



Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga

Figurações da velhice nos romances *Em Nome da Terra*
e a máquina de fazer espanhóis

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa

Maria Leonor Pereira Oliveira Castro



FACULDADE DE FILOSOFIA
ABRIL 2013



Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga

*Figurações da velhice nos romances **Em Nome da Terra**
e **a máquina de fazer espanhóis***

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa

Maria Leonor Pereira Oliveira Castro

Sob a Orientação do Prof. Doutor **José Cândido de
Oliveira Martins**



FACULDADE DE FILOSOFIA
ABRIL 2013

Agradecimentos

O trabalho que aqui se apresenta resulta de uma série de leituras e conhecimentos e, se algum mérito ele manifesta, é justo que o reparta com aqueles que me ensinaram que, por vezes, o sucesso deve menos à capacidade do que ao entusiasmo, ensinamento transmitido, ao longo da formação, por aqueles que foram os meus professores. A todos o meu mais sincero agradecimento.

Tenho, forçosamente, de destacar desse grupo o Professor Doutor Cândido Martins, pelo constante ato de partilha do seu saber, da sua experiência, da sua força e convicção no trabalho. Com a orientação, esteve sempre presente a força anímica que nos transmite a perseverança tão determinante para momentos menos fáceis, como naturalmente surgem.

Igualmente aprendi muito com colegas e amigos que sempre fizeram da partilha de saberes e competências um dos melhores presentes.

Um agradecimento especial, porque marcado por laços naturalmente mais vinculados e antigos, vai para a minha família, para os que depositaram em mim a certeza de um percurso de realização, acompanhando cada etapa com confiança renovada. Destaco meu marido e meus filhos – meu incondicional apoio e a certeza de que vale sempre a pena enriquecer o futuro –; meus pais – exemplo de determinação, compreensão e ajuda e o abrigo de sempre –; meus avós – que, tendo partido entretanto, existirão sempre, enquanto durar a minha eternidade...

Resumo

Ao longo dos tempos, a velhice e os velhos suscitaram uma dupla tendência na forma como são perspectivados, ora vistos como momento de sabedoria e de experiência e sinónimo de venerabilidade, ora como fase de decrepitude e encargos familiares e sociais onerosos e incómodos. Esta ambivalência refletiu-se, genericamente, nas diversas áreas das diferentes civilizações, da ação e discurso políticos, à reflexão filosófica, passando pela arte. Na sociedade pós-moderna e contemporânea, esta ambivalência tornou-se mais teórica do que prática, pois a crise de valores e a idolatria do novo atiraram o velho para um lugar marginal. Porque não contribui ativamente para a sustentabilidade das economias e porque é a prova concreta da corruptibilidade e finitude do Homem, o velho é lançado para instituições, submetido à aparentemente inevitável categorização, anulando-se as especificidades, negando-se a sua autonomia, apagando-se a sua dignidade.

Como se posiciona a literatura, especificamente a portuguesa, perante esta realidade? Que figurações nos dá da velhice na sociedade contemporânea? Os romances *Em Nome da Terra* e *a máquina de fazer espanhóis*, com as especificidades inerentes ao perfil de autores de idades, enquadramentos e vivências diferentes, constituem bons exemplos dessa representação. Depositados pelos filhos num lar de terceira idade, os seus protagonistas têm de enfrentar a perda: das companheiras de uma vida, da sua autonomia, da sua integridade. Lutando contra momentos de profunda solidão, estes velhos têm de (re)aprender a viver, descobrindo, num tempo que convencionalmente se acha estéril e desprovido de qualquer criação, um propósito para estar no mundo (que parece já tê-los excluído), o sentido para a vida, contrariando os efeitos nefastos do tempo, fixando-se na plenitude dos instantes, provando, assim, a validade do ser humano até ao último minuto.

Palavras-chave: finitude, memória, morte, solidão, tempo, velhice, valter hugo mãe, Vergílio Ferreira.

Abstract

Throughout the times, both old age and old people have spawned a self-contradictory tendency, according to the perspective they have been dealt with. They are seen either as moment of wisdom and experience as well as synonym of venerable nature, or as a stage of decrepitude and burdensome uncomfortable familiar and social charges. This ambivalence has had overall far-reaching effect on the various areas of different civilisations, ranging from political speech and action, to philosophical thinking, not disregarding the very art. In the post-modern and contemporary society, this double meaning has become more theoretical than practical, since the values crisis and the idolatry of the new as well have thrown the old people to the edge of society. As they don't make for the sustaining of economies and are the concrete proof of man's corruptibility and transience, the old friends are thrown to institutions submitted to the seemingly inevitable categorization, being the specificities undone, their autonomy denied and fading their dignity away.

What stand does literature, particularly the portuguese one, take on this reality? How does it mirror old age in the contemporary society? The novels *Em Nome da Terra* and *a máquina de fazer espanhóis*, with the specificities which are intrinsic to the profile of authors with different ages, contexts and life experiences, fulfil good examples of that representation. After being laid by their children in an old people's home, its protagonists have to face a varied loss: of their lifetime companionship, of their autonomy and integrity. Fighting against moments of deep loneliness, these old people need learn again to live, finding out, in a time that is conventionally thought to be sterile and devoid of any creation, an aim to belong to the world (that seems to have excluded them), the meaning for life, postponing the evil effects of time, drawing their attention to the plenitude of the instants, thus proving the human being's validity until the last minute.

Key words: transience, memory, death, loneliness, time, old age, valter hugo mãe, Vergílio Ferreira.

Índice

Introdução	7
Capítulo I	
Representações da velhice na tradição ocidental	12
1. Noção de envelhecimento/velhice	12
1.1. Entendimento biológico	12
1.2. Entendimento social	14
2. A Velhice – da antiguidade clássica à época contemporânea	17
2.1. Ser velho entre gregos	18
2.2. A Velhice na cultura romana	21
2.3. Representações da Velhice na Idade Média e no Renascimento	26
2.4. Ser um velho hoje	31
3. Figurações da velhice na cultura pós-moderna	34
3.1. Idolatria do novo e aversão ao velho	34
3.2. O envelhecimento demográfico	36
3.3. O preconceito (idadismo) em relação aos velhos	37
3.4. Velhice e Literatura – que perspectivas?	40
Capítulo II	
Dos modos de escrita ao intertexto	42
1. Perfil da escrita vergiliana	42
1.1. Vergílio Ferreira e a vocação de ensaísta	42
1.2. Ensaio e romance: duas vozes para a mesma dimensão (universal)	46
1.3. Do eu ao Homem	49
2. Perfil da escrita de valter hugo mãe	59
2.1. Alta literatura escrita em letras minúsculas	59
2.2. A empatia pelos malditos na escolha das personagens	66
2.3. O trilho dos afetos e a intransigência na esperança	73
3. A semântica do intertexto	76
3.1. A densidade intertextual em Vergílio Ferreira	78
3.1.1. Outros “diálogos” no romance <i>Em Nome da Terra</i>	82
3.2. <i>a máquina de fazer espanhóis</i> – que diálogos?	86
3.2.1. Prosa de momentos profundamente líricos	86

3.2.2. “Personagens reais” feitas ficção e “policiais emprestados”	90
Capítulo III	
A velhice – olhares cruzados.....	94
1.O Lar – «um estágio para a desintegração final»	95
2.A (in)finitude do tempo no anoitecer da vida.....	99
3.A (des)crença: destruir para construir	105
4.Suficientemente novos para aprender	111
4.1.(Re)aprender a rir... ..	111
4.2.(Re)aprender a amar... ..	116
Conclusão.....	120
Bibliografia	123

Cada leitor de um romance lê-o para si, através da sua própria experiência pessoal, o que faz de cada leitura uma leitura única. Ser-se fiel a uma obra é sobretudo ser-se fiel à leitura que dessa obra se fez. Em grande parte, é ser-se fiel a si próprio.

Lauro António

Os velhos são sempre suficientemente novos para aprenderem.

Ésquilo

Introdução

O presente trabalho escolhe a velhice como tema, mais concretamente as suas figurações em dois romances contemporâneos: *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira; e *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe¹. O nosso propósito é, através de uma leitura cruzada das obras, dar conta das manifestações dessa fase da vida e da forma como a ela se adaptam os protagonistas, procurando o sentido que possa restar ao ocaso das suas existências.

Não é novidade a relação da velhice com a literatura. De facto, e apesar de se afigurar um tema algo incómodo, talvez porque coloca o homem perante a sua condição e lhe anuncia, em angustiantes evidências, a sua finitude, a velhice constituiu, ao longo dos tempos, um tema recorrente de diversas reflexões e manifestações artísticas. Compreende-se, pois, aquela que parece ser a tendência que caracterizaria a generalidade das civilizações – da antiguidade greco-latina ao humanismo renascentista, é notória uma ambivalência na perspetivação da velhice e dos velhos, sendo que a (in)aceitação destes na sociedade parece consequente de uma série de outros aspetos (como o estatuto socioeconómico, por exemplo) e não apenas de serem velhos. Procurando dar conta das representações da velhice na tradição ocidental, faremos inicialmente, uma brevíssima panorâmica, desde a antiguidade clássica à sociedade contemporânea. Não será propósito desse capítulo abarcar a “história” do tema, antes preparar para a abordagem posterior, sublinhando já alguns filões reconhecíveis nas obras em estudo, até de ordem intertextual; e contextualizando estas duas obras na forma como a sociedade contemporânea lida com a questão da velhice.

Se a ambivalência caracterizou a generalidade das civilizações, chegados ao pós-modernismo, ela parece-nos desaparecer – vivemos, portanto, a «era do vazio», como lhe chama Gilles Lipovetsky (1989), a do consumo, do prazer volátil e descartável, onde a par da idolatria do novo e do jovem, que se tornou um signo incontestável de qualidade, se procura apagar tudo o que evidencia velhice, degradação, corruptibilidade e expectativa de finitude próxima. Estas transformações, enquadradas na chamada *crise de valores* – alguns críticos falam mesmo, como veremos, de *derrocada* –, têm reflexos incontornáveis na perceção da velhice e do lugar dos velhos na sociedade atual.

¹ Optámos por respeitar, ao longo deste trabalho, as minúsculas do autor, quer no seu nome, quer no título das obras que assim escreveu, bem como nas citações e/ou referências a passagens que as integram.

Daqui decorre um paradoxo «nada desprezível», como observa Rosa Hussel Silveira, no artigo “O que vale a vida dos velhos?”, quando questiona: «como viver a velhice e/ou conviver com ela (com sua carga mais ou menos pesada de limitações físicas, de discriminação, de solidão, de tristeza (...) num mundo em que crescentemente se enfatizam a juventude, a aparência (jovem)...?» (Silveira, 2013: 68).

De facto, assiste-se atualmente a um fenómeno de transformação social importante, a que não se pode ser indiferente, e que afeta quer os países desenvolvidos, quer os em vias de desenvolvimento: a chamada transição demográfica, concretamente o seu envelhecimento, capaz de inverter com grande celeridade as pirâmides etárias e assim transformar claramente a paisagem social, num cenário em que ao número de crianças se sobrepõe a população idosa.

É certo que o mercado procurou rapidamente captar e rentabilizar este segmento da sociedade, promovendo a oferta de toda uma gama de produtos e serviços, em harmonia com uma perspetiva de vida saudável, prazerosa, feliz. Nas revistas, nos grandes *outdoors* publicitários que integram a paisagem urbana, pelos ecrãs dos nossos televisores, chegam-nos diariamente velhos sorridentes (quase sempre em grupo ou mesmo casais, como se a solidão não tivesse cabimento nesta fase de vida!), capazes de dançar, de viajar e ser muito felizes, gozando de uma autonomia que lhes permite um enquadramento harmonioso na vida dos mais jovens, sem se tornarem para eles um estorvo ou um oneroso encargo social.

Mas será esta uma visão realista? Terá valor a vida dos velhos apenas se eles não tiverem a aparência naturalmente envelhecida e não representarem encargos e estorvos familiares e sociais? Admitindo-se velhos, feios, doentes, que lugar lhes reserva a sociedade? E, não menos importante, sobretudo para um trabalho como o que aqui se apresenta, que relação poderá ter esta realidade com a arte, concretamente, com a literatura? Como terá a literatura, especificamente a portuguesa, acompanhado todas estas transformações? Que representações cria dos idosos a literatura pós-moderna?

Ora, como observa Carlos Reis, a crescente abertura a temas, valores e estratégias discursivas pós-modernistas caracterizou alguma da ficção portuguesa no último quartel do século XX, que, após uma talvez natural esterilidade criadora que marcou os primeiros anos depois o 25 de Abril, soube tirar partido do fim da limitação do pensamento e práticas artísticas. Surgem assim, erigidos em temas literários, questões que não eram, por tradição, levadas para a literatura, como «os drama individuais e colectivos da guerra colonial; a consciência post-colonial; a reflexão identitária estimulada pelo rede-

senho das fronteiras nacionais» (Reis, 2005: 287). Todavia, esses temas e situações de recorte político-social começaram a “ceder” terreno a um outro tipo de concepção da narrativa: a «do campo propício à problematização» (Reis, 2005: 296).

Na verdade, e como dão conta diversos críticos, entre os quais também Carlos Reis, estamos ainda longe de uma consensual e consolidada configuração periodológica do *pós-modernismo*, não só porque se trata de um movimento ainda em desenvolvimento, mas porque também, e talvez principalmente, é ainda ambígua a sua relação com o conceito, mais amplo e difuso, de *pós-modernismo*. Concordando, obviamente, com estas observações, parece-nos possível, contudo, elencar alguns traços característicos fundamentais desta nova fase de produção narrativa, porquanto são precisamente esses traços que nos permitem enquadrar a reflexão sobre o tema da velhice e o modo como Vergílio Ferreira e Valter Hugo Mãe fazem dos romances *Em Nome da Terra* e *a máquina de fazer espanhóis*, respetivamente, figurações desse momento final da vida. São, portanto, marcas deste novo tempo cultural e literário, e de acordo com a já referida concepção da narrativa como campo propício à problematização, a diversidade, mas também densidade de temas e procedimentos narrativos, o impulso para a reflexão, a experiência de personagens triviais, eventualmente anti-heróis numa concepção tradicionalista de protagonista.

Neste cenário de amplas transformações estético-culturais, como de resto outros mais acentuados, o romance enquanto género literário foi mostrando a sua exemplar aptidão para dar resposta aos gostos e exigências de cada época. Revela assim a versatilidade adequada para que, a cada crise ou ameaça de esgotamento, fosse capaz de se transformar, ora com princípios rigorosamente definidos, ora com abertura a novos géneros literários e não literários, não deixando de ser uma forma de arte ímpar para a expressão do homem e da sua relação com o mundo, pelo que muitos estudiosos continuam a reconhecer-lhe um estatuto privilegiado enquanto forma literária, contestando o seu vaticinado fim. Lembremos as palavras introdutórias de Rosa Goulart, ao seu estudo *Romance Lírico – O Percurso de Vergílio Ferreira*: «Pelas vastas possibilidades da sua temática, pela constante evolução das suas características, pela extrema liberdade de que dispõe na selecção do material utilizado e pela diversidade formal que ostenta, ele [o romance] bem se pode reclamar de um estatuto integrante e unificador de múltiplas formas de escrita» (Goulart, 1990: 15).

Parece-nos, pois, que das aludidas transformações sócio-culturais e das suas implicações na composição narrativa, resulta o criarem-se as condições propícias a que

se esbatam as fronteiras entre o universo romanesco e a reflexão filosófica, de modo a que, e sem que isso implique uma leitura biografista, muitas das inquietações dos autores sejam refletidas nas personagens, sobretudo nos protagonistas e, por razões óbvias, a narrativa autodiegética ganha especial destaque neste sentido.

Procurando enquadrar o romance vergiliano não só no contexto do romance português, mas também na «literatura além fronteiras», Rosa Goulart afirma que «Como outros romancistas do nosso tempo, mas de um modo que é bem dele, Vergílio arrostou com essa tarefa difícil, mas gloriosa, de assumir em pleno a condição humana em Arte, uma forma de arte segura de si, consciente dos caminhos que escolheu para se afirmar» (Goulart, 1990: 293). Ora, a condição humana expressa-se, em Vergílio Ferreira, e para além da sua escrita ensaística e diarística, na tematização romanesca do tempo e seus efeitos nefastos sobre o homem, na proximidade e inevitabilidade da morte, da solidão e da memória enquanto última companhia, da ausência de crença em Deus e do acreditar na transcendente imanência do homem...

Quanto a valter hugo mãe, escritor muito jovem e herdeiro, portanto, de todas as transformações sociais e literárias romanescas referidas, destacamos para já, nesta etapa introdutória, a sua propensão para entender a arte como comprometida com a realidade, não daquele *comprometimento* que tipicamente associamos ao realismo ou à ideologia marxista, mas de uma vertente muito mais humanista, capaz de, senão nos salvar, pelo menos nos conduzir ao melhor que há no ser humano. Caracterizado por um otimismo, por vezes magoado, mas ainda assim otimismo, o jovem romancista transporta para a sua escrita a intransigência na esperança, aliada a uma empatia “pelos malditos”, porque vê neles a imagem do herói, aquele que sobrevive, pese embora todas as vicissitudes, e consegue descobrir a possibilidade de ser feliz.

Assim se nos afigurou ser possível a leitura cruzada dos romances *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, e *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe. Em ambas as obras, os narradores-protagonistas são homens recentemente viúvos, sozinhos com o seu corpo em ruína, enfrentando a solidão do anoitecer das suas vidas. “Depositados” pelos filhos num lar, têm de (re)aprender a viver, têm de ser capazes de descobrir subterfúgios aos efeitos nefastos do tempo e da iminência da morte. Neste resto de vida, demonstram os dois homens semelhanças e diferenças nas vivências da velhice. Curiosamente, sendo os autores de épocas, estilos, idades... tão diferentes, e ainda que possam também ser diferentes as atitudes dos protagonistas (sendo que a intenção com que as tomam é quase sempre a mesma e uma só – iludir a certeza e inevitabilidade da mor-

te), observa-se uma semelhança nas subtemáticas pelas quais se retrata o tema: a degradação do corpo, dos outros à sua volta e dos próprios; a presença iminente da morte; a vivência do tempo, onde se destacam saudade e memória; a solidão; a envolvimento da figura feminina e o amor; o questionar/negar de Deus para afirmar o homem; o humor, como alternativa à autocomiseração ou como forma de unir na vulnerabilidade...

São precisamente estas temáticas que constituirão os eixos de reflexão do desenvolvimento desta dissertação – por elas se fará o tratamento do tema da velhice nos dois romances, sendo que é por elas que esta se manifesta. Acreditamos que, quer através de João Vieira, protagonista vergiliano, quer através do velho antónio silva, criação de valter hugo mãe, conseguimos pôr-nos em contacto direto, por vezes de um modo trágico, cruel até, mas com um lirismo muito característico, com esse ocaso de vida que caracteriza a existência humana.

À reconhecida qualidade já consagrada das reflexões vergilianas, aliamos, portanto, a dessa nova obra da nossa literatura que, pese embora a sua jovialidade, escolheu plasmar em suas páginas o tema clássico da velhice.

Capítulo I

Representações da velhice na tradição ocidental

1. Noção de envelhecimento/velhice

*ultimus aetatis portus, quae desinit esse,
ultima maestitia pars miseranda senis.
Est ueluti caries ligni, iam facta putredo,
est ueluti radix sole perusta graui.
Est ueluti puluis ténues dispersus in auras,
est ueluti faenum marcida rura tegens;
est ueluti truncus media delectus harena²*

1.1. Entendimento biológico

Recorrendo a uma série de interessantes comparações e metáforas inspiradas no mundo rural e marítimo, Lopo Serrão, um dos maiores humanistas portugueses da geração de Quinhentos, procurava assim definir a última idade, no seu longo poema latino *De senectute et aliis utrisque sexus aetatibus et moribus (Da Velhice e das Outras Idades de Ambos os Sexos, e dos Seus Costumes)*, publicado em 1579.

Não obstante o caráter subjetivo e a poeticidade que marcam tais associações e pese embora os quatro séculos que delas nos separam, é possível reconhecer-lhes as ideias de degradação, de corrupção, de transformação do que outrora foi. De facto, é a ideia de transformação no sentido do fim, mais objetivamente a de diminuição funcional, que continua plasmada nas atuais definições da velhice e /ou do processo de envelhecimento.

Detenhamo-nos, por enquanto, num entendimento mais ou menos objetivo, até porque, não obstante o avanço da ciência social e do seu relevante contributo para um entendimento holístico do envelhecimento e da velhice, as primeiras noções foram apátrio da medicina, na certeza de que alguns elementos biológicos são determinantes nas mudanças fisiológicas e mentais do corpo humano. Sinónimo de terceira idade (e agora também de quarta idade), a velhice é apresentada como a «última fase da vida, durante a qual aumenta progressiva e regularmente a probabilidade de morte», definindo-se pela

² «...o último porto de uma existência que se acaba, / a miseranda parte final da tristeza do velho. / É como o caruncho da madeira já desfeita em podridão, / é como a raiz tostada pelo pino do sol. / É como a poeira evaporada através da transparência do ar, / é como o feno emurchecido que os campos recobre; / é como o tronco arrolado no meio da areia...». (Lopo Serrão, *apud* Pinho, 1987: 312-313).

«deterioração progressiva das capacidades físicas e mentais» (Nogueira 2003:188-189). Neste processo de deterioração, é possível identificar transformações morfológicas e também transformações funcionais³. Além disso, surgem muito frequentemente associadas à velhice diversas doenças, pelo que se torna, por vezes, difícil distinguir os sintomas próprios de uma e de outras (Nogueira, 2003: 188-189), verificando-se uma espécie de reciprocidade: a doença acelera a senescência; a idade predispõe para um conjunto de distúrbios patológicos (Vaz, 2008: 34).

É mais ou menos consensual apontar a idade dos sessenta e cinco anos como o início do período da senescência (embora o termo seja para muitos especialistas o mais apropriado, a carga emotiva e pejorativa que o associa à senilidade, o fim do processo de senescência, faz com que seja preterido (Almeida, 2007: 37). Todavia, a evolução da medicina, os progressos com a higiene, associados à melhoria generalizada das condições de vida, fazem com que seja possível conservar por muito mais tempo o vigor e a juventude, sendo que, normalmente, só depois dos setenta e cinco anos o indivíduo se sente significativamente afetado pelos *handicaps* ligados à idade (Syllamy, 1999: 226).

Foi com base nos estudos desenvolvidos ainda durante o século XIX que surgiu o conceito objetivo de *envelhecimento*, que viria a ser proposto em meados do século XX: «o aumento progressivo ao longo da vida ou após um determinado estadio [*sic*], da probabilidade de um indivíduo morrer durante o período de tempo seguinte por causas distribuídas ao acaso.» (Almeida, 2007: 36). Este conceito foi alvo de extensões motivadas pelo avanço da ciência e do aprofundar do conhecimento sobre esta fase da vida e, muito provavelmente, sê-lo-á novamente, atendendo ao imparável estado da arte médica com os avanços científicos que se têm registado, concretamente no domínio da genética.

Em 1946, com o lançamento da primeira revista inteiramente dedicada ao tema – *Journal of Gerontology* – nos Estados Unidos, foi estabelecido um conjunto de características do envelhecimento que continuam a ser aceites de forma consensual – o envelhecimento dos organismos é intrínseco, universal, progressivo, irreversível e geneticamente determinado. Mas a razoabilidade destes atributos não invalida a constatação de que a idade biológica pode não ser inteiramente coincidente com a idade cronológica,

³ As transformações morfológicas mais características são embranquecimento dos pelos, enrugamento da pele, endurecimento das artérias, diminuição da elasticidade dos tecidos, atrofia dos gónadas e outros órgãos e tecidos, enquanto as principais transformações funcionais passam por diminuição da adaptabilidade de esforços, debilitação dos mecanismos homeostáticos, diminuição da acuidade dos sentidos, da memória e da líbido, diminuição das capacidades de regeneração dos tecidos.

pelo que o envelhecimento pode não se manifestar de modo semelhante, com idêntica intensidade ou num mesmo momento da vida dos indivíduos. Além disso, alguns estudiosos acreditam que as atitudes do próprio indivíduo, as atividades que marcam o seu dia a dia, não só nesta fase, mas durante todo o ciclo de vida, podem ter um peso significativo na forma como a senescência se manifesta, não só a nível das aptidões sensoriomotoras, como também nas intelectuais. Há mesmo autores que defendem que a posse de um nível de instrução elevado faz retardar o aparecimento das perturbações associadas à senescência, sobretudo no que toca às capacidades mentais, como a atenção e a memória⁴.

Existe, portanto, uma clara distinção entre idade cronológica e idade funcional, sendo que esta «depende das características específicas de cada indivíduo e do modo como as desenvolveu ao longo da vida» (Vaz, 2008: 33). Talvez por isso mesmo, a tendência que se tem verificado é a de encarar a velhice não como um período único, mas passível de dividir em diferentes categorias: as pessoas «entre duas idades» (dos sessenta aos setenta e quatro), as pessoas «idasas» (a partir dos setenta e cinco anos) e as pessoas «muito idosas» (após os noventa anos) (Syllamy, 1999: 266).

1.2. *Entendimento social*

É o olhar dos outros que faz as pessoas velhas (Vaz, 2008: 12)

Ao contrário do que acontece com outras fases da vida, a entrada na velhice não é assinalada. Esta ausência de ritos especiais ou, nas palavras de Nicole Belmont, esta «insensível transição»⁵, parece ter uma dupla justificação: por um lado, a entrada na velhice «não representa uma data positivamente marcante, correspondendo, antes, pelo

⁴ Ainda que não seja propósito deste capítulo inicial a análise dos romances que constituem o objeto deste trabalho (embora se faça, frequentemente, alusões a determinadas passagens dada a sua relação com as informações teóricas iniciais), não deixa de ser pertinente, já neste contexto, chamar a atenção para a admirável memória que tem João Vieira, protagonista do romance *Em Nome da Terra*: juiz de formação e, portanto, acostumado a exercitar a mente (também o corpo, já que era jogador amador de futebol), domina perfeitamente as memórias, manipula-as, viaja no tempo através delas, revive-as, recria-as, com todo o pormenor visual, auditivo, olfativo, tátil, o que contrasta nitidamente com a debilidade da esposa, professora de educação física, que, antes de morrer fisicamente, foi morrendo para o mundo, vítima da degeneração mental.

⁵ Diz a autora, a este propósito, «Se houvermos de caracterizar a velhice do ponto de vista dos ritos de passagem, defini-la-emos como um estádio marginal, na medida em que se trata de uma transição entre a vida e a morte, que pela sua própria natureza de transição participa da qualidade destes dois estádios». Belmont (1997: 153).

contrário, e inúmeras vezes no mundo ocidental, a um momento a que a sociedade atribui inutilidade» (Fiadeiro, 2005: 201); por outro lado, continua a ser difícil definir “balizas temporais”, ainda que todos tenhamos uma noção intuitiva da velhice e do que é ser velho.

De certo modo, a categorização por idades, eficaz (mesmo assim questionável) e essencial do ponto de vista social, pode mesmo ter efeitos negativos, porquanto anula as diferenças, as especificidades, conduzindo-nos às chamadas correlações ilusórias: «se na sociedade onde vivo existe uma representação partilhada e socialmente aceite de que as pessoas idosas são “incompetentes” e “doentes”, então, muito provavelmente, também irei partilhar uma concepção semelhante e activarei este tipo de conceitos quando interajo com uma pessoa que classifiquei como “idosa”» (Marques, 2011: 37).

Curiosamente, no próprio entendimento que cada um tem do que é ser velho e de quando se começa a sê-lo, interfere uma série de aspetos. Há, portanto, uma clara distinção entre *idade cronológica* e *idade funcional*, estando esta dependente da especificidade de cada indivíduo e do modo como, ao longo da vida, a desenvolveu.

Na sociedade portuguesa, por exemplo, e para os jovens, é-se idoso a partir dos sessenta e quatro ou sessenta e cinco anos, limite que vai subindo com a idade, talvez porque «Numa sociedade em que ser “idoso” é desvalorizado, queremos ser idosos cada vez mais tarde, sobretudo quando nos aproximamos desse limiar» (Marques, 2011: 12).

Esta atitude, socialmente generalizada, leva-nos a uma necessária, às vezes forçada, diferenciação, para não nos sentirmos velhos, ou, provavelmente e de modo mais reconfortante, para nos sentirmos menos velhos do que outros. Esta é, aliás, a postura reconhecível em João Vieira, que, não obstante a amputação de que foi alvo, goza ainda de uma certa “altivez” em relação aos utentes do lar de repouso, ainda que saiba que caminha inevitavelmente para o mesmo:

«Olho-os com ternura, vejo-lhes as bocas nos seus movimentos lentos em rodízio ou puxados à frente como se empurrassem a dentadura (...) Olho-os no meu direito de ainda estar por cima e olhar para baixo em altivez imperial. Ou olho-os com a alma agachada para o nível da deles, fito-os enternecido na moedeira dos seus dissabores...» (ENT: 224)⁶.

Semelhante diferenciação procura antónio silva, protagonista do romance de valter hugo mãe, quando, também ele, é colocado pela filha no lar:

⁶ Todas as citações das duas obras que constituem o *corpus* de análise deste trabalho são identificadas com as siglas referentes aos títulos, seguidas da indicação da respetiva página, nomeadamente: ENT, para referir o romance de Vergílio Ferreira (1997) *Em Nome da Terra*; e amfe, para referenciar, respeitando as minúsculas do autor, *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe (2010).

«...quis descer pelas escadas largas, não estava ainda inválido para coisa nenhuma e seria um orgulho parvo mostrar-lhes isso, mas era importante que o soubessem (...) talvez fosse só o medo de ver os outros, já mais velhos e acabados do que eu, e não querer imediatamente fazer parte daquilo» (*amfe*: 33).

antónio silva expressa mesmo o desejo que acompanha estas atitudes, afirmando «...queria que fizessem de conta que não estava ali» (*amfe*: 37).

Vemos, portanto, que os dois protagonistas, de forma mais ou menos consciente, agem de acordo com o princípio generalizado de que a imagem que temos de nós depende significativamente do modo como os outros nos veem, isto é, «a consciência do envelhecimento é quase sempre motivada pelas outras pessoas» (Cabral, 2005: 86), pelo que o comportamento daqueles que nos rodeiam é fundamental para o entendimento que temos de nós mesmos.

Ora também neste sentido os velhos têm uma tarefa difícil, já que, quase sempre, a “morte física” é antecedida da “morte social”, pois às transformações objetivas somam-se inúmeras transformações subjetivas e numa sociedade marcada pela severidade em relação à velhice «A cadência do viver é, agora [na velhice], sentida como decadência» (Abreu, 2005: 7). Esta realidade faz com que o final da vida seja mais temido do que a própria morte, tornando os últimos anos de um indivíduo uma luta entre a ideia de vida que continuam a querer (a precisar!) transmitir e a ideia de inutilidade com que a sociedade acaba por tratá-los. Desta luta, resulta quase sempre e inicialmente uma atitude de recusa, bem ilustrada pelos utentes do lar de repouso da obra vergiliana:

«Estou agora num lar de repouso, chama-se assim numa tabuleta e na lista telefónica. Não estou mal. Há imensa gente a repousar, não estou. Mas muitos não querem. Têm a mania de estar vivos com as suas coisas à volta a dizerem-lhes que sim, não querem» (*ENT*: 13).

– que acaba por ceder lugar, não raras vezes, à aceitação, mas não a uma aceitação convicta, antes resignada, cumprindo-se aquilo a que Sibila Marques chama de “profecias autocumpridas”, tornando-se, assim, realidade as representações cultural e socialmente associadas ao envelhecimento, já que «Se uma pessoa idosa acreditar que pessoas idosas são incapazes tende a agir de forma “incapaz”, sem se esforçar muito para conseguir realizar determinadas tarefas» (Marques, 2011: 53).

