numerosas vezes numa sequência não cronológica²²⁸.

Os romances vergilianos que se constroem em dois planos dão conta ao leitor do paralelismo temporal entre o passado e o presente, que se deve à acção da memória, do lembrar e do fazer renascer no presente episódios passados, privilegiando sempre o tempo presente, numa abordagem em que o tempo é indissociável da consciência do eu já que “a antropologia é o horizonte em que tudo deve ser analisado em Vergílio Ferreira”²²⁹.

Concluimos, como M. Júlio²³⁰, pois, com este livre uso do tempo que aquilo que interessa ao autor não é a demonstração de uma fidelidade cronológica ao narrar os eventos passados, mas sim a ênfase colocada naqueles que lhe foram (ou ainda são) mais significativos. O tempo aqui é descontínuo, o que obviamente

²²⁵ C. Cunha, 2012a : 22.

²²⁶ N. Coelho 1982: 263.

²²⁷ “Se o presente vivido pelo emissor que se vê preso entre dois tempos – o da referência, que o outro se inscreve como ausente, e o da alocação, em que se torna presente como interlocutor -, enquanto espera uma resposta, é um “tempo difícil”, a que Barthes chama “um puro pedaço de angústia”, neste caso específico adquire uma característica que lhe confere outra dimensão, de que decorre também um outro sentido. O que caracteriza este tempo de escrever é mais que a angústia: é o padecimento resultante de uma perda irreversível que torna a um tempo desejado e impossível o ato de amor, o que faz com que o *pathos* se instale na narrativa (...) Isto confere à carta o seu sentido trágico, pela dimensão do obstáculo que não é possível vencer, mas que o protagonista insiste, até ao fim, em ultrapassar”, L. PEREIRA, 2003 : 315.

²²⁸ Vide M. Júlio, 1996 : 98-101, 213-228.

²²⁹ M. Júlio, 1996 : 213- 214: “a vivência do tempo como irreversibilidade e como finitude”

²³⁰ M. Júlio, 1996 : 99.

conduz a um discurso entrecortado, com mudanças discursivas significativas e muito díspares. O passado evocado ora jorra aos borbotões, ora ressurge com dificuldade, truncado, o que fragmenta por extensão a própria narrativa, e que lhe confere um aspecto retalhado: “A circunstância temporal é determinante nos romances de Vergílio Ferreira, e nomeadamente através de um passado que determina o presente, e que o estatuto da narração (enunciativa) *ensaisticamente* resolve.”²³¹.

F. Fonseca desenvolve um estudo aturado sobre o tempo e a narrativa, baseando-se em *Para Sempre*, e repara no seu ritmo pendular, na circularidade do romance e na não-progressão, suspensa, “em consonância com o tema do romance: a velhice e a morte”²³². “*Como jazz*” refere o autor no diário, sobre a sua escrita (CC 3, 391), parece haver uma propositada “desarmonia” na deslocação de diálogo para o intervalo dos discursos, as mudanças de ritmo sincopadas, as perdas de memória e a memória em catadupa, numa assumida assimetria. Escrita truncada, sincopada, torrente de memória, cubismo da escrita, sobreposições nas descrições; neste campo, Vergílio aproxima-se de Pessoa, na defesa de uma estética não-aristotélica, momentos em que no discurso se intersectam diversos episódios diferentes, marcadamente distantes temporalmente²³³ (*Na Tua Face, Até ao Fim, Em Nome da Terra*).

²³¹ M. Seixo, 1997: 203. Ainda a “vivência do tempo por instantes justapostos, em oposição à duração bergsoniana, instantes esses que são os da descoberta, do espanto, da revelação, da aparição e de todas as formas de epifania, momentos musicais de harmonia entre os homens ou entre o homem e o mundo, ou fulgurações disruptivas do viver e do sentir”, M. Seixo 1997: 203.

²³² F. Fonseca 1992b: 297.

²³³ “Mas sempre a oposição entre o presente da diegese e o passado que o herói viveu, é devida a um trabalho de memória: é pela memória que o passado é recriado e vem ao presente, inserindo-se assim no discurso narrativo. Disse *oposição*, e podia dizer *confusão*, *mistura*, na medida em que passado e presente muitas vezes quase se confundem na vivência do protagonista-narrador que dispõe do passado a seu bel-prazer, considerando o momento oportuno em que trará ao discurso este ou aquele facto, esta ou aquela personagem. Isto é evidente, por exemplo, em *Nítido Nulo*, em que o narrador escolhe o capítulo, o momento em que há-de morrer (transitivamente no texto o pai, tia Matilde, Lucinho, ou em *Até ao Fim*, quando diz “Não é a altura ainda...” É talvez antes a altura de...”, numa distribuição onipotente dos eventos na economia da narrativa, que faz ainda dizer ao narrador de *Estrela Polar* “Mas se fosse esse ano ou um ano depois, que importa isso à minha história?”, M. Júlio 1996 : 99.

O discurso de João Vieira é de igual forma manipulado, liberdade do narrador esta que pode, no entanto, criar alguma ambiguidade no leitor²³³: “E agora vou sentar-me um pouco na sala enquanto te escrevo aqui no quarto” (*ENT*, p.147). “Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes”, (*ENT*, p.9): “...o ideal do primeiro homem se liga justamente à morte do Passado para que um Presente renovado e autónomo possa existir a nível cultural e pessoal. Nesse momento crucial do reinício, o Passado é reinventado em pureza. (...) Conheço uma certa emoção das horas, sei da aparição dos instantes-limite, das vozes submersas, e gostava de dar aos outros essa notícia. Há uma vida atrás da vida. (...) Assim o próprio presente pode ter a voz do passado, vibrar como ele à obscuridade de nós (Ap., p.76, 1959) (...) O que me seduz no passado não é o presente que foi – é o presente que não é nunca. O que sonho nestes cânticos não é a paz do passado: o que sonho é o sonho. (Ap. p.135, 1959).” H. Godinho 1985 : 277.

Há certas frases que são retomadas em capítulos seguintes, outras não. Ficam no *não-dito* propositado do autor²³⁴, sujeitas a um silêncio elíptico, a uma suspensão, à hesitação no discurso, construindo um jogo discursivo em que o narrador brinca com o que é dito, mas também com o que fica por dizer, com o que narra da história e o que aconteceu realmente, o que pretende contar e o que propositadamente cala²³⁵.

O que interessa contar, como sucede inúmeras vezes com João, de *Em Nome da Terra*, não é necessariamente o que no plano diegético foi vivido e experienciado pelas personagens, mas o que convinha que tivesse sucedido. Como observa I.C Rodrigues, há aqui a voz autoritária do *eu* que refaz a sua própria história e nos dá uma versão dela, não real, verdadeira, mas a que mais lhe apraz, a que lhe é necessária ao dramatismo requerido. Evoquemos os exemplos de João Vieira. João entrecruza dois momentos, o seu acordar ainda anestesiado depois da sua amputação com a narrativa do episódio do jogo de futebol em que se imagina no estádio, chutando a bola bem alto, e a perna se desprende também, acompanhando o movimento do esférico, para não fazer mais parte do seu corpo (*ENT*, pp.182-185). Tais intersecções sugerem difíceis interpretações de leitura, indeterminação semântica e sobreposição de planos e ideias, dão origem a diálogos oblíquos. O seu sonho é sintomático de um desejo de ascensão: as muletas e o caminhar saindo para o exterior do lar, remetem para o um claro desejo de verticalidade que a amputação reduziu mas que se procura ultrapassar. A perna voando e passando a vedação do estádio metaforiza uma ascensão maior, como se a fuga vertical permitisse a evasão ao tempo presente.

“Querida, ó querida – e esta? Então não ia eu resvalar em quebreira de sentimento? Tu dizias linfatismo. (...) Tu dizias – quem é forte não tem ideias tuberculosas. E com efeito. As ideias nascem do pescoço para baixo. E

²³⁴ Diálogos e pensamento mutilados, ideias e capítulos que ficam por terminar. O diálogo não é verdadeiro nem real, porque o *eu* não pode ser o *tu* nem o *tu* o *eu* e só dessa forma o diálogo poderia constituir um verdadeiro princípio de comunicação. “Monólogo é diálogo do ego e o eu que o escuta”. Vide I.C. Rodrigues (pp.177-179) que resume esta ideia em “modalidades de espacejamento do discurso vergiliano, quer intra quer inter-capitular” e “violento truncamento do dizer”.

²³⁵ “O estatuto silencioso dos textos de primeira pessoa vê-se ainda acentuado pelo facto de os respectivos narradores se encontrarem inevitavelmente sujeitos à restrição da mais usual omnisciência narrativa, visto que, em função da centralidade actancial que possuem e do egocentrismo enunciativo que revelam, acabam por não ter acesso a tudo o que excede os limites da sua própria intimidade” (I.C. Rodrigues 2006 : 188-189).

todavia. Mónica. Tenho tanta coisa para te dizer lembrar. Vêm-me às revoadas, são coisas sem importância na passividade do divagar.” *ENT*, p. 73

“E então aconteceu uma coisa extraordinária. Hei-de-ta contar antes que a saibas por outrem. (...)”, *ENT*, p.117

A própria carta é um limite, tem um suporte físico específico e mesmo que fosse diferente, não poderia chegar às mãos do seu destinatário, porque Mónica já morreu. Todavia, há em João essa vívida consciência das suas limitações e, paralelamente, uma forte vontade de as ultrapassar, para além de que, diz-nos o autor no ensaio *Carta ao Futuro* (*CFut*, p.11), “é porque é ela [a epistolografia] a forma de comunicação mais directa que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não”. Quanto mais o autor envereda pelos caminhos da memória, resgatando uma Mónica idealizante, cuja frescura é comparada à imagem da Deusa Flora, mais arraigado e denso se torna o sentimento trágico da sua condição finita.

Para Sempre e Em Nome da Terra são exemplos de percursos memorialísticos das personagens principais (assim também *Até ao Fim e Cântico Final*). Se compararmos os caminhos de Paulo e de João, observamos um presente quase imóvel, uma narrativa sem ritmo na qual, através da palavra e da memória, o passado é ressuscitado, muitas vezes de forma desordenada, cronologicamente confusa do ponto de vista do enredo e extremamente densa. No presente degradante, solitário e de abandono, o ânimo de escrever é uma bóia de salvação, que impede o *eu* de perder a razão e se perder a si mesmo.²³⁶

O que podemos, sem dúvida, aplicar às restantes personagens dos romances evocados, todas elas dependentes do acto de dizer apesar da angústia *versus* alívio que isso comporta. Lembrar-pensar-escrever, eis a tríade proposta por A. Gordo²³⁷, que assim procura resumir a escrita vergiliana. Lembrar é um dos verbos essenciais para o protagonista vergiliano, que possibilita a sua existência; no lembrar está o “ver” o essencial, talvez o que nunca existiu, mas se evocarmos João, de *Em Nome da Terra*, é no lembrar que se está bem (vide *ENT*, p.267).

²³⁶ A. Gordo 2004: 526: “Vergílio Ferreira levou às últimas consequências um dos mais conhecidos axiomas heideggerianos, o de que a linguagem é a morada do ser. E a necessidade de ser em perfeição levou-o à procura obsessiva da palavra”.

²³⁷ A. Gordo 2004: 496-497.

“A gente chega ao fim que é quando já não tem embalagem para haver mais futuro, e então senta-se. (...) Olho à volta, de frente para trás que já não há mais frente para olhar. Eu acho a coisa perfeitamente estúpida, tu que dizes? Não o lembrar, que o lembrar lembro. É uma forma bastante prática de tornar a viver. As coisas aconteceram, fazem-se acontecer outra vez. Sobretudo o que vale a pena e nos pôs um pouco de contentamento na alma: Purificar as coisas das chatices que também lá estão. Ou lembrá-las também a elas mas pôr-lhes à volta uma moldura de desculpa ternurenta.”. *ENT*, p.119.

Os narradores perseguem a idealização de si mesmos como personagens, nos seus próprios passados. Para tal, procuram presentificar o passado, fazer presente algo ausente - embora seja impossível totalizar-se as três dimensões temporais - incorporá-lo no seu presente que é o da escrita e da rememoração para que, em confronto consigo mesmos, com o que foram e já não são ou com o que nunca foram e quiseram ter sido, se analisarem e reflectirem sobre si mesmos. “O corpo salva-se assim pela sua metempsicose no “corpus” textual”, diz-nos C. Cunha²³⁸, e a anulação do mundo real fundindo-o num mundo fictício, alternativo, criado voluntariamente pelo acto de escrever. Em *Para Sempre*, o próprio accionar do mecanismo do relógio para lhe dar corda tanto nos sugere o (re)começo da vida, o coração da casa (*PS*, p.144) que bate novamente no centro da moradia, como nos relembra que quem o comanda é o homem *eu*, é Paulo que comanda a acção, a narrativa²³⁹:

"E devagar como um deus que instaura o tempo na duração humana, os estalidos na roda dentada da corda (...) Só eu e o relógio na suspensão do mundo. Instauro o escoamento do tempo no absoluto do meu instante", *PS*, p.143

É ele ainda que no ocaso da vida e com os passos já lentos a deambular pela casa, se sente em si mesmo, volta ao seu *eu*, depois de um exílio cidadão. O retorno à casa amarela da sua infância é símbolo de retorno genesíaco às origens e ao seu *eu* original. Porém, será efectivamente um retorno? Não será esta lembrança da infância um mundo paralelo criado na memória? Como nos afirma João Vieira,

²³⁸ C. Cunha 2012a : 101.

²³⁹ Cf. M. Fialho 1998: 670.

“Hoje lembrei-me foi da infância, tenho um certo pavor de lembrar. Porque a infância, querida, é sempre uma ameaça para um homem. Frustrações, rancores, vinganças que ficaram à espera e vão ficar até à morte. Mesmo a lembrança de prazeres que só são prazeres na memória e se querem repetir e se não podem repetir porque só existem na ilusão de terem existido. Ou a lembrança de prazeres que se não tiveram e se querem ter agora para compensar e são impossíveis mesmo quando agora se têm. Ou mesmo o encantamento de outrora que não é de nunca e está portanto ao nosso alcance como o abandono a ele que nos quebra por dentro – a infância, querida, é um perigo terrível” (*ENT*, p.39-40)

O tempo parou na casa, donde parte a acção de dar corda ao relógio, para a despertar da vida que, submissa ao silêncio e à ausência, adormecera. Imagem bem conseguida de M. Gamelas de Carvalho²⁴⁰, a casa é um túmulo e como um arqueólogo, Paulo virá desselar as suas paredes, resgatar os objectos sagrados deixados junto do corpo imóvel, corpo esse que é a sua memória e que é *ele*. Ressuscitada agora a casa-memória, ficam escancaradas as janelas e a varanda onde nos sentimos livres “como uma varanda” (*ENT*, p.59). Os objectos que permaneceram selados, as fotografias, as imagens, o chapéu de Sandra, a caixa do violino com o corpo dentro, tudo simbolizam os pequenos túmulos dentro da tumba que é a própria morada e que Paulo vai abrir, (re)descobrir. Resgatar os objectos das sombras a que foram abandonados é regressar a um tempo sem tempo, a histórias já passadas, uma vez que esses objectos são, como aponta A. Gordo, a “presença de uma ausência”, “chaves de acesso condicionado aos lugares da memória”²⁴¹. Há a máquina de costura, o baú onde Paulo criança se senta com a notícia da doença da mãe. A folha onde Xana gatafunhara as primeiras vogais, o quarto conjugal, o tal chapéu de palha de Sandra já referido. A dor maior é causada por esse último objecto por lhe lembrar a mulher, a regar as flores no jardim, enquanto ele está à janela a observá-la²⁴².

Em relação à manipulação discursiva, observamos no romance *Em Nome da Terra*, um momento exemplar, aflorado diversas vezes e atirado para o final do romance: João receia contar à mulher o episódio em que a enfermeira o masturba no banho, por pudor, talvez, por ter vergonha de no meio da sua amputação, velhice e viuvez, se ter sentido, por segundos, vivo no seu corpo,

²⁴⁰ M. Gamelas de Carvalho, 2005: 24 e ainda C. Cunha 2012: 74.

²⁴¹ A. Gordo, 1995: 39.

²⁴² Cf. I.C. Rodrigues, 2006: 166-179.

como que inteiro no singelo momento do orgasmo²⁴³. E adia, no seu discurso, essa confissão, bem como o seu desejo, esparso já mas ainda vivo, que sentia pela mulher já tomada pela demência. Como se o adiamento narrativo, nestes casos, retirasse ao episódio alguma da sua carga dramática, mesmo emocional na própria memória do *eu* que o recria ²⁴⁴.

As epístolas revelam em Vergílio Ferreira a incomunicabilidade dos interlocutores, ora porque o *tu* feminino faleceu, ora porque simplesmente não responde, não escreve, deixando perdidas no vazio as palavras jorradas pelo *eu*. Quando não existe propriamente um destinatário, o narrador cria uma personagem semelhante a si mesmo, objectivando-se num alter-ego, com quem comunica. Veja-se em particular Paulo, a personagem vergiliana que mais visivelmente se constrói sendo simultaneamente *eu* e *tu*. Sandra, em vida, nunca respondera às cartas de Paulo, a primeira, escrita na juventude, foi uma carta apaixonada que nunca chegou, no entanto, a ser enviada. A escrita prossegue, mesmo depois da morte da mulher, espólio que a filha Xana encontrará, e que virá a servir para o último romance vergiliano, publicado postumamente: *Cartas a Sandra*. Cartas que contrariamente ao seu objectivo real, possuem em comum a não comunicação interpessoal, os “falsos diálogos”²⁴⁵, mas sim uma função retórico-poética, o *tu* continua a encarnar um interlocutor silencioso. Não obstante, o Paulo das *Cartas* sente um grande à-vontade, um alívio nesse silêncio²⁴⁶. Aqui reside o poder do *eu*, em criar, ele mesmo, as possíveis respostas dos destinatários. “É bom poder dizer-te tudo e tu não poderes dizer nada” (CS, p.30). Há, pois, uma fuga, à resposta, ao confronto directo. Com João, é notória a

²⁴³ A propósito de membros-fantasma, veja-se *EN*, pp.37-38 e ainda este trecho ilustrativo e também ficcional, de um romance de J. Cardoso Pires, *O Hóspede de Job* :

“Mas os dois colegas da bata vinham tristes, enfiados, porque não conseguiam esquecer a perna inteira, ainda com a bota calçada, que tinham visto num balde da sala de operações.

“E agora?” perguntavam um ao outro, só com os olhos.

Agora é aquilo. Têm-no acolá, de novo na enfermaria, numa cama modesta, muito branca. Reparem: está desmembrado, um resto de homem; encontra-se alheio a si mesmo, debaixo da anestesia. (...)

“Agora ainda não é nada. O pior vai ser quando acordar. Diz o nosso sargento que as pessoas continuam durante muitos dias a julgar que têm perna, braço, ou seja lá o que perderam. Chegam a sentir dores, vê tu. Já pensaste o que é ter dores numa coisa que não existe? Procurar aqui e não achar nada?

(...)

Ele e o outro servente andavam assombrados com as dores fantasmas, com os membros fantasmas que continuam a pesar e a doer, mesmo depois de desligados do corpo a que pertenceram”, Publicações Dom Quixote, 1998, pp.148-149.

²⁴⁴ Vide L. Bulger 1995: 147-152.

²⁴⁵ A. Gordo 2004: 275.

²⁴⁶ A propósito dos momentos de silêncio da incomunicabilidade vide I.C. Rodrigues 2006: 100-110.

vontade de retirar certas frases que ouvira a mulher dizer, apagá-las da memória (“Nunca te gramei”, *ENT*, p.196), ou modificar certas reacções, recriando assim os episódios da sua vida em comum da forma como gostaria que tivessem acontecido. Além disso, João Vieira utiliza recursos discursivos para fazer render o *corpus* e não o terminar, distendendo-o, metaforicamente fazendo retardar a morte²⁴⁷.

No decurso do baptismo, como ele foi na realidade, e como o protagonista nos narra no início do romance, João profere as palavras “-Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição” (*ENT*, p.15), Mónica, em vida, atira-lhe um “João sacrílego” (*ENT*, p.15). No entanto, morta já, mas viva ainda e sempre na memória do marido, João termina assim a sua longa carta à mulher, narrando de novo o episódio, desta feita como ele gostaria que tivesse sucedido, idealizando a resposta : “-Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição. E tu dirás está bem” (*ENT*, p.271). A carta presentifica desta forma a ausência do narratário e o seu autor utiliza até formas de expressão que pressuporiam uma troca ou reversibilidade entre emissor e receptor ou que simplesmente conferem uma leve noção de presença do outro: “Havia a história da Camila, que já te conto, senão vais ficar fula comigo” (*ENT*, p.41).

Depreende-se aqui um claro desejo divinal de ser eterno: “-Jura-me que nunca hás-de envelhecer” – Juro”. O protagonista coloca-a eternamente nas barras assimétricas, acima do chão, acima da terra, um corpo sem peso, como uma Deusa do Olimpo: “Corpo elástico, esguio, fico a ver-te. Flutuas imponderável, a Terra não tem razão sobre ti”. E aplaude, “bati palmas, elas ressoaram pelo espaço do Olimpo”, hino de jovialidade e beleza, as palmas que ressoam eternamente, louvando a beleza que se deseja eterna (cf. *ENT*, pp.28-29).

Paulo aparenta uma serenidade e aceitação do seu fim próximo, escutando no ritmo sempre igual do relógio a cadência dos passos de um caminhante para o

²⁴⁷ Cf. R. Goulart, 1997: 104-106. Cf. L. Bulger 1995: 153 : “Trata-se de um tempo suspenso, o instante da procura e do encontro, da fusão cósmica, do ritual panteísta, como via de acesso à eternidade de um “nós” (...) condição efémera e é captado na transparência do seu corpo incorruptível (...) Essa condição é obsessivamente sentida, no romance, pelo narrador-personagem, que utiliza todos os recursos ao seu dispor para retardar a chegada do fim (...) o seu trabalho limita-se à recriação do que deixou de existir, seja Mónica, na perfeição do seu corpo, depois de morta, sejam as restantes figuras evocadas – e entre elas a do eu recriado no *agora* do evocar – que já não são o que foram, aniquiladas pelo tempo e pela memória doentia, diluída, por último, no “sono da noite”, que é a metáfora da morte”.

seu fim/destino, ao contrário de João, de *Em Nome da Terra*, que não se sente ainda “bem inclinado” (*ENT*, p.48):

“Porque só morre quem quer, minha querida, já to disse mas não há mal em repetir. Eu, por exemplo, não me sinto ainda bem inclinado. Há a tua memória que ainda nem explorei bem, e a presença dos filhos, que podem ser presentes de vez em quando, e a deusa Flora de Pompeia que ainda não assimilei, e o Cristo e o Dürer, e um certo amor torto e possível a haver se houver, e esta carta a esgotar. Há isso, uma certa eternidade que às vezes sinto em mim e deve ter alguma razão porque me faz bem. Também não ouvi ainda o sinal, que é difícil com a barulheira da rua, talvez um dia à noite. E sinto que há gente ainda dentro de mim, o corpo habitado. Mas o desprendimento há-de acontecer. É difícil mas há-de”. (*ENT*, p. 48).

“De nós à vida há um vidro muito puro, muito límpido e o corpo é o vidro. Vai levar tempo que ele rache e crie lixo para existir, mas por enquanto não. Por enquanto é só a necessidade e a evidência de existir como os deuses e as pedras, antes de as racharem para calcetarem as ruas. Por enquanto há o milagre sem milagre nenhum. Por enquanto há a eternidade de um relógio sem ponteiros” (*ENT*, p.26).

M. Júlio²⁴⁸, na sua tese, acentua a ideia de que Vergílio Ferreira não constrói as suas relações com base na polaridade eu/tu, considerando que estes não formam uma dualidade oposta, mas sim que o *tu* é antes “um eu que estamos vendo em alguém, um eu fugitivo, inapreensível e todavia tão presente que nos perturba de inquietação”. As características do *tu* fundem-se com as do *eu*, como se constata pela leitura de um passo de *Invocação ao Meu Corpo* (*IMC*, p. 71):

“...no eu, um *tu* é aquilo que o manifesta, porque é o tom da sua voz e o seu modo de ser e o seu rosto e o seu corpo e o seu riso ou choro e o seu olhar. Mas para além desse todo, há a pessoa que é esse todo, aquele ser vivo que o é, a individualidade que o resume e supera”.

O *outro* é uma presença que se enuncia sempre *eu*. Sempre que se exterioriza caminha-se ao encontro do *outro*: “o outro afecta-me, no mais profundo da minha existência, pela sua diferença negativa, isto é, enquanto ele não é a minha realidade, o que quer dizer que na sua manifestação a mim eu o experimento e me experimento como pessoa independente”²⁴⁹.

²⁴⁸ M. Júlio, 1996: 239.

