



**CLÁUDIA MARISA
OLIVEIRA LEITE**

**Corpo: Vegetação de Ruína
– *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira –**



**CLÁUDIA MARISA
OLIVEIRA LEITE**

**Corpo: Vegetação de Ruína
– *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Isabel Cristina Saraiva Assunção Rodrigues, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Ao exemplo mais profundo de ruína... a ti, Cristiana.

o júri

presidente

Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira
professor associado com agregação da Universidade de Aveiro.

Prof. Doutor José Cândido de Oliveira Martins
professor auxiliar da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional de Braga.

Prof^a. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues
professora auxiliar da Universidade de Aveiro. (Orientadora)

agradecimentos

Correndo o risco de cometer alguma injustiça, não queria deixar de invocar aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização do presente trabalho. A todos eles manifesto o meu mais profundo agradecimento.

Aos funcionários da Biblioteca Municipal Dr. Renato Araújo de São João da Madeira, pela atenção e disponibilidade.

À Doutora Maria Fátima Pereira Pinto, pela partilha de conhecimentos e, sobretudo, por me ter inculcido o gosto pela leitura da obra vergiliana.

À Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva Assunção Rodrigues, da Universidade de Aveiro, pela orientação motivante, conhecimento, comentários críticos, sugestões, atenção e disponibilidade.

Aos meus pais, pelo simples facto de existirem na minha vida, tornando-a útil.

Ao Tiago, pelo apoio, dedicação e paciência ao longo de todo o processo de elaboração do trabalho.

palavras-chave

Corpo, ruína, degradação, harmonia, perfeição.

resumo

O presente trabalho pretende demonstrar que o corpo é o alicerce edificante do romance *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira. Ao olhar do leitor, o corpo irrompe ora grosseiro, repulsivo e decadente, ora deslumbrante, perfeito e ágil. Por isso, o romance esculpe o corpo deformado, degradado e envelhecido, assim como belo, esplêndido e jovem, mostrando, dessa forma, a beleza que pode existir na velhice de um corpo.

keywords

Body, ruin, degradation, harmony, perfection.

abstract

The present work intends to demonstrate that the body is the edifying structure of Vergílio Ferreira's novel *Em Nome da Terra*. In the reader's perspective, the body either irrupts rude and decadent, or sumptuous, perfect and agile. Therefore, the roman portraits the unshaped, old and deformed body, as well as the beautiful, splendid and young, clarifying the beauty that can emerge from getting old.

mots-clés

Corps, dégradation, harmonie, perfection.

résumé

Le présent travail prétend démontrer que le corps est la fondation édifiante du roman *Au nom de la Terre*, de Vergílio Ferreira. Au regard du lecteur, le corps éclate néanmoins brut, répulsif et décadent, néanmoins éblouissant, parfait et agile. Donc, le roman sculpte le corps déformé, dégradé et vieilli, ainsi que beau, splendide et jeune, en montrant, de cette forme, la beauté qui peut exister dans la vieillesse d'un corps.

ÍNDICE

	Introdução	11
Capítulo I	Representações da Ruína em Vergílio Ferreira	23
	I. 1 Uma semiologia da Ruína	25
	I. 2 O esplêndido na Ruína romanesca	30
	I.2.1 A Ruína da Diegese	30
	I.2.2 A Ruína do Espaço	48
	I.2.3 A Ruína da Presença de Deus	55
	I.2.4 A Ruína da Comunicação	62
Capítulo II	Corpo – Figuração de Plenitude e Beleza	69
	II. 1 Corpo: presentificação sagrada do “tu”	71
	II. 2 Cântico ao esplendor físico	75
Capítulo III	A Ruína como poética do corpo	85
	III. 1 Corpo: inscrição da fugacidade do tempo	87
	III. 2 Cântico à ruína do corpo	97
	Conclusão	109
	Bibliografia:	114
	1. Activa	115
	a. Ficção	115
	b. Ensaio	115
	c. Diário	115
	2. Passiva	116
	3. Teórica	118

*MEU POBRE CORPO. É UM COMPLICADO SISTEMA DE ESGOTOS. SÃO NOVE BURACOS
PORQUE UM SÓ NÃO CHEGAVA PARA DAR VAZÃO. TENS TANTO QUE ELIMINAR.
(..) ENQUANTO DURMO ABRO MÃO DA MINHA VIGILÂNCIA, TU APROVEITAS
E ACUMULAS UMA LIXEIRA MEDONHA. CRESCE O PÊLO ONDE NÃO DEVE
COMO UMA VEGETAÇÃO DE RUÍNA (...) SÓ O CHEIRO, AH, TU
CHEIRAS TÃO MAL. É O TEU MODO IMEDIATO DE FALAR,
DE TE ANUNCIARES.*

Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O romance, género em constante devir, aparece no século XX como transgressor de uma ordem estabelecida, na medida em que mina e pulveriza formas consagradas pela tradição. A evolução do romance contemporâneo conferiu uma nova perspectiva face ao problema da imposição de fronteiras entre ficção e poesia, uma vez que o romance começa a ser entendido como um género literário que se encontra em contínua mutação, não somente ao nível da técnica de construção textual, como ao nível temático, tal como assinalam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: "(...) o **romance** tem revelado uma extraordinária capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática(...)"¹. Do mesmo modo, Vítor Aguiar e Silva reforça, na sua obra *Teoria da Literatura*, esta mesma ideia, quando afirma que o "romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos, numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem."²

A escrita romanesca, ao jeito do *nouveau roman*, passa a ser laborada a partir de um monólogo de cariz emocional do tempo presente, sempre alternado com surpreendentes evocações de um tempo passado, graças à memória que se dissemina através de diversas divagações e reflexões tecidas pelo narrador-personagem principal. Deste modo, a acção simplifica-se nas imprecisas lembranças subjectivas do "eu" narrador,

¹ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, p. 356 (negrito dos autores).

² Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, p. 684.

abolindo as coordenadas temporais, uma vez que estas convergem no ápice singular da escrita.

Vergílio Ferreira introduziu dimensões originais à sua obra literária: nos seus romances, as suas personagens, simultaneamente narradores da diegese, vivem sintomas de angústia e de impaciente procura de um sentido existencialista:

(...) os narradores tentam contar-se, mas já não se lembram, sentem que tudo se esboroa, que nada vale a pena, nada tem sentido – e, no entanto, não cessam de falar, (...) enchem de palavras o vazio.³

Assim sendo, a obra ficcional vergiliana encontra-se no limite da negação do romance como história, como narrativa de uma acção situada num determinado tempo. Ou seja, a narrativa brota da memória subjectiva e intemporal da voz narrativa, em cujas aventuras emotivas o leitor é levado a participar.

É a memória de um passado irrecuperável que “arrasta os elementos narrativos num caudal poético-reflexivo”⁴, dos quais se destaca um estilo marcadamente obsessivo de imagens e um ritmo particularmente poético. A frase nominal e incompleta, que responde à posição contemplativa perante um real suspenso, e a preponderância das formas verbais no presente, devido à memória afectiva que torna presente tudo quanto recorda e revive, manifestam a oscilação entre o tempo presente (da escrita) e o tempo passado (sensação de vivificar os acontecimentos do passado). O mesmo significa dizer que a memória é o único elo de ligação entre o passado apenas vivificado e o presente fugaz em que é recordado, o que imprime ritmo à diegese – elemento de capital importância, utilizado até à exaustão,

³ Jacinto do Prado Coelho, “Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal”, in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 285.

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 286.

para a configuração do romance lírico, visto que estimula a imaginação do mais profundo do ser humano – “Estou cansado na minha memória”⁵:

A companhia que tenho é a memória de ti, para lá do horror e da degradação. Sim, sim. A companhia que me dá uma certa ajuda é a memória do que passou e existe agora num estranho irreal.⁶

Os romances vergilianos aproximam-se, de certa forma, à simultânea duplicidade de ritmos emotivos: por um lado, o romance *Em Nome da Terra* exalta a beleza corporal de Mónica e, por outro lado, a sua degradação física: há, portanto, uma pluralidade de sensações que intensificam a subjectividade do romance vergiliano.

O narrador conserva uma estreita relação com a necessidade de verbalização manifestada pelo Homem na relação íntima com suas experiências. Projectar em direcção ao outro uma selecção de factos e ideias que tornem presente a sua memória, numa tentativa de ludibriar o tempo, transforma, para o Homem, a narrativa numa colectivização do seu carácter experimental, através de um olhar (re)ordenador, criando novas possibilidades de superação do tempo pela recriação do real na escrita. Assim, narrar não é, apenas, “contar” os factos como efectivamente acontecem, mas deixar-se tomar por um olhar (re)criador que instaure a pluralidade e permita a deformação desse “contar”, a ponto de tornar os factos tão inverosímeis quanto verdadeiros.

Note-se que os romances edificadas por Vergílio Ferreira encontram-se dilacerados⁷, uma vez que a sua diegese se encontra articulada com as

⁵ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 243.

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 45.

⁷ À semelhança do *nouveau roman*, o romance vergiliano deprecia a intriga como trajecto munido de coerência interna, daí que se assista a uma reorganização do fio temporal, abolindo a rígida cronologia da escrita dos acontecimentos e, de certa forma, aceitando a dissolução cronológica da diegese. Ora, esta modelização temporal está intimamente ligada ao facto de as personagens serem detentoras de

experiências vividas de acordo com o olhar subjectivo e fragmentário do narrador-personagem, resultando num mosaico de recordações avulsas que, pelo contrário, não simboliza uma estrutura imperfeita, mas sim a exteriorização presente da memória passada do sujeito enunciativo. Deste modo, pode asseverar-se que o herói vergiliano não possui apenas um caminho firme a trilhar, mas sim contornar as dificuldades apresentadas por becos e ruelas interiores, que tortuosamente formam esquinas aterradoras: daí que o encontro não esteja já marcado com o outro, mas principalmente consigo mesmo, com o seu “eu” mais profundo.

Por isso, perante um real (que deixa de ser uno e compacto) fragmentado e fluido, denunciador de um olhar multifacetado e perplexo do Homem sobre si próprio, a obra de Vergílio Ferreira provoca um anúncio aos gritos de uma moderna inquietação, tecida por um Deus que não se basta e não se sustenta.

Na obra vergiliana, a perturbadora projecção da condição humana sobre uma idealizada perspectiva do porvir é o ponto de partida para uma melhor e acabada compreensão do olhar apresentado pelo romance, a respeito da relação que se estabelece entre o princípio da realidade e o espaço ali destinado ao Homem. Como condensadora do texto vergiliano, pode-se mencionar a seguinte afirmação retirada de *Húmus*, de Raul Brandão: “Melhor: a vida é um simulacro”⁸. Efectivamente, Vergílio Ferreira toma partido da posição literária investida por Raul Brandão, isto porque ambos engrandecem a beleza que existe em sentimentos tão adversos como a angústia, o absurdo e a mixórdia da existência humana.

uma crise de índole existencialista, que as conduz à busca contínua do seu próprio “eu”. (cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, p. 362).

⁸ Raul Brandão, *Húmus*, 1ª edição, Vilarinho das Cambas, Edições Húmus, 2004, [1917] p. 21.

A condição humana é apresentada a partir de uma perspectiva sintetizadora da dor de quem observa e vive, de forma angustiada e angustiante, revestindo-se, tal perspectiva, de um carácter metafísico. Romance e Homem fundem-se, são um único corpo, padecem dos mesmos males, vivem as mesmas indefinições, as mesmas angústias, as mesmas dores, reconhecendo-se, por isso mesmo, diante da morte indefinidamente transformadora:

A destruição dos quadros do romance tradicional (que é um aspecto da destruição dos moldes tradicionais do pensar e do sentir) facilmente levou à ideia de que a “desorganização” é um critério de modernidade. (...) Aqui ainda, pois, o que define Raul Brandão é o pressentimento de um novo mundo e a informe, indisciplinada, contradição em que se move.⁹

O húmus de que Vergílio Ferreira nutre a sua obra literária é o Homem – na sua fragilidade diante da vida e da morte; na sua dor incontável, que lhe arranca as certezas e o condena ao caos continuamente reformulado –, mas é também o Romance, como forma de um empreendimento literário inovador, muito menos ratificador de verdades e muito mais uma construção multifacetada, um mosaico consequente de um Homem irremediavelmente dilacerado.

À imagem do romance *Em Nome da Terra*, a superação da rigidez das instâncias temporal, espacial e de enunciação, através de uma escrita imbuída de poesia, culmina na configuração de um romance marcado por um tempo que lá está para se tornar eterno; no descanso inquietante num lugar específico – a casa de repouso¹⁰ – que é todos os lugares, comuns na

⁹ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Arcádia, 1975, pp. 211-212.

¹⁰ Sendo uma das principais categorias da narrativa, o espaço traçado por Vergílio Ferreira encontra-se estreitamente unido às suas personagens, isto porque revela ambientes densos e perturbadores, devido à situação de humilhação, angústia e opressão vividos por essas mesmas personagens. Atente-se na definição proposta por R. Gullón: o espaço é “como cenário da luta íntima e como voz cindida da

ausência da sensação de acolhimento que possam apresentar; é a irradiação de uma voz que se desdobra em ecos que dialogam, aos gritos, no limiar fértil das dolorosas incertezas de que o narrador é vítima, ou seja, o quarto deve ser entendido como espaço de evasão do narrador de *Em Nome da Terra*, uma vez que aí encontra o alívio e consolo para a sua condição física e emocional.

Com foi já referido, clara é a ruptura que a “ficção poética” tecida por Vergílio Ferreira estabelece com os modelos tradicionais da escrita romanesca, mas também se torna flagrante o seu alargamento das abordagens estéticas presentes na obra de Raul Brandão, privilegiando-se a amplitude do olhar dirigido àquilo que não está totalmente à vista, ao limítrofe. É o que comenta J. Cândido Martins, em “A presença de Raul Brandão na concepção romanesca de Vergílio Ferreira”:

Justamente com *Húmus*, de Raul Brandão, assiste-se à desagregação das tradicionais categorias do romance realista/naturalista, em favor de um romance de natureza mais lírica, e, sobretudo de inspiração filosófica e indagação metafísica. (...) Por conseguinte, pode-se declarar que, com Raul Brandão, o romance abandona definitivamente o objectivo de mimésis fotográfica do real, para se transformar numa representação simbólico/metafísica.¹¹

Enveredando, numa fase inicial, pela vida literária vincada à arte social, segundo os preceitos neo-realistas, Vergílio Ferreira insistiu,

personagem (...) que comunica com galerias de sombra”. Ora, ao mesmo se assiste no romance *Em Nome da Terra*: a casa de repouso e, mais especificamente, o quarto onde vive João acaba por ser o espelho da condição do narrador, porque é o seu único confidente perante a sua condição de abandono, solidão e decadência. (Apud Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, p. 136 e 137)

¹¹J. Cândido Martins, “A presença de Raul Brandão na concepção romanesca de Vergílio Ferreira”, in *Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Lello Editores, 2000, p. 462.

sabiamente, desde *Mudança* (1949) no romance como a forma mais viável para expressar um humanismo de índole existencialista.

O autor insinua, na sua ficção, uma posição doutrinal que transcorre uma evidente questionação metafísica, traduzida na evidente problemática da morte, da angústia, do absurdo e da transcendência divina. A problemática existencial, por si ficcionada, harmoniza-se com a construção de personagens cuja trajetória de vida se encontra estigmatizada pela experiência de problematização da identidade do Outro, da incomunicabilidade e ruína humanas e da morte.

Normalmente, Vergílio associa a ruína humana às questões da velhice, da solidão, da doença e, sobretudo, da corrupção corporal, tal como se verifica na obra *Em Nome da Terra* (1990).

Desta forma, a doutrina de índole existencialista passa a desempenhar um papel determinante na temática ficcional vergiliana, assim como a memória, que passa a traçar todo o processo narrativo, encontrando-se este, por isso mesmo, destituído de valores cronológicos. Por isso, Vergílio envereda pelo *nouveau roman*¹², tematizando o absurdo, destituindo as personagens de centralidade e introduzindo uma nova dimensão espaço-temporal, a partir do fio condutor da sua memória. As personagens¹³, por si

¹² Segundo Ronaldo Costa Fernandes, o *nouveau roman* é uma nova forma de encarar o mundo através da linguagem e da imaginação. Ou seja, a criação romanesca ultrapassa a ideia da Literatura como documento, uma vez que como o Impressionista deve valorizar sobretudo a cor, a luz e o olhar, também o escritor do *nouveau roman* deve constituir como elemento fundamental da narrativa o momento, a descrição e o olhar. Daí que o escritor possa “mudar de ângulo, de hora, de luz e ver, sem comentários (...) a mesma peça ou a mesma construção com olhos diferentes.” De facto, o *nouveau roman* destaca a análise da psicologia da personagem e a diegese atravessada por dois fios temporais distintos: o presente da escrita e o pretérito da recordação. (cf. Ronaldo Costa Fernandes, “O Ciúme e o *Nouveau-Roman*, de Alain Robbe-Grillet”, in www.revista.agulha.nom.br/rcfernandes1.html.)

¹³ Despidendo as personagens de tudo quanto fosse tradição, o *nouveau roman* concebe-as como objecto da acção, porque as personagens passam a dialogar

arquitectadas, concentram-se em torno do próprio discurso do narrador, visto que existem de acordo com a voz enunciativa do narrador. Pode, então, asseverar-se que as personagens vergilianas caminham no sentido de valorização contínua do seu próprio interior, enquanto sujeitos subjectivos.

À imagem de Vergílio Ferreira, as suas personagens surgem com a pretensão de questionamento e, conseqüentemente, de superação das suas inquietações e angústias, daí o romance vergiliano contemporâneo abrir-se ao domínio da reflexão, possibilitando ao Homem a confrontação com a precariedade da sua própria condição.

No romance-problema¹⁴, Vergílio tende a encontrar respostas e soluções para os problemas relativos à condição precária do Homem, porque "a questionação metafísica esgota-se na esfera da interrogação pura"¹⁵, ou seja, o autor apresenta as ideias, mas não as resolve. O mesmo acontece perante os problemas relacionados com a corrupção do ser

com as coordenadas temporais e espaciais da diegese, visto que "age, reage, grita ou compactua com outros personagens, ama, viaja, mata ou morre em ambientes fechados, em campos de batalha, em jardins, em torres de castelo ou casas burguesas.", tal como afirma Ronaldo Costa Fernandes no artigo citado na nota anterior.

¹⁴ O romance adquire o estatuto de romance-problema na medida em que toda a diegese se fundamenta no questionamento sobre os problemas do Eu em relação ao Mundo em que vive. Vergílio Ferreira, em *Um escritor apresenta-se*, elucida: "- Romance filosófico é uma expressão equívoca. Não se pode fazer romance com forma de filosofia. O que acontece é que, a meu ver, há dois tipos de romance: o romance-espectáculo que quer dar uma imagem do real que nos circunda e o romance-problema, chamado o romance-ensaio, cujo saldo é uma reflexão. Este romance tem como objectivo fundamental pôr um problema. (...) A obra filosófica ensina, enquanto aquilo a que chamo o romance-problema interroga. Temos também de distinguir o romance-problema do romance-tese que é uma coisa horrível. O romance não pretende demonstrar nada. Além do mais, o romance joga com valores vivenciais e estéticos e a filosofia, genericamente, não. Na filosofia teoriza-se, no romance vive-se." (Vergílio Ferreira, *Um escritor apresenta-se*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981, p.112).

¹⁵ Isabel Cristina Rodrigues, *A poética do romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p.61.

humano, consequência da efemeridade da sua existência e, de um modo particular, da sua condição física que se degrada a cada momento que passa. Assim sendo, o narrador de *Em Nome da Terra* expõe os seus medos e angústias, uma vez que se depara com a degradação física da esposa e do seu próprio corpo, contudo não tende a solucionar os problemas que da velhice advêm, mas antes questioná-los, de modo a compreendê-los.

Aproximando a ideia de decadência física e não descurando a significação proposta por Almeida Costa e Sampaio e Melo para o termo “Ruína”¹⁶, o presente trabalho pretende abordar a representação da Ruína na ficção de Vergílio Ferreira, mais especificamente partindo da esfera de *Em Nome da Terra* que, de uma forma sublime, destaca o lado belo de um corpo mutilado e decadente.

Desta forma, o título do trabalho surge associado a uma reflexão, expressa em *Invocação ao Meu Corpo*, proposta por Vergílio Ferreira a propósito do corpo: “Meu pobre corpo. É um complicado sistema de esgotos. (...) uma vegetação de ruína”¹⁷. Ao leitor, o corpo, enquanto “sistema de esgotos”, é apresentado como um local de predilecção onde se instala verdadeiramente a ruína, visto que este corpo está certo de que, desde que exista, caminha sempre em direcção à degradação contínua à morte. Ou seja, ele é, por excelência, o lugar onde os vestígios de decrepitude visivelmente se manifestam:

¹⁶ De acordo com as significações apontadas pelos autores de o *Dicionário da Língua Portuguesa*, o termo ruína, no caso específico deste presente trabalho, deve ser associado à ideia de resto, destroço e, sobretudo, de decadência e degradação. (cf. J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 5ª edição muito corrigida e aumentada, Porto, Porto Editora, s/ data, p.1262).

¹⁷ Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994, p.264.

Meu corpo, meu corpo. Meu saco de enxúndia, de sucos, de esterco, minha massa de carne pronta a apodrecer, minha rede de esgotos que cheiras tão mal, e infectas o ar te desfazes em lixo e não subiste um centímetro do estrume da tua condição (...) e mesmo em plena saúde és um doente incurável porque a corrupção é o teu signo, e quando nasce é logo para morreres (...)¹⁸

Apoiando esta perspectiva de Vergílio Ferreira, o mesmo seria dizer que um corpo jovem e ágil acaba por trair aquele que o possui, isto porque denunciar-se-á um companheiro limitado “cansado, suado, aflito de espectros, corroído, trôpego, mutilado”¹⁹, uma vez que se encontra dominado pela corrupção pressagiada pela passagem fugaz do tempo, tal como se verifica no romance vergiliano em estudo.