Por conseguinte, envelhecer será, além de um processo biológico, também um processo social, porquanto cada sociedade parece construir a imagem da velhice em

função da sua estrutura e dos valores que criam a sua própria identidade. Entender a velhice é, pois, entender uma sociedade, uma cultura, uma época.

2. A Velhice – da antiguidade clássica à época contemporânea

O entendimento da velhice e a construção social que dela fazemos representam um valor simbólico, alterado, ao longo dos tempos, em função de aspetos políticos, religiosos, científicos, sociais, económicos, etc.

Embora o estudo da velhice humana tivesse sido dominado pela ciência médica, que a encarava enquanto processo de atrofiamento dos órgãos e dos tecidos celulares, com manifestações físicas e intelectuais⁷, ela foi sempre entendida, por todos, como um momento particular da vida humana e alvo das mais diversas perspetivas sociais e culturais, desde a Antiguidade Clássica aos nossos dias.

E se há diferenças nas vivências desta fase da vida, o mesmo acontece relativamente à posição de quem se debruça sobre o tema, seja por motivações científicas, políticas, sociais ou culturais. Na verdade, se uns dizem que a velhice é um tema penoso, de que sempre, ao longo da História, se evitou falar – Simone de Beauvoir falava da “conspiração do silêncio” relativamente à velhice, que surge aos olhos da sociedade como uma espécie de segredo vergonhoso do qual é indecente falar” (Beauvoir, *apud* Severino, 2005: 77). Outros são sensíveis ao facto de o Homem não poder ficar indiferente a ela, sendo que o silêncio ou a forma mais ou menos velada como a aborda constituem uma espécie de negação da sua existência e da morte inelutável que lhe surge, quase que inevitavelmente, associada. Esta tentativa de minimizar ou ocultar essa fonte de inquietação não foi, por si só, suficiente para que o Homem, desde os tempos remotos, se escusasse a refletir, a analisar, a procurar compreender e, em certa medida, a aceitar as consequentes decadência e/ou perda de poderes. Nas palavras de Eugénio Lisboa, a velhice

«tem sido tema recorrente de meditação filosófica e literária, tem servido a criadores de ficções romanescas e teatrais e a pensadores aforistas e tem vindo, ao longo dos séculos e através dos textos, a trazer o seu *modicum* de desconforto e desassossego à desatenção mais ou menos autista dos que são jovens antes de se tornarem velhos» (Lisboa, 2005: 16).

⁷ Não deixa de ser interessante lembrar e este propósito, as conceções alegóricas das medicinas grega e árabe para representar a velhice: a primeira entende-a como a perda do fogo vital; a segunda como uma árvore que seca.

De acordo com diversos etnólogos, os velhos teriam sido considerados inúteis e um peso para o grupo social, num primeiro período da história da humanidade, para passarem, mais tarde, a ser considerados sinónimo de sabedoria e de experiência. Esta ambivalência do conceito de *velhice* parece ter marcado a maior parte das sociedades. Simone de Beauvoir dá conta desta dupla tendência relativamente à velhice, que faz com que o velho seja um sub-homem ou um super-homem, afirmando «Inválido, inútil, ele é também o intercessor, o mago, o sacerdote, aquém ou além da condição humana, e muitas vezes ambas as coisas ao mesmo tempo» (Beauvoir, *apud* Belmont, 1997: 157).

Na análise que faz às vivências da velhice, um pouco por todo o mundo e por diversas épocas, Nicole Belmont entende que a sociedade chinesa é, sem dúvida, a que manifestou mais respeito e deferência pelos velhos, atitude simbolicamente visível nas legislações, na hierarquia social, na relevância especial dada à primeira das cinco bênçãos tradicionais (longa vida, prosperidade, saúde, mor de virtude, morte natural). A mesma autora considera também muito atenta à velhice a cultura japonesa. De resto, numa análise diacrónica sobre a velhice, desde a mitologia própria das sociedades primitivas a uma série de mitos de África e das Américas, Nicole Belmont conclui que a «lição geral destes mitos é o carácter inelutável da velhice, da morte, ou por outras palavras, da vida breve da humanidade» (Belmont, 1997: 160).

Curiosamente, e pese embora as inúmeras diferenças que separam todas estas etiologias míticas da reflexão filosófica ocidental, umas e outras estão unidas pelo propósito que as justifica – pensar a velhice, refletir a morte permite neutralizar, ou, pelo menos, minimizar a angústia que delas advém, pois, como viria a dizer Montaigne, «Filosofar é aprender a morrer». E como afirmou Pessoa, morrer é deixar de ser visto...

2.1. *Ser velho entre gregos*⁸

De todas as civilizações interessa-nos lembrar, porque fundadora do pensamento e cultura ocidentais, a Civilização Grega. Como eram vistos os velhos? Que lugar lhes estava reservado na sociedade? O que representava a velhice? Símbolo de equilíbrio, manifestação de cultura aliada à razão, a mentalidade grega parece, no que concerne à vivência da velhice e do processo de envelhecimento, não fugir ao traço geral que parece marcar transversalmente as civilizações: a ambivalência nas representações da velhi-

⁸ Título escolhido por Henrique Cairus para a sua intervenção na II Jornada de Psicanálise com velhos e suas interseções, realizada no Rio de Janeiro, em 2000, e que viria a ser publicada nos Anais do evento.

ce, isto é, a dupla percepção: o velho frágil, impotente e, qual criança, dependente; o velho experiente e detentor de um saber que lhe advém dessa experiência de vida.

É evidente que se atentarmos na forma como a sociedade grega se organizava, concretamente no regime de gerontocracia de várias cidades, de que Esparta será o exemplo por excelência⁹, é inegável o reconhecimento do mérito daqueles que, pela sua experiência de vida, serão capazes de atitudes e pareceres onde a sensatez prevalece sobre a precipitação, onde o equilíbrio e a força mental se sobrepõem ao ímpeto, por vezes incauto, da juventude.

Este respeito político pela figura do velho parece fortalecer-se e fortalecer a relevância da sua presença na literatura, quer nas narrativas épicas e históricas, que na dramaturgia ou mesmo na lírica. Expressões como “velhice nestórea” trazem-nos diretamente a noção de experiência, de ponderação e de saber acumulado ao longo da vida (Pinho, 2005: 217).

Não deixa, todavia, de ser curioso que em relação à mesma figura (Nestor) e ao mesmo autor e texto (Homero, *Ilíada*), se encontrem diferentes percepções, talvez porque nos poemas homéricos também não há uma postura uniforme quanto à velhice, pelo que, para certos estudiosos, Nestor, guerreiro da geração de Terseu, vê o seu poder e a sua autoridade¹⁰ resultarem mais da evocação de um passado glorioso do que propriamente da sua condição de velho, ainda que a velhice os permita ostentar.

Além da áurea senilidade nestórea, também a figura do velho místico (muitas vezes, o adivinho) é fundamental no imaginário grego, de que Calcante e Tirésias são exemplo. Ambos nunca dizem senão a verdade, mas, também nestes casos, há quem entenda que não é à velhice que se ficam a dever os seus atributos místicos. Nestes, «a senilidade é uma compensação», já que «o poder de saber para além do tempo é um dom divino que não custa pouco a quem o recebe» (Cairus, 2000: 4). À velhice parece estar mais ligada a verdade do que propriamente a profecia.

Ainda em relação ao texto homérico, outro caso que merece alguma atenção é o do velho Fénix, protetor de Aquiles, um dos três elementos que integraram a embaixada (*Ilíada*, Canto IX). Fénix destaca-se pela capacidade de tecer um influente discurso, onde mistura o sentimentalismo à sua autoridade.

⁹ Assembleias constituídas por dois reis e vinte e oito membros com idade mínima de sessenta anos.

¹⁰ Esta autoridade parece assentar, nas palavras de Henrique Cairus, em três pilares fundamentais: a experiência testemunhal/o seu testemunho ocular; o ter sido igualmente lutador, e o terceiro e mais importante a força da sua palavra (Cairus, 2000: 2).

Relativamente a todas estas situações, há quem atribua à velhice a autoridade que demonstram e que lhes é reconhecida. Outros, porém, entendem que essa impressão «é movida por aquilo que alguns velhos representam como características mais suas particulares do que de sua condição». Nesta análise que faz à figura do velho entre os Gregos, Henrique Cairus acrescenta mesmo que «um velho é alguém que já deveria ter morrido em combate, e, por isso, sua existência deve ser justificada e sustentada pela palavra» (Cairus, 2000: 6). Quanto a nós, somos tentados a perguntar: teriam essas figuras as mesmas particularidades se não fossem velhos?

E se a épica se caracteriza por essa “polifonia dissonante” relativamente à velhice, a lírica evidencia também divergência nas suas figurações. Em nítido contraste com a juventude, a velhice é apresentada, por exemplo, por Mimnermo (VII-VI a.C.) como terrível e disforme, odiosa e desonrada, porque torna irreconhecível o homem. Isto porque a ideia de degeneração é muito penosa para o poeta, fá-lo sofrer a tal ponto que nem o amor é capaz de atenuar os males que advêm da velhice. Parece-nos, aliás, que este culto da beleza, do bem-estar físico de que tanto se fala na atualidade encontra já nos versos do poeta grego as suas primeiras manifestações. Além de expressar o terrível e nefasto poder da velhice, o poeta grego estabelece uma estreita ligação da velhice com a morte, não tanto porque a velhice seja vista como «antecâmara do túmulo», mas «porque ambas produzem o mesmo efeito: acabar com a juventude, isto é, com a beleza e com a pujança» (Mora, 2005: 236-237).

Será, talvez, o fim destes dois parâmetros que levam certos estudiosos da poesia amorosa em geral, e da elegíaca em particular, a firmar, como faz Carlos Miguel Mora, «Amor e velhice não parecem combinar muito bem» (Mora, 2005: 237). À semelhança de Mimnermo, também Teógnis de Mégara (século VI) encara a velhice como um momento negativo, que o leva a lamentar não só a sua chegada como a inevitavelmente associada partida da juventude. Por isso, os seus versos expressam verdadeiras mensagens enformadas pelo tópico clássico do *carpe diem*.

Mas a dupla atitude face à velhice comum à grande parte das civilizações é reconhecível também na lírica grega. Tirteu, poeta espartano, escreveria, num apelo aos jovens,

e, lutando contra outros, não vos apegueis à vida,
 não fujais, abandonando os velhos,
 cujos joelhos não são mais ágeis.
 Pois é vergonhoso que, caindo na vanguarda,
 jaza diante dos jovens um homem mais velho

já de cabelos brancos e de branca barba
exalando a preciosa alma em meio à poeira.

(Tirteu, *apud* Cairus, 2000: 8)

E há ainda os que conseguem abstrair-se dos males da velhice e aspiram chegar a ela, permanecer nela por muito tempo, como Sólon. O poeta de Atenas deseja que “a moira fatal” o faça chegar aos sessenta anos, sem doenças nem dolorosos pensamentos, aspirando, em certos versos, a chegada aos oitenta, palavras que nos permitem perceber que aos sessenta anos um homem grego era considerado velho e que, muito dificilmente, esperaria alcançar os oitenta.

Um pouco semelhante ao tratamento da velhice na épica é o que encontramos na tragédia grega, de que Sófocles é bom exemplo, em que a velhice surge frequentemente associada à cegueira ou a outras limitações, funcionando quase como uma compensação. O velho da tragédia grega, mais do que saber, sente o valor da vida e, talvez por isso, Sófocles afirmasse que ninguém ama tanto a vida como o homem que está a envelhecer.

2.2. A Velhice na cultura romana

À semelhança do que aconteceu com a civilização grega, como, de resto, mostramos já ser tendência da generalidade das civilizações, também a romana se caracteriza por uma ambivalência na forma de perspetivar a velhice e os velhos. Na verdade, e ainda que o termo *idadismo* seja recente (Marques, 2011: 43), a discriminação pela idade não é exclusiva das sociedades contemporâneas. Os documentos que chegam aos nossos dias mostram que, também no que toca aos romanos, não é possível generalizar, pois o estatuto social das pessoas idosas estava, em grande medida, dependente da sua condição sócio-económica, pelo que o velho tanto era visto como indigente, como reverenciado como sábio.

É, obviamente, este segundo entendimento que está na origem da constituição do estado romano, que, ao concentrar o poder máximo legislativo e do governo no senado (assembleia dos *senes*), revela o respeito político pelos velhos.

Tal como se observa nas narrativas épicas e históricas e na dramaturgia gregas, também os romanos refletiam nas suas obras a relevância da presença do velho, como dá conta Sebastião Tavares de Pinho, ao afirmar «tanto na tragédia como na comédia greco-latinas, a figura do velho tem um lugar de destaque, muitas vezes directamente

prestigiado como guia, conselheiro, médico, adivinho, sacerdote, governante, rei ou estrategista.» (Pinho, 2005: 218).

Mas é, precisamente, nos textos de natureza filosófica que se dignifica a figura do velho. Neste âmbito, são vários os nomes merecedores de destaque, ainda que muitos textos latinos de que há conhecimento através de referências várias não tenham chegado até aos nossos dias. Além das palavras de Virgílio, são também reconhecidas reflexões de Valério Máximo e de Séneca, por exemplo, sobre o tema da velhice.

Todavia, não nos parece desajustado dizer-se que Cícero, com o seu tratado *Cato Maior – De Senectute*, escrito nos princípios do ano 44 a. C., é referência exemplar neste sentido, não só por constituir excelente documento sobre a postura da antiguidade clássica face à velhice (concretamente a latina), como pela forma como viria a influenciar o pensamento ocidental posterior. Acresce o facto não menos importante de ser precisamente Cícero e o seu tratado um intertexto que caracteriza o romance *Em Nome da Terra*, uma das obras motivo deste trabalho, como reforço da experiência dolorosa do envelhecimento relatada em primeira pessoa por João Vieira, o protagonista, pelo que se justifica a atenção que lhe dedicamos.

No romance *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, confrontado com o texto latino pelo capelão do lar, que lhe tenta mostrar que, pese embora «o injusto descrédito ou desprezo a que é votada», a velhice tem muito de «grandeza e dignidade», João Vieira considera tudo isso «uma aldrabice» (*ENT*: 68-69), abortando as intenções doutrinárias do capelão com o seu lado amargurado e cético (Martins, 2005: 47)¹¹.

Mas quais são, então, as principais ideias de Cícero? Qual a representação que faz da velhice, que tão marcadamente viria a influenciar a educação da mentalidade europeia, sobretudo, no humanismo renascentista?

Interpelado por Cipião e Lélío, que tentam perceber, com alguma indignação, o motivo pelo qual a velhice não constitui para Catão um fardo sendo ela tão desprezada pela grande maioria das pessoas, especialmente pelos velhos, tentados a justificar tal

¹¹ De resto, não só na escrita ficcional Vergílio Ferreira se refere a Cícero e ao seu tratado. Ao abordar o tema da velhice e da morte que lhe surge associada, o autor manifesta, em *Pensar*, atitude semelhante à que projeta para a personagem do romance relativamente a todos os que «promovem a velhice a uma augusta sublimidade», deixando perceber uma certa ironia, ainda que de modo velado, relativamente a esta promoção (Ferreira, 2004: 81). A subtileza desaparece noutras passagens, onde o autor derruba diretamente a apreçoada sublimidade: «Herdámos uma imagem da velhice e ao chegarmos lá verificamos que é uma aldrabice. Sempre nos deram a terceira idade como uma idade augusta, veneranda, glorificada pela experiência, ponto cimeiro de uma vida. Ora é um vigário. Nunca se disse pelo contrário que era uma idade taralhosa, aleijada, cheia de deformidades físicas e mentais. Ser velho é ser não venerando mas desprezível...» (Ferreira, 1987: 371-372).

diferença pelo facto de ser Catão um homem de poder, de riqueza e de prestígio, o principal interlocutor desta conversa esclarece que, sendo verdade, não pode ser ela a única razão: «nem pode a velhice ser agradável para o sábio no meio da maior indignação, nem para o ignorante, ainda que rodeado da maior riqueza.» (Cícero, 2009: 17).

Através da sua personagem principal, grande nome da história de Roma (como, de resto, o são os seus dois interlocutores), Cícero começa por afirmar em *De Senectute* que a velhice é um momento que «todos buscam alcançar e, quando a alcançam, deploram-na» (Cícero, 2009: 14), ou seja, não há por parte dos homens, em seu entender, uma atitude justa para com esta fase da vida, ainda que todos aspirem chegar a ela. Feita esta constatação, são apresentadas as quatro razões que fazem com que a velhice pareça infeliz: «uma, porque aparta da administração dos negócios; outra, porque debilita o corpo; a terceira, porque impede de quase todos os prazeres; a quarta, porque está próxima da morte.» (Cícero, 2009: 21). Com a legitimidade e autoridade própria de um velho, Catão (podemos entender Cícero) refuta estas quatro causas com vários casos conhecidos de velhos, importantes figuras em cargos, feitos, decisões, mostrando como a força física se pode fazer substituir e até suplantar pela força intelectual, já que «a temeridade é própria da idade que floresce, enquanto a prudência da que envelhece.» (Cícero, 2009: 25).

E se a História mostra que «os maiores estados foram ameaçados por jovens e defendidos e salvos por velhos» (Cícero, 2009: 24), é porque são estes capazes de fazer permanecer intactas as faculdades mentais, não obstante a perda das físicas, desde que sejam exercitadas, situação que se aplica não só aos famosos e ilustres como também ao cidadão particular. E mesmo em relação à perda de forças, Catão explica como ela é, muitas das vezes, menos resultado da velhice do que da juventude, porquanto foi essa fase, «voluptuosa e desregrada» que legou à velhice «um corpo já exausto» (Cícero, 2009: 30). A respeito desta segunda causa, não deixa o notável romano de lançar os apelos a uma vida equilibrada, sem excessos, com muito exercício físico e mental, acrescentando: «devem a debilidade das crianças, o vigor da juventude, a gravidade da idade madura, a maturidade da velhice ser encaradas de uma maneira natural, devendo ser auferidas no seu tempo devido.» (Cícero, 2009: 33).

Relativamente à privação de prazeres, Catão encara-a mais como uma virtude do que uma perda e se a História lhe mostra que grandes loucuras e traições foram cometidas em nome do prazer, torna-se também evidente para Catão que o prazer «oblitera a capacidade de discernir, hostiliza a razão, como que ofusca a clareza de espírito e nada

tem a haver com a virtude com a virtude» (Cícero, 2009: 39). Por outro lado, outros prazeres são descobertos com a maturidade e sensatez próprias da velhice. Se desejamos ser, em velhos, venerados e respeitados, devemos, em novos, saber evitar os exageros e desequilíbrios, já que «os cabelos brancos não ganham prestígio de repente, nem tão pouco as verrugas, mas, uma vida honesta e sabiamente gerida colhe sempre do prestígio os melhores frutos» (Cícero, 2009: 54).

Para rebater a última acusação à velhice – a proximidade da morte – Catão lembra que é ela «comum a todas as idades», não «um crime da velhice» (Cícero, 2009: 58). Aliás, para Catão, é precisamente na fase final da vida que ela é mais natural: «Afigura-se-me a morte dos jovens, uma chama extinta pela fúria das águas, enquanto a velhice é um fogo a consumir-se lentamente e sem violência alguma» (Cícero, 2009: 60).

Para esta serenidade perante a morte, que faz com que Catão a encare como realidade e necessidade da natureza, muito contribui a sua convicção na imortalidade da alma humana. Esta convicção permitiu-lhe, aliás, suportar a perda de seu filho («Se pareci suportar corajosamente este desgosto, fi-lo não porque tenha sido a minha alma tão insensível, mas, sobretudo, porque me consolava a ideia de que não ficaríamos por muito tempo separados um do outro» (Cícero, 2009: 69)). Cícero coloca nas palavras finais de Catão uma certa ironia e despreocupação com o que outros pudessem pensar desta sua convicção, pois, enquanto a tem, vive feliz e se, morrendo, provar-se o seu erro, já não o incomodará que venham a rir-se dele.

Na verdade, a fé na imortalidade da alma parece ser um fator determinante para a forma como se lida com a morte e com a velhice. Não deixará de ser pertinente, neste ponto, lembrarmos que é precisamente a ausência desta crença que mais inquieta antónio silva, o protagonista do romance *a máquina de fazer espanhóis*, quando, aos oitenta e quatro anos, vê o seu mundo transformar-se violentamente com a morte de laura, sua companheira de décadas. Não acreditando em deus, nem em nada para além da vida terrena, antónio é tomado pelo desespero que lhe provoca a morte de laura e, «atacado pelo horror como se o horror fosse material e ali tivesse vindo exclusivamente para mim» (*amfe*: 24), desejou que a momentânea perda de consciência pudesse prolongar-se, pois sente que «com a morte, também o amor devia acabar» (*amfe*: 27). A serenidade de Cícero anda longe, muito longe, da inquietação desumana de antónio, que desabafa: «com a morte tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos

vivos o fardo não se torne desumano, esse é o limite, a desumanidade de se perder quem não se pode perder» (*amfe*: 27-28).

Mas andarão Cícero e as suas considerações sobre a velhice tão distantes assim de antónio silva? Haverá na madura idade deste protagonista apenas lugar para o deses- pero, para a desumanidade? A exploração destes e doutros aspetos ocupar-nos-á momento posterior deste trabalho, mas não deixa de ser interessante adiantar já que, tal como preconizava o ilustre romano, também antónio se surpreende com a manifestação de "outros prazeres", comprovando, assim, a validade do ser humano até ao seu último segundo:

«... precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia. este resto de vida (...) que eu julguei já ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos (...) hoje percebo que tenho pena da minha laura por não ter sido ela a sobreviver-me e a encontrar nas suas dores caminhos quase insondáveis para novas realidades, para os outros. os outros (...) justificam suficientemente a vida...» (*amfe*: 271-272).

Fará sentido, também a este propósito analisar "o outro lado" da refutação ime- diata que faz João Vieira, protagonista vergiliano, das palavras de Cícero que lhe são levadas pelo capelão do lar. Deter-nos-emos, com maior profundidade, adiante, na interpretação das obras. Deixemos, todavia, mais em jeito de reflexão, esta questão: não será João Vieira um bom exemplo do velho que exercita as suas faculdades mentais, não obstante a degradação física a que, sem grande poder de resistência, assiste? Não terá João descoberto, na sua velhice, uma outra forma de prazer? Não consegue ele superar as limitações da idade conquistando outra sorte de poderes? Não será o poder demiurgo da sua palavra e a sua (re)criação do tempo através da memória uma forma de acreditar no que está para lá do terreno e que tranquiliza? Uma espécie de salto para uma eterni- dade que, vencendo a impiedade do tempo e a conseqüente perenidade da corporeidade humana lhe permite cristalizar a mulher amada numa eterna juventude que transcende a velhice, a degradação, a morte?...

Bem mais que distante, atrever-nos-emos a reconhecer presente, mais direta ou indiretamente, muito da sapiência do velho Cícero nestes dois romances contemporâ- neos, não tivesse sido a sua obra capaz de exercer significativa importância na educação da mentalidade europeia, de modo especial no pensamento renascentista.

2.3. Representações da Velhice na Idade Média e no Renascimento

Vimos já como a velhice surge não só como estado das personagens, mas como reflexo de uma época, de uma sociedade, de tal forma que as suas representações artísticas não deixam de ser figurações sociais. Ora, a Idade Média caracterizou-se, longo tempo, por uma certa indiferenciação entre criança e adulto, resultando daí uma desvalorização da educação infantil, o que revela que nem sempre foi a velhice a idade menosprezada (Fiadeiro, 2005: 202).

Nos seus estudos sobre a família, Philippe Ariès dá conta de que logo que capazes de dispensar a ajuda das mães ou das amas, as crianças misturavam-se com os adultos, ingressando assim «imediatamente na grande comunidade dos homens, participando com os seus amigos jovens ou velhos dos trabalhos e dos jogos de todos os dias» (Ariès, 1981: 193). E a «promiscuidade das idades» que hoje nos surpreende ou escandaliza não era tão pouco sentida, já que jovens e velhos se misturavam em relações reguladas por tradições de iniciação.

Mas tal indiferenciação não evitava que se teorizasse sobre as "idades da vida" e o que se espera de cada uma delas. Ora associadas aos planetas, ora associadas aos números, aos elementos, ou mesmo ao zodíaco e aos meses do calendário, são frequentes os textos da Idade Média sobre esse tema. Em qualquer uma destas representações, é comum o velho associado ao final de um percurso e à proximidade da morte.

Como constata Ariès, «a popularidade das "idades da vida" tornou este tema um dos mais frequentes da iconografia profana» que, não obstante ligeiras alterações, começa a fixar alguns traços essenciais, quer em esculturas, quer em gravuras, sendo que "as idades da vida" «não correspondiam apenas a etapas biológicas, mas a funções sociais» (Ariès, 1981: 9), acrescentando que «a periodização da vida tinha a mesma fixidez que o ciclo da natureza ou organização da sociedade», tornando-se comum a repetição dessas imagens e «apesar da evocação reiterada do envelhecimento e da morte, as idades da vida permaneceram croquis pitorescos e bem comportados, silhuetas de caráter um tanto humorístico» (Ariès, 1981: 10).

Não deixa de ser pertinente constatar que a ambivalência que vimos ser característica da generalidade das sociedades marcaria também esta fase da História, concretamente no domínio iconográfico: além do «velho sábio barbudo vestido segundo a moda antiga, diante da sua escrivaninha, perto da lareira» (Ariès, 1981: 9), surge também o velho «tossindo, escarrando e sujando» (Ariès, 1981: 7).

A este propósito, José Maria da Silva Lopes, numa análise de aspetos da representação da velhice na arte ocidental, constata que «os retratos executados entre o século XV e o final do século XVII devem ser entendidos em conexão com um forte impulso racionalista, impressão fortalecida pelas qualidades de verosimilhança e verificabilidade dos temas» (Lopes, 2005: 272).

Quanto à velhice, concretamente à expressão plástica que dela se faz, Lopes destaca Cesare Ripa, que se tornaria modelo de diferentes representações posteriores. Para Ripa, a melhor figuração plástica da velhice seria:

Mujer de cabeza cana y rostro macilento, enormemente arrugado, vestida del color que las hojas toman cuando pierden su vigor, y sin que lleve ningún tipo de ornamento. Sostendrá con la izquierda un gran reloj de arena que estará terminando su medida, teniendo junto a él un par de gatas, mientras con la derecha se apara en un bastón. Há de ir señalando con el dedo citado reloj, teniendo un pie levantado y en suspenso encima de una tosa, con lo que nos avisa del vecino peligro.» (Ripa, *apud* Lopes, 2005: 270).

Obviamente esta *mujer* não corresponde a qualquer definição de género, tratando-se antes uma figuração da velhice enquanto conceito abstrato. Maior destaque merece, em nosso entender, o conjunto de atributos que caracterizam a figura, provas indiscutíveis da passagem do tempo (rostro macilento, rugas, perda de vigor), ou símbolos alegóricos do próprio tempo (o relógio de areia). O referido José Maria da Silva Lopes constata, neste sentido, que «a Velhice é sempre grotesca e deve ser entendida como uma caricatura do próprio homem» (Lopes, 2005: 273).

Talvez se justifique aqui uma chamada de atenção para a forma como a velhice surge concretizada na descrição das figuras dos utentes do lar, que através do olhar de antónio silva, protagonista do romance *a máquina de fazer espanhóis*, quer através da perspectiva de João Vieira, o protagonista vergiliano de *Em Nome da Terra*. Com tantos séculos de distância, tais descrições surgem-nos como figurações do lado grotesco da velhice, da sua dimensão caricatural, do que outrora se foi (nas palavras de antónio silva «mendigos sobretudo de quem haviam sido» (*amfe*: 57)) e que ela apaga ou indiferencia. Observa antónio, a personagem de valter hugo mãe:

«... ficamos nós, os velhinhos, uma gelatina de carne a amargar como para lá dos prazos».

«... a posição deles era já a de iguais, ligados uns aos outros pelos destinos tão inevitáveis e equiparados que agora cumpriam (...) tão na extremidade da vida eram todos a mesma coisa, um conjunto de abandonados a descontar pó ao invés de areia na ampulheta do pouco tempo» (*amfe*: 29 e 35 respetivamente).

Na visita guiada que lhe fazem pelo lar, aquando da sua chegada, João Vieira vê esses «espectros súbitos» vivendo um período que corresponde a uma espécie de condescendência, de sombra do que um dia foram e que agora os torna indiferenciados:

«Era tudo gente aposentada de ser gente, vivia numa zona intermédia de uma cor de morte mas por empréstimo. E havia um cheiro mole que eu sentia antes de ser também dele e já não sentir (...) Curvados, amarelos estropiados, o ar taralhouco (...) podres esqueléticos (...) 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, que é o chão do seu destino...» (ENT: 18).

«Ser velho não é ser ideal» constata Lopes (Lopes, 2005: 273), por isso, essas evidências da decrepitude física, da perenidade do corpo fazem com que, na generalidade, a velhice não seja refletida nas obras que surgiram no Renascimento, quer em termos iconográficos (pensemos na imagem do Homem Vitruviano, «género de paradigma da beleza ideal do homem, que se assume como uma espécie de antítese aos grotescos»), quer nos diversos tratados que se debruçam sobre «as relações harmoniosas das medidas do homem» (Lopes, 2005: 273).

Esta tendência é apenas quebrada quando, da velhice, se valoriza a serenidade, a experiência, a sensatez, a autoridade, o que aconteceria com o desenvolvimento do Humanismo renascentista e o renovar do interesse pelos autores clássicos, tendo-se assistido a uma recuperação do texto ciceroniano.

Na Europa, destaca-se, neste sentido, o grande ensaísta francês Michel Eyquem, vulgarmente designado por Montaigne e os seus *Essais*. Publicado em 1588, esse conjunto de textos, depois de edições anteriores e de imensas adições e correções, bem como o título para ele escolhido revelam-nos a modéstia do autor e o seu principal objetivo: retratar-se, multiplicar suas observações e conjeturas, sem pretensões de o conseguir, sem aspirações dogmáticas. Seria esta atitude, aliás, que viria a caracterizar o *ensaio* enquanto tipo de texto que, embora sem género consensualmente definido, se afirma mais pelo espírito do que propriamente por eventuais características tipológicas¹².

Ora, os textos do humanista francês mostram-nos que, para Montaigne, há uma "arte de viver" que consiste em falar à Natureza no seu maior estado de pureza, sem os constrangimentos impostos pelas invenções humanas, que são os que adulteram aquela.

¹² A este propósito, tem grande interesse a obra de Sílvia Lima *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*, porquanto reflete sobre esse conjunto de traços que confere ao ensaio a sua especificidade e o torna um livre exercício, contrário ao comentadorismo ou ao «pseudo-movimento do espírito» (Lima, 1964: 146).

Talvez resida aqui "o segredo" para o facto de, não obstante a idade, os *Essais* de Montaigne continuarem a ser vistos pela crítica como um dos livros mais vigorosos produzidos no século XVI e, ao mesmo tempo, aquele que, pese embora a linguagem algo desajustada, porque fruto de uma época, continua profundo e relevante na atualidade pelo seu conteúdo.

Que entendimento tem, então, Montaigne sobre a velhice e de que modo recupera Cícero? Partindo do princípio do ilustre romano, para quem filosofar não é mais do que dispor-se para a morte, que encara, aliás, como verdadeiro, Montaigne acrescenta-lhe que «...toda a sabedoria e raciocínio do mundo se concentram num ponto: o de nos ensinar a não termos medo de morrer» (Montaigne, s/d: 51). Isto faz com que, apesar do comum acordo em menosprezar a dor, a pobreza e outras misérias que condicionam a vida dos homens, uma das principais vantagens proporcionadas pela virtude seja a indiferença em relação à morte, de modo a que possamos viver todas as fases da vida em «doce tranquilidade» (Montaigne, s/d: 53) conquistando a liberdade e a ausência de medo face a esse acontecimento final que dá sentido ao todo de uma existência.