²⁴⁹ M. Jesus e Cunha, 2003: 114. Benveniste trata a teoria da enunciação, o acto de dizer “eu”, como experiência humana de tempo e ser-se pessoa. A força de dizer eu surge em primeira instância em *Aparição* e aperfeiçoa-se e acentua-se continuamente por *Invocação ao Meu Corpo* e seguintes. Em *Estrela Polar*,

João de *Em Nome da Terra* e Paulo de *Para Sempre* fazem uma vã tentativa de conhecer as suas mulheres na totalidade, mas nem no acto de amor as sentiam como suas. Paulo vê e tem em Sandra um ser que se assemelha a uma ave, frágil, pequenino, que evoca a vontade de a embalar e proteger. João, por seu lado, tem em Mónica a mulher cujo poder sexual lhe é demasiado forte para que o possa abarcar no seu todo. E nestas relações, de uma forma ou de outra, ou pela negação ou pelo poder em excesso, pela altivez e distância de uma, pela sensualidade porosa da outra, reina uma incomunicabilidade relacional que corrói, de certa forma, a ligação do casal. A união é conseguida num tempo posterior, na doença e no processo de envelhecimento, porque o poder da mulher esmorece, mas ainda assim alcança-se, sobretudo, *post-mortem*. Aí sim, o homem subjuga de certa maneira o *tu*, pois detém o poder da sua memória e da própria linguagem, que lhe permite imortalizar a figura feminina como deseja, idealizando uma realidade fictícia que muitas vezes não corresponde ao passado. É aí nesse tempo da já não-existência física, que o amor atinge a plenitude. A anamnese dos narradores-personagem é a porta para a comunhão entre o presente e o passado, que transforma o futuro próximo num tempo de transcendência em que a memória é o catalisador das acções diárias.

Uma das obsessões vergilianas passa efectivamente pela não comunicação, o *impossibilia* da relação comunicacional, e o herói vergiliano vive essa sensação intensamente. Veja-se João Vieira que escreve as cartas à mulher que já não as lerá, Paulo que recorda Sandra e, mais tarde, são reveladas pela filha, Xana, as cartas que escreveu e nunca enviou, em *Cartas a Sandra*.

Não se trata, contudo, de uma carta feita de confidências amorosas ou outras, porque o próprio emissor cria “falas” do seu interlocutor, ou pensamentos criando assim um “*falso diálogo*”²⁵⁰ dinâmico que quebra a monotonia de um monólogo normal. O romance *Em Nome da Terra* é uma espécie de solilóquio em que o protagonista cruza na sua memória e no seu discurso o passado e o presente, num debate intenso em que se interroga e interpela o outro sem sucesso. Trata-se, por isso, de um diálogo entre o ego e o

Adalberto obcecado com a ideia de outro, procura até à exaustão conhecer a pessoa que é o tu, modo dúplice do *eu*, e a possível comunicação relacional entre o ser humano: o tu é, pois, um prolongamento relacional do eu, sem o qual dizer eu não tem sentido, visto que o homem é um ser aberto aos outros eu. Apesar de um não existir sem o outro, não se apreende nunca a totalidade do outro, do tu.

²⁵⁰ A. Serpa 1999: 34.

eu que o escuta, que procura dar vida a um *tu* que já não existe, num vaivém de ausência-presença, buscando o preenchimento dos silêncios através das supostas respostas que obteria da mulher amada.

Para João, escrever a Mónica é não só poder estar com ela (“É uma forma de estares aqui comigo e mesmo esta carta é um pequeno truque para estares”, *ENT*, p.59) como também a possibilidade de “vencer a tirania do tempo linear” e “entrar numa dimensão utópica em que a morte desaparece”²⁵¹. Existe o *eu* que escreve as cartas à mulher e o *eu* que escreve o romance em forma de cartas à mulher falecida. É nas cartas, ou nesta espécie de diário, que o *eu* se espraia a rememorar tudo quando foi a vida conjunta, embora o seu discurso seja interrompido com as informações presentes da realidade do lar. João revive o amor com Mónica através das suas palavras, por isso as delinea como bem entende, procurando o seu ideal. O seu único bem-estar reside no acto de *estar* com a mulher; é lembrar-se e recordar “de tudo isso que me passa na memória em decomposição vadia, o que vem sempre ao de cima e fica em saldo do lembrar és tu, a tua imagem perfeita de quando eras perfeita e a vida não tinha ainda começado a trilhar o teu corpo e a tua palavra era fresca como uma maçã e a tua mente era livre como uma varanda” *ENT*, p.59²⁵².

João Vieira, ao contrário de Jaime de *Alegria Breve*, encontra-se já num estado avançado de envelhecimento e o seu lugar físico e psicológico é bem marcado, não só pelo seu internamento no lar, que o condena a uma solidão quase total mas, sobretudo, pela visão da perda progressivamente rápida das suas capacidades, não apenas pela amputação da perna, mas acima de tudo pelo avançar da doença, pela mente cuja demência se confirma através de um discurso sincopado, visivelmente crescente ao longo dos capítulos, que o leva a confundir os planos, sobrepondo o passado ao presente²⁵³. A aparição súbita da

²⁵¹ F. Amaral, 1991: 45.

²⁵² “Anseio de rebentar (na escrita) com o fechamento espacial de um lar de idosos, João Vieira quer preservar a todo o custo a dimensão mágica do que o pode acalantar, isto é, a mulher a quem amou. O herói encontra no suporte da memória um relicário que, por ser de Mónica, lhe permite alhear-se da realidade moribunda que o envolve (...) Concebida em termos salvíficos, a mulher amada ocupa o âmago da rememoração, não como projecção fotográfica do que foi, mas como elemento que se obtém pela imaginação prodigiosa de quem a quer amar de novo”, A. Serpa 1999:36

²⁵³ “Esta duplicidade modal entre o mundo actual do narrador e os seus mundos epistémicos é a principal justificação para a abordagem dos mundos narrativos vergilianos a partir da teoria dos mundos possíveis narrativos (...) No romance autodiegético vergiliano, os mundos narrativos convergem no narrador e é nele que se estabelece o *conflito produtivo* que regula o acto narrativo. O texto contém assim

mãe atesta essa confusão mental. Em tom sibilado de segredo, João Vieira descreve à mulher um episódio desagradável do seu próprio corpo, das “ordinarices” que faz sem quase se poder controlar porque o corpo, aos poucos, vai deixando de lhe obedecer. Numa confissão envergonhada e humilde, João conta à mulher que se sujara de noite, que não acordara... não dera conta... E aquela “lama fétida”, aquele “magma” (*ENT*, p.207), metáfora que utiliza, explodira das suas profundezas que não se nomeiam. E quando a vigilante vem, pela manhã, resmunga pela obrigação de o lavar, insulta-o, chama-lhe bebé. Nu, indefeso, amputado, João não se sente já um ser completo, já não está “em si”. E refugia-se uma vez mais no passado: como que vê a mãe a entrar pelo quarto, a lavá-lo carinhosamente em criança, a pôr-lhe as fraldas e a adormecê-lo (cf *ENT*, p.208). João sente-se retroceder no tempo:

“A hora em que o mundo começa a afastar-se de nós e leva consigo a vida e tudo o que nos tornava plausíveis, mesmo aqui, e em que a gente podia confiar. A hora em que a criança que está em nós e não há modos de nos largar vem até à garganta e faz beija” (*ENT*, p.125).

Mas é um retrocesso mental, pois o seu corpo presente é mergulhado na maior sensação de vexame. Daí a memória matricial, carinhosa e infantil, para atenuar e adoçar um presente indesejado. Estamos em presença do que parece ser um segundo tríptico vergiliano da figura feminina: a obsessão pela mãe, o amor sensual pela amada e a alegoria telúrico-maternal da escrita. A multiplicidade de significados que as figuras da mãe e da amada assumem mantêm no entanto em comum um denominador marcante: são colunas basilares na vida dos narradores-personagens vergilianos.

Desde logo, a abrir a apresentação do espaço em que a nova etapa da vida se insere, o lar e as suas dependências, discorre longamente acerca do banho: são as enfermeiras que lho dão e, por isso, sente-se diminuído no seu corpo, ao passo que a mente se refugia na sua infância, no tempo em que a mãe o lavava e ele era ainda uma criança:

um mundo “real”, “físico” e um “mundo mental, a ponte para os mundos possíveis, que o romance constrói nesta tensão interna e se projectam na experiência do narrador.” C. Cunha 2012a: 35.

“Eu tomo banho! berrei-lhe para ela acreditar na minha força de homem. E ela disse ora não querem lá ver este menino birrento. Estou nu e sem razão para ter vergonha de estar nu, que era o que apenas me podia agora vestir. E tinha o coto da perna a atestar isso, porque o meu corpo não estava inteiro para atestar a importância de si. Então a Antónia manobrou uma manivela e a cadeira subiu mais alto que a banheira e depois manobrou ao contrário para a cadeira mergulhar comigo na água. E imediatamente começou a lavar-me. Tão desprotegido, Mónica. Tão desapossado do meu ser. Lavava-me a cabeça, o tronco, lavava-me as partes amorosamente. E eu pensei – depois vai pôr-me cueiros lavados. Então a minha mãe entrou devagar porta adentro e começou a lavar-me com carinho e eu estava sentado na velha selha de zinco, o pescoço, as orelhas, o sexo ainda por existir e eu tinha os olhos fechados e a Antónia voltou a lavar-me ela e eu tinha uma vontade lenta de chorar”, *ENT*, pp.36-37.

A urgência no presente de João é escrever à mulher, uma emergência diária, uma necessidade imperativa de *estar* com ela, recordando episódios de uma vida em comum. Estas obsessões dos narradores vergilianos, que caracterizam cada um dos seus romances, cohabitam com outras temáticas que o autor/narrador faz por repetir ao longo dos textos. Ele redige esta espécie de carta noite dentro, quando a solidão e o silêncio são ainda mais densos, Trata-se de um romance que se assemelha ao género epistolar, mas não é uma carta²⁵⁴.

“Mas tenho outra história para te contar, querida, que se calhar ainda é mais terrível do que as que te contei. Valerá a pena contar?, tenho pressa de te dizer outras coisas, mesmo que me não ouças, enquanto fazes malha aí na cova”. (*ENT*, p.127).

O discurso acompanha o seu presente, nos pequenos detalhes descritos, nas indicações temporais, na falta de ordem e de organização a que o género se presta, recordando este ou aquele episódio, interrompendo raciocínios, escrevendo ao sabor do pensamento e dos afectos. A sua configuração final acaba por ser uma teia de pequenas narrativas, por vezes microscópicas, referências que não chegam a ser retomadas. Existem, no entanto, dois planos basilares que não podemos contornar, que se entrecruzam, mas que são perfeitamente distinguíveis: o presente do lar, dos outros idosos, do quarto em que habita, das enfermeiras que cuidam dele, dos momentos de refeição, do banho e do dormir e acordar; e o passado, todo o passado, divisível, assim pensamos, em dois grandes

²⁵⁴ “Estamos em suma em presença de uma carta que o não é, de facto, porque ultrapassa as regras habituais neste género de escrita”, R. Goulart, 1997: 101 e sgg.

momentos, o da juventude, do amor, dos filhos e o da velhice e da doença, até à morte de Mónica.

O adiamento discursivo mais comum sucede quando o assunto toca a doença, o *tu* enfermo, moribundo, morto, ou episódios que de certa maneira envergonham ou humilham o narrador. Em *Para Sempre*, quando pela primeira vez, no seu recontar do passado, Paulo refere o episódio em que a mulher descobre que tem um nódulo, pedindo ao marido que palpasse a região do baixo-ventre. Antes de resumir ou narrar todo o episódio, a ida ao médico, a descoberta do cancro, o degenerar da doença, interrompe-se para apresentar um instantâneo de felicidade:

“Possivelmente serás assim, morena, minúscula, os olhinhos pretos e vivos – agora não. Vejo-te na mata da cidade, vejo-te de costas. Vais a correr com um bando de colegas por um caminho de neve, e os teus cabelos louros. São louros, como é que me não lembrei?”, *PS*, p.60.

A memória dos heróis narradores não é já a da frescura da juventude, pois notamos o mesmo tipo de hesitação na narrativa, numa memória que parece colapsar, voltar atrás, no exercício de se recordar, e de não se recordar²⁵⁵. A memória observa e assinala o que a memória emotiva estilhaça ou engrandece pelo discurso, daqui se conclui que não é a veracidade nem a cronologia que faz surgir o assunto ou a visão dele junto do *eu*, mas sim a comoção do narrador-autor. O amor de Paulo por Sandra é reavivado a um ponto sem limites, visto que ela já não está mais na sua presença e o amor é vivido na plenitude solitária de um remetente imaginário. Sandra ficou *lá*, na cidade, e Paulo é *daqui*, do campo, das montanhas e os próprios deícticos espaciais “lá” e “daqui” notificam a distância não só física do presente, mas igualmente amorosa, do passado, entre o casal. Na ausência de Sandra, morta, sepultada na cidade, Paulo retorna àquele que é o seu lugar de eleição, às suas raízes, a sua casa. Na solidão e no silêncio que a ausência de Sandra permitem, Paulo pode amá-la plenamente, sem distúrbios, sem desentendimentos, sem constrangimentos, pois Sandra não mais poderá criticá-lo, discordar dele, sempre cultora de tão regrada e facetada frieza. Sandra persiste, pois, na sua memória, não como existiu, mas como o marido

²⁵⁵ Vide R. Goulart, 1990: 156.

passa a idealizá-la: “O que me existes neste instante, não é decerto o que foste. O que me existes é o que em mim te faz existir”, *PS*, p.59. “Lá ficou. Vim eu só” (*PS*, p.24)²⁵⁶.

João Vieira experiencia a mesma situação em relação à morte de Mónica:

“Mas agora não quero saber. Nem da tua morte em plano suavemente inclinado. Nem de quando, de quando quê? nem de nada. Não sei amar-te aí, é o caso. Porque só se pode amar na perfeição, depois o amor perde o nome e é outra coisa. Devias ter morrido quando te conheci para ser impossível morreres. Devias ser tudo então para não haver mais nada depois”, *ENT*, p.10.

“Reconhecer encontrar dentro o que amei fora. Nunca te amei toda, vou-te amar o que sempre faltou. O teu olhar, teu riso, a exemplaridade do teu corpo, o seu espectáculo, o encantamento às vezes, o teu andar, o prazer rápido, o prazer trabalhado para te submeter a tê-lo. Coisas assim avulsas. Vou-te amar agora, vou-te amar no absoluto”, *ENT*, p.143

Diz o autor no Diário *CC 5*, p.119 que a “solidão absoluta é uma ficção e precisamos, pois, dos outros e é precisa a sua presença, mesmo que seja na memória, para mesmo estarmos sós. Porque é em função desses outros que podemos sentir-nos sós. Num mundo despovoado a solidão era impensável.”

João e Paulo materializam a mulher amada na quintessência da palavra, no sabor dos seus nomes que pronunciam, no *tu* a que se dirigem continuamente. São apenas quando estão com a mulher amada na memória, no pensamento. O silêncio entre ambos é, apesar da solidão, um silêncio confortável, pois nele se rastreia a presença da mulher que é possível sentir:

“Ouvir-te lá dentro, não trocamos talvez uma palavra em todo o dia. Mas saber que tu lá dentro ou aqui ao pé, no silêncio fechado sobre nós como um manto”, *PS*, p.74.

Essa partilha silenciosa do amor é suficiente para o bem-estar dos protagonistas, a amada pode não responder, mas basta-lhes a ideia de que os

²⁵⁶ “Há em *Para Sempre* uma busca nostálgica, uma perseguição comovida do ser amado que é evocado, invocado, desejado até à exaustão. E é paradoxalmente nesse espaço de ausência em que Sandra vive, vencidos os limites da materialidade, que Paulo pode ilusoriamente e verdadeiramente *ser* com a mulher amada, co-habitando um espaço de comunhão e de fascinação estética. Como diz João a Mónica, a mulher morta, em *Em Nome da Terra*, e poderia dizer Paulo a Sandra, “O que é grande acontece no eterno e o amor é assim, devias saber”, (*ENT*, p.9)”, M. Gamelas de Carvalho, 2005 : 27.

possa escutar, amparar na solidão como uma aparição fantasmagórica que aparece quando presente a angústia do marido.

“Há um espaço vazio de ti – e com que é que hei-de preenchê-lo? (...) Mas de súbito, esta necessidade de te fazer existir, de encheres de realidade o vazio do meu ser”, *PS*, p.75.

CAPÍTULO IV

*SUPORTE HERMENÊUTICO-FILOSÓFICO PARA PENSAR
O CORPO COM VERGÍLIO FERREIRA*

Aqui me tens, conivente com o sol
Neste incêndio do corpo até ao fim:
As mãos tão ávidas no seu voo,
A boca que se esquece no teu peito
De envelhecer e sabe ainda recusar

Eugénio de Andrade "Matéria Solar", *Poesia*

Depois de termos procurado fazer uma análise literária de *Para Sempre* e de *Em Nome da Terra*, com uma orientação particular – o *mythos* do envelhecimento – e com contributos para a abordagem da obra vergiliana como digno exemplo na literatura portuguesa da experiência do tempo vivido e da consciência de si através do corpo, passaríamos agora a centrar a nossa atenção no horizonte hermenêutico-filosófico que subjaz ao pensamento de Vergílio Ferreira. A tarefa é ingente, desde logo porque, como sublinhámos no início deste trabalho, o autor tem dificuldade em admitir a influência de outros autores (literários e filosóficos) na sua obra e escreve um comentário jocoso a propósito no Diário, *Conta-Corrente 2*, p.11, que citámos acima, na página 50 do nosso trabalho.

Ainda assim vale a pena ensaiar essa via, umas vezes centrípeta, outras vezes centrífuga. Não conhecemos a biblioteca pessoal de Vergílio Ferreira, nem privámos com os seus livros ou com os pequenos vestígios materiais dos seus sublinhados mentais. Alusões a obras e a autores, há-as um pouco por toda a obra ensaística e autobiográfica; nalgumas há mesmo a referência directa a um autor. Contudo, são excepções. Sabemos que leu A. Camus, que se interessava pelos seus livros e que chegou até a traduzir uma das obras de J.P. Sartre. Tal como é um facto que tinha uma formação académica clássica que o dotava de um importante conhecimento da cultura greco-latina e de uma invulgar sensibilidade para as questões ontológicas.

No entanto, é da detecção de afinidades e de redes de intertextualidade com outros autores e correntes filosóficas que se alimenta este percurso que agora encetámos. P. Ricoeur, A. Camus, M. Merleau-Ponty, G. Bachelard, e outros guiar-nos-ão neste trajecto de questionação e apresentação de hipóteses relativamente ao corpo, do qual podemos inferir três diferentes tratamentos: o corpo morto-objectivado, saco de ossos; o corpo vivo, animalesco, quotidiano, que evolve e se desenvolve, física e psicologicamente; o corpo transfigurado, sacralizado, extraordinário²⁵⁷.

²⁵⁷ R. Bréchon, 1992: 349-350.

1) O DEALBAR DA MEMÓRIA NO PRESENTE - REFÚGIO NO PASSADO

“Tentativa vã esta de apreender e fixar e transmitir a alucinante evidência de sermos. Difícil experiência a realizar, até mesmo para os que já a realizaram, os que, centrados em si, puderam, em instantes fulgurantes, ver-se sendo, surpreender-se nessa absoluta claridade de estarem vivos e sabê-lo e avaliarem disso a extraordinária dimensão” (*EI 1*, p.161)

Fixar e transmitir: eis os dois verbos usados na epígrafe deste sub-capítulo, retirada do volume primeiro de *Espaço do Invisível*, que nos reenviam para o horizonte narrativo que sai do solipsismo e se dá a conhecer ou a ler, num esforço de transmissão que (re)cria o fio diegético, naquela que é a frutuosa relação ricoeuriana entre temporalidade e narratividade. No fundo, numa narrativa que antecipa e pensa a *ante-mortem*, o desafio maior, transversal a toda a obra do autor, surge magnificamente sintetizado n’*Aparição*, trata-se de “justificar a vida em face da inverosimilhança da morte” (*A*, p.49).

Tal como nota M. C. Fialho²⁵⁸, a partir de um determinado episódio no presente, singular e extremo, “que o determina emocionalmente, [Vergílio Ferreira ou uma das suas personagens] procura recuperar o passado no exercício de uma memória interrogativa que tenta, na sua reinvenção, tocar o mistério da existência humana e do seu sentido”. Ainda de acordo com a mesma autora, é o presente que modaliza o passado e, na tentativa de criar ou de procurar um sentido, esse tempo que já passou é pintado, muitas vezes, de forma idealizada, mitificada até pelo imaginário. Ora, temos uma prova disso, revelada em primeira pessoa, na obra *Nítido Nulo*:

“Tenho de explicar a morte da tia Matilde com alguma doença, mas não é fácil. Tem de ser uma doença que caiba num capítulo. Um cancro, por exemplo, não dá muito jeito” (*NN*, p. 279).

Compreende-se que é justamente na configuração mimética do tempo, que se instaura a contaminação da realidade pelo elemento fictivo, que parece

²⁵⁸ M. Fialho, 1999a :334.

estabelecer-se na rede de afinidades insuspeitas entre o pensamento filosófico do autor de *Temps et Récit*, e a experiência do tempo pessoal, do tempo vivido e percebido literariamente por Vergílio Ferreira e pelas suas criaturas de papel. Ouçamos de novo P. Ricoeur para perceberemos a fecundidade de um possível diálogo entre o filósofo francês e o insigne escritor português:

"C'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue. Mais la frontière entre l'une et l'autre fonction est instable. D'abord, les intrigues qui configurent et transfigurent le champ pratique englobent non seulement l'agir mais le pâtir, donc aussi les personnages en tant qu'agents et que victimes" (P. Ricoeur, 1983: 13).

Basta lembrar que no lar, nesse asilo ou "sepultura prévia", João Vieira recorre a uma memória-viagem, "memória legenda" (*ENT*, p.12) - portanto, a uma configuração em sentido ricoeuriano - na certeza de que esse é o único escape à sua situação-limite. O autor da longa carta refugia-se uma vez mais no passado e, repentinamente, num movimento analéptico, como que vê a Mãe a entrar pelo quarto, a lavá-lo carinhosamente em criança, a pôr-lhe as fraldas e a adormecê-lo. João sente-se retroceder no tempo. O seu *eu*, irreduzível, é mergulhado na maior sensação de vexame e para superar o presente penoso, recorre psicologicamente a um tempo anterior. Deseja que o caminho e o tempo recuem, antes da miséria e do horror, antes de os corpos se tornarem carcaças irreconhecíveis, como se o verdadeiro *eu* estivesse oculto por debaixo de uma máscara. Neste caso, a importância da evocação da mãe, a rememoração da sua realidade infantil, o poder da memória matricial e carinhosa - ainda que adulterada e idealizada - servem para atenuar e adoçar um presente indesejado.

No entanto, num movimento inverso ao do refúgio na memória, a personagem não foge à observação rigorosa e cruel da sua destruição pessoal²⁵⁹, fazendo uso da ironia que lhe é característica e de alguma comicidade corrosiva. Dirige-se, então, cada vez mais implacável, ao seu próprio corpo, que deixa de ser *um corpo que ele habita e que nele é*: no fim da vida, "é apenas um pouco de estrume sem dono" (*IMC*, p.255), deixando há muito de ser um *eu*. Este 'desdobrar' da pessoa em ser que pensa e em corpo sentido como entidade

²⁵⁹ M. Várzeas, 1998: 158-160.

estranha, como uma quase-alteridade pesada, no extremo oposto da experiência evocada do baptismo e do amor dos corpos jovens, densos e nus, na noite, em *Em Nome da Terra*, anuncia a desagregação iminente da identidade do João envelhecido. Está longe da intensidade de uma experiência intensa de aparição de si a si mesmo, propulsão pelo estar só, momentâneo, no universo da casa, vivendo a experiência de um tempo denso, que toca a consciência de corpo, quase num desdobramento, mas decorrente desse momento de suspensão e entrega aos sentidos, na solidão:

“2-Agosto (quinta). A Regina foi a Sintra. O Lúcio continua em Bolembre. Entro, pois, em casa, estou só. E imediatamente a casa vive em todos os objectos, no silêncio. Os móveis, as flores, uma ameaça incerta de sombras pelos recantos, uma ameaça oblíqua à minha volta, a minha respiração vem ao de cima com uma virulência e ruído inesperados. Dominado pelas coisas, estou atento ao pulsar da vida, o tempo distende-se milimetricamente, cada segundo existe por si. Então a minha pessoa, o meu corpo, desprendem-se de mim, enfrentam-me, são uma presença inesperada e desconhecida. Tudo quanto em mim sou eu, na independência da sua força e espontaneidade, sufocam oprimidos pelo que existe em redor. Assim eu não estou só, mas emparedado pelo que me rodeia. A solidão é a nossa inteireza subjungando o que nos rodeia. Isto o que é?”, *CC 2*, p.292.