Após a leitura das páginas laboradas pela mão de Vergílio Ferreira, fácil é entender a voz daquele que soube cantar poeticamente a Ruína, sobretudo a Ruína do ser humano. A presença de vestígios de deterioração do Homem encontra-se manifestada na ode ao corpo tecida no romance *Em Nome da Terra*, pois o corpo surge como meio que veicula o ser humano no Mundo, ou seja, o Homem é reconhecido pelos outros no Mundo através do corpo que se manifesta no meio em que se insere e vive.

Deste modo, o leitor é convidado a fazer parte de uma viagem pelos vestígios de um mundo, a partir do qual o narrador evidencia a beleza e a poesia que pode existir num corpo debilitado, mutilado e envelhecido. Apesar da sua mutilação física, João pincela a cor da sua alegria, destacando isoladamente, a partir de um cenário decadente, a pureza do corpo esplêndido da esposa. Esse corpo surge isolado de um cenário que o próprio narrador tende a perder: a ruína corporal de ambos.

(...) mas porque perder-me neste intérmino discreto, meu corpo, esquecido, no que te limita, de exaltar o que te

¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 267.

¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 269.

engrandece? (...) ou seja a sublimação do corpo, é o que define ultimamente o que somos.²⁰

Ao invés de se perder em longas divagações pelas limitações do seu corpo e do corpo de Mónica, João tende a criar um discurso diegético propício à exaltação da beleza e do vigor físico de outrora, pois só assim consegue engrandecer as imagens passadas a partir daquelas que são presentes.

Por essa razão, tentar-se-á tecer algumas considerações a propósito da indubitável presença da Ruína na obra *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, destacando as duas realidades contraditórias, mas complementares, aí presentes. Essa dualidade de realidades, também referida em *Invocação ao Meu Corpo*, pode ser sintetizada pelas palavras do próprio Vergílio Ferreira:

(...) frescura de seda pele sem suor, macerada corrompida mastigada, tão como um hino de manhã juventude eterna – corpos Primavera em botão imperfeitos apelo ao crime conspiração do vício, corpos ao máximo estalando perfeitos para a luta igual resistentes duros triunfantes exigentíssimos, ou já na ameaça do envelhecimento que pedem aceitam humildes serapilheira os pés que se limpam ou a piedade cobrindo-os um saco de sonhos velhos que ainda se usam um ao outro para parecer que, sorriso de lástima a esmola que se pede, coros evacuados à minha memória cansada na noite que se prolonga ou ao meu desejo que se não cumpriu e se repete obsessivamente ou à minha ira triste que não tem porquê e apenas pede se esgote ou ao meu apelo de pacificação e beleza ou ao meu alarme do tempo e da morte para que na pura exaltação o tempo se imobilize ou regresse ao tempo em que não pesava como tempo (...) ²¹

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 287.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 284.

CAPÍTULO I:

REPRESENTAÇÕES DA RUÍNA EM VERGÍLIO FERREIRA

[...] MEU CORPO MUTILADO, NESTE DEPÓSITO DE ESTRUME

[...] MINHA MÃO APODECIDA.

Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*

I.1 UMA SEMIOLOGIA DA RUÍNA

Aluimento, desabamento, demolição, desagregação... A ruína diz respeito a tudo aquilo que acaba por ficar aniquilado, mas também àquilo que consegue permanecer no meio da destruição: um pedaço de um outro tempo, pedras de uma outra idade, a presença de uma outra época num tempo presente nostálgico.

A ruína deixa transparecer a fragilidade de tudo, porque continua a desintegrar-se como um fragmento de papel que se rasga pouco a pouco. É pois, por isso, que a ruína proporciona, ao espírito sensível, a meditação sobre a passagem do tempo e a incerteza de um tempo futuro.

Proveniente do vocábulo latino *ruina*, o termo "ruína"²² encontra-se associado a múltiplas acepções. Em termos arquitectónicos, ruína descreve o resto, o destroço ou o vestígio de uma determinada estrutura. A nível financeiro, indica a perda de crédito financeiro. Todavia, o vocábulo em questão não esgota as suas diversas significações, uma vez que designa, igualmente, decadência, deterioração, degradação, corrupção, arruinamento, destruição ou decrepitude.

Iconograficamente, a ruína reenvia o Homem para um estado de melancolia, pois a ruína presentifica-se magistralmente pela derrocada de pedras, pelas amputações parciais de estátuas e, ainda, pelos vestígios de pilares encobertos pela imensidão de vegetação, símbolo da ausência do ser

²² Para que o conceito de "Ruína" e a sua evolução no seio da cultura ocidental seja melhor compreendido, através da sua representação na Arte, leia-se o catálogo elaborado a partir de uma exposição em Barcelona, cujo tema se centrava na ruína. (AAVV., *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 2005).

humano. Neste caso, a ruína revela a vaidade do Homem, uma vez que representa as ambições humanas como ilusórias, pois a vaidade insiste na materialidade do ser humano e do miserável milagre da vida (“Eu, homem corruptível de miséria e loucura. De insensatez.”²³): a passagem do Homem no Mundo é, simultaneamente, fulgurante e precária, daí que o ser humano, tal como acontece com as construções antigas, seja alvo de uma contínua degradação, sobretudo corporal, não restando no mundo senão vestígios de corpos deteriorados, isto porque o corpo humano, à semelhança do tempo, é fugaz, daí que se corrompa com a passagem do tempo, fruto da velhice e, por vezes, da doença:

Aleijados de muletas (...) velhos curvados a arrastar os pés, para onde ides? (...) um não tinha pernas, (...) tortos estropiados, (...) restos sórdidos da humanidade.²⁴

Em contrapartida, a ruína encarna a grandeza humana, mesmo numa paisagem ou num corpo destruído, uma vez que dela é possível construir ou mesmo criar beleza, ainda que essa beleza seja fugaz. Assim, a ruína leva, a quem a observa, a acreditar na grandeza de um Império, na potência militar e económica, no acompanhamento artístico e na febre religiosa de uma colectividade. Saliente-se que a beleza, que da ruína pode advir, deve-se em grande parte ao facto dessas paisagens aparecerem como vestígios de um mundo solitário e decadente.

Testemunho da História, a ruína configura saber e imaginação, isto porque o seu poder de evocação não cessa de fascinar quer escritores quer artistas plásticos.

Desde o Renascimento, cada época soube projectar a ruína de acordo com a visão do tempo, da natureza e do destino do ser humano. A Arte

²³ Vergílio Ferreira, *Até Ao Fim*, 8ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1992, p. 270.

²⁴ Idem, *Na Tua Face*, 3ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1993, p. 232.

Barroca, no século XVII, alegou a renovação do tema da ruína na poesia, na pintura e, ainda, na escultura. A partir do século XVIII, a Arte, em geral, passa a evocar a ruína, enquanto consequência do pensamento humanista e do ascetismo estóico. Estes elementos viriam a modificar profundamente, na segunda metade do século XVIII, a actividade do Homem Ocidental perante a ruína e a sua representação pictórica.

No período entre o Renascimento – fascinado pela ruína antiga – e o Romantismo – ávido de imagens das grandes civilizações esquecidas –, a pintura e a literatura revelam o seu gosto particular pela ruína, exaltando-a e protegendo-a de possíveis degradações ulteriores. Desde então, o interesse pela ruína generalizou-se, daí que um novo olhar pela ruína tenha surgido: os edifícios e os objectos degradados transformam-se em alvos de reflexão e, simultaneamente, de contemplação, integrando o tema da ruína num mundo idílico. O Romantismo encontra na ruína uma verdadeira fundamentação para a imagem do “mal du siècle”, onde vê aí a verdadeira alegoria da própria existência do homem romântico.

Nos séculos XVIII e XIX, a simpatia pela ruína toma uma nova perspectiva: todo o vestígio de ruína – não importa se é de origem grega ou gótica – é valorizado como estimulante da meditação e do sonho. A partir deste período, a ruína passa a ser compreendida como corolário do gosto pelo exotismo.

Figura da fragmentação e de alegoria da temporalidade, a ruína é um objecto conceptual, visto que a obra expõe um determinado lugar no seio dos grandes movimentos artísticos.

Evocando um determinado sentimento de nostalgia e, simultaneamente, de dor pelo passado que nunca mais voltará, a ruína revela uma determinada angústia vital perante a fugacidade e a efemeridade do tempo, marcado pela proximidade da morte. Neste sentido, a ruína erige-se como símbolo aglutinador do *tempus fugit*.

A partir do dealbar do século XX, a ruína passa a ser entendida como expressão do carácter débil do Homem, ou seja, a magnificência da ruína encontra-se intimamente ligada à decrepitude e à decadência do Homem, que não sabe utilizar, razoavelmente, as suas capacidades humanas. A ruína surge, então, a partir do poder que o ser Humano detém para aniquilar o Mundo, lucrando, portanto, do forte exemplo da guerra e dos múltiplos conflitos interiores do Homem contemporâneo.

Enquanto metáfora da modernidade, o vocábulo “ruína” associa-se não só à possibilidade de o Homem se entregar ao (auto)questionamento de si próprio e das suas confusões interiores, mas também à contemplação de uma memória pretérita. Por isso, Vergílio Ferreira impele, aos seus narradores, a necessidade de se servirem da sua memória para fazer emergir o que de sublime se foi desmoronando através da efemeridade da própria vida humana. Ou seja, o narrador do romance em estudo – *Em Nome da Terra* – rememora a beleza que existia no seu próprio corpo e no corpo da esposa Mónica, de maneira a perpetuar aquilo que se foi fragmentando com a passagem do tempo.

De facto, a ruína aponta a fragilidade do Homem, assim como a sua incapacidade para evitar a efemeridade do tempo, daí a necessidade do ser humano enfrentar quer a solidão quer a decrepitude e o desgaste, físico e intelectual, impostos pela natureza.

As ruínas só aparecem carregadas de significado na medida em que expressam, visualmente, o soterramento do tempo presente e a possibilidade de recriação de um tempo passado que não voltará a repetir-se. Mais do que uma imagem, a ruína é um pedaço de real que percorre toda a arte ocidental, a qual se fundamenta no sonho da imortalidade; no entanto, essa representação implica, simultaneamente, o declínio natural e inegável da triste degradação física.

Neste sentido, a memória visual também se aproxima da categoria de ruína, pois mumifica o passado, os corpos ainda novos, dando-lhes um presente instantâneo: vivificam a passagem do tempo através da sua representação, à semelhança daquilo que se verifica na obra *Em Nome da Terra*, onde a ruína apela ao desenho, à gravura, à escultura e à música, que acompanham o texto de imagens, de maneira a interrogar a paradoxal relação com o(s) espaço(s) fragmentado(s) e efêmero(s).

Com efeito, o romance referido anteriormente surge na sequência da rememoração do passado vivido pelo narrador-personagem, pois toda a inscrição de ruína aí presentificada é adiada pelo olhar rebuscado de João pelo passado.

I. 2 O ESPLÊNDIDO NA RUÍNA ROMANESCA

I. 2. 1 RUÍNA DA DIEGESE²⁵

A narrativa de Vergílio Ferreira deixa transparecer a sua capacidade de reunir em si mesmo a influência de diversos autores – “épígono de toda a gente”²⁶ –, isto porque labora uma narrativa cujas características fundamentais demonstram alguns vínculos com escritores estrangeiros. Pode dizer-se que Vergílio Ferreira recupera algumas linhas do romance de Dostoievski – a reflexão sobre o homem dividido entre a presença do mal e a procura de Deus –, e de Kafka – a ruína das relações interpessoais, graças ao universo labiríntico em que o Homem deixa escapar a transcendência que tanto busca.

A diegese vergiliana revela, ainda, de forma evidente alguns laivos da escrita de William Faulkner, na medida em que ambos convergem para a (a)temporalidade da diegese, pois esta é construída pela personagem-narrador através do relógio da memória, o que possibilita a intersecção de diversos planos temporais.

À semelhança da narrativa de Marcel Proust, Vergílio Ferreira recupera o passado das suas personagens a partir do reflexo extraordinário da memória, o que virá a promover uma diluição cronológica da intriga, ou seja, pela memória, o tempo é transformado como um meio pelo qual o romancista exprime, autenticamente, a vida psicológica das suas personagens, tal como acontece na escrita de Virginia Woolf.

²⁵ Para uma melhor compreensão do tema, consulte-se António da Silva Gordo, *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, Editora Luz da Vida, 2004, capítulos 5 e 6, pp. 62-82 e 89-95.

²⁶ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente 2: 1977-1979*, Amadora, Bertrand Editores, 1981, p.110.

Reconhecendo uma vital aproximação entre a sua literatura e o *nouveau roman*²⁷, Vergílio Ferreira, ao jeito de Alain Robbe-Grillet e do estilo romanesco de Joyce, desvaloriza a própria acção, isto porque investe na transformação da sua personagem-narrador, enquanto figura errática que se dissolve nas teias do tempo e se perde no fio da memória do seu próprio passado, limitando-se, sobretudo, à análise dos espaços e dos objectos que fazem parte do seu presente vivido:

(...) ele volve-se em pura contemplação ou numa reflexão que como se expande num espaço sem tempo, (...) ao passo que vai dizendo a sua emoção ou comentando poeticamente o mundo narrado, vai introduzindo simultaneamente a descrição de acções realizadas pelas personagens e instaurando a progressão que exige a temporalidade.²⁸

Verifica-se, efectivamente, a influência do *nouveau roman* no romance *Em Nome da Terra*, no momento em que João, dirigindo-se à esposa morta, procede à análise do lar e, mais especificamente, do seu quarto e dos objectos que decoram a parede; é a partir desta vivência que a personagem-narrador reflecte sobre a sua condição de ser finito e, por isso mesmo, discorre pelo seu passado:

Que erro, querida, sermos humanos e fraccionários. Nesta casa em que apodreço devagar e em que os filhos me meteram. (...)

²⁷ Sendo produto de uma época que vê impor-se as massas e duvida da natureza humana, o *nouveau roman* constrói personagens resultantes de uma profunda mutação da mentalidade e das estruturas sociais, à semelhança da definição de Aguiar e Silva em *Teoria da Literatura*: "A recusa da cronologia linear e a introdução no romance de múltiplos planos temporais que se interpenetram e se confundem (...). A confusão da cronologia e a multiplicidade dos planos temporais estão intimamente relacionados com o uso do monólogo interior e com o facto de o romance moderno ser frequentemente construído com base numa memória que evoca e reconstitui o acontecido. (...) o romance empreendeu na ânsia de se libertar dos padrões tradicionais do enredo romanesco.". (Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, pp. 738 e 739).

²⁸ Rosa Maria Batista Goulart, *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 35.

Nesta casa estou só com o meu corpo, lembro-me muito bem de quando éramos os dois num só e íamos criar o mundo todo, como era da nossa obrigação.²⁹

Todo este corredor até ao fundo são quartos. Ao meio do corredor é a secção dos mais velhos. E ao fundo, a secção A, dos externos, que vêm só quase comer e dormir. Ao lado, a cozinha, consultório, e mais adiante os sanitários, não sei se querem ver.

E eu pensava – um corpo, estou-o pensando para ti, lembras-te de termos falado nisso? (...) Mónica, minha querida. Toda a grandeza da divindade condensada ali. Eu te baptizo em nome da perfeição – recordas-te de nós no rio?³⁰

Se, por um lado, o romance vergiliano aparece num contexto de grande cumplicidade com vários escritores do século XX, por outro lado, Vergílio Ferreira soube conferir-lhe alguns traços bem particulares: a fragmentação diegética, a *mise-en-abîme*³¹ e o estatuto autodiegético³² do narrador. Abraçou, ainda, a escrita do romance lírico³³, na medida em que o

²⁹ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, pp. 10 e 11.

³⁰ Idem, *Ibidem*, pp. 19 e 20.

³¹ Relacionado com um procedimento de enriquecimento da sintaxe narrativa, que consiste no encaixe de pequenas diegeses secundárias no seio da diegese principal, a “*mise-en-abîme*” possibilita elaborações narrativas subtis, uma vez que permite ao narrador integrar momentos de autocontemplação a propósito do seu passado revivido no presente e, simultaneamente, do adiamento do seu futuro, como se pode verificar no romance *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira. (Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, pp. 233 e 234).

³² Carlos Reis e Ana Cristina Lopes apresentam uma definição de narrador de estatuto autodiegético. Deste modo, considera-se que o narrador autodiegético é aquele que detém a construção de toda a estrutura narrativa a partir da sua experiência de vida, por isso organiza o tempo de acordo com o seu interesse e o seu desejo de dar mais ou menos importância a determinado acontecimento: o “narrador autodiegético estrutura a **perspectiva narrativa**, organiza o **tempo**, manipula diversos tipos de **distância**, etc.” (Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, p. 259, negrito dos autores).

³³ O romance lírico, sendo caracterizado pela singular enunciação, como lugar de uma presença emocionada (a própria presença do narrador), abre caminho para a

romance é, para o autor, sinónimo de amplitude e, sobretudo, de totalização. Deixando-se contaminar por outros géneros literários, Vergílio Ferreira sempre soube eleger estratégias que valorizassem o drama da existência humana, presentificado pelas experiências de vida das suas personagens-narrador, assim como pela interrogação essencial à elucidação do destino dessas mesmas personagens.

Embora haja parentescos pontuais com o *nouveau roman*, Vergílio Ferreira demarca-se, de certa maneira, quer de Robbe-Grillet quer dos preceitos propostos pelo *nouveau roman*, uma vez que todo o seu discurso romanesco é dominado pela emoção, bem patente no uso abusivo da metáfora, pois é através deste recurso expressivo que toda a afectividade se projecta nos próprios objectos em análise pela(s) sua(s) personagem(ns)-narrador. Desta forma, toda a atenção passa a centrar-se no real imaginário, pois é nele que a personagem-narrador se manifesta ao ritmo da sua deambulação emotiva. Assim sendo, Vergílio Ferreira labora o seu universo literário de forma singular, cuja intensidade emocional surge visivelmente graças a uma sintaxe marcada pelo truncamento das frases, à ambiguidade conseguida através dos jogos traçados pelas personagens, e aos cenários, que evocam uma sensação singular do imediato.

No romance *Em Nome da Terra*, João deambula, emocionalmente, pelos lugares e objectos condensadores dos mais vivos retalhos do seu passado, reapossando-se deles, como é o caso do baptismo de Mónica nas águas do rio ou, ainda, do apartamento em que ambos habitavam:

expressão do lirismo, visto que salienta as categorias essenciais da narrativa como o tempo, que tanto surge estruturado pela fragmentaridade da diegese, como interrompido, transformando o precário tempo da vida das personagens em eternidade, ou como o espaço, que se oferece menos como local da acção do que como projecção de um encantamento provavelmente irrealizável. (Rosa Maria Batista Goulart, *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990, capítulo "O romance lírico", pp. 30-39).

Trazíamos a notícia de um corpo incorruptível e perfeito.
(...)

Então baixei-me ao rio e trouxe água nas mãos em concha. E derramei-ta na cabeça imensamente. E disse, e disse

– Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição.

E tu disseste João sacrílego. E eu disse agora podemos-nos vestir.³⁴

Lembro-me de repente é de quando morávamos em S. Pedro de Alcântara. Tínhamos lindas vistas para o jardim, para a Graça e o Castelo cheios de sol, e mesmo para os longes do rio na hipótese de um apetite viageiro. Mas, como todas as vistas, mesmos as bonitas, deixámos logo de as ver. Mas ouvíamos os vizinhos, lembro-me muito bem. Formávamos uma comunidade de ruídos domésticos, mesmo os mais clandestinos.³⁵

Detentor de uma memória admirável fundamentada na rememoração sem fissuras, o narrador vergiliano constrói a sua diegese centrada na evocação da memória afectiva, embutindo uma certa desordem de quem revive um tempo vivido outrora, no momento da escrita. Está-se, assim, perante uma diegese fragmentada devido à íntima necessidade de relevar o que de mais significativo existe para o narrador autodiegético, ou seja, é como se a memória motivasse a cronologia dos acontecimentos vividos pelo próprio narrador e omitidos pela emoção, o que contribui para um universo diegético de carácter lírico e, simultaneamente, para um universo de memória realmente dinâmico.

Possivelmente, o narrador pretende comunicar a sua aptidão de reconstrução do real através de um processo metafórico, pois "(...) para os outros narradores/personagens de Vergílio, a memória não recupera

³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 16.

³⁵ Idem, *Ibidem*, pp. 184 e 185.

propriamente os factos, mas recria-os”³⁶, tal como sublinha Rosa Maria Goulart. Pela memória, o narrador procede a um recuo no tempo, filtrando a dimensão dos acontecimentos, de modo a revalorizá-los e a comunicar o passado num tempo presente da escrita, isto porque “a memória, com o seu carácter inesgotável, alberga, por um lado, uma vasta noção de vida, e, por outro, colhe na mesma experiência humana o seu progressivo enfraquecimento e a sua ausência de linearidade”³⁷, daí que a memória seja a entidade que confere ao texto vergiliano dinâmica.

Perante este fenómeno de ruína genológica (alcançada pela ruptura com as tradicionais características do romance do século XIX), o autor, no caso particular de *Em Nome da Terra*, perfilha o subgénero literário da carta, enquanto elemento que se oferece como alternativa à relação dialogal, uma vez que João se encontra viúvo e sozinho no seu quarto da casa de repouso. Ou seja, o quarto e a carta tornam-se singulares meios capazes de oferecer a João a possibilidade de estabelecer comunicação com a ausência de Mónica: “(...) 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”³⁸. De facto, pela carta, João consegue vencer a infinita distância que o separa da esposa já falecida, isto porque consegue transpor as barreiras espaço-temporais, daí que António Gordo afirme que “a carta apropria-se facilmente das virtualidades do lírico mas sem os constrangimentos próprios do verso (...) cria(ndo) uma situação de comunicação virtual (...) em que o ‘eu’ recorda, reflecte e exprime-se como

³⁶ Rosa Maria Goulart, *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990, p.140.

³⁷ Ana Isabel Serpa, *Vergílio Ferreira: a arte de comunicar*, Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1997, p. 40. (Texto policopiado).