Por isso, Montaigne aconselha a que se veja esse último acontecimento com naturalidade, até porque, como diz, «o teu último dia contribui tanto para a tua morte como os anteriores que viveste», ou, por outras palavras, «todos os dias conduzem à morte; o último chega» (Montaigne, s/d: 72).

O humanista constata que «não sentimos nenhuma transição violenta quando a nossa juventude acaba, o que é na realidade uma morte mais dura do que acabamento de uma vida que amortece, como é a morte na velhice» (Montaigne, s/d: 65). Por isso, com naturalidade, conclui que a melhor opção é viver a vida, desfrutá-la, numa espécie de recuperação da máxima *carpe diem*, pois a «utilidade de viver não reside no tempo, mas no uso que se fez da vida» (Montaigne, s/d: 71).

Poder-se-ia pensar que tal atitude resulta de uma espécie de isolamento, de um viver autista, sem contacto com a realidade e que, teorizando, tudo é fácil e natural. Mas não é essa a atitude de Montaigne, pois o humanista tem bem consciência do sofrimento causado pela morte a quem se vê surpreendido por ela, sem que tivesse tido a oportunidade de "aprender" a lidar com ela. As suas palavras a este propósito («Tudo isto é muito bonito, mas quando lhes chega o momento, a si próprios, ou a suas mulheres, filhos ou amigos, surpreende-os e colhe-os de súbito e a descoberto. E que momentos, que gritos, de raiva e que desespero os dominam!» (Montaigne, s/d: 58)), quase poderiam descrever a receção desesperada que tem antónio silva, protagonista de *a máquina de fazer*

espanhóis, da notícia da morte de Laura, sua esposa, reconhecendo o quanto somos ingénuos, porque nunca nos preparamos para «a derrocada de todas as coisas» (*amfe*: 28):

«... eu e a minha mulher morta que não me diria mais nada, por mais insistente que fosse o meu desespero, a minha necessidade de respirar através dos seus olhos. a minha necessidade vital de respirar através do seu sorriso. eu e a minha mulher morta que se demitia de continuar a justificar-me a vida e que, abraçando-me como podia, entregava-me tudo de uma só vez. e eu, incrível, deixava tudo de uma só vez ao cuidado nenhum do medo e recomeçava a gritar» (*amfe*: 27).

É esta apurada consciência que faz com que Montaigne, como observa Nicole Belmont, «por muito imbuído da cultura antiga que estivesse, reconhece porém a contradição insuperável da humanidade quando observa que os nossos desejos rejuvenescem continuamente» (Belmont, 1997: 162). Nesse sentido, difere de Cícero, porquanto nega que as limitações da velhice possam ser compensadas por outra sorte de competências e não hesita em afirmar que prefere o vigor da juventude de outrora à eventual sabedoria que lhe trazem os anos, não vendo aí ganho mas perda.

«Quanto a mim, dou como provado que, desde que passei daquela idade, o meu espírito e o meu corpo debilitaram-se mais do que se fortaleceram: retrocedi mais do que avancei. É possível que, naqueles que empregam bem o seu tempo, a ciência e a experiência cresçam à medida que a sua vida avança; mas a vivacidade, a prontidão, a firmeza e outras qualidades mais importantes e essenciais, são mais nossas quando jovens, depois, esbatem-se e amolecem.» (Montaigne, s/d: 220).

Ainda que bem conhecedor da filosofia e cultura clássicas, Montaigne aponta, para atenuar os efeitos nefastos da velhice, uma solução pouco (pelo menos aparentemente) filosófica: uma vez que mandar e fazer temer deixam de ser armas válidas para o velho, há que fortalecer-se com o amor dos familiares.

Seria, precisamente, esta refutação dos tradicionais lenitivos para a velhice, esta apurada consciência que faz com que não reconheça como enriquecimento o processo de envelhecimento e as privações que lhe estão, inelutavelmente, associadas, que mais fascinariam Simone de Beauvoir, autora de «um dos raros, senão o único ensaio contemporâneo sobre o assunto» (Belmont, 1997: 162).

E se Montaigne marcaria na Europa a teorização renascentista sobre a velhice, em Portugal, as palavras de Cícero fariam eco na obra de Lopo Serrão, um médico português da geração de Camões e notável poeta novilatino. Sebastião Tavares de Pinho dá bem conta do que fez Lopo Serrão relativamente à reflexão de Cícero sobre a velhice – recuperando não só o título, mas também o conteúdo da obra ciceroniana, o renascentista português criou um longo poema onde acrescentou muitos e variados tópicos atinentes

tes ao tema da velhice, congregando uma série de pensamentos clássicos, bíblicos, renascentistas de diversas nacionalidades (Pinho, 1987: 224).

À semelhança de Cícero, também Lopo Serrão começa por refletir sobre os males apontados à velhice, através da figura ficcional de um velho que protagoniza todo o longo poema. Curiosamente, o poema é constituído pelas reflexões desse velho, numa espécie de diálogo com a sua mulher já falecida, sobre os sofrimentos que atravessa, não deixando, por motivos óbvios, de nos trazer assim à ideia, através de uma espécie de intertextualidade, mais ou menos velada, o diálogo de João Vieira, protagonista de *Em Nome da Terra*, com Mónica, sua falecida mulher, na longa carta que lhe escreve.

Ao longo do imenso poema, este velho angustiado não deixa de enaltecer as virtudes da juventude e, pensando nelas, vai apontando "alternativas" ao que a velhice tem para oferecer, sendo que se aproxima igualmente de Cícero ao apontar o convívio social, a conversação, a atividade intelectual como formas de "compensar" a insensibilidade dos velhos a outros prazeres, dos quais particulariza mesmo os que se relacionam com o amor. Quanto à ameaça iminente da morte, o poeta apresenta-a como um benefício para uma vida de desterro, em que morrer é regressar à pátria e a morte libertadora de muitos males.

Na análise de Tavares de Pinho, a obra de Lopo Serrão é uma das mais representativas do renascimento português e a primeira «que concede ao tema da velhice, em si mesmo, as honras de um amplo tratamento poético no âmbito da literatura mundial, tornando-se, podemos dizê-lo - uma verdadeira epopeia da última idade da vida». A atualidade das suas reflexões torna-se tanto mais pertinente numa época em que as preocupações clínico-sociais da Medicina começam a voltar-se com mais atenção para os problemas da geriatria e da gerontologia social (Pinho, 1987: 227).

2.4. *Ser um velho hoje*

«O Renascimento considerava que o homem se deslocava num universo imutável e geométrico dotado de atributos permanentes. O mundo exterior, mesmo infinito e aberto à acção, obedecia, no entanto, a leis fixas e eternas que o homem só podia registar. Com os modernos, a ideia de um real que impõe as suas leis mostra-se incompatível com o valor da mónada individual ontologicamente livre.» (Lipovetsky, 1989: 88).

Este princípio que, genericamente, caracteriza o momento que viria a ser de incontornável mudança (do ponto de vista ideológico, social, cultural, artístico...), dá também conta das transformações das relações humanas, pois o homem moderno, con-

quistando a liberdade para dispor de si próprio, de fazer escolhas, vai alimentando muito mais o individual do que o coletivo.

Ainda que se reconheça a pertinência da reflexão sobre as implicações desta nova fase, bem como da do chamado pós-modernismo que se lhe seguiu nas várias esferas da vida do homem, não é, por motivos óbvios, num trabalho desta natureza, que tal tem cabimento. Interessa-nos, portanto, destacar este momento uma vez que, enquanto «desagregação da sociedade dos costumes», tendo permitido «a emergência de um modo de socialização e de individualização inédito, em ruptura com o instituído desde os séculos XVII e XVIII» (Lipovetsky, 1989: 7), ele trouxe, inevitavelmente, consequências para a perspetivação da velhice, do processo de envelhecimento e do lugar do velho na sociedade.

Nas palavras de Gilles Lipovetsky, vive-se, desde então, a *era do vazio*, «o vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse», com reflexos inevitáveis nos ideais (em derrocada), a par da imergência de uma «nova estratégia que destrona o primado das relações de produção em proveito de uma apoteose das relações de sedução» (Lipovetsky, 1989: 119, 17).

Ora, não será difícil supor que, numa era de «sedução non stop» (Lipovetsky, 1989: 17), a velhice não colherá grande simpatia e a sua aceitação não se processa de forma fácil. Recolhendo importantes reflexões de vários ensaístas, Lipovetsky conclui:

«o moderno medo de envelhecer e de morrer é um elemento constitutivo do neoneo-narcisismo; o desinteresse pelas gerações futuras intensifica a angústia da morte, enquanto que a degradação das condições de existência das pessoas idosas e a necessidade permanente de valorização, de se ser admirado pela beleza, pelo encanto, pela celebridade, tornam a perspectiva do envelhecimento intolerável» (Lipovetsky, 1989: 58).

Não envelhecer, permanecer jovem torna-se, pois, um imperativo que tem como reflexo, de certa forma, a «dignificação do corpo», no sentido em que ele se identifica com a pessoa que o tem, perdendo o seu estatuto de alteridade. Daí ser importante, urgente tratar dele, zelar pela sua boa condição, contrariando os efeitos que a passagem do tempo tem sobre ele, através daquilo a que Lipovetsky chama de «reciclagem cirúrgica, desportiva, dietética, etc.» (Lipovetsky, 1989: 58).

Esta preocupação, levada ao exagero, a par da derrocada de valores, tem consequências na forma como os velhos são vistos e (não) aceites na sociedade e/ou na própria instituição família e basta um olhar minimamente atento à realidade para concluir, sem grande dificuldade, e ainda que em jeito de interrogação reflexiva, «quem acredita

ainda na família quando as taxas de divórcio não deixam de subir, quando os velhos são corridos para os lares, quando os pais querem continuar "jovens"...» (Lipovetsky, 1989: 34).

Numa sociedade dominada pelo poder da imagem, pretende-se anular as diferenças – o velho deve procurar manter-se jovem –, o que demonstra o preconceito e a incapacidade para reconhecer os velhos enquanto grupo social ativo, mesmo que se trate de uma atividade, por força das circunstâncias, diferente. Segundo Maria João Simões, esta dificuldade em aceitar as peculiaridades dos velhos e das características inerentes à sua faixa etária acontece devido a um conjunto de estereótipos, de imagens interligadas e muito atuantes socialmente, das quais destaca «a da resignação, a do conservadorismo imobilista, a da sabedoria ou da desatualização, a do alheamento do mundo circundante e a da anulação do desejo» (Simões, 2005: 69).

Estes e outros estereótipos conduzem a uma espécie «armadilha cultural» (Hazan *apud* Fonseca, 2007: 66), que influencia significativamente a atitude da sociedade e suas instituições face aos velhos, que tendem a agir através dos comportamentos que veem ser esperados, naquilo a que, como anteriormente referimos, Sibila Marques chama de profecias autocumpridas, simplificando desta forma: «A questão é basicamente esta: se me tratam como um incapaz, é muito mais provável que me torne mesmo um incapaz» (Marques, 2011: 87).

Uma das principais "acusações" ou imagem negativa de que a velhice é alvo, na atualidade, é precisamente a de incapacidade, porque corresponde a um estado de esterilidade, quer intelectual, quer físico. Esta carga negativa é acentuada pela mais ou menos inconsciente tentativa de negação do próprio envelhecimento – são cada vez mais as pessoas que não querem admitir que estão ou vão envelhecer (Fonseca, 2007: 66) –, definindo-se, assim, os contornos daquilo a que poderíamos chamar de gerontofobia.

Claude Olievenstein, médico alemão, ao ver-se "surpreendido" pelo processo de envelhecimento já e inevitavelmente em curso, que procura compreender através de uma «fenomenologia dos sentimentos, das sensações, das emoções», reflete a este propósito:

«Julgo ter sido correcto com os velhos; no entanto, durante toda a vida, sempre procurei a companhia de pessoas mais novas do que eu. Devo confessar que algumas foram um pouco compradas. A ilusão da fonte de juventude é mais do que uma esperança: é uma necessidade. Alguns acreditam nela, outros não. Os velhos, rodeados de velhos, cheiram a naftalina, apesar da sua sabedoria. Convivendo com os mais jovens, damo-nos a ilusão de uma certa imortalidade, de uma proteção contra a morte» (Olievenstein, 2000: 7).

De facto, como constata o médico Ferraz Gonçalves, a nossa sociedade «realça a juventude, a riqueza, o sucesso, e onde a velhice, a pobreza, o fracasso, a doença e sobretudo a morte são naturalmente afastados como realidades inconvenientes, em que não se deve pensar e que se deve mesmo evitar ver nos outros» (Gonçalves, 2007: 98).

Mas a esperança média de vida aumentou, a taxa de natalidade diminuiu e o envelhecimento demográfico tornou-se uma realidade, pelo que se impõe, se não for do ponto de vista moral, cívico ou ético, pelo menos do ponto de vista social e político, a reflexão sobre a velhice e o lugar dos velhos nas relações sociais.

3. Figurações da velhice na cultura pós-moderna

3.1. Idolatria do novo e aversão ao velho

«Antigamente, havia o patriarca, respeitável e respeitado. Actualmente, o estatuto é ambíguo: votam, são eleitos, asseguram nos conselhos de administração uma verdadeira gerontocracia. No entanto, são cada vez mais assistidos, isolados e limitados» (Olievenstein, 2000: 35).

É assim que Claude Olievenstein vê e sente a sociedade moderna, numa «lucidez do clínico que lança sobre si mesmo um olhar rigoroso» (Olievenstein, 2000: 11), porque consciente de um processo iniciado e para o qual não há retorno. Estas palavras mostram-nos como, curiosamente, parece, até certo ponto, manter-se na atualidade a ambivalência que caracterizou grande parte das civilizações, ou seja, o velho é, por um lado, visto como responsável; por outro, é assistido e isolado a tal ponto, que se torna inegável a faceta limitada que lhe surge associada. Na verdade, esta ambivalência parece-nos mais teórica do que prática, pois ainda que sejam frequentes as opiniões que associam a velhice ao sentido de responsabilidade e ao "saber de experiência feito", o dia a dia mostra que existe pouco espaço para a velhice na sociedade contemporânea. Aliás, o ritmo que esta impõe parece não se poder compadecer do ritmo que aquela permite, o que faz com que os velhos estejam longe de ter, nos nossos dias, a importância que lhes era atribuída nas sociedades arcaicas, onde desempenhavam a função ancestral de detentores do saber e depositários das tradições.

Ora, no mundo contemporâneo, como observa Mónica Serpa Cabral, é cada vez mais evidente a desintegração das tradições, que, a par da «hipervalorização do novo e a busca constante da inovação», leva «ao desprestígio do antigo e à crise dos valores tra-

dicionais» (Cabral, 2005: 92). Nesta ânsia moderna pelo novo, em que os meios tecnológicos avançados substituem a mente humana no armazenamento da informação, «a idolatria dos valores jovens e a aversão à velhice acentuam-se de tal maneira que os velhos passaram a ser vistos como transgressores da "normalidade social", sendo, por isso, marginalizados e postos de parte» (Cabral, 2005: 83).

Já que a contemporaneidade tecnológica só valoriza o novo e o velho não tem mais força produtiva para oferecer, ele é duplamente excluído (Tindó, 1994: 25), solidão que fará com que perca o interesse pelo mundo e, assim, acelere a sua decadência física e mental (Tindó, 1994: 71).

São várias as opiniões sobre o "desligamento" que parece estar associado à velhice e/ou à proximidade da morte, algumas mesmo contraditórias. Não interessará tanto, aqui, explorar as suas especificidades, nem tão pouco a diferença entre desligamento voluntário e involuntário¹³. Salientamos, no entanto, a ideia de que, mesmo a acontecer voluntariamente, fica a sensação de que esse "desligamento do mundo" não deixará de constituir um mecanismo básico de adaptação ao envelhecimento, à forma como se é tratado, quer pela família, quer pelas instituições, não raras vezes, a modo de o velho mostrar que, não lhe tendo sido declaradamente comunicado, sente já que foi "posto de parte".

É, aliás, esta sensação e a mágoa que dela resulta que expressa o velho protagonista de *a máquina de fazer espanhóis*, quando a família o "atira" para o lar:

«... eu queria que a elisa e o meu genro se sentissem rejeitados como eu me sentia, claramente. se alguma memória má me traziam as suas presenças, era só a lamentável ideia de se terem empenhado, com fortunas e subornos, para que eu, num espaço de tempo recorde, fosse já um alívio nas suas vidas, atarefadas com o social mais volátil e oportunista.» (*amfe*: 44).

Esta passagem, além da referida sensação de isolamento, expressa também alusão à crise de valores que caracteriza a idade contemporânea; a que também não fica indiferente João Vieira, protagonista de *Em Nome da Terra*, que dá conta dela de uma forma peculiar, onde a mágoa surge diluída numa ironia velada, referindo-se aos velhos e à sua (in)aceitação social, numa espécie de humor negro, um humor magoado...

«Creio que há outros povos que liquidam logo o empecilho para mais depressa, são ainda mais geniais. Nós somos menos evoluídos, de processos mais atrasados. Em todo o caso, já

¹³ António M. Fonseca (2007: 65-81), em *O Fim da Vida*, concretamente com o artigo "Do Envelhecimento à Morte. Desenvolvimento, Desligamento e Apoio Psicológico", dá conta de forma breve, mas esclarecedora, das principais teorias e dos princípios que defendem em relação ao tema.

com algum progresso. Na aldeia, por exemplo, é um inferno, creio que já falamos disso. Entrevados, taralhucos, têm para ali aquele trambolho à espera que se decida, vão-lhes dando o seu bocado como a um cão. Mas o trambolho sente-se feliz a fazer de gente entre a família, na cidade, em todo o caso, progrediu-se mais. Estão no seu depósito, tudo tem o seu lugar, como o lixo camarário para a higiene pública.» (ENT: 166).

A este propósito, e atendendo ao papel desempenhado pela casa de repouso – «ao serviço da sanidade e ecologia colectivas» – Cândido Martins (2005: 42) refere-se-lhe como «verdadeiro cronótopo da sociedade contemporânea». Além da caracterização dos seus utentes e da forma como são ou não integrados na sociedade, o lar permite, assim, caracterizar a própria sociedade, bem como a postura que têm os homens perante a velhice, num momento em que há cada vez mais velhos e velhos que cada vez vivem mais tempo.

3.2. O envelhecimento demográfico

São as crianças que estão a menos... não são os velhos que estão a mais (Nazareth, 2007: 33)

Neste contexto reflexivo, J. Manuel Nazareth procura desfazer uma espécie de mito que caracteriza a evolução demográfica, concretamente a chamada inflação do número de idosos. Isto porque, em seu entender, o aumento da população idosa não resulta diretamente do aumento da duração média de vida, nem tão pouco das significativas melhorias das condições e cuidados de saúde. Esse aumento reforça e acelera o fenómeno, que fica a dever-se muito mais ao declínio significativo da fecundidade.

O "excedente dos velhos" é também um dos problemas sociais refletidos nas páginas do romance vergiliano, nas palavras demagógicas de uma personagem que tem a sogra no lar de repouso, que constata «Cada vez nascem menos crianças (...) cada vez portanto há no país menos gente jovem» (ENT: 175). Demagógicas porque, não conseguindo que os casais tenham mais filhos, a personagem aponta a solução, em jeito de interrogativa retórica: «Porque se contraria a natureza e se não deixam morrer os velhos?» (ENT: 175).

O envelhecimento demográfico é, na verdade, um problema que afeta os países desenvolvidos, mas que começa também a preocupar os países em vias de desenvolvimento. Sibila Marques, com base no Índice de Envelhecimento das Nações Unidas, concretamente na relação idosos - jovens/crianças, constata que, de acordo com as projeções, esse indicador irá aumentar muito significativamente, entre 2007 e 2050, con-

cluindo que nesse ano «as pessoas idosas serão o dobro das crianças» (Marques, 2011: 22).

A Europa é a região mais envelhecida do mundo¹⁴, sendo que ao aumento da esperança de vida se junta a diminuição da taxa de fecundidade, como principais razões. Portugal tem seguido a tendência europeia e apresenta-se como um dos países europeus mais envelhecidos¹⁵. Mas se a situação material dos idosos melhorou, vencendo realidades que foram, durante muito tempo, impedimento a uma vida mais longa, a sua imagem não teve a mesma sorte.

Ainda que a velhice pareça atrair a atenção de vários quadrantes sociais e o envelhecimento demográfico tenha forçosamente levado à criação de políticas que o contemplem, o certo é que, como constata Sibila Marques, «as diversas políticas que têm sido postas em prática parecem mesmo contribuir para promover, mais uma vez, uma ideia negativa das pessoas idosas que são frequentemente descritas como "inúteis", "doentes" e "incapazes"» (Marques, 2011: 41).

Ao analisar a realidade do envelhecimento demográfico, J. Nazareth (2007: 33) parece não ficar insensível a estas e outras questões, alertando mesmo «Uma coisa são os idosos estatísticos... outra coisa é a velhice».

3.3. O preconceito (*idadismo*) em relação aos velhos

*Ninguém está disposto a ouvir os velhos queixarem-se porque pensam que eles não fazem outra coisa senão queixar-se. E isso é assim porque os velhos se torcem e se desmontam e se enrodilham até assumirem a forma de uma queixa*¹⁶

Surgido, pela primeira vez, em 1969, quando o psicólogo americano Robert Butler tentava explicar as reações negativas à construção de um lar para idosos em determinada comunidade, o termo *idadismo* (em inglês *ageism*) refere-se, genericamente, «às atitudes e práticas generalizadas em relação aos indivíduos baseada somente numa característica – a sua idade» (Marques, 2011: 18). Assim, o preconceito pela idade

¹⁴ Tem um índice de envelhecimento de 136,2 e em 2050 poderá atingir 229,7.

¹⁵ Para conhecer o que tem sido a situação evolutiva de Portugal, no que concerne ao envelhecimento demográfico, é de grande utilidade a publicação *A Situação Social em Portugal*, sob organização de António Barreto, pois os seus vários autores fazem um estudo retrospectivo da evolução da sociedade portuguesa no atinente a esta questão e, com base nos dados analisados, podemos obter indicadores do que se poderá perspetivar.

¹⁶ Palavras que o dramaturgo americano Edward Albee colocou na boca de uma personagem da obra *The American Dream* (apud Lisboa, 2005: 16).

pode acontecer quer em relação aos jovens (como por exemplo é conhecido da cultura do Reino Unido), quer em relação aos velhos.

Em Portugal, a discriminação pela idade parece afetar, sobretudo, as pessoas mais velhas, recebendo essa atitude também a designação de gerontismo (há quem fale até de gerontofobia!). Os estudiosos do tema entendem que é multifacetada a origem de tal atitude, convergindo quanto aos aspetos essenciais que a influenciam, sendo estes, como resume Sibila Marques, «o processo de categorização por idades, a inactividade das pessoas idosas e a percepção de ameaça dos gastos com o envelhecimento, e o domínio da cultura da juventude» (Marques, 2011: 36).

De facto, numa cultura e era que valorizam, acima de tudo, o trabalho, são encarados de modo negativo os que não contribuem ativamente para a sociedade, esquecendo-se que os mesmos podem já ter contribuído durante toda uma vida. Acrescem, aos fatores económicos, fatores culturais, pois, como refletimos já neste trabalho, vivemos um tempo de idolatria do novo, da mudança, do dinamismo, do culto da beleza, da vitalidade, que não se compadece com a maturidade, com o declínio físico e a proximidade e inevitabilidade da morte que o envelhecimento implica, pelo que «tudo o que nos lembre a velhice é, assim, posto de lado» (Marques, 2011: 45).

Torna-se evidente, por conseguinte, que o idadismo não se traduz apenas numa atitude negativa individualizada perante os idosos, mas assume-se como reflexos de valores culturais e práticas institucionais da nossa sociedade. Em Portugal, este problema ganha significativa gravidade, sendo que o Eurobarómetro Especial de 2009¹⁷ regista que 53% dos portugueses consideram a discriminação pela idade uma realidade frequente na nossa sociedade e a principal forma de discriminação sentida pelos portugueses.

Manifestado através de sentimentos de desdém, sendo o abuso e os maus tratos as formas mais flagrantes, o idadismo pode também traduzir-se em formas mais veladas, como a piedade, os comportamentos de ajuda excessiva e de sobreproteção que, mesmo bem-intencionados, podem ser prejudiciais e até promover a incapacidade e a dependência¹⁸.

Ora, o respeito e igualdade de tratamento, apesar da idade, é um princípio básico universal, previsto na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia, assim como

¹⁷ *Discrimination in UE in 2009, in Special Eurobarometer 317 (webgrafia).*

¹⁸ A própria diretiva antidiscriminação em relação à idade no emprego proposta pela Comissão Europeia em 2000 (Directiva 2000/78/EC) é, ela própria, acusada de ter sido criada para dar resposta, antes de mais, a pressões económicas.

na Constituição Portuguesa. Todavia, a realidade mostra-nos uma sociedade claramente idadista, que diariamente sujeita as pessoas, sem que elas se apercebam, a estímulos negativos, com consequências nefastas para a sua saúde e desempenho cognitivo. Sibila Marques aponta, como exemplos flagrantes destes estímulos, os símbolos para representar pessoas idosas nos espaços públicos. Outros exemplos são a desvalorização das capacidades para a realização de certas tarefas, para a gestão de bens ou para a tomada de decisões por parte dos familiares mais diretos, quase sempre os filhos, que vão negociando a vida do idoso excluindo-o, apesar de ser ele o mais interessado, o que traz efeitos extremamente negativos à sua autoestima e dignidade.

Lembremos o que diz João Vieira quando assiste a uma conversa entre a sua filha Márcia e D. Felicidade, responsável pelo lar, onde a sua voz não é ouvida, onde a sua presença é quase ausência:

«...estala-me na memória uma conversa seca, é por causa da minha roupa branca, uma conversa pedestre entre a Márcia e a D. Felicidade. Eu estava presente mas a minha autoridade não estava. E então não meti palavra. Era no meu quarto, bastante atrás da minha presença até, eu olhava os pombos vindos do impossível.» (ENT: 234).

O mais curioso e merecedor de reflexão urgente é que estas atitudes são, muitas vezes, assumidas pelos profissionais de geriatria, que tendem a tratar os idosos com um paternalismo que não deixa de ser, também ele, uma forma de discriminação. O tipo de discurso simplificado, por exemplo o chamado *baby-talk*, não tem qualquer utilidade para as pessoas idosas. Aliás, elas não falam assim quando interagem umas com as outras. Destas atitudes, pode esperar-se como resultado praticamente inevitável a afetação da autoestima e dignidade das pessoas, num primeiro momento, sendo quase certo que se lhe segue, por repetição da situação, a resignação que fará com que o idoso se comece a comportar como sabe que esperam dele, contribuindo isto para o aumento da sua dependência e diminuição das suas capacidades.

A personagem antónio silva, de valter hugo mãe, desabafa, a este respeito: «...uma enfermeira dizendo coisas simples, convencida que a idade mental de um idoso é, de facto, igual à de uma criança. o choque de ser assim tratado é tremendo...» (amfe: 30).

Serão, certamente, realidades como esta que fazem com que a velhice, não obstante o querer chegar-se a ela, seja tão temida, na Antiguidade Grega, no tempo de Cícero, coabitando com o renascimento e afirmação do Homem Humanista...nos nossos

dias... Talvez porque, como confessou Emídio Guerreiro, «Aquilo de que tenho horror não é da morte, é da velhice, uma espécie de condescendência da vida».

3.4. *Velhice e Literatura – que perspectivas?*

Vimos, pois, como a sociedade, a cultura e a estética hodiernas condicionam decisivamente as representações da velhice e do processo de envelhecimento, reforçando a tendência para a chamada «dimensão grupal das imagens do outro» (Simões, 2005: 69), isto é, imagens que resultam quer da experiência existencial, quer das representações artísticas (que são muitas vezes reflexo daquela) sobre determinado grupo, onde se anulam diferenças, a individualidade, e se acentuam os estereótipos.

Seja nas gravuras, nas esculturas, no cinema, seja nos textos (da filosofia e do ensaio à literatura), a figura do velho, segundo Maria João Simões, ainda evidencia o forte peso rural, por um lado, trazendo-nos «...velhos beberricando nas tabernas, velhos firmando as pernas para competirem com os jovens no carregamento dos cestos de vindima...» (Simões, 2005: 67); por outro, traz-nos as imagens citadinas «...de velhos pedintes, de velhos operários surdos gritando uns para os outros nos transportes públicos, de velhos sentados no banco do jardim ávidos de sol» (Simões, 2005: 67).

Se, do ponto de vista social, cívico, ético, moral, se espera que as áreas que agora se afirmam, e muito por força das circunstâncias de uma sociedade sentenciada a envelhecer cada vez mais, tragam novas perspectivas sobre o processo de envelhecimento e da (in)aceitação do idoso na sociedade, permitindo a «natural aceitação da velhice enquanto fase normal do processo biológico» (Abreu, 2005: 11), em termos artísticos, concretamente no que à literatura respeita, acredita-se (deseja-se!) que ela possa representar um contributo fundamental na educação e sensibilização das mentalidades, deixando de constituir figurações dos velhos «como o tipo ridículo, viciado, inútil, grotesco» (Abreu, 2005: 9), e permitindo ver o homem por inteiro, que não desapareceu, antes se mudou, tal como o seu corpo.

Talvez o caminho não seja tão breve e fácil quanto se possa pensar. Julgamos ter dado conta, ainda que de forma breve, uma vez que não constitui o principal propósito deste trabalho, de como a nossa sociedade atual é fortemente idadista. Mostrámos, também, é certo, que a forma como pensamos o nosso envelhecimento é fundamental para o modo como ele se processa, tornando-se mais saudável, mais longo e mais positivo se formos também positivos.

Constitui oportuno paradigma a atitude do escritor Luís Pacheco, que, «chateadíssimo de viver sozinho», decidiu ir viver para um lar. Das várias visitas que fez, destaca-se o lado negativo, desumano, que apresenta tais espaços como «depósitos de pré-cadáveres», uma moda que «veio para ficar». Não sendo também novidade este aspeto (os lares como cronótopos de uma sociedade em que os valores da família estão, como outros, em derrocada), interessará aqui tomar a atitude do autor Luís Pacheco como exemplo de quem, aceitando naturalmente o envelhecimento e o que ele acarreta, se mostra ativo, e, já no lar, continua a sua atividade de escrita, mostrando...

«E tenho trabalhado. E tenho editado (...) E lancei dois livros meus, edições aqui feitas. E não me considero arrumado (...) E se padeci sustos e flatos e, às vezes, isto parece uma casa de orates, não perdi a vontade de rir de mim, principalmente, o que é ótimo sintoma.» (Pacheco, 2003: 92-94).

Ora parece-nos, portanto, que a escrita poderá ter aqui um importante papel: se, por um lado, ela pode constituir essa forma de exercitar a mente que permite a permanência das plenas faculdades mentais e outra disposição para lidar com o envelhecimento; por outro, concretamente as obras literárias, poderão constituir um exemplo e, simultaneamente, um desafio para que sejam encontradas essas outras formas de prazer de que já Cícero falava, à semelhança do que aconteceu a algumas das personagens dos romances em análise. Afinal, «Ser velho – como ser jovem - é ser plenamente humano.» (Carvalho, 2002: 8).

Capítulo II

Dos modos de escrita ao intertexto

Feita, no capítulo anterior, uma abordagem ao tema da velhice, sob um ponto de vista panorâmico, diacrónico, ainda que com referências às obras em análise, eis-nos a caminhar para a questão central e propósito deste trabalho: a forma como dois autores, de gerações, estilos, e vivências distintas tratam o tema da velhice em dois romances que, não obstante as compreensíveis diferenças¹⁹, muito têm em comum.

Importará, pois, analisar o estilo e as opções para a criação literária de cada um, partindo do princípio de tais opções influenciam os textos e/ou constituem, relativamente a eles, importantes orientações hermenêuticas.