Parece que a descrição da degradação física adquire foros de realidade e de crueza que a narrativa ficcional ou até historiográfica, para aplicar a dicotomia ricoeuriana, nem sempre mobiliza, muito embora esteja em causa, em ambos os casos, o “carácter temporal da experiência humana”. A plasticidade do tempo, que em Agostinho de Hipona tem, entre outras, a feliz expressão do “presente-passado”, condiciona a representação do momento presente, porque é olhando para a janela do passado que ele se inventa aos olhos de quem o protagoniza. Não admira, por isso, que avulte o papel da memória e de uma gramática que coloca “o presente o centro de irradiação narrativa (e emotiva): é a emoção presente que provoca a emergência do passado e que, em última análise, faz existir esse passado. Presentificar não é apenas evocar, é também invocar”.²⁶⁰

No que diz respeito a *Para Sempre*, esse efeito recriador é alcançado através do canto da camponesa, que se eleva no ar, que recorda o calor matricial da montanha sob a encosta da qual Paulo cresceu e experienciou a sua infância e

²⁶⁰ F.I. Fonseca, 1992a: 71- 72.

crescimento. No presente solitário de retorno à casa, questiona-se, após vivenciar situações-limite, como a morte da mulher e, como nos elucida F. Fonseca, “procura *voluntariamente*, recriar, possuir, compreender o passado. O presente *questiona* o passado, interpela-o, funde-se com ele: tal como os contornos das imagens e dos sons, também se esbatem as fronteiras temporais”²⁶¹. Num presente de situação extrema e singular, o protagonista procura recriar o passado através de um exercício de memória interrogativa, escreve M. Fialho, mas é o seu presente que modaliza o passado e, na tentativa de criar, procurar um sentido, muitas vezes esse passado é pintado de forma idealizada, mitificada pelo imaginário²⁶². Tal como faz Paulo, percorrendo um palco vazio onde todas as personagens envolventes não existem já e onde são as divisões, os objectos, as fotografias ou as imagens quase holográficas que Paulo guarda do passado. Tais imagens e cenários evocam episódios antigos, de uma vida que por si só já não é possível viver, mas que através dos objectos e memórias remanescentes, se pode reconstruir e rememorar, as pessoas, as emoções, a afectividade, porque simbolicamente “dar a volta à casa é dar a volta à vida toda” (*PS*, p.43).

Paulo, de *Para Sempre*, não perde o optimismo, muito pelo contrário, e na casa abandonada já de presença humana, ganha forças para galgar os degraus e investir-se cada vez mais da casa como corpo. Custa-lhe apenas descer à loja e essa catábase é adiada até ao capítulo XXI. A descida à cave torna o narrador mais próximo da terra, do mundo dos mortos, dos antepassados, por conseguinte, mais próximo de um destino que não se deseja e que causa até terror ao protagonista (*PS*, pp.155-161)²⁶³.

Tendo por base os conceitos de G. Bachelard, na *Poética do Espaço*, podemos afirmar que a casa é “corpo e alma” e que sem ela o homem se sente um ser disperso²⁶⁴. Podemos denominar casa-ninho a morada dos pais, íntima e segura, a raiz de todos os sonhos, lugar materno, ninho-habitado²⁶⁵. O *nostos* à casa de infância e a própria abertura das janelas pelo narrador e o seu fecho no

²⁶¹ “O efeito é, neste caso, a percepção fictiva do *intemporal*, da *eternidade*, que se patenteia sobretudo em *Para Sempre*.” (1992a: 75-76).

²⁶² Vergílio Ferreira afirmava em *CC 5*, que apesar de possuir material de suporte ser um auxílio basilar, o essencial não está aí, há que ser procurado na imaginação.

²⁶³ M. Fialho, 1998: 676.

²⁶⁴ G. Bachelard, 1984: 26.

²⁶⁵ G. Bachelard, 1984: 92-96.

final do dia correspondem à “abertura ao mundo e à cedência ao repouso nocturno. Espaço de intimidade, ponto de intersecção de múltiplos tempos e espaços, avivados pela rememoração, a casa é uma forte potência de integração do narrador, nela se condensam uma pluralidade de vivências que ele evocará e convocará, e a ela se liga o tempo sem tempo da narração, espacializado”²⁶⁶. Quando afirmámos que Paulo se investe da casa e torna-se ou é a casa, analisamos na senda bachelariana: “Examiné dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l' image de la maison devienne la topographie de notre être intime.”²⁶⁷. Além disso, se os objectos que povoam o nosso imaginário de casa se localizam numa casa particularmente grande, plena de pequenas divisões, corredores e cantos, que vão desde o sótão à cave, como é caracterizada a casa de infância de *Para Sempre*, nesse caso, as nossas memórias, tal como os objectos, de igual forma se alojam em vastos recantos da nossa mente²⁶⁸.

A vida do narrador caracteriza-se, como repisámos, por um percurso em anel, caminho especial circular, que tem início na aldeia na infância, passando a juventude em Penalva, fase adulta na capital, que engloba a carreira profissional e o casamento e nascimento da filha e, por fim, com a viuvez e a velhice, o regresso ao ponto de partida, à aldeia. O espaço condensa e impede a dispersão do tempo e a desordem da vida, pelo contrário, favorece a sua organização, quase por etapas, pois percorrer a casa é reviver toda a existência.

João Vieira, por sua vez, é orientado de um espaço de conforto para um espaço de estranheza, um local hostil, onde se sentirá menos *si mesmo*. Tal como quando uma pessoa é internada no hospital, existe uma “paisagem anónima com gente anónima”²⁶⁹. Quando um doente se encontra internado, almeja obviamente o regresso a casa, como se somente o facto de penetrarmos portas adentro daquele que é o nosso ninho, nos valesse um sentimento claro e uma sensação imediata de bem-estar e de saúde²⁷⁰. Como se, após uma estadia hospitalar, nos

²⁶⁶ C. Cunha, 2012a: 76.

²⁶⁷ G. Bachelard, 1984: 18.

²⁶⁸ G. Bachelard, 1984: 27.

²⁶⁹ Descreve J. Cardoso Pires (1997, *De Profundis, Valsa Lenta*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p.27) aquando do seu episódio do repentino Acidente Vascular Cerebral: “Brancura hospitalar, murmurada e sonâmbula, esta aqui. Uma atmosfera de quietude sulcada por palavras sem rasto”.

²⁷⁰ Um internamento, por exemplo, pode assustar mais o doente do que a intervenção cirúrgica a que vai ser submetido: ser internado equivale a comer e dormir diante de estranhos, a ser visto pelos médicos perante outras pessoas, a estar confinado a uma cama ou, pelo menos, a sentir-se enclausurado num espaço restrito. A maioria dos internados e mesmo doentes de consultas rotineiras, queixam-se dos hospitais que

sentíssemos sãos e salvos ao escutar a palavra casa. Casa significa um espaço nosso já conhecido, um local cujos odores, cenários e calor nos são já intrínsecos, como se o nosso corpo se manifestasse de forma diferente num local diverso: e manifesta - estranhamos a cama, não dormimos da mesma forma, não comemos da mesma forma, desregulamo-nos. Se mesmo com saúde, quando viajamos, essas manifestações são visíveis e sentidas em hotéis, mais ainda em contexto de doença, de enfraquecimento, de defesas fragilizadas. Se o *nostos* odisseico e a esperança do regresso à morada familiar conferem as forças necessárias para lutar cada dia e não se submeter ao sofrimento, o regresso simboliza já, por si só, uma promessa de saúde²⁷¹.

Ora, por esta ordem de ideias, João é privado, por completo, dessa liberdade de movimento e de poder regressar à sua casa, ao seu ninho, pelo que tem a necessidade de construir uma imagem familiar, mantendo, assim, os valores de intimidade do espaço interior²⁷², não de um espaço qualquer, mas sim de um espaço em particular, a sua antiga casa. Por esse motivo, para que através do corpo - mediador de dois mundos, o interno e o externo - possa compreender e “habitar”²⁷³, ou seja, fazer também ele parte do espaço, o narrador-protagonista transporta consigo hábitos antigos que lhe permitem recriar a sua casa, a partir dos objectos-ícones com que povoa o quarto do lar, recriando uma atmosfera minimamente familiar. O mesmo sucederá com as suas canadianas: se no princípio, a amputação e a sua utilização lhe causam transtorno, o protagonista procurará torná-las mais um hábito, enraizando-as com o seu corpo, para não causar o estranhamento natural que um corpo exterior implica, mas sim incrustá-las no seu quotidiano e, conseqüentemente, na estrutura corporal.

Tempo e espaço serão para os escritores, Vergílio Ferreira não é excepção, as duas mais importantes coordenadas simbólicas das suas criações. Em Vergílio Ferreira coabitam três níveis de espaço, o cósmico, o universo e a força criadora,

descrevem como locais frios, muito clínicos e pouco acolhedores. Todavia, cada vez mais se procura evoluir e acompanhar o doente numa situação de internamento e, além disso, os cuidados paliativos têm tendência a aumentar, sobretudo devido ao aumento da população envelhecida. Por esse motivo, os médicos e enfermeiros procuram *aligeirar* e até *alegrar* esses doentes, num cenário mais humano e não semelhante a uma morgue.

²⁷¹ Cf. L. Umbelino, 2008: 223.

²⁷² G. Bachelard, 1984: 23.

²⁷³ L. Umbelino, 2013: 328-329.

o espaço físico-social, que intervém imagetivamente no dia-a-dia das personagens, e o espaço pessoal, a sensação de ser e de estar “em casa”. A experiência de apropriação do espaço é intensa, vivida e irredutível, desenvolvida como um jogo de imbricamento próprio de cada corpo e de cada espaço²⁷⁴.

A casa da Montanha, já o referimos, como espaço matricial e de origem, adquire em *Estrela Polar*, e em *Cântico Final*, uma profunda simbologia de inteireza e de magnitude que esmaga o homem como ser ínfimo perante uma Natureza poderosa; a casa familiar em *Manhã Submersa*, a casa de infância de *Para Sempre*, libertadora, ao contrário da cidade (Sandra ficou lá, esse lá que Paulo não apreciava, o rebuliço da cidade²⁷⁵), ou finalmente a casa onde vivia João, de *Em Nome da Terra*, contrastam com a altivez e a frieza do Seminário (*Manhã Submersa*) e sobretudo com a casa-depósito, o lar, para onde João é empurrado²⁷⁶.

A casa, generalizando, possui naturalmente uma simbologia feminina, uterina, de local cerrado, mas acolhedor, um abrigo. Jaime de *Alegria Breve*, praticamente não abandona a sua casa, das poucas que ainda mantém o tecto, por contraste com a restante aldeia ruínosa. A capela de *Cântico Final* é para Mário como uma casa-mãe, a sua obra-prima artística, fruto do amor que não consolidou, mas que encontrou o seu sentido na arte das pinturas que criou. Já nos casarões de *Aparição*, a escrita e as memórias fluem e no silêncio se lembram

²⁷⁴ Cf. L. Umbelino, 2008: 225.

²⁷⁵ Cf. G. Lind 1986: 36, sobre os espaços dicotómicos aldeia e cidade no sentido do favorecimento ou não da reflexão do protagonista vergiliano. A cidade condiciona a reflexão, pelo que os narradores recorrem aos centros nevrálgicos de pureza, as aldeias e lugares de infância... Em oposta imagem, João Vieira, que não tem outra opção a não ser o quarto do lar, povoa o quarto de objectos familiares que lhe tragam essa tranquilidade espacial.

²⁷⁶ Vide *Sob o Olhar de Medeia*, de Fiama Hasse Pais Brandão: Marta e o desterro do quarto da mãe para o seu quarto, pp.15-18. Como Marta, as personagens vergilianas tendem a ‘matar’ os pais do seu mundo, devido ao claro afastamento preconizado na tenra infância. Marta, a protagonista de *Sob o Olhar de Medeia*, é arrancada do quarto da mãe ainda muito pequena, do luminoso quarto, da cama com véus brancos que esvoaçam e do doce acordar com o toque da mãe; Marta é obrigada a dormir num quarto que apelida de escuro, solitário, retirada ao colo materno violentamente, sem perceber. A Voz a que Marta se refere é a do Pai sempre ausente. A figura paternal, de certa forma, Marta encontra-a no Caseiro que toma conta do Casarão onde nasceu, que apascenta as ovelhas, que rega os canteiros, actividades telúricas e campestres que a criança devota na madrugada, antes de trilhar o caminho para a escola. O mundo infantil que Marta cria, depois do “abandono” materno, é um mundo do campo, da Terra. Os pais morrerão, mais tarde, no mar, corpos sem sentido para a adolescente, irreconhecíveis. Os pais de Vergílio Ferreira, se fizermos questão de equiparar detalhes biográficos, emigraram deixando-o com duas tias, aos quatro anos de idade, episódio este que se reflecte nas suas obras, quer quase integralmente, em Nítido Nulo, quer pela simbologia de afastamento entre mãe e pai / filho. As relações pais-filhos são comumente construídas sobre uma barreira, confronte-se *Alegria Breve* (é recusado a Jaime a paternalidade do seu filho com Vanda), *Até ao Fim, Para Sempre, Em Nome da Terra, Na tua Face...*

cânticos ancestrais (como em *Para Sempre*, no calor da tarde, ressoam vozes pelos campos).

Interessante será sublinhar que a visão de um espaço pode alterar-se consoante a idade ou tão simplesmente o estado de espírito do *eu*: segundo M. Merleau-Ponty a perspectiva espacial varia conforme a coexistência e a experiência que tenhamos com e no espaço²⁷⁷. Buscando um claro exemplo vergiliano, se João renega no início o quarto do lar, vendo-o como casa inóspita, bem como as suas muletas, corpo-estranho ao seu e exteriores a si, rapidamente se tornam *seus*, no momento em que a sua perspectiva se vê alterada. Quando se aventura pelas ruas da cidade, sozinho, descobre que não é capaz de caminhar muito. As canadianas, a perna amputada e os movimentos presos, em breve o fatigam a tal ponto que sente a necessidade de se sentar num banco de jardim. O regresso ao lar, sem apoio e somente com a força dos braços, é penoso, pelo que a experiência motora e as novas formas de aceder ao mundo conferem-lhe uma nova percepção espacial²⁷⁸. A rua, sonho acalentado no exíguo espaço do quarto, torna-se lugar inóspito e o lar adquire enfim uma simbologia de refúgio e de ninho seguro, que apenas o tempo e o contraste com o mundo lá fora, tão *outro* e tão diferente, puderam modificar a sua fisionomia aos olhos do *eu*²⁷⁹.

Infelizmente, a mesma integração e incorporação sucede com as doenças, pois passam a fazer parte da nossa pele, do nosso *eu*, seja uma doença crónica, seja outra, o corpo habitua-se, alterando a nossa identidade. Veja-se a gradual infiltração de gangrena na perna ainda viva de João: o *eu*-corpo do juiz habituara-se já ao seu corpo sem perna, a um corpo amputado cujas extensões são as canadianas, nas quais, à custa de esforço e experiência, tomara equilíbrio e confiança. Não obstante, a doença começa a fazer parte do *eu* e o corpo modifica-se, alterando-se ainda o seu comportamento relacional com o resto do mundo que o rodeia²⁸⁰.

²⁷⁷ M. Merleau-Ponty, 1945: 83.

²⁷⁸ M. Merleau-Ponty, 1945: 164-172.

²⁷⁹ M. Merleau-Ponty, 1945: 153.

²⁸⁰ B. Andrieu, 2004: 120.

2) IDENTIDADE *IDEM* E *IPSE* DO *EU* VERGILIANO: A PERDA DA VERTICALIDADE

Nas palavras de J. Porée, a memória “é, com efeito, fundamentalmente aquilo que nos dá a consciência de sermos a mesma pessoa. Talvez seja imperativo afirmar, como Locke, que a identidade das pessoas reside efectivamente na memória. Interligando o passado e o presente, a memória une cada um a si mesmo. Permite-lhe ser o que ele é. É por essa razão que os problemas de memória, na experiência do envelhecimento, assumem um papel tão preponderante: quer correspondam a uma evolução normal ou possuam, como na doença de Alzheimer, um significado patológico, eles repercutem-se na perda de um objecto que não é senão a própria pessoa em si. Perder a memória é perder-se a si mesmo; é literalmente, como escreve Montaigne, fugir de si mesmo”²⁸¹. Se o homem se faz homem pela sua capacidade de ser no mundo, como corpo vivido, realidade finita, “homem de carne e osso” e *ser* portador de memória que faz de si aquilo que é, um autor de uma ou inúmeras narrativas, o *eu* reconhece-se a si mesmo enquanto puder reconhecer as suas narrativas, a sua acção no seu tempo presente, as suas recordações do passado e os seus projectos para o por vir. Impõe-se aqui, uma vez mais, o diálogo entre a narrativa de si na ficção de Vergílio Ferreira e as considerações de P. Ricoeur sobre a memória e a sua inscrição na e pela escrita:

“Avec la remémoration, l’accent est mis sur le retour à la conscience éveillée d’un événement reconnu comme ayant eu lieu avant le moment où celle-ci déclare l’avoir éprouvé, perçu, appris. La marque temporelle de l’auparavant constitue ainsi le trait distinctif de la remémoration, sous la double forme de l’évocation simple et de la reconnaissance concluant le processus de rappel.”, P. Ricoeur 2000: 69.

E essa consciência e manutenção da memória é um dos aspectos bastante caros a Vergílio Ferreira, junto das suas personagens. Como temos vindo a observar, quer Paulo quer João, ainda se encontram na perfeita posse das suas faculdades, pelo menos, no início dos romances. João, de *Em Nome da Terra*, revela, ao longo da epístola, uma leve acentuação do agravar da sua doença.

²⁸¹ J. Porée, 2005, tradução nossa, no prelo.

“tenir sa promesse en dépit des intermittences du coeur constitue le modèle par excellence d’un maintien de soi-même qui ne soit pas la persévérance d’un caractère (...) En effet, l’imputation que scelle la promesse rend la personne comptable de ses actes”, P. Ricoeur 1995: 104.

A manutenção da sua *ipseidade* ²⁸² é o que constitui um envelhecimento saudável, ser capaz de prometer, cumprir(-se), não apenas estar ao lado de mas *sim ser com o outro*:

"Être une conscience ou plutôt *être une expérience* c’est communiquer intérieurement avec le monde, le corps et les autres, être avec eux au lieu d’être à côté d’eux", M. Merleau-Ponty, 1945: 113.

É esse o drama dos narradores envelhecidos de Vergílio Ferreira – e o nosso drama antecipado – a ameaça da perda da *ipseidade* e a redução da pessoa a um corpo-objecto, corpo-*idem*.

A experiência do *eu* como corpo em desagregação e corpo-objecto dependente de *outrem*, segue o caminho de uma “descida lenta até ao rés-do-chão do teu ser” (*ENT*, p.114), na senda do “ser para a morte” heideggeriano.

“Meu corpo, meu corpo. Meu saco de enxúdia, de sucos, de esterco, minha massa de carne pronta a apodrecer, minha rede de esgotos que cheiras tão mal, e infectas o ar e te desfazes em lixo e não subiste um centímetro do estrume da tua condição, e precisas de mil cuidados e de mil lugares secretos para te cumprires, e resistes a todos os esforços para seres decente, e mesmo em plena saúde és um doente incurável porque a corrupção é o teu signo, e quando nasces é logo para morreres (...) e me dás um trabalho imenso para apagar em ti constantemente os vestígios da tua desgraça, porque suas dos pés, dos sovacos, das virilhas e cheiras mal da boca se te não lavar os dentes, e é preciso recompor-te com perfeição (...) e é preciso em datas regulares travar em ti o trabalho espontâneo da natureza, cortar-te as unhas, a barba, o cabelo, porque a tua vocação natural é seres monstruoso”, *IMC*, p.267.

²⁸² A manutenção da palavra dada, por seu lado, inclui-se na identidade *ipse* e regula cada *quem* e cada *que* (“eu sou um *que*, marcado por traços biológicos e psicológicos permanentes, e ainda um *quem* que apenas na *mimesis* do agir, representada pela estrutura concordante discordante do personagem narrativo encontra o seu verdadeiro modelo”, M. Portocarrero, 2006: 282). Através da responsabilidade e do compromisso, apesar de um desejo contrário parecer guiar o indivíduo, a vontade da promessa fá-lo cumprir a palavra dada. A *ipseidade* baseia-se na confiança que o outro demonstra na nossa palavra e na nossa capacidade de ser fiel ao que dizemos e prometemos. Esta fidelidade à linguagem abre os braços à alteridade (relação e dependência do que se afirmou perante um outro) e firma-se não só na estrutura do indivíduo, mas também na estrutura do *outro*.

Paulo, em plena consciência, sabe o que o espera na casa-corpo; usa as suas faculdades intactas para proceder ao ritual de recuperação de si mesmo para se entregar ao da sua projecção até um futuro último, que não tardará muito, e até ao qual se antevê perdendo valias do seu *ipse* e transformando-se numa monstruosa massa de carne, dependente de todos os cuidados. João, por seu turno, vive já aquilo que Paulo antecipa. Não só por ter “envelhecido no envelhecimento do outro”, no espelho que a mulher lhe devolveia no fim de vida, mas porque defronte dos seus olhos desfilam, no lar, idosos mais velhos, já totalmente corpo-objecto, reduzidos a um estômago, aos intestinos, ao excremento.

O corpo, segundo Sartre é, assim, o nosso passado porque teve um nascimento, uma data a partir da qual a nossa alma passou a existir e surgiu: “tel est le corps, tel il est *pour moi*. Il n’est donc nullement une additon contingente à mon âme, mais au contraire une structure permanente de mon être et la condition permanente de possibilité de ma conscience comme conscience *du monde* et comme projet transcendant vers mon futur”²⁸³. O autor de *Aparição* evidencia esta ideia e resume-a: “Nós somos apenas o mundo existindo. É esta uma inautenticidade que se aproxima da que Heidegger refere em *Ser e Tempo* ao definir o homem que ignora a morte ou a ilude” (*EI 1*, p.157).

Porquê a ficção narrativa? Nela encena o artista a sua experiência e tempo histórico e a apresenta ao leitor que aí se reconhece e se entende, que a partir daí, pela pedagogia emocional da simpatia e da ameaça (forma moderna do *eleos kai phobos*), que sente porque a história transporta os universais do tempo humano, pode prosseguir o seu itinerário catártico perante a ideia de morte e de finitude: a catarse será a ‘limpeza do olhar’, a capacidade de se sentir irmão dos outros homens, seres que vivem, são plenitude, não estão no tempo, *são* tempo vivido e envelhecem. Daí pode nascer a consciência do imperativo da solidariedade, da compreensão do outro e do cuidado.

Ao envelhecer, é necessário um esforço *continuum* para se manter a si mesmo; com as sucessivas doenças e com o crescimento das incapacidades, a angústia aumenta, angústia essa que não reside na proximidade da Morte que trará o *não-ser*, mas sim na perda de si, ou seja, no não ser mais *si-mesmo*. A

²⁸³ J.-P.Sartre 1943: 376.

solidão do idoso ou da pessoa doente apela a uma maior comunicação do outro, não só do médico – que adquire aqui um papel não tanto de técnico como de curador – mas das pessoas mais próximas e em manter alguma dignidade na comunicação verbal e não-verbal, dadas as necessidades do *eu*. A doença ameaça o poder do *eu* existir e o poder de compreender, o esforço de ser *si-mesmo* e o esforço de dar sentido. Dar sentido é saber ter conhecimento, aperceber-se, ter consciência.

Como vem sendo claro ao longo deste trabalho, a visão da velhice não é, na óptica vergiliana, tão otimista quanto Cícero preconiza no *De Senectute* (diversos imitadores renascentistas de Cícero o preconizam também, como é o caso de Lopo Serrão, no seu tratado *Sobre a velhice*). Na verdade, a tela de uma velhice mais luminosa e serena é imagem que raras vezes sai das paletas dos pintores, sendo mais usual o uso de cores cinzentas, tons escuros e tristes, angustiosos nos retratos da última idade do homem²⁸⁴.

Vergílio Ferreira, indo ao encontro da relação que estabelece explicitamente com a filosofia camusiana, defende definitivamente a falta de sentido, a experiência absurda da morte e a consciência do homem como absurdo numa vida finita. É no despertar da consciência humana para uma vida sem sentido que a vida adquire um sentido maior²⁸⁵. O autor oferece-nos todavia uma alternativa, o salto para a transcendência, admitindo a sua finitude e construir no nada a sua própria superação²⁸⁶.

Sendo que o homem corpo-próprio vergiliano se aproxima do ricoeuriano, dado que procura realizar constantemente a compreensão de si mesmo e da sua existência, busca desfazer dentro de si o sentimento do absurdo da sua própria condição mortal, exaltando o que nele é finito mas fruindo-o intensamente pelos mesmos motivos, sabendo de antemão que o destino do corpo é a destruição, a

²⁸⁴ O idoso como figura social conheceu a sua primeira manifestação respeitosa a partir do século XVIII, se exceptuarmos o tratamento que a literatura grega, na *Ilíada*, na *Odisseia*, na poesia arcaica, concedia ao velho sábio. Sobre o ascendente cultural dos sete sábios, leia-se D. Leão, Os "Sete sábios" como agentes de formação", Revista *Biblos*, Coimbra, 2003, pp. 23-41.

²⁸⁵ "A consciencialização de si-mesmo e a responsabilização da pessoa implica o reconhecimento da finitude – da sua dimensão espaço-temporal, do corpo próprio, enquanto único modo possível de o Homem habitar o mundo – e simultaneamente, da imperiosa necessidade de transcender essa mesma finitude "num profundo movimento de transcendência de si", pela linguagem, pela cultura, pelo apelo ao transcendente, enfim, pela inquietação que o move na busca de sentido", I. Gomes 1999: 23.

²⁸⁶ "o autor português apresenta o salto para a transcendência como uma alternativa (...) admitindo a necessidade em conciliar o destino para o nada, que a morte constitui, com a superação desse destino, que a mesma morte anuncia como possível", repara S. Dimas (2014: 180).

incapacidade limitadora gradual, a degenerescência. O corpo vivido tem, por isso, um tempo de acção, tempo esse que gera as narrativas, narrativas que contribuem para a construção da identidade pessoal, exorcizando o absurdo pela inteligência e pelos sentidos, conferindo o sentido que o próprio homem exige para si mesmo (*EI 2*, 284-285), lutando sempre individualmente contra o mal, o sofrimento e a inevitabilidade da morte: “Ao definir-se como desejo de infinitude, o homem é marcado por uma não coincidência consigo mesmo, por um transbordar ontológico que o excede e faz dele tensão e negatividade, porque o seu ser é até certo ponto uma realização adiada por uma incessante mediação”²⁸⁷.