³⁸ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 67.

se o 'tu' estivesse realmente presente"³⁹. Pela escrita da carta – fruto da luz da memória –, João revisitará, no presente, uma história de amor passado com Mónica:

Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever. Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes.⁴⁰

Vi o homem inteiro estendido numa cama. Estava podre. Devia cheirar mal. Mas era humano na sua lixeira como eu de perna cortada um pouco acima do joelho a equilibrar-me mal no estupor das muletas. E de súbito a tua imagem, foi a tua imagem, foi a primeira vez que te vi, era um espectáculo no ginásio (...)⁴¹

À semelhança do romance em estudo, em *Para Sempre*, o narrador de nome Paulo evoca, através das lembranças que detém, o esplendor da esposa Sandra já falecida, quando afirma: "Ouço-a na minha alegria morta, na revoada da memória longínqua, escuto-a"⁴². A necessidade impreterível de estar com a esposa e, sobretudo, de a eternizar pela memória contribui para que o narrador recorra a um diálogo concretizado pela escrita de uma carta a ela dirigida, tal como acontece no *Em Nome da Terra*: "Se soubesses como tenho pressa de falar de ti. De estar contigo longamente. De te recuperar desde o teu nome"⁴³.

É, sem dúvida, a técnica da *mise-en-abîme* articulada com a desvalorização da diegese que concedem, ao romance vergiliano, a ruína do próprio romance, enquanto mundo construído na base de uma história

³⁹ António da Silva Gordo, *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, Editora Luz da Vida, 2004, p.76.

⁴⁰ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 9.

⁴¹ Idem, *Ibidem*, p.20.

⁴² Idem, *Para Sempre*, 13ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994, p.16.

⁴³ Idem, *Ibidem*, p.49.

desordenada cronológica e temporalmente, isto porque o romance passa a ser construído no acto da escrita, através da evocação da memória.

O narrador autodiegético, enquanto personagem principal, (auto)responsabiliza-se pela condução e construção da diegese, pois só desta forma é capaz de adoptar uma atitude mais apropriada para principiar uma viagem essencialmente interior. Assim sendo, o protagonista de *Em Nome da Terra* é um velho inválido e abandonado que, do quarto do asilo em que se encontra, (re)escreve a sua vida ao jeito de carta dirigida à esposa já falecida: “E entregar-te esta carta que te escrevo – que é isso? hás-de perguntar. Uma carta, simplesmente uma carta”⁴⁴. O facto de João ter já cumprido toda uma vida confere-lhe a maturidade, a experiência e o conhecimento favoráveis à emergência da interrogação, uma vez que a velhice é o momento mais propício à evidência da problemática da morte⁴⁵.

Nos romances vergilianos assiste-se à construção de um caminho empreendido na evolução íntima da sua personagem, através do qual este alcança um estado propício à interrogação da sua própria existência, chegando mesmo a repudiá-la. O herói vergiliano não consegue alcançar o seu projecto de vida, pois todos os caminhos raramente culminam, daí a sensação de que tudo o que foi investido, na viagem íntima do seu próprio ser, foi inútil.

Uma vez que é impossível chegar ao fim da viagem – porquanto a morte privará o sujeito de ver a conclusão do seu projecto – permanece, somente, ao herói de Vergílio Ferreira, a busca de um caminho identificativo do seu sonho. Contudo, a maldição da condição humana é procurar o seu

⁴⁴ Idem, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p.285.

⁴⁵ Para melhor compreender a questão do recurso da escrita da carta por Vergílio Ferreira, consulte-se Rosa Maria Goulart, “Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar”, Fernanda Irene Fonseca (org.), *in Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, pp. 295 a 304 e António da Silva Gordo, *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, ed. Luz da Vida, 2004, pp. 74 a 77.

caminho (ou seja, em busca de si mesmo) sem nunca o encontrar verdadeiramente, conduzindo-o a uma sensação de perda num deserto infinito. O mesmo significa dizer que o caminho é símbolo direccional de projecção individual, de incerteza e de destino, o caminho e/ou a viagem (da busca constante do seu próprio "eu") exprime toda a inquietação existencial do protagonista. Desta forma, pode afirmar-se que as personagens vergilianas condensam em si a significação de um herói existencial e metafísico, que procura um absoluto, partindo de uma vivência profunda, através da qual pode reconhecer-se a si próprio, depois de expurgar a neblina inicial.

Todo o processo de escrita vergiliano – marcado, indubitavelmente, pelo tempo da interrogação e da incerteza – é o reflexo do homem que vive uma crucial insegurança existencial, graças aos seus próprios problemas e à própria experiência do absurdo. Assim sendo, este processo criativo manifesta a fragilidade do homem que terá como fim a própria reconciliação consigo mesmo e com o mundo que o rodeia, daí a necessidade que o narrador sente em inventar universos alternativos ao da sua experiência negativa. No caso específico de *Em Nome da Terra*, João revela-se um ser fragilizado pela sua condição física, por isso mesmo reinventa um universo alternativo à sua própria existência e experiência negativas: perante a sua viuvez e a sua condição física, João recria distintos universos a partir da leitura e da evocação das figuras que se encontram dispostas, tripticamente, na parede do seu quarto do lar:

Nesta casa estou com o meu corpo, (...). Nós saíamos de um baile, não sei se te recordas, era uma noite de verão. Caminhávamos à beira-rio e éramos imensos. Gostava de saber agora bem o que éramos. (...) Tínhamos vindo da festa, deves estar lembrada. E eu amava-te tão estupidamente animalmente.

Havia a tua beleza um pouco insolente agressiva, era talvez prudente aniquilá-la para que nenhum deus a desejasse.⁴⁶

Então Antónia (...) começou a lavar-me. (...) Então minha mãe entrou devagar porta adentro e começou a lavar-me com carinho (...) e a Antónia voltou a lavar-me ela e eu tinha uma vontade lenta de chorar.⁴⁷

Vou lembrar-te quando já era juiz lá no Norte.

Tinhas já o teu lugar de professora na capital e havia um sarau de ginástica. (...) Quando eu cheguei estava já o sarau em movimento.

(...)

Tive uma certa dificuldade em te identificar e eu não queria misturas, desperdiçar a atenção por quem não me dizia nada à necessidade que eu trazia. Depois vi-te – oh. Estavas linda fresca vitalizada. Volúvel aérea leve. E tão intensa. Penso em ti e o que me apetece é repetir contigo a festa do teu corpo. Repetir a alegria. A eternidade. (...) E os teus movimentos flexíveis, vigorosos e delicados.⁴⁸

Recorrendo à reinvenção de novos universos transfigurados “no real do irreal, que é o único real”⁴⁹, Vergílio Ferreira desvaloriza a história do romance, isto porque este último mostra a própria construção da diegese, pois o único real que existe é, manifestamente, aquele que nasce no apogeu do acto da escrita. É, efectivamente, ao narrador que cabe o poder de criar o discurso e, simultaneamente, o seu mundo: João, apesar de permanecer no lar de idosos, consegue percorrer todos os espaços que fizeram parte da sua vida passada com Mónica, através do próprio acto da escrita, do qual afloram os espaços simbólicos tão caros ao romance vergiliano:

(...) pedi doce. Então excitaste-te muito, quiseste comer por tua mão. Mas sujaste-te toda (...)

– Querida. Deixa-me dar-te para te não sujares.

⁴⁶ Idem, *Ibidem*, pp. 10 e 11.

⁴⁷ Idem, *Ibidem*, p. 39.

⁴⁸ Idem, *Ibidem*, pp. 91 e 92.

⁴⁹ Idem, *Até ao Fim*, 8ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1992, p. 32.

E eu dei-te mas tu não largavas a taça com as duas mãos. Por fim pensei – e se fôssemos tomar banho? num tempo antigo, de outrora, com a festa solar no nosso corpo perfeito. Descemos à praia e entrámos na água devagar e eu tomei a água na concha das mãos e derramei-ta devagar na cabeça e disse e disse – Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição. Mas tu não disseste João sacrílego e apenas riste em esplendor.⁵⁰

A tua noite, querida. A treva horrível. Estou tão cheio de pressa de a atravessar. Encontrar-te ao alto da contingência e da morte.

– Senhor doutor. A senhora sujou-se outra vez.

Encontrar-te depois na eternidade do teu ser. Eternidade na Terra, mais alta que a de Deus. Atravessar mesmo o que era belo e que morreu. O nascimento dos filhos, o seu crescimento, o seu adeus à nossa protecção.⁵¹

É, pois, no momento da escrita que o narrador se interroga sobre a sua identidade, existência e imagem física, ou seja, o seu drama interior que o impossibilita de produzir, ordenadamente, a diegese do seu romance. O narrador de *Em Nome da Terra* assume, com plausibilidade e verosimilhança, a sua condição de velho e debilitado fisicamente e as suas naturais dúvidas e esquecimento.

Neste estágio da vida, João vive uma profunda solidão, na medida em que Mónica já falecera e os filhos o abandonaram no lar de idosos. Todavia, estes espaços, dotados de um certo negativismo, devem ser encarados, simultaneamente, como espaços singulares onde a solidão e o silêncio alimentam a memória e a emoção do narrador-personagem, através dos quais este consegue alcançar a sua verdadeira plenitude: a escrita e a rememoração do passado partilhados com Mónica.

⁵⁰ Idem, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, pp. 170 e 171.

⁵¹ Idem, *Ibidem*, p. 285.

O herói vergiliano, perante os seus limites e o seu sofrimento, empreende a “aventura da escrita”⁵² da sua história, por isso nomeia Mónica como personagem de eleição para o directo diálogo que pretende construir. Desta forma, o narrador, face à sua debilidade e decadência física, rememora Mónica, como mulher por inteiro e quase única na sua vida, em plenitude e perfeição, como se nela o narrador encontrasse o absoluto e a eternidade, ainda que apenas na memória.

Na realidade, são os objectos e/ou os espaços de abandono, repletos de vida sepulta, que despertam a memória e propiciam a meditação dos heróis vergilianos, tal como acontece no texto *Em Nome da Terra*: aqui, o narrador apoia-se na deambulação pelo lar de repouso, acabando por descrever espaços e pessoas e, de uma maneira especial, a sua relação com determinados objectos que fizeram parte do seu passado pessoal e com os quais decorou o seu quarto:

Queria só o Cristo que trouxe da aldeia depois da morte da minha mãe, como sabes, e que estava na sala de jantar por cima do aparador, queria um desenho do Dürer que estava ao lado da minha secretária, e uma estampa a cores de um fresco de Pompeia que era a deusa Flora ou a Primavera e que estava também no escritório e se parecia imenso com a essência de ti. Já trouxe tudo.⁵³

A imagem do Cristo, o desenho de Dürer e a estampa de um fresco de Pompeia revelam-se essenciais a João, uma vez que só eles tornam possível a vida no lar, daí que esses objectos denunciem um determinado valor simbólico: a fugacidade do tempo bem visível na progressiva perda de esplendor físico de Mónica:

⁵² António Gordo, *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, Editora Luz da Vida, 2004, p.89.

⁵³ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 46.

Vêm-me as imagens em turbilhão, não o disse já? Vêm. Mas há sempre uma que vem sobre as outras e és tu. Vivacíssima energética rapidíssima, sobre outras imagens – tantas. Mas há uma que. Não, não é essa de quando eu lavava o teu corpo disforme com uma piedade difícil, horror horror.⁵⁴

Deixa-me ver-te antes e antes – ou não foi aí que te espelhaste? deste-me tanto trabalho. Havia um outro restaurante à beira-rio, mais adiante, um motel, gostavas tanto de lá ir quando eras ainda em esplendor.⁵⁵

A gente tirava-lhes fotos em miúdos, armava-os ali e eles iam crescendo e a infância deles continuava em retrato que não era já de nada. Podíamos substituir tudo por retratos de adultos, mas ficaram sempre os de criança, porquê?⁵⁶

Por isso, o papel da memória na construção do romance vergiliano é deveras importante, pois só a memória é capaz de recuperar a vida de outrora e instaurá-las no tempo presente da escrita e da eternidade, onde o narrador consegue ver todos os seus problemas e angústias superadas.

Da incerteza perante a verdade revelada em cada aparição, caminham os narradores-protagonistas num processo de reflexão constante, através de uma escrita que busca uma forma capaz de expressar a perplexidade na revelação à consciência da verdade.

No romance *Em Nome da Terra*, Vergílio realiza uma escrita da paixão, uma vez que o romance demonstra a inquietação do narrador-protagonista em triunfar perante a iminência da morte inevitável. Está-se, de facto, perante um texto marcado por constantes interrupções, reflexões e tentativas de diálogos constantemente suspensos, resultantes de uma narrativa em que o tempo acompanha o ritmo da memória:

⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 84.

⁵⁵ Idem, *Ibidem*, p. 86.

⁵⁶ Idem, *Ibidem*, p. 115.

Não vou. Por enquanto não vou. Preciso ainda de estar contigo mais um pouco, antes da minha servidão. O banho. Já lá vou. Quero ir primeiro ter contigo (...).⁵⁷

Não te vou beijar outra vez. (...) Prefiro contar-te da minha solidão lá do Norte. Contar-te talvez as histórias que ainda lá havia da guerra civil ali perto. Sangue horror. Mas não agora. Talvez mais tarde, deve haver ocasião. Porque estou rodeado de morte e miséria e horrível. Deve haver.⁵⁸

O Salus queria revolução? Havia luta armada? Qual a sua finalidade? Provou-se o encontro dos revolucionários? Quem eram? Está provado que seria um desastre para o país? Está provado que seria uma torneira aberta para toda a criminalidade? Está provado que seria um estímulo para os grandes homens que não ousavam? Está provado que o tal artigo da Constituição abrange a acção radiofónica? Quem estava na origem de tudo isto? Etc. Por outro lado, como pode o governo tolerar a instabilidade? Provou-se que de início soube logo e depois é que agiu? Que razões tinha para impedir uma melhoria social? Que razões tinha para saber que não era uma melhoria social? Provou-se que não tinha gente implicada? Etc.

– De modo que por enquanto não tenho opinião.⁵⁹

Vergílio Ferreira alicerça o seu próprio discurso romanesco de acordo com determinados fragmentos rememorados de acontecimentos e de discursos vividos pelas suas próprias personagens. Torna-se, então, evidente que a dinâmica fragmentária da escrita vergiliana conduz à intersecção harmoniosa de vários planos temporais, ao longo de toda a diegese, que se vão textualizando ao ritmo da evocação da memória do narrador.

Abraçando o pensamento que Isabel Cristina Rodrigues tece no seu estudo intitulado *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em*

⁵⁷ Idem, *Ibidem*, p. 27.

⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 93.

⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 108.

*Vergílio Ferreira*⁶⁰, o romance *Em Nome da Terra* denuncia, inegavelmente, este princípio de ausência de harmonia, de caos e fragmentação discursiva, como se pode verificar no episódio em que João expõe o momento da amputação da sua perna, cruzando-o com um outro episódio preconizado por ele, outrora, num estádio de futebol – intersectando esses dois momentos distintos, o narrador acaba por transformar a bola de futebol na sua própria perna:

Foi quando fiquei só, em frente do guarda-redes, para marcar a grande penalidade e todo o estádio gelou num grande silêncio. (...) E com uma força descomunal, preciso, disparei. E então minha perna desprende-se do meu corpo, e voou por cima do estádio, balançando-se lenta no ar, (...) E à minha volta havia agora uma azáfama de médicos fantasmas e enfermeiros, falando brevemente entre si mas a uma distância a que os não podia entender.⁶¹

Visto que não se verifica o registo linear do passado – pois toda a narrativa excede as suas coordenadas temporais –, a estrutura narrativa, elaborada pelo narrador, é construída na base das recordações que assaltam e provocam o narrador, daí o carácter emotivo imprimido ao discurso, consequência da sua comoção e da sua exaltação, de acordo com a tessitura da evocação de um tempo relativamente distante, graças às inflexões do presente que contribuem para a contemplação retrospectiva dos acontecimentos e, conseqüentemente, da sua experimentação ao mesmo tempo que os narra. Sendo assim, pode afirmar-se que estes “saltos” no tempo e no espaço testemunham, de forma convincente, a harmonia do seu

⁶⁰ Veja-se o subcapítulo elaborado por Isabel Cristina Rodrigues, “Silêncio e orquestração da narrativa: o avesso da sinfonia”, in *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Tese de Doutoramento em Literatura, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2006, pp. 166 a 179. (Texto policopiado).

⁶¹ Idem, *Ibidem*, pp. 202-203.

canto, o seu cruzamento e a dissolução dos planos temporais e espaciais distintos.

A escrita de Vergílio Ferreira, enquanto sublimação da angústia, manifesta a triunfante revelação da condição humana, isto é, apesar de padecer de cada situação vivida, a escrita procura realizar a sua utopia, dizendo o indizível, comunicando o absolutamente incomunicável e esperando pacientemente a chegada da morte, através da recuperação dos tempos gloriosos vividos no passado: “Depositaram-nos aqui até perderem a mania de estar vivos, mas quem lhes tira a mania?”⁶². Segundo Luci Ruas Pereira⁶³, da incerteza perante a verdade revelada em cada aparição, os narradores vergilianos trilham um processo de reflexão constante, através de uma escrita que busca uma forma capaz de expressar a perplexidade na revelação à consciência da verdade. Saliente-se o facto de o romance *Em Nome da Terra* ser construído na base do conflito entre o desejo de João amar a esposa (num tempo em que esta tinha a plena beleza física) e, ao mesmo tempo, a sua incapacidade para realizar essa intenção no momento presente, uma vez que Mónica se encontra ausente e o corpo do narrador debilitado: “e eu quero é amar-te, mais nada, mas nada. (...) amar-te por cima de todo este esterco e confusão”⁶⁴.

Enquanto romance de índole epistolar, o romance escrito por Vergílio Ferreira acentua a angústia do ser humano nos seus momentos de agonia, gritando ao mundo o desejo de suspender o desfecho inevitável. Por isso mesmo, o narrador constrói a narrativa a partir da inquietação e da angústia que sente perante a sua incapacidade de deter o tempo da vida, de que a

⁶² Idem, *Ibidem*, p.165.

⁶³ Luci Ruas Pereira, “Os sentidos da paixão no romance *Em Nome da Terra*”, in Fernanda Irene Fonseca (org.), *Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1995, pp. 463 a 470.

⁶⁴ FERREIRA, Vergílio, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 213.

velhice e a degradação física são a presença inequívoca e a morte o destino mais próximo e irreversível.

A passividade não é um adjetivo que caracterize os narradores de Vergílio Ferreira, porém os velhos da casa de repouso de *Em Nome da Terra* esperam, tranquila e passivamente, a morte. Mesmo sentindo a existência de um outro corpo e sentindo-se humilhado em virtude de algumas das suas reacções, o narrador do referido romance agarra-se, ainda, à última oportunidade de manifestar as suas capacidades, numa narrativa que anuncia o percurso, sempre adiado, para a morte:

E sem me dar atenção, continuou a despir-me. Querida. Era uma moça ainda nova e ela retirava-me peça a peça a minha idade adulta até ficar a criança que ela queria. Eu tomo o 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.

Por isso refugia-se na memória, de modo a evitar pensar o futuro – “onde está a morte, cheia de pressa terrestre”⁶⁵ –, criando, assim, a imagem imortal do corpo perfeito e belo da mulher com a qual convive.

Na verdade, é no tempo da escrita que o narrador, quer de *Em Nome da Terra*, quer de *Para Sempre*, evidencia o seu poder de (re)criação da vida, adiando a chegada da morte, uma vez que evoca, constantemente, a memória presentificadora da esposa já morta; ou seja, numa tentativa de iludir o destino, o “eu” narrativo reinventa a imagem de Mónica e/ou de Sandra, respectivamente, de modo a amá-la até que tudo se gaste, deixando-o só consigo mesmo a aguardar a noite definitiva. Porém, não pode evitar que, no plano da realidade da vida, se cumpra o destino.

⁶⁵ Idem, *Ibidem*, p.152

Desta forma, torna-se evidente, ao olhar atento do leitor, a distinção entre dois tempos: por um lado, o tempo da escrita – no qual o narrador se torna poderoso, capaz de presentificar acontecimentos que habitam a lembrança –; por outro lado, o tempo passado do acontecimento vivido outrora, mas recordado de maneira a garantir a eternidade do gesto. Ora, os universos narrativos construídos por Vergílio Ferreira caracterizam-se pela frequente desrealização da diegese representada, graças à focalização do narrador regida pelas alucinações e fantasmas que povoam os seus mundos, narrando-os, por isso, como se existissem efectivamente. Uma vez prisioneiro no enredo subjectivo da memória e do mundo mental, o narrador vergiliano abeira-se da irrealização imaginativa do passado, o que contribui para a promiscuidade das fronteiras do real e do irreal, pois o mundo surge, à vista do leitor, como um enigma e a arte como uma via pela qual o mistério do real é evidenciado.

I. 2. 2 RUÍNA DO ESPAÇO⁶⁶

A narrativa de Vergílio Ferreira encontra-se afastada da noção de narrativa proposta por Benveniste⁶⁷, pois é caracterizada não pela terceira pessoa enunciativa nem pelas formas verbais no passado, mas antes pela presença de um sujeito de dimensão arquetípica, que confere à narrativa uma dimensão subjectiva, a partir da qual esse sujeito se movimenta numa pluralidade de espaços e de tempos, na procura do sentido do universo e de si mesmo no dédalo da sua existência, traçada no espaço criado do discurso.

Ao arquitectar espaços narrativos de carácter existencial, Vergílio Ferreira pretende revelar ao leitor espaços relacionados com situações-limite vivenciados pelas suas personagens; a título de exemplo, refere-se a situação de invalidez e o conseqüente internamento num lar de repouso da personagem João, no romance *Em Nome da Terra*, associados, ainda, aos temas da solidão afectiva pelo abandono dos filhos, após a morte da esposa Mónica, e da sua própria velhice.

A velhice, a solidão, a angústia e o silêncio, enquanto situações-limite de carácter existencialista, associadas ao trabalho da escrita, são o espelho do drama humano da personagem vergiliana: esta sente-se tragicamente forçada pela irreversibilidade do tempo, daí não conseguir nada para contrariar e/ou adiar a degradação que o irá acompanhar até ao fim da sua vida. Apesar do ciclo vida/morte, o narrador e personagem principal instala-se fora desse ciclo, adiando quer a sua degradação quer a sua morte,

⁶⁶ Para melhor compreender a ruína do espaço – a multiplicidade de espaços (re)criados ao longo da diegese –, veja-se António da Silva Gordo, *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, Editora Luz da Vida, 2004, pp. 135-161, assim como José Luís Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira, espaço simbólico e metafísico*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, pp.103-333.