Neste sentido, este capítulo constitui uma espécie de transição entre a abordagem mais teórica e cultural do tema, feita anteriormente, e a análise interpretativa que se pretende seguidamente, isto é, a leitura cruzada dos dois romances, através das figurações da velhice, nomeadamente, do conjunto de subtemas que a representam e/ou pelos quais ela se manifesta na criação ficcional destes dois escritores contemporâneos.

1. Perfil da escrita vergiliana

1.1. Vergílio Ferreira e a vocação de ensaísta

Refletir sobre o modo como Vergílio Ferreira constrói os seus romances, como desenvolve e concretiza a sua criação ficcional, implica (diríamos de forma quase inevitável) refletir também sobre a sua escrita ensaística e a importância deste género na sua obra. Isto porque são por demais evidentes as articulações temáticas entre os dois géneros²⁰. Não é nosso propósito desenvolver uma profunda análise da criação ensaística

¹⁹ Fazemos uma chamada de atenção para o facto, no mínimo e pelo menos para já curioso, de Vergílio Ferreira e valter hugo mãe terem escrito os romances *Em Nome da Terra* e *a máquina de fazer espanhóis*, respetivamente, em fases tão distintas das suas vidas, isto é, tratando ambos a temática da velhice, notoriamente espelhada não só nos protagonistas como em grande parte das personagens – a primeira é escrita por alguém a viver a terceira idade; a segunda por alguém que apenas a imagina.

²⁰ Sabemos bem como é problemática a questão da classificação do *ensaio*, texto híbrido por excelência, quer nos temas, quer no estilo. Por questões práticas para o tratamento do tema que nos interessa, assumamos que, ao referirmo-nos ao ensaio enquanto género, não estamos a optar por esta ou aquela leitura ou entendimento; fazemo-lo como sinónimo de “tipologia” textual, sendo que nos interessa muito mais, neste caso, as suas características e potencialidades, especialmente no que se refere à forma como é concretizado por Vergílio Ferreira, e não tanto a sua classificação.

vergíliana, não porque tal tarefa não seja aliciante, mas porque constituiria, em si mesma, matéria para uma dissertação. Além disso, a simples enumeração dessa tarefa levanta, por si só, várias interrogações: é Vergílio Ferreira um romancista que, nos intervalos da escrita de ficção, escreve ensaios como *divertissement* intelectual? Ou será antes um homem com uma congenial vocação filosófica e ensaística que tenta pensar a realidade que o cerca e expressar a sua mundividência através de géneros que se convencionou chamar de *romance* e de *ensaio*? E dando, eventualmente, mais crédito a esta segunda hipótese, fará sentido interrogar se há um género influenciador (o ensaio) e outro influenciado (o romance), numa lógica de causa-efeito? Sem perder de vista o tema do presente trabalho e sem querer minimizar a relevância da exploração das reflexões que se colocam, entendemos ser mais tentador e produtivo saber como estas duas formas de pensar o mundo se influenciam reciprocamente e se completam na sua diferença, afirmando-se como duas vozes para um mesmo questionar, para uma mesma reflexão.

Considerado por muitos críticos e leitores o mais ensaístico dos nossos ficcionistas, Vergílio Ferreira é, sem qualquer dúvida, figura de relevância para o estudo do ensaísmo português. Embora o próprio autor tenha, não raras vezes, afirmado ser o romance que mais o realiza²¹, o ensaio assumiu, no conjunto da sua obra, um estatuto privilegiado, tornando-se, pois, «o espaço de voo no invisível, onde se permite aos espíritos inquiridores e criadores toda a liberdade de explorarem o desconhecido seguindo regras por ele mesmo ditadas» (Almeida, 2003: 94). Esta observação de Onésimo Teotónio Almeida não só dá conta do sentido da atividade ensaística de Vergílio Ferreira, como também nos permite relacioná-la já com algumas das características mais definidoras do ensaio. De facto, o ensaio vergiliano comunga muitos dos traços definidores desses género de escrita, isto é, desenvolve-se e é apresentado de tal forma que é possível reconhecer nele o espírito ou essência que lhe subjaz, a *substantífica medula* de que fala Sílvio Lima quando discorre sobre este género (Lima, 1964).

Isto porque a atividade reflexiva e filosoficamente inquiridora corresponde em Vergílio Ferreira, como constata Maria Joaquina Nobre Júlio, a uma necessidade intelectual premente, o que a torna uma espécie de imperativo ético. Neste sentido, «Vergí-

²¹ Em relação a esta preferência, Vergílio Ferreira explica “Entre o ensaio e o romance, é neste que mais inteiro necessariamente estou, se acaso, contra o que julgo, um do outro se separam” (Ferreira, 1981^b: 249). Note-se como, nesta afirmação, o autor deixa já perceber ser contra a separação do ensaio e do romance, pois, em seu entender, os dois géneros contaminam-se reciprocamente, prolongam-se, completam-se, dando origem à vergíliana configuração de *romance*.

lio Ferreira não só pensa coisas, mas pensa *o* pensar; pensa *quem* pensa e pensa, ou interroga-se *sobre o fundamento* de todo o pensar» (Júlio, 1996:182).

Ora, é comumente aceite que o ensaio traduz, por excelência, essa estrutura interior de cariz humanista e vocação indagadora – na senda de Michel Montaigne –, que faz com que o homem seja um ser aberto à questionação, ao mistério, um ser capaz e propenso para tudo interrogar, incluindo (e diríamos nós principalmente) a si mesmo, não aceitando uma resposta, procurando sempre, pondo à prova, experimentando, buscando sempre ou, se quisermos, ensaiando.

É, precisamente, na constatação de um *eu* que contrasta a sua experiência com a dos outros, não se agarrando a qualquer certeza absoluta, que reside o espírito ensaístico (Galán, 2002), atitude tipicamente humanista e filosófica, que com facilidade reconhecemos em Vergílio Ferreira, para quem «ser homem é interrogarmo-nos e esclarecermo-nos até ao limite do possível» (Ferreira, 1995: 26).

Também a forma como Vergílio Ferreira encara a atividade da escrita, ou concretamente a obra, traduz a ideia-chave que norteia o labor ensaístico. Ao afirmar

«...a obra dita “social” realmente tranquiliza: tudo nela, com efeito, está explicado, clarificado, há apenas que tirar as consequências e agir de acordo; mas a obra que visa sobretudo a condição do homem não dá nem sugere uma “solução”, abrindo apenas os problemas para no-los revelar, nos inquietarmos sobre eles, ampliarmos até ao máximo limite a interrogação sobre nós» (Ferreira, 1995: 26),

o autor permite-nos, uma vez mais, aproximá-lo do ensaio, essa viagem que se abre em possibilidades, sendo a experimentação destas muito mais relevante do que a chegada a qualquer destino, na medida em que muito mais imperioso do que encontrar a solução ou resposta é questionar, levantar os problemas, através de uma escrita livre, onde impera o antidogmatismo e se afirma o carácter eminentemente crítico.

Ainda um outro traço definidor nos parece possível apontar a Vergílio Ferreira ensaísta ou aos seus ensaios, e que se relaciona com a dimensão universal ou o alcance da compreensão da humana condição. Neste domínio, ousaríamos mesmo estabelecer um paralelo entre as palavras e atitudes de Montaigne (referência incontornável no que respeita ao ensaio) e as de Vergílio Ferreira: ainda que a dedicatória com que Montaigne abre os seus ensaios nos fizesse supor estarmos perante uma obra demasiado egotista ou pessoal – «Eu mesmo sou o tema do meu livro» –, o texto permite perceber como, através do subjetivo e da afirmação do *eu*, se faz a descoberta do homem em geral, se

alcança a universalidade²². Em nosso entender, algo de muito semelhante acontece em Vergílio Ferreira: ao observar que «sendo um escritor censurado por muito falar do “eu”, é-me extremamente difícil falar de mim» (Ferreira, 1976: 9), o nosso ensaísta mostra distinguir falar do *eu* e falar de *si*, ou seja, evidencia consciência de que «o Eu de que me ocupo é mais profundo do que o Eu daquele que fala de si. É um Eu que diz respeito a todos os homens. A problemática da morte, a existência de Deus, a ausência de valores tudo isso parte justamente da reflexão sobre essa problemática do Eu» (Ferreira, 1981^b:149).

A explicação desta universalidade alcançada pela escrita ensaística reside, portanto, na impossibilidade do autor pensar o particular sem o enquadrar no seu contexto, isto é, através da questionação, do levantar problemas, do facto de interrogar o mundo, os outros e a si mesmo, o ensaísta atinge a dimensão universal na medida em que reflete sobre a significação do homem no mundo, sobre a sua condição.

Esta é, precisamente, uma das articulações ou fecundantes contaminações do ensaio relativamente ao romance e que para este trabalho importa ter presente – mais do que o final da vida de João Vieira, protagonista de *Em Nome da Terra*, mais do que a sua entrada no lar de idosos, que a solidão que combate com o alimentar constante da memória, fazendo dessa (re)criação do passado o sentido para um ocaso de vida aparentemente já sem sentido, o romance traz-nos a velhice, a solidão, a iminência da morte na vida do Homem e as formas que este poderá encontrar para a enfrentar e/ou aprender a viver com ela.

Neste sentido, as experiências e as reflexões do narrador-protagonista são, em nosso entender, as experiências e reflexões do Homem que, sem convicções na transcendência, se interroga, questiona a vida, o seu propósito ou falta dele, procurando, até ao último instante, o sentido possível, lembrando-nos com isso, como vimos já, as palavras do velho Cícero²³.

²² Lembremo-nos, por exemplo, das reflexões de Montaigne sobre a velhice e a morte abordadas no capítulo inicial.

²³ Se cruzarmos as duas obras em análise neste trabalho, como fizemos já no capítulo anterior e sempre que oportuno, poderíamos concluir que a ansiedade, a solidão, as dúvidas, que acometem João Vieira são as que acometem “os silvas”, porquanto o romance *a máquina de fazer espanhóis* é também ele de carácter muito mais universal que particular. Neste sentido, e ainda que não seja conhecida vertente ensaística do seu autor, não deixa de ser possível reconhecer-lhe, por detrás do enredo ficcional, essa dimensão reflexiva de cariz humanista, o que constitui mais um ponto de aproximação entre os dois romances.

1.2. *Ensaio e romance: duas vozes para a mesma dimensão (universal)*

As histórias distraem as crianças e o nosso tempo é de adultos. Não queremos por isso histórias que nos divirtam mas sim que nos perturbem. (Ferreira, 1981b: 333)

Estas palavras de Vergílio Ferreira deixam já adivinhar que a noção que o autor tem do *romance*, nomeadamente no que se refere à sua relação com o homem, não será muito diferente da que tem em relação ao *ensaio*. A dimensão problemática, a perturbação problemática, o questionar constante surgem sempre associados à atividade escrita e esta, não se lhes furtando, acabará por ser por eles impulsionada. Como nos diz Vergílio Ferreira, «o homem não repousa em si como o animal. E se isso lhe gera inquietação, incita-lhe também a criatividade» (Ferreira, 1995: 137).

Assim, Vergílio Ferreira distingue dois tipos de romance: o *romance-espetáculo*, preocupado em dar uma imagem do real, exemplificado paradigmaticamente pelo chamado “romance balzaquiano”; e o *romance-problema*, que se preocupa em instaurar uma problemática ou, nas palavras do próprio autor, «o primeiro confronta-se particularmente com as coisas e pessoas; o segundo sobretudo com as ideias. Do primeiro ficamos em saldo uma imagem do mundo e da vida; do segundo, uma questão para reflectir» (Ferreira, 1995: 21).

Por conseguinte, vemos que Vergílio Ferreira tem consciência da contaminação do romance pelo ensaio e vice-versa, sempre que «num e noutra o escritor renuncia a uma atitude de espectadorismo e sente-se forçado a afirmar a sua presença emocionada» (Ferreira, 1981b: 229). Desta forma, aquilo a que o autor chama «romance-puro-espetáculo» fica posto de parte, pois «o que nos fala à reflexão estimula-nos muito mais do que o que fala simplesmente ao interesse pelo "espetáculo"» (Ferreira, 1995: 24), afirmando-se antes a «história problema», o romance que tenta expressão da crise humana, que é, segundo o autor, a única modalidade de romance capaz de responder à nossa maioridade: «somos demasiado adultos para que nos baste o romance que não acena à profundidade, à reflexão que podem aliás implicar-se numa narrativa directa» (Ferreira, 1995: 370).

Assim se compreende que o ensaísmo, ou o espírito inquiridor e reflexivo que lhe subjaz, seja uma dominante na obra vergiliana e, como de resto pensa Vergílio Ferreira, deva ser enformadora de toda a literatura do nosso tempo.

Desenvolvendo, desde sempre, a atividade ensaística paralelamente à ficcionista²⁴, Vergílio Ferreira entende que elas devem ser um prolongamento uma da outra, não coexistindo marcadas por relações subsidiárias ou intervalares, pelo que explica: «cultivo o ensaio procurando, através dele, explicitar problemas, e devo mesmo esclarecer que a problemática que me preocupa nas obras de ensaio é mais ou menos a dos romances» (Ferreira, 1981b: 203).

Assim acontece, de facto, na obra vergiliana, de tal forma que se mostra de grande pertinência a observação de Onésimo Teotónio Almeida, ao afirmar que «a sua ficção é uma busca sisífrica do sentido perdido, mas necessário; e o romance uma de duas formas de pensar existencialmente essa busca insana. A outra foi o ensaio.» (Almeida, 2003: 94).

E se Vergílio Ferreira encarava tão positivamente a intensificação do interesse pela escrita ensaística, igualmente positivo se lhe afigura a prática do romance-ensaio, um sintoma de que à «complacência do puro espectáculo» se prefere o subjetivo questionar, sendo que «a subjectividade aí determina-se pela implicação do leitor, retirado agora do espectadorismo para se investir intensamente do que o romance lhe propõe. E eis porque o uso da primeira pessoa tanto se generalizou» (Ferreira, 1981b: 357).

Parecendo estarem tão próximos, pois, os entendimentos que Vergílio Ferreira tem do *ensaio* emotivo e do *romance-problema*, como devemos entender a sua preferência pelo segundo tipo de escrita? Que diferenças residem não obstante essa proximidade? Que qualidade possui o romance que, não estando presente no ensaio, atrai para si o autor? Vergílio Ferreira parece dar-nos a resposta, ou parte dela, a esta questão quando nos chama a atenção para a necessidade de reclamar para o ensaio a emotividade, um elemento que, na sua perspetiva, atualizaria o ensaio, aproximando-o da arte literária, tornando-o mesmo um candidato a sucessor do romance.

Porém, Vergílio Ferreira reconhece ainda que, pelo menos em dois casos muito especiais, também os seus ensaios se pautaram pela emotividade, já que «a ideia-emoção pode realizar um ensaio e não apenas um romance – como o tentei em *Carta ao Futuro*, por exemplo ou em *Invocação ao Meu Corpo*» (Ferreira, 1981b: 206). São estes, aliás, os ensaios vergilianos que mais se aproximam do romance, pois, ainda que não tenham uma série de categorias que lhe são próprias, partilham com ele a sensibili-

²⁴ De facto, o autor não concebe estas duas atividades como passíveis de uma prática e desenvolvimento autónomos, pois entende que «o homem, como sabemos, é um todo. Assim os problemas literários ou filosóficos (termo este excessivamente ambicioso) entram naturalmente no que me importa como homem e escritor» (Ferreira, 1981b: 248).

dade das ideias, ou seja, precisamente a sua qualidade emotiva²⁵. *Invocação ao Meu Corpo* parece-nos, aliás, uma longa reflexão que surge repartida e concretizada pelas vivências de João Vieira, protagonista de *Em Nome da Terra*, que, como mais adiante se verá, se interroga sobre uma série de aspetos já presentes no longo ensaio: a relação *eu-tu* e a importância deste para a definição do primeiro; o tempo, na forma como é vivido e nas marcas que deixa; a relação passado-presente e o papel da memória; a degradação do corpo *versus* a sua sacralidade e/ou transcendência, entre tantos outros aspetos.

Além da emotividade que pode ou não estar presente no ensaio, fazendo com que este se torne mais ou menos próximo do romance, uma outra questão permite fazer uma certa diferenciação entre ambos – o romance seria, por assim dizer, uma manifestação primeira do que se é, enquanto o ensaio seria já uma reflexão sobre essa forma de ser, pois, de acordo com Vergílio Ferreira, primeiramente é-se e só depois se fala do que se é – «ora não somos como nos apetece – nem quando nos apetece, se verdadeiramente queremos ser em profundidade e autenticidade, mas de um modo geral é sempre possível dizermos o que somos» (Ferreira, 1981b: 205). Por conseguinte, é pelo romance que o autor se situa imediatamente na vida e nele próprio, sendo o ensaio uma expressão segunda, ou, como tão oportunamente sintetiza o autor, «aquela a que o meu modo de *ser* passa uma procuração de pensar» (Ferreira, 1981b: 207).

Com esta afirmação, Vergílio Ferreira ilustra bem, além das diferenças, a relação de prolongamento entre o ensaio e a ficção, ou seja, à implantação no domínio do sensível permitida pelo romance, acresce a possibilidade de discussão indagadora que o ensaio representa.

Além do ensaio, o romance será a outra forma de expressão de um problema, num mundo cada vez mais problemático, de modo que o grande tema que possamos apontar à obra romanesca de Vergílio Ferreira será fundamentalmente o mesmo que vimos já nortear o ensaio – o humanismo, que o autor explica que deve ser lido, neste sentido, como «a possibilidade de fundar em dignidade e plenitude a vida do homem» (Ferreira, 1981b: 207), a interrogação sobre a vida, o destino e a condição humana.

²⁵ Facilmente o leitor admitirá reconhecer essa qualidade emotiva nos ensaios vergilianos e, mesmo naqueles onde, por forças circunstanciais, se impõe um certo “cunho” pedagógico ou erudito, não deixa de transparecer um ensaísta de todo avesso aos dogmas, às verdades feitas e sempre pronto a questionar. Residirá aí, em nosso entender, grande parte do êxito da sua escrita, pois «concordando ou discordando, o leitor deixa-se por ela [a prosa ensaística] embrenhar com o autor no labirinto do seu pensamento, viajando pela mão de um estilo seguro e límpido, sentindo, sem dar por isso, que avança porque, no fundo, lhe está a ser transmitido aquilo que Virgínia Woolf exigia do ensaio – prazer» (Almeida, 2003: 101).

Não obstante ter proclamado, por diversas vezes, o fim próximo do romance, Vergílio Ferreira viu nele, até ao fim, uma forma de arte, como toda a arte, válida, capaz de expressar a problemática humana, em toda a sua complexidade. Se, inicialmente, o autor partiu de uma problemática eminentemente social, compreendeu, depois, que essa temática, sendo descritiva e limitada, desenvolvia-se superficialmente, se tivermos em conta a densidade e profundidade da vida, pelo que a uma questionação sobre os problemas práticos e «urgentes», Vergílio Ferreira preferiu a defrontação do homem com a sua própria condição e com as questões deveras «importantes», isto é, optou por, não uma obra «que apenas *informasse*», mas aquela que «se decidisse pela *perturbação*» (Ferreira, 1995: 25).

Nunca conformado com o princípio de que determinadas ideias devessem ser excluídas do romance, Vergílio Ferreira levou essas ideias para a sua ficção e, vivenciadas emotivamente, elas traduziram-se em obras que se tornam, à semelhança do ensaio, de uma dimensão universal, pois não é o indivíduo que interessa ao romance vergiliano; mas o homem, que na e pela sua introspeção, pelo seu interrogar, pelo seu subjetivismo, alcança o que é comum aos outros homens, «o espelho em que todos os outros homens se podem rever» (Ferreira, 1981b: 215), afinal, a humana condição.

1.3. Do eu ao Homem

Como sumariamente abordámos, perpassa, na obra vergiliana, uma tentativa de elevar os problemas individuais à generalidade dos homens – não estamos perante o *eu* que fala de si, mas o *eu* que fala de todos, do humano, pois qualquer que seja a problemática tratada – a inevitabilidade da morte, a (in)existência de Deus, a solidão, o absurdo do fim, a ausência de valores...–, e não obstante a questionação do *eu*, a indagação avança do homem até ao Homem.

Por conseguinte, o herói vergiliano adquire uma dimensão muito *sui generis*, porquanto, mais do que a sua individualidade, afirma a sua humanidade, ou, nas palavras de Robert Bréchon, trata-se de «un *je* paradigmatique, capable de rendre compte des phénomènes humains en générale», através de uma «fiction que pense», isto é, não há ideias ou teses pré-concebidas que se tentam provar, antes ideias que nascem à medida que o romance avança, graças a uma espécie de «tempête sous un crâne» (Bréchon,

1995: 117), a uma atividade espiritual individual, como que ensaística (veja-se a já abordada articulação entre o ensaio e a ficção vergilianas), diríamos mesmo solitária²⁶.

Obviamente que este tipo de protagonista e a forma como se movimenta ao longo do romance trazem-nos uma série de implicações em termos das demais categorias da narrativa. Desde logo a *ação*, pois, como vimos, as ideias surgem naturalmente, como vêm ao pensamento, e com essa mesma naturalidade são partilhadas com o leitor, não tanto por sequências narrativas ou mesmo pelas convencionais ações secundárias, mas pelos diálogos estabelecidos, muitas vezes do protagonista com ele próprio ou, como é o caso de *Em Nome da Terra*, com um *tu* que não deixa de estar ausente e, por isso mesmo e pese embora o tom de coloquialidade possível de apontar, mais não é que um extenso e intenso monólogo.

De facto, o romance *Em Nome da Terra* retrata uma temática já desenvolvida anteriormente, repetindo numa escrita que não deixa de ser nova e atrativa, técnicas discursivas e narrativas, bem como alguns traços de personagens de obras anteriores.

A “história” (ou as histórias) é contada por um narrador autodiegético – João, um juiz aposentado, escreve uma longa e comovida carta de amor a Mónica, sua esposa já falecida, expressando através dela a angústia provocada pela perda da juventude e da agilidade, a saudade de um tempo de perfeição, sugestivamente representado pela vitalidade de Mónica, professora de Educação Física, criando um tempo outro que não esse presente de solidão e perda:

«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. É quando o que é grande acontece (...) Queria dizer-te como me sinto agora humilde e infeliz na bruteza do meu ser.» (ENT: 9 e 11).

Não é novidade, aliás, o fascínio que Vergílio Ferreira tem pela carta, entendendo-a como um texto envolvido em mistério e poesia: «Seduz-me o halo de mistério que rodeia uma carta: papel de acaso, redigido numa hora intervalar, um vento de acaso o leva pelos caminhos, o perde ou não aí, o atira ao cesto dos papéis e do olvido, ou o guarda entre os sinais da memória» (Ferreira, 1966: 10)²⁷.

²⁶ Como observa o próprio Robert Bréchon, «le roman contemporain tend au soliloque» (1995: 117).

²⁷ Além da obra ficcional ser marcada pela presença mais ou menos recorrente da carta, desde os romances aos contos e talvez com um ponto culminante no seu último livro *Cartas a Sandra*, também na escrita diarística e ensaística se encontra expresso esse fascínio. *Carta ao Futuro* é, talvez, um dos seus melhores exemplos, pois apesar de surgir com a estrutura típica do género epistolar, o texto trata-se de um ensaio filosófico, extremamente poético, valorizando-se muito mais estas dimensões do que a função estritamente comunicativa ou imediatista da carta. Logo no início, Vergílio Ferreira explica «Escrevo pelo

Pode mesmo dizer-se que o que une todas as cartas da obra vergiliana é o facto de não obedecerem à função nuclear da carta, isto é, não são destinadas à comunicação entre as pessoas, constituindo, nas palavras de José Rodrigues de Paiva,

«um veículo para a incomunicação. Quer porque, interceptadas, não cheguem ao destinatário; quer porque o seu emissor não as envie; quer porque simplesmente se destinem a expressar uma ironia jocosa sem pretender fechar um circuito comunicativo; quer, finalmente, porque os evocados destinatários aos quais se dirigem, sejam, efetivamente, apenas matéria de evocação, existentes tão-só na memória e na saudade dos emissores que escrevem a mulheres mortas para ainda lhes darem vida pela palavra recriadora. As cartas de Vergílio Ferreira são, na verdade, muito mais para monologar do que para dialogar.» (Paiva, 2003: 306)²⁸.

Assim acontece nesta carta de João a Mónica. Ora, tendo presente a “intenção primeira” de João Vieira, o narrador autodiegético, isto é, a de escrever uma carta a sua esposa já falecida, facilmente se identifica Mónica como narratária/destinatária dessa longa carta e, apesar de, mas principalmente por estar ausente, ela representa o motor da narrativa — a tal ponto Mónica é evocada, interpelada, lembrada e, acima de tudo, recriada na sua perfeição quase divina, que a ausência se converte em presença. Assim, assim, àquilo a que Helena Carvalhão Buescu chama presentificação na ausência pela ausência, ou, nas palavras de Cândido Martins, uma dialética pendular de ausência-presença (Martins, 2005: 39). Como observa ainda Helena Carvalhão Buescu,

«esta estratégia epistolar age no sentido da manutenção da co-presença entre a vida e a morte, a presença e a ausência, o passado e o presente, o corpo e a memória — a “epistolaridade”, porque de alguma forma presentifica, implica o exercício da relação de comunicação.» (Buescu, 1995:132).

As evocações, as interpelações contínuas a Mónica, a repetição frequente do seu nome sugerido e sugerindo o timbre melancólico característico do oboé e que acompanha todo o romance, propiciando uma atmosfera onírica, o momento de evocar, de reviver, ou antes, de recriar o passado, vencem a morte e fazem de Mónica o *tu* presente, o «tu inventado para vencer a solidão.» (Bulger, 1995: 149).

prazer de comunicar mas se sempre estimei a epistolografia, é porque é ela a forma de comunicação mais directa que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo» (Ferreira, 1966: 10).

²⁸ A propósito desse *eu* vergiliano «mergulhado na originária desesperança da existência de um Tu, que seja, em diálogo, seu interlocutor», José Rodrigues de Paiva entende que este estado de «solitária incomunicabilidade» está associado «ao carácter fragmentário de um mundo de que o romance, igualmente fragmentário, mais desconstruído do que construído, realizado enquanto obra de arte sobre um projeto de desestruturação, deve ser representação literária», acrescentando que nos romances vergilianos, o homem, sendo heideggerianamente um ser-para-a-morte, é também um ser-para-a-solidão, «para a mais completa incomunicabilidade» (Paiva, 1995: 459).

Também na escrita diarística e ensaística Vergílio Ferreira reflete sobre a relação e definição do *eu* face à existência de um *tu*. Em *Invocação ao Meu Corpo*, por exemplo, no capítulo que consagra àquilo a que chama os Quatro Mitos Modernos, Vergílio Ferreira entende o Erotismo, um desses mitos, como o vértice onde se unem dois extremos, ou seja, o conflito da possibilidade e da impossibilidade, a comunhão do *eu* e do *tu*, pois o Erotismo investe-se de uma forma de acesso ao Absoluto, à essência da vida, ao Ser:

«O acto amoroso é assim a absurda tentativa de reduzir um “tu” a um “eu”, de nos situarmos no íntimo dele para o sermos dele para nós (...) Eis porque a morte sela os amantes absolutos que intentam violar os limites humanos (...) O acto amoroso é a tentativa maior de vencer a radical solidão do homem. Assim o amor se coroa da legenda que fala de comunhão, do desespero e da ruína. (Ferreira, 1994b, 176)²⁹.

O facto de a longa carta escrita por João Vieira ter como destinatária Mónica, já falecida, leva-nos a reconhecer nessa escrita uma outra função, uma intenção muito mais profunda do que simplesmente a de escrever no sentido de comunicar, de dizer algo. Muito mais que dizer algo, João pretende viver, reviver, recriar.

«...mas agora quero é amar-te a ti. Amar-te quando havia o teu corpo e o imenso que nele acumulei. O amor é isso, querida, acumular no começo para se ir depois gastando pela vida fora (...) Estás inteira jovem perfeita. Agora. Como é bom dizer jovem. Dizer perfeição.»

«Deus criou o mundo com palavras. Vou-te criar até à morte.» (ENT: 116 e 122).

Assim, e à semelhança do que acontece com a intenção/intenções de Paulo, de *Para Sempre*, ao escrever *Cartas a Sandra*, também João Vieira, protagonista de *Em Nome da Terra*, se move no sentido de tornar reais momentos, sentimentos, no fundo, a própria imagem de Mónica naquilo e na forma que ela possui de perfeito, de transcendente, de divino, tornando-se a carta «um sistema de sedução do outro mas também de autocomplacência por parte de quem escreve» e o «amor, portanto, é o vector para a eternidade» (Piwnik, 2005: 36).

Esta atitude de ambos os protagonistas vergilianos reflete-se nas palavras de Xana, filha de Paulo, quando procura compreender a necessidade de seu pai escrever à mulher que ama, não obstante ela ter já morrido: «...a razão por que o meu pai escreveu

²⁹ Também este “diálogo” com interlocutores silenciosos, mudos não é aspeto novo na obra vergiliana. Além da invocação ao próprio corpo, outros interlocutores mudos se destacam na ficção: veja-se, por exemplo, o que acontece em *Até ao Fim*, concretamente no “diálogo” que Cláudio estabelece com o corpo morto do filho ao longo do velório, ou em *Para Sempre*, na interpelação fortemente emotiva que Paulo faz a Sandra, também já morta. Como diz Fernanda Irene Fonseca, «o “tu” é sempre inexistente como verdadeiro interlocutor e sempre violentamente desejado, presença ausente.» (Fonseca, 1992: 143).

as cartas suponho ser a de poder objectivar a irrealidade ou memória emotiva de minha mãe, tornar a sua imagem mais real, digamos mais verdadeira na sua afeição ou paixão por ela» (Ferreira, 2002: 26)³⁰.

As cartas dos romances vergilianos constituem, sem dúvida, um dos muitos exemplos em que se esbatem as fronteiras entre géneros e tipos de escrita. Da epistolografia, da técnica de ficção romanesca, desaparece tudo quanto é formalismo para ecoar apenas a mensagem, em todo o seu lirismo e expressividade. Note-se que, comumente, se reconhece ao texto literário a maior liberdade criadora, é o texto onde as palavras, por si só, têm e veiculam sentido, onde a função poética se sobrepõe a todas as outras.

É, precisamente, e como foi já referido, pela memória e pela palavra que se torna possível a recriação, o tornar real o irreal, pois, como observa Fernanda Irene Fonseca, estamos perante

«uma ficção da linguagem que tem uma vocação dialógica inerente ao facto de ter nascido na e para a interacção face a face, de ter sido criada pelo Homem para vencer a sua irremediável solidão, chegando até ao Outro e até ao Real. Vocação tão forte que dela lhe advém mesmo o poder de criar esse Outro e esse Real que, afinal, não existem senão com a realidade que a linguagem lhes dá.» (Fonseca, 1992: 145).

Esta opção epistolográfica tem, como afirmamos, implicações significativas ao nível das tradicionais categorias da narrativa. Sendo a memória que permite lembrar, (re)criar factos, afirmando-se ela como uma espécie de filtro que selecciona o que deve ou não ser trazido para a carta que vai escrevendo, João não nos conta uma história, mas histórias, isto é, o leitor é posto em contacto com episódios da vida passada, pelo meio das quais surgem reflexões sobre os temas tão caros a Vergílio Ferreira, motivadas quer pelas memórias, quer pelas suas experiências presentes, como utente do lar de idosos. Maria Joaquina Nobre Júlio, constata, a este propósito, que fará todo o sentido aplicar-se o termo *confusão* (mais do que propriamente *oposição*) entre passado e presente, uma vez que «passado e presente muitas vezes quase se confundem na vivência do protagonista-narrador que dispõe do passado a seu bel-prazer, considerando o momento oportuno em que trará ao discurso este ou aquele facto, esta ou aquela personagem» (Júlio,

³⁰ É dessa irrealidade que fala Paulo, nas cartas que escreve, a irrealidade de um tempo que não é presente, não é passado, de um tempo que se vive porque se cria, pela memória, pelas palavras: «Podia pensar-te lembrar-te nos momentos de alguma desavença para que a tua fascinação recuasse para fora de ti. Ou quando simplesmente eu via em ti apenas, como dizer-te? a materialidade que te pertencia. Nunca lembro, estou cego para te ver assim. E o que flutua à minha volta é a tua irrealidade para te amar como nunca te amei» (Ferreira, 2002: 152).