Sendo o Homem um ser misto, extremamente complexo, confluência de alma e corpo, um *cogito* integral e não a separação desgarrada dos seus elementos, ele é um ser ao mesmo tempo finito (embora com capacidade para se ultrapassar) e infinito (mas com limites).

“Qu’il s’agisse du corps d’autrui ou de mon propre corps humain que de le vivre, c’est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans toute la mesure où j’ai un acquis et réciproquement mon corps est mon être total.

M. Merleau-Ponty, 1945: 231.

É um ser paradoxal, tanto capaz como incapaz. P. Ricoeur deseja trabalhá-lo no seio da esfera “hic et nunc”, ou seja, nas acções próprias do seu quotidiano. P. Ricoeur procurou contrariar a ideia de homem sem corpo (imagem que a filosofia reflexiva criou) revelando, ao contrário, a sua realidade de corpo-próprio, marcado pela dialética de voluntário e de involuntário e pela natureza da desproporção ontológica. Confrontado com o mal que o faz sofrer e fracassar, causa desconforto e ameaça a estrutura da pessoa, a sua integridade e a continuidade do seu *si-próprio*, o homem ricoeuriano vive uma experiência trágica de vida e uma afirmação originária de sentido, que continuamente atesta e que o transforma num ser realmente paradoxal.

Torna-se para nós relevante sublinhar que a antropologia de P. Ricoeur se inicia com o caminho da análise da vontade do homem, uma reflexão eidética que descubra a sua natureza fundamental. Ora, o que é revelado é a dialéctica

²⁸⁷ M. Jesus e Cunha, 2003: 88.

inquebrável de voluntário e involuntário e a força de uma vontade que move o corpo e o transforma em órgão de um agir que une o cogito teórico ao prático. A própria falta, a que o homem está exposto, não o condena ao absurdo, é para P. Ricoeur algo estranho e exterior ao homem, algo que pode suceder no agir mesmo a um inocente. O filósofo rejeita a teoria da falta como elemento base da estrutura do involuntário humano. O homem é originariamente inocente embora ocupado na vida empírica pela irrupção do mal e do sofrimento. Nele coabitam a falta e a liberdade, o que contribui para acentuar o seu carácter múltiplo. Como pode o homem ser o espaço de experiência de tais contradições? Sendo falível, apesar de originariamente inocente, o homem poderá encaminhar-se para a queda. É um ser em desequilíbrio, marcado pela desproporção interior que vemos aparecer na narrativa ficcional vergiliana.

Efectivamente, e já Proust o afirmava, uma dada narrativa equivale a observarmo-nos, por dentro, a nós mesmos, daí a importância concedida por P. Ricoeur quer à narrativa histórica quer à ficcional para a construção da identidade do *eu*. P. Ricoeur procura traçar uma ponte entre a *personagem-actor* aristotélico e o *eu-sujeito* humano, no seu papel actancial, de agente e realizador de acções. A personagem realiza a acção no interior da narrativa, que lhe garante a existência. Fora dela, ele não existe²⁸⁸ e a sua categoria de ser é narrativa, a sua *identidade*, conferida pela narrativa, é uma identidade narrativa. Para o filósofo, uma aproximação narrativa permite expressar a simultaneidade da permanência e da mudança que caracteriza a identidade de si mesmo. E, já o dissemos, é a categoria da personagem que permite ao filósofo francês abordar a questão da identidade sob o ângulo das suas determinações temporais. A constituição do *si-mesmo* surge no tempo e este tempo, enquanto tempo vivido humano, decorre na narrativa, tem a estrutura da intriga. Daqui a tese desenvolvida em *Temps et récit*, segundo a qual a narrativa não configura apenas acção na sua dimensão temporal, mas também a identidade da personagem. É a identidade da história que faz a identidade da personagem que, para além de imputável pelas suas acções, se transforma no lugar privilegiado da distinção entre os dois usos habituais da identidade: a *mesmidade* e a *ipseidade*. A narrativa é, assim, uma condição da identidade não estritamente biológica do humano, pois esta

²⁸⁸ P. Ricoeur, 1990: 170.

constitui-se no tempo e requer o tempo como uma das suas condições essenciais. É pois natural que a identidade pessoal, que nunca é dada imediatamente, se compreenda pela mediação da narrativa. É de facto pessoa aquele que, entre outras capacidades, é capaz de reunir a sua vida numa narrativa, ou seja, é capaz de contar a história da sua vida.

Para Sempre é, para F. Fonseca, “uma das mais conseguidas experiências de tempo”. Utilizando a expressão ricoeuriana de *Temps et Récit 2*, cuja argumentação torna possível “analisar a representação temporal inscrita na língua e o *texto narrativo*, constitui, por excelência, a forma linguística de representar o tempo. P. Ricoeur vai mais longe, ao introduzir as noções de “monde du texte” e “monde projeté hors de lui-même par le texte.”²⁸⁹

A *identidade* e o *ser* da personagem só existem enquanto ela se identificar com a narrativa ou história em si. A personagem poderá sempre interagir com outras personagens na mesma narrativa, daí a sua importância aos níveis social e pessoal, pois permite a realização de um estudo social do relacionamento entre seres (visto que o homem é um animal que vive em comunidade e o seu *eu* toma forma na presença de “outros”) e ainda uma auto-análise do comportamento do *eu-sujeito* (“hermenêutica da pessoa”²⁹⁰); o *eu-sujeito* revê-se na acção da personagem e é através da narrativa que se refigura na sua consciência²⁹¹ e que é conduzido à compreensão narrativa: “L’autonomie sémantique du texte est égale de part et d’autre. Se comprendre, pour le lecteur, c’est se comprendre devant le texte et recevoir de lui les conditions d’émergence d’un soi autre que le moi, et que suscite la lecture”²⁹².

O *eu* compreende-se a si próprio observando os *exempla* narrativos e “constitui-se plenamente pela influência histórica e ética das personagens das grandes histórias que leu”²⁹³. E é a narrativa, como tempo misto (igual ao homem que, como já vimos, é súmula de tempo vivido e tempo psicológico e de um terceiro tempo, misto²⁹⁴), que cria a identidade do ente. Do único ente que é capaz de se fazer um “quem”. Uma identidade narrativa marcada pela coesão que

²⁸⁹ F. Fonseca, 1992b: 245.

²⁹⁰ M. Portocarrero, 2006: 278

²⁹¹ M. Portocarrero, 2006: 278.

²⁹² P. Ricoeur 1995: 60.

²⁹³ M. Portocarrero, 2006: 279.

²⁹⁴ P. Ricoeur, 1990: 191-192.

lhe outorga a realização da intriga e pela discordância suscitada pelas peripécias da acção contada. O testemunho narrado é a única manifestação da coesão própria da identidade humana. O *eu* acaba por ser, no fundo, simbiose de corpo e consciência, ou seja, pertença ao mundo físico e fenomenológico, mas também, devido à consciência, inclusão num mundo narrativo que dita a sua identidade mista, *idem* e *ipse*.

A identidade *idem* baseia-se na *mesmidade*, na identidade formal, substancial e abstracta, ao passo que a identidade *ipse* é a identidade de si próprio; não é suportada pelo corpo como a identidade *idem*, nem reclama um núcleo invariante através do tempo. Refere, pelo contrário, uma manutenção do *si-mesmo* que apenas se diz pela capacidade de manter a palavra, de tal forma que os outros possam contar consigo. A *ipseidade* é um conceito com um pendor ético que inscreve a relação com o outro no seio do *si-mesmo*.

A identidade narrativa nasce da conjunção entre *mesmidade* e *ipseidade*, é uma estrutura temporal e dinâmica, conforme ao texto e que pressupõe a mudança e a diferença, ou seja, as alterações no seio da unidade identitária. O *carácter* e a *manutenção da palavra dada* fazem parte da nossa identidade, da nossa vivência temporal marcada, mas só a narrativa tem a capacidade de os descrever²⁹⁵. O *carácter*, que diz respeito à identidade *idem*, compõe-se das características pessoais reunidas, traços que compõem a fisionomia e a maneira de ser de uma pessoa, inigualáveis, permitindo assim destrinçar e individualizar cada ser humano, de cada ente, de cada "quem", de cada personagem de uma dada história. O carácter não se limita às características corporais, mas revela também vertentes e dimensões das diferentes identidades. O carácter é uma dimensão do sujeito em si mesmo que, apesar do passar do tempo e de ser aberto à mudança, não modifica a sua forma basilar, cerne da identidade que marca o indivíduo (mas não é de todo imutável²⁹⁶). João Vieira mantém a sua capacidade narrativa, em conversar imaginariamente com a mulher, mas descreve-se como perdendo a sua identidade *idem*, já não se reconhece fisicamente, como era outrora, devido ao envelhecimento, à perna amputada²⁹⁷,

²⁹⁵ Cf. M. Soares 2013: 252-253.

²⁹⁶ M. Portocarrero, 2006: 281.

²⁹⁷ Curiosamente, em *Invocação ao Meu Corpo*, afirma que "Não sou menos *eu* com o corpo em que sou eu, se esse corpo for mutilado. A mutilação limita-me a minha coordenação com o mundo, mas não a

assim como já não reconhecia a mulher, na sua carcaça inverosímil, sobre *aquilo que ela era*.

O “limite de idade” é precisamente a delimitação da finitude humana, a vedação através da qual já não se extravasa: no discurso de aniversário dos seus 70 anos, Vergílio Ferreira fala efectivamente dos limites humanos, até onde chegam a falta de interesse e convicção, o cansaço, verdadeiro obstáculo da velhice (CC 5, pp.581-582). Neste encaço, J. Porée (2005) trata a memória, ou antes, a sua perda como perda de si mesmo no limite da sua degeneração, perda da identidade *idem* e *ipse*, da capacidade de prometer e de se projectar num presente com ideias futuras, idealizar, prospectivar.

“Sur le chemin qui passe par la mort de l’autre – autre figure du détour – nous apprenons successivement deux choses: la perte et le deuil. Quant à la perte, la séparation comme rupture de la communication – le mort, celui qui ne répond plus – constitue une véritable amputation du soi-même dans la mesure où le rapport avec le disparu fait partie intégrante de l’identité propre La perte de l’autre est en quelque façon perte de soi et constitue à ce titre une étape sur le chemin du «devancement»”, P. Ricoeur 2000: 468.

Se o pano de fundo da ficção vergiliana dos dois romances em apreço é a memória, a perda da capacidade de narrar-se a si mesmo, quer por uma deterioração que já se vai sentindo no corpo e na mente (*Em Nome da Terra*), quer porque o tempo de projecto, o futuro, é escasso (*Para Sempre*), há que organizá-lo com a urgência de quem o vê fugir, e organizar a sua história, de ter acesso às suas narrativas para as poder repensar e compreender. O primeiro, representa a perda definitiva de recuperação de um ‘sentido’, ou de recuperação do espaço mental que é laboratório da busca de um sentido para a existência própria, de busca da chave do mistério de ser homem. O segundo (cronologicamente anterior) remete o narrador e o leitor para um tempo-limiar: tem, por isso, um carácter de quase-investidura. É o tempo-limiar da velhice, em que o corpo, a capacidade narrativa e rememorativa são unos, mas a lucidez e a liberdade desse *ipse* prevê que o seu tempo é escasso; há que recuperar o sentido do todo o vivido, a essência do que foi, para projectar o ‘futuro que me resta’ e

minha coordenação comigo, ou seja, a minha total presença a mim através do corpo que sou (...) Não sou menos *eu* se tenho um corpo mutilado: apenas tenho menos possibilidades de actuação”, *IMC*, p.259.

antecipar, pela capacidade de memória prospectiva, um itinerário que culminará no puro *idem*, opaco, do corpo morto.

Como tal, no romance *Em Nome da Terra*, a dignidade de ser homem esboroa-se – e isto representa uma espécie de anulação ou ‘morte antropológica’. É que, de facto, a identidade de cada um constrói-se na base da clarificação de si mesmo que para isso contribui a narrativa pessoal. Segundo P. Ricoeur, somente a narrativa tem a capacidade de unir e correlacionar *ipseidade* e *mesmidade*, diminuindo o abismo que as separa, construindo assim a identidade pessoal: “j’échange le moi, maître de lui-même, contre le soi, disciple du texte”²⁹⁸.

O carácter de uma pessoa, a possibilidade de auto-referência de um indivíduo é o que para Ricoeur não é alterável, é o que se mantém, é o conjunto dos seus sinais e signos identificativos, com os quais reconhecemos a pessoa. Vergílio Ferreira descreve o *ser pessoa* muito além dos seus sinais e características físicas: “Porque uma pessoa não é o feitiço do seu corpo, a face, o modo de falar, de gesticular (...) A última e definitiva realidade dela, aquilo dela com que estabelecemos as nossas relações é o indizível dela (...) a indefinível presença que está nela, o “espírito” que isso anima e está antes disso e sobressai disso”, *CC 3*, p.219.

Paulo, apesar de ter consciência de que o seu projecto de vida é já breve, sabe que tem ainda tempo vivido para equacionar-se, organizar-se e pensar-se projectivamente. Trata-se de uma *ipseidade* com a capacidade de recuperação organizada do passado (coincidente com o movimento no espaço e a narrativa). Observe-se em *Para Sempre* (*PS*, p.43) a expressão da importância de se reconhecer a si mesmo, “Ter a imagem visível de tudo quanto a construiu, rever-me nela para a levar comigo” e de “Saber quem morro”, *PS*, p.166.

Volvendo a *Em Nome da Terra*, João, pelo contrário, arrancado no espaço e no tempo, vive uma *ipseidade* que já lhe escapa, confrontado quotidianamente com o seu futuro breve, de queda para o abismo que o há-de converter em corpo *idem* apenas, que não terá a capacidade de se pensar. Uma *ipseidade* com a capacidade de memória prospectiva em que antecipa o itinerário, que tende a, no final, convertê-lo em *idem* apenas, um *idem* amputado, pela perda do corpo e pelo progresso da doença acompanham o aparecimento de sinais que Vergílio

²⁹⁸ P. Ricoeur 1995: 57.

Ferreira organiza magistralmente, de descoordenação da capacidade rememorativa. E, como atrás referimos, a interpelação ao seu corpo, quase como um outro, 'descola-o' desse corpo, que afinal é o seu.

Na iteração rememorativa da cena nocturna de juventude e na narrativa mental recorrente desse episódio vai o leitor notando que, pouco a pouco, ela sofre alterações, reorganizações, surge truncada, anunciando assim que João Vieira se aproxima daquele limiar de disforia entre a sua *ipseidade*, progressivamente esbatida, ainda que mantendo considerável consistência, e a sua *mesmidade*, opaca, truncada, pesada, que se impõe como uma grotesca caricatura do homem que foi o juiz João Vieira. A este resta ainda a consciência de que o espectáculo dos velhos de bocas hiantes constitui o do seu futuro antecipado: espectáculo que lhe entra, como uma rajada de violência, pelos olhos dentro, sem que o tenha escolhido.

A verticalidade do homem, uma das reflexões antropológicas vergilianas, passa pela fragilidade do sustento nos dois pés, próprio do caminhar humano. A esta instabilidade ou força de sustentação precária, associa-se o desejo incontável de transcendência e de ascensão à espiritualidade que lhe é inerente. Na verdade, o homem está na terra com a *totalidade* de si, mas igualmente com o *mínimo* de si (*IMC*, p.187). Ser homem é jogar diariamente com a facticidade da vida que, com a consciência de se ser-para-a-morte e a vontade de transcendência e de leveza que, apesar de ser tão pouco como corpo finito e perecível, é corpo vivido e transcende-se sempre, realizando-se além de si e nunca se esgotando em si mesmo.

“Um corpo e o que em obra superior ele produz. Como é fascinante pensá-lo (...) um equilíbrio difícil em dois pés precários, um latrina ambulante, um saco de esterco. E simultaneamente, na visibilidade disso, a harmonia de uma face, a sua possível beleza e sobretudo o prodígio de uma palavra, uma ideia, um gesto, uma obra de arte. Construir o máximo de sublimidade sobre o mais baixo e vil e asqueroso. Um homem. Dá vontade de chorar. De alegria, de ternura, de compaixão. Dá vontade de enlouquecer”, *P*, 166.

Verticalidade essa que se perde com o envelhecimento: há uma descida no ser humano, uma descida em nós, que verga o homem, que o curva e que o faz tombar lentamente até se deitar horizontalmente na terra. Como o próprio

protagonista de *Em Nome da Terra* afirma, dos três grupos em que divide os idosos do lar, pertence ao grupo dos “já em queda”, e a morte é um aviso oblíquo, a Morte surpreende o homem por trás, com um leve toque no ombro, como se o forçasse a inclinar-se lentamente (*ENT*, p.47).

“estão quietos na sua invalidez, têm mantas sobre a ossaria dos joelhos, os olhos mortais nas peles encarquilhadas caídos para o chão, que é o chão do seu destino, querida”, *ENT*, p.18.

“E estava uma velhinha sentada vergada na sua cadeira, uma manta nos joelhos, magra, muito seca, já com pouca substância vital, os olhos postos fixos no chão, que era onde estava o seu destino”, *ENT*, p.40.

3) O eu e o corpo infecto

Recuperando o conceito bachelariano de corpo-casa e de investidura da casa pelo *eu*, em *Para Sempre* identificamos o estado de conservação da casa quase como organismo vivo identificado com a decrepitude progressiva do protagonista. O processo de velhice que se inicia é comum a ambos. Tenderão a ser um só por obra da narrativa-memória (do passado e do futuro). Tecendo a comparação com *Em Nome da Terra*, o Cristo amputado, alter-ego de João, é como a casa de *Para Sempre*, com o seu cheiro a mofo e putrefacção (*PS*, p.15). Neste sentido, a casa/espço funciona simbolicamente como Ventre e Túmulo, espaço de nascença, origem, e espaço de retorno e fim de vida: “isomorficamente, quer o ventre materno quer a casa/terra natal se equivalem como espaço de refúgio, protector e íntimo, antífrase da morte”²⁹⁹.

O soalho range, o cheiro a velho corresponde à velhice do corpo do protagonista, barba, roupa suja, como terá uma imagem de si mesmo, desarranjado e solitário, de barba por fazer e sem o banho tomar corresponde às dependências da casa em degenerescência: “Mesmo com as janelas abertas, o cheiro a mofo dos recantos envelhecidos, selado opaco, cheiro íntimo ao que apodreceu. E é como se nos olhos, na boca, a impregnação do tempo e da morte”, *PS*, p.79.

O corpo, na velhice e na senescência começa, como dissemos, a ser sentido pelo *eu*. Até então, somos um corpo que pode dizer eu, a partir daí, com doença e redução da mobilidade, o corpo desagrega-se do eu, deixando de ser um todo, e dá-se a desapropriação do *eu-corpo*.

“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 não era. A perna, o pé, os dedos tinham sido eu quando andava, e os movia. E agora o meu eu retirava-se de lá e estava ainda inteiro sem a fracção em que estivera inteiro.” (*ENT*, p.37).

²⁹⁹ C. Cunha, 2012a: 74-75.

À semelhança do corpo disfémico apresentado por Vergílio Ferreira, o corpo sartriano que é descrito como corpo com vísceras, cérebro e glândulas endócrinas não é o corpo que *eu* percepciono, não é o meu corpo como ele é para mim. Obviamente sei que o meu corpo é igual ao dos restantes seres humanos, e que tenho órgãos, músculos, células, nervos, mas eu não vejo o meu corpo dessa forma; posso eventualmente ver-me ao espelho ou um parte interna do meu corpo numa radiografia, mas estou efectivamente a ver-me de fora, como se fosse uma propriedade objectivada e não o meu ser, o meu *eu*. Toco-me, vejo as minhas mãos, os meus pés, mas não vejo os meus olhos, a minha boca, as minhas costas, não me vejo a ver, a olhar³⁰⁰:

“Lorsque je touche ma jambe, d’ailleurs, ou lorsque je la vois, je la dépasse vers mes propres possibilités: c’est, par exemple, pour enfileur mon pantalon, pour refeire un pansement autour de ma plaie. Et, sans doute puis-je en même temps disposer ma jambe de façon que je puisse plus commodément «travailler» sur elle. Mais cela ne change rien au fait que je la transcende vers la pure possibilité de me «guérir» et que, par suite, je lui suis présent sans qu’elle *soit moi* ni que je *sois elle*. Et ce que je fais être ainsi, c’est la *chose* «jambe», ce n’est pas la jambe comme *possibilité que je suis* de marcher, de courir ou de jouer au football. Ainsi, dans la mesure où mon corp indique mes possibilités dans le monde, le voir, le toucher, c’est transformer ces possibilités qui sont miennes en mortes-possibilités. Cette métamorphose doit entraîner nécessairement une *cécité* complète quant à ce qu’est le corps en tant que possibilité vivante de courir, de danser, etc. Et, certes, la découverte de mon corps comme objet est bien une révélation de son être. Mais l’être qui m’est ainsi révélé est son *être pour autrui*”, J. Sartre, 1943: 351-352.

A perna amputada, João Vieira quer vê-la, tocar-lhe, mesmo quando já não lhe pertence, “*Doutor, queria tanto ver a minha perna*” (*ENT*, p.185), mas ela já estava, segundo o médico, onde era devida. João queria vê-la como propriedade, no dizer sartriano, ver-se a si mesmo separado de si (cf. *IMC*, p.224), ver-se a si mesmo no mundo, como ser-para-o-outro e não sentir-se como ser, não sentir ou sentir ainda como sua a perna cortada. As suas reflexões oscilam entre a ideia de inteireza e do já não ser. Porque sendo o homem um ser uno, apesar da falta de um membro, ele não deixa de ser a pessoa que é, no entanto, não é esta a ideia expressa por João Vieira. Apesar de ter perdido a perna, e pensar o corpo como

³⁰⁰ J. Sartre, 1943: 350-351.

despojado de uma parte, o ser continua uno, pois o *eu* retirou-se da parte amputada e espalhou-se, reequilibrou-se pelo *eu* que permanece.³⁰¹,

Somos o nosso corpo, o que recebemos, que cresce, envelhece, tem apetites e instintos, mas somos um corpo habitado por uma vontade, um projecto, que se esforça por seguir um caminho determinado pela nossa vontade; somos ainda influenciados por factores que não controlamos, o involuntário absoluto, o inconsciente, a morte que não sabemos quando sobrevém, o carácter que não muda, é a nossa identidade. Somos seres passíveis de descarrilar devido a emoções que nos desestruturam. O ‘membro fantasma’ para além de toda a explicação médica, representa, assim, um ‘grito do corpo e da mente’ pela sua integridade e funcionalidade como um todo, contra a ameaça ou a real situação do seu desmembramento e consequente perda de sentido.

Devido precisamente a esta relação de fusão completa do *eu* com o seu corpo, é que as personagens vergilianas reflectem uma imensa dor e angústia, que expressam de forma dramática, no envelhecimento de si mesmos e na observação e testemunha da erosão do *outro*, tanto mais com a perda das suas capacidades, não apenas psicológicas (senilidade, doença de Alzheimer, etc, como Mónica no romance que estudamos) mas também motoras (o homem que não podia mais ceifar, em *Aparição*, a extracção de um dente, em *Rápida*, a *Sombra* e *Conta Corrente 1*, e a amputação no *Em Nome da Terra*).

O corpo sofre com diversas cisões e com a degradação do *eu*, seja o arrancar de um dente, seja uma amputação. Todavia, a ambiguidade surge pois o autor, após uma amputação, afirma que não se é menos *eu* com o corpo mutilado. Assim sendo, a mutilação altera a relação que o *eu* tem com o mundo que o rodeia, altera o seu *estar* no mundo, não o seu *ser* no mundo; mesmo sofrendo

³⁰¹ “O membro fantasma, esse membro que existe para o doente, depende ao mesmo tempo do mundo da terceira pessoa, do da ciência, mas depende também da primeira pessoa, da história individual do doente. O amputado continua a sentir a sua perna fantasma, assim acontece com a personagem vergiliana, do mesmo modo que Proust constata a morte da sua avó sem a perder ainda, pois continua a conservá-la no horizonte da sua vida. O membro fantasma é um presente antigo que não se decide a tornar-se passado. Essa perturbação não é psíquica ou somática, situa-se no encontro fortuito da ordem das causas e dos fins. O corpo não é um objecto, está comigo e não perante mim, não nos deixa. Pode tocar-se tocando e nunca está totalmente constituído. (...) Eu sinto o meu corpo numa espacialidade que não é tanto de posição como de situação. Eu sinto (e estou) em cada instante onde está o meu corpo. O meu corpo existe para as tarefas que viso; o esquema corporal é o meu corpo que habita o espaço e não sobre, sob ou ao seu lado (...) O corpo pode ser comparado à obra de arte na medida em que não nos é possível economizar a sua presença, o seu contacto”, Vide C. Descamps, 1987: 211.

uma amputação de uma parte de si, o homem continua a ser um ser uno, uma integridade, um todo:

“O absoluto que se recusa a um corpo com privações é fundamentalmente um relativo *sabido*. Sei que um braço que me falta me limita verdadeiramente porque aos outros não falta ou me não faltou a mim outrora. (...) Não sou menos eu com o corpo em que sou eu, se esse corpo for mutilado. A mutilação limita-me a minha coordenação com o mundo, mas não a minha coordenação comigo, ou seja, a minha total presença a mim através do corpo que sou”, *IMC*, p.259.