⁶⁷ Cf. Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª edição, Coimbra, Almedina, 1997, pp. 348-353.

através da evocação de um mundo dominado pela Arte e projectado pela memória: pela palavra poética – transfiguração lírica do real –, o homem inventa-se e eterniza-se, conseguindo deter a sua degradação física e a sua própria morte.

Na realidade, são os objectos e/ou os espaços de abandono, repletos de vida sepulta, que despertam a memória e propiciam a meditação dos heróis vergilianos, tal como acontece na obra *Em Nome da Terra*: aqui, o narrador apoia-se na deambulação pelo lar de repouso, acabando por descrever espaços e pessoas e, de uma maneira especial, a sua relação com determinados objectos que fizeram parte do seu passado pessoal e com os quais decorou o seu quarto. A imagem do Cristo, o desenho de Dürer e a estampa de um fresco de Pompeia revelam-se essenciais a João, uma vez que só eles tornam possível a vida no lar, daí que esses objectos denunciem um determinado valor simbólico. Na verdade, são estes objectos que ajudam o narrador a “libertar[-se] e, de certo modo, triunfar sobre a sua morte próxima”⁶⁸, na medida em que, através da sua evocação, João recupera e, simultaneamente, reactualiza o seu quarto do lar, enquanto espaço de abandono e em ruína: “Estão velhos, querida, babam-se e riem, cheios de uma alegria azul, a empregada mete-lhes a comida na boca”⁶⁹.

Vergílio Ferreira edifica os espaços dos seus romances a partir da ordenação e conseqüente unificação que o acto da escrita lhe impõe, pois a pluralidade dos espaços deve-se à desmultiplicação de um “eu” singular que constrói, ornamenta e habita a própria diegese, ou seja, unifica todos os espaços que coexistem no mesmo romance. Desta forma, pode afirmar-se que o espaço construído no imaginário vergiliano é um puro reflexo da forma

⁶⁸ José Luís Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira, espaço simbólico e metafísico*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 195.

⁶⁹ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 255.

como o homem actual encara o mundo e se relaciona com ele. É desta forma que o Autor se torna expoente singular da revalorização do espaço, tão caro à modernidade.

O silêncio e a solidão, enquanto características essenciais do espaço do herói vergiliano, são inseparáveis, pois constituem uma atmosfera propícia à aparição do “eu” a si mesmo e, simultaneamente, à recuperação do próprio passado pela conquista da palavra: “Toda a personagem vergiliana é marcada por um destino de solidão.”⁷⁰

A solidão, vivida intimamente pelas personagens de Vergílio Ferreira, deve ser compreendida como o despertar da consciência, isto é, a descoberta do mais íntimo do seu “eu”. A solidão é, sobretudo, vivificada no momento em que nasce a noite, momento propício à contemplação do mistério do ser humano no mundo, uma vez que essa mesma solidão é concebida como suporte à paz necessária para iniciar a viagem de busca da verdadeira identidade do “eu” narrador. A noite surge, então, como antífrase, simbolizando o repouso e a confraternização com o espaço da memória, da recordação, o qual possibilita o reencontro afectivo com um tempo dantes vivido.

O quarto surge, em muitos romances vergilianos, como espaço do próprio narrador e, simultaneamente, da sua situação existencial. Ou seja, o quarto é o espaço empreendedor do caminho da busca do “eu” em perfeita solidão, porque é um lugar propício à meditação, graças ao silêncio que aí preside, o qual contribui para que o “eu” narrador não se desvirtue da sua tendência natural para a conquista de si mesmo. É, de facto, deambulando “pelo espaço do silêncio nocturno”⁷¹ que o sujeito narrativo se protagoniza,

⁷⁰ Rosa M^a Batista Goulart, *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 260.

⁷¹ José Luís Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira, espaço simbólico e metafísico*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 170.

através de um intimismo de cunho metafísico, em absoluta solidão existencial, uma vez que a sua comunicação com o mundo é frustrada. Pode, assim, inferir-se que o silêncio⁷², enquanto conotação simbólica de orientação metafísica, adquire uma significação absoluta, quando se identifica com a morte, tema crucial e obsessivo do universo metafísico de Vergílio Ferreira.

O espaço habitado pelo herói vergiliano depende da seriação de valores que vivem no universo interior do sujeito, daí deixar-se levar pela evocação dos espaços e dos objectos, reincorporando em si as vivências passadas. No romance *Em Nome da Terra* em particular, Vergílio Ferreira procura reconstruir o seu espaço no lar de idosos, acabando por incluir objectos fundamentais à sua existência, uma vez que estes mesmos objectos fizeram parte da sua vida com Mónica:

Queria só o Cristo que trouxe da aldeia depois da morte de minha mãe, como sabes, e que estava na sala de jantar por cima do aparador, queria um desenho de Dürer que estava ao lado da minha secretária, e uma estampa a cores de um fresco de Pompeia que era a deusa Flora ou a Primavera e que estava também no escritório e se parecia imenso com a essência de ti. Já trouxe tudo.⁷³

De facto, o herói vergiliano sente necessidade da presença de determinados objectos indispensáveis à reconstrução do seu novo habitat, mesmo tendo sido objectos inúteis, outrora, para si. Esses objectos privilegiados sobressaem ao longo da diegese, graças à sua importância simbólica e ao seu poder evocador de vivências passadas pelo protagonista. Partindo da evocação de episódios passados de carácter reflexivo, o

⁷² Confirma-se o trabalho de Isabel Cristina Rodrigues, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Tese de Doutoramento em Literatura, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2006, pp. 99-120. (Texto policopiado).

⁷³ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 46.

narrador destaca a sua própria condição de ser humano mutilado ora física, ora psicológica, ora emocionalmente.

É através desta viagem encetada pelo narrador através dos diversos espaços e tempos, que este herói existencialista ajusta o seu espaço presente. Os espaços vão surgindo na narrativa ao ritmo de uma certa deambulação psicológica e emocional do “eu”, construtor da diegese, pelos espaços e pelos objectos; os acontecimentos vão emergindo de acordo com o procedimento, conscientemente adoptado, da rememoração. Este processo favorece um tipo de descrição ao jeito de Proust, ou seja, a evocação do passado motiva descrições de índole poética, subjectiva e, conseqüentemente, repetitiva. Tal como acontece no romance *Em Nome da Terra*, João, pela memória e pela imaginação, deambula pela casa de repouso, construindo uma descrição – completada com sucessivos retoques, maioritariamente repetitivos – insistente nos traços evidentes do abandono, da solidão, da velhice e do silêncio. Cada descrição traçada por Vergílio Ferreira transfigura-se numa etapa da viagem percorrida pelo sujeito em busca do conhecimento do seu próprio “eu” e do mundo em que vive: toda a descrição é uma aventura do espírito do narrador.

Embora estejamos na presença de um espaço vário, este impõe a necessidade de unidade, alcançada pela viagem regeneradora permitida pelo espaço imaginado do discurso. Ou seja, é o discurso enquanto espaço que reinstala a ordem espaço-temporal de que a narrativa vergiliana carece.

No romance vergiliano, o espaço é um dos elementos cruciais de iluminação da autognose dos seus personagens, isto porque a fugacidade e a solidão da condição do ser humano revelam-se, de um modo particular, no labirinto do próprio asilo de *Em Nome da Terra*: o corpo confessa-se, neste romance, como signo da revelação, uma vez que a degradação física e a morte estão patentes, indubitavelmente, no corpo do narrador, não resultando, somente, de um acto cognitivo.

Se, por um lado, a revelação leva o sujeito narrativo ao trágico, por outro lado, esta manifestação é, simultaneamente, o único antídoto capaz de combater a condição do ser-para-a-morte, pois a morte é o único meio pelo qual a vida se transforma em destino. A existência humana, sendo um caminho repleto de obstáculos com os quais colide constantemente, faz da vida, por vezes, uma experiência frustrante, penosa, dominada por várias adversidades. O caminho, traçado por Vergílio Ferreira, caracteriza-se pela ambiguidade, pois é um caminho que as suas personagens devem percorrer de maneira a compreenderem o seu próprio interior, ou seja, este é um caminho no qual a distância ocupa o mais íntimo do ser humano, visto que a confiança no progresso humano completa-se, apenas, com o suplemento da alma, daí que se destaque uma revolução interior de índole metafísica das personagens. São, de certa forma, os espaços fechados, onde o protagonista se encontra enclausurado, que propiciam, através do silêncio metafísico, uma simbólica transcendência e interrogação existencial e metafísica, pois estes espaços provocam uma certa estranheza e, simultaneamente, uma tomada de consciência em relação ao sentimento de perda e de inquietação para o narrador, uma vez que é um espaço, para si, repressivo e agressivo à sua própria liberdade.

Sendo um elemento de extrema importância, o espaço ocupa o lugar, por excelência, da revelação da condição humana. É, por isso mesmo que o quarto de João, no asilo de *Em Nome da Terra*, se torna o espaço da “aparicação” da condição física e emocional do narrador, ou seja, aí, João descobre que o corpo é “signo da aparição”⁷⁴, isto porque é nele que a degradação e a morte se instalam.

Só pelo reconhecimento da sua condição enquanto ser humano, os narradores vergilianos conseguem combater a sua condição presente,

⁷⁴ Carlos M. F. da Cunha, *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 1997, pp. 53.

através do adiamento ou, até mesmo, da anulação dos vestígios que começam a surgir no espaço onde habita. *Em Nome da Terra* revela que João, ao longo de toda a diegese, tende a adiar e, sobretudo, a anular os sinais de ruína que com ele coexistem no lar de idosos: a humilhação, a decadência, a corrupção e a morte do corpo.

I. 2. 3 RUÍNA DA PRESENÇA DE DEUS⁷⁵

Invocado no registo da negação e da morte, a “ausência presente”⁷⁶ de Deus, na obra de Vergílio Ferreira, não vem invalidar o interesse do autor pela problemática do cristianismo actual, mas antes valorizar os valores cristãos que enaltecem o homem e a sua dignidade, assim como a importância do corpo enquanto lugar da sua própria revelação: “(...) não há em Vergílio Ferreira o propósito de subversão de todos os valores segundo o código humanista-cristão da cultura ocidental”⁷⁷. O processo da “morte” de Deus não advém de uma condenação radical da cultura cristã, mas antes da figura espiritual de Jesus, ou seja, o pensamento vergiliano é arquitectado na base da ideologia do cristianismo, não a partir da vida de Cristo.

A dualidade presença/ausência de uma figura divina na obra vergiliana encontra-se melhor esboçada no romance *Em Nome da Terra*: com a imagem de Cristo crucificado sem cruz, o narrador estabelece um diálogo, a partir do qual evidencia a comum condição corporal e a solidariedade – de Cristo – no sofrimento e na morte com todos os homens; o narrador reconhece um Cristo-homem pela humilhação, decadência e morte: “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”⁷⁸.

⁷⁵ Verificar o estudo elaborado por M^a Joaquina Nobre Júlio intitulado *O Discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*, Ensaio Interdisciplinar, Lisboa, Edições Colibri, 1996, para uma melhor compreensão da questão da presença/ausência de Deus, pp. 167-177 e 229-245.

⁷⁶ M^a Joaquina Nobre Júlio, *O Discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*, Ensaio Interdisciplinar, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 151.

⁷⁷ Eduardo Lourenço, “Vergílio Ferreira: do alarme à jubilação”, in *Colóquio/Letras*, nº 90, Março 1986, p.24.

⁷⁸ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9^a edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 70.

Apesar desta comunhão no sofrimento e na morte, a morte de Jesus foi violenta, enquanto que a morte do narrador é consequência da degradação do seu próprio corpo, mas esta diferença não quebra a solidariedade que existe entre ambos, isto porque reconhece-se a degradação de ambos os corpos até à morte:

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.⁷⁹

De facto, a figura de Cristo surge como paradigma do sofrimento humano, aquele cujo sofrimento e morte revela um valor exemplar e funda uma comunhão não somente com o narrador, mas com a humanidade: “Mas é preciso olhar-me aí, ver-me aí metido no teu corpo, sem pensar muito no que está antes e depois”⁸⁰. Para o narrador do romance *Em Nome da Terra*, o momento da morte na cruz de Cristo torna-se axial, na medida em que partilha com o ser humano o sofrimento e a morte do corpo: é pela via corporal e da morte que se funda a afirmação divina do homem.

O humanismo vergiliano adquire, por isso, uma dimensão reflexiva, filosófica e ética, uma vez que exprime uma posição radical face à questão “O que é o homem?”. A reflexão vergiliana a propósito do homem encontra-se fundamentada no ensaio *Invocação ao Meu Corpo*, onde o autor interroga, sugere e reflecte nas diversas dimensões que descrevem o ser humano enquanto ser divino em si e por si mesmo e, também, como produto casual da história da natureza, por isso a paradoxal condição humana encontra o seu eixo na realidade inexorável da morte. Assim sendo, pode

⁷⁹ Idem, *Ibidem*, p.73.

⁸⁰ Idem, *Ibidem*, p.70.

afirmar-se, mediante o pensamento vergiliano, que a realidade humana é “feita de grandeza e de miséria, de aspiração de absoluto e de finitude, é pensada, assim, sem dramatismo, mas não sem dignidade”⁸¹.

Sendo um ser capaz de (auto)questionar o mundo em que vive, o “eu” é o sujeito que pensa, age e sente, por isso encontra-se apto a entregar-se à experiência transcendental do “eu”: o homem é capaz de se afirmar, ganhando contornos de infinitude, de irrefutabilidade, de absoluto e de intemporal. Por seu turno, o “tu” é, segundo a perspectiva de Vergílio Ferreira, um “eu” visto em alguém, daí a contemplação do “tu” através do corpo degradado de Mónica.

Desta forma, o “tu” não é mais senão uma polaridade do “eu”, ou seja, é quando o “tu” significa o corpo esbelto da mulher ausente presentificada pela memória e pela escrita que tem lugar na presentificação do “tu”. Fruindo da música – concerto para oboé – e contemplando o corpo, o narrador delicia-se em realçar não só a sua ambiguidade, como também a sua maravilha e a sua humilhação. Perplexo, João assiste à degradação corporal progressiva de Mónica, que sofre até à senilidade total com a perda de todas as suas faculdades.

Se, por um lado, o corpo remete para a condição finita do ser humano, por outro lado, deve ser encarado como estatuto totalizador e absoluto do homem, isto porque este é um ser uno e íntegro, mesmo quando se vê afectado pela sua degradação física, o que limita não o seu íntimo, mas antes a sua relação com os outros e com o mundo. Vergílio Ferreira trata a morte do ser humano, ao longo da sua obra literária, através de um processo contínuo de degradação corporal presente nas suas personagens ficcionais.

⁸¹ M^a Joaquina Nobre Júlio, *O discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*, Ensaio Interdisciplinar, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p.233.

Segundo a perspectiva vergiliana, a arte, enquanto valor relativo, converte-se em valor pleno capaz de fundir o mistério da vida e da morte, através do dom sagrado de criar. Assim sendo, a salvação do homem reside no fazer artístico, via pela qual se constrói o caminho de busca de sentido para as interrogações de carácter existencialista.

Tendo a sua origem no homem como resposta, Deus é uma invenção humana pela consciência e reconhecimento de que o homem está vivo, ou seja, é na transcendente procura existencialista que o problema de Deus se deve circunscrever, pois o autêntico rosto do divino anuncia-se na interrogação profunda revelada pela experiência artística. A arte é, deste modo, a expressão humana através da qual ressoa a herança divina de criar, uma vez que o artista decide qual a forma mais autêntica de assumir e sofrer uma condição humana num tempo em que, por um lado Deus está morto e, por outro lado, o homem vive entre o abandono e a solidão.

Assim sendo, a obra de arte, enquanto símbolo de uma realidade transcendente à sua significação, adquire um novo estatuto, porquanto esta é uma projecção do ser (artista) e conservadora do sentido transcendente. A identificação da arte com o sagrado corresponde ao nosso mundo transcendente, pelo qual o homem se eleva a um plano de liberdade e, sobretudo, de criação: "Porque a Arte não é um acréscimo no homem mas a expressão do que fundamentalmente o estrutura"⁸². Esta aproximação deve ser apreendida, à luz da perspectiva de José Luís Gavilanes Laso⁸³, como via pela qual a arte quebra as barreiras do mundo real e do mundo ideal, representando, desta forma, o infinito dentro da finitude e proclamando a eternidade da arte, pois esta não é senão uma designação do sagrado.

⁸² Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994, p.226.

⁸³ José Luís Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira, espaço simbólico e metafísico*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, "A Capela ou a Redenção pela Arte", pp. 176 a 210.

A ausência de Deus, na obra *Em Nome da Terra*, reflecte-se associada à morte de alguém querido para o narrador-protagonista, isto é, esta ausência surge ligada à morte da mulher amada já morta, daí que se possa afirmar que o leitor está perante uma morte enquanto indício de desamparo e de solidão, por isso o narrador encontra-se “desamparado no labirinto de uma solidão sideral”⁸⁴.

Sendo a arte um dos processos de alcançar as marcas perdidas do homem religioso, este projecta-se no reencontro com o sagrado de índole existencialista e estético: no romance citado anteriormente, o protagonista reencontra-se com o Cristo crucificado colocado na parede do seu quarto na casa de repouso. É da imagem deste Cristo mutilado que João – o “eu” narrativo – recupera e reactualiza o sagrado, uma vez que é conduzido a uma manifestação: apesar da situação degradante em que se encontra, aceita-a.

Toda a obra vergiliana se encontra absorvida pela presença da morte, perante a qual se edifica a expressão artística, porém a arte não irrompe para anular a morte da existência humana, porque consegue, meramente, incorporá-la resignada e serenamente – é nesta aceitação que permanece o triunfo do homem sobre ela. De acordo com Eduardo Lourenço, este alicerce de aniquilação deve ser percebido como uma incitação pela qual o espelho da morte proporciona um sentido autêntico à vida.

A arte deve interpretar-se como um acto de liberdade perante a morte, uma vez que esta mostra ao homem o que está para lá dos seus limites, pois ela apresenta-se como discurso metafísico, a partir do qual é possível, ao homem, vencer e libertar-se de todo o absurdo que a morte implica. É, pois, desta forma que a importância da morte deriva da relevância da vida e da sua autenticidade.

⁸⁴ José Luís Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira, Espaço Simbólico e Metafísico*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p.196.

Em síntese, pode asseverar-se que ao proclamar um determinado cepticismo perante as grandes narrativas legitimadoras, Vergílio Ferreira proclama a diegese postulada na fidelidade à desordem da vida e do mundo em que, manifestamente, se funda a situação vivencial do narrador vergiliano. Invalidando a tradicional concepção da ordem cronológica da narrativa, adoptando a perspectiva de Nietzsche, o autor de *Em Nome da Terra* sobrepõe a ordem psicológica à ordem cronológica, perfeitamente ilustrada nas palavras de João: “Sim, sim, Mónica. A causa depois do efeito. (...) Qual é a sequência da causa/efeito? Mónica, minha querida, eu posso perfeitamente dizer que a causa, que é o lume, está depois do efeito, que é a bomba.⁸⁵ Esta ruptura temporal, evidentemente assumida quer pelo próprio autor, quer pelos seus narradores, evidencia a ameaça tão reiteradamente defendida por Vergílio Ferreira: a da morte do romance, porquanto a paródia e a desconstrução de grandes discursos ideológicos do tempo actual encontram-se patentes nos seus romances.

A transgressão da ordem cronológica dos acontecimentos narrativos resulta não só do tempo subjectivo do narrador, assim como da submissão às leis reguladoras do secretismo do seu interior, que surgem, no pensamento vergiliano, como forma de alcançar o equilíbrio interior. A desordem da história cronológica é atestada pela influência do *nouveau roman*, o qual oculta a presença da exigência narrativa, originando a ilusão da clareza objectiva da história que se conta a si própria. Assim sendo, a harmonização das tensões temporais da narrativa vergiliana parece exigir a sua reconfiguração a partir do fragmentário e do desarticulado que regem a leitura; a narrativa vergiliana impõe uma actividade de reconstrução do passado de acordo com os estilhaços dispersos, ao longo de toda a narrativa, e evocados pela memória do narrador.

⁸⁵ Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994, p. 208.

A narrativa – enquanto modo discursivo vocacionado para a ordenação do caos – deve ser considerada como o *puzzle* de um narrador que tece o seu fio narrativo no labirinto da memória, imagem perfeita da desorientação existencial e do enclausuramento do sujeito narrativo. Efectivamente, este labirinto de teor existencialista encontra-se simbolizado no jogo com que João se entretém – escrever uma carta de amor a Mónica, sua esposa então morta – e metaforizado, ironicamente, no Cristo que está pendurado na parede do quarto do lar de idosos, onde se encontra a viver. É, de facto, na e pela memória que Vergílio Ferreira postula o triunfo da subjectividade na pesquisa de mundos alternativos ao seu mundo vivencial, ou seja, pela evocação da memória, o sujeito é levado por caminhos determinantes para a busca do seu verdadeiro “eu”.

I. 2. 4 RUÍNA DA COMUNICAÇÃO⁸⁶

Considerando o pensamento de Isabel Cristina Rodrigues⁸⁷, o narrador autodiegético, assumido como orquestrador da voz das outras personagens, acaba por partilhar o espaço narrativo através da presentificação da voz das suas personagens, tal como acontece com o narrador de *Em Nome da Terra*: João não é, apenas, o autor da carta escrita à esposa Mónica, mas, mormente, o palco onde tudo acontece e se transforma em escrita.