1996: 99). Como constata Massaud Moisés, a propósito desta composição narrativa peculiar,

«Vergílio Ferreira faz romance menos com os factos do que com os pensamentos, com os sentimentos, que eles desencadeiam: é o pensar, é o sentir que movimentam as cenas. Estas, ali estão, por certo, mas é como se não fossem nada sem as palavras para as dizer, e as palavras é que acionam o motor da narrativa.» (Moisés, 1995: 423).

Assim se desenvolve a diegese do romance, caracterizada, portanto, pela espontaneidade, pelas hesitações, pelas repetições, à semelhança do que acontece com a(s) memória(s), conferindo a ilusória sensação de domínio do tempo, como adiante se verá.

De facto, a memória é sentida pelo narrador como a única companhia que tem dentro do lar (Machado, 1995) e que, de certa forma, lhe atenua a solidão, porquanto confessa: «A companhia que me dá uma certa ajuda é a memória do que passou e existe agora num estranho irreal» (*ENT*: 45). Agarrar-se à memória³¹ é, de certo modo, agarrar-se à vida, ou viver tendo a memória como alimento: «Tenho uma memória longa a cumprir, querida...» (*ENT*: 85).

Ora, também sob este aspeto a obra atinge uma dimensão universal. Na verdade, a carta de João a Mónica é, como observa Rosa Goulart (1995: 299), o pretexto para uma importante reflexão sobre «um problema cadente da sociedade contemporânea» a velhice e a solidão a que são votados os idosos. Assim, a solidão em que vive João Vieira não é propriamente aquela que é desejada e plenamente vivida, dando lugar a excelentes momentos de reflexão e criação. A solidão que vive o protagonista de *Em Nome da Terra* é «imposta» e tem «o travo de uma espoliação».

Neste sentido, a forma como Márcia, a filha de João que decide interná-lo no lar (*depositar* é o termo tantas vezes usado ao longo do romance) e vai fazendo desaparecer todos os objetos pelos quais o protagonista tinha afeto, retrata, por extensão, a forma como os idosos são desvalorizados, ignorados, por vezes, desrespeitados nas suas sensibilidades, quer em relação à posse e sentimentos por determinados objetos e espaços, quer em relação às suas vontades, anseios, como demos conta no capítulo inicial deste trabalho. Por conseguinte, atrevemo-nos a aplicar ao romance *Em Nome da Terra* as palavras que Maria José Cantista (2003: 124) tece a propósito de para Sempre: «a densidade emocional atinge o seu clímax, já que as alegrias e os sofrimentos do narrador

³¹ Cândido Martins (2005: 46), a este propósito, refere a memória como «a única companhia quando quase tudo é limitado».

(...) coincidem afinal com as experiências humanas gerais». O nosso entendimento aproxima-se também ao de Mariberta Carvalhal Garcia (1995: 260), grande amiga de Vergílio Ferreira, que confessa considerar mais *Em Nome da Terra* «uma bela carta de amor a todos os que, quando incomodam, vão sendo irradiados da família e arrumados num lar...».

Também no capítulo anterior mostramos como neste processo de desapropriação a vários níveis, o idoso é fustigado pela passagem inexorável do tempo e pelos efeitos que ela produz em si e na relação que tem com o mundo. E se a inevitabilidade da passagem do tempo angustia o homem, ela é ainda mais implacável com o idoso, para quem o tempo parece estar a terminar, pondo-o em contacto com a degradação, com a perda, com a proximidade da morte.

A passagem do tempo e o sentido da vida (ou a ausência dele) são, como é sabido, temas muito caros a Vergílio Ferreira e aos quais dedica frequentes reflexões. Do diário ao ensaio, concretizados nas angústias das personagens que cria, Vergílio Ferreira não deixa de se mostrar, também ele, angustiado com este problema, porquanto ele põe a nu a efemeridade e finitude do Homem. Aliás, como bem observa Maria Joaquina Nobre Júlio, o tempo torna-se frequentemente, na obra de Vergílio Ferreira, metáfora da condição do Homem (Júlio, 1996: 100). Interessa, pois, perceber que tratamento é dado ao tempo no romance *Em Nome da Terra*, sendo que se revela quase inevitável aludir às reflexões ensaísticas do autor, já que, como por diversas vezes salientámos, o diálogo entre um e outro tipo de escrita é uma constante.

Definido, genericamente, como «a duração sucessiva de qualquer fenómeno ou do movimento real das coisas», o tempo sempre se afigurou ao homem como um enigma impenetrável – «Os filósofos antigos perguntaram à esfinge o que era o tempo, mas ela nada lhes respondeu, porque era o próprio tempo feito estátua de silêncio!» (Alves, s/d: 1276).

Sendo uma realidade abstrata e à qual o homem nunca se conseguiu impor nem contrariar, o tempo surge frequentemente simbolizado pela rosácea, pela roda com o seu movimento giratório, e por demais figuras circulares tradutoras desse movimento imparável, imagem móvel da móvel eternidade, na definição agostiniana do tempo.

Procurando exorcizar a angústia e o efémero, o homem contemporâneo procurou formas de indicar apenas o instante presente, de fugir à roda inexorável, aplicando à relojoaria a forma quadrada, símbolo do espaço, da terra, da matéria. Esta passagem simbólica do temporal ao espacial reflete-se também na arquitetura, na escultura, ou

mesmo através das festas, orgias rituais, verdadeiras fugas para fora do tempo. Também aqui, tempo e espaço estão indissolivelmente ligados, pois «sair do tempo é sair totalmente da ordem cósmica para entrar numa outra ordem, num outro universo» (Chevalier e Cheerbrant, s/d: 640)³².

Ora Vergílio Ferreira não poderia, dada a sua vertente filosófica existencialista, abstrair-se desta temática. *Invocação ao Meu Corpo*, por exemplo, ensaio que entendemos quase que uma “arte poética” que se concretiza na escrita ficcional³³, mostra que o tempo é, para Vergílio Ferreira, criação do homem. No capítulo “Espaço do Originário, o Eu”, Vergílio Ferreira tece uma das mais poéticas reflexões sobre o tempo, onde o refere, quase sempre, através de um discurso figurado, metafórico, de grande sugestividade.

Afirmando que «Deus não tem tempo, nem as palavras, só o homem o poderia inventar» (Ferreira, 1994b: 79), o ensaísta procura expressar essa realidade abstrata, utilizando expressões metafóricas como «forma humana de se ser», «criação do homem», «nossa invenção», «forma da nossa irradiação», «modo de estendermos o nosso domínio», «facho com que iluminamos as brumas da distância», «jacto que de nós emana»³⁴, e tantas outros exemplos que ilustram a ideia de que o tempo é um produto do homem, resulta como criação humana e como forma de prolongar essa forma de ser, pensamento que se reflete no nome atribuído pelo autor a este capítulo do ensaio – “Espaço do Originário, o Eu” – que afirma a forte significância que o argumento antropológico tem no pensamento vergiliano.

Não obstante, parece-nos curioso observar que, mesmo sendo criação do homem ou partindo dele, o tempo, à semelhança de outras realidades, torna-se tema de obsessão de Vergílio Ferreira, quase que ganha vida própria, revela-se invencível, criação incon-

³² De forma muito sintética, poderemos ter presente, para melhor entendermos a forma como o tempo é vivenciado pelo homem, os três grupos em que se agrupam as teorias que procuram decifrar o tempo: as teorias objetivas, segundo as quais o conceito de tempo é intuitivo, uma vez que deriva apenas da experiência externa dos sentidos; as teorias abstrativas, à luz das quais o conceito tempo é abstrato ou discursivo, dado que depende de duas formas de conhecimento – o intelecto e os sentidos externos; as teorias subjetivas que defendem uma dimensão transcendental, pois só *a priori* o conceito deriva do nosso conhecimento, já que se trata de uma forma pura da intuição interna (é nestas teorias que se apoia o pensamento existencialista).

³³ Este nosso entendimento resulta do facto de não ser só na reflexão sobre o tempo que estas obras se irmanam; elas fazem-no, aliás, em tantas outras temáticas, de que constitui também bom exemplo a da degradação/sacralidade do corpo, como adiante se verá.

³⁴ Todos os exemplos apresentados se encontram dispersos nas páginas que constituem a reflexão que o autor faz sobre o tempo, isto é, ao longo do capítulo “Espaço do Originário, o Eu”, pp. 55-134 do ensaio *Invocação ao Meu Corpo*.

trolável pelo criador, sendo este um dos motivos da angústia tipicamente existencialista, pois o tempo, nossa invenção, torna-se condição que tudo em nós condiciona.

Partindo, então, da ideia de *Invocação ao Meu Corpo* como uma “arte poética”, como uma reflexão filosófica e profunda, posta em prática na escrita ficcional, vejamos, portanto, como João, o protagonista de *Em Nome da Terra*, realiza as considerações de Vergílio Ferreira, tornando-se possível encontrar no romance essa noção de tempo como criação humana e, simultaneamente, como realidade abstrata que “foge” ao domínio humano.

Logo ao iniciar a sua longa carta a Mónica, João mostra que não quer viver o presente, ou antes, quer um presente diferente: «Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar (...) Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes. É quando o que é grande acontece.» (ENT: 9). Movido por esse desejo de recriar um tempo, um momento e mundo novo, sem degradação nem morte, João manipula o tempo, serve-se dele, joga com ele a seu favor quando ele lhe desagradar: «Deixa-me ser só futuro, o presente que espere, porque é um estupor.» (ENT: 29)³⁵.

E o mesmo processo de manipulação, de jogo com o tempo acontece em relação às várias “histórias” que João conta. São histórias passadas, histórias que vive no presente, no lar onde mora, mas que são convocadas por si consoante a sua vontade, ao sabor do livre fluir do seu pensamento, num processo bastante semelhante ao que encontramos em *Para Sempre*, quando assistimos às memórias de Paulo, ao abrir de todas essas portas para o passado, presente, futuro, para um tempo que não existe fora desse mundo recriado: «... a coisa fez-se anunciar, não entrou assim pelo corpo dentro sem educação. Mas já te conto. Queria primeiro falar-te do Teo»; «... mas eu ia falar-te do Penedo que foi para o meu quarto, já te digo. E do José de Barros» (ENT: 191 e 231, respetivamente).

À semelhança do que acontece nas reflexões do ensaio, também no romance este domínio do homem sobre o tempo é ilusório, ou seja, ainda que o homem consiga, de facto, manipular o tempo, essa manipulação tem limites, limites muito mais restritos do que a capacidade do tempo para fugir dela. Fora do mundo que recria, João tem de enfrentar, como vimos, a passagem inevitável e devoradora do tempo (*chronos*), suportar as consequências dessa passagem e preparar-se para um futuro (o fim), que chegará bre-

³⁵ Mesmo quando, pela memória, (re)vive momentos de grande sofrimento, como o que lhe é provocado pela doença e degradação de Mónica que sempre acompanhou, João domina o tempo – avança, recua, omite: «Mas estou farto do horror em ti, vou-te visitar no tempo da perfeição» (ENT: 90).

ve. O tempo corruptor que Vergílio Ferreira refere no ensaio, é por João chamado tempo cósmico, aquele que passa, quer queiramos, quer não: «Nós temos um relógio interior, não sei se sabes. Temos. É o do tempo da vida, tempo cósmico, passa por todo o ser vivo» (*ENT*: 185).

Arrastado por um tempo que teima em passar, um tempo irreversível que tudo leva consigo, João sente a velhice que então vive como a última idade imensa: agora, que começou, ela será quase eterna «Porque a velhice é imensa, querida Mónica, a velhice é incomensurável»; «Na velhice já todo o real se esgotou, o que fica dele é a imaginação ou um divagar sem consistência, farrapos soltos à deriva» (*ENT*: 225 e 213 respetivamente). Como reflete João, num tempo de despojamento, fica-lhe a imaginação, essa imaginação sensível que ele diz ter e que, aliada à memória e pelo poder criador da palavra, lhe possibilita vencer o tempo, sentir-se, novamente, «Senhores da terra, do tempo» (*ENT*: 171).

Antes de finalizarmos esta análise da opção epistolográfica e das implicações na composição narrativa, e porque acabamos de refletir sobre o tratamento dado ao tempo, parece-nos interessante uma chamada de atenção para uma certa circularidade que, não obstante a espontaneidade referida, é possível apontar à ação deste romance. Cândido Martins (2005: 46) fala – a este propósito e refletindo sobre essa «memória presentificadora» – de uma «circularidade repetitiva». Esta circularidade vê-se, sem dificuldade, nos diversos episódios e na forma como eles são trazidos ao presente, deixados em suspenso para serem retomados, repetidos, novamente abandonados.

Ainda no que se refere a este modo de conduzir a ação, e concordando, obviamente, com as observações dos críticos e analistas da obra vergiliana, ousaríamos avançar com um outro entendimento – mais do que circularidade, entendemos ser possível falar-se de um progresso em espiral, porquanto reconhecemos, além dessa dimensão cíclica e repetitiva, uma certa progressão.

Vejamos: a diegese do romance é iniciada, depois de alguns parágrafos introdutórios, com a frase «Em nome da Terra, dos astros e da perfeição», frase aliás, que vai ecoando ao longo de todo o romance, como uma espécie de oração que João vai fazendo para consigo mesmo (Machado: 2005). Ora é precisamente com esta frase que se encerra a diegese. Todavia, se, na primeira evocação do passado, João reproduz as palavras com as quais Mónica reagiu ao batismo que ele lhe ministrou, quando, jovens, desceram ao rio, numa perfeita comunhão com o mundo (terra e astros), no final da obra e quando

parece que a ação se fecha, torna-se criação e, num presente alimentado pelo passado, João, pelo poder demiurgo da palavra, inventa um futuro.

«E vão sendo horas enfim de descermos ao rio. Amanhã talvez? Hoje. Um dia. Estará uma noite quente, caminharemos de mãos dadas. O anjo não virá, que teria lá que fazer? vamos sós. Não terei medo da tua presença com toda a sua força de me fazer ajoelhar. Olharei o teu corpo na sua transparência incorruptível. Sofrerei em mim a descarga do universo e não gritarei o teu nome. Porque estará em mim e eu hei-de sabê-lo. A areia brilhará de uma luz pálida, pisá-la-emos devagar a um impulso fortíssimo e lento. Estaremos nus desde o início, sem vergonha anterior. Nudez primitiva, não a saberemos. Porque será uma nudez para antes de os deuses nascerem. Então mergulharemos nas águas do rio e deitar-nos-emos na areia. E olharemos o céu limpo e sem estrelas. E acharemos perfeitamente natural, porque a iluminação estará em nós. Erguer-nos-emos por fim e eu baixar-me-ei ao rio e trarei água na concha das mãos. E derramá-la-ei imensamente e devagar sobre a tua cabeça. E direi para toda a história futura, na eternidade de nós

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

E tu dirás está bem.» (ENT: 294).

Poder-se-á afirmar que a palavra, realizando a memória e a imaginação, se torna meio para a criação, conferindo ao homem a categoria de «uma nova raça divina», portadora de «uma mensagem dos confins das eras» (ENT: 1997: 16): «E eis pois que a palavra surge na minha boca — alguém aí a pôs, a transmitiu, para que o mundo fosse de novo criado» (Ferreira, 1994b: 296). É Vergílio Ferreira que, admitindo a criação do mundo pela palavra (note-se a utilização da expressão *de novo*), faz esta afirmação no ensaio, embora com relativa facilidade a pudéssemos colocar na boca de João Vieira, afinal... «Deus criou o mundo com palavras. Vou-te criar até à morte» (ENT: 122).

2. Perfil da escrita de valter hugo mãe

2.1. Alta literatura escrita em letras minúsculas

A minha história é a de todos os homens. Não é história nenhuma, não tem novidade. (amfe: 118)

Sendo um escritor ainda muito jovem, não há grandes reflexões escritas sobre valter hugo mãe e a sua obra. Além de algumas resenhas aos seus romances, de notícias ou reportagens sobre os diversos prémios já recebidos, o que se encontra são sobretudo entrevistas, na ânsia de se conhecer melhor esse “tsunami”, como lhe chamou José Saramago, a propósito do seu segundo romance, distinguido com o galardão literário com o seu nome.

No entanto, e não obstante esta compreensível ainda escassa informação, é inevitável a referência à opção do autor pelas minúsculas, mais do que no seu nome, na escrita dos seus romances – uns acham-na polémica ou provocadora; outros encaram-na como estilo ou liberdade artística. De facto, a escrita exclusivamente em minúsculas marca os seus quatro primeiros romances, naquilo que parece ser um ciclo encerrado, precisamente, pela obra *a máquina de fazer espanhóis*, como que completando um percurso de vida. Na verdade, a escolha dos seus protagonistas confirma este “percurso biológico” – ainda que se tratem de personagens e de intrigas perfeitamente autónomas, que nada têm a ver umas com as outras, o certo é que estão nelas ou por elas representadas as quatro idades da vida.

Vejam: *o nosso reino*, o seu primeiro romance, tem como protagonista uma criança; *o remorso de baltazar serapião* tem um jovem como protagonista, sendo também jovens as personagens que com ele mais se relacionam; o terceiro romance, *o apocalipse dos trabalhadores*, é protagonizado por maria da graça que, com a sua amiga, representa a idade adulta; a velhice vem retratada no quarto romance, *a máquina de fazer espanhóis*, quer através de antónio silva, o protagonista, quer através da grande maioria das personagens, como ele, utentes do lar de idosos. Como constata o próprio autor, a propósito destes quatro romances que, nas suas próprias palavras, como que completam «uma certa tetralogia» (Leite, 2012: 79), «Os meus livros foram envelhecendo» (Cunha, s/d, webgrafia).

Este amadurecimento não deixa de nos colocar uma questão interessante, que é a do relacionamento do autor, recentemente entrado nos quarenta anos, com este último protagonista. Aliás, o romancista tem plena consciência disso quando afirma «Não sei se também eu não precisei de envelhecer. Posso entender a maria da graça, mas o senhor silva é uma ficção de uma pessoa que não sou» (Cunha, s/d, webgrafia). Em entrevista a Judite de Sousa, o romancista expressara a ideia de completude que esta «tetralogia» lhe permitiu:

«O ir dos oito aos oitenta e quatro anos é uma espécie de compensação para a possibilidade de eu também morrer daqui a algum tempo, a possibilidade de eu sentir que completei alguma coisa (...) A mim não me interessa morrer cedo ou morrer tarde, interessa-me morrer completo, com essa ideia de apaziguamento.» (Sousa, 2011, webgrafia)

É precisamente a escrita que lhe possibilita essa grande aventura de descoberta do «lugar do outro» e, nesse sentido, *a máquina de fazer espanhóis* é considerado pelo próprio autor o livro mais arriscado, uma vez que «projecto nas personagens uma vivên-

cia que não é nem pode ser minha. Um senhor de oitenta e quatro anos, o que espera, quer ou o que faz da vida, é substancialmente diferente do que se passa comigo» (*A Voz da Póvoa*, 2010, webgrafia).

Neste “percurso de vida” como podemos, pois, entender a escolha exclusiva das minúsculas? Como interpretar essa transgressão? Que preocupação teve o autor ao assumir esse estilo? É o próprio valter hugo mãe que, nas várias entrevistas, vai respondendo a estas questões. Em seu entender, «as minúsculas, basicamente, existiam para não fazerem muito» (Leite, 2012: 79), ou seja, valter hugo mãe esperava dar aos seus textos uma certa natureza livre, semelhante à fala, que «não tem sinalética, tem uma certa respiração» (Sousa, 2011, webgrafia). Usando a imagem da dificuldade de uma boa condução quando há uma parafernália de sinais de trânsito, o autor defende que «é preciso haver uma certa parcimónia no uso da sinalética. E eu creio que na escrita é preciso, por vezes, fazer isso» (Sousa, 2011, webgrafia). Foi, precisamente, esta a sua intenção, a de voltar a uma certa oralidade, a de criar um «efeito de verdade» no texto, como que correspondendo efetivamente à fala e ao pensamento de alguém.

Esta “liberdade gráfica” com vista quer a uma limpeza formal do texto, quer a um desejado acelerar da escrita e, conseqüentemente, da leitura, através do uso das minúsculas, poderá ser uma influência de poetas marcantes no percurso de valter hugo mãe, como, por exemplo, Al Berto, para quem, num poema, nenhuma palavra deve levantar a cabeça acima das outras. É o próprio romancista que confessa «leveei esta imagem à letra também por uma espécie de democracia das palavras.» (Nunes, 2010, webgrafia).

Mas onde nos leva, pois, este estilo em velocidade? Além das minúsculas com que escreveu os seus romances, que outros aspetos sobressaem da obra de valter hugo mãe? Pretendemos, de algum modo, anunciar essa dimensão com o título escolhido para esta parte do trabalho, que constituiu, aliás, uma forma de destaque de um programa televisivo brasileiro em que o jovem romancista português foi entrevistado – “Alta Literatura escrita em letras minúsculas”.

De facto, a profundidade da obra (entendemos aqui o conjunto dos romances publicados e não este ou aquele em específico) até agora dada a conhecer – estamos também a considerar *O Filho de Mil Homens* (2011), o romance posterior à obra que constitui matéria específica deste trabalho –, nada tem de minúsculo³⁶. Compreendendo

³⁶ Outros artigos exploram esta ideia em expressões como, por exemplo, “Tudo em minúsculas, tudo em grande”, ou, “As grandes minúsculas de valter hugo mãe”(Nunes, 2010, webgrafia).

e concordando com a expressão do referido programa televisivo, entendemos como “alta” a escrita de valter hugo mãe, tão alta que podemos dizer capaz de sair das páginas dos livros e passar para as páginas da vida; tão alta que as emoções, anseios, medos das suas personagens são as do Homem, dos Silvas que somos todos nós.

Afirmando que «Nenhum ser humano difere tanto de nós que não o possamos entender» (Margato, 2011, webgrafia); e sempre atento à realidade afetiva, à forma como as pessoas se relacionam, se importam ou não umas com as outras, valter hugo mãe não teme «os lugares escuros», os preconceitos, o inconveniente. E é à sua vida de cidadão que vai buscar os temas para os seus livros, perseguindo o que o impressiona, o que o frustra, o que não consegue compreender ou aceitar. Não se tratam, como explica, de livros autobiográficos, pelo menos «à partida»: «Antes são sempre histórias sobre os outros mas depois são sempre histórias nossas, são sempre experiências nossas e uma oficina de amadurecimento nosso. E, por isso, aquilo que eu escrevi, aquilo que eu contei já sou eu também.» (António, 2011, webgrafia)³⁷.

Esta questão traz-nos à lembrança, naturalmente, a forma como encerrámos o capítulo inicial deste trabalho, isto é, a relação que a literatura poderá ter com a vida. No romance posterior à obra *a máquina de fazer espanhóis – O Filho de Mil Homens* –, uma personagem idosa dá ao seu neto uma imagem extremamente poderosa dos livros – eles curam as doenças e até mantêm casas de pé. Torna-se quase impossível não fazer referência ao tema de um *workshop* promovido pelo Átrio dos Gentios e que decorreu enquanto desenvolvíamos este trabalho – “Narrar a vida torna-a mais preciosa?” – e em que valter hugo mãe integraria o painel de palestrantes³⁸. Ao mesmo tempo, surgem-nos com sentido crescente as palavras do autor - «Eu não sei se a arte nos deve salvar mas tenho a certeza de que pode conduzir ao melhor que há em nós, para que não nos desperdicemos na vida» (mãe, 2011, webgrafia).

Em relação ao romance de que nos ocupamos, de que forma se vê, para lá das minúsculas, essa alta literatura? Como é atingida essa dimensão que transcende o enre-

³⁷ Por isso, também, valter hugo mãe aprende muito com os seus livros. O segundo romance, por exemplo, – *o remorso de baltazar serapião* –, foca o medievalismo do machismo português e desenvolveu-se na tentativa do autor entender como é que historicamente não ultrapassamos determinados estigmas e defeitos. Afirma o autor «Cada vez me dá mais gozo fazer com que os livros sejam úteis, que não se esgotem, que estejam para além de serem um entretenimento, que sejam um percurso com o qual eu aprenda e me aproxime das pessoas e vice-versa, e, de vez em quando, que façam justiça a alguém.» (Cunha, s/d, webgrafia).

³⁸ Infelizmente, um imprevisto impediu a sua participação no *workshop* “Narrar a vida torna-a mais preciosa?”, que constituía uma das diversas iniciativas que o Átrio dos Gentios desenvolveu; esta, concretamente, a 17 de novembro de 2012, no São Medieval da Universidade do Minho, em Braga.

do, as personagens e chega ao Homem? Na verdade, sabemos que o enredo é, para o autor, o que há de menos relevante nos seus livros³⁹. Mais do que os factos, interessa, acima de tudo, o retrato sensível das emoções das personagens, o desenho da personagem “por dentro”, e é nessa medida que a literatura é por si perspectivada como uma maneira de levar ou chegar ao outro.

O romance *a máquina de fazer espanhóis* tematiza a experiência do sentimento de perda, da solidão e da velhice, a par de uma análise reflexiva sobre a identidade de um povo e de um país – os portugueses e Portugal –, de uma forma muito peculiar, capaz de prender o leitor, fazendo com que ele acredite no livro, como diz Rui Lagartinho, «não porque nos dá palmadinhas nas costas, mas antes porque nos deixa dobrados com alguns murros no estômago» (Lagartinho, 2010, webgrafia).

De facto, num exercício de grande liberdade criativa, o autor consegue, recorrendo a uma série de figuras míticas de um passado recente (Fátima, Salazar, o fado, o futebol...); ou mesmo da realidade atual (a Europa e seus efeitos sobre a identidade, o sentido patriótico e a soberania dos povos), espelhar simbolicamente, na progressiva degradação do corpo de um velho, o corpo de Portugal, de algum modo, também em ruínas.

Tendo inicialmente pensado para título desta obra “o fascismo dos bons homens”, que acabou por ser dado a um dos capítulos, valter hugo mãe temeu a possibilidade de, à semelhança do que acontecera com *o apocalipse dos trabalhadores*, o segundo romance, ser visto como algo politizado, explicando que «os meus livros acabam por ser acerca das pessoas, aquém ou além dos partidos e governos» (Cunha, s/d, webgrafia).

Mas mesmo sem motivações políticas, valter hugo mãe quis entender melhor o que perdura de um passado, nas suas palavras, não muito distante. Neste sentido, o autor consegue que o romance *a máquina de fazer espanhóis* se afirme por duas faces:

– por um lado, num tom confessional conferido pelo uso da primeira pessoa e pelo percurso de revisão da sua história pessoal, em que a memória o «acusa da sua conduta covarde e acomodada, sempre justificado pela prudência» e em que a consciência «é o seu impiedoso algoz», antónio silva traça-nos o retrato da sociedade portuguesa no tempo em que marcada pelos condicionalismos impostos à população pelo regime ditatorial implantado por Salazar, num período em que «as únicas emoções que podiam

³⁹ Curiosamente, trata-se de mais um aspeto que aproxima os dois romancistas em análise.

ser demonstradas sem medo eram a rivalidade entre os *times* [equipas] de futebol, a aclamação patriótica e o fervor religioso» representados nos ídolos Eusébio, futebolista, a fadista Amália Rodrigues e Nossa Senhora de Fátima, a milagrosa, verdadeiros «ópios do povo, pascentados, domado e ingenuamente felizes» (Afonso, 2010,webgrafia);

– ao mesmo tempo, na outra face, temos a história de antónio silva, um dos muitos Silvas (leia-se, um dos muitos homens, numa onomástica literária generalizadora) que, perdendo a companheira de uma vida aos oitenta e quatro anos de idade, é levado pela filha para um lar de idosos, onde acaba por, não obstante a resistência inicial à integração na instituição e ao contacto com os outros utentes, descobrir um sentido para a vida, ao experienciar, pela primeira vez na sua existência, o verdadeiro sentido da amizade.

Alterando a narrativa confessional em primeira pessoa dos acontecimentos passados com a dos momentos e experiências pelas quais passa no lar, o protagonista permite retratar uma série de subtemas que constituirão figurações da velhice, de que nos ocuparemos no capítulo seguinte deste trabalho. Por agora, interessa perceber essa dimensão universal no tratamento do tema, essa faceta crítica sobre uma sociedade que mostrámos já no capítulo anterior, ser notoriamente idadista⁴⁰. O escritor valter hugo mãe tem consciência de que

«infelizmente lidamos mal com a terceira idade. Achamos que qualquer dificuldade que um indivíduo sinta na terceira idade é a natureza que a impõe. Aceitamos mal que a sociedade seja culpada de alguma coisa que acontece aos mais velhos. Isso é hipocrisia e sobretudo medo de aceitar que vamos deixar de ser novos e que quanto mais precavermos o futuro, mais humanos e melhores cidadãos seremos» (*A Voz da Póvoa*, 2010, webgrafia).

O romancista tem o mérito de tornar literatura o incómodo do tema da velhice e do lugar que ela ocupa na sociedade contemporânea, como incómoda é a antecipação da morte e a vida no lar de idosos, igualmente retratadas.

Se numa leitura mais imediata possa haver quem entenda que a obra mais não faz do que potenciar o preconceito em relação aos velhos, a verdade é que ela adquire, precisamente, um lado marcadamente crítico relativamente a esse comportamento manifestamente idadista da nossa sociedade, curiosamente muito próximo do que podemos reconhecer no romance *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, também em análise neste trabalho. Da solidão imposta pela perda da companheira e pela decepção com a

⁴⁰ Tendo analisado com algum pormenor este tipo de comportamento, interessa agora lembrar tratar-se o idadismo de atitudes discriminatórias tendo por base a idade.

decisão e abandono dos filhos, da consciência da degradação irreversível do corpo, da proximidade e cada vez mais acentuada iminência da morte – como consequência de um tempo que avança inexoravelmente e que apenas ilusoriamente vencemos através da memória e da (re)criação do passado –, até à morte social a preceder a morte física e todas as mudanças de vida que isso acarreta, valter hugo mãe dá-nos, de facto, alta literatura escrita em letras minúsculas, mostrando que

«somos de facto uma espécie de conteúdo estranho do qual faz parte uma componente universal. Nós contemos um bocado de toda a gente. Por isso, mais do que procurar, observar ou viajar, o importante é descobrirmos o que é razoável no ser humano e como reagir perante determinadas situações» (*A Voz da Póvoa*, 2010, webgrafia).

A dupla face que dissemos caracterizar este romance está como que sintetizada ou anunciada no título – *a máquina de fazer espanhóis* é, portanto, um retrato do Portugal contemporâneo marcado por um certo impasse e por um problema identitário muito grande (Silvestre, 2011, webgrafia), «reflexo de um incômodo fascínio pela Europa, da qual a Espanha estaria muito mais próxima» (Afonso, 2010, webgrafia), e como resultado do irrecuperável atraso consequente do prolongado isolamento (sintetizado na máxima que para sempre haveria de ficar associada ao ditador Salazar – “Orgulhosamente sós”) que representou a ditadura:

«as mulheres portuguesas é que faziam os espanhóis. abriam as pernas e pariam-nos a todos, estes espanhóis enfeitados, arrependidos, com vontade de voltar a casa, para terem melhor casa, melhores salários, uma dignidade à grande e não esta coisa quase a tombar ao mar, como se cada vez mais pressionada contra a parede, a suicidar-se, cheias de saudades, remorsos, queixas e tristezas frustrantes.» (*amfe*: 214)⁴¹.