M. Jesus e Cunha acrescenta que “A falta ou a lesão num membro corpóreo não significa a perda da experiência de si como si próprio, não afecta a pessoa enquanto pessoa, apenas a diminui na variedade das suas expressões, na medida em que é um eu com menos possibilidades de actuação”³⁰². A salvação é a adaptabilidade: Bailote, de *Aparição*, suicida-se por acreditar que não conseguirá ser outra coisa que não o homem da mão que semeia, não descobre pois outras possibilidades de existência de si. João Vieira apreende o ofício de (re)viver, com o acoplado de muletas que luta para utilizar.

“O corpo-próprio é um envolvimento indiscernível do interior e do exterior, sempre aberto ao mundo por uma intencionalidade operante, por um saber que se define pela situação do corpo frente a uma tarefa. Por isso, rejeitar a amputação (ou, neste caso, a velhice da mão), é rejeitar um novo modo de ser e desejar manter a sua anterior relação com o mundo (...) a degradação não nos limita a presença do nosso eu como algo absoluto, inteiro e o envelhecimento do corpo não é sentido como tal”, M. Jesus e Cunha³⁰³. O eu nunca se fracciona, enquanto for capaz de se reconhecer a si mesmo.

O corpo e espírito no homem, o homem é o seu corpo, não convive uma alma aprisionada num corpo do qual deseja sair. *Eu sou o meu corpo* vem na ordem de ideias filosóficas da fenomenologia da interioridade reiteradas por Michel Henri, Gabriel Marcel, Husserl, na “Ode ao Meu Corpo”, em *Invocação ao Meu Corpo*. O autor louva o corpo e os sentidos do humano, em especial o ver e o ouvir, que o levarão nos seus romances a privilegiar a música e a observação de

³⁰² M. Jesus e Cunha, 2003: 73.

³⁰³ M. Jesus e Cunha, 2003: 74.

tudo o que o rodeia. Ao mesmo tempo que elogia o corpo, de igual forma o critica, nas suas formas mais ridicularizadas e próximas do animalesco.

Vergílio Ferreira, em *Invocação ao Meu Corpo* vai repensar a condição do homem, e a sua descoberta e aparição de si a si mesmo, o encontro vertiginoso consigo mesmo, a sua transcendência de ser extraordinário : descobrir os limites do homem, é descobrir o corpo.

“O acto de sermos é irrupção de nós, como a nossa voz é projecção de nós próprios através da palavra. Mas observar uma parte do nosso corpo, quando a não estamos sendo em inteira identificação connosco, é esquecermos que estamos também nessa parte e a observá-la igualmente como algo externo – que só o não é totalmente, porque enquanto observo o meu pé, estou sendo também lateralmente esse pé.” *IMC*, pp.260-261.

O absoluto do nosso corpo é o absoluto do nosso eu.

“Sou o pé que anda, a mão que prende, o olhar que vê. Mas posso “sair” deles, perspectivá-los, e ser então alguém que anda *com o pé*, ou prende *com* a mão, ou vê *com* os olhos (...). Mas aí mesmo há uma parte de mim implicada nas partes do meu corpo que observo e assim, enquanto sei que sou alguém que anda *com* os pés, e os pés se me distanciam no acto de os observar, *estou sendo* também esses pés que andam no instante em que os vejo andar (...)” *IMC*, p.283.

Relembrando as palavras de J. Sousa, que aprofunda as influências filosóficas bebidas por Vergílio Ferreira, evocando Merleau Ponty: “A motricidade, como *intencionalidade operante* é a superior expressão do corpo. É ela que possui formas de manifestar o corpo: dá-lhe sonoridade, dizibilidade, sentido. A motricidade não é o movimento do homem, mas o homem em movimento, porque ela é a verdade da percepção, ou, por outras palavras, ela é a pensabilidade em *acto*, uma vez que só se pensa verdadeiramente o que se é capaz de exprimir”³⁰⁴. A visão totalitária e estrutural do homem vai ao encontro da ideia de homem como unidade expressiva, que exclui o dualismo entre espírito e corpo. Compreender o corpo próprio é, neste caso, vivê-lo, experienciá-lo, sê-lo. Trata-se do “eu sou um corpo que pode dizer eu, eu sou o meu corpo” vergiliano, que, como tal, tem implicações: se os corpos não têm peso porque nós

³⁰⁴ J. Sousa, 2001: 138-139.

somos o nosso corpo, é assim que para Vergílio Ferreira percebemos o nosso corpo e constatamos que somos ele, e ele não nos pesa porque somos nós, o nosso centro:

“Não é apenas a tua cabeça que não te pesa (...) é todo o teu corpo. Não te pesam as pernas, se já não podes andar: *és tu* que não podes andar. Não te pesam os braços, se sentes neles fadiga: apenas sentes fadiga” É a questão base “como poderiam pesar-te os braços se é com eles que sentes o que é pesado? Como pode pesar-te aquilo com que tomas o peso? O teu corpo é imponderável como tu. Como tu também ele é uno. Assim o dizer que a cabeça *me* dói equivale a dizer que *eu* tenho dores «na» cabeça, como os franceses o dizem. Ter dores «na» cabeça é *ter eu dores aí*”, IMC, p.256.

Por esse motivo, quando se é jovem e uno, não sentimos o nosso corpo. Ele está, é na vertical, move-se como tal. Só nos apercebemos que o sentimos, quando nos afastamos dele, quando ele nos pesa, quando adoece, quando sofre: o corpo faz-se pensamento³⁰⁵ e eu sou o meu corpo e a minha vivência. Segundo Merleau-Ponty, a pessoa doente já não é capaz de dizer "este é o meu corpo" ³⁰⁶:

“Qu’il s’agisse du corps d’autrui ou de mon propre corps humain que de le vivre, c’est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans toute la mesure où j’ai un acquis et réciproquement *mon corps est mon être total*”, Merleau-Ponty, 1945: 231

Neste ponto, apercebemo-nos do drama de João Vieira, não só no processo de envelhecimento normal e próprio, mas pelo truncar do seu corpo. A amputação a que é sujeito retira-lhe, em certa medida, o “sou um corpo”, pois o protagonista sente-se claramente desfasado dele, o *eu* para um lado, o corpo para o outro.

“Nous n’avons pas manqué d’observer que, si les personnes sont aussi des corps, c’est dans la mesure où chacune est pour soi son corps (...) le corps propre est le lieu même – au sens fort du terme – de cette appartenance grâce à quoi le soi peut mettre sa marque sur ces événements que sont les actions. La question de l’identité personnelle, portée à son point extrême de raffinement par Parfit, a enfin remis sur le chantier cette même problématique du corps propre, quand il a fallu relier les critères corporels et psychiques de l’identité – continuité du développement, permanence du

³⁰⁵ Merleau-Ponty, 1945: 230.

³⁰⁶ Merleau-Ponty, 1945: 122.

caractère, des *habitus*, des rôles et des identifications – au maintien d'un soi qui trouve son ancrage dans le corps propre” (P. Ricoeur 1990: 369-370).

Uma experiência que poderá ser tida em conta numa relação hermenêutica ao tecido espacial do tempo³⁰⁷, a experiência de “fazer parte do espaço (...) para além de uma distância física ou geométrica que existe entre nós e as coisas (característica da vulgar concepção de espaço como extensão mensurável e objectiva), uma proximidade vivida une-nos aos lugares que contam, aos lugares que nos aparecem, efectivamente, banhados de autenticidade e carregados de expectativa”³⁰⁸. Afirma C. Martins³⁰⁹ que “É através do seu corpo que todo o ser humano experiencia a vida. No fim de contas, o homem sente o seu corpo como sendo *eu* “presença ao mundo”, pois (na senda do pensamento de M. Merleau-Ponty), o corpo é sempre “realização de um espírito”, entrelaçado à realidade: “há uma experiência intensiva, *vivida*, do espaço, experiência irreduzível a qualquer consideração calculadora, mas próxima do mistério da saúde”³¹⁰.

Defendem ambos os autores que um *eu* não se configura como simples corpo biológico, nem como mero corpo fenoménico, mas, tomando distância em relação a si mesmo, é corpo pessoal, em permanente processo de personalização. O corpo vivido é corpo que excede o corpo físico objectivo e excede também a incarnação de um espírito num corpo³¹¹. Neste caso, estando consciente, porém *menos eu*, João repensa-se desesperadamente na rememoração iterativa da cena do baptismo fluvial nocturno “em nome da Terra, dos Astros e da perfeição”. A transcendência, almejada pelos narradores, é conseguida pontualmente através da arte e pela palavra.

Mário, cuja doença o aproxima cada vez mais da terra, através das pinturas na Capela do cimo da montanha, aproxima-se espiritualmente cada vez mais do

³⁰⁷ L. Umbelino 2013: 325.

³⁰⁸ L. Umbelino, 2008: 224.

³⁰⁹ C. Martins, 2005: 51.

³¹⁰ L. Umbelino, 2008: 223.

³¹¹ Cf. P. Ricoeur, 1990: 46-53. M. Jesus e Cunha constata que “O sujeito não realiza a sua ipseidade senão sendo efectivamente corpo no mundo. A sua existência como subjectividade é una com a sua existência como corpo e com a existência do mundo. Esta ideia de Merleau-Ponty é sublinhada uma e outra vez por Vergílio Ferreira: é como espírito incarnado num corpo que somos o que somos e fazemos o que fazemos. A subjectividade do eu é o seu corpo: “*foi com ele que eu nasci, apareci a mim mesmo e ao mundo*”. Esta experiência, narrada sob diferentes formas por Vergílio Ferreira nos romances e ensaios, torna-nos testemunhas de um encontro vertiginoso, envolto em mistério, de um eu consigo mesmo. Encontro marcado sobretudo pelo espanto da recuperação do corpo, do *regresso* ao corpo, e que será o tópico desenvolvido em *Invocação ao Meu Corpo*, obra que Vergílio Ferreira revela ter aprofundado o seu contacto com a fenomenologia de Merleau-Ponty” (2003: 64).

céu, do que é transcendente. A casa da aldeia, situada próximo da montanha e o refúgio em final de vida numa capela abandonada envolta de silêncio, reconciliam Mário consigo próprio. Pintar a capela é o último projecto de Mário, que colmatará e catapultar-se-á acima dos seus planos/projectos anteriores que falharam, não só pela doença, ser pintor e professor, mas também por força de outrem, ser amante e pai, devido à fuga de Elsa. Mário procura sobrepor os seus humanos limites através da arte, sublimando-se pela criação artística.

João Vieira, à beira de perder a sua segunda perna, e se tornar menos corpo, ainda, pelo *mythos*, uma vez mais, pelo itinerário da palavra, é capaz de cumprir-se, em vida, “em aliança indissolúvel de finitude consumada e eternidade”³¹²:

“85 A força das palavras. E como a realidade se intensifica sobretudo nelas. Olho um nascer do sol, uma pedra (...) E a imaginação é sempre mais eficaz que o real porque lhe dá a emoção pura que ele não tem” *P*, 76.

³¹² M. Fialho, 1998: 678.

CAPÍTULO V

“ESCREVER PARA SER”: A CONCLUSÃO INEVITÁVEL

Veux-tu savoir vieillir?
compte dans ta vieillesse
Non ce qu'elle te prend
Mais ce qu'elle te laisse.

Legouvé,
in Paolo Mantegaza, *Elogio della Vecchiaia*

“Se pudesse escolher entre a pintura e a literatura” – afirmava Vergílio Ferreira numa entrevista (UEA, p.139) – “optaria, sem hesitação, pela primeira. A linguagem da pintura é menos limitada. Exprime mais e sobretudo dura mais”³¹³. A verdade, no entanto, é que Vergílio Ferreira escreveu, decidiu trabalhar o seu bloco de mármore, impelido sempre, por uma força interior, a escrever mais um romance, mesmo depois de, em situação de Diário, repisar a ideia de abandonar a escrita³¹⁴. Escreveu romances, ensaios, diários...enchendo páginas de brancura virgem com a letra miudinha e difícil que o caracterizava (CC 5, pp.15-17). O autor afirmava que tinha seguido a carreira de escritor porque não lhe tinha sido possível ser pintor, a verdade é que *escrevia para estar vivo*. A realização de um artista – diz-nos em *EI 1*, p.90 – como homem, seja ele pintor ou escritor, “é-lhe dada precisamente através da sua arte”. Ainda assim, as suas descrições evocam constantemente essa capacidade impressionante de colocar no papel a arte silenciosa e enigmática da imagem, pinturas, fotografias, instantes captados que se tornam eternos.

Para o escritor, mais desafiante do que uma página em branco era uma tela em branco, difícil deslindar um caminho a percorrer para as poder preencher com palavras, traços, no fundo, com o *indizível* (“Tenho uma tela diante de mim no cavalete e vejo o mar (...) levarei a tela até ao fim da vida jamais a saberei pintar”, *NTF*, p.21), e, no entanto, *escrevia para ser* e escrever era inevitável. No seu gosto imperava a intersecção, uma amálgama de personagens e de memórias que se entrecruzam no espaço e no tempo. P. Ricoeur afirmava que “só há

³¹³ A este propósito, A. Santos compara o pensamento do autor com as reflexões camusianas: “Sobre esta hierarquia das artes ambos convergem para uma arte de eleição na ilustração do absurdo: a pintura. A título ilustrativo, Jonas, personagem de *Jonas ou l'artiste*, inserido no volume *L'Exil et le Royaume*, incarna, por si só, todas as dificuldades do artista em conciliar o apelo da autocriação, enquanto acto solitário, e a vocação da solidariedade, na sua aceção social e cívica. Esta dicotomia entre “solitário” e “solidário” à qual se junta o paralelismo entre o *atelier* da produção artística do artista, espaço íntimo e solitário, e o meio familiar e cidadão, espaço exterior e social, revelam não só o dilema entre estes dois mundos na perspectiva do artista, mas acentuam tanto o isolamento do artista, no seu trabalho, como a sua solidão e renúncia perante as incongruências da recepção da sua obra” (A. Santos 2014: 101).

³¹⁴ *CC ns II*, p.203, entre outros.

narrativa porque há um enraizamento do Homem no mundo e uma pré-compreensão do mundo, da práxis, das suas estruturas inteligíveis, dos seus recursos simbólicos e do seu carácter intemporal. A narrativa enquanto fenómeno do mundo mergulha as suas raízes numa realidade concreta”³¹⁵. A intriga que inventamos para dar sentido e reconfigurar a nossa experiência confusa de tempo implica a integração de acontecimentos múltiplos e dispersos numa história única cujo sentido é percebido como um todo³¹⁶. E é esse todo fascinante que se procura partilhar na página em branco, ou na tela, silêncio pictórico sobre o qual se cria a arte:

“Nada me há na vida como estar diante de uma folha de papel em branco e o mundo de fascinação de permeio, com uma caneta para o fiar no fio da palavra. Nada há como habitar esse mundo, sentir-me transcendido do seu encantamento, do prazer incomensurável da sua transfiguração. Fora dele é o desterro de pedras e aridez. Não é bem o simples imaginário, a vida que se sobrepõe à vida, a surpresa de um novo mundo. É o sentirmo-nos inundados de beatitude, a transfiguração de todo o corpo num sorriso de pacificação, a doçura de um bem-estar infinito que me alastra pela alma, a aparição de um deslumbramento tranquilo”, *CC 2*, pp.213-214.

E em Vergílio Ferreira há uma certa comunhão com o som do silêncio, esse mistério do tempo que antecede e que depois acompanha o acto de escrever. Em *Para Sempre*, Paulo conjuga a sua solidão ao silêncio que escuta na casa vazia e nos terrenos em redor. Do campo ecoa, no entardecer, um silêncio que o abafa:

“Silêncio, está uma tarde quente, um olhar suspenso na serra ao longe, na linha ondeada do seu cume”, *PS*, p.11.

Paulo, que trabalhara na Biblioteca Geral, ofício ironicamente considerado pela filha, Xana, como menor e cujas recordações, ao longo do romance, são na sua maioria desagradáveis, vê no livro, nos livros, sùmulas de palavras muitas vezes vazias e sem sentido, o culto do livro *n’importe quel*, da linguagem palavrosa, despicienda. Onde buscar “a palavra essencial? A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de quantas se disseram” (*PS*, p.25). A palavra, para o autor, é o que de mais concreto existe na vida do homem. Sandra de *Para Sempre*, Mónica de *Em Nome da Terra*, Ângela de

³¹⁵ I. Gomes 1999: 39.

³¹⁶ P. Ricoeur, 1983: 13.

Na Tua Face, Cristina, de *Aparição*, Elsa, de *Cântico Final*, materializam-se na palavra, na palavra musical, na palavra pictórica, na palavra física. São as palavras forjadas na memória depois da sua morte ou afastamento que as recriam, e inauguram a sua presença no mundo solitário dos seus narradores. É esse poder criador da palavra que vai impedindo o *eu* de se perder a si mesmo e tragicamente desconfigurar a sua identidade, continuamente se renovando pela palavra, equilibrando-se na simples expressão primitiva, sem códigos, numa voz, no silêncio, na música, como vimos, numa imagem, num grito, num riso, num choro³¹⁷:

“Assim o começar a existir é o começar a ser dito. Toda a realidade se cifra à palavra que a enuncia e a faz portanto ser”, *IMC*, p.309.

P. Ricoeur , a partir do seu diálogo com a *Poética* aristotélica, produz uma longa reflexão, a que corresponde *Temps et Récit*, sobre a necessidade de o homem construir e representar histórias ficcionais – narrativas, portanto – sob forma de texto materialmente suportado por personagens no palco ou de tessitura narrativa para ser lida (e mesmo a arte figurativa contém uma narrativa). Nelas condensa e projecta o homem a sua experiência de tempo humano, vivido em acção. É aí que o homem logra encontrar um espaço de reflexão, de compreensão e ordenação hermenêutica da sua existência, da existência humana e do mundo.

É isto que permite ao homem ordenador, autor, um manejo da sua própria condição, um exame de si mesmo, um esclarecimento pós-observacional de si mesmo: “(...) a narração abre portanto ao homem a possibilidade de transfigurar a realidade, acontecendo desse modo a transformação do texto numa *obra*, no sentido que este autor dá ao termo”³¹⁸. Configura-se a narrativa através da intriga: o autor domina o passado, o presente e o futuro que a intriga tem a capacidade de mediar, ultrapassando a dimensão cronológica do tempo pela inteligibilidade singular e única que o autor confere a cada acontecimento. No conflito entre a inevitabilidade da escrita e o drama de escrever, Vergílio Ferreira aproxima-se muito, nesta ideia, de Fernando Pessoa, acima de tudo na

³¹⁷ Cf. C. Cunha 2012a : 50.

³¹⁸ M. Jesus e Cunha 2003: 41.

semelhança da profusão e impulso da escrita (comparem-se os seus ensaios *Pensar e Escrever* com o *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares³¹⁹). M. Franz descreve sumariamente este conflito, alegando que é a solidão dos narradores-personagens a trazer à tona as lembranças e a revisitação do passado, memórias partilhadas através da narrativa, preferencialmente escrita. O escrever torna-se, neste caso, “na situação-limite da sua ocorrência, libertação e fardo, redenção e drama”³²⁰.

“Escrever, escrever, ESCREVER! Desoprimir-me desta exigência esganada. Como odeio este físico que não aguenta a necessidade de me desfazer em escrita, dia e noite sempre. (...) Esgotar-me como quem sangra duas três vezes no interior de uma mulher. Tenho imenso que dizer – não tenho nada a dizer. Tenho só este excesso que me rebenta por dentro” (*CC ns I*, p.96).

“Desfazer-me o mais possível em escrita. Tenho o meu poço vazio depois de *Em Nome da Terra*, como sempre me acontece quando termino um romance. E essa é afinal, como agora descubro, a razão não sabida de prometer acabar com essa coisa dolorosa e fascinante de escrever um romance (...) Mas vou de novo prevaricar, se acaso o poço insistir no mau hábito de ressumar outra vez até encher e transbordar. Porque então é provável que volte a esvaziá-lo” (*CC ns II*, p.203).

Vergílio Ferreira reflectia sobre a própria escrita nos diários, embora continuamente se lamentasse de uma perda de inspiração quotidiana que o afastava dos seus romances, por vezes, por largos períodos. Afirmava que a escrita seria actividade que nunca deixaria de fazer, e que entraria no Paraíso a escrever³²¹. Reflectia nas suas problemáticas literárias e linguísticas, no acto mesmo de escrever, uma reverberação interior que transparecia para o exterior, materializando-se na palavra escrita e em muitas das suas personagens, para quem a escrita é uma forma de sobrevivência³²². Sublinha F.I. Fonseca que o

³¹⁹ A. Gordo, p.472 M. Farra, p.109 e sgg, apontam-no.

³²⁰ M. Franz, 2006 : 31.

³²¹ Entrarei no Paraíso, 5-6, Entrevista ao *Público*, 1993, 28/01/1993: 5-6.

³²² “cremos que a poética do silêncio da escrita em Vergílio Ferreira, consolidando-se de um ponto de vista poético ou especulativo fora dos limites do literário, acaba inevitavelmente por transpor esses mesmos limites, elaborando-se assim uma espécie de poética de segundo grau, de carácter simultaneamente simbólico e exemplificativo e metaforizada na actividade da escrita empreendida quer pelos narradores vergilianos, quer por algumas outras personagens que, no seio da ficção do escritor, fazem da escrita ou da criação artística o seu ofício maior – Rebelo, Guida e Mário de *Cântico Final*, Garcia de *Estrela Polar*, Júlio de *Rápida a Sombra*, Adriano e Rute de *Apelo da Noite*, Marta de *Nítido Nulo*, a escultora Lalá de *Até ao Fim* e o pintor Daniel de *Na Tua Face* (...) sujeitando o acto da escrita não propriamente à resignação do silêncio mas à perseguição sísfica do indizível – não em vão afirmou o escritor que escrever (e, supomos nós, escrever mesmo para dizer que não se escreve) é afinal uma forma de rezar, “é orar sem um deus para a oração. Porque o poder da divindade não passa apenas pela crença e é aí apenas uma modalidade de a fazer existir”

autor cria sobre si mesmo uma personagem-tipo que é o escritor obsessivo que luta para escrever e para não escrever, que se ensaia em vários géneros e que diz não ser capaz de escrever nada, mas que escreve para ser e sobreviver³²³.

A escrita é um acto inevitável mas impossível³²⁴ e escrever anuncia-se como uma torrente inexplicável, associada ao acto sexual, explosão, sangramento, que jorra dentro como uma torneira aberta que não se tem força para fechar³²⁵:

“9-Agosto (sábado). Escrever, escrever. Não, não tenho nada de especial a anotar. Mas é irresistível este impulso que me vem não sei donde e me chega à mão e quer sair de mim através deste movimento com que desenho as palavras no papel como a água da mangueira com que a Regina vai regar”. *CC 3*, p.93.

Porque a Palavra / o Escrever é amar. Para o protagonista de *Em Nome da Terra*, escrever é poder amar a mulher de novo, a epístola a materialização de uma presença impossível. Em *Cartas a Sandra*, Paulo oculta à empregada o facto de escrever ao fantasma da mulher, não fosse ela julgá-lo já na desposse das suas faculdades mentais: “A Deolinda deve estar a vir e não quero que me veja a escrever-te. Um dia perguntou-me a quem é que escreve tanto? E eu não podia explicar para ela não pensar coitadinho como ele já está” (*CS*, p.99). A maturidade da escrita vergiliana, que advém da velhice e do amadurecimento, faz-se acompanhar de um estilo tardio, uma dignidade e aceitação serenas, um aumento da necessidade de ver na escrita a superação de impossíveis, aceitação essa que rapidamente se contraria em não resignação no momento em que a mulher amada desaparecida é feita presença através da palavra: “A velhice que se anuncia, anuncia-me a aceitação e a serenidade” (*CC 2*, p.71)³²⁶.

(*Pensar*, p.73, 1992). Deste modo, escrever não corresponde apenas à corporização de uma actividade mais ou menos dificultosa, já que, em paralelo com o acto concreto da escrita, parece sempre existir um para lá dessa mesma actividade que, por sua vez, vai continuamente transformando a materialidade do escrever num estado movente de procura rumo ao indizível, entendido este como horizonte absoluto de todo o dizer “escrever é quando muito saber para que lados fica o que se procura” [*CC ns II*, 348], I.C. Rodrigues, 2006 : 133.

³²³ Vide F. Fonseca, 2003: 490.

³²⁴ Escrever será, nesta ordem de ideias, um *pharmakon*? Tem duas faces? “Escrever para ser” mas “é impossível escrever?” Trata-se de uma aporia como certifica I.C. Rodrigues, 2006 : 136. Para mais, o próprio autor acusa a sua letra de ser ilegível, miudinha, difícil mas é através dela que comunica.

³²⁵ Em *CC 2*, p.230, Vergílio Ferreira escreve sobre as razões de escrever, sejam elas o escrever-se que não se tem nada para redigir.

³²⁶ Vide C. Cunha : 2012b: 37, a propósito do estilo tardio do autor.