Enquanto narrador detentor do passado (zona de segredo nem sempre possível de descodificação), cabe a João omitir esse tempo pretérito em nome da reinvenção da beleza corporal de Mónica, uma vez que só assim é capaz de postergar o vivido de outrora e o escrito/"contado" do momento presente. De facto, a presença ausente de Mónica confere a necessidade do narrador em adiar ou, até mesmo, em subtrair determinados momentos que ambos viveram, porque esse passado revisitado pode tornar-se incomodativo ou emocionalmente constrangedor para as personagens. Neste sentido, João Vieira suspende o episódio do sarau de ginástica, que evoca a vitalidade passada de Mónica, para estar com ela, a sua obsessão constante e absoluta, e contar-lhe a sua solidão, a partir da qual surge toda a carta:

E no fim [do sarau] fui ter contigo. Respiravas ofegante, já um pouco mortal. Mas tinhas sempre um riso maior do que a vida. Fomos para o teu quarto e beijei-te e beijei-te com o excesso do imaginário que se interpusera alguns meses. Não te vou beijar outra vez. Nem revolver toda a tua maciez profunda – e

⁸⁶ Note-se o trabalho de Helena Buescu, "Do corpo e da memória – Presença, ausência: *Em Nome da Terra*", in Fernanda Irene Fonseca (org.), *Vergílio Ferreira: 50 anos de vida* literária, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, pp. 129-137, assim como o de Isabel Cristina Rodrigues, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Tese de Doutoramento em Literatura, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2006, pp. 183-225. (Texto policopiado).

⁸⁷ Idem, *Ibidem*, pp. 183 a 225.

tanto como me apetece. Não vou. Prefiro contar-te da minha solidão lá do Norte.⁸⁸

Curioso é o facto de, por vezes, João dissimular o silenciamento da esposa com a expressão “*não quero ouvir*”⁸⁹, transferindo o protagonismo enunciativo para si mesmo:

De vez em quando uma palavra chegava-me à boca mas não a deixo agora falar – que palavra? (...) Terás tu falado? não me lembro, não quero ouvir. No fim difícil de uma vida, não quero. Terei de ouvi-las mais tarde, está bem. Palavras de angústia, solidão, que também tem o seu direito, não agora.⁹⁰

Sendo o monólogo a forma discursiva mais difundida na narrativa vergiliana, este ostenta uma aparência manifestamente dialógica, quer pelo desdobramento do “eu” enunciativo em duas personagens gramaticais, quer pela virtualidade enunciativa, daí “expressar-se através de uma espécie de monólogo a duas vozes”⁹¹, de acordo com a definição de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, que postula o seguinte: “o monólogo é apenas uma variante do diálogo: é um diálogo interiorizado, onde o ego cindido se desdobra num eu que fala e num eu (tu) que escuta”⁹².

Este “monólogo a duas vozes”, laborado no seio da ficção vergiliana, encontra-se associado à carta, uma vez que, apesar de ser um meio de comunicação muito mais prático e imediato, constitui o registo mais apropriado à representação da incomunicabilidade devido à impossível resposta imediata, tal como acontece no romance *Em Nome da Terra*:

⁸⁸ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 93.

⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p.15.

⁹⁰ Idem, *Ibidem*, p.15 (sublinhado nosso).

⁹¹ Isabel Cristina Rodrigues, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Tese de Doutoramento em Literatura, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2006, p. 216. (Texto policopiado).

⁹² Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 1994, p.103.

trilhando o pensamento de Rosa Maria Goulart, a carta que João erige a Mónica detém um sentido verdadeiramente incomunicável, isto porque estando o narrador numa casa de repouso considerada “antecâmara da morte”⁹³, as suas capacidades mentais encontram-se um tanto ou quanto corrompidas devido à sua mutilação física, por isso mesmo a carta encontra-se limitada, a nível comunicacional, pela decrepitude mental apresentada pelo narrador.

Sendo um romance com certa reminiscência epistolar⁹⁴, *Em Nome da Terra* constrói-se sob a base de um espaço de comunicação minado quer pela ausência do “tu”, quer pela carência de reciprocidade dialógica, daí a impossibilidade de Mónica, já morta, poder converter-se em destinatária da carta que lhe está destinada. De facto, é a ausência da figura feminina que, no processo diegético de índole epistolar, contribui para a ruína comunicativa, porque a sua própria morte transforma o diálogo, que ela possivelmente manteria com o narrador, em virtual, permitindo uma certa ilusão de reciprocidade comunicativa, uma vez que o discurso de João prevalece sobre o discurso das outras personagens que a ele afluem. Todavia, o discurso do narrador acaba por ludibriar o não-discurso de Mónica, como defende Helena Buescu, quando se refere ao “monólogo dramático”⁹⁵:

⁹³ Rosa Maria Goulart, “Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar”, in Fernanda Irene Fonseca (org.), *Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, p. 299.

⁹⁴ De acordo com Rosa Maria Goulart, o romance *Em Nome da Terra* não é, autenticamente, um romance epistolar pela sua extensão e, simultaneamente, é um texto que tende a aproximar-se mais do texto narrativo romanesco. No caso deste romance, o narrador serve-se do género epistolar para aniquilar a sua ruína física, através de um ilusório momento comunicativo com a esposa morta. (cf. Rosa Maria Goulart, “Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar”, in Fernanda Irene Fonseca (org.), *Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, p. 300).

⁹⁵ Entenda-se por “monólogo dramático” o conceito de monólogo interior definido por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. Neste caso, pelo monólogo interior a diegese

A comunicação realizada assume então, neste contexto, as formas do que pode designar-se como monólogo dramático porque acedemos, textualmente, a uma voz dominante que concebe o seu monólogo em termos de diálogo, que efectivamente dialoga, através da objectivação numa persona de algum modo fantasmática; o que significa que, embora o discurso representado nos deixe sobretudo “ouvir” um dos lados dessa comunicação, o outro lado não só irrompe por vezes no discurso como o situa e contextualiza, representando a ancoragem desse discurso na situação de comunicação e na relação dialógica que o permite.⁹⁶

Com efeito, esta carta dirigida a Mónica não deixa de expressar, de certa forma, laivos da própria ruína comunicacional que o romance evidencia, isto porque é uma carta sem um real destinatário, na medida em que não há uma real resposta deste ao interlocutor, daí que esta longa carta evidencie a própria incomunicabilidade que se concretiza pela ausência da esposa já falecida. Note-se as palavras escritas por Rosa Maria Goulart a propósito da incomunicabilidade que, visivelmente, coexiste na elaboração desta carta: “ A carta a Mónica é, também ela, uma carta sem destinatário real, na medida em que, sendo dirigida à mulher morta, ninguém poderá recebê-la como lhe estando destinada”⁹⁷.

é construída de acordo com o “tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das acções. (...) É um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens”, daí que apresente uma estrutura desordenada, devido ao processo de rememoração. (Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 2000, pp. 237 e 238)

⁹⁶ Helena Buescu, “Do corpo e da memória – Presença, ausência: *Em Nome da Terra*”, Fernanda Irene Fonseca, in *Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, p.135.

⁹⁷ Rosa Maria Goulart, “Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar”, Fernanda Irene Fonseca (org.), in *Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, p. 298.

Dotada de um cunho pessoal e emotivo, esta carta surge como uma justificação à revelação de um problema, também ele relacionado com a ideia de ruína humana e comunicacional, bem patente na sociedade actual: o isolamento dos idosos, pois estes já não são úteis para a vida activa social, daí que a sua solidão se reflecta na própria incapacidade de comunicarem. No romance *Em Nome da Terra* pode comprovar-se esta inaptidão comunicativa através das seguintes palavras escritas pelo próprio Vergílio Ferreira: "(...) convulsionam a boca a boca esvaziada. (...) têm o olhar fixo na memória da vida, moem a boca sem grão para moerem"⁹⁸. Na verdade, a incomunicabilidade dos velhos, que coabitam com João no lar, deve-se, porventura, ao facto de não existir qualquer tipo de afinidade entre eles, assim como reconhecer naquele espaço o lugar onde persiste o mal-estar associado à própria condição física em que se encontram e, ainda, onde esperam o fim das suas vidas.

Todavia, a solidão pode revelar-se como instrumento necessário para que o narrador escreva "belíssimas páginas, muitas delas de um lirismo tocante"⁹⁹, atribuindo-lhe uma inconfundível beleza capaz de anular os obstáculos da vida, uma vez que é pela solidão que, possivelmente, o narrador alcança a verdadeira plenitude de encontro consigo mesmo.

Na óptica da crença cristã, o silêncio de Deus deve ser compreendido como língua autêntica através da qual a divindade se revela, daí que o impulso comunicativo se materialize na imaterialidade do silêncio. Desta forma, a vacuidade de palavras sublinha a propensão do Homem para escutar uma voz vinda do domínio do inexprimível ou do inefável.

⁹⁸ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 221.

⁹⁹ Rosa Maria Goulart, "Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar", Fernanda Irene Fonseca (org.), *in Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, p. 299.

No romance *Em Nome da Terra*, o narrador dirige, aparentemente, algumas palavras ao Cristo que se encontra dependurado na parede do seu quarto no asilo, em virtude da suposta humanidade figurada no seu sofrimento, daí João ter estabelecido uma espécie de fraternidade no sofrimento com Cristo, revelada na imagem de abandono corporal.

A relação comunicativa que o narrador estabelece com a ausência da esposa é, normalmente, harmonizada pela presença do silêncio, visto que este propicia uma comunicação erigida sem palavras. Atente-se, por exemplo, no momento em que João baptiza Mónica nas águas do rio: evidenciando a reflexão tecida por Isabel Cristina Rodrigues¹⁰⁰, qualquer palavra proferida por Mónica, naquele momento, seria, porventura, uma inaceitável intrusão, pois o narrador rememora e reproduz o silêncio sentido num tempo pretérito:

Depois erguemo-nos, mergulhámos nas águas. Quase estagnadas, só uma leve corrente as modulava. De vez em quando uma palavra chegava-me à boca mas não a deixo agora falar – que palavra? (...) Uma palavra é mortífera, querida. Terás tu falado? não me lembro, não quero ouvir.¹⁰¹

Este momento, deveras exemplificativo da ruína comunicacional, revela-se como uma autêntica mensagem profunda do amor que João nutria por Mónica, daí que qualquer palavra pronunciada por eles fosse vã perante tamanho sentimento expresso e consumado pelo baptismo. Por esta razão, a incomunicabilidade pode ser manifestada não só pelo afastamento de palavras, mas também pelo adiamento comunicativo que vitima as personagens. A este propósito, atente-se nas considerações de Rosa Maria

¹⁰⁰ Isabel Cristina Rodrigues, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Tese de Doutoramento em Literatura, Aveiro Universidade de Aveiro, 2006, p. 216, pp. 183 a 225. Texto policopiado.

¹⁰¹ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p.15 (sublinhado nosso).

Goulart: “O desfasamento de comportamentos repercute-se, assim, na comunicação, não só através do desencontro de linguagens como também através de uma interrupção da cadeia comunicativa”¹⁰². É nesta ausência de palavras que se concretiza o silêncio, pois há a materialização de uma “comunicação sem ruídos e sem desperdícios”¹⁰³, visto que o que mais importa é a concretização do amor que unia João e Mónica.

Na verdade, Mónica simboliza a consubstanciação do silêncio no romance *Em Nome da Terra*, em virtude da sua degradação física progressiva, trasladada pela dissipação seja do seu olhar seja da sua fala:

O teu apagamento imperceptível. Pouco a pouco o apagamento do cintilar da memória, do entender. (...) As palavras que dizias e não vinham ter com a nossa palavra adulta mas com uma outra, infantil, que era do incompreensível.¹⁰⁴

¹⁰² Rosa Maria Goulart, “Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar”, Fernanda Irene Fonseca (org.), *in Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, p. 302.

¹⁰³ Idem, *Ibidem*, p. 304.

¹⁰⁴ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 287.

CAPÍTULO II:

CORPO – FIGURAÇÃO DE PLENITUDE E BELEZA

MESMO O QUE É CHATO OU FEIO OU PODRE,

SE A GENTE SOUBER A PALAVRA CERTA

DEVE FICAR BELO À MESMA.

Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*

II. 1 CORPO: PRESENTIFICAÇÃO SAGRADA DO “TU”

O corpo é universo que, na sua problemática completude, reproduz a sensação de totalidade que o sujeito capta, também, no universo/Terra, associando e cruzando “corpo” e “Terra”, afinal epígrafe e título do romance *Em Nome da Terra*. O referido romance é uma metáfora da relação entre corpo e terra e da sacralização desse mesmo corpo, visto que tanto o título como as epígrafes nele inscritas reenviam o leitor para uma atmosfera do sagrado. Assim sendo, pode compreender-se a expressão e título “em nome da terra” como pertencente ao ritual do batismo de Mónica, conferindo-lhe uma nova e perfeita sacralização para a eternidade, pois é desta forma que Mónica assume a condição divina compatível com a missão de João (o “outro” Baptista). Pela leitura do título do romance, o leitor pode deduzir que as personagens se encontram ligadas e unidas à terra, isto porque estão no final das suas vidas, com o destino cumprido: “(...) já ele estava ligado à terra, quieto no corpo e na alma”¹⁰⁵. Se, por um lado, João Baptista batizou a divindade de Jesus, por outro lado, João, o narrador-personagem, aparece como detentor de um poder de criar, do nada e em perfeição, o corpo e a essência da esposa, mesmo estando num corpo sofredor e mutilado: “A epígrafe que hoje lhe pus – *hoc est corpus meum* – deve ficar para me dar o entrecruzamento da sacralidade e do que nele há de degradação”¹⁰⁶.

Enquanto epígrafe, *hoc est corpus meum* concede ao romance a fórmula católica da consagração dos dons. É, por conseguinte, a fórmula a que João recorre para sacralizar o corpo de Mónica, assim como o seu

¹⁰⁵ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 50.

¹⁰⁶ Idem, *Conta-Corrente nova série I*, Venda Nova, Bertrand Editores, 1994, p. 41.

próprio corpo debilitado, realizando a verdadeira transubstanciação prenunciada na epígrafe e, simultaneamente, explicitando o tema fulcral do romance: a sacralização do corpo. Este versículo do evangelista São Mateus é, sem dúvida, o denunciador de todo o romance, antecipando, mesmo, a verdade de que, no universo artístico, o feio pode ser belo, pois a fealdade sublima-se a si mesma.

O título – *Em Nome da Terra* – poderia remeter, por analogia, para a imagem da esposa morta (Mónica), isto porque o leitor vergiliano é confrontado com a força e com a forma de uma ausência, formulada em torno da questão da morte e proclamada como fio condutor de toda a narrativa. Através dessa ausência, as personagens vergilianas experimentam um sentimento de angústia ao longo de toda a diegese, a ponto de a tornarem presença determinante, graças à força agente do presente. O problema surge no momento em que o narrador-personagem não coincide com o corpo que possui – não se reconhece nele como interioridade –, uma vez que se encontra num estado físico decadente.

É pela memória que o sujeito acede a outras formas de realizar o real, construindo um outro corpo material, visto que integra vários tempos. Isto é, o corpo, pela memória, passa a ser, simultaneamente, plenitude e perda, passado e presente, corpo e memória, ausência e presença. Desta forma, pode asseverar-se que a dualidade ausência/presença tenta objectivar-se pela memória e, também, pela forma como essa memória pode recriar objectos que são o que não foram sem, no entanto, passarem a ser outros.

O “eu” perfaz a sua contiguidade e continuidade entre a sua existência corporal desaparecida e ausente e a sua diferente existência corporal manifesta e presente, através da memória. É graças ao carácter epistolar dos romances de Vergílio Ferreira que o narrador, no presente e recordando, escreve uma carta dirigida a Mónica, já morta. Esta estratégia intervém no sentido da manutenção da co-presença entre a vida e a morte, a presença e

a ausência, o passado e presente, o corpo e memória, ou seja, a epistolaridade presentifica e, conjuntamente, implica o exercício comunicativo.

A relação de comunicação, que se estabelece ao longo de toda a obra, presentifica o “tu”, através da convocação da memória, daí a narrativa figurar-se como adiamento da morte, da solidão e do silêncio e, ao mesmo tempo, como um ponto de intersecção entre vários tempos – intersecção temporal (atinge momentos de quase fusão e coexistência).

A interferência do tempo presente no tempo passado solicita a reflexividade dos tempos, isto porque não é só o passado que irrompe no presente, pela memória, mas o presente que também invade o passado, como se ambos estivessem em comunicação, através do exercício da memória. Assim sendo, a dilatação temporal aparece como forma de eternizar não só o ser e a beleza das suas personagens, mas principalmente o tempo outrora vivido, configurado a partir do presente da memória e do discurso. Desta forma, a memória converte-se na extensão do corpo, assim como no processo de transformação da inevitável solidão vivencial em partilha comunicativa, traduzida na partilha de mundos, saberes e sujeitos.

Ora, sendo o corpo um elemento de comunicação de relevante importância na ficção vergiliana, o escritor particulariza uma ideia escultórica de Mónica, como se o acto de criação dessa figura fosse um acto de palavra, por isso João transforma, pelo poder de sacralização da escrita, a passividade dos corpos e da vida em transcendência, graças às mãos, que reificam o espírito pelo poder da palavra registada na carta dirigida a Mónica. De facto, é pelo acto de escrever a carta e o corpo de Mónica, que este corpo se revela intemporal e detentor do divino e da mensagem do artista, de que o homem é um “ser-para-a-morte”, à boa maneira nietzschiana.

Ao mostrar-se deslumbrado com o real que começa na decadência do seu corpo, a atitude do herói vergiliano corresponde a uma situação de

revelação, ou seja, de verdadeira percepção do mundo, graças à verdade de um corpo envelhecido. Desta forma, o “eu” vergiliano transforma a solidão em milagre da escrita, pela qual a revelação se manifesta estratégia salvífica de comunhão com a realidade. Ora, o sujeito envolve-se numa atitude de contemplação, pois a escrita é lugar de acolhimento e sagração propício para que narrador possa traçar uma viagem pelo passado vivido, através da memória cheia, mas solta nos eventos que compõem a sua narrativa.

II. 2 CÂNTICO AO ESPLENDOR FÍSICO

Os diálogos estabelecidos pelas personagens vergilianas são, muitas vezes, falas realizadas com palavras vagas, misteriosas e enigmáticas, deixando o rasto de uma intensidade de difícil transmissão por palavras, visivelmente sugeridas pela presença de ideias suspensas, de pensamentos truncados ou simplesmente de algo sugerido.

Aliás, este universo diegético em ruína é, constantemente, revisitado pelo narrador de *Em Nome da Terra* ao longo de toda a intriga. Pode até mesmo dizer-se que existe uma obsessão por parte de João em recorrer sempre ao mesmo tipo de imagens, porém estas imagens de ruína – tome-se como exemplo a debilidade física quer do narrador quer da esposa – são melhor compreendidas quando o narrador revisita os tempos em que a decadência não se fazia sentir, fazendo-se apenas sentir a perfeição corporal de ambos.

Considerando que a memória deturpa o passado devido às suas limitações de índole emotiva, das quais se evidenciam o esquecimento e a repressão da fugacidade do tempo, ela encontra-se envolvida em falhas, confusões e esquecimentos, porque a imaginação transforma-se em suplemento indispensável da memória. Apesar das já referidas limitações (que, apesar de tudo, jamais colocam em causa a rememoração sem fissuras dos narradores vergilianos), a memória tenta recuperar os momentos anteriores à degradação física quer de Mónica quer do narrador do romance *Em Nome da Terra*, revogando o tempo numa metafísica de índole memorial,

singularmente evidente na figura da mulher arquetípica actualizada progressivamente no referido romance¹⁰⁷:

Encontrar-te depois na eternidade do teu ser. Eternidade na Terra, mais alta que a de Deus. Atravessar mesmo o que era belo e morreu. O nascimento dos filhos, o seu crescimento, o seu adeus à nossa protecção.¹⁰⁸

É a evocação idealizada do passado que desperta a necessidade de vencer a corrupção corporal e a morte, pela qual a vivência é projectada numa fantasia futura e confessada através do poder de invenção e criação de João, daí que este tenha concebido a figura de Mónica: “Vou inventar-te aí”¹⁰⁹. Certamente, a recuperação do passado encontra-se associada à necessidade do narrador se superar perante a sua ruína corporal. O mesmo seria afirmar que, vendo-se com uma perna amputada e a viver num lar de idosos, o narrador refugia-se num tempo passado, à falta de perspectivas futuras, reinventando-o de acordo com o seu desejo, de modo a adiar a concretização do seu destino: a vinda da sua própria morte.

De facto, é pela evocação da memória, quase sempre inesgotável, que os narradores vergilianos conseguem convocar toda a sua vida, como acontece no romance *Em Nome da Terra*, onde João valoriza a rememoração da sua vida, porque pressente a aproximação inevitável da morte, seja pela

¹⁰⁷ A par do que acontece no romance *Em Nome da Terra*, os narradores vergilianos propendem a divinizar as mulheres das suas vidas, daí que sejam colocadas numa dimensão aérea e divina. Assim sendo, Cláudio diviniza a figura de Oriana no eterno, pedindo-lhe que fique “imóvel para a eternidade” (Vergílio Ferreira, *Até ao Fim*, 8ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1992, p. 32). No romance *Para Sempre*, Paulo associa a figura de Sandra como se esta fosse uma “encarnação humana da divindade” (Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, 13ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994, p. 122), visto que a esposa é um ser superior perante o narrador: “E eu sempre enrodilhado de pequenez diante do incomparável de ti.” (Idem, *Ibidem*, p. 137).

¹⁰⁸ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 285.

¹⁰⁹ Idem, *Ibidem*, p. 157.

senilidade de que fora vítima a sua esposa nos últimos momentos de vida, seja pela degradação e mutilação corporal de que é vítima.

Testemunha de uma narrativa alicerçada nos sentimentos vividos (no passado) e revividos (no tempo presente da escrita) pelo seu narrador, o romance *Em Nome da Terra* é erigido a partir de uma sucessão de pequenas narrativas adiadas, normalmente, para momentos mais oportunos – “Prefiro contar-te a minha solidão lá no Norte. (...) Sangue horror. Mas não agora. Talvez mais tarde, deve haver ocasião”¹¹⁰. Realmente, o cunho epistolar do romance manifesta-se no aparente diálogo que João mantém com a esposa Mónica, cujas supostas falas se resumem a meras interrogações, advertências deveras curtas e suposições: “Tu hás-de ter pensado – então este parvo nunca mais saiu do lar? Nunca mais foi ver se o mundo existia? Nunca teve falta de ar?”¹¹¹. Constata-se que a figura de Mónica é investida de um papel dinâmico de confidente activa, porque questiona, adverte e sugere ao longo de todo o desabafo que é o romance, por isso é esta a figura que consolida todo o percurso de rememoração efectuado por João, manifesto na preocupação deste em transcrever com precisão as frases ditas pela esposa morta.