Por outro lado, no título está presente, pela imagem da máquina, a ideia de uma perfeição efémera, de uma perfeição que seduz e inebria, mas que magoa quando, ultrapassada, deixa de funcionar:

«a velhice, pensei, é o cérebro que alui corpo abaixo, até ficar a atrapalhar o funcionamento dos outros órgãos (...) senti que me aluíam as ideias, desapareciam, e a clareza das coisas escurecia e eu não fazia mais lógica nenhuma no que sempre regulara o termóstato da minha febre ...» (*amfe*: 200-201).

⁴¹ Além desta dimensão crítica, ou a par com ela, será também interessante explorar uma outra possível intenção do autor – a de questionar a legitimidade da imposição de qualquer discurso, mesmo quando este se reveste de sentimentos nobres, de promessas, pois muitas vezes mais não é do que maneira de legitimar ações reprováveis. Entendemos que Rosemary Gonçalo Afonso, no seu artigo “A Máquina de fazer espanhóis, de Walter Hugo Mãe: Qualquer discurso pode ser autoritário”, dá bem conta desta linha interpretativa, ao explorar episódios simbólicos como o assassinato de Dona Marta, concluindo que a obra lembra que «a única maneira de cuidarmos de nós é cuidarmos uns dos outros sem a pretensão de querermos cuidar de todos» (Afonso, 2010, webgrafia).

Neste sentido, a *máquina* é metáfora do corpo; e o corpo a envelhecer é uma máquina que vai deixando de funcionar até ao desligamento final:

«o meu cérebro estava a afundar-se, estava a aluir corpo abaixo, já depois do coração, lentamente, a desregular o sítio de cada coisa, a queimar-se como em erosão pelo atrito em pedra rugosa (...) falta pouco tempo, antónio, pensava eu, falta pouco tempo para isto tudo se desligar.» (*amfe*: 282).

Não obstante esta consciência de uma luta diária contra o corpo, o inimigo do homem que lentamente se degrada, o «bicho que somos», há uma sustentação moral nestes homens e mulheres e, através desta história triste e trágica, mas perpassada de um fino humor, o autor lança, além da crítica à sociedade idadista do nosso tempo, uma incitação a essas pessoas mais velhas para que percebam que «ainda contam»: «Gosto de acreditar que as pessoas podem ser acordadas para uma participação (...) precisamos dessa vontade de as pessoas se ligarem, de funcionarem como um coletivo.» Afinal, «Todos somos um bocadinho de todos os homens» (Ribeiro, 2010, webgrafia).

2.2. *A empatia pelos malditos na escolha das personagens*

Nenhum ser humano difere tanto de nós que não o possamos entender (valter hugo mãe)

Ter um olhar sobre os mais desfavorecidos é já uma marca das suas obras. E sempre esclarecendo que não faz dos seus livros autobiografia, valter hugo mãe não exclui a hipótese desta característica constituir um reflexo das sensações pelas quais passou na sua vida. Conta publicamente como foi «uma criança invisível. Era profundamente feio, magro, complexado, tímido, um aluno apático...» (Cunha, s/d, webgrafia), invariavelmente posto para o fim da fila; mais tarde, sentiria sobre si e sua família o peso do preconceito relativamente aos retornados. Estas e outras experiências fizeram com que crescesse com a também crescente incapacidade de ter respeito por gente opressora e, a par dela, a propensão para salvar o mundo, num notório interesse pela vulnerabilidade.

O fascínio que demonstra por Billie Holiday, especificamente na música “Strange Fruit”, ou pela *Metamorfose* de Kafka ajudam-no a transmitir para as suas obras duas das suas grandes convicções: a necessidade de progredirmos para uma sociedade de *aceitação* (não de *tolerância*, pois, em seu entender, o termo, de que não gosta, implica

que assumimos que estamos no lugar certo e condescendemos com quem está errado) e a capacidade de continuarmos a amar quem erra.

Neste sentido, e assumindo que para se ser escritor é necessário ter coragem de se dizer as coisas, valter hugo mãe traz para personagens, não raro, heróis das suas obras, aqueles que, normalmente, são excluídos: velhos, crianças diferentes, mulheres mal tratadas pelos homens e pela vida, doentes, homossexuais, pobres. Para si, os heróis estão em toda a parte, porquanto estar vivo e persistir é já uma aventura. São estas pessoas que quer, eventualmente, salvar e que o “salvam” a si também:

«Uma das coisas que me impressiona neste tipo de figuras, neste tipo de personagens é perceber como, com dificuldades acrescidas, as pessoas conseguem ainda sonhar com a possibilidade de serem felizes e, eventualmente, serem felizes (...) Vou sacar um pouco de resistência àqueles que precisam mesmo ter resistência para sobreviver, porque nada lhes é dado de benesse, de facilidade. E essas são as minhas pessoas favoritas.» (Pinheiro, 2011, webgrafia).

Talvez seja esta sensibilidade e tendência do escritor para chegar ao outro, independentemente das características desse outro, que fazem com que as suas obras, para além da qualidade artística com que se afirmam na recente produção literária nacional, ganhem uma dimensão humanista muito acentuada. Crítico, mas otimista por natureza, o romancista quer afirmar, pelas suas obras, uma «espécie de inteligência emocional que nos permite chegar ao lugar do outro», pois acredita que «intensificando as questões nós encontramos as respostas cá dentro» (Margato, 2011, webgrafia).

Retratando o universo infantil e a necessidade vital de que Deus se pronuncie sentida pelo protagonista do seu primeiro romance, numa aventura de candura e de ingenuidade, através da qual se abordam os credos e os medos das almas em busca da salvação; inventando, no segundo romance, uma Idade Média tardia, de falaciosas moralidades e de uma brutalidade primária, quase que animalesca, sobretudo contra as mulheres, reflexo de uma mentalidade machista dominante; retratando a vida de mulheres-a-dias e carpideiras profissionais, assim como as dos imigrantes de leste, num elogio, no terceiro romance, à força dos que persistem para lá das vicissitudes sociais e laborais, no limiar da dignidade; mostrando, no último romance conhecido e já posterior a *a máquina de fazer espanhóis*, como é possível, quando se vê com o coração, a construção de uma família de afetos, por mais monstruosos que pareçam os indivíduos aos olhos dos outros⁴², valter hugo mãe não deixou de contemplar os velhos – são eles os

⁴² Uma vez mais lembramos Kafka e o protagonista da *Metamorfose* – é esse tipo de olhar (olha com o coração) que ele solicita à família, que se mostra, contudo, inflexível ao que lhe mostram os seus olhos.

heróis do romance *a máquina de fazer espanhóis*, integrando, assim, este role de “gente esquisita”, que não parece “gente” (Margato, 2011, webgrafia).

Deste modo, além do protagonista, são também velhos a maior parte das personagens que com ele se relacionam, ou por que passam a integrar o grupo mais assíduo das suas conversas, ou porque são, também, utentes do lar. De tal forma, os velhos são apresentados naquilo que os caracteriza enquanto tal e/ou que ainda permite alguma distinção entre eles.

Vista que foi, no primeiro capítulo, a questão da categorização como evidência do idadismo, ainda que se reconheça a sua utilidade do ponto de vista social e prático, como então referimos, é fácil reconhecer na obra as diferenças entre os utentes, quer na forma como são distribuídos pelos quartos, quer na forma como eles próprios se relacionam, em função do seu “estado” na velhice e no processo de degradação:

«eram cinco mulheres que ocupavam a mesa como completas, autosuficientes, um círculo fechado, sem infiltrações, sem o lar dentro delas, apenas em seu redor. aquelas mulheres eram uma aldeia (...) porque se punham todas as cinco independentes e activas como poucos de nós que ali estávamos (...) junto ao balcão da cozinha estava sempre sentado o senhor ferreira. a cabeça pendida sobre o prato vazio (...) ficava com o corpo inclinado sobre a mesa, a cabeça a um palmo do prato (...) sorria de boca toda como se lhe fizessem cócegas. mais tarde, quando as pessoas estavam todas servidas, as cozinheiras iam para ali e levavam-lhe a comida à boca e tratavam aquele homem como se fosse delas e assim o aliviassem de alguma tristeza» (*amfe*: 240-241).

Além dos velhos, mais ou menos autosuficientes, mais ou menos degradados, a obra tem também espaço para outras vulnerabilidades, confirmando essa empatia, perante a deficiência mental e a loucura⁴³; mas igualmente sobre o estado vegetativo e o avanço incontável da degradação aliado à doença:

«era o senhor medeiros, coitado, uma relíquia do lar que se metera silêncio adentro fazia séculos e não se sabia que coisa poderia pensar, todo o dia, todos os dias, deitado sobre o ombro esquerdo, os olhos parados na porta da entrada (...) este não se ocupa com nada, está descerebrado, não movia a cabeça, não bulia um só dedo, que todo o corpo estava desligado, a mim parecia-me que estava encurralado ali dentro, sem movimento nem voz, a descontar o tempo da pior maneira, lentamente...» (*amfe*: 146).

⁴³ Atenção empática atestada em passagens como estas: «a dona dores e o domingos ficavam sempre sozinhos numa das mesas rectangulares um pouco diante de nós (...) eram mãe e filho, ela muito velha e ele com uma deficiência mental que lhe tirava a maldade e o punha calmo e infantil para sempre. ele não vivia no lar, vinha lá de fora à hora certa para a refeição, e a dona dores fazia-lhe o prato em cima da bandeja levando-lhe a colher à boca a dizer-lhe coisas engraçadas e a mimá-lo» (*amfe*: 244); «o primeiro e único espanhol do feliz idade, correto é que era um tipo de badajoz que se nacionalizara português havia mais de quarenta anos, mas estava destituído de todo o juízo e tinha sotaque de quem saíra da origem no dia anterior. chamava-se enrique e tivera um esgotamento qualquer que o punha mais para maluco do que para velho» (*amfe*: 179).

E, noutro passo da narrativa, no mesmo registo atento à inexorável degradação do ser humano, que não deixa ninguém indiferente:

«o senhor pereira fez na cama e acordou uns minutos depois, alterado de terror, incrédulo, imerso no odor nauseabundo que quase lhe impedia os sentidos (...) acendeu a luz e começou a tirar o pijama limpando-se com os lençóis e chorando. chorava já abrindo as portadas das janelas e pensando na vergonha, envergonhado de si mesmo, sozinho, a meio da noite» (*amfe*: 194).

Mas são estes velhos, loucos e doentes que permitirão tratar o que de mais digno tem o ser humano; são estes aparentes anti-heróis capazes também de importantes aprendizagens e grandes ensinamentos, sendo que este otimismo, esta crença nos homens que caracteriza a escrita e a mundividência de valter hugo mãe, numa valorização dos afetos, ainda nos merecerá posterior análise.

Quanto ao protagonista, concretamente – que é quem mais nos interessa não só para o propósito geral deste trabalho, como especificamente para o aspeto que agora tratamos –, importa perceber que tipo de pessoa nos é apresentado e de que forma a sua caracterização fortalece esta ideia de preferência pelos vulneráveis, pelos fracos, por aqueles que seriam, à partida, o retrato mais ou menos típico do anti-herói.

O protagonista antónio silva revela ser um homem frágil, de grande vulnerabilidade, quando, aos oitenta e quatro anos, é confrontado com a morte da esposa, companheira de quase meio século. Ele próprio reconhece que, no casal, nunca foi o «lado pragmático», antes «o dos poemas, o lado mais burro e incompetente dos afectos, ainda que aqui e acolá dotado de tanta fantasia e beleza» (*amfe*: 171). Por isso, não aspira a dar de si imagem de força, antes confessa a sua dificuldade em aceitar a sua velhice como a «sobrevivente do casal».

Esta transparência e verdade são constantes quer na análise que faz do presente, quer no recuperar do passado, que relembra nos aspetos de que se orgulha ou de que se arrepende. Por isso, antónio expressa claramente as suas emoções, por menos corretas que elas sejam, em relação aos filhos, aos outros, ao mundo:

«como faria falta ferrarmos toda a gente e vingarmo-nos do mundo por manter as primaveras e a subitamente estúpida variedade das espécies e as manifestações do mar e a expectativa do calor e a extensão dos campos e as putas das flores e das arvorezinhas cheias de passarinhos cantantes aos quais devíamos torcer o pescoço para nunca mais interferirem com as nossas feridas profundas» (*amfe*: 29).

Por isso, também, recusa, uma vez por outra, fazer o papel de velhinho bem comportado e deseja que sua filha, genro e netos sofram, que sintam a sua mágoa. Tam-

bém por essa razão, ainda, não teme que o tomem por louco e não hesita em desfazer as flores com que a filha adorna o túmulo de laura:

«nenhuma beleza havia de se erguer levianamente diante de mim naquele lugar onde devia tanger o corpo de minha mulher (...) estas flores idiotas não podem nada contra o que ela era, não são nada para a dignidade que ela tinha e para o amor que nos uniu» (*amfe*: 224).

Convencido de que será impossível sobreviver sem amor, antónio acaba por sentir que «o amor, mesmo que inventado, era possível» (*amfe*: 195). O amor é, aliás, uma presença constante na obra de valter hugo mãe. Quando este velho, protagonista do romance em análise, vê a morte levar-lhe a mulher com quem partilhou quase cinquenta anos, fica sem um qualquer sentido que lhe justifique continuar vivo:

«como é que tu achas que se convence um velho como eu do valor da vida depois da morte da tua mãe. como achas que se justifica a vida para alguém depois de oitenta anos quando perde a mulher que amou e com quem partilhou tudo durante meio século» (*amfe*: 171).

Confessando-se um romântico e, como tal, incapaz de aprender «a viver sem amor da noite para o dia» (*amfe*: 131), antónio projeta para uma utente do lar essa necessidade de falar de amor. Sabe que a dona marta aguarda, incansavelmente, notícias de um marido, que todos sabem um traidor oportunista da sua riqueza, mas que para ela continuava a ser o seu amor. antónio inventa cartas de amor, cuja autoria todos acabam por descobrir, à exceção da dona marta, incentivando-o mesmo a escrever um livro:

«...escrever aquelas cartas me parecia como escrever sobre mim. aquelas cartas eram sobre mim e ajudavam-me a pensar. ajudavam-me a transformar em literatura o que parecia nem ter verbalização possível. e por vezes não tinha mesmo. mas, semana após semana, procurando uma forma de o explicar, sempre havia uma palavra, uma frase que chegava mais perto do que queríamos dizer e do que, afinal, estávamos a sentir» (*amfe*: 173).

O velho antónio diz-se um homem sem qualquer crença na transcendência e esta certeza do fim inevitável de tudo e da impossibilidade de voltar a ver quem ama angustia-o de dia – «haveria de deixar-lhes um testamento de ódio a partir da morte da minha laura, para que ao menos parassem de louvar a deus e comesçassem a pôr nos objectivos coisas mais simples e lúcidas» (*amfe*: 187), atormentam-no de noite, em horríveis pesadelos. Devorado por abutres que lhe «comem» o corpo deixando que a metafísica questionasse o sentido da sua identidade, antónio vê-se numa «busca constante por uma transcendência qualquer que me contradissesse. que contradissesse as minhas convicções de que não existe nada para lá do que está diante da vida» (*amfe*: 188) e, dominado por tais pesadelos, entra no quarto de dona marta, que

«a dormir, era como um ridículo animal que não atentava na sobrevivência e se expunha frágil aos imaginativos meios que a natureza tem para extrair a vida a alguém (...) afinal, no feliz idade era estupidamente fácil assassinar alguém. eu não o saberia. não o poderia saber. quando acordei de manhã julgava ter dormido profundamente a noite inteira. assim o julguei por muito tempo» (*amfe*: 188).

Mas a vivência do presente e as novas experiências pelas quais passa, trazem também a antónio uma consciência crítica muito apurada, de tal modo que ele avalia, questiona e reprova factos do passado. Curiosamente, temos um romântico que adquire a consciência de quanto o amor pode paralisar, pode servir para iludir. Em nome do amor, antónio descurou outros sentimentos e ele próprio confessa que nunca foi verdadeiramente amigo de ninguém. A transparência da personagem vai muito mais além, quando relembra como entregou à pide um jovem revolucionário, para assim proteger laura e a família, confessando «os que não tinham o meu sangue estariam sempre desclassificados no concurso tão rigoroso dos meus sentimentos» (*amfe*: 198).

Nos meses em que vive no lar, ao contrário do que esperavam que acontecesse, antónio não desenvolveu nenhum “credo” que lhe trouxesse a paz apregoada a quem se torna homem de fé, na tradicional “corrida às santinhas”. A este propósito, o autor refere ser «uma forma de amenizar essa dor. Tem de ser obrigatoriamente mais fácil morrer se se acreditar na transcendência» (Cunha, s/d, webgrafia). Todavia, e ainda que o livro tenha nascido como uma espécie de homenagem ao pai que morreu com cancro antes de chegar à terceira idade, o romancista resistiu a essa espécie de conversão, numa fidelidade, não ao pai, mas à personagem⁴⁴.

A relação que antónio silva estabelece com a efígie religiosa que lhe colocam no quarto – uma Senhora de Fátima a quem passa a chamar mariazinha e a quem comete as mais variadas tropelias⁴⁵ – não é de conversão mas de um certo apaziguamento, até porque é ela quem, num momento de profunda e aterradora solidão, lhe faz companhia:

«dava-me medo pensar que matara a pobre da velha marta (...) haveria de afastar aqueles pesadelos a todo o custo. estendi a mão, apenas a mão, para fora da cama, tacteando a mesa de cabeceira, e agarrei a mariazinha. levei-a para junto do meu peito. não queria estar sozinho. (*amfe*: 201).

O respeito e empatia que demonstra pelos vulneráveis transpostos para a obra e para as personagens tornam-se, pois, visíveis nesta capacidade para resistir a um “final

⁴⁴ Seu pai, no último momento acreditou. valter hugo mãe diz que o pai, no fim, achou que «alguém ia estar à espera dele. Teve este milagre, e confortou a minha mãe, que achou que ele tinha sabido algo que nós não sabemos» (Cunha, s/d, webgrafia).

⁴⁵ Analisaremos com mais detalhe este relacionamento adiante, quando abordarmos o subtema do questionamento da transcendência.

feliz” nas convicções deste homem velho. Afinal, e nas palavras do autor, «Acima de tudo, o que não pode acontecer num livro é violentar a personagem» (Cunha, s/d, webgrafia).

Todavia, não obstante esta “não conversão” do protagonista, há no lar feliz idade e nos momentos finais da sua vida, aqueles que julgava já completamente estéreis, sem virgindade nenhuma no que respeita a vivências e aprendizagem, espaço para uma importante descoberta – ao compreender como o seu conceito de amor e de família continham algo de equivocado, “acordado” pelo mais corrosivo dos químicos (*amfe*: 287) – a sua consciência –, antónio silva sente-se angustiado com a sua covardia, o seu silêncio e a sua conivência. Como dá conta Rosemary Gonçalo Afonso,

«tendo a percepção da proximidade da morte, vislumbrada através da ilusão de uma assustadora máquina, ele precisa expor sua “descoberta”, verbalizar o ganho que representou a perda do seu amor, transformado no fim da sua vida em um amor muito maior, capaz de ultrapassar as fronteiras impostas pelo nacionalismo alienante, pelo paternalismo castrador ou por um romantismo egoísta». (Afonso, 2010, webgrafia).

Assim se vê, por exemplo, em passagens como esta:

«eu precisava que me deixassem morrer inteiro. um monte de peles e carnes derrubadas, mas inteiro, com a vergonha de ter sido conivente e o orgulho de ter percebido tudo. porque eu precisava de morrer consciente, recordando cada minuto do tempo com a minha laura, recordando como a vida se fizera em torno dela e da família, como me terá parecido que assim devia de ser um homem, como assim me havia bastado a cidadania. assente sobretudo no amor. não me tirem a consciência do amor e da sua perda» (*amfe*: 286).

Na verdade, se há alguma espécie de “conversão” na obra, é a de antónio, não à fé, à crença, mas aos sentimentos, à vida, quando mais julgava que só queria a morte. Mais do que aprender o que é a amizade, antónio vive-a, sente-a e tem pena que laura não tenha tido a oportunidade de viver «o resto de solidão» (*amfe*: 271) que lhe permitiu encontrar «caminhos quase insondáveis para novas realidades». Afinal, os outros, por mais vulneráveis, por mais defeitos e limitações que tenham, por mais “malditos” que sejam, «justificam suficientemente a vida» (*amfe*: 272).

2.3. *O trilho dos afetos e a intransigência na esperança*

Somos bichos de alteridade. Não nascemos para estar sozinhos, não precederíamos se estivéssemos sozinhos, porque somos vulneráveis e absolutamente entregues quando nascemos. (valter hugo mãe)

O amor é a única maneira de nos sentirmos o dobro do que somos. (valter hugo mãe)

Todos os livros de valter hugo mãe propendem para a reclamação, ou, talvez mais adequadamente, a proclamação do amor como eixo central, criando assim uma espécie de trilho dos afetos.

Para o romancista, o valor da existência mede-se nessa capacidade que temos de amar e eventualmente de nos fazermos amar também, o que reflete nitidamente na sua obra. Aliás, a própria escolha do nome artístico ou pseudónimo deixa já perceber como os afetos mais puros, mais incondicionais e inquestionáveis são valorizados pelo escritor. Valter Hugo Lemos escolheu ser valter hugo mãe. Além de querer distanciar-se da imposição social, esse «jugo de virilidade que faz com que herdemos o nome do pai e esqueçamos o nome da mãe», valter hugo entende que as mães são, salvo raras exceções, os indivíduos capazes do amor mais incondicional, mais incansável em relação à “obra” que criam e dela se tornam os mais acérrimos defensores. Ora, esta é a «utopia do artista», ou seja, o sentimento pela sua criação assemelha-se ao amor de uma mãe por um filho (Sacadura, 2010/Sousa, 2011, webgrafia).

A realidade afetiva é uma das dimensões que mais atrai o escritor e que procura refletir nas suas obras. Entendemos, a este propósito, que *O Filho de Mil Homens*, o último romance conhecido à data da elaboração deste trabalho, e aquele que se seguiu a *a máquina de fazer espanhóis*, é o expoente máximo deste trilho dos afetos e da intransigência na esperança, porquanto nos traz a construção de uma sociedade encantada, de uma maturidade afetiva que permite aceitar as pessoas como são e encontrar sempre a possibilidade de se ser feliz. Refere o autor «Passei muito tempo a querer escrever sobre essa ideia utópica da felicidade de todos e como esta estará sobretudo à mercê das nossas vontades» (Maranha, s/d, webgrafia). Neste sentido, entende que nem tudo pode ser racionalizado, como tendemos quase sempre a fazer, pois os sentimentos têm «um grau de espontaneidade que interessa não perder» (Margato, 2011, webgrafia). Daí que a manifestação de afeto deva ser, para o autor, incondicional.

Assim o faz no romance que referimos, uma espécie de trânsito de pessoas que subitamente se descobrem sozinhas mas que, no decorrer da ação, se familiarizam, até à formação espontânea de uma família, destacando-se o modo como as pessoas começam a pertencer-se umas às outras. Mas assim o fez, também, nos romances anteriores que, segundo o escritor, «têm todos que ver com gostar de alguém que erra» (Margato, 2010, webgrafia).

Se a sua experiência como advogado o faz acreditar que há pessoas que gostam de ser más ou precisam de ser más, para depois sentirem a necessidade de voltarem a ser boas, se como homem diz que chegou a acreditar que mais valia morrer que viver sem amor, como romancista valter hugo mãe procura empenhadamente encontrar a humanidade nas situações mais adversas, procura, ainda que numa perspetiva imediata estranhamente, nutrir carinho por um sofrimento sobre o qual se soube construir a felicidade.

No romance que integra o *corpus* de análise deste trabalho – *a máquina de fazer espanhóis* – este trilho dos afetos e a intransigência na esperança têm um duplo reflexo: por um lado, na dimensão mais “nacionalista” da obra e na forma como se analisa e trata a “herança” do fascismo; por outro, na história de vida pessoal do protagonista antónio silva, que, de resto e como vimos já, pode bem ser a vida de todos os Silvas, a vida de todos os Homens no ocaso da sua existência.

Relativamente à primeira situação, são esclarecedoras as palavras do autor, que diz que o seu lado maternal «participa neste livro dotando de uma ternura profunda os homens, os bons fascistas, ou melhor, os bons homens que tiveram de, aqui ou acolá, fechar os olhos ao fascismo. Nunca percebemos se eles são exatamente fascistas ou não» (Ribeiro, 2010, webgrafia).

Por isso mesmo, o homem que ideológica e politicamente erra não deixa de ser profundamente humano e, como tal, merece a possibilidade de se admitir que possa ter errado, que o reconheça, que eventualmente se arrependa ou corrija, como acontece com antónio silva:

«precisava de dizer que me arrependia, que não queria acabar sem metafísica, que me enterassem com a metafísica e português. arrependia-me do fascismo e de ter sido cordeiro tão perto da consciência, sabendo tão bem o que era o melhor valor, mas sempre o ignorando, preferindo a segurança das hipocrisias instaladas. eu precisava de gritar dizendo que queria morrer português, queria ser português, com a minoridade que isso tivesse de implicar...» (*amfe*: 285-286).

A crença nos «bons homens» e a intransigência na esperança de que nos possamos tornar verdadeiramente melhores é transposta para a personagem⁴⁶ e, nos instantes que antecedem a sua morte, antónio silva afirma:

«só acredito nos homens. finalmente, só acredito nos homens, e espero que um dia se arrependam. bastava-me isso, que um dia genuinamente se arrependessem e mudassem de conduta para que fosse possível acreditar uns nos outros também» (*amfe*: 287)⁴⁷.

Esta tomada de consciência de que o amor cego pela esposa e pela família o impossibilitava de experienciar outros sentimentos é acompanhada por outra descoberta: o verdadeiro valor da amizade. O próprio protagonista acha incrível como é que, depois de toda uma vida, é ainda possível guardar uma certa virgindade, uma ingenuidade que não sabia ser capaz de guardar e o sofrimento pelos outros. Sobre isto, afirma o autor

«Como sou um otimista magoado (mas um otimista), gosto de acreditar que há sempre forma de encontrarmos dignidade nas desgraças. E o senhor silva não podia morrer só de amor, tinha de aprender alguma coisa. Perceber a amizade, aprender que se pode amar de várias formas e mais do que uma pessoa» (Cunha, s/d, webgrafia).

É, no fundo, a aprendizagem possível aos oitenta e quatro anos de idade, a descoberta de que «Não nos podemos fechar em redomas com medo do frio da vida, sob pena de não percebermos o que é o calor» (Cunha, s/d, webgrafia), palavras do autor mas que bem poderiam ser proferidas por antónio silva, que, lembrando Cícero, para quem a velhice estava longe de ser momento de decrepitude, antes permitia reunir as condições necessárias para novas aprendizagens, para novas descobertas, para diferentes maneiras de viver, como abordámos no capítulo anterior a propósito da velhice na civilização romana, faz ainda uma importante aprendizagem: «eu acabava de aprender que a vida tem de ser mais à deriva, mais ao acaso, porque quem se guarda de tudo foge de tudo» (*amfe*: 282).

É, pois, pelo trilho dos afetos e guiados pela intransigência na esperança que chegamos àquela que julgamos ser uma das principais mensagens de *a máquina de fazer espanhóis* – a certeza da validade do ser humano até ao seu último segundo.

⁴⁶ Aliás, esta atitude otimista está, de resto, contida na própria expressão «o fascismo dos bons homens», que dá título a um dos capítulos, juntando, assim, a terrível carga do primeiro termo com a convicção ou crença na bondade dos homens.

⁴⁷ Palavras muito semelhantes, porque igualmente tradutoras desta intransigência na esperança de que falamos, são ditas pelo próprio romancista, quando, questionado sobre a sua crença mais profunda, afirma «Acredito que este ainda vai ser um mundo de boas pessoas» (Marques, 2011, webgrafia).

3. A semântica do intertexto

De nihilo nihil (Pérsias, Sátiras)

Ainda que a temática da intertextualidade seja relativamente recente nos estudos literários, sempre esteve presente a consciência das relações que se estabelecem entre diversos textos e autores, sejam elas expressas em pensamentos consonantes ou em ideias divergentes, contraditórias e, por vezes, de manifesta repulsa.

Julia Kristeva é, sem dúvida alguma, um nome fundamental no que concerne aos teorizadores da Intertextualidade que representaram relevante contributo para o desenvolvimento da teoria, principalmente nos finais dos anos 60. Baseando-se nos estudos desenvolvidos por Mikhail Bachtin, praticamente desconhecidos no Ocidente, Kristeva avançou com o termo intertextualidade para designar a interação semiótica de um texto com outro, isto é, o fenómeno que Bachtin designara por *dialogismo* textual.

Assim, para Julia Kristeva, «qualquer texto se constrói como mosaico de citações, qualquer texto é absorção e transformação de um outro texto.» (*apud* Silva, 1994: 214). Embora Kristeva fosse pioneira na apresentação do termo e do conceito, o princípio da relação, de «mosaico de citações», havia já sido apresentado por Bachtin, pois, na sua teoria, *dialogia* é um dos conceitos fundamentais, uma vez que se trata de uma noção dinâmica que pretende dar conta da relação entre enunciados, entre «vozes», sejam elas individuais ou coletivas⁴⁸.

Um outro conceito de grande relevância na teorização feita por Bachtin é o de *enunciado*, que designaria não só a palavra individual como também a palavra «alheia». Na perspetiva de Zavala, é na referência ao sujeito que reproduz o texto alheio, produzindo um outro como marco (que poderá surgir sob a forma de comentário, citação, objeção...), que se poderá reconhecer o ponto de partida para o conceito kristeviano de *intertextualidade*, já que este, tal como Kristeva o expõe, se baseia mais na superfície

⁴⁸ Num artigo dedicado a Bachtin e à sua teoria, Iris M. Zavala escolhe como epígrafe do seu texto uma das afirmações mais expressivas do pensamento bachtiniano, quando o teorizador diz «yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas». De facto, e como oportuna e claramente explica Zavala, o mundo dialógico de Bachtin é o mundo de intercâmbios verbais que torna possível falar-se de um passado infinito, dado que nem os significados passados se encontram concluídos ou esgotados, concluindo que, segundo a teoria bachtiniana, «no existe nada muerto». Neste sentido, não existe um *eu* individual, autónomo, mas um *nós*, ou seja, um *eu* polifónico que se expressa nessa «amalgama de “voces” que provienen de contextos sociales y origenes diversos» (Zavala, 1989: 92, 96).

textual, acabando por des-socializar o conceito de *bounded word*, proposto por Bachtin⁴⁹.

Tendo presente que o conceito de *intertextualidade* pretende retratar o diálogo entre vários textos, Aguiar e Silva diz-nos que «Este dialogismo, na sua dinâmica originária e essencial, é hetero-autoral», ou seja, os textos de um autor dialogam com os textos de um outro autor, quer esse diálogo se expresse pela absorção, pela transformação, pela contestação mais ou menos consciente e assumida, quer se trate de uma relação de tipo edipiano a que Harold Bloom chamou a *ansiedade da influência*. Neste sentido, a intertextualidade desempenha uma dupla função, pois, dependendo da metalinguagem literária, ora assume uma função corroboradora, ora assume uma função contestatória e subversiva⁵⁰.

Além da intertextualidade heteroautoral, existe também a intertextualidade homoautoral. Neste caso, a relação dialógica estabelece-se entre textos de um mesmo autor e pode manifestar-se sob a forma de auto-imitação ou auto-citação, conduzindo ora a uma espécie de «circularidade narcisista», ora à alteridade, pois «ao imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro» (Silva, 1994: 630).

Aguiar e Silva chama ainda a atenção para a necessária distinção entre intertextualidade homoautoral e o fenómeno que Jean Ricardou designa por intertextualidade interna, ou autotextualidade segundo Dällenbach, que acontece quando um texto se cita, repete, glosa e espelha a si próprio, numa espécie de *mise en abyme*. Para Aguiar e Silva, «este fenómeno, que tende para uma impossível autarcia intratextual – no fundo, mais uma metamorfose da mítica aspiração a uma linguagem adâmica –, representa exactamente o contrário da intertextualidade» (Silva, 1994: 630).