O ritmo de escrita ora é curto e sincopado, ora ofegante, torrencial, em catadupa, como se seguisse um pensamento e uma inquietação que nunca se interrompem, num caudal reflexivo, atingindo um *crescendo* lírico emotivo e excessivo. No fundo, a escrita vergiliana foi sempre uma escrita que fluía inelutável como as águas correntes, do rio, do mar, da chuva que cai³²⁷. No 5º volume do Diário, o autor responde acintadamente à questão por que escreve?³²⁸ o que deu o mote ao título da presente tese:

“Escrevo para criar o espaço habitável da minha necessidade. Escrevo porque o encantamento e a maravilha são verdade e a sua sedução é mais forte do que eu (...). Escrevo para estar vivo. **Escrevo para ser**. Escrevo porque sim”. (CC 5, p.343)

Estamos, pois, de acordo com a ideia de que “o eu vergiliano converte a solidão no milagre da escrita”³²⁹, sentindo que o espaço onde ela se gera é uma força constante que o atrai e se mostra infundável, como um acto miraculoso constantemente renovado e restaurador, que deslumbra o *eu*. É como uma espécie de criação de um mundo onde se encontra no ‘seu’ tempo, onde se lhe abre o caminho para a resposta à eterna pergunta que o persegue – ‘quem sou eu?’ – para a compreensão da sua humanidade peculiar, da ‘sua’ existência e, simultaneamente, do sentido da existência humana no seu todo.

Ao longo dos romances, há uma constante necessidade de reafirmação das razões que conduzem ao acto de escrever, João escreve para estar com Mónica, para estar vivo, para se identificar com o presente, recordando o passado uno; Paulo, desdobrado em *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*, rememora a figura da mulher e escreve as cartas que nunca enviou; Alberto escreve a história da sua estadia em Évora, junto de pessoas que, no final, toma consciência de que nunca compreenderam a sua mensagem aparicional; Mário “escreve”/pinta nas paredes da Igreja, para se immortalizar através da arte.

³²⁷ São águas que lavam, purificam, águas em que o barco da vida ondeia, numa navegação reveladora desde as origens lustrais à morte, H. Godinho 1985 : 190-194.

³²⁸ Em entrevista à Revista Expresso (Sábado, 17 de Outubro de 1992, 80-R parte dos jornalistas: “Porque é que escreve?” E diz: “Dá-me é vontade de responder: «Porque é que você não me pergunta porque é que respiro? Porque é que como? Porque é que bebo? Porque é uma função vital (...) Porque isto de escrever é uma forma de rezar, à nossa maneira»”.

³²⁹ A. Serpa, 1999: 69.

A razão que o leva a escrever romances di-la em entrevista à Revista Expresso³³⁰:

“No século XVII, começos do século XVIII fizeram-se cerca de 20 poemas épicos. Se eu vivesse nesse tempo, se calhar também fazia o meu poema épico. Mas se dissesse «o poema épico vai morrer» corriam-me à pedrada. Uma coisa é ter a consciência do que se passa, outra é o gosto. E eu gosto de estar em romance no encantamento que lá há. É a minha toxicod dependência”.

A explicitação do porquê de escrever evidencia uma consciência aguda de si, uma autognose a que o escritor/*eu* se sujeita continuamente. Ao Leitor cabe a compreensão dos seus sofrimentos, das suas memórias, dos seus desejos, e das suas atribulações que, através da escrita, vai deixando transparecer, ainda que por vezes caminhe aos tropeções nas palavras que não encontra, que lhe escapam em torrente infundável³³¹. No fundo, e P. Ricoeur vem em nosso auxílio para o dizer, cabe ao leitor preencher os espaços em branco da narrativa, garantindo que ela sai da esfera abstracta³³², apropriando-se dela, no sentido hermenêutico, por uma espécie de acolhimento mimético-identificativo, que o filósofo chama ‘mimese III’.

No acto de escrever, o *eu* organiza-se, alicerçado, por vezes, apenas em objectos remanescentes ou, como o caso de Paulo, de *Para Sempre*, em divisórias familiares da casa-ninho, que lhe lembram episódios passados. A linha através da qual o discurso segue não é, na maioria das vezes, linear e oscila normalmente entre dois planos temporais, o presente e o passado³³³, construída ainda sobre dois mundos paralelos, constituídos por micro-narrativas - a vida real vivida e a vida que o protagonista gostaria de ter vivido – nesses mundos ficcionais que se sobrepõem; existe a narrativa da vida passada e a que é o presente do *eu* que narra, e neste presente existe um metadiscorso entre o que são episódios

³³⁰ 17 de Outubro de 1992, 80-R.

³³¹ P. Ricoeur, em *Temps et Récit III*, desenvolve a ideia da apropriação do texto por parte do leitor e a recepção do mundo do texto no mundo do leitor, sendo que este se torna uma personagem, o eu que lê e medeia os mundos: o autor implicado é criado pelo autor real e é apreendido pelo leitor. O autor implicado é este que o leitor vai descobrindo nas marcas do texto. Este “segundo *self*” é uma criação da obra: o autor cria dois “si-próprios” (dois *selves*), uma imagem *dele mesmo* e uma imagem de *mim mesmo*, seu leitor. O autor “implicado” na e pela obra é, no fundo, uma categoria própria de uma teoria englobante da leitura, categoria cujo papel o leitor pressente muito bem quando apreende intuitivamente a obra como uma totalidade unificada”, Teixeira 2004 : 46.

³³² P. Ricoeur, 1985: 109.

³³³ I. Fonseca, 1992a: 66.

narrados e a própria intenção de narrar, a memória que trabalha de forma organizadamente desorganizada. O narrador-autor constrói habilmente um discurso mesclado de episódios que se entrecruzam, que são afluídos e nunca terminados, outros retomados capítulos adiante, muitos repetidos, mas cujo percurso é claramente ascendente, no sentido da purificação, do esquecimento da negatividade, ao encontro de um ideal. *Em Nome da Terra* é uma sucessão dicotômica de beleza e fealdade, sendo a escrita o catalisador que tornará a história de João e Mônica mais bela ficcionalmente, através das palavras, na memória de João, do que realmente, em vida, ela foi: pela palavra, João preenche as lacunas que existiam, a falta de comunicação entre ele e a mulher, a indiferença desta demonstrada sobretudo no começo da doença (“Nunca te gramei”, memória penosa que João tenta apagar, silenciando a frase nos lábios de Mônica, “Não digas (...) oh, não digas”, *ENT*, p.196), na doença de João e a sua ausência aquando da amputação.

A longa missiva redigida pelo protagonista vai suprir as faltas e dourar o passado na memória presentificada, certos episódios são contados de uma só vez para que possam ser esquecidos, extraídos da memória, como um ‘lixo circunstancial’, para que nela se apure a essência do que foi e que faz parte integrante do sentido de uma existência.

Que há, então, para além do ‘lixo circunstancial’ (*ENT* p. 11)? Aquilo que os narradores vergilianos entendem por o ‘para além da infância’, ou João, em *Em Nome da Terra* (*ENT*, p. 169) define como ‘o eterno, que é o lugar da memória’, uma memória ficcional que é a sede do mito de si próprio – paradoxalmente, o impalpável habitáculo de uma verdade que está para além das meras ocorrências e de um sentido existencial que acena e se esvai.

O desejo de recuperação do passado é de tal modo intenso que o protagonista de *Cartas a Sandra* morre sem terminar a sua última carta: “Pudesse ao menos na minha memória doente recuperar o que tant...” (*CS*, p.109).

Repare-se na escrita nocturna³³⁴. A escrita, os momentos de criação do texto e, por isso, a memória, a rememoração e a reflexão surgem como escrita

³³⁴ Vide Tese de F.I. Fonseca, 1992a: 61- 68.

nocturna de desertificação³³⁵, em que o presente é feito de passado e o espaço possui apenas memórias fotográficas e objectos fugazes, temporários, momentos nos quais surge um real irreal idealizado pelo *eu*.

A escrita, por meio da qual se revela o estado de espírito dos narradores, é realizada através de numerosas e consequentes evocações, lembranças em catadupa “grandemente marcadas pela afectividade do lembrador (sua saudade), e que põem em questão um dos sentidos de memória anteriormente citados: a capacidade de conservar a lembrança do passado. Em suma, questiona-se a crença de que a memória pode guardar os restos das experiências já vividas, especialmente aquelas marcadas por maior sentimentalismo”³³⁶. A sequência episódica de *Para Sempre* e *Em Nome da Terra* é muitas vezes pouco linear e desconexa, como observámos, e as acções sobrepõem-se. Não é em vão que o remetente, ainda consciente de si e das duas capacidades, adverte a destinatária das suas cartas: “Isto vai assim um pouco embrulhado, minha querida, mas tu desembrulha-lo depois” (*ENT*, p.37-38).

Mais do que na visualização de fotografias cujo registo é apenas o captar de um momento instantâneo, os narradores vergilianos preferem acima de tudo a memória traduzida pela sua palavra, conscientes da probabilidade das suas contradições e enganos, conscientes sobretudo da opacidade e do mistério que as palavras encarnam³³⁷ e de que Alberto Soares, de *Aparição*, nos dá conta.³³⁸

A palavra é o fluxo vital que permite aos narradores a busca do sentido, no seu momento presente, de toda uma vida, criando assim um mundo na sua memória que refaz o seu passado. Para Paulo, no entanto, há na palavra, no dizer, uma angústia de não realização, por não ser capaz de ressuscitar Sandra e conferir-lhe uma existência concreta, um “para sempre”, a não ser na

³³⁵ Curioso será fazer o reparo de que Vergílio Ferreira afirmava que raramente escrevia de noite, pelo menos nos seus primeiros anos como escritor, pelos seus 28, 29 anos: “*20 de Julho*, Gina: são onze horas da noite. Estou a ver que esta hora tem em mim qualquer influência. Por norma, eu não escrevo de noite embora o silêncio ajude a encafuar-me bem dentro de mim. Mas tenho a impressão de que as ideias vêm pesadas de sono.”, cf. *Diário Inédito*, 2008 : 44. Cf. igualmente A. Silva Gordo 2004 : 527.

³³⁶ M. Franz 2006 : 55-56.

³³⁷ Vide M. Cardoso 2012: 256-257.

³³⁸ “E todavia como é difícil explicar-me! Há no homem o dom perverso da banalização. Estamos condenados a pensar com palavras, a sentir em palavras, se queremos pelo menos que os outros sintam connosco. Mas as palavras são pedras. Toda a manhã lutei não apenas com elas mas comigo mesmo para apanhar a *minha* evidência” A, p.44.

imortalidade da sua memória, sempre que a evoca³³⁹. A palavra é, ao mesmo tempo, a concretude das pessoas amadas e a sua possível transcendência pela arte:

“Estás só, agora, biliões de palavras se transformaram na vida – uma só que soubesses, a única, a absoluta, a que te dissesse inteiro nos despojos de ti. A que atravessasse todas as camadas de sermos e as dissesse a todas no fim. A que reunisse a vida toda e não houvesse nenhum possível da vida por dizer. (...) A que tivesse em si um significado tão amplo que tudo nela significasse e não fosse coisa vã. A que reunisse em si um homem inteiro sem deixar mesmo de fora o animal que também tem de ir vivendo. A palavra final, a palavra total. A absoluta”, *PS*, p.148.

“E não me perguntes porque te escrevo, se tudo é vão. Mas há o meu desejo de te fixar na palavra escrita que te diz, para ficares aí como o milagre que puder”, *CS*, p. 81.

Escrever é o livro do autor publicado postumamente que colmata a importância do acto de escrever para o autor. Nos seus rascunhos, o título primeiramente previsto seria *Pensar II*³⁴⁰, mas *Escrever* revelou-se a essência do que era um acto óbvio, obsessivo e primordial, de criação. Escrever e o acto de escrever não se subscrevem apenas à sua última publicação, mas sim a toda a

³³⁹ Acerca de *Para Sempre*, M. Franz observa que “o romance trabalha a hipótese (óbvia) da impossibilidade de superação do fim. Discute-se o mito de que a memória é o espaço de preservação da vida para além do fim, não só porque o que a memória guarda é perecível, mas porque o que se guarda, quando retomado para satisfazer essa necessidade vital de comoção, é diferente do que se viveu, viu, conheceu.” (M. Franz 2006 : 61).

³⁴⁰ “O último livro, *Pensar*, veio esclarecer, senão mesmo dar resposta, aos problemas constante e obsessivamente vertidos nas obras anteriores: o homem e o seu corpo, fulcro de total atenção enquanto animado pelo sopro do pensamento; mas rele coisa, imprópria, sem qualquer valor ou valimento quando surpreendido pela morte. Precariedade existencial do corpo e perenidade do pensamento. Factos que dominam obsessivamente toda a obra do escritor e revelam a sua angústia, de busca, de inquietude constante, perturbadora, e de agudeza trágica, do princípio do homem, ou melhor, de todas as coisas do Universo. Esta atitude do escritor condu-lo a situações insólitas mas conseguidas: através da palavra ele coloca-se tanto no mundo real, do lado de cá, como naquele que está para além da morte, do lado de lá, e o leitor sente as duas realidades, sente o escritor num e noutro lado da linha limite das duas formas de existir.” (Palavras de F. Aguiar-Branco, Presidente da Fundação Eng.º António de Almeida, homenagem a Vergílio Ferreira, Faculdade de Letras do Porto, por ocasião dos 50 anos de vida literária, 28, 29 e 30 de Janeiro de 1993- *Vergílio Ferreira, Actas do Colóquio Interdisciplinar*, Fundação Eng. António de Almeida, pp.19-20). I. Fonseca sublinha esta escolha no seu artigo e traz à discussão a argumentação de H. Godinho na escolha criteriosa do título que Vergílio Ferreira deixara interrogado e que, devido à sua morte, não pôde decidir “A relação dialéctica entre pensar e escrever insere-se predominantemente como vimos, no quadro da reflexão filosófica sobre as relações entre a linguagem e o pensamento. A análise do acto de escrever como um absoluto vivencial insere-se no quadro da criação ficcional e projecta uma vivência da escrita como actividade compulsiva, torrencial, excessiva, marcada por um carácter agónico. Vivência real? Provavelmente. Mas a verdade biográfica é secundária, para não dizer indiferente: o que importa é a sua ficcionalização. A realidade só conta na medida em que adquire um estatuto ficcional que lhe confere existência (existência discursiva, existência literária). O que interessa, pois, é a consistência da criação ficcional, na obra vergiliana, de uma personagem que escreve de modo obsessivo e vive o acto de escrever como uma luta interna consigo mesmo – luta para escrever, luta para não escrever. Chama-se Vergílio, e é escritor. Escreve sobre muita coisa e também sobre a escrita, sobre a sua escrita; sobre o que é escrever e sobre o que é ao escrever”. I. Fonseca, 2003: 490.

obra do autor diarística e ensaística. Escrever era-lhe fundamental, vital: escrever é a absolutização do acto em si, é escrever para fazer nascer ideias, porque escrever gera o pensamento³⁴¹, é “Prazer de comunicar”, diz-nos em *Carta ao Futuro* (CFut, p.11).

Mesmo numa fase mais serena e madura, a palavra brota ainda da caneta para o papel:

“Escrever um livro ainda – que é que tens ainda a dizer? A velhice, o desencanto de tudo. A noite que cresce. (...) Um livro ainda, reinventar a necessidade de estar vivo. Mundo da pacificação e do encantamento – visitá-lo ainda – mundo do êxtase deslumbrado (...) Do reencontro com o impossível de mim. Da quietude submersa. Do silêncio. Um livro ainda”, RS, 211-212.³⁴²

Durante uma entrevista, à pergunta *por que escreve?* Vergílio Ferreira, respondia normalmente “para estar vivo” (CC1, p.327), e para ser quem era (UEA, p.183), afirmando que quando se escreve, se busca a realização pessoal (UEA, p.185) e o reconhecimento de si próprio. No caso vergiliano, e das suas personagens por relação de *alter-ego*, escrever permitia-lhe um exercício aturado, consistente e vital para a manutenção da sua própria *ipseidade*:

“Mas larvamente, submersamente, em mim o escritor não se cala nunca, ainda quando o parece. Se a literatura é o meu modo de estar vivo, não me é fácil morrer de vez em quando” (IMC, p.39).

“E só por isso escrevo – para que continuamente me reconheça vivo no escrever, para que o sondar-me desencontradamente seja ainda uma forma de me encontrar, para que o ininteligível de mim e da vida seja ainda vida e o simples inteligível dela como vida que é”, (IMC, p.45).

Se a Morte, como temos vindo a reflectir, é um impensável absurdo quando a unidade do que somos é ainda plena, ela começa a rondar o corpo à medida que este se desagrega:

³⁴¹ Tendo no entanto criado uma pirâmide de importância e nobreza que conferia aos seus textos, tendo por topo a ficção, seguida dos ensaios e colmatando na base com os escritos do diário: “O rés-do-chão de mim” (CC 1, p.204).

³⁴² “conscientes do seu papel social ou inconscientes dele, os verdadeiros escritores são exactamente aqueles que conseguem (...) escrever por escrever, escrever para exprimir sentimentos e estados de espírito que se lhes impõem (...) não se pode dizer que o escritor não seja levado a pegar na pena pelo facto de viver em sociedade, pelo facto de saber que não está só, mas (...) escrever é (...) uma necessidade puramente solitária e estritamente individual”, J.G. Simões 1967 : 166.

“O sinal de que vão sendo horas só o próprio o sabe. É um aviso oblíquo, um breve toque no ombro por detrás. Então as coisas começam a ser estranhas como de um país desconhecido e os afectos e o mais começam a retrair-se a si mesmos como se não existissem”, *ENT*, p.47.

A solução é escrever sempre, ainda que a visão se tolde - veja-se o exemplo de Ângela, em *Na Tua Face*, quando, sofrendo de cegueira, pede ao marido que lhe leia, em voz alta, os seus Clássicos - e os movimentos se tornem mais lentos e a produtividade se amenize com o passar dos anos, com a lenta diminuição das capacidades trazida pela velhice.

A única tarefa que importa ressaltar no quotidiano é o acto de escrever e ainda de interrogar: “Escrevo sempre, obstinado e recolhido, remetido à febre da interrogação-limite.” (*IMC*, p.39). Interrogação essa que vem e deve vir do sangue (*AN*, p.103). Através da arte da escrita, os narradores transmitem o seu mundo trágico, no entanto, a palavra acaba sendo sempre insuficiente³⁴³. Se por um lado, a experiência pessoal é inenarrável, indizível ao outro³⁴⁴, como a aparição - “Um acto de presença não se define, não cabe nas palavras. SOU.” (*A*, p. 194) - por outro, é função da palavra, segundo Vergílio Ferreira, e é função da linguagem procurar dizer esse indizível. Todo o *eu* tem a experiência da aparição, que remete para um primeiro *eu originário*, que viveu e sentiu primordialmente. Nós somos os *outros* que seguidamente também o sentem e experienciam, mas somos simultaneamente únicos.³⁴⁵ E aconselhava “Não deixes que ninguém abandone o

³⁴³ C. Cunha 2012a : 50: “Deste modo, os narradores vergilianos travam um combate contínuo contra o poder desfigurativo da palavra e da enunciação, o único meio de que dispõem para pensarem a sua identidade, o tempo, e para configurarem os seus mundos possíveis. O primeiro grande problema é, com efeito, o da identidade. Com efeito, o deíctico *eu* escamoteia uma pluralidade de cronótopos, vivências e distâncias que desvelam uma ausência trágica e insuperável. Paul de Man considera por isso mesmo a escrita autobiográfica uma desfiguração, porque cria uma *figura/face* através do acto linguístico da narração. Contudo, salvar a *deixis* e a escrita da ruína referencial e da catástrofe metafórica não implica uma redenção do discurso, nem permite transpor o nível do *imaginário* lacaniano. Isto o sabe o narrador de *Nítido Nulo*, que instigado pelo filho ou neto (ele não tem a certeza) a enunciar: «Eu estou aqui», declara a impossibilidade de tal enunciação, «Porque dizer essa coisa simples ‘eu estou aqui’, se somos lúcidos não a podemos dizer»: mas ‘eu’ quem? Porque uma fracção desse ‘eu’ não está lá, uma fracção enorme, desde o ‘eu’ que fui sendo e que é o ‘eu’ de agora e é outro, até ao ‘eu’ que está interessado noutras questões quando diz ‘estou aqui’ e portanto não está, até ao *eu* que. É tudo tão difícil. Falar é tão difícil. Mesmo o falar»”

³⁴⁴ “É facto que, no crescente espanto da linguagem, se afigura prenhe de consequências a duplicidade da instância (empírica e verbal) do real instaurada pelo simples desdobramento potencial do *te* em objecto directo e objecto indirecto na abertura de *Em Nome da Terra* (“Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-*te* escrever”), J. Seabra Pereira, 1997 : 218-219.

³⁴⁵ Vide Da Fenomenologia a Sartre 94. Vide o exemplo de *Para Sempre* analisado por C. Cunha, 2012a: 49, a propósito da insustentabilidade da linguagem, o significado das palavras, evocação da aula de filosofia a que Sandra e Paulo assistem na faculdade; reflexão sobre a palavra (também *Escrever*, acerca da palavra poética que só ela tem a capacidade de rondar o indizível no seu próprio silêncio e *Invocação ao Meu*

milagre de escrever. Não deixes que a miséria do teu corpo escureça com a sua sombra a pequena luz da tua escrita” (*E*, p.195). Escrever é, pois, sinónimo de ser.

Nítido Nulo apresenta, na sua construção literária, uma linha temporal contínua, que culmina na execução do preso, e na qual não há esperança; por oposição, em *Alegria Breve*, o cenário de *locus horrendus* numa aldeia-cemitério, persiste a ideia do possível regresso do filho que instala a esperança no amanhã; mesmo *Para Sempre*, com o declínio solar e o crepúsculo a anunciar o fim do dia/fim de vida, evidencia ainda uma paz e uma resistência à morte pela força da vida e da memória do *eu*. O círculo de *Para Sempre*, romance que principia e se processa em anel, revela, por isso, a oposição do pólo negativo com o positivo, o tempo que retoma o ponto de partida, uma totalização temporal que se torna mística, e que nos faz evocar a ideia de redoma protectora, que encerra hermeticamente a memória, o tempo e o *eu* num lugar atemporal, onde a morte não existe e o ciclo se renova³⁴⁶. A obra vergiliana é sempre um eterno recomeçar³⁴⁷.

Apesar do cansaço que a escrita solitária lhes confere, os narradores-protagonistas vivem do acto de escrever e é na palavra e pela palavra que o passado assoma ao presente e a presença da mulher amada é possível. Os narradores vergilianos criam mundos desejados, alternativos ao presente que experienciam, mas reconhecem que, embora a palavra seja a grande criadora, buscam-na uma vida inteira, refere o próprio Vergílio Ferreira (*CC 3*, p.13) e possuem a trágica consciência da impossibilidade de tornar esses mundos reais.

Corpo). Cf. I. Fonseca, 1992a: 115-119. E. Lourenço reflecte sobre o carácter agónico e antagónico do combate do homem consigo e com o outro de si perante o absurdo e no carácter apologético da missão que é revelar a *aparição*, que desemboca na impossibilidade da palavra incomunicável, visto que a verdade do homem incomensurável só é possível através da Arte (1986: 30).

³⁴⁶ Ou, segundo Vergílio Ferreira, é apenas um fracasso do escritor que não soube dar uma linha contínua ao seu romance (*Um escritor apresenta-se* : 282, 1981, “E é justamente porque o livro leva a um impasse que a forma geométrica dele é um círculo – o que avulta no seu final”).

³⁴⁷ A obra vergiliana não é uma mas sim várias mudanças, diversas mutações, ou por outra, evoluções de uma mesma ideia ou temática obsessiva, como vimos, mas apresentadas de uma forma diferente, segundo uma visão/óptica direccionada de um novo ângulo, conforme as experiências literárias que “Cada um dos romances de Vergílio Ferreira, desde *Vagão J* a *Cartas a Sandra* representa uma etapa ou uma experiência, na formação, na evolução, na aprendizagem da existência e de uma sensibilidade, na formação e (...) emoção que está nela e na vida. O homem vergiliano é sempre o mesmo e o único, em constante processo de aprendizagem (...) Vergílio Ferreira é o romancista da constante e essencial mudança das coisas. Não obstante é também o romancista que deseja representar a sensibilidade de um homem permanentemente mergulhado em angústia, o que significaria dizer que, para ele, na transitoriedade ou na constante mutação a que todas as coisas estão sujeitas, a angústia é um elemento permanente” J. Paiva 2007: 41.

“Que me resta para a vida senão o imaginar? Porque a realidade pesa tanto (...) Criar-te na palavra que te invente e é toda a tua verdade (...) Vou inventá-la rapidamente antes de alguém ma negar – meu amor (...) Criar à minha volta a harmonia que não há não houve”, *PS*, p.68.

A aparição, o milagre, a revelação, os momentos privilegiados, a consciencialização, a criação e a graça nascem do poder da palavra e da escrita, ainda que não possam tornar-se uma realidade plausível, palpável para os narradores-protagonistas, são a força mística que os faz (re)viver ainda e continuar a escrever.

“Atropelo-me de palavras. E o que há mais do que isso? A palavra que revele, a que inteira, e o mundo nela para o entendimento da vida.” *PS*, p.66.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Il faut avoir vieilli pour écrire sur le penser"

D. Anzieu, 1994: 2.

É uma fatalidade indesejável, envelhecer, no entanto, ninguém escapa a esse facto biológico. Levar a cabo uma reflexão sobre a ideia de envelhecimento no relato de primeira pessoa, como é o caso dos protagonistas vergilianos, e pensá-la à luz do *mythos*-narrativa fictiva foi a nossa maior preocupação durante a elaboração deste trabalho.