Neste caso, não se instaura nem o autêntico diálogo nem o puro monólogo; mas antes, um falso diálogo do qual brota um discurso que, à partida, seria reflexo de um longo debate de consciência sobre uma vida passada e, sobretudo, presente (da escrita), possibilitando ao narrador extravasar a lacuna da sua mutilação, solidão e angústia (consequência do progressivo abandono dos filhos), assim como esmagar o espaço fechado do lar de idosos, de maneira a proteger a dimensão mágica da mulher a quem tanto amou: “A companhia que tenho é a memória de ti, para lá do

¹¹⁰ Idem, *Ibidem*, p.93.

¹¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 236.

horror e da degradação”¹¹². A imagem de Mónica é concebida, por João, como único meio deste alcançar a sua própria salvação, pois Mónica surge como elemento conquistado pela imaginação de quem a quer amar novamente: “Tenho tanto de estar contigo. Com a tua imagem fictícia da minha identidade vã”¹¹³ e “Se eu criasse a tua realidade fundamental nas minhas mãos?”¹¹⁴.

A imagem perfeita de Mónica, figura essencial deste romance, manifesta uma revelação angustiante da memória que revela, pela tragicidade do ser humano e pela sedução da música, a ficcionalização de Mónica no romance *Em Nome da Terra*:

Quero ir primeiro ter contigo – e onde é que eu hei-de ir ter contigo? Estás em muitos sítios, és múltipla, há mesmo um grande grupo de ti. És muitas e todas querem entrar agora no nosso encontro. Vou-te impor uma regra, é uma de cada vez – qual deve ser agora? E eu amo-te em cada uma em maneiras sucessivas até ficar por fim a maneira única do teu corpo e mais acima, mas mais tarde, a sua memória e a sua eternidade.¹¹⁵

João alcança, por meio da memória, a beleza da esposa, porque só assim consegue anular a realidade presente em que vive. Assim, a música revivida pelo narrador transforma-se em fonte de sublimação da figura jovem e esbelta da esposa, ou seja, há a reconstrução da sua imagem ausente ao visitar o concerto de Mozart para oboé. Apesar do corpo se manifestar como um ser debilitado, João sente necessidade de recorrer à rememoração, pois só assim consegue esbater aquilo que de menos belo existe ou pode existir num corpo, para isso o narrador revisita a imagem da esposa no momento em que esta executa os exercícios de ginástica. Ora, a

¹¹² Idem, *Ibidem*, p. 45.

¹¹³ Idem, *Ibidem*, p. 125.

¹¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 159.

¹¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 27.

ginástica adquire uma dimensão capaz de negar o peso da corrupção e de dissolver “a vegetação de ruína” que invade o corpo das personagens.

Ao negar o lado menos jovial do corpo, o narrador descreve os passos aéreos executados por Mónica, isto porque encontra nessa “aeridade”, possível graças à função dos pés, um meio para divinizar o corpo feminino. Os pés passam a ser tidos como instrumentos de que o ser humano dispõe para alcançar a sua ascensão transcendental, pois “pelos pés um corpo humano tem a sua notícia mais directa e constante. Por eles, (...) o corpo realiza a sua vocação de horizontes, a demanda do impossível (...) aos limites do (...) corpo”¹¹⁶.

O corpo de Mónica surge como um ser divino graças ao facto de ela ser uma ginasta e, principalmente, ao corpo ágil que se apoia no chão através dos seus pés, os únicos que possibilitam o equilíbrio e a própria afirmação enquanto ser divinizado pelo narrador: “Meus pés, minha firmeza constante”¹¹⁷. É pela exuberância ágil, transmitida nos exercícios de ginástica, que a esposa já morta se presentifica no Mundo, mesmo estando ausente.

Daqui se infere que Mónica é mais do que o mero lembrar da mulher que fora outrora. O narrador pretende, através da projecção do corpo perfeito da esposa (na aula de ginástica), eternizá-la através do rito da perfeição, visível no acto de libertação da terra, quando – na voz do narrador – “bates [Mónica] uma palmada no chão e sobes ao alto sobre ti, mas antes de caíres de pé, imóvel, fico a ver-te parada no ar”¹¹⁸. Assim sendo, João erige-a a um mundo espiritual, sustentado pela poção da jovialidade eterna – “Corpo elástico, esguio, fico a ver-te. Flutuas imponderável, a Terra não tem

¹¹⁶ Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994, p. 272.

¹¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 272.

¹¹⁸ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 30 (sublinhado nosso).

razão sobre ti"¹¹⁹ –, absolutizando a beleza do corpo da mulher amada em todos os tempos e em tempo nenhum, de acordo com as reflexões apontadas por Ana Isabel Serpa¹²⁰. O corpo de Mónica é revisitado na "Primavera da luz, do fulgor de se ser, incorruptível eterno. Primavera triunfal, da fúria da vida (...) de um corpo ao vento como a glória"¹²¹.

Residente de uma casa de repouso para idosos, João reveste a parede do seu quarto, apenas, com alguns objectos de arte, dos quais se destacam o fresco de Pompeia e o desenho de Dürer, em virtude dos quais o texto adquire um determinado sentimento estético.

Privilegiando a arte pictórica e musical à boa maneira de Michel Butor¹²², o narrador de *Em Nome da Terra* glosa um mote ao corpo e à vida, reclamando a sobrevivência onde somente existe a presença da morte. Sendo o corpo a representação e a identidade por excelência da pessoa, a continuidade das afinidades entre vivos e mortos é apanágio do narrador de *Em Nome da Terra*, conseguido através da evocação da memória. Perante o desaparecimento físico de Mónica, João reinventa-a, ou seja, evocando a memória, o narrador esculpe, laboriosamente, o corpo da esposa, pois só assim consegue alcançar a verdadeira identidade e o verdadeiro ser dela. É desta forma que Mónica surge à luz da escrita de João, o qual não hesita em transformar o impossível da esposa em refiguração da imaginação. Por isso, a essência dela surge associada ao oboé, cuja música o narrador escuta e

¹¹⁹ Idem, *Ibidem*, p.30 (sublinhado nosso).

¹²⁰ cf. Ana Isabel Serpa, *Vergílio Ferreira: a arte de comunicar*, Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1997, pp. 49 e 50. (Texto policopiado).

¹²¹ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 103.

¹²² André Helbo (org.), *Michel Butor. Vers une Littérature du Signe*, précédé d'un Dialogue avec Michel Butor, Paris, Editions Complexe, 1975. Michel Butor acentua a fusão da arte, quer seja a pintura, quer seja a música, no universo diegético, afirmando: "Nous sommes à la recherche d'une nouvelle distribution des activités humaines, (...) d'une littérature qui soit en même temps quelque peu musique et peinture" (p. 13).

converte em personificação corporal, recuperando, assim, a identidade perdida de Mónica no momento da sua senil degradação física.

A necessidade da presença – mesmo que ficcionalmente – do corpo de Mónica, deve ser apreendida como presença integral indispensável para a boa prossecução do fio narrativo, construído na base da tomada de consciência da degradação física de Mónica e do narrador e da eminência da morte. Assim, ao contemplar o fresco de Pompeia – objecto que proporciona um certo equilíbrio ao próprio narrador –, João confirma que, efectivamente, a arte é uma estratégia que abona a (sua) sobrevivência, uma vez que se afirma como oponente à morte. Para o narrador, relacionar a deusa Flora com Mónica (pois ambas caracterizam-se pela harmonia, altivez aérea, eternidade e graça) significa transfigurar a realidade vivida, ou seja, equivale dizer que mantém a esposa viva. Se a deusa primaveril engrandece a vida, o desenho de Dürer ilustra a morte, efeito catalisador ao qual o narrador deve habituar-se, pois é esta aprendizagem/aceitação da morte que contribui para a sua própria sobrevivência.

Transparecendo um (possível) diálogo do discurso literário como o discurso musical, na ficção romanesca de Vergílio Ferreira encontra-se a presença de alguns intertextos musicais metafóricos, para onde aflui uma certa musicalidade. Efectivamente, é ao som do concerto musical para oboé de Mozart que *Em Nome da Terra* deixa aflorar o corpo como nota musical dominante nas suas pautas, a partir das quais se verifica a presença de um conflito: por um lado, a degradação de um corpo retido pela velhice e, por outro lado, a perfeição e a beleza de um corpo em movimento na plenitude da juventude perdida outrora. Ora, da ruína à perfeição corporal, da velhice à

juventude, o narrador reitera a obsessão de que “só a eternidade que mora no corpo lhe aguenta a perfeição com que se desagrega”¹²³.

No entanto, à música surge associada a imagem de Mónica enquanto oboé – “Mónica, meu doce oboé”¹²⁴ –, pois o narrador reinventa o corpo singular de inebriante beleza da mulher que ama através da eternidade que a música transmite, mas é a ausência da esposa que elucida a consciência do narrador para o facto de a morte estar próxima, como se pode constatar a partir da interpretação do desenho de Dürer:

E olhei o Cristo, agora um pouco maníaco a dizer-me *boca est meum*, olhei a deusa Flora com o seu braçado de flores e o seu manto como um voo, olhei o cavalo esquelético com o esqueleto da morte montado nele. (...) Possivelmente, querida, está tudo na tua face. No teu rosto fechado numa linha, sem excesso nenhum. Na tua vertiginosa alegria quieta. Na tua franja andrógina na testa. Uma palavra de alegria e de morte. Uma palavra que está depois de todas as palavras e ainda nenhum deus veio dizer.¹²⁵

Considerando o trabalho de Jorge Valentim¹²⁶, pode afirmar-se, desta forma, que o fresco de Pompeia, o desenho de Dürer e o concerto para oboé, para além de induzirem o leitor para a disposição temática do romance, também guarnecem o carácter musical do mesmo, visto que os sons metafóricos do oboé, que habitam o imaginário do narrador, ressoam em toda a estrutura diegética. Se, por um lado, a presença constante do fresco de Pompeia se revela, na mente do “eu” narrativo, como a imagem viva e perfeita de Mónica “provinda de um fresco de uma cidade

¹²³ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente nova série I*, Venda Nova, Bertrand Editores, 1994, p. 284.

¹²⁴ Idem, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 58.

¹²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 267 (sublinhado nosso).

¹²⁶ Jorge Valentim, “Em Nome da Terra, de Vergílio Ferreira: um concerto para corpo e oboé”, in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, Curitiba, 2003, pp. 467-473.

arruinada”¹²⁷, por outro lado, o concerto para oboé representa a imagem musical da mulher. De facto, é recorrendo às expressões artísticas presentes no seu quarto que João consegue, de certa forma, subtrair “[Mónica] à loucura, à degradação física e à morte, como forma de redimir a sua própria velhice e a decadência do corpo”¹²⁸.

Repare-se que, tal como acontece com a melodia prosódica do tom musical do concerto para oboé, o narrador torna possível pela imaginação o reviver dos três momentos essenciais da sua relação amorosa com Mónica: a beleza jovial e o poder de atracção dela (“e então a orquestra deixa o oboé brilhar e ele entusiasma-se. Depois a orquestra entra no jogo. Como te amo”¹²⁹), a idade adulta do amor mesclado de paixão (“Mas a orquestra regressa, é o segundo andamento, suponho. Há uma harmonia que os envolve a todos, o oboé mais adulto integra-se ordeiro no conjunto. Mas sempre tão triste. De vez em quando ouço-o, a voz já crescida de galispo. Mas por vezes esquece-se, volta à brincalhotice, às suas cabriolas de garoto”¹³⁰) e, finalmente, a sua velhice e morte (“Até que toda a orquestra põe fim às diabruras, o oboé é absorvido, integrado e levado lá para dentro. Deve doer-se ainda, já não o ouço”¹³¹).

Enquanto modo de exprimir o presente de um tempo pretérito vivido, a memória do narrador afigura-se como termo comum capaz de manobrar a passagem da finitude do corpo para a transitividade da comunicação. Por isso mesmo, a comunicação não se limita a pronunciar uma ausência, mas antes conferir a essa ausência uma corporalidade que é a da sua existência discursiva e, portanto, da sua efectiva presença para o leitor. O cruzamento

¹²⁷ Carlos F. da Cunha, *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 1997, p. 129.

¹²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 129

¹²⁹ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p.244.

¹³⁰ Idem, *Ibidem*, p. 244.

¹³¹ Idem, *Ibidem*, p. 245.

temporal torna-se, deste modo, o sinal de uma múltipla existência no mundo, uma vez que não se limita, apenas, a ser.

CAPÍTULO III:

A RUÍNA COMO POÉTICA DO CORPO

(..) AOS VINTE ANOS, RUÍNA É O NOME QUE DAMOS À CORROSÃO DA PEDRA

E, AOS QUARENTA, À VOLUBILIDADE DO CORPO..

Eduardo Pitta, "Al Berto: o ersatz da ruína"

III. 1 CORPO: INSCRIÇÃO DA FUGACIDADE DO TEMPO_____

Aparentemente resplandecente, a escrita de Vergílio Ferreira é, de facto, atravessada por um sopro de melancolia que decorre dos mesmos elementos que consubstanciam uma união afável à vida e ao mundo, porque a consciência do tempo e da sua inexorável labilidade debilita a relação do homem com os frutos da terra, ou seja, com o Mundo.

Desde a leitura das suas primeiras linhas, a escrita do texto *Em Nome da Terra* denuncia um determinado sentimento de ruína, manifestamente arraigada em tudo o que coordena a vida do ser humano. O escritor experimenta, de plena consciência, o mundo caótico em que vive, por isso recorre à construção de prodigiosas referências descritivas de ruína, manifestas na descrição de ambientes degradados, que envolvem as suas personagens, também elas decadentes fisicamente: "(...) coxos, cambados, a cabeça caída para o ombro, a baba a escorrer-lhes da boca torta. Velhos e velhos, imundície, dejectos do homem (...)"¹³².

Evocando e reflectindo sobre a própria vida e a vida das pessoas que lhe estão próximas, João sente necessidade de recorrer a um "tu" presentificador em todo o romance, daí evocar a presença ausente de Mónica: "Preciso ainda de estar contigo mais um pouco, antes da minha servidão"¹³³.

É a partir deste desejo de amar a juventude e a perfeição corporal de Mónica que João traça toda a diegese. Contudo, a concretização dessa vontade encontra-se impedida pela ruína que coexiste ao longo do romance:

¹³² Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 175.

¹³³ Idem, *Ibidem*, p. 27.

a velhice, a doença, a mutilação e o apagamento do ciclo de vida. Vivendo a sua própria solidão e decadência e aguentando o abandono, o narrador recria, de maneira a superar a sua condição, a figura jovem e perfeita da esposa, pois só desta forma traz ao tempo presente da escrita um momento em que era possível a realização do amor:

Despi-me brusco, deitados os dois na areia, e a fúria, e o limite. E uma só verdade para nós e o universo. Deitados de costas, lemos as estrelas. A paz enorme de horizonte a horizonte. A eternidade. E a necessidade de estarmos lá, para não haver mais nada para fora de nós.

Depois erguemo-nos, mergulhámos nas águas. Quase estagnadas, só uma leve corrente as modulava. De vez em quando uma palavra chegava-me à boca mas não a deixo agora falar – que palavra? Queria inventar-te uma agora para estar certa lá, não a sei.

(...)

Agora tenho apenas a imagem fresca de um bosque, ninfas talvez, qualquer coisa e que a morte não esteja à porta do imaginar. É duro morrer, querida. Por fim saímos da água e os deuses olharam-nos, humilhados na sua inutilidade. Uma nova raça divina erguia-se em nós. Poderosos imensos. Trazíamos uma mensagem dos confins das eras, a Terra esperava-nos. Trazíamos a notícia de um corpo incorruptível e perfeito.¹³⁴

O narrador mediatiza um tempo passado e um tempo presente, sobrepondo ambas as concepções temporais através da memória. Contudo, o leitor pode desvendar a abolição desta disjunção temporal. Deste modo, João concebe a sua memória como a única e verdadeira companhia dentro do lar, daí o romance se afigurar como uma longa reflexão em torno da memória, em que o narrador constrói as personagens e com elas dialoga através da anamnese.

O tempo é um elemento crucial na diegese vergiliana, não é somente porque se institui como temática, como também no sentido em que a escrita

¹³⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 15 e 16.

é indissociável da consciência do fluir temporal ou da ausência desse mesmo fluir. A verdade é que o romance *Em Nome da Terra* glosa os efeitos da passagem do tempo – “(...) o álbum, ou seja, o milagre do teu corpo pesado e aéreo. Não estás velha ainda (...) Mas já te não desprendes do teu peso carnal”¹³⁵ –, clarificando os contornos e o sentido da presença da ruína, traduzida pelo ambiente que envolve João na casa de repouso, assim como o seu próprio corpo mutilado e a ausência de Mónica:

Vêm-me as imagens em turbilhão, não o disse já? Vêm. Mas há sempre uma que vem sobre as outras e és tu. Vivacíssima energética rapidíssima, sobre outras imagens – tantas. (...) lavava o teu corpo disforme com uma piedade difícil, horror horror. Eu punha-te na banheira, tu dobrada de humildade.¹³⁶

Note-se que a ruína, neste contexto, é o produto da passagem do tempo e a figura que dissolve o Mundo, transformando-o em podridão e restos ruinosos.

A ruína em Vergílio Ferreira não são destroços abandonados, mas antes vestígios introspectivos a partir dos quais o passado se torna presente e, por isso, testemunha a degenerescência do tempo. Construída pelo dinamismo da memória, a ruína não é mais do que uma maneira de presentificar, imaginativamente, o íntimo das personagens vergilianas.

A distância entre o tempo do enunciado e o tempo da criação vem reforçar a ruína física e emocional que corrói ora a figura de João ora a figura de Mónica. Toda a diegese encontra-se imbuída de uma nostalgia que entenece o leitor: o passado ficou na memória, daí que funcione como dimensão de superação da sua situação presente:

Hei-de atravessar toda a miséria e amargura e um pouco de humilhação que ainda falta atravessar até seres enfim tu só,

¹³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 262.

¹³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 84.

lavada purificada iluminada na pureza do teu ser – eu te baptizo em nome dos astros e da perfeição.¹³⁷

Atravessei o horror e a humilhação. Atravessei a miséria e o que nela apodreceu do meu corpo terrestre. Lembro-me, penso-me. Está uma noite quente, deve ser o fim de Verão. Lembro-me agora intensamente e a tua perfeição está no fim do meu lembrar. Está-se lá bem, no lembrar. Estás inteira e ágil como um voo.¹³⁸

O passado percorre todo o romance, recuperando os anos e os momentos felizes pelos fios condutores da memória e no rasto de alguns momentos felizes vividos e partilhados com Mónica. Por um lado, o presente despersonaliza o narrador, torna-o ausente e incompreensível perante a sua situação de abandono e de debilidade física; por outro lado, o passado é o único tempo que lhe restitui o seu próprio “eu”; só repovoando o passado de espaços, situações e vidas sublimes e belas, graças à imaginação, é que João consegue alcançar a sua plenitude e a sua aceitação enquanto velho e débil fisicamente: “Não me sinto mal na minha diferença, mesmo com falha de perna.”¹³⁹

Deambulando através da activação da memória, João resgata algumas imagens da vida que compartilhou com a sua esposa e os seus filhos: “Tínhamos ido ao cinema à noite e quando saímos tu disseste são horas de irmos jantar”¹⁴⁰. Aproximando-se da ordem antiga pela memória que se activa, o narrador vislumbra a beleza harmoniosa do corpo de Mónica e a vida feliz que conseguiu conquistar ao lado dela: “Corpo triunfante, é de quando mais to lembro. Corpo denso e ágil. Furtivo.”¹⁴¹

¹³⁷ Idem, *Ibidem*, p. 279.

¹³⁸ Idem, *Ibidem*, p. 291.

¹³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 221.

¹⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 10.

¹⁴¹ Idem, *Ibidem*, pp. 56 e 57.

A imagem de Mónica, para além de presentificar o interlocutor privilegiado com quem o narrador dialoga toda a sua vida, põe em relevo a Arte do essencial de si – a mulher, o amor, a perfeição, e beleza e, sobretudo, a juventude –, ou seja, destaca a Primavera de Mónica, imagem que se encontra em íntima relação com a estampa da deusa Primavera de Pompeia. É pela representação de Mónica que João revela uma união entre o humano e o divino, visto que a imagem recriada da esposa morta é uma imitação da imagem da deusa recriada por Pompeia. Contudo, esta relação entre humano e divino completa-se no simbolismo da música do próprio nome de Mónica, pois o narrador associa o nome da sua amada a toda a música, anunciada quer pelo gravador quer pelas cassetes.

A par da voz irreal de Mónica, o narrador irrompe um diálogo silencioso com a sua própria memória, com o seu corpo mutilado e com o Cristo dependurado na parede do seu quarto do lar, concebido para vencer a sua irremediável solidão. Sendo assim, o Cristo mutilado aparece, perante o olhar de João, como o centro de irradiação temporal, que insere toda a problemática da existência de Deus. Este Cristo surge como o “outro” com quem João estabelece um intenso diálogo:

(...) hoje falei foi com o Cristo que tenho aqui. (...) Tantas coisas a dizer-lhe, não sabia como começar. E então eu disse-lhe
- Tinha muita coisa para te dizer e não sei como começar¹⁴²

O narrador vê em Cristo os seus problemas de mutilação e de degradação física, condição que leva o narrador a tratar Cristo como “Meu irmão. Filho do Homem, irmão no que humilha e dói”¹⁴³:

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

¹⁴² Idem, *Ibidem*, p. 69.