⁴⁹ Independentemente das divergências que marcam os pensamentos de Bachtin, de Kristeva ou mesmo dos teorizadores posteriores, é consensual a todos eles o facto de não existirem enunciados desprovidos da dimensão intertextual, já que é, de todo, impossível evitar o reencontro com discursos anteriores que, quais verdadeiros palimpsestos, se insinuam ou deixam adivinhar por detrás do que achamos, por vezes, ser um texto novo, de todo original, sem quaisquer reminiscências. Como dizia Todorov, só o solitário Adão poderia evitar o já dito, só ele seria capaz de um discurso virgem (Todorov, 1991: 98). Pelo que “por debaixo” de qualquer enunciado se poderá decifrar um subtexto a que Riffaterre viria a chamar *ghost text*, precisamente por causa dessa dimensão oculta.

⁵⁰ É ainda com base na natureza do intertexto que, segundo Aguiar e Silva (1994), se pode distinguir a intertextualidade *exoliterária* da intertextualidade *endoliterária*, pois na primeira o intertexto é constituído por textos não verbais ou por textos verbais não literários, enquanto na segunda o intertexto é constituído por textos literários.

3.1. *A densidade intertextual em Vergílio Ferreira*

Vergílio Ferreira é um dos romancistas portugueses contemporâneos cuja acção da escrita é essencialmente memória e evocação. Por detrás de cada página, de cada cena narrada há um sem número de relações com a literatura, com a filosofia, as artes plásticas e a própria vida de todos os dias. Vergílio Ferreira, com os seus narradores, rememora, recorda e actualiza em palavras o que foi, o que leu, o que viu, o que ouviu, de si ou dos outros. (Machado, 1995).

A obra de Vergílio Ferreira é, frequentemente, apresentada como uma permanente questionação (da vida, do sentido da existência, de Deus, da morte, do homem...), o que faz com que se nos afigure como um imenso livro através do qual se assiste a uma evolução da vivência dessa problemática, quer por parte do próprio Vergílio Ferreira, nos textos diarísticos ou ensaísticos, quer por parte das várias personagens que desenrolam a ação, na sua obra ficcional. De facto, podemos reconhecer que «essas personagens são sobreponíveis numa personagem ideal que percorre a obra de Vergílio Ferreira dos primeiros aos últimos livros, que sofre a maturação e a evolução desse percurso e a que poderemos chamar arquipersonagem» (Godinho, 1988: 72).

Poder-se-á, pois, identificar como tema fulcral e norteador da sua obra a procura do sentido da existência num universo sem sentido, explorando exaustivamente o tema do *eu*, simultaneamente eterno e agrilhado à finitude, essa finitude que o faz mergulhar na temática da morte, na implacabilidade do tempo corruptor, na degradação corpórea do homem e a aparentemente contraditória reafirmação heroica da sua eternidade. Fá-lo ora através de uma escrita revestida de espanto filosófico, que analisa, experimenta pelo confronto, sem qualquer intenção exaustiva e dogmática, como é próprio do espírito ensaístico; ora através da ficção e das vidas de suas personagens, corporização das dúvidas, das interrogações, das revoltas caracteristicamente existencialistas. Quer num ou noutro género de escrita, Vergílio Ferreira oferece-nos uma reflexão tecida emocionalmente, com um lirismo bem peculiar, sem nunca pôr em causa a problematidade das questões, nem o rigor intelectual no seu tratamento.

Por conseguinte, deparamo-nos com um diluir de fronteiras na obra de Vergílio Ferreira, já referenciado por diversas vezes neste trabalho, dado que o seu ensaio confina com a arte, o seu romance veste-se de poeticidade e cada texto seu é uma página desse imenso livro. É neste sentido que se torna pertinente falar-se de intratextualidade ou

de intertextualidade homoautoral na obra vergiliana. Na verdade, o autor nunca se prende à rigidez dos géneros, não se limita às barreiras da catalogação. Antes deixa o seu pensamento fluir livremente, do diário para o romance, do romance para o ensaio e do ensaio para cada um dos seus textos, citando-se, corrigindo-se, reafirmando ideias, recuperando pensamentos, vestindo em Alberto Soares, em João Vieira, em Paulo, em Adalberto... o seu espanto filosófico perante o milagre das coisas. Afinal, e como afirmou o próprio Vergílio Ferreira, é com o artista que se prova a liberdade que é a característica definidora do homem (Ferreira, 1987).

Assim, as primeiras inquietações de carácter existencialista que despontaram com Carlos Bruno (*Mudança*, 1949) farão eco nas interrogações de Alberto Soares e *Aparição* (1959) surge como um retomar da problemática da relação do indivíduo com a Ordem Universal e do encontro com o seu *eu* metafísico; *Rápida, a Sombra* (1975) recupera o tema já tratado do filho e do mundo novo desinteressado dos problemas do pai; o tema do desgaste, tão plasmado nos romances, reaparece com força em textos ensaísticos; *Para Sempre* (1983), *Até ao Fim* (1987) e *Em Nome da Terra* (1990) espelham-se na atenção que conferem ao problema da vida sujeita ao tempo, à velhice e à morte e outros tantos diálogos se poderão estabelecer entre os vários textos da obra vergiliana, pois em todos e em cada um se “ouvem vozes” de textos passados.

Vimos já como se diluem as fronteiras entre as diversas tipologias textuais, por exemplo, quando analisamos a opção pela epistolografia. Vimos também como as reflexões que faz Vergílio Ferreira sobre o tempo no ensaio *Invocação ao Meu Corpo* são como que corporizadas pela atitude que tem a personagem João Vieira, na forma como ele vive o presente, mas também pelo modo como lida com o passado, sem perder de vista o futuro breve que o espera. Também no que toca à temática da degradação e sacralidade do corpo, é nítido este diálogo entre as duas obras referidas.

Afirmando «ser corpo», Vergílio Ferreira pensa-o como distinto de si, como se o corpo humano tivesse uma função de que se toma consciência e se assume como entidade de natureza espiritual e não material. Neste sentido, o autor nega todo e qualquer dualismo do género *corpo / alma*, matéria e espírito, mundo sensível e mundo inteligível. Talvez, por isso, provoque algumas reações de estranhamento quando se diz materialista e afirma, concomitantemente, a preeminência do espírito, uma vez que para ele o corpo é o espírito realizado e o espírito, o corpo sublimado. E é pelo corpo e no corpo que Vergílio Ferreira concebe o Absoluto, nesse corpo que é subjetivo ou ambíguo, porque se o *somos*, é como se também *estivéssemos nele*; ele é a realidade última do ser,

na sua unicidade. E é precisamente porque somos unos e somos o nosso corpo, que o nosso corpo é uno. Somos mãos, pés, boca, somos olhos, ouvidos, sexo; e porque os somos não os temos (Ferreira, 1994b: 257). É o corpo que nos dá presença no mundo e este é redimensionado através do *eu*, o que confere ao homem o gesto criador.

«Uma pedra não é nada antes de, presente ao meu corpo, eu lhe impor significações (...) Sou o rei da criação porque a comando em função dos possíveis que ela me oferece (...) Do meu corpo centrado ao mundo irradia a vida em que um homem pode viver, ou seja o mundo-humano, ou seja simplesmente o mundo. Porque não há mundo fora da ordenação que o homem lhe impõe» (Ferreira, 1994b: 262)⁵¹.

“Ode ao meu corpo”, parte do ensaio referido, vem confirmar precisamente a valorização do corpo por parte de Vergílio Ferreira, ou, talvez com mais rigor, a sublimação do corpo, uma verdadeira exaltação, um autêntico hino: «...meu corpo, minha miséria, meu bem maravilhoso» (Ferreira, 1994b: 270). E este tom laudatório, elogioso, não se limita ao que no corpo nos agrada, nos atrai; sendo uno, sendo um todo e só como todo conseguido, o corpo merece o elogio mesmo no que nele há de mais “animal”: «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 e te desfazes em lixo e não subiste um centímetro do estrume da tua condição» (Ferreira, 1994b: 267).

Deste elogio geral, e ainda no referido ensaio, Vergílio Ferreira passa para uma particularização dos elementos que, em seu entender, muito ajudam na construção da “espiritualidade” que há em nós, fazendo uma espécie de sacralização das várias partes que compõe o ser humano: são os pés, porque através deles nos relacionamos diretamente com a terra e porque por eles o homem se mantém de pé; são as mãos, porque através delas se executa o gesto, que, por sua vez, realiza a palavra; são os olhos, porque, verdadeiras “janelas da alma”, trazem-nos o mundo e levam-nos a ele. E o autor continua a sua análise, alargando-a depois aos sentidos, para concluir que, mesmo na e com a miséria, o homem se transcende porque a converte em grandeza⁵².

⁵¹ Esta passagem, ainda que aqui ao serviço da questão da sacralidade/degradação do corpo, não deixa de lembrar o já referido poder criador da palavra.

⁵² «Assim a nossa miséria se reverte à grandeza de ser grandeza e miséria, transcender a baixeza e ser grande para lá dela e com ela. Deus não pode transcender-se e por isso ele é menor do que nós. Acaso se não reconhece vulgarmente superioridade ao que conquista a sua riqueza, contra aquele que a herdou? Acaso o poeta não exalta a «nobreza» conquistada, a que se diga «própria sua», contra a dos que vivem «encostados» aos «troncos nobres» dos seus antecessores?» / «Neste solo de estrume, pois, nasce inteira a flor humana» (Ferreira, 1994b: 293-294). É esta “flor humana” a resposta à “crise de hoje”, momento em que se impõe, mais do que nunca o regresso ao corpo, ao homem, à sua valorização, à sua sacralização.

Ora, se todas estas reflexões surgem no texto ensaístico, como vimos, elas não são, de modo algum, alheias ao romance. Presente desde logo na sugestiva epígrafe «Hoc est corpus meum», a palavra *corpo* reaparece com evidente frequência ao longo de todo o romance *Em Nome da Terra*, também ele, aliás, uma invocação ao corpo, ou, nas palavras de Fernanda Irene Fonseca, “uma pungente invocação ao corpo em degradação” (Fonseca, 1992: 134), de tal forma, que este se afigura, dentro desta problemática, como a realização poética dos capítulos ensaísticos “Ode ao Meu Corpo” e “a Subjectividade do Corpo”.

Não obstante o mundo (re)criado por João através da memória e da palavra, não obstante reinar nesse mundo a beleza e a perfeição, o presente não deixa de existir, lembrando ao homem a sua inevitável condição. Ainda que a palavra tenha e confira o poder da transfiguração, também se estabelece um movimento dialético «em que se acentua o conflito entre o tempo fora do tempo que é preciso criar e o tempo da finalização que é impossível esquecer porque está presente como uma sombra que paira sobre o Homem como ameaça» (Pereira, 2003: 218).

João Vieira, o protagonista, tem plena consciência dessa realidade, da sua condição, por isso lamenta «Que erro, querida sermos humanos e fraccionários. Nesta casa em que apodreço devagar (...) estou só com o meu corpo (...) Queria dizer como me sinto agora humilde e infeliz na bruteza do meu ser.» (ENT: 10-11). E é esse «chato do corpo que até agora não existia» (ENT: 13) que teima, no presente, em afirmar-se: «um mau cheiro a corpo, cheio de pressa de apodrecer na sua verdade sem repressão. O corpo. A sua urgência insofrida de se manifestar» (ENT: 19).

É, precisamente, na manifestação do corpo, no seu sofrimento e degradação que João se reconhece irmão de Cristo. É bastante significativo o diálogo que o velho João trava com o Cristo que leva consigo para o lar de idosos, onde é “depositado”, e do qual sobressai a comum humanidade. Debruçar-nos-emos sobre ele adiante.

Não nos deteremos mais nas possíveis diversas relações dialógicas na obra vergiliana, pois, atendendo à riqueza desse aspeto, correríamos o risco de perder o rumo que nos importa seguir. Na verdade, elas foram várias vezes trazidas a este trabalho quando tal se justificava e é nesse sentido que são aqui pertinentes. De todas, destacamos, como ficou claro, o diálogo do romance vergiliano *Em Nome da Terra* com o ensaio, também de Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, pois qualquer leitor mais atento seria sensível à presença desse *ghost text*, desse texto que lhe subjaz, que se

adivinha por detrás das reflexões de João Vieira, a personagem, porque as conhecemos já das inquietações de Vergílio Ferreira como autor.

3.1.1. Outros “diálogos” no romance *Em Nome da Terra*

Interessará agora tentar reconhecer “outros diálogos” no romance vergiliano em análise, porque igualmente se revelam importantes chaves hermenêuticas para a sua compreensão.

Explorar os possíveis diálogos ou as relações intertextuais presentes no romance *Em Nome da Terra* constituiria, em nosso entender, matéria suficiente para um trabalho desta natureza, pelo que a nossa abordagem não pretende ser, a este nível, exaustiva, antes esclarecedora de algumas chaves importantes para a compreensão da obra, nomeadamente do tema em estudo, ou seja, a velhice. Tal abordagem permite-nos perceber um narrador-protagonista possuidor de uma certa cultura, conhecedor de importantes nomes e pensamentos, quer do domínio literário, quer filosófico, social e/ou cultural. Esta caracterização não é irrelevante para que se compreenda a sua atitude perante a vida, a velhice e a degradação que ela acarreta, a proximidade e inevitabilidade da morte. Como observa Luci Ruas Pereira, está longe de João

«a passividade conformada dos velhos que habitam a casa de repouso e aguardam a morte, tendo, por isso, “a eternidade na face”. Tampouco se aproxima daqueles a quem chama “taralhoucos”, “carcaças de homínídeos”, com seus corpos arruinados. Também não se limita àquilo que chama necessidades básicas do ser humano. Embora comece a sentir a existência do corpo como um outro e se envergonhe de algumas reações desse corpo, indiferentes ao seu comando (...) ainda há um *Eu* que se agarra à última oportunidade de se manifestar, numa narrativa que se anuncia como *via crucis*, percurso para o calvário, paixão e morte...» (Pereira, 1995: 466-467).

De facto, João Vieira mostra-se plenamente consciente das muitas questões que coloca ou sobre as quais reflete e é esta consciência que tornará mais flagrante a dimensão da sua solidão, da sua inquietação perante o sentido da vida, da noção de finitude humana e da necessidade de a contrariar perante a presença cada vez mais notória da morte.

Nesta procura de um sentido para o que resta da vida, deixando que a memória discorra livremente sobre um conjunto imenso de factos passados mais ou menos relevantes para o presente que vive e para o futuro que inventa, João ativa uma série “diálo-

gos”. Destacam-se, não só pela recorrência⁵³, mas também e principalmente pela conhecida complexa relação que tem o autor com o discurso religioso, as alusões aos textos bíblicos⁵⁴.

Relativamente ao poder demiurgo da palavra, por exemplo, precisamente quando analisámos a relação do romance com o ensaio *Invocação ao meu Corpo*, vimos já como João Vieira como que usurpa o poder criador, apanágio de Deus, para (re)criar Mónica. Ora, dentro de um intertexto bíblico, é possível reconhecer em diversas passagens, de que damos apenas alguns exemplos ilustrativos, alusões à primeira parte dos Génesis – cf. Gén. 1-1,31. –, concretamente à criação do mundo através do verbo divino – «Deus criou o mundo com palavras. Vou-te criar até à morte» (*ENT*:122); «Deve haver uma palavra sagrada para tudo, a questão é saber onde é que está. Mesmo o que é chato ou feio ou podre, se a gente souber a palavra certa deve ficar belo à mesma» (*ENT*: 133).

Outros episódios bíblicos são trazidos com recorrência, quer a propósito de conversas que João estabelecera, nomeadamente com Teo, o filho padre, e com outros com que se relacionou, quer a propósito das situações que vive no lar – veja-se, por exemplo, a sugestividade dos nomes escolhidos para determinadas personagens, consoante as suas atitudes (Salus, Holofones, Judite...) ou a comparação algo inusitada quando descreve D. Felicidade, «uma mulher feita de uma matéria incorruptível como o aço o Velho Testamento» (*ENT*: 235).

Os exemplos poderiam multiplicar-se, constituindo, por si só, assunto bastante para um trabalho desta natureza, mas importa-nos destacar aquele que para nós constitui momento fundamental do romance – o diálogo que João Vieira estabelece com a figura de Cristo, uma estatueta que pede que a filha Márcia lhe traga com outros seus pertences e que trouxera, em tempos, da aldeia, já sem cruz, com o pé esquerdo danificado, igualmente mutilado. Neste diálogo, são evocadas outras tantas figuras bíblicas, ora implícita, ora explicitamente. Surge, por exemplo, referência a Judas e a Pilatos, que, não obstante a traição e a hipocrisia ou covardia que respetivamente representam, tornaram possível, segundo João, que Cristo cumprisse a sua missão. Caso contrário, «Toda a tua missão ficava por cumprir» (*ENT*: 71).

⁵³ José León Machado (1995) refere-se a esta inclinação do protagonista para os textos bíblicos com a expressão «referencialidade quase obsessiva».

⁵⁴ Neste contexto, merecem destaque algumas dessas situações, sempre ao serviço da caracterização do protagonista e com vista à compreensão da forma como a temática da velhice e as suas figurações são tratadas no romance, sem nos determos muito, como explicámos, na interpretação das passagens.

Neste contexto, são também evocados Maria e José: a primeira, de quem o protagonista mais se compadece, a simbolizar o sofrimento de qualquer mãe que perde o seu filho, independentemente da missão ou destino que ele tem a cumprir: «... a morte de um filho tem amargura que chegue para cobrir o mundo» (*ENT*: 71)⁵⁵; quanto a José, João Vieira interroga, com uma certa ironia, o facto de se «terem esquecido dele», talvez porque não aparecia aos olhos dos contadores da história de Cristo imbuído de qualquer transcendência; ele era o pai terreno, mas a quem não deveria ter sido retirado o direito de acusar o sofrimento que a morte de um filho provoca:

«A gente soube dele quando nasceste, depois perdemo-lo de vista. Nunca mais ninguém o viu. Onde estava quando te mataram? Acaso um pai não tem direito a sofrer? Gostava de saber se ele chorou (...) Os contadores da tua história esqueceram-no. Eu imagino-o num recanto perdido ou ali mesmo entre a multidão, olhando de frente o horror. Tê-lo-ás visto? Terá trocado um olhar contigo ou uma palavra à passagem? Coitado do teu pai José.» (*ENT*: 72).

Também explícita é a referência às palavras que Cristo, na cruz, dirige a Deus, questionando-o sobre o abandono a que o votou. João Vieira conhece bem o que é a solidão e, pior que o abandono do Pai, é o abandono dos filhos, de que ninguém se queixa, como se fosse algo normal, que inevitavelmente acontecerá, mais cedo ou mais tarde e que, somado à consciência da velhice e da degradação que ela acarreta, dilacera o homem:

«É certo que eras novo, quase jovem, e na juventude não há morte. É preciso esperar pela velhice e degradação para haver. E estar só. Queixaste do abandono do Pai, é outra coisa. Porque do abandono dos filhos ninguém se pode queixar.» (*ENT*: 72)

Parece-nos ser já possível adiantar o que, em nosso entender, constitui o objetivo principal deste diálogo com Cristo, ainda que tenhamos consciência de outras tantas interpretações que ele possibilita⁵⁶. É que todas estas interpelações de João Vieira, o homem que se vê no final da vida, com o peso da velhice e da sua degradação, com um corpo que teima em pô-lo mais perto da morte e lhe lembra constantemente a sua inevitabilidade, um homem sem convicções na transcendência divina, todas essas interpelações, dizíamos, parecem conduzir a uma aproximação entre os dois interlocutores

⁵⁵ A propósito da referência a Maria, o narrador-protagonista traz-nos também determinados episódios, como o das Bodas de Canã, por exemplo.

⁵⁶ Não deixa de ser curiosa, por exemplo, a comparação com a dessacralização que faz o protagonista do romance *a máquina de fazer espanhóis* da figura da Senhora de Fátima, como adiante veremos, nos olhares cruzados sobre os dois romances e a forma como expressam a velhice.

(sabendo tratar-se a figura de Cristo de mais um dos típicos interlocutores mudos ou silenciosos de Vergílio Ferreira e de um diálogo que é, na verdade, um monólogo).

Queremos com isto dizer que a forma como João se dirige a Cristo, os aspetos que da *sua história* destaca e sobre os quais o interroga, muito mais do que afastá-los, acabam por aproximá-los, porquanto retiram a Cristo a sua transcendência, a sua aura divina e tornam-no muito mais humano, de tal modo que os dois são como que irmanados «na dor e no abandono» (Pereira, 1995: 467); ou, como observa Maria Joaquina Nobre Júlio, pela «comum humanidade, ou melhor, a comum condição corpórea, e a solidariedade no sofrimento e na morte com todos os homens» (Júlio, 1996: 68):

«E tiveste depois a glória de subires ao céu com as marcas de sofrimento nesse teu corpo terrestre. E é só aí que me interessas. Na lástima desse teu corpo. Na amargura da solidão. Como te devias sentir só. E é só aí que te entendo para me entender a mim. Só na dor absoluta de um homem sem divindade nenhuma.» (ENT: 71).

«De todo o modo estás aí despedaçado e não faz mal que te reconheça meu irmão (...) Irmão diferente, mas irmão (...) 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 (...) Porque um corpo destruído é tão humilhante (...) Deves ter sentido o teu espírito desamparado do teu corpo como uma casa arruinada. Deves ter estado mais só do que no falado abandono do teu Pai. E essa é a solidão maior, porque um corpo é a nossa última companhia» (ENT: 73).

Esta humanização, acompanhada quase sempre de um esvaziamento de qualquer transcendência ou, pelo menos, de uma transferência da transcendência do domínio do divino para o domínio do homem, do universo que habita e, por conseguinte, das leis a que está sujeito, é, de resto, bem visível, desde logo, no título⁵⁷ escolhido para o romance, que nos aponta também para a intertextualidade com o texto bíblico.

Além de ecoar ao longo de todo o romance como uma espécie de salmo ou de oração, e de constituir elemento fundamental para a análise da evolução da diegese, aspetos já abordados, a expressão *Em Nome da Terra* traz-nos como que um novo evangelho – João, já não o Baptista, mas o Vieira (não será inocente a escolha do nome do protagonista, como acontece com o de outras personagens, como já referimos), realiza um novo, o verdadeiro batismo, «identificando a divindade ao universo» (Berrini, 1995: 99). Se na realidade evocada Mónica o cognomina de «João sacrílego», na realidade criada pelo poder demiurgo da palavra Mónica dirá «Está bem», confirmação da validade deste gesto, da aceitação desta comunhão com a Terra, os astros e a perfeição.

⁵⁷ Vimos já como também a epígrafe escolhida, que funciona como uma espécie de subtítulo do romance, está ao serviço da humanização do que é visto como divino ou de uma divinização do que é visto como corruptível, mortal, perecível – o corpo.

3.2. a máquina de fazer espanhóis – *que diálogos?*

3.2.1. *Prosa de momentos profundamente líricos*

Procurando não contrariar os breves pressupostos que atrás enunciámos no que concerne à inter e intratextualidade, procuraremos, todavia, estabelecer algumas relações que consideramos importantes na análise e compreensão do romance *a máquina de fazer espanhóis*.

Talvez seja exagero afirmar que o simples facto de os romances *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, e *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe, tratarem a temática da velhice torna possível falar-se de relações de intertextualidade. Porém, a proximidade destas duas obras vai muito para além do tema comum e, pese embora as diferenças que muito naturalmente as caracterizam, a forma como a velhice é abordada através de vários subtemas, no fundo, as figurações pelas quais a velhice se manifesta, dá-nos a convicção de se poder, de facto, estabelecer entre os dois romances uma curiosa relação⁵⁸.

Vejamos, para já, as relações do romance *a máquina de fazer espanhóis* com outros textos. Quais são, pois, essas “vozes” por detrás do texto principal? Que outros textos estabelecem com ele diálogo? Desde logo, a questão do título da obra, que o autor foi buscar a uma coletânea de poesia sua. Não tendo sido o título originariamente pensado, *a máquina de fazer espanhóis* surge, em jeito de provocação, de um poema do livro *pornografia erudita* (mãe, 2007), no qual o autor diz «queremos ser portugueses nem que seja por casmurrice. Uma ideia que também remete para a velhice» (Cunha, s/d, webgrafia), constituindo, portanto, uma espécie de intratextualidade ou intertextualidade homo-autoral.

Na verdade, valter hugo mãe reconhece muito da sua poesia na sua prosa e, se estabelece diferenças entre os dois tipos de escrita, também tem consciência da forma como elas se misturam: «Achei que esse meu poema estava a intrometer-se no romance». Não foi a primeira vez que aconteceu essa contaminação: «A minha poesia é cada

⁵⁸ Por constituir o propósito fundamental deste trabalho, ocupar-nos-emos dessa análise comparativa no capítulo III, inteiramente dedicado, portanto, a esses olhares cruzados. Por agora, faremos uma breve abordagem a alguns dos diálogos que julgamos audíveis em *a máquina de fazer espanhóis*, e breve porque, em nosso entender, alguns poderiam originar profundas reflexões, o que evitaremos, tal como fizemos com o texto vergiliano, de modo a não perder o rumo do nosso projeto.

vez mais uma narrativa e a prosa tem momentos profundamente líricos» (Nunes, 2010, webgrafia).

Esta abertura e sensibilidade à linguagem poética acaba por se refletir noutras opções do romancista, de tal modo que é precisamente de poesia e de poetas que frequentemente se fala ao longo da obra, essa forma de chegarmos mais perto daquilo que se sente – «para matar o meu coração, aquela mulher lia sobre o amor tudo aquilo que eu devia ter esquecido» (*amfe*: 134).

A propósito do lado romântico do protagonista, dessa sua propensão para o amor e da necessidade de falar dele quando se sente sozinho no mundo, são feitas várias referências a poetas portugueses, nomeadamente a Camões, Eugénio de Andrade⁵⁹, Vitorino Nemésio, sendo antónio silva mesmo incentivado a escrever um livro, uma forma de «praticar a cidadania»:

«deixar um livro de poemas que fiquem para sempre a comunicar com quem lhes pegue, é como deixar uma voz amiga de toda a gente (...) colega silva, um dom desses é uma obrigação, faz de si um cidadão obrigado a um contributo muito especial» (*amfe*: 186-187).

E se a poesia é presença constante neste romance, quanto mais não fosse pelo lirismo com que, por diversas vezes, se expressa o protagonista, ela torna-se presença viva e concreta na figura de esteves, a personagem sem metafísica de Fernando Pessoa, o Esteves do poema “Tabacaria” do heterónimo Álvaro de Campos⁶⁰, o utente centenário do lar feliz idade:

«também no lar da feliz idade havia mitologia viva e pronta a abrir bocarras de espanto. o esteves. o elegante e eterno esteves sem metafísica que vivia ainda, falando e contando as suas aventuras, como se os livros aumentassem. como se a tabacaria e o álvaro de campos e o fernando pessoa tivessem uma continuação» (*amfe*: 113).

As reações que a personagem esteves provoca são inicialmente de dúvida para dar depois lugar ao encantamento. Afinal, trata-se de «um eusébio da nossa poesia, a nossa senhora de fátima dos versos» (*amfe*: 113). Como se poderá, pois, ler este diálogo com Fernando Pessoa? O que pretendeu valter hugo mãe ao constituir o esteves perso-

⁵⁹ Referência direta ao livro de poesia *Os Amantes sem Dinheiro*, como forma de ilustrar o início de vida de casal de antónio e laura, «metidos num amor e numa cabana que parecia sustentar tudo» (*amfe*: 101). No poema de Eugénio de Andrade, é notória essa dificuldade de vida, que, todavia, parece não ser sentida ou, pelo menos, impeditiva da felicidade: «... Tinham fome e sede como os bichos, / e silêncio / à roda dos seus passos. / Mas a cada gesto que faziam / Um pássaro nascia dos seus dedos / e deslumbrado penetrava nos espaços.» (Andrade, 2012: 86).

⁶⁰ Os versos iniciais do poema pessoano constituem, aliás, uma das epígrafes do romance *a máquina de fazer espanhóis*: «Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo».

nagem do seu romance? É o próprio romancista que esclarece que várias as motivações o levaram a tal – «a primeira é naturalmente uma homenagem a Fernando Pessoa e a essa capacidade de se desdobrar e de ser essa influência magnífica que a literatura e a poesia portuguesa têm» (Machado, 2011, webgrafia).

Mas a presença do esteves também tem uma dimensão algo irónica ou problematizadora. Segundo valter hugo mãe, «acaba por ser um jogo sobre o que acreditamos ser a literatura», admitindo que, em sua opinião, «ainda que nós, escritores, estejamos convencidos que estamos a fazer algo pela realidade, é apenas a nossa realidade. A verdade é sempre profundamente pessoal e grandemente intransmissível» (Cunha, s/d, webgrafia). Neste sentido, o esteves também simboliza aquilo que designa por «predisposição para dispor dos outros que os autores têm», pois «os escritores nem sempre são simpáticos para com todas as personagens.

Apesar de, no poema pessoano, o esteves aparecer referido, a partir de um momento muito fugaz, como um ser sem metafísica, valter hugo mãe não quis que tal “abuso” ficasse incorrigível. Dizer-se de alguém que não tem metafísica é como dizer «que a pessoa não tem conteúdo, não tem profundidade, não tem qualquer tipo de preocupação com os outros» (Machado, 2011, webgrafia). Desde sempre sensível a este facto, o autor acha interessante que, através de uma maturidade na leitura do poema, o seu livro pudesse «ironizar o papel do autor e o papel da personagem, problematizando também o papel da literatura na criação da memória e da identidade nacional.

Neste sentido, e lembrando a análise já feita à dimensão mais universal ou crítica da obra, o esteves sem metafísica será «símbolo destes portugueses a quem os sucessivos governos vão roubando a metafísica, portugueses que ficam muito afadistados, cheios de fado, cheios de dor e que tentam, de algum modo, anestesiarse» (Machado, 2011, webgrafia), pois, para valter hugo mãe, não ter metafísica é como viver anestesiado, é o retrato de um povo desmobilizado. Ora, no romance *a máquina de fazer espanhóis*, o esteves é, afinal, um rapaz cheio de metafísica, tornando-se profundamente consciente.

Acreditar ou não na verdade da personagem pessoana posta ali, diante dos seus olhos, é o desafio que se coloca aos utentes do feliz idade e, por conseguinte, ao protagonista. O velho esteves conta aos colegas do lar o que era a sua vida quando, em 1929, «era um moço de vinte anos cuja vida corria difícil, os seus pais passavam miséria no

norte do país enquanto ele suportava um tio prepotente que conseguira abrir espaço na capital...» (*amfe*: 81)⁶¹.

Em função deste e doutros desafios, antónio vai mudando a sua atitude perante o que lhe resta da vida e a sensação de que já nada nela faria sentido. A presença serena, divertida do amigo esteves dá-lhe a sensação de «uma incrível epifania do que a literatura tinha de vida real» (*amfe*: 88) e esses momentos de felicidade pontual causam-lhe estranheza, porque se via «capaz de me entreter ao invés de secar o corpo à fome, obrigá-lo a abdicar de me suportar» (*amfe*:89), como que confirmando, uma vez mais, as palavras de Cícero e a descoberta de possíveis prazeres na velhice.

Daí não estranharmos que não seja linear a atitude de antónio perante a (ir)realidade de esteves, variando consoante a atitude que tem para com a vida, ora negando o seu valor, ora agarrando-se às suas mais simples manifestações, sobretudo, após a notícia da sua morte:

«aquele homem é alguns dos melhores versos do fernando pessoa. aquele homem é a nossa poesia problematizada. e a longevidade dele foi uma demorada marcha contra a derrota (...) quem não acharia que eu enlouquecera, se nenhum livro comprovara a existência de tal homem. como se provaria isso que para nós estava provado pela espontaneidade e vivacidade do seu discurso» (*amfe*: 167, 168).