A narrativa ficcional é, por isso, uma via de estabelecer ainda uma esquematização concordante das peripécias discordantes da nova vida (a viuvez de João incita-o a redigir a epístola a Mónica). A narrativa detém, nos romances supra estudados, o poder de recuperar ou recriar a essência de uma vida, de uma identidade vivida e de a confirmar, pelo mito de si mesma. Isto é, permite ao *eu* ser capaz de, através da intriga, se reconhecer a si próprio e apropriar-se ainda da sua existência temporal: “reflexão sobre o papel da narrativa – *mythos* – no processo de reconhecimento do homem nela (o narrador) e no processo de compreensão do tempo aí cristalizado (...) esta reescrita na ficção – como é o caso em Vergílio Ferreira - pode conviver com a reflexão teórico-filosófica sobre ela, por parte do autor, no contexto da sua produção ensaística”³⁴⁸.

P. Ricoeur lembra-nos a importância de analisar a mediação operada pela leitura do mundo do texto e do mundo do leitor, advertências que orientaram o horizonte da nossa análise da obra vergiliana, precisamente porque a leitura do mundo do texto e a leitura do mundo interior do autor ou das suas personagens se cruzam. A escrita é, como vimos, o reinventar da memória, através da narrativa ficcional, revisitando o passado em busca de um sentido que tudo una³⁴⁹. Sendo que o momento da escrita e da conseqüente catarse é desencadeado por uma situação-limite, neste caso, a reflexão sobre a doença, sobre o processo de envelhecimento e sobre a morte, quer do *eu*, quer do outro,

³⁴⁸ M. Fialho, 2015: 135.

³⁴⁹ M. Fialho, 2015: 136.

do ser amado. As cartas escritas pelos narradores autores, assinalando *Em Nome da Terra* como expoente máximo, pois toda a obra é uma carta, não são mais do que uma tentativa de extrapolar uma situação penosa, procurando através da escrita, ceifar a disforia experienciada.

Porque a velhice pode ainda ser um tempo de dívida e de transmissão pela narrativa, uma forma de tempo vivido partilhada com o outro; além de que esta pode ser e é o lugar da construção da nova identidade em que a pessoa procura reconhecer-se, ao longo do seu percurso vivencial, evitando, o mais possível, a chegada da impotência extrema da velhice ou da doença mental. Diz-nos J. Porée, que o desânimo reside no facto de a pessoa já não poder narrar-se, ligando em conjunto o fio da sua vida aos fios inumeráveis de vidas conhecidas e desconhecidas que se correspondem na sequência das gerações.

A organização do campo prático da vida durante o processo de envelhecimento surge, pois, por meio do *mythos* narrativo nos romances. Cria-se assim uma temporalidade própria, narrativa, que se desenrola no trabalho de representação da acção. A nossa concepção de tempo vivido não resulta de uma compreensão do tempo cosmológico, mas é antes tributária do mundo da acção, dos seus encadeamentos e da sua lógica. O tempo criado pela narrativa, não esqueçamos, não é puramente construído, pois de acordo com P. Ricoeur, há na própria *praxis* aspectos pré-configuradores do tempo que servem de material à actividade mimética de configuração da intriga. Esta é apenas uma mediação entre as referidas prefigurações e a lógica da acção humana. Logo, a narrativa permite-nos perceber a semântica da acção vivida, e neste caso a semântica da experiência vivida do envelhecimento e seu drama subsequente.

O *poietes* deve então tornar credível e compreensível a intriga, isto é ser realista. O que torna convincente a sua intriga é o carácter provável desta na intuição do poeta e, em seguida, na compreensão do público (*Poética* IX, 1451b 9-45). O microcosmos da intriga torna-se para quem a recebe uma representação do mundo e da vida, cujos contornos são muitas vezes difusos, sobretudo em situações-limite, suscitando assim a compaixão no espectador-leitor (*Poética* IX 1452a 1-4).

Em *Para Sempre*, Paulo organiza o tempo que lhe resta e tem o poder de reconfigurar o seu futuro finito, tanto mais que retorna à casa onde vivera na

infância, escolhendo para si e para a sua vida já breve, um cenário familiar; no lar de idosos, de *Em Nome da Terra*, a realidade de João é a antítese, é a quase não-liberdade de escolha, numa fase mais avançada da velhice e limitado ainda pela sua falta de mobilidade.

A personagem vergiliana, tal como o romance vergiliano em geral – tal como o atestaram já diversos estudiosos do romancista antes de nós e nós seguimos na sua senda – é um modelo, uma base, que se repete numa espiral de novos formatos: “Siempre imaginé que el Paraíso sería algún tipo de biblioteca”, disse Jorge Luís Borges, pois é onde se concentra o conhecimento, na palavra. A personagem vergiliana é, por excelência, desta feita, o bibliotecário, complexificado, ao longo das obras em *crescendo*, como pintor, escritor, professor, aquele que possui o privilégio e o equilíbrio de centrar em si o poder máximo da palavra (dita, escrita, desenhada, em suma, pensada e partilhada)³⁵⁰. A concentração da palavra e a *presentificação* de uma ideia que se constrói do passado, através da memória-ficção, fazem parte da atitude empenhada da personagem vergiliana, “permanentemente interrogativa, sempre à procura (que ele se fixe na procura e não queira uma resposta, se não o acompanhamos, temos de compreendê-lo: é a sua forma de ser e estar na vida.)”³⁵¹. Retomamos a ideia segundo a qual a busca de um sentido unificador virá, sem dúvida, de dentro para fora, e que o que move o *poietes* não é um factor exterior, mas sim a sua consciência finita, a sua essência humana, mediada pelo *mythos*, ultrapassando-se a si mesma pela vontade interior e pela escrita:

“Senta-te diante da folha de papel e escreve. Escrever o quê? Não perguntes. Os crentes têm as suas horas de orar, mesmo não estando inclinados para isso. (...) Escreve e não perguntes. Escreve para te doeres disso, de não saberes. E já houve resposta bastante.” (*P*, p.73).

³⁵⁰ “Penso sobre o protagonista de *Para Sempre*, Paulo, o bibliotecário aposentado, e acontece-me ver nele uma espécie de síntese das principais figuras dos romances anteriores de Vergílio Ferreira. Alguns são artistas, homens de Letras, professores, jornalistas, escritores... De Carlos Bruno, de *Mudança*, até Paulo, passando por António Santos Lopes, de *Manhã Submersa*. (romance-relato da sua aprendizagem intelectual e existencial no Seminário), Mário, o pintor de *Cântico Final*, (e todo um grupo de artistas ou amantes da arte presentes no romance), Alberto Soares, o professor-escritor-pensador de *Aparição*, Júlio Neves, o escritor de *Rápida a Sombra*, etc., etc. Até Paulo, o bibliotecário de *Para Sempre*, esses protagonistas romanescos representativos do criar, do pensar, do saber se vão, nitidamente, tornando mais complexos. Na impossibilidade de reunir num só personagem toda a vastidão da complexidade e do conhecimento humanos, o escritor as concentrou, simbolicamente, no bibliotecário. Tal como numa biblioteca se concentra toda a sabedoria do Homem”, J. Paiva, 2006: 18.

³⁵¹ M. Júlio 1997 : 236.

“Quando é que arranca para escrever um livro? – Quando atingir um ponto em que não seja eu a escrevê-lo, mas ele a mim”, Vergílio Ferreira, *Pensar*, (P, p.130).

É perceptível e isso observa-se ao longo de toda a obra, a evolução do escritor, a continuidade do seu pensamento, o desdobramento, na permanente temática da reflexão da palavra, da escrita, da estética e da arte do romance. Diz o autor em *Invocação ao Meu Corpo* (IMC, p.295): “uma consciência só se exerce, só realmente existe, se encarnada na *palavra*. Assim pois, a palavra é a expressão definitiva do homem”, através da qual o *eu* explicita, se esclarece, para atravessar o campo minado da solidão. E todavia, dizia ainda Vergílio Ferreira que “o romance é um biombo: a gente despe-se por detrás” (CC 1 p.11), crendo que um escritor nunca se expõe por completo e quando o faz usa o biombo para desvelar e esconder. Alicerçado em subterfúgios vários, barrica-se por detrás de biombo que o afastam, ainda que com uma fina parede de permeio, dos olhares devoradores do público³⁵².

Com base no estudo realizado, compreendemos de que forma Vergílio Ferreira entendia e ficcionalmente construía a sua ideia acerca do processo do envelhecimento e da revolta trágica das personagens contra o presente de degenerescência que vivenciam e o impossível retorno ao passado. No caso do protagonista de *Para Sempre*, deparamo-nos com a representação do envelhecimento biológico, natural, organizado inclusive, um percurso voluntário pelas memórias e pelos espaços do Passado; o protagonista de *Em Nome da Terra*, em clara oposição, revela a angústia de uma velhice sofrida e penosa, fruto de uma solidão não-voluntária e do despojamento do cenário familiar. Apesar de se tratar de uma violação da intimidade, assunto infelizmente muito actual e presente nas sociedades contemporâneas e sobre qual nos devemos debruçar e, de forma prática, procurar intervir, cremos que a obra, longe de ser fúnebre, nos traz um olhar cru sim, mas real e positivo. Não podemos, pois, de forma alguma concordar com J. Paiva³⁵³, que vira no romance tardio *Em Nome da Terra* uma obra tétrica e sinistra, onde é apenas cantado o corpo em decadência, romance “deprimente até à doença” que lhe ofereceu dificuldades, até porque fazia parte

³⁵² M. Lebres 2004: 41.

³⁵³ J. Paiva, 2006 : 186.

do seu *corpus* de análise. J. Paiva atribui-lhe ainda o epíteto de romance sem esperança, onde a degradação física e a conspurcação trazida pela velhice são valorizadas.

Após um trabalho de fundo em torno dos romances seleccionados e, cotejando-os com outros do autor, não podemos de forma alguma estar de acordo com a posição deste estudioso. Embora o presente de João Vieira não possa ser considerado favorável, nem o da maioria das personagens vergilianas se afigura promissor - Jaime de *Alegria Breve* vê-se só numa aldeia abandonada e terá de ser ele a enterrar o cadáver da mulher (“preparo minha mulher (...) Embrulho-a num lençol, tento erguê-la, mas como pesa! A terra ávida exige-a com violência”, cf. *AB*, pp.220-221); Cláudio, de *Até ao Fim*, estabelece uma ligação nocturna com o cadáver do filho no velório (“A sós contigo. Toda a história do mundo reduzida a mim e a ti”, *AF*, p.14); Alberto de *Aparição* e Paulo de *Para Sempre* recriam uma retrospectiva do seu passado para o compreenderem; Paulo perde a companheira de vida devido a um cancro e assiste ao seu definhamento – todas estas personagens, com especial ênfase para as dos romances mais tardios, lutam diariamente para ultrapassar os obstáculos do quotidiano e dedicam-se à escrita, envoltas no silêncio nocturno, como fuga ao(s) labirinto(s) das suas vidas³⁵⁴, todavia têm por objectivo esperar sempre o amanhecer, a Manhã que trará uma Nova Ordem³⁵⁵, “Dorme. Amanhã é um dia novo” (*AB*, p.222), e novas esperanças, “A purificação. No que em lixo vai ficando do que fomos como gente. O desprendimento em mãos limpas (...) E vão sendo horas enfim de descermos ao rio. Amanhã talvez? Hoje. Um dia.”, (*ENT*, p.270).

É, efectivamente, essa esperança na redenção pela escrita que afasta e salva o *eu* de cair no pensamento depressivo e obsessivo da sua finitude e impede o romance de se afundar numa veia deprimente, permitindo aos protagonistas assumirem o seu passado, o presente-instante-limite e o seu futuro, ainda que reduzido. Aceitar ainda a sua própria grandeza, insiste Vergílio Ferreira, e sobretudo aquela que os ultrapassa, e igualarem-se ao “imenso e imperscrutável” (*PS*, p.302), que lhes derrama toda uma luminosidade final, “para sempre”:

³⁵⁴ M. Cardoso 2012: 258-259.

³⁵⁵ Vide H. Godinho, 1982 : 10.

“Como pode sonhar-se o homem na plenitude de ser homem, na razão de haver um limite para a sua ansiedade, para a sua inquietação? Nós pensámo-nos sempre, quando inquietos, na tranquilidade final. O ocaso do Sol foi sempre a certeza do seu novo nascimento, e a noite, que os mediava, um repouso antecipado na certeza de um novo dia”,

Vergílio Ferreira, "ansiedade/angústia e a cultura moderna", p.9

Nessa recuperação ficcional pela memória do que pode constituir a essência, a verdade de uma vida, recuperação a que chamámos *mito de si mesmo*, pode o narrador, na sua velhice, reconhecer-se como o que foi e o que é ‘sendo’, e só assim abrir-se à capacidade de construir projecto e valorizar o futuro – o futuro (“findo”) que lhe resta. Essa capacidade é filha da liberdade e dignidade dela decorrente, experienciada pelo velho, como velho, assumidamente, sem camuflagens nem complexos, mas com a dignidade de ser humano e a peculiaridade e competências de cada tempo de vida. Do projecto faz parte a competência da memória prospectiva, do projecto faz parte o maior dos desafios – o luto por si mesmo – mas o projecto só é viável na liberdade de Paulo e na solidariedade e afeto, que traduz o reconhecimento do *outro*, que Vergílio Ferreira denuncia com veemência como inexistente no mito da velhice de João: um mito que espelha a dura realidade a que está votada a vivência da velhice na contemporaneidade, sobretudo em contexto urbano.

A voz da ficção desnuda, de maneira implacável mas capaz de tocar o leitor até às entranhas, o que espera o homem contemporâneo no fim da sua vida. Compaixão e temor acompanham aristotelicamente o leitor ao terminar o seu percurso de leitura: é que aí se reconhece irmanado a uma humanidade potencialmente objecto de desprezo e olvido e, como tal, sente, no seu horizonte, o pairar a ameaça.

Assim, retomando o lema vergiliano de "escrever para ser", se entende nele uma outra dimensão: a de ‘escrever para ser com’. A grande interrogação vergiliana e a busca de revelação na escrita são inseparáveis de um sentimento de humanidade envolvente que abre caminho ao ‘ser/ser com’ do leitor no seu tempo – mais irmanado com a humanidade ao seguir e vivenciar como potencialmente seu ou de qualquer homem o itinerário do mito vergiliano.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1. LITERÁRIA

Romances

FERREIRA, V. (1982), *Cântico Final*, Círculo de Leitores, Lisboa.

FERREIRA, V. (1983), *Nítido Nulo*, Bertrand Editora, Amadora.

FERREIRA, V. (1986), *Alegria Breve*, Biblioteca Fundamental da Língua Portuguesa, séculos XIX e XX, Amigos do Livro, Bertrand Editores, Lisboa.

FERREIRA, V. (1990), *Apelo da Noite*, Bertrand Editora, Venda Nova.

FERREIRA, V. (1990), *Signo Sinal*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1993), *Rápida a Sombra*, Bertrand Editora, Venda Nova.

FERREIRA, V. (2002), *Aparição*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA V. (2008), *Para Sempre*, Quetzal, Lisboa.

FERREIRA, V. (2008), "Uma esplanada sobre o mar", *Contos*, Bertrand Editora, Lisboa, pp.212-218.

FERREIRA, V. (2009⁹), *Até ao Fim*, Quetzal, Lisboa.

FERREIRA V. (2009¹⁰), *Em Nome da Terra*, Quetzal, Lisboa.

FERREIRA, V. (2010), *Cartas a Sandra*, Quetzal, Lisboa.

FERREIRA, V. (2011⁵), *Estrela Polar*, Quetzal, Lisboa.

Diários

FERREIRA, V. (1981), *Conta-Corrente 1, 1969-1976*, Livraria Bertrand, Lisboa.

FERREIRA, V. (1990³), *Conta-Corrente 2, 1977-1979*, Livraria Bertrand, Lisboa.

FERREIRA, V. (1983), *Conta-Corrente 3, 1980-1981*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1993²), *Conta-Corrente 4, 1980-1981*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1987), *Conta-Corrente 5, 1984-1985*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1993), *Conta-Corrente - nova série I*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1993), *Conta-Corrente - nova série II*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1994), *Conta-Corrente - nova série III*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1994), *Conta-Corrente - nova série IV*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1990³), *Espaço do Invisível 1*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1991²), *Espaço do Invisível 2*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1977), *Espaço do Invisível 3*, Biblioteca Arcádia, Lisboa.

FERREIRA, V. (1998), “À Voz do Mar”, in *Espaço do Invisível 5*, Lisboa, Bertrand, pp. 83-89.

FERREIRA, V. (1998), “Ao Aceno da Legenda”, in *Espaço do Invisível 5*, Lisboa, Bertrand, pp. 123-128.

Ensaaios

FERREIRA, V. (1981), “ansiedade/angústia e a cultura moderna”, in *Colóquio Letras*, nº 63, Setembro, Lisboa, FCG, 5-10.

FERREIRA, V. (1994), *Invocação ao Meu Corpo*, Venda Nova, Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (1998), *Interrogação ao Destino, Malraux*, Venda Nova, Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (2001), *Escrever*, edição de H. GODINHO, Lisboa Chiado, Bertrand Editores.

FERREIRA, V. (2004⁷), *Pensar*, Lisboa Chiado, Bertrand Editores.

FERREIRA V. (2010), *Carta ao Futuro*, Lisboa, Quetzal Editores.

SARTRE, J. P. (1970³), *O Existencialismo é um Humanismo*, tradução e notas de Vergílio Ferreira. Editorial Presença, Lisboa.

Entrevistas

PADRÃO, M. G. (1981), *Vergílio Ferreira: Um escritor apresenta-se* (apresentação, prefácio e notas de), Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Vila da Maia.

PEDROSA, I. (1992), "Vergílio Ferreira, «Escrever é uma forma de rezar»", in *Revista Expresso*, 17 de Outubro, 74-80-R.

ROUGLE, William (1979) "A influência da literatura russa em Vergílio Ferreira", documento inédito.

2. FILOSÓFICA

ANDRIEU, B. (2004), *A Nova Filosofia do Corpo*, trad. de PEREIRA E., Epistemologia e Sociedade, Lisboa, Instituto Piaget.

ANZIEU, D. (1994), *Le Penser, Du Moi-Peau au Moi-Pensant*, Paris, Dunod.

ARISTÓTELES, *Poética* (2004), trad, notas e comentário de A. M. Valente, prefácio de M. Rocha Pereira, Lisboa, FCG.

BACHELARD, G. (1984), *La Poétique de L'Espace*, Quadrige, Paris, Presses Universitaires de France.

_____ (1963), *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Corti.

CAMUS, A. (1942), *Le Mythe de Sisyphe – essai sur l'absurde*, Les essais XII, Russie, Paris, Gallimard.

CAMUS, A. (1959), *Noces, suivie de l'Été*, Paris, Gallimard, coll. Folio.

ENTRALGO P.L. (1987), *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona, Editorial Anthropos.

_____ (1965), "La Acción de la Palabra Poética", in *Obras*, Madrid, Editorial Plenitvd.

JANKELEVITCH V. (1977), *La Mort*, Champs, Paris, Flammarion.

LUKACS, G. (1960), *Realismo e Existencialismo*, trad., Lisboa, Biblioteca Arcádia de Bolso.

MERLEAU-PONTY, M. (1945), *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Bibliothèque des Idées, Mayenne, Éditions Gallimard.

_____ (2002), *Causeries 1948*, Paris, Éditions du Seuil.

POREE, J. (2005), *"Il y a tant de défauts en la vieillesse, tant d'impuissance"*, *Variations*, Éditions Pleins Feux.

_____ (2008), "Redéfinir la Maladie et la Santé", in MANUEL MARTINS, A e PORTOCARRERO M.L (coords.) *Revista Filosófica de Coimbra*, nº33, Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Fundação Eng. António de Almeida, 185-202.

_____ (2010), "Expliquer, comprendre et vivre la maladie", in PIERRON, Jean-Philippe (dir.) *Introduction à l'herméneutique médicale*, Paris, Le Cercle Herméneutique, pp.45 e sgg.

_____ (2012), *O Mal, Homem Culpado Homem Sofrido*, tradução de H. BARROS, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

RICOEUR, P. (1982), "Entre temps et récit: concorde et discorde", in *Recherches sur la philosophie et le langage*, Grenoble, Université des Sciences Sociales, pp.3-14.

_____ (1983), *Temps et Récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Essais, Paris, Éditions du Seuil.

_____ (1984), *Temps et Récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Essais, Paris, Éditions du Seuil.

_____ (1985), *Temps et Récit, 3. Le temps raconté*, Essais, Paris, Éditions du Seuil.

_____, (1988), *Philosophie de la volonté I - Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier 17-22.

_____ (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.

_____ (1991), "Life in quest of narrative", in D. Wood (eds), *On Paul Ricoeur. Narrative and interpretation*, London, New York Routledge.

_____ (1992), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, Arrecife Priducciones.

_____ (1995), *Réflexion faite, Autobiographie intellectuelle*, philosophie, Paris, Éditions Esprit.

_____ (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.

SARTRE J. P. (1943), *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard.

SICARD, D. (2002), *La Médecine sans le corps, une nouvelle réflexion étique*, Paris, Plon, sobretudo pp.66-85.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

1. LITERÁRIA

ARTIGOS, TRABALHOS ACADÉMICOS E MONOGRAFIAS SOBRE VERGÍLIO FERREIRA

AGUIAR-BRANCO, F. (1993), in Homenagem a Vergílio Ferreira, Faculdade de Letras do Porto, por ocasião dos 50 anos de vida literária, 28, 29 e 30 de Janeiro

de 1993 - *Vergílio Ferreira, Actas do Colóquio Interdisciplinar*, Fundação Eng. António de Almeida, pp.19-20.

ALCOFORADO, D. (1998), "Fotografia, palavra e transcendência. Em torno de algumas afirmações de Vergílio Ferreira", in *revista da Faculdade de Letras*. Série de Filosofia, 2ª Série, vol. 11, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp.217-235.

AMARAL, F. (1991), "Em Nome da Terra, Alteridade e Transfiguração", in *Colóquio Letras*, nº120, Abril, pp.43-50.

BOTELHO, F. (1987), "*Vergílio Ferreira, Até ao Fim*" in *Colóquio Letras*, nº99, Lisboa, FCG, 96-97.

BRÉCHON, R. (1992), "Dois textos sobre Vergílio Ferreira", in *Colóquio/Letras*, nº123/124, pp. 349-353.

_____ (1995), "Métamorphose du Roman", in *Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp.115-120.

_____ (2003), "Quarante ans de Souvenirs", in M. J. Nobre Júlio, *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, Bertrand Editora, Lisboa, pp.28-37.

BUESCU, H. (1995), "Do corpo e da memória – Presença, ausência: *Em Nome da Terra*", in *Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp.129-137.

BULGER, L. F. (1995), "*Em Nome da Terra*, o tempo do desassossego", in *Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp.145-154.

CABRAL, M. J. (2014), "Le devenir du corps et l'écriture: de *Noces à Penser*", in SANTOS, A. C., NATARIO, M. C., CABRAL M. J., MALATO, M. L., EPIFANIO, R. (2014), *L'exil et le royaume: D'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, Le manuscrit Recherche – Université, Exotopies, Paris, 113-133.

CARDOSO, M. (2012), "Labirinto, escrita e eternidade em *Aparição* de Vergílio Ferreira", in REIS, C., BERNARDES, J. A., SANTANA, M. H., *Uma coisa na ordem das coisas, estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 253-261.

CARMO, S. (2004), *Sintaxe e Semântica do Verbo Ser no Romance em nome da terra de Vergílio Ferreira*, Dissertação de Mestrado em Ensino da Língua e da Literatura Portuguesa, Universidade da Madeira, Funchal.

CASTRO A. (2013), "*Cântico Final: Uma trajetória de aprendizagem*", *Revista Memento*, V.4, jan-jun.2013, *Revista do Mestrado em Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR*, pp.173-186.

COELHO, N. (1982), "Vergílio Ferreira, ficcionista da condição humana", in GODINHO, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, temas portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Vila da Maia, 249-287.

CUNHA, C. M. F. (2012a), *Os Mundos (Im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Difel, 2ª edição, Algés.

_____ (2012b), "O estilo tardio de Vergílio Ferreira", in Petrov, P. et alii (eds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Século XX*. Vol. 1, Santiago de Compostela - Faro, Associação Internacional de Lusitanistas – Através Editora, 31-40.

DIMAS, S. (2014), "O absurdo da morte e a evidência originária da imortalidade do *eu* em Vergílio Ferreira", in SANTOS, A. C., NATÁRIO, M. C., CABRAL M. J., MALATO, M. L., EPIFÂNIO, R. (2014), *L'exil et le royaume: D'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, Le manuscrit Recherche – Université, Exotopies, Paris, 179-190.

FARRA, M. L., (1978), *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*, São Paulo, Ática.

FIALHO, M. C. (1982), "O Homem Paixão Inútil na *Aparição* de Vergílio Ferreira", in H. GODINHO (org.) *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, IN/CM, 49-64.