¹⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 74.

se vê a diferença. Não me violentaram o corpo, foi ele que se desagregou. De todo o modo, acabou-se, meu irmão no sofrimento. (...) Gostava em todo o caso de saber como te aguentarias se te visses a apodrecer. Não te queixarias 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 abandonado. (...) Mas não quero diminuir-te o sofrimento, que sempre é de doer.¹⁴⁴

Perante a sua condição física, João identifica-se com a imagem do Cristo crucificado, que tem suspenso à cabeceira da sua cama. Entre ambos há uma íntima relação de solidariedade, quer no abandono, quer no sofrimento físico a que ambos foram subjugados. Desta forma, o narrador reconhece-se com o sofrimento, a mutilação e a solidão exteriorizada pelo Cristo crucificado: “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”¹⁴⁵. De facto, o narrador de *Em Nome da Terra* dirige, mesmo que aparentemente, algumas palavras ao Cristo, em virtude da suposta humanidade figurada no seu sofrimento, daí João ter sentido alguma necessidade em estabelecer uma espécie de fraternidade com o sofrimento do Cristo, bem visível na imagem do seu abandono corporal. Ou seja, através da invocação da imagem do Cristo sem cruz, João ambiciona mostrar-lhe a progressiva degradação do seu corpo, o qual deve ser equiparado à violência que Ele teve na cruz: “Irmão diferente, mas irmão. (...) Mas não quero diminuir-te no sofrimento, que sempre é de doer”¹⁴⁶. Com efeito, a relevância cedida à decadência física encontra-se relacionada com a ideia da própria mutilação física, tormento presentificado pela coincidência da falta de um pedaço do pé esquerdo do Cristo e a amputação da perna esquerda de João.

¹⁴⁴ Idem, *Ibidem*, p. 73.

¹⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 70.

¹⁴⁶ Idem, *Ibidem*, p. 73.

Os narradores vergilianos tendem, normalmente, a estabelecer uma certa afinidade com a disposição tripartida de elementos metafóricos que o acompanham em toda a diegese. Não se verifica somente no romance *Em Nome da Terra*, mas também se chama a atenção para o texto *Até ao Fim*, onde Cláudio estabelece um íntimo diálogo com o filho Miguel. Na capela, onde o corpo do filho se encontrava em câmara ardente, o narrador vislumbrou, no altar, imagens relativas à vida de Cristo dispostas de forma tripartida: uma imagem de São João Baptista (aquele que veio primeiro para anunciar a vinda de um Messias Salvador), uma representação do retábulo da Anunciação (o nascimento de um Menino que viria para salvar e ensinar os Homens a viver em caridade) e uma reprodução do Menino Jesus capitão (aquele que viria a tornar-se o rei dos que acreditam nos preceitos por Ele transmitidos):

Menino Jesus capitão. Deus era o rei dos reis, senhor dos exércitos.¹⁴⁷

(...) São João. Vestido com uma pele de cordeiro, um varapau na mão com uma cruz, um livro com um cordeirinho na outra mão.¹⁴⁸

Talvez se possa associar este tríptico à vida de Miguel, ou seja, Flora anuncia a sua gravidez, o nascimento de Miguel e a sua morte. Isto porque acaba por se suicidar bastante novo, porventura, por sentir que a sua vida foi um acto egoísta da parte do pai, uma vez que não foi Miguel a escolher se devia ou não viver, mas sim o pai.

No caso específico de *Em Nome da Terra*, o tríptico que reveste a parede do quarto de João e é constituído pelo fresco de Pompeia, pela imagem do Cristo crucificado e mutilado e, finalmente, pelo desenho de Dürer, pode entender-se como a expressão mais evidente das três fases da

¹⁴⁷ Idem, *Até ao Fim*, 8ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1992, p. 59.

¹⁴⁸ Idem, *Ibidem*, p. 63.

evolução corporal do ser humano: jovialidade e superioridade físicas, maturidade e corrupção corporais e, como consequência da efemeridade da vida, a morte.

Assim sendo, o narrador socorre-se do “tríptico”, que o acompanha ao longo de toda a narrativa, a partir do qual constrói uma leitura tripartida da evolutiva degradação do seu corpo e do corpo da esposa. Esta evolução surge na sequência da observação do fresco de Pompeia, ao qual João associa o corpo jovem de ambos; seguidamente, João entrevê a imagem da corrupção corporal ostentada pela figura do Cristo sem cruz e com o pé esquerdo mutilado, como se pode comprovar pela amputação da perna esquerda do narrador e a incapacidade de caminhar da esposa; e, por último, visiona a imagem da morte, através do desenho de Dürer. Este vínculo articulado entre as três imagens colocadas, pelo narrador, em tríptico, faculta “uma leitura que vai mais além da estrita leitura do corpo de Mónica”¹⁴⁹, isto porque *Em Nome da Terra* é um hino inquestionável ao corpo em ruína e, sobretudo, à beleza que a ruína corporal detém, consequência da irreversível passagem do tempo.

Porém, este tríptico, de acordo com a reflexão formulada por Carlos Cunha, para além de evocar a morte e a degradação corporal, apela ao desejo de perfeição e de eternidade da beleza que existe ou pode existir num corpo. Desta forma, Flora é apresentada como a deusa jovem da Primavera, no entanto o seu corpo só é divinizado pela presença de Cristo ressuscitado e, paralelamente, pela imaginação do narrador:

(...) estas imagens apelam ao desejo de perfeição e de eternidade: Flora é uma deusa jovem, Cristo ressuscitado e (con-)sagrou o seu corpo (...). A estampa presentifica Mónica

¹⁴⁹ Isabel Cristina Rodrigues, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Tese de Doutoramento em Literatura, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2006, p. 284. (Texto policopiado).

(...) ela representa tropologicamente a narração de João, que diviniza Mónica pela imaginação (...)¹⁵⁰

Na verdade, é na experiência de um corpo velho ou doente que o mutismo revela a autêntica essência de um corpo vazio de espírito, graças à notória mutilação exteriorizada na imagem de João e, simultaneamente, de Mónica, assim como na relativa imobilidade figurada pelos velhos – habitantes do lar de repouso –, os quais mastigam a sua condição futura de seres mortos. Todas estas personagens, inclusive o próprio narrador, são detentoras de um “corpo em silêncio”¹⁵¹ porque, à semelhança do corpo debilitado e desabitado de Mónica¹⁵², o corpo dos velhos encontra-se imóvel e vazio (“A cabeça pendida, imóveis, estarão a rezar? Inocentes indefesos. Têm a eternidade na face. Estão.”¹⁵³):

São belos e enormes, gosto de os ver. São trágicos e grandes, gosto. Estão vergados para a mesa e em silêncio comem. Têm um mandato a cumprir (...). 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 e a terra e as intrigas da vizinhança e mesmo o cemitério (...). É a última probabilidade de terem um corpo e aproveitam-na. (...) São corpos sem mistério, não têm interior (...) são a carcaça de homínídeos. (...) A vida manipulou-os sugou-lhes tudo da alma até ficarem só um tubo digestivo. Está ali o tubo.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Carlos M. F. da Cunha, *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 1997, pp. 129.

¹⁵¹ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand, 2004, [1990], p. 288.

¹⁵² Atente-se nas palavras de João ao descrever a debilidade física da esposa: “Lavo o teu corpo mas tu não estás lá. Outrora vinhas de dentro de ti e chegavas até ao limite dos dedos, das unhas, dos cabelos. Estavas em todo o corpo e eu reconhecia-te. Na pele, nos gestos. Nos olhos vivacíssimos. Mas agora está só o teu corpo sem ninguém que se responsabilize por ele. (...) É o teu corpo sem ti.” (Idem, *ibidem*, p. 131).

¹⁵³ Idem, *ibidem*, p. 41.

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*, pp. 36 e 37.

Em contraste com esta debilitação física, o narrador evidencia a sublime recriação física de Mónica, na sua escultural beleza de jovem ginasta, pois é desta forma que se presentifica a glorificação corporal, assim como todo o romance se transforma num verdadeiro hino ao corpo, quer ele seja apresentado como debilitado, quer se manifeste como esplêndido. Contudo, estas imagens de perfeição e de harmonia são alvo de longas deambulações, uma vez que a corrupção invadiu a sublimidade corporal da sua esposa e do seu próprio corpo.

A natureza, naturalmente, apropria-se da maturação corporal do ser humano, ocultando a insustentável beleza e aeridade de outrora. Inscrita na ruína corporal, esta vai adquirindo uma espécie de vegetação que oculta o desmoronamento do corpo, conseguindo dessa forma conceder-lhe alguma beleza. Apesar de existirem marcas visíveis e importantes de ruína (ou seja, o aspecto envelhecido e as suas faculdades primárias limitadas), o narrador permanece indiferente à textura da ruína de que é sujeito e pela qual está envolto. Aos olhos de João, o seu corpo e o corpo de Mónica não são o suporte de uma grafia da ruína, isto porque o corpo de ambos já foi suporte de uma imagem perfeita e sublime:

Mas como sempre, penso o teu corpo sobretudo nas mãos. (...) Tenho nas mãos a memória do teu corpo, do boleado doce do teu corpo. As pernas, os seios, deixam-me encher as mãos outra vez. O fio ardente da tua pele. A face. Mal te vejo os olhos mas o teu olhar cai sobre mim em torrente.¹⁵⁵

Tu dizias que o linfatismo tem que ver com quem é linfático, mas eu era sou forte. Quadrado musculado, eu era até um jogador de futebol com cento e vinte minutos nas pernas. Nas duas.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 15.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 83.

III. 2 CÂNTICO À RUÍNA DO CORPO

Entendendo a ruína como símbolo da decadência e, naturalmente, da morte, não se pode, desde logo, esquecer a possibilidade de fazer despertar da morte e de uma situação ruínosa uma nova perspectiva de vida, visto que, pela imaginação, o ser humano pode reconstruir o esplendor perdido de determinada situação ou de determinada pessoa. Perante um universo povoado de restos de memória, de ruínas de um corpo que num tempo pretérito fora perfeito, o corpo passa a ser o lugar onde se instala a corrupção. Daí que a expedição ao passado sirva para conviver com as ruínas deixadas pelo rasto do tempo e não para restaurar a ordem e a beleza perdidas. Por essa razão, Vergílio Ferreira constrói narradores que tendem a propiciar repetidas e contínuas incursões na memória, rememorando, não só, os espaços como também os tempos vividos e partilhados com as esposas, os quais tendem a manifestar a opressão e o sofrimento vivido no momento presente pelo narrador. Talvez por isso mesmo ele sinta necessidade de denunciar a sua degradação, visível numa atmosfera de dor passional e existencial:

Mas a minha vista é curta, Mónica, sou uma coisa inútil vil, a minha vida foi um ludíbrio como essas mentiras com que se enganam as crianças para acabarem com a chatice do choro. Estou a cair para o macambúzio, tu não gostas e tens razão, aguenta lá.¹⁵⁷

Repousa em mim, no meu corpo mutilado, neste depósito de estrume. Repousa em mim, no absoluto do meu corpo, na minha mão apodrecida.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 153 (sublinhado nosso).

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 171 (sublinhado nosso).

Saliente-se que João, ao desembarcar numa casa de repouso em manifesta ruína (presença da debilitação dos velhos), opta por traçar um caminho de meditação e rememoração, numa atitude romântica e contemplativa do tempo, de si mesmo e do corpo da esposa. Observe-se que é no seio do lar que João estabelece um profundo diálogo com os elementos que recordam o seu passado com Mónica. Na verdade, são estes elementos que possibilitam ao narrador estabelecer uma ligação entre a realidade presente e a (ir)realidade passada, a ruína e a beleza. Assiste-se, deste modo, a uma espécie de transferência de ambientes e de momentos que se contaminam uns aos outros dentro da casa de repouso: o isolamento e o ambiente soturno e degradante criam um sentimento ainda mais vincado de ruína na personagem de João. No entanto, a casa de repouso pode, ainda, ser considerada como se o leitor assistisse a um prolongamento da ruína da personagem, pois toda a casa de repouso se investe de vestígios de degradação.

O ser humano, enquanto ser finito, estabelece uma íntima relação com a passagem efémera do tempo, daí que o seu corpo seja alvo de corrupção e de decadência, pois a velhice acelera grotescamente a decomposição do corpo do Homem. O narrador de *Em Nome da Terra* dá ao seu leitor visíveis sinais da beleza de uma ruína venerável, através da descrição pormenorizada e da evocação que tece ao corpo debilitado de Mónica, dos velhos que habitam a casa de repouso e do seu próprio corpo. O esqueleto do desenho de Dürer deve ser, assim, compreendido à luz da imagem dos diferentes estragos a que o corpo humano está sujeito, causados pela passagem do tempo e, sobretudo, pela doença e pelo martírio e sofrimento que da doença advêm:

É um esqueleto curvado com a sua gadanha ceifeira sobre um cavalo esquelético com um chocalho.

(...) Porque um esqueleto, querida Mónica, já se não parece com um homem. Olho o desenho de Dürer, não se parece. (...) Mas o que vejo é o esqueleto de uma e de outro. É um articulado de peças para um jogo de crianças.¹⁵⁹

As personagens vergilianas são portadoras de uma eternidade corrompida, uma vez que definham por dentro, que espalham a sua própria podridão pela superfície das suas vidas. Pode, assim, dizer-se que, no romance *Em Nome da Terra*, a ruína é plena, atingindo as personagens nas suas características físicas:

Os pés, as mãos, a caca que coisa. E o chichi e o instrumental de o produzir. E os ruídos nem sempre com propósitos mas perfeitamente legítimos.¹⁶⁰ Curvados amarelos estropiados, o ar taralhado (...) podres esqueléticos, mas não te comovas muito, as caveiras com pressa de serem visíveis, não se mexem, estão quietos na sua invalidez, têm mantas sobre a ossaria dos joelhos, os olhos mortais nas peles encarquilhadas caídos para o chão (...)¹⁶¹

Partilhando do pensamento de Carlos Cunha¹⁶², o desenho de Dürer, intitulado "O cavaleiro, a Morte e o Diabo", figura metaforicamente a morte e o mundo presente tão temido e adiado pelo narrador, pois encontra-se articulado à imagem de degradação física e emocional dos idosos que habitam o lar de idosos e das personagens principais da obra:

O desenho de Dürer figura a morte, o mundo temido do narrador, correlacionando-se com os idosos que definham ou morrem à sua volta e a tornam uma fixação opressiva e fantasmática no seu mundo actual.¹⁶³

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*, pp. 220-222.

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 27.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 18.

¹⁶² Carlos M. F. da Cunha, *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 1997, pp. 128-135. No subcapítulo intitulado "O céu, *Em Nome da Terra*", o autor afirma que o desenho evoca a morte, visto que se encontra num lugar preenchido por idosos debilitados à espera do término das suas vidas.

¹⁶³ Idem, *ibidem*, p. 128.

Este mundo de morte converte-se numa obsessão opressiva e fantasmática no mundo interior do próprio narrador. Todavia, este desenho não esgota uma representação, através da leitura da tríptica disposição dos objectos na parede, da morte dos deuses e, simultaneamente, da necessidade do homem encarar bem de frente os fundamentais problemas da sua condição enquanto ser humano: o problema da sua efemeridade e a sua morte certa. É, por isso mesmo, que João encontra na imagem do esqueleto uma determinada familiaridade com a morte, uma vez que é já um dado adquirido e um grande passo na aprendizagem do destino humano.

O ser humano, representado pelo herói vergiliano, deve aceitar a sua condição através da contínua tomada de consciência tanto da sua grandeza como dos seus limites, manifestados no corpo debilitado de João e de Mónica. De facto, é na subjectividade do corpo que toda a essência da memória se encontra patente, isto porque o corpo é o tema primordial de *Em Nome da Terra*, representado e revivido, simultaneamente, pela dualidade da beleza e da fealdade, da juventude e da velhice e da harmonia e da degradação: por um lado, assiste-se à magnificência física de Mónica e, por outro lado, à degradação física de João e de Mónica, nos últimos tempos da sua vida.

Ora, o grotesco é laborado a partir da invalidez que marca a fragilidade física do narrador e personagem principal – João – e de sua esposa Mónica. A ruína projecta-se na personagem principal que se sente aniquilada pela outrora harmoniosa beleza de Mónica: “Agora dou-te a mão, tu arrastas os pés nos esquis da tua invalidez”¹⁶⁴.

Assim sendo, o corpo é o alicerce edificador de todo o romance com o qual o leitor embate a cada página que desfolha: o corpo irrompe, ao olhar do leitor vergiliano, ora mutilado, grosseiro, repulsivo e decadente ora

¹⁶⁴ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 168.

deslumbrante, perfeito e ágil. Vergílio Ferreira, ao lavrar *Em Nome da Terra*, esculpiu não só um poema ao corpo deformado, degradado e envelhecido, mas também ao corpo belo e esplêndido da juventude.

Não descurando o romance em questão, tome-se, ainda, como exemplo o cântico laborado pelo narrador, do romance *Na Tua Face*, ao corpo belo e perfeito de Bárbara. Aqui, Daniel erige o corpo da mulher que ama evocando a memória, à semelhança do que acontece no texto *Em Nome da Terra*, pois só pela rememoração o corpo nu de Mónica se funde na sua agilidade e vitalidade físicas: “seu corpo nu. Dissolvia-se no aroma, corpo frágil aéreo”¹⁶⁵. Apesar de ir perdendo a sua jovialidade, graças à passagem fugaz do tempo, o narrador encontra nessa distorção da realidade a divina e eterna beleza perfeita e aérea, isto porque apela à beleza jovial de outrora de Bárbara. No que à imagem de Ângela (a esposa de Daniel) diz respeito, esta deve ser entendida como uma continuidade da imagem de Bárbara, uma vez que o narrador casou com Ângela por esta se ter revestido da beleza da amiga. No entanto, também a disciplinada beleza e agilidade física da esposa se vai corrompendo com a passagem dos anos:

Querida. Estás a ler tão mal, os olhos em cima dos livros. E já corcovas. (...) mas sempre activíssima encurvada nos arranjos da casa, que é agora só de nós dois (...) ¹⁶⁶

Ângela, minha querida. Tinhas o rigor do Universo intercalado ao teu ser, o rigor da órbita de um astro. (...) a tua beleza tenra asséptica inconspicível (...) ¹⁶⁷

Ângela fora perdendo o seu passo firme quase marcial, com que a ordem da vida era nela a sua estabilidade. ¹⁶⁸

¹⁶⁵ Idem, *Na Tua Face*, 3ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1993, p. 229.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 70.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 169.

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 253.

O ser humano tende a identificar-se nos precisos limites de um corpo em que ele é o que é, porque o homem é o seu próprio corpo: “O absoluto do nosso corpo é o absoluto do nosso ‘eu’”¹⁶⁹.

Uma vez que o ser humano é o seu próprio corpo, pode afirmar-se que a ambiguidade reside no sentir a sua decadência. Contudo, o envelhecimento do corpo não é sentido, pois a velhice assume-se pelo saber-se que se é velho. Na verdade, o Homem pode saber-se a envelhecer, mas este não se sente velho, pelo que não é a velhice que irá contestar a eternidade do “eu”. De facto, dentro de si, o Homem crê-se intemporal no seu corpo e no seu próprio “eu”. Vergílio Ferreira defende que o ser humano apenas poderia ter consciência do envelhecimento do seu corpo se saísse de si, se não fosse o corpo que é, o que não é possível, pois o corpo é uma presença absoluta ao “eu”.

O envelhecimento do corpo é dado a conhecer pelo espelho, pela imagem que os outros promovem. Somente através da objectivação imposta pela imagem é que se poderá reconhecer o envelhecimento do corpo, porque na sua essência “o corpo é subjectivo”¹⁷⁰. Aliás, o escritor salienta que aquilo que mais envelhece no ser humano é, de facto, aquilo que, por ele próprio e pelos outros, é objectivado frequentemente.

Mesmo que esteja mutilado ou envelhecido, João não se limita pelo corpo limitado, porque a mutilação ou o envelhecimento apenas implica um modo de actuar no Mundo – “Não sou menos ‘eu’ se tenho um corpo mutilado: apenas tenho menos possibilidades de actuação”¹⁷¹ –, visto que é através do corpo que o ser humano efectiva a sua presença no Mundo – “O mundo existe como projecção do nosso corpo. (...) Do meu corpo centrado ao mundo irradia a vida que um homem pode viver (...) ou seja simplesmente

¹⁶⁹ Idem, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 255.

¹⁷⁰ Idem, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 258.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 259.

o mundo”¹⁷². Deste modo, pode dizer-se que o corpo é uno e vário e, apesar da mutilação de uma perna, o narrador medita na totalidade do seu corpo: “Minha completude do meu corpo, esta inquietante e absurda e triunfal realidade do meu corpo”¹⁷³ “(...) o nosso corpo é uno. Somos mãos, pés, boca, somos olhos, ouvidos, sexo.”¹⁷⁴

O corpo é, simultaneamente, visto por João como belo e desprezível, uma vez que é uno no seio de toda a diversidade. É a partir desta visão oximórica que o narrador de *Em Nome da Terra* ama o seu próprio corpo, “porque se deve ter amor ao nosso corpo (...) Mesmo na sua degradação”¹⁷⁵: “meu corpo. Está lá tudo. Um saco de estrume, querida, no princípio no fim e durante”¹⁷⁶.

Ao visualizar a imagem de si, o narrador toma consciência da sua própria individualidade, partindo de um tempo presente para um tempo passado. A mutilação da sua perna, enquanto elemento referencial, permite ao narrador visitar um mundo para sempre perdido.

A degradação corporal tem, para João, uma dimensão regeneradora, uma vez que ele consegue superar-se a si mesmo, compreendendo a sua própria condição de mutilado. Sujeito a um processo de degradação, o narrador encontra-se condenado à morte, no entanto prefere a existência à extinção.

O concerto de Mozart para oboé aparece, no universo diegético de *Em Nome da Terra*, como símbolo da fragilidade, da tristeza, mas sobretudo da degradação do corpo da esposa amada. Tal como o oboé, o corpo de Mónica, inicialmente, entra timidamente “encolhido em bicos de pés (...) a

¹⁷² Idem, *ibidem*, pp. 261 e 262.

¹⁷³ Idem, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 125.

¹⁷⁴ Idem, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 253.