«o esteves foi um delírio, doutor bernardo, que estupidez a minha a de acreditar que fora personagem do pessoa, uma personagem tão fictícia quanto possível. era uma fantasia e eu caí nela porque queria tanto encontrar algo que me sustentasse diante do sol» (*amfe*: 208).

Mas é precisamente o poder que tem antónio, dando assim sentido ao que, de algum modo e ainda que pontualmente, lhe permitiu experienciar a sensação de felicidade: «eu decido assim, senhor pereira, porque prefiro não passar o resto da vida a achar que não conheci ninguém tão incrível como o esteves e que fui apenas um ingénuo tolo» (*amfe*: 210).

⁶¹ O episódio em que se cruza com Fernando Pessoa é também (re)criado no romance: «joão esteves entrou mais uma vez na tabacaria alves e comprou o jornal a ordens do tio. entrou na tabacaria de sorriso educado, cumprimentou o senhor fernando pessoa que ali estava de breve conversa com o dono do estabelecimento e depois cumprimentou o próprio dono do estabelecimento e pediu o jornal de sempre, com a iluminação de sempre, que era sobretudo uma beleza jovial que advinha dos seus traços físicos privilegiados até dignos de um aristocrata qualquer. a genética, pensaria mais tarde joão esteves, tem destas ironias curiosas, põe-nos com a beleza de nobre a passar as fomes dos miseráveis. parecia que sentia ainda mais vergonha da pobreza quando era cobijado pelas raparigas elegantes e de linhagem. sentia-se ainda mais ridículo, como um animal doméstico que as donzelas finas desejassem e que, indubitavelmente lhe seria fácil comprar. e joão esteves saiu da tabacaria sem mais nada, inconsciente de que plantara no terreno fértil da criatividade de fernando pessoa um poema eterno.» (*amfe*: 82).

Este esteves sem metafísica permite, pois, reforçar essa outra característica do romance e do estilo de valter hugo mãe, que é, como já vimos, a intransigência na esperança. O próprio esteves morreria «num qualquer ataque de felicidade» (*amfe*: 169) e valter hugo mãe concretiza assim a ideia de felicidade que tem e que foi buscar a Ruy Belo – a de que feliz é aquele que aprende a administrar sabiamente a tristeza e a reparti-la pelos dias...

3.2.2. “Personagens reais” feitas ficção e “policiais emprestados”

Mas o diálogo entre o romance e as personagens não se limita às personagens dos textos. Também há espaço para personagens reais – personagens mais ou menos anónimas, que nem sabem que estão no livro, como é o caso de enrique, o espanhol que se diz de «badajoz de portugal»; mas também personagens conhecidas, concretas, que, por um motivo ou por outro, despertaram o interesse de valter hugo mãe que não resistiu a levá-las para o seu romance. Assim acontece com Anísio Franco, o conservador do Museu da Arte Antiga.

O escritor conta que tudo surgiu depois da visita que fez ao Museu, tendo então conhecido Anísio Franco, que acha uma pessoa muito bonita e com uma energia muito alegre:

«O Anísio explicou os painéis de São Vicente, com aquele entusiasmo e talento muito dele, e eu já estava a arquitectar a máquina. Ando sempre com um caderno específico para cada livro e comecei a tomar notas, porque percebi que aquilo era tudo feito para mim. Fiquei tão fascinado, que pensei logo “és uma personagem minha”» (Cunha, s/d, webgrafia).

Questionado, Anísio Franco não se incomodou com a ideia e eis que temos a personagem real transposta para a ficção, onde explica os painéis aos colegas do lar, contribuindo para a concretização do retratar de Portugal e para novos diálogos, com Almada Negreiros, por exemplo.

Mas anísio franco, sendo, nas palavras do romancista, o personagem «mais benigno do livro», é também quem possibilita fortalecer o trilha dos afetos, porquanto é a única que, no lar, acaba por reencontrar o amor, constituindo-se um exemplo de vida, pois, não obstante os seus oitenta e dois anos, transparece serenidade e otimismo:

«e eu passei a sentir uma enorme compaixão por aquele homem. falava ainda com um entusiasmo que já não se via em ninguém. queria acreditar que a saúde não lhe faltaria e que

poderia concretizar tantos projetos. e eu pasmava diante dele porque não concebia o que era chegar àquela idade e ter projetos» (*amfe*: 108)⁶².

Abordámos já a questão da preferência pelas minúsculas naquilo que se tornou uma marca característica do estilo de valter hugo mãe e que caracteriza também este romance. Como entender, pois, que dois capítulos de *a máquina de fazer espanhóis* apareçam com formatação diferente dos restantes?

A questão da intertextualidade, no seu sentido mais consensual, constitui resposta a esta pergunta. De facto, os capítulos cinco, “Teófilo Cubillas”, e dezassete, “A máquina de fazer espanhóis”, não só nos títulos, mas em toda a sua extensão, vão buscar a sua formatação e, por conseguinte, as convencionais maiúsculas à escrita de Francisco José Viegas e aos seus polícias ficcionais – Jaime Ramos e Isaltino de Jesus –, tendo como referências os romances policiais *Longe de Manaus* ou, mais recentemente editado, *O Mar em Casablanca*. Não se trata, propriamente, de um arremedo de policial. Parece-nos, antes, um exemplo da liberdade narrativa que caracteriza valter hugo mãe, não deixando de expressar um respeito por Viegas, capaz que foi de reabilitar o policial.

Tais capítulos surgem a propósito do incêndio que acontece no lar feliz idade e que, muito naturalmente, teria de ser investigado, tanto mais que dele resultaram três mortes. Curiosamente, a presença do inspetor Isaltino de Jesus e seu chefe Jaime Ramos não deixa de representar um confronto entre duas idades – a dita idade ativa, na figura dos dois polícias, e a terceira idade dos utentes do lar, nestes capítulos personificada na figura da velha dona Leopoldina, sendo que os mais jovens não são capazes de deslindar o caso e chegam até a ser gozados pela «velha maluca e fanática» ou baralhados pelas insinuações de crime que lhes transmite antónio, o protagonista, uma espécie de «ovo» que «mais tarde ou mais cedo eclodiria na cabeça inteligente dos polícias » (*amfe*: 78). Ganha especial projeção a ideia de velhos que ainda contam, ou “velhos subversivos” de que fala o autor, numa sociedade que não valoriza esta matéria-prima:

«o chamuscado das paredes ficara silente. Enfim, era tudo muito calado onde se esperava a morte, até o que se dizia perdia sentido e funcionava apenas como uma reverberação do silêncio, coisa nenhuma, coisa rigorosamente nenhuma. Os polícias assim o pensavam e todos se calavam a lembrar o que quer que fosse sobre cada um dos três falecidos, alguns já para ali esquecidos havia muito tempo sem proferirem palavra ou vontade, eram só ocupações. Ocupavam, e depois não» (*amfe*: 78).

⁶² Aliás, anísio franco será também uma personagem interessante para explorar a questão da fé, subtema que trataremos no capítulo seguinte, em análise cruzada entre *a máquina de fazer espanhóis* e *Em Nome da Terra*.

Este confronto entre idades torna-se ainda nítido na medida em que é, precisamente, no quarto de dona Leopoldina que se encontra o símbolo da juventude – o poster de Teofilo Cubillas, um jogador de futebol peruano contratado pelo Porto (figura também, como sabemos, de existência real) e com quem a idosa se teria envolvido no passado, vivendo com ele um dos momentos mais intensos da sua vida, ainda que fugaz. Sem sequer suspeitar deste relacionamento,

«...toda a gente desconfiava saber por que razão a dona Leopoldina emoldurara aquele poster e o tinha ali pendurado como relíquia de um ávida. E ela gritava: «Viva o Porto», e era mais do que suficiente para que a tivessem como um fanática tonta e já senil» (*amfe*: 76).

Também o chefe Jaime Ramos tinha no seu gabinete um poster semelhante, mas já envelhecido pelo tempo, a «apodrecer a passos largos» (*amfe*: 74), como que a lembrar-nos da efemeridade da vida e da inevitabilidade da corrupção corpórea. Merece-nos especial destaque o facto de, no quarto de dona Leopoldina, uma velha, se encontrar «a prova gritante de que um dia todos eles haviam sido jovens, magros, ágeis e sobretudo esperançados num futuro melhor» (*amfe*: 74). O facto de a idosa ter emoldurado o poster justifica a sua não degradação. Mas, o que nos parece mais sugestivo é a simbologia que aí poderemos reconhecer – a capacidade de, não obstante a transitoriedade da vida, sermos capazes de “fixar” momentos, essas manifestações epifânicas de felicidade que, por mais pontuais e fugazes, poderão justificar a vida:

«Teofilo Cubillas subiu com a solitária mulher as escadas estreitas de uma casa grande. Passou ali umas horas em que, além do sexo, lhe falou num português esquisito sobre como era vir do Peru para um país chamado Portugal sem que nenhum suspeitasse o fim da ditadura por ali tão perto (...) Mas era o peruano sorridente o homem com quem a dona Leopoldina estivera, sem cobranças, sem vergonha, com uma ansiedade dolorosa de perder a candura de menina. E ele dizia:
«Faço anos.»
«E a prenda é minha.»» (*amfe*: 76).

Pensamos ter abordado os aspetos que consideramos essenciais em termos da escrita de ambos os escritores em análise, evidenciando que, para lá das naturais diferenças, há também algo a uni-las.

Conhecendo agora melhor o estilo e opções narrativas de cada autor, e sem perder de vista o objetivo deste trabalho, julgamos estar reunido o cenário adequado para o propósito inicialmente anunciado – as figurações da velhice.

E se essas figurações aproximam romances de contextos aparentemente tão diferentes, é porque ambos mostram, pela narrativa em primeira pessoa, e talvez por isso mesmo, que a velhice não se vê, não se diz; a velhice sente-se, é-se...

Capítulo III

A velhice – olhares cruzados

Depois do que fomos comentando, impõe-se aprofundar, com a brevidade necessária, a leitura cruzada dos romances *Em Nome da Terra* e *a máquina de fazer espanhóis*, através das figurações da velhice, nomeadamente, do conjunto de subtemas que a representam e/ou pelos quais ela se manifesta na criação ficcional de dois escritores contemporâneos de diferentes gerações.

O nosso propósito é, de facto, registar as impressões que nos surgem desses olhares cruzados, sem que tal implique leituras forçadas ou que violentem os romances. As aproximações que eventualmente fazemos surgem a par da plena consciência de que há, simultaneamente, outros tantos pontos em que as obras se afastam ou nem tão pouco se relacionam. Todavia, a nossa sensibilidade de leitores⁶³ trouxe-nos, com muita naturalidade, a lembrança de uma obra enquanto líamos a outra, não só (ou não tanto) porque a temática é a mesma, mas pela forma como dois narradores autodiegéticos inscrevem no plano discursivo da narração o seu mundo trágico, conscientes de que o passado é irrecuperável e já quase não há espaço (nem tempo!) para o futuro. Ambas as narrativas são percorridas pelos sentimentos de solidão e de angústia, aproximando, por conseguinte, os seus heróis.

Sem pretendermos uma qualquer leitura biografista, não deixa de ser curioso lembrar, como de resto fomos trazendo oportunamente a este trabalho, que os narradores-protagonistas João Vieira e António Silva, velhos conscientemente encerrados num resto de mundo agónico pelo tempo de finitude, são criações de autores com diferentes vivências em relação à velhice: Vergílio Ferreira era já entrado na dita terceira idade quando escreveu *Em Nome da Terra* e ele próprio manifestava, na sua escrita diarística e ensaísta, por vezes num certo tom de frio humor, como que para atenuar um possível tom angustiado, ter consciência disso⁶⁴; Valter Hugo Mãe escreveu *a máquina de fazer*

⁶³ Partilhando inteiramente o pensamento de Lauro António que escolhemos como uma das epígrafes iniciais deste trabalho, estamos convictos de que, procurando ser fiel às obras, fomos-lo certamente em relação à leitura que delas fizemos, no fundo, a nós mesmos.

⁶⁴ «A velhice existe, sei-o. Curiosamente, porém, não em sentir o que mais vai sendo irremediável. Desde o «problema da morte». O problema da morte é para os vivos, e um velho começa a sê-lo menos. Assim a velhice existe-me sobretudo num certo endurecimento da sensibilidade. Porque vou tendo uma sensibilidade de calhau» / «Ah, tirei um novo dente. A degradação. Só há tempos reparei que a calvície se me esboça no touço. A eternidade de dentro e nela a juventude eterna, e o envelhecimento físico inexorável. Para equilibrar.» (Ferreira, 1981a: 15 e 118, respetivamente).

espanhóis antes de entrar nos quarenta anos, sendo que a terceira idade é para ele apenas ficção ou antecipação ficcionada.

Pese embora estas diferenças nas “vidas reais” dos autores, nas vidas dos dois protagonistas, e estendendo as palavras de Cândido Martins (2005: 40) a propósito do herói vergiliano, também ao herói de valter hugo mãe, «a prova da perda irremediável e o sentimento do fim pairam ameaçadores, manifestando a morte o seu poder despótico ao roubar parentes e amigos», somando-se, assim, à debilitação física, a debilitação afetiva. Vejamos, então, quais são as principais figurações da velhice num e noutro romance, isto é, de que forma ela é vivida/expressa pelos seus narradores-protagonistas.

1. O Lar – «um estágio para a desintegração final»

É na solidão que se vive a velhice, mesmo a de quem viveu intensamente a existência. Quem vive só, morrerá só. Mas quem viveu no turbilhão da vida morrerá igualmente só. (Fernandes, 1995: 234).

Já referido neste trabalho como cronótopo da sociedade⁶⁵, especialmente num tempo em que se assiste a uma «derrocada» de valores, sendo a família um dos que mais se destaca pelas consequências que acarreta, o lar representa imgeticamente, quer no romance vergiliano, quer no de valter hugo mãe, a degradação, os efeitos da corruptibilidade de um tempo inexoravelmente fugaz, a tomada de consciência da iminência do fim, de um modo, mais que magoado, dilacerante e/ou mesmo humilhante.

São inúmeros os exemplos que poderíamos trazer para ilustrar esta realidade. Na verdade, e no que concerne ao romance *Em Nome da Terra*, eles repetem-se ao longo do pseudo-diálogo com Mónica, pois ainda que procurando (re)criar um tempo outro que não aquele com que se defronta no momento e espaço presentes, João Vieira não vive «com a “ilusão ingénu» de recuperar um passado, que é irrecuperável, mas tendo como propósito a descoberta da “verdade” e do “sentido” por detrás da existência humana» (Bulger, 1995: 152). Neste sentido, são frequentemente reconstituídas «imagens das salas e dos quartos onde estão os companheiros do protagonista no tempo presente, enquanto estremecem na memória os acontecimentos que marcaram a sua existência» (Décio, 1995: 206):

⁶⁵ Lembremos o momento em que, no capítulo I, nos debruçamos sumariamente sobre as representações da velhice na tradição ocidental, com destaque para o seu tratamento na sociedade pós-moderna e contemporânea.

«Aqui no lar há dois géneros de comunidades (...) a dos velhos em saldo, tontos paralíticos gagás já facturados para o eterno, e a dos tipos ainda funcionais mas que não têm família onde funcionem (...) Afora os que sobrevivem até ao limite improvável de serem gente...» / «É a sala da secção C, que é a minha. Há a B, que é a dos bebés de 90, sujam-se muito a comer a papa e a descomê-la. E riem-se e são felizes e espontâneos como a caca» (*ENT*: 67-68/164).

Estas descrições frequentes, cruas e disfóricas, além de permitirem uma dimensão crítica de âmbito mais sócio-cultural (a família que deixa de acolher os velhos ou da qual deixam de fazer parte, porque não mais funcionam como dantes), são uma lembrança constante da dura e irremediável realidade, criando assim as condições para que se processe essa prefiguração do fim, para que os homens se desprendam do mundo numa «disciplinada aceitação do destino» (Pereira, 2003: 321), sobretudo aqueles que, estando «ainda muito sujos de mundanismo e convicção, não professaram ainda a abstinência e a morte» (*ENT*: 164). O lar torna-se, pois, essa «via de comunicação directa» (Cunha, 2003: 145) entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, uma etapa de “purgatório”, como dá conta, em humor negro, o protagonista João Vieira:

«Gosto de futurologia, quero ver como pareço no futuro e ter agora a pena que não terei então (...) São belos e enormes, gosto de os ver. São trágicos e grandes, gosto. Estão vergados para a mesa e em silêncio, comem. (...) Têm um mandato a cumprir, não se distraem com a nossa presença, comem. 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 (...) A vida manipulou-os, sugou-lhes tudo da alma até ficarem só um tubo digestivo...» (*ENT*: 36-37)

Sensação idêntica tem antónio silva, o narrador-protagonista de *a máquina de fazer espanhóis*, para quem o lar é, na verdade, uma espécie de estágio para a «desintegração final», porque põe o homem em contacto directo com a degenerescência, a solidão e o vazio, dando-lhe a consciência magoada de que está a entrar, irreversivelmente, «no ciclo dos últimos» (*amfe*: 33):

«os quartos da ala esquerda deitam sobre o cemitério. o médico olhava para o chão e fazia ar de quem não via nisso mal algum: e voltava a dizer, deitam sobre o cemitério, é verdade, mas são ocupados pelos nossos utentes que, infelizmente, já não se podem levantar (...) tive a certeza de que, mais tarde, quando o corpo me traísse por completo, haveria de estar acamado e mudado para um daqueles quartos com vista para o cemitério, que era o caminho (...) no lar, por todo o lar, as paredes são brancas e entre o vazio mais intenso do céu e a candura das paredes não há diferença (...) um dia, havemos de esboroar-nos na luz. esta brancura é um estágio para a desintegração final» (*amfe*: 30-32).

Também as descrições do lar feitas pelos olhos e sensibilidade de antónio se aproximam das de João Vieira, verdadeiro cenário decadente, grotesco, trágico, numa pictórica corporização da morte, que se torna, assim, plasticamente palpável, trazendo-

nos à lembrança as palavras com que Cesare Ripa descrevia a morte e que citámos no capítulo inicial deste trabalho⁶⁶.

Mas além desta prefiguração da morte, através das referidas descrições dos utens, o fim inevitável é também constantemente lembrado, e ainda que numa primeira perspetiva contraditoriamente, pela entrada de “novas vidas” na instituição:

«o lar não suporta mais do que setenta e três pessoas, e, para que uma entre, outra tem de sair. a saída é dolorosa mas rápida. rodam-se alguns velhos pelos quartos fora. eventualmente um que esteja acamado vai para a ala esquerda, já muito vizinho dos mortos (...) é frequente que, nas primeiras semanas, alguém rejeite o novo residente, como se a urgência de este entrar operasse no cosmos uma pressa em tirar a vida ao outro...» (*amfe*: 34)⁶⁷.

Deste modo, o idoso que acaba de entrar num lar é, de todas as formas possíveis, posto em contacto com a morte como realidade incontornável da sua condição. Além disso, e como acontece nestas obras, que não deixam de ser um reflexo, a este nível, de uma realidade muito frequente – a institucionalização opera-se após a morte da companheira de uma vida; e representa, pois, um acentuar trágico dos sentimentos de perda e de solidão, tanto mais trágico quanto essa decisão não foi tomada pelos próprios, mas pelos filhos, sendo entendida pelos idosos ora como traição, ora como abandono. Reclusão forçada, como um sinal evidente de que não há já espaço para eles na família, não agora, que são velhos, que são diferentes, que a família “não tem vida” para tomar conta de quem já pouca tem para viver⁶⁸.

Por isso, João Vieira desabafa – «nesta casa em que apodreço devagar e em que os filhos me meteram»; ainda que tente minimizar esses sentimentos desculpando-os – «Que estupidez, não foram eles. A vida, qualquer porcaria em vez deles...» (*ENT*: 10). Mas esta tentativa de desculpabilização não lhe impede a amargura do reconhecimento: «Não era comigo o problema, como compreendes, o meu destino estava nas mãos da Márcia, que o negociava com a mulher...» (*ENT*: 21); ou noutro passo: «Não tenho nada de meu – que é que eu ainda tenho de meu?» (*ENT*: 22). E ainda que seja impossí-

⁶⁶ Cf. “Representações da velhice na Idade Média e no Renascimento”.

⁶⁷ Também João Vieira, narrador-protagonista vergiliano, observa: «Porque aqui, querida Mónica, é sempre a andar. Há um trânsito infernal para a eternidade, sempre em corropio. Há uma baixa, outro que entra, sempre em movimento os alcatruzes da nora» (*ENT*: 280).

⁶⁸ Num dos fragmentos publicados postumamente, Vergílio Ferreira refletia: «A grande solidão da velhice é feita de quanto a vida lhe retira. Porque ela tira-lhe quase tudo – os filhos que foram indo à sua vida, os familiares e os amigos ou simples conhecidos que foram indo à sua morte, as modas e as ideias que já não funcionam, os interesses de toda a gente que já não são os seus, os livros que leu e já ninguém lê...» (Ferreira, 2001: 175).

vel odiar-se verdadeiramente os filhos⁶⁹, por quem «nos falta o ódio como deve ser», também antónio silva sente a traição no beijo com que a filha se despede, «um beijo em tudo traidor» (*amfe*: 31), no dia em que «pegaram» nele e o «puseram» num lar, expressando, num tom profundamente magoado, sendo neste tom realista e pungente que os dois romances muito se aproximam:

«estar para ali metido, naqueles primeiros tempos, era literalmente como se me quisessem matar e não tivessem coragem para optar por um método mais rápido (...) punham-me aqui e deixavam que me finasse segundo a segundo longe dos seus olhos e eu nem entendia como não haveria de parar o coração só à força daquela tristeza» (*amfe*: 44).

Relembrando as palavras de Mónica Serpa Cabral (2005: 86), «... a consciência do envelhecimento é quase sempre motivada pelas outras pessoas», pelo que o idoso se apercebe «da sua velhice a partir do comportamento dos que o rodeiam», especialmente pelos que lhe são mais próximos, diríamos nós. Neste processo de autoperspectivação como ser em estado de degradação, neste esvaziamento dos outros e, depois, de si (Fernandes, 1995: 234), acentua-se clara e dramaticamente o sentimento de solidão. São inúmeras, aliás, as vezes em que, ao longo da carta, João confessa «...quase não tenho aqui com quem falar» (*ENT*: 69); e, «rodeado de morte e miséria e horrível» (*ENT*: 93); «Eu estou só como talvez não imaginas» (*ENT*: 74); «Estou verdadeiramente só» (*ENT*: 147).

Confrontados com a morte, dos outros e a pairar sobre si – antónio silva diz que ela «vem mesmo de todos os lados e leva-nos tudo, mesmo aquilo a que nos agarramos para lhe fugir» (*amfe*: 170) –, ambos os protagonistas consolidam aquilo a que Mónica Cabral chama de conclusão ontogénica: «o Homem é um ser solitário, a ocidente e a oriente, desde o nascimento até à morte» (Cabral, 2005: 86). Quanto maior é solidão, mais se evidencia a vulnerabilidade que caracteriza o ser humano; quanto mais esta se torna evidente, mais profunda é a solidão...

Julgamos que a sensibilidade do pensamento ético de José Henrique Silveira de Brito dá bem conta do que aqui pretendemos expor – «...muitas vezes, de um modo arrasador, a vulnerabilidade de que somos feitos vem à superfície antes da morte chegar, e então, se não sabemos o que fazer com a morte, muito menos sabemos como lidar com essa vulnerabilidade» (Brito, 2007: 11). Estamos também convictos que esta vulnerabilidade de que somos feitos e com a qual somos confrontados é dada a ler, diríamos

⁶⁹ Para João Vieira, os filhos «são uma invenção da nossa fraqueza para compensar a morte, o modo mais barato de se ser eterno» (*ENT*: 44).

mesmo a sentir, pelo herói antónio silva, numa passagem que não resistimos a citar sem supressões, de modo a que respeitemos a mensagem reflexiva e o tom pungente de que falávamos:

«perdemos alguém, e temos de superar o primeiro inverno a sós, e a primeira primavera e depois o primeiro verão, e o primeiro outono. e dentro disso, é preciso que superemos os nossos aniversários, tudo quanto dá direito a parabéns a você, as datas da relação, o natal, a mudança dos anos, até a época dos morangos, o magusto, as chuvas de molha tolos, o primeiro passo de um neto, o regresso de um satélite à terra, a queda de mais um avião, as notícias sobre o brasil, enfim, tudo. e também é preciso superar a primeira saída de carro a sós. o primeiro telefonema que não pode ser feito para aquela pessoa. a primeira viagem que fazemos sem a sua companhia. os lençóis que mudamos pela primeira vez. as janelas que abrimos. a sopa que preparamos para comermos sem mais ninguém. o telejornal que já não comentamos. um livro que se lê em absoluto silêncio. o tempo guarda cápsulas indestrutíveis porque, por mais dias que se sucedam, sempre chegamos a um ponto onde voltamos atrás, a um início qualquer, para fazer pela primeira vez alguma coisa que nos vai dilacerar impiedosamente porque nessa cápsula se injecta também a nitidez do quanto amávamos quem perdemos, a nitidez do seu rosto, que por vezes se perde mas ressurge sempre nessas alturas, até o timbre da sua voz, chamando o nosso nome ou, mais cruel ainda, dizendo que nos ama com um riso incrível pelo qual nos havíamos justificado em mil ocasiões no mundo» (*amfe*: 124-125).

O fim de vida imprime sentimentos crepusculares de perda irremediável. E na tentadora evocação afetiva do passado, já tudo se confunde no meio da solidão e do silêncio, e, sobretudo, no emaranhado de uma memória emocionada e errática. Sobrevém a imagem cruel do tempo (*Cronos*) imperdoável e dilacerante, que ora caminha para um fim inexorável, ora se entretém, circularmente, num vai-e-vem entre passado e presente.

2. A (in)finitude do tempo no anoitecer da vida

A passagem com que finalizámos o ponto anterior, além de ilustrar a vulnerabilidade e solidão com que os idosos se confrontam, nestes dois universos romanescos, permite-nos também partir para a análise do tempo e da forma como ele é vivenciado, constituindo esse aspeto mais uma das figurações da velhice que este olhar cruzado sobre as obras nos possibilita compreender.

De facto, a passagem supra citada insere-se no capítulo a que valter hugo mãe deu o nome de «o tempo não é linear». Nessas páginas, antónio silva alerta para a descoberta feita: «preparem-se sofredores do mundo, o tempo não é linear», uma vez que, na sua vivência, o tempo «vicia-se em ciclos que obedecem a lógicas distintas e que se vão sucedendo uns aos outros, repondo o sofredor, e qualquer outro indivíduo, novamente num certo ponto de partida» (*amfe*: 124). Preso neste tempo cíclico, qual Prome-

teu contemporâneo, o homem viverá um constante reavivar das suas dores, um sentimento de perda e solidão que jamais deixa de acontecer⁷⁰ e que o coloca num permanente confronto com a sua vulnerabilidade.

Esta forma psicológica de vivenciar o tempo, nomeadamente a necessidade de aprender a geri-lo, na sua circularidade e no sofrimento que isso acarreta, pois «apenas a gestão do tempo pode fazer-nos escapar à loucura» (*amfe*: 120), é confirmada, diríamos nós muito sugestivamente, na forma angustiada como tem de ser vivido cada final de dia, cada noite, mais especificamente. À primeira noite no lar, preenchida com o maior «silêncio do que alguma vez experimentara», àquele que parecia ser «o momento mais insuportável» (*amfe*: 36), outras noites se seguiram, outros silêncios.

Angústia semelhante experiencia João Vieira, para quem «o anoitecer. É o mais difícil (...) É a hora má entre a vida e a morte. A agonia. Está-se muito só...» (*ENT*: 138). Por isso mesmo, pelo expoente máximo que a solidão atinge à noite, é que a morte se torna «mais plausível» (*ENT*: 140). No imaginário ocidental, a noite aparece frequentemente como prefiguração arquetípica e simbólica da morte.

Este sofrimento que ciclicamente é trazido ou acentuado com o chegar de cada noite potencia a solidão, traz o medo, desencadeia os pesadelos. Parece-nos merecer especial destaque os sonhos, em particular o sonho que repetidamente atormenta antónio silva – pássaros, mais tarde identificados mesmo como abutres, que lhe vão debicando o corpo, deixando-o só com a consciência, sem que a morte, numa «crueldade perversa» (*amfe*: 46) tenha de si piedade e lhe acabe com o sofrimento:

«adormeci, entrei pesadelo adentro e os abutres vieram imediatamente buscar-me a carne. entraram pelo quarto e não hesitaram em desfazer-me. não havia poesia capaz de salvar um homem de tal coisa, e nenhuma metafísica seria capaz de encontrar retórica para mediar um diálogo com os furiosos e esfaimados bichos voadores» (*amfe*: 187).

Como dissemos, sonhar com os abutres que lhe devoram o corpo é constante ao longo da obra e, numa interpretação mais imediata e muito naturalmente, associamos tais aves, sabidas necrófagas, à morte, sendo delas uma espécie de alegoria ou de metáfora imagética. Mas, lembrando a ideia de tempo que tem o protagonista antónio silva, tendo presente que este sonho se repete ciclicamente e que, ainda que provoque imensa angústia e sofrimento ao protagonista, ele acorda do sonho para a realidade (poderá ler-

⁷⁰ Esta ideia, aqui relacionada com a velhice e a morte de um dos cônjuges, não deixa de nos trazer à lembrança, pelo sentimento de perda que as une, a passagem de *O Filho de Mil Homens*, o último romance de valter hugo mãe (2011: 142) publicado até ao momento: «Quem perdeu a mãe perde para sempre e nunca mais pára de perder».

se para a vida, se aceitarmos o sonho como símbolo da iminência da morte), não se esgotando aqui a simbologia da ave. Na verdade, a associação à morte é apenas um dos significados atribuídos, ao longo dos tempos e das civilizações, a esta ave tão peculiar que é o abutre. Precisamente por se alimentar de carne putrefacta, ele é também considerado um agente regenerador das forças vitais contidas na matéria orgânica, que, transmutando a morte em nova vida, se revela uma espécie de purificador⁷¹ capaz de assegurar o ciclo da renovação (Chevalier e Gheerbrant, s/d: 37).

Na verdade, cada sonho parece pôr antónio silva à prova, que se vai dando conta de que «no dia seguinte, o sol estaria a aquecer o pátio» (*amfe*: 273) e se repetidamente o sonho e a presença da morte surgem ao longo da obra, outras tantas ou mais vezes surge o espanto com o sol, a sua presença, o seu efeito – «o sol ameno da manhã», «o sol começou a aquecer incrivelmente naquele fim de tarde», «o sol que era todo posto no céu» (*amfe*: 42, 138, 231).

Ora, não nos parece difícil compreender a importância do sol no ocaso da vida, esse «Sol de inverno»⁷² capaz ainda de aquecer, de deslumbrar, porque persiste sobre todas as dores, dúvidas e medos:

«eu sabia bem o que isso era. o que era ultrapassarmos as dores até que os dias, só por si, nos comessem a parecer valiosos o suficiente. até chegarmos a um momento em que a luz do sol nos parece uma dádiva inestimável e vale a pena viver apenas para fazermos a fotosíntese das tardes...» (*amfe*: 170).

Para antónio, começa a ser possível – depois do desespero da perda, da angústia e da solidão, tanto mais dramático quanto não há nele qualquer convicção de transcendência ou imortalidade – encontrar algum encanto nesse resto de vida, uma qualquer centelha que o impeça de se esgotar, que o liberte desse tempo em que está aprisionado e que, linear ou cíclico⁷³, ele sabe que o levará, inevitavelmente ao fim. Se, inicialmente, deseja até esgotar o tempo e se espanta com o facto cruel de se manter vivo, ansiando por um estado de inconsciência que lhe permitisse suportar a dor – «é bem visto que a cabeça dos velhos se destitua da razão para que, tão de frente à morte, não entremos em

⁷¹ Num dos sonhos