_____ (1997), "A infância-mito e Vergílio Ferreira ou a nostalgia da *Arche*", in *Confluências, Le Souvenir d'enfance*, nº15, Instituto de Estudos Franceses, Service Culturel de l'Ambassade de France, Coimbra, 203-217.

_____ (1998), "A semântica do espaço no romance *Para Sempre* de Vergílio Ferreira", in T.F. EARLE (coord.) *Associação Internacional de Lusitanistas, Actas do Quinto Congresso*. Oxford-Coimbra: Universidade de Oxford, 669-678.

_____ (1999a), "A presença da Antiguidade como referência estruturadora no romance de Vergílio Ferreira – Horácio - Ricardo Reis", in *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, Actas do I Congresso da APEC, Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 331-343.

_____ (1999b), "A presença da Antiguidade como referência estruturadora no romance de Vergílio Ferreira – II Ângela ou a filologia morta em *Na Tua Face*", in *Humanitas*, Vol. 51, 323-337.

_____ (2004), "Coimbra no romance de Vergílio Ferreira", in *Boletim de Estudos Clássicos*, 41, Junho, 63-72.

_____ (2012), "Vergílio Ferreira e a Antiguidade Clássica", in PIMENTEL, C., MORÃO (eds.), P., *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura*, Lisboa, Editora Campo da Comunicação, 197 - 206.

_____ (2015), "Ecos de Platão em Vergílio Ferreira", in SILVA, M., AUGUSTO, M. (coords), *A Recepção dos Clássicos em Portugal e no Brasil*, Série Mito e (Re)escrita, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 131-144.

FONSECA, F. I. (2008), *Vergílio Ferreira, Diário Inédito 1944-1949*, Bertrand Editora (eds), Lisboa.

_____ (1992a), *Vergílio Ferreira: a celebração pela palavra*, Livraria Almedina, Coimbra.

_____ (1992b), *Deixis, Tempo e Narração*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, sobretudo a terceira parte, dedicada à análise da obra vergiliana.

_____ (2003), "Vergílio Ferreira, *Escrever*: o título inevitável", in *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas* nº10, Porto, pp.479-494.

_____ (2008), *Diário Inédito, 1944-1949*, Espólio de Vergílio Ferreira, Bertrand Editora, Lisboa.

FRANZ, M. (2006), *A inquietude da memória: o significado do lembrar em romances de Vergílio Ferreira*, Cidade Futura, Florianópolis.

GAMELAS DE CARVALHO, M. C. (2005), "Da (im)possibilidade do amor em *Para Sempre* de Vergílio Ferreira", *Educação & Comunicação*, 8, pp.23-39.

GAVILANES LASO, J. L., (1989), *Vergílio Ferreira. Espaço Simbólico e Metafísico*, trad. port. de MASSANO, A. J., Lisboa, Dom Quixote.

_____ (1997), "Vergílio Ferreira e o romance existencialista", in *Máthesis 6*, Faculdade de Letras da Universidade Católica de Viseu, Viseu, 205-214.

GODINHO, H., (1985), *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*, Instituto Nacional de investigação Científica, Lisboa.

_____, Ferreira S. (1993), *Vergílio Ferreira, fotobiografia*, Lisboa, Bertrand Editora.

_____, (1995), "O que é a morte para Vergílio Ferreira?", in *Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp.277-283.

_____, (2011), "O outro em Vergílio Ferreira", in *Cadernos do Ceil*, Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário, nº1, Narrativas e Mediação, Figuras, 83-88.

GORDO, A. S. (1995), *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora.

_____, (2004), *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*, Editora Luz da Vida, Coimbra.

GOULART, R. M. (1990), *Romance Lírico, o percurso de Vergílio Ferreira*, Bertrand Editora, Viseu.

_____, (1997), *O Trabalho da Prosa. Narrativa, Ensaio, Epistolografia*, Angelus Novus, Coimbra, pp.57-128.

_____ (2007), “A escrita do fragmento: ensaio, diário ou «Romance aos Quadrinhos»”, in CORDEIRO, C., SIMÕES, M.J. (coord.), *O Texto Breve: para uma abordagem inicial*, Centro de Literatura Portuguesa, Imprensa de Coimbra, 115-130.

_____ (2008), “Vergílio Ferreira: do pensamento à escrita”, in *Revista Metamorfoses*, nº9, Cátedra Jorge de Sena, Faculdade de Letras UFRJ, Rio de Janeiro, 201-209.

GUIMARÃES, C. S. (2008), *Corpo, Morte e Memória: Uma leitura de Em Nome da Terra de Vergílio Ferreira*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro (artigo disponível em linha).

HOUDKOVÁ, B. (2006), *O tema da solidão no romance Em Nome da Terra de Vergílio Ferreira*, Brno (artigo disponível em linha).

JESUS E CUNHA M. (2003), *Existência e sentido em Vergílio Ferreira, a mediação do literário*, Dissertação de Mestrado em Filosofia Contemporânea, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

JÚLIO, M. J. (1996), *O discurso de Vergílio Ferreira como Questionação de Deus*, Edições Colibri, Lisboa.

_____ (1997), “O Discurso de Vergílio Ferreira como processo e questionação de Deus”, in *Máthesis* 6, Faculdade de Letras da Universidade Católica de Viseu, Viseu, 223-237.

_____ (2003), *In Memoriam de Vergílio Ferreira*, org. de, Bertrand Editora, Chiado.

LEBRES, M. I. (2004), *Vergílio Ferreira e o Universo Feminino nas obras Alegria Breve e Para Sempre*, Dissertação de Mestrado em Língua, Cultura e Didáctica, Universidade da Beira Interior, Covilhã.

LEITE, C. (2008), *Corpo: vegetação de ruína – Em nome da terra de Vergílio Ferreira*, Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro. Departamento de Línguas e Culturas.

LIND, G. (1986), “Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira”, in *Colóquio Letras*, nº90, Março, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 35-46.

LOPES J. (2010), *As polémicas de Vergílio Ferreira*, Algés, Difel.

LOURENÇO, E. (1986), “Vergílio Ferreira, Do alarme à jubilação”, in *Colóquio Letras*, nº90, Março, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 24-34.

MARNOTO, I. (1995), “Memória de alguém, memória de ninguém”, in *Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp.403-411.

MARTINS, J. C. (2005), “Sol de inverno: *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira – velhice, memória e consciência do corpo”, in FERREIRA, A. (coord.) *A Luz de Saturno – figurações da velhice*, Universidade de Aveiro, pp.39-51.

MEDEIROS, W. (1996), “Memória de Vergílio Ferreira”, in *Humanitas*, vol. 48, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, pp.337-339

MOURÃO L. (2003), “Manchas, uma leitura de *Cântico Final* e *Na Tua Face*”, in M. J. Nobre Júlio, *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, Bertrand Editora, Lisboa, pp.287-299.

NATÁRIO, C. (2009), “O existencialismo: diálogo entre Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira”, in *Colóquio Letras*, nº170, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp.174-182.

_____ (2014), “Il faut imaginer Sysiphe heureux: entre Albert Camus et Vergílio Ferreira”, in SANTOS, A. C., NATARIO, M. C., CABRAL M. J., MALATO, M. L., EPIFANIO, R. (2014), *L'exil et le royaume: D'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, Le manuscrit Recherche – Université, Exotopies, Paris, 43-59.

NETTO, E. L. (2008), “A persistência da memória: *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira”, in *XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências*, Julho de 2008, USP, São Paulo.

PAIVA, J. (1984), *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*, Edições Encontro /Gabinete Português de Leitura, Recife.

_____ (2006), *O lugar de Vergílio Ferreira na Literatura Portuguesa do Séc. XX*, Recife.

_____ (2006), *As palavras e os dias, Vergílio Ferreira - Diário de uma experiência académica, 2001-2006*, Associação de Estudos Portugueses João Emerenciano, Recife.

_____ (2007), *Para Sempre, romance síntese e última fronteira de um território ficcional*, Editora Universitária, UFPE.

_____ (2011), *Em nome da escrita; estudos sobre Vergílio Ferreira*, Editora Universitária, UFPE, Recife.

PALMA-FERREIRA, J. (1972), *Vergílio Ferreira, Análise crítica e selecção de textos por*, Arcádia, Lisboa.

PEREIRA, L. (2003), “Um amor quase perfeito”, in M. J. Nobre Júlio, *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, Bertrand Editora, Lisboa, 310-328.

PIWNIK, M. H. (2005), “Simone/Sandra: Simone de Beauvoir e Vergílio Ferreira perante a velhice”, in FERREIRA, A. (coord.) *A Luz de Saturno – figurações da velhice*, Universidade de Aveiro, 29-37.

PRADO COELHO, J. (1982), "Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à bira odo intemporal", in GODINHO, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, temas portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Vila da Maia, 175-180.

RODRIGUES I. C. (2002), "Uma liturgia visível: arte e sagração em Vergílio Ferreira", in *Vária Escrita. Cadernos de estudos arquivísticos, históricos e documentais (Actas do Encontro Internacional Vergílio Ferreira)*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 171-186.

_____ (2005), "Cão como o homem. O cão e a condição humana em Vergílio Ferreira", in *Forma Breve*, nº3, A Fábula, Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 215-220.

_____ (2006), *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Departamento de Línguas e Culturas, Dissertação para obtenção do grau de Doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro.

SEABRA PEREIRA, J. C., (1997), «*Bildungsreise* sem Regresso ao Lar» (ou o literário como real absoluto em Vergílio Ferreira), *Máthesis* 6, Faculdade de Letras da Universidade Católica de Viseu, Viseu, 215-221.

_____, J. C. (2005), *Para conhecer Vergílio Ferreira*, Rota dos Escritores do séc. XX, Edição Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro.

SEIXO, M.A., (1997), "A Pequena Brasa Viva: implicações teórico-literárias da obra de Vergílio Ferreira", *Máthesis*, 6, Faculdade de Letras da Universidade Católica de Viseu, Viseu, pp.193-204.

SERPA, A. (1999), *Vergílio Ferreira, a arte de comunicar*, Direcção Regional de Educação, Angra do Heroísmo.

SIMÕES, J.G (1967), *Novos Temas, Velhos Temas, Ensaios de Literatura e Estética Literária*, Porto, Portugália Editora.

SOARES, M. A. (2011), *Vergílio Ferreira, O excesso da arte num professor por defeito*, Difel.

SOUSA J. (2001), *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*, Colecção Parque dos Poetas, nº4, Aríon, Lisboa.

_____ (2008), "Vergílio Ferreira: a estrutura do seu pensar", in *Itinerum, Revista Quadrimestral de Cultura*, Ano LIV, nº 192, Setembro-Dezembro, 209-226.

TAVARES RODRIGUES, U. (1994), "O existencialismo francês e a sua influência na literatura portuguesa", *Tradição e ruptura, ensaios*, Editorial Presença, Lisboa, 134-141.

TORRES A. (1989), "Entrada no universo angustiado de Vergílio Ferreira, in *Ensaios Escolhidos I, estudos sobre as literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, 107-116.

VÁRZEAS, M. (1998), "Vergílio Ferreira: Em nome de Flora", in *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas* nº 15, pp. 151-162.

2. FILOSÓFICA

BORNEMARK, J. (2006), "Limit-situation: Antinomies and Transcendence in Karl Jaspers' Philosophy", in *Sats – Nordic Journal of Philosophy*, Vol. 7, No. 2, Philosophia Press.

CABRAL M. J., SANTOS A. C., DUSSERT J.-B. (2012), *Lumières de Camus. Enjeux et Relectures*, Paris, Editions Le Manuscrit.

CANTISTA, M. J (1997), "Corpo e Identidade", in *Revista da Faculdade de Letras, Série Filosofia*, Vol. 14, nº 1997, Ispa, Universidade do Porto, pp. 137-154.

COSTES, A. (1973), *Albert Camus ou la Parole Manquante*, étude psychanalytique, collection Science de l'Homme, Payot, Paris, sobretudo 147-152.

DESCAMPS, C. (1987), "Os existencialistas", in *História da Filosofia do Século XX*, François, C. (eds), Círculo de Leitores, Lisboa, pp.189-193.

GAY-CROISIER R. (1982), LEVI-VALENSI J. (coord) *Cahiers Albert Camus, V, Albert Camus: oeuvre fermée, oeuvre ouverte?*, Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Gallimard.

GOMES, I. (1999), *Dossier Paul Ricoeur*, colecção dossier Filosofia, Porto Editora, Porto.

NGUYEN-VAN-HUY P. (1968), *La métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Langages, les Éditions de la Baconnière, Neuchâtel.

PORTOCARRERO, M.L (2001) "Falibilidade, mal e testemunho em Paul Ricoeur", in PORTOCARRERO, M.L (coord.) *Mal, Símbolo e Justiça*, Faculdade de Letras, Coimbra, pp.147-168.

_____ (2005a), *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricoeur*, Ariadne Editora, Coimbra.

_____ (2005b), "Paul Ricoeur, a linguagem simbólica do mito e as metáforas da praxis", in LEÃO, D., FIALHO M.C., SILVA, M.F. (coord) *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Ariadne Editora, Coimbra, 33-42.

_____ (2006), "Narrativa e configuração da identidade em Paul Ricoeur", in Henriques, F. (coord.) *A Filosofia de Paul Ricoeur, Temas e Percursos*, Ariadne Editora, Coimbra, 271-283.

REAGAN, C. (2008), "Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur", in *Transversalités*, nº106. Revue de l'Institut Catholique de Paris, 2008/2, pp.165-176.

RIBEIRO H. (1996), *Do absurdo à solidariedade: a visão do mundo de Albert Camus*, Imprensa Universitária, Editorial Estampa, Lisboa.

SANTOS, A. C., NATARIO, M. C., CABRAL M. J., MALATO, M. L., EPIFANIO, R. (2014), *L'exil et le royaume: D'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, Le manuscrit Recherche – Université, Exotopies, Paris.

SANTOS, A. C. (2014), “Em busca da arte e do artista: de Albert Camus a Vergílio Ferreira”, in SANTOS, A. C., NATÁRIO, M. C., CABRAL M. J., MALATO, M. L., EPIFÂNIO, R. (2014), *L'exil et le royaume: D'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, Le manuscrit Recherche – Université, Exotopies, Paris, 91-112.

SILVA, A. R. (2014), “*Mnemosyne e Lethe: a interpretação heideggeriana da verdade*”, in *Archai*, nº13, jul-dez, pp.71-84.

SOARES, M. (2013), *Tempo, Mythos e Praxis, O diálogo entre Ricoeur, Agostinho e Aristóteles*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

TEIXEIRA, J. (2004), *Ipseidade e Alteridade, Uma leitura da Obra de Paul Ricoeur, Vol. II*, Estudos Gerais, Série Universitária, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

UMBELINO L. A. (2008), “Espaço Vivido e Saúde: Contributos Merleau-Pontyanos para um debate”, in MANUEL MARTINS, A. e PORTOCARRERO M.L (coords) *Revista Filosófica de Coimbra*, nº33, Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Fundação Eng. António de Almeida, 223-232.

_____ (2012), “O corpo em acto. Actualidade de Maine de Biran”, *Revista de História das Ideias, O Corpo*, Volume 33, F. Catroga (coord), Instituto de História e Teoria das Ideias, Almedina, Coimbra, 31-46.

_____, (2013), “L'étoffe spatiale de la mémoire: Lectures de M.Merleau-Ponty et P. Ricoeur”, *STUDIA PHAENOMENOLOGICA XIII*, 325-334.

VINCENT, G. (2001), “L'Hermeneutique du patir et du souffrir dans la philosophie de l'action de P. Ricoeur”, in Martins, A., Portocarrero, L. (coord.) *Revista Filosófica de Coimbra*, vol.10, nº19, Instituto de Estudos Filosóficos, Fundação Engenheiro António de Almeida, Porto, 163-209.

3. MEDICINA E NARRATIVA

Ano Europeu do Envelhecimento Ativo e Solidariedade entre Gerações, Programa de Ação, Portugal (sitiografia).

Ano Europeu do Envelhecimento Ativo e Solidariedade entre Gerações, Contibutos Bibliográficos, Santa Casa da Misericórdia, Redtess (sitiografia).

Associação Amigos da Grande Idade, Inovação e Desenvolvimento, Declaração de Princípios, AEEASI (sitiografia).

CHARON, R. (2006), *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, Oxford: Oxford University Press.

DEMIDOFF, A, et alii (2007), "Membro-fantasma: o que os olhos não vêem, o cérebro sente", in *Ciências e Cognição*, vol.12, 234-239.

DIGIOVANNA, A.G. (2000), *Human Aging, biological perspectives*, 2ª ed, Macgraw-Hill Companies.

GOMES, F. director (2013), *Médicos do Centro, A Velhice pede desculpa*, Secção Regional do Centro da Ordem dos Médicos, Série IV, nº 4, Janeiro/Abril, Ideias Concertadas, Séier.

GYLL, J. (2012), "Saúde – doença – Ser Doente, no idoso – conceptualismos epistemológicos", in *revista da Ordem dos Médicos*, Dezembro, pp.81-84.

HEITOR, F. (2012). *Ano Europeu do Envelhecimento Ativo e Solidariedade entre Gerações. Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais*, Lisboa (sitiografia).

KESTER, J. et alii (2002), "Memory in Elderly People", in Beddeley, A. et alii, *Handbook of Memory Disorders* (2ªEd), London, John Wiley and sons, Ltd, pp. 543-567.

LLEO, A., BLESA, R., "Clinical Course of Alzheimer's Disease", in WALDEMAR, G.; BURNS, A. (2009), *Alzheimer's Disease*, New York, Oxford University Press Inc, 9-15.

LLOYD, D. M, MCGLONE, F. P., YOSIPOVITCH, G. (2015), "Somatosensory pleasure circuit: from skin to brain and back", *Exp.Dermatol*, 24, pp.321-324.

NUNES, B. (2011), "Falhas de memória e demências", in *Consulta de neurologia, o que é importante saber*, Lisboa, Edições Técnica Lda, Lidel, 135-152.

RHONDA, J. M., HALLENBECK, J. (2010), "Narrative Empathy and how dealing with Stories Helps: Creating a Space for Empanthy in Culturally Diverse Care Settings, Humanities: Art, Language and Spirituality in Health Care, in *Journal of Pain and Symptom Management*, Vol.40, Nº 3, Cancer Pain Relief Committee, Published by Elsevier, Inc, pp.471-476.

ROSA, M. J. (2012), *O Envelhecimento da Sociedade Portuguesa*, FFMS, Relógio d'Água editores.

SALMON, D. P. (2000), "Disorders of Memory in Alzheimer's Disease" in BOLLER, F., GRAFMAN, J., *Handbook of Neuropsychology*, 2ªed., Amsterdam, Elsevier Science, 155-195.

SANTANA, I., CUNHA, L. (2005), *Demência(s), Manual para Médicos*, Grunenthal e Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra.

WALKER, S.C.; MCGLONE, F. P. (2013), "The social brain: Neurobiological basis of affiliative behaviours and psychological well-being", in *Neuropeptides*, 47, pp. 379-393.

ZAHN, R, BURNS, A., "Dementia disorders: an overview", in WALDEMAR, G; BURNS, A. (2009), *Alzheimer's Disease*, New York, Oxford University Press Inc, 1-8

4. HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA

AGUIAR E SILVA, V. M. (2002⁸), *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina Coimbra.

ANDRADE, J. P. (1942), *O problema do Romance Português Contemporâneo*, Cadernos da Seara Nova, Secção de Estudos Literários, Lisboa.

_____ (1943), *A Poesia da Moderníssima Geração*, ensaio, cadernos azuis, Literatura e arte, Livraria Latina Editora, Porto.

_____ (1978³), "Neo-Realismo", in *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira, Galega*, Porto, pp.725-728.

AVELAR, M. (2006), *Ekphrasis, o poeta no atelier do artista*, Alpiarça: Edições Cosmos.

_____ (2006), *O poeta no atelier do artista*, Edição Cosmos, Chamusca.

BARRENTO, J. (2010), *O Género Intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*, Assírio & Alvim, Lisboa.

BUESCU, H. C. (1986), «Pinceladas. A propósito de Cesário Verde», *Revista Colóquio/ Letras*, n.º 93, Setembro, pp. 69-73.

Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura (1999), Edição Século XXI, Lisboa, São Paulo, Editorial Verbo, "Dürer", 1064-1067.

GENETTE, G. , "A obra de arte - imanência e transcendência", in BASÍLIO, K. (2007), org., *Concerto das Artes*, Campo das Letras, Porto, 15-37.

GODINHO, H., (1982), *O Mito e o Estilo, Introdução a uma Mitoestilística*, Clivagens, Lisboa, Editorial Presença.

GUIMARÃES, F. (2003), *Artes Plásticas e Literatura, Do Romantismo ao Surrealismo*, Campo das Letras, Porto.

GUIMARÃES, F. (1969), *A poesia da Presença e o aparecimento do neo-realismo*, Colecção Civilização Portuguesa, Editorial Inova Porto, Vila da Maia.

GUSMÃO, M. (2010), *Tatuagem e Palimpsesto, da poesia em alguns poetas e poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa.

NAMORADO, E. (1959), "Situação do neo-realismo em Portugal", in *Vértice* 189, Coimbra.

PAVÃO, J. (1987), "Entre o Neo-Realismo e a problemática metafísica em Vergílio Ferreira", separata de *Arquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, Série Línguas e Literaturas – Vol. IX, Ponta Delgada, 79-93.

PRADO COELHO, E. (1972), *O Reino Flutuante, exercícios sobre a razão e o discurso*, Edições 70, Lisboa.

REIS, C. (1983), *O discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Livraria Almedina, Coimbra.

REIS, C., MACÁRIO LOPES, A.C. (1994), *Dicionário de Narratologia*, 4ªed Almedina, Coimbra.

_____ (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo]*, Vol. IX, Editorial Verbo, Lisboa/São Paulo.

TAVARES RODRIGUES, U. (1981), *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, Moraes Editores, Lisboa.

TORRES, A. (1977a), *O movimento neo-realista em Portugal na sua 1ª fase*, Biblioteca Breve, Volume 10, Instituto de Cultura Portuguesa, Amadora.

_____ (1977b), *O Neo-Realismo Literário Português*, Moraes Editores, Lisboa.

WELLEK, R., WARREN, A. (1949), *Teoria da Literatura*, Mem-Martins Publicações Europa-América.

VARGA, A., (1981), *Teoria da Literatura*, Editorial Presença, Lisboa.

5. Outras Obras

BRION, Marcel (1960), *Albrecht Dürer, His life and Work*, London, Thames and Hudson.

CARLOS, L. A. (2002), *O Arco-Íris da Poesia, Ekphrasis em Albano Martins*, Campo das Letras, Porto.

DIAZ, J. G. (1981), "La muerte: Consciencia de la muerte desde Homero a Píndaro", in *Helmantica*, vol. XXXII.

FALKNER, T. LUCE J. (eds), (1989), *Old Age in Greek and Latin Literature*, State university of New York Press, New York.

FERREIRA, J. (1999), "Temas Clássicos na Literatura Portuguesa", in Raízes greco-latinas da cultura portuguesa. Actas do I Congresso da APEC, Coimbra, 395-429.

_____ (2000), “O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea”, in *A mitologia clássica e a sua recepção na Literatura Portuguesa*, Actas do Symposium Classicum I Bracarense, 95-124.

GIMENEZ, J. (2011), “Danças Macabras: uma crítica social na Baixa Idade Média”, in *Revista Brasileira de História das Religiões*, ANPUH, Ano IV, Setembro, Nº11, Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.

KRIEGER, M. (1992), *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

_____ (2007), “Imagem e Palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto”, in BASÍLIO, K. (2007), org., *Concerto das Artes*, Campo das Letras, Porto, 133-163.

MACHADO DE ABREU, L. (2005), “A velhice como cesura”, in FERREIRA, A. (coord.) *A Luz de Saturno – figuras da velhice*, Universidade de Aveiro, pp. 7-13.

MICHAEL, H. (1987), *Albrecht Dürer, The Complete Engravings*, Kirchdorf am Inn, Berghaus Verlag, England, Artline Editions.

MOLDER, M. F. (2008), “O Terceiro incluído. Breves meditações sobre o dizível e o indizível” in *Poesia e Arte, A arte da Poesia, Homenagem a Manuel de Gusmão* (coord. BASÍLIO, K.; BUESCU, M.F.), Caminho, pp.273-282.

PEREIRA, J.; OLIVEIRA, T. (2009), “Um estudo da dança macabra por meio de imagens”, in *II Encontro Nacional de Estudos da imagem*, Anais, Londrina-PR.

PINHO, S. (1987), *Lopo Serrão e o seu poema Da Velhice*, textos humanísticos portugueses 4, Instituto Nacional de Investigação Científica, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

_____ (2005), “Gerontologia e literatura: o tema da velhice desde Cícero a Lopo Serrão”, in FERREIRA, A. (coord.) *A Luz de Saturno – figuras da velhice*, Universidade de Aveiro, 217-228.

PAZ, M. (2007), “Ut pictura poesis”, in BASÍLIO K. et alii (Org.) - *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, pp. 115–132.

PUFF, H. (2010), “Memento Mori, Memento Mei: Albrecht Dürer And The Art Of Dying”, in *Enduring Loss in Early Modern Germany: Cross Disciplinary Perspectives*, European History and Culture, Brill, 103-132.

“a morte é a matéria mais difícil de aprender (...) a sua lenta aprendizagem é uma
aprendizagem sem mestre”,
Vergílio Ferreira, Conta-Corrente 3