¹⁷⁵ Idem, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004, p. 116.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 20.

fazer o flic-flac”¹⁷⁷. Contudo, o corpo de Mónica acontece harmoniosamente no esplendor da ginástica, tal como o oboé que brilha entusiástica e melodicamente: “A orquestra afasta-se mais e o oboé sozinho longamente, como ele brinca, dança, vejo-te, vejo-te. (...) Há uma harmonia que os envolve a todos, o oboé mais adulto integra-se ordeiro no conjunto”¹⁷⁸. Por fim, o esplendor físico da esposa adormece tristemente, a par do oboé, uma vez que os sinais de ruína física começam a despontar: “Até que toda a orquestra põe fim às diabruras, o oboé é absorvido, integrado e levado para dentro”¹⁷⁹. Deste modo, pode asseverar-se que o narrador de *Em Nome da Terra* encontra a sua própria harmonia não só no diálogo com a sua esposa, mas sobretudo na música de oboé que escuta. É a música que o rege, visto que detém um carácter onírico, que conduz o narrador a desejar regressar ao corpo esplendoroso de Mónica.

A velhice propicia uma visão melancólica da vida. A figuração disfórica do envelhecimento é ampliada pela convocação do corpo de Mónica, que revela uma outra face da degradação corporal, pois ela havia sido, outrora, bela e resplandecente nas barras do ginásio a saltar e a subir, em movimentos sublimes e delicados:

Tenho nas mãos a memória do teu corpo, do boleado doce do teu corpo.¹⁸⁰ Corpo triunfante, é de quando mais to lembro. Corpo denso e ágil. Furtivo.¹⁸¹ Corpo feroz e lindo, vou aprendê-lo até o destruir e ser eterno.¹⁸²

O envelhecimento presentificado pelo escritor realiza-se, portanto, na progressiva debilidade física e na perda da elasticidade corporal.

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 244.

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 244.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 245.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 15.

¹⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 31.

¹⁸² Idem, *ibidem*, p. 118.

Em Nome da Terra alcança, assim, uma colossal relevância enquanto texto revelador da inscrição da ruína no corpo e, conseqüentemente, da impossibilidade de eludir a percepção da ameaça da morte. A enumeração assindética de elementos provocadores do desejo de viver tem um efeito de recordação que situa a vida inexoravelmente no passado, no tempo em que viver era consubstancial a ver. O erotismo, subtilmente insinuado, constitui um dos signos mais expressivos da visibilidade da velhice: “Despi-me brusco, deitados os dois na areia, e a fúria, e o limite. E uma só verdade para nós e o universo. Deitados de costas, lemos as estrelas”¹⁸³.

A realização da velhice manifesta-se nas fraquezas físicas, revelando-se na desordenação que o corpo estabelece involuntariamente. Cercado pela ruína, o corpo reflecte a caducidade de uma natureza que já havia sido seiva e, simultaneamente, sublimação. O corpo jovem, elástico e perfeito de Mónica é substituído pelo seu corpo envelhecido e debilitado: “Minha Mónica tão alta divina e para sempre. (...) A tua degradação, descida lenta ao rés-do-chão do teu ser. A princípio davas sinal (...) Mas depois era em qualquer sítio da casa, que tudo era sítio para a tua degradação.”¹⁸⁴

Os sinais físicos do envelhecimento prolongam-se, notoriamente, ao longo de todo o romance. O envelhecimento personifica um processo de corrupção que atinge o Homem e as suas circunstâncias existenciais, provocando, portanto, o abatimento de tudo.

A velhice e o envelhecimento manifestam-se, ainda, nas figuras decadentes de velhos que fazem parte não só da memória afectiva do narrador, daí surgirem ao sabor das suas deambulações, mas também nas figuras debilitadas dos velhos que habitam a mesma casa de repouso que o próprio narrador de *Em Nome da Terra*. Vergílio Ferreira architecta

¹⁸³ Idem, *ibidem*, p. 15.

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 129.

descrições nauseantes de alguns desses velhos, expondo, à leitura atenta do seu leitor, a miséria que eles transparecem:

Eram sobretudo velhas, mais obstinadas em viver, mais ferradas à vida do que as moscas às mulas.¹⁸⁵ Depositaram-nos aqui até perderem a mania de estar vivos (...)¹⁸⁶ São caquéticos, esmagriçados, revolvem sempre a boca salivosa. devem estar a ajeitar a dentadura, alguns não a têm, convulsionam a boca esvaziada.¹⁸⁷

Porém, a figura que sobressai na memória de João é Mónica, a esposa morta, figura que sugere o perfil de uma pessoa velha que chega, ao fim da sua vida, não com a pureza de sempre e com uma grandeza que nela era evidente, mas antes com a decadência e a deterioração física indubitáveis.

Na verdade, o corpo, na velhice, é o lugar privilegiado de desilusão narcísica, prometido à decadência, à decrepitude e à morte, revelando-se também como palco do adoecer, empurrando o sujeito a enfrentar o desafio de manter a aposta na vida. A velhice abre a porta para uma conciliação com o corpo frágil e mortal, aludindo à temida degradação do corpo: “Repousa em mim, meu corpo mutilado”¹⁸⁸.

Assim sendo, a velhice, em contraponto com a infância, é a idade da síntese, ou seja, da chegada do efémero, assim como do tempo propício à chegada da verosimilhança da morte, uma vez que se encontra espalhada por todo o lado, desde o corpo do próprio narrador ao corpo da esposa e dos velhos que residiam no lar de repouso. Ao construir um universo de mutilação e degradação corporal, Vergílio Ferreira inscreve-o de uma

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 51.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 165.

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 221.

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 171.

verdade natural, por isso essa mutilação passa a ser encarada com outros olhos, pois a fealdade também é bela na transcendência que a sustenta.

Todavia, João vai afastando o entulho, aos poucos, fazendo ressaltar ao olhar do leitor a beleza e a vitalidade que existe num corpo debilitado e degradante (Quero primeiro olhar a minha perna devagar, com aflição e amor¹⁸⁹):

(...) um corpo. E a sua miséria asco podridão. E uma harmonia de tudo isso a ser verdade no infinito. (...) E a beleza incrível aí de uma gangrena. E o horror o medo. E a baixeza de haver caca e se cheirar mal. E as outras parcelas de haver luz e um sorriso de olhos fechados virado para o interior.¹⁹⁰

Mónica fora envelhecendo, assim como João, mas o narrador não se vê nem velho nem diminuído nas suas faculdades, mesmo sabendo que vivia, no momento da escrita do romance, num lar de repouso, todo ele povoado por velhos à espera da finalização da passagem do Homem na terra, ou seja, a morte. Com efeito, o narrador escreve a ruína física não para ser vista como ruína e degradação, mas como símbolo da beleza que o corpo velho adquire, daí que seja continuamente rememorado no passado do esplendor e da grandiosidade. Apesar de João e Mónica não serem já detentores de um corpo provido de esplendor e magnificência joviais, a ruína física registada pelo narrador do romance *Em Nome da Terra* exige do seu leitor a sua admiração e cumplicidade, pois só desta forma se poderá compreender, efectivamente, a beleza que o corpo amadurecido de ambos transmite.

¹⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 118.

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 197.

Vergílio Ferreira faz irromper, naquela que se esperava que fosse uma representação do tempo feliz e da perfeição, a ruína e a degradação a que o Homem está condenado pela sombra sempre presente da morte.

Doçura de quando eras jovem e está ali na tua fotografia. (...) a frescura de seres, a insuportável perfeição do teu corpo, acabado de fazer por Deus. A beleza transparente que te iluminava por dentro. (...) Querida Mónica, um corpo harmonioso é tão divino.¹⁹¹

Ao mostrar-se deslumbrado com o real que começa no seu corpo, a atitude do herói vergiliano corresponde a uma situação de revelação, ou seja, de verdadeira percepção do mundo, graças à pureza na sua assimilação. Desta forma, o “eu” vergiliano transforma a solidão em milagre da escrita, pela qual a revelação do texto se manifesta como estratégia salvífica de comunhão com a realidade, daí o sujeito se envolver numa atitude de contemplação. Enquanto lugar de acolhimento e sagração propício à escrita, a noite propicia, ao narrador vergiliano, traçar uma viagem pelo passado vivido, através da memória cheia, mas solta nos eventos que compõem a narrativa.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 215.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Toda a narração do romance *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, acontece na memória de um “eu” que não dispensa a presença de um interlocutor para as suas palavras, por isso transforma o seu discurso numa extensa e comovente carta dirigida a Mónica – a esposa morta –, visto que o narrador sente necessidade de se abrir a alguém que, postumamente, o escute ou, imaginariamente, o acompanhe.

Todo o amor, materializado na imagem do corpo da mulher, irrompe de um “tu” que significa muito mais do que a simples materialidade de um outro corpo, ou seja, o corpo desse “tu” evocado excede-se, de maneira que acaba por adquirir uma dimensão misteriosa e incomunicável, pois o corpo amado projecta-se numa esfera metafísica, liberto de todas as contingências terrestres possíveis.

Desta forma, toda a diegese se encontra envolta na anamnese, mais ou menos anárquica, de toda a vida de João. No caos das recordações, nas quais se sobrepõem as vozes, os lugares ou propósitos perdidos, o narrador, subtilmente, elabora uma obsessiva reflexão sobre a globalidade da existência e da condição de cada ser humano, paralelamente à evocação contínua da memória.

Porém, o maior dos enigmas que envolve a personagem João manifesta-se na opacidade do real, sobretudo no mistério do corpo. Encontrando-se perante um espaço propício à tomada de consciência da degradação do corpo – o lar de idosos –, o leitor facilmente se apercebe da dissertação do narrador a propósito do significado do corpo, daí que o

corpo só exista, verdadeiramente, na quase nula existência de si mesmo: “quanto mais se existe menos ele existe”¹⁹².

Em todo o discurso de *Em Nome da Terra*, aparece ao leitor a sujeição a um ímpeto para ultrapassar a tirania do tempo linear e, sobretudo, da condenação do “eu” narrativo à morte. Negando a aproximação da morte, o protagonista entra numa dimensão utópica, em que a morte desaparece e a memória se liberta de qualquer encadeamento cronológico, tal como se verifica através da presença de súbitas imagens perdidas, a partir das quais emana o desejo de recriar o amor e negar toda a realidade visível. E com desejo de projecção no infinito do seu ser, o narrador labora uma diegese escrita “em nome da terra”, porque é nele que se diviniza uma certa ideia do corpo, associada à sensação de harmonia natural e cósmica.

Ao lado dos momentos dominados pela recordação de imagens resplandecentes de beleza, surgem momentos de lucidez nos quais o narrador se depara com o “sossego lento do seu apodrecer”¹⁹³. Graças a estes momentos de lucidez, o romance torna-se o reconhecimento da tristeza que se abriga no pulsar de cada corpo, assim como a tomada de consciência de um mal-estar que deixa de ser angústia e passa a ser melancolia e saudade de um tempo vivido relativamente distante.

Deveras, é pelo desfolhar progressivo das páginas deste romance que o seu leitor se vai debatendo com o canto e a exaltação ao corpo perfeito e deslumbrante e, opostamente, mutilado e decadente. Assim sendo, pode asseverar-se que *Em Nome da Terra* revela a inscrição da ruína no corpo, reflectindo a decrepitude de uma natureza outrora sublime.

De facto, a ruína é laborada a partir da invalidez que marca, indubitavelmente, a fragilidade física de João e de todos aqueles que fazem parte da sua vida e do seu quotidiano. Na verdade, os sinais físicos de

¹⁹² Idem, *ibidem*, p. 22.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p. 243.

envelhecimento são realçados pela figura de Mónica – a esposa morta do narrador –, a qual é lembrada, no final da sua vida, não com a agilidade e perfeição de sempre, mas na sua própria decadência física. Não admira que seja ao concerto de oboé – instrumento associado à melancolia e à tristeza – que o narrador se entrega nesses momentos de nostalgia, procurando respostas para a sua questionação relacionada com a angústia existencial e metafísica da sua própria vida.

Apesar da sua mutilação, João matiza somente a cor da sua alegria e da sua maravilha, ou seja, tal como o olhar do pintor, o narrador destaca a pureza do corpo da mulher da sua vida. Contudo, este corpo magnífico emerge, ao olhar do leitor, isolado de um fundo que ele próprio tende a perder – a ruína corporal quer de Mónica quer do próprio narrador. Ao invés de se perder em longas divagações pelas limitações do corpo de ambas as personagens, João exalta constantemente a beleza corporal que outrora possuíam. É ao destacar a imagem fulgurante da esposa que ele consegue entender a “música inaudível da luz”¹⁹⁴, apesar de se encontrar num lugar degradante: o lar de idosos.

A memória recupera a grandeza de um momento passado, pois é ela que dá ao leitor a verdadeira ordenação da vida e da ruína presente, uma vez que funciona como fio condutor da verdadeira “ordenação na música”¹⁹⁵ da vida, mesmo que esta seja dominada pela degradação no momento presente da escrita. A beleza, que domina o passado das personagens, é sugerida a partir de “ruídos rudimentares”¹⁹⁶ e da poesia que daí se pode insinuar.

Sendo uma narrativa de índole epistolar, *Em Nome da Terra* fundamenta-se na projecção da memória de Mónica para um lugar no

¹⁹⁴ Idem, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994, p. 288.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 290.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 290.

infinito. Desse modo, o “tu” desempenha, apenas, o papel de um interlocutor ausente, mas tanto mais presente quanto mais se faz sentir a sua ausência. É na ausência da mulher amada que João a eleva a zénites de divinização, transpondo os limiares da vida e da morte, inscrevendo-a na eternidade:

Há assim um pacto obscuro entre tudo o que foste até à morte e a eternidade da tua juventude. Porque é lá que tu moras, no incorruptível, no intocável do teu ser, na perfeição que um deus achou enfim perfeita quando te entregou à vida para existires por ti.¹⁹⁷

Em suma, Vergílio Ferreira soube construir um hino harmonioso de exaltação ao corpo, conotando esse mesmo corpo – envelhecido, mutilado e deteriorado – com o lirismo e com a beleza. Efectivamente, a diegese vergiliana vai sendo construída, poeticamente, na base de uma série de avanços e recuos fruto do processo de rememoração realizado pelo narrador, em virtude da sua própria solidão, indício evidente da fugacidade do tempo.

Na verdade, o escritor de *Em Nome da Terra* escreve uma viagem pela ruína, servindo-se de resquícios introspectivos, testemunhos da corrupção que a instância temporal não descora. Assim sendo, a ruína é apresentada como o fio presentificador do íntimo das personagens, uma vez que o narrador idealiza a ruína física como símbolo de perfeição e de vitalidade que um corpo amadurecido pelo tempo adquire.

¹⁹⁷ Idem, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, pp. 38 e 39 (sublinhado nosso).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. Activa:

a. Ficção

FERREIRA, Vergílio, *Aparição*, 47ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1999 [1959].

FERREIRA, Vergílio, *Para Sempre*, 13ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994 [1983].

FERREIRA, Vergílio, *Até ao Fim*, 8ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1992 [1987].

FERREIRA, Vergílio, *Em Nome da Terra*, 9ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2004 [1990].

FERREIRA, Vergílio, *Na Tua Face*, 3ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 2000 [1993].

b. Ensaio

FERREIRA, Vergílio, *Espaço do Invisível I*, Lisboa, Arcádia, 1975.

FERREIRA, Vergílio, *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Arcádia, 1976.

FERREIRA, Vergílio, *Um Escritor Apresenta-se*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.

FERREIRA, Vergílio, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand Editores, 1994 [1969].

c. Diário

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente nova série I*, Venda Nova, Bertrand Editores, 1994.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente 2: 1977-1979*, Amadora, Bertrand Editores, 1981

2. Passiva:

AMARAL, Fernando Pinto do, "*Em Nome da Terra: alteridade e transfiguração*", in *Colóquio/Letras*, nº 120, 1991, pp. 43-50.

BRANDÃO, Raul, *Húmus*, 1ª edição, Vilarinho das Cambas, Edições Húmus, 2004 [1917].

BRÉCHON, Robert, "Dois textos sobre Vergílio Ferreira: 1. A Metafísica do Corpo; 2. Um Humanismo Trágico.", in *Colóquio/Letras*, nº 123, Janeiro-Junho, 1992, pp. 349-353.

COELHO, Jacinto do Prado, "Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal", in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, pp. 283-288.

CUNHA, Carlos M. F. da, *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 1997.

FERNANDES, Ronaldo Costa, "O Ciúme e o *Nouveau Roman*, de Alain Robbe-Grillet", artigo consultado no site www.revista.agulha.nom.br/rcfernandes1.html.

FERREIRA, António Manuel, "Eugénio de Andrade: figuras de melancolia", in *A luz de Saturno – figuras da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 53-66.

FERREIRA, António Manuel (org.), *Escrever a Ruína*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2006.

FONSECA, Fernanda Irene (org.), *Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*. Actas do colóquio interdisciplinar, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995.

GAVILANES LASO, José Luís, *Vergílio Ferreira, espaço simbólico e metafísico*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.

GORDO, António da Silva, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995.

GORDO, António da Silva, *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, Editora Luz da Vida, 2004.

GOULART, Rosa Maria Batista, *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990.

GOULART, Rosa Maria, "Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar", in Fernanda Irene Fonseca (org.), *Vergílio Ferreira: 50 anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engenheiro António Almeida, 1995, pp. 295-304.

HELBO, André (org.), *Michel Butor. Vers une Littérature du Signe*, précédé d'un Dialogue avec Michel Butor, Paris, Editions Complexe, 1975.

JEAN, George, *Le Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre, "A questão da linguagem nos romances de Vergílio Ferreira", in *Caligrama. Revista Insular de Filologia*, nº 4, Palma, Universidad de las Islas Baleares, 1992, pp. 259-272.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre, *O discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*, Ensaio Interdisciplinar, Lisboa, Colibri, 1996.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (org.), *In Memoriam*, de Vergílio Ferreira, Lisboa, Bertrand, 2003.

LAIRES, Magda, "A celebração do corpo", *Letras e Letras*, nº 33, Setembro de 1990, p. 11.

LOURENÇO, Eduardo, "Vergílio Ferreira: do alarme à jubilação", in *Colóquio/Letras*, nº90, Março 1986, p.24.

MACHADO, José Léon, "Intertextualidade e intratextualidade no romance *Em Nome da Terra*", in *Dédalus*, Revista Portuguesa de Literatura Comparada, nº 5, 1995, pp. 297-315.

MARTINS, J. Cândido, "A presença de Raul Brandão na concepção romanesca de Vergílio Ferreira", in *Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Lello Editores, 2000.

MARTINS, J. Cândido, "Sol de inverno: *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira", in FERREIRA, António Manuel (coord.), *A luz de Saturno – figurações da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005.

MENDES, João Francisco Campos, *Em Nome da Terra, a voz do corpo – À luz da intertextualidade homo e hetero-autoral*, Dissertação de Mestrado, Braga, Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional de Braga, 2006. (Texto policopiado).

MIRANDA, Alberto Augusto, "Em Nome da Terra: o recheio da memória", *Letras e Letras*, nº 33, Setembro de 1990, p. 14.

REIS, Mário Joaquim Aires dos, *A palavra, a imagem, a morte e a mulher: percepções do mito de crono em "Clepsidra" de Camilo Pessanha e "Em Nome da Terra" de Vergílio Ferreira*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000. (Texto policopiado).

REYNAUD-KHERLAKIAN, Yvette, "Au nom de la terre, de Vergílio Ferreira", artigo consultado no site www.e-litterature.net/publier/spip/article.php?id_article=134.

RODRIGUES, Isabel Cristina, *A poética do romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

RODRIGUES, Isabel Cristina, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Tese de Doutoramento em Literatura, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2006. (Texto policopiado).

ROSA, António Ramos, *Vergílio Ferreira perante o incognoscível*, *Jornal de Letras, Ideias e Culturas*, 23/11/1993.

SERPA, Ana Isabel, *Vergílio Ferreira: a arte de comunicar*, Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1997. (Texto policopiado).

SOUSA, José Alves Antunes de, *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*, Lisboa, Aríon Publicações, 2003.

VALENTIM, Jorge, "Em Nome da Terra, de Vergílio Ferreira: um concerto para corpo e oboé", in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, Curitiba, 2003, pp. 467-473.

VÁRIA ESCRITA. *Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais*, nº9, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 2002.

3. Teórica:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina, 2000.

ALMEIDA COSTA, J. e SAMPAIO e MELO, A., *Dicionário da Língua Portuguesa*, 5ª edição muito corrigida e aumentada, Porto, Porto Editora, s/ data.

AAVV., *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 2005.

ALMEIDA, Miguel Vale (org.), *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Oeiras, Celta, 1996.

CAMPOS, Jorge Lúcio de, "Digressões sobre a arte de vanguarda: génese do conceito à ruína pós-moderna", artigo consultado no site www.secrel.com.br/jpoesia/ag17campos.htm.

CHEVALIER, Jean e GHERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, 9ª edição, Paris, R. Laffon/Jupiter, 1982.

filiation.ens-lsh.fr/ruine/default.htm.

GIL, José, *Metamorfoses do corpo*, 2ª edição, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

GIL, José, *Movimento total: o corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

HYPOLITE, Pierre, "La ruine et le geste architectural", artigo consultado no site www.fabula.org/actualites/article14925.php.

MARZANO-PARISOLI, M.-M., *Penser le corps*, Paris, P.U.F., 2000.

MIALL, David, "The Body in Literature. Mark Johnson, Metaphor, and Feeling", in *Journal of Literary Semantics*, 26 (3), pp. 191-210.

REICHLER, C. (org.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit, 1983.

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª edição, Coimbra, Almedina, 1997.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 2000.

RIBEIRO, Agostinho, *O corpo que somos: aparência, sensualidade, comunicação*, Lisboa, Editorial Notícias, 2003.

RICHIR, M., *Le Corps*, Paris, Hatier, 1983.

SIBONY, D., *Le Corps et la Danse*, Paris, Seuil, 1995.

VILELA, Eugénia, "A memória do silêncio", in *Cadernos de Literatura Comparada*, 3/4 (título genérico: "Corpo e Identidades"), Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto, 2001, pp. 169-194.

YOUNES, C. e al., *L'architecture du corps*, Paris, Ousia, 2000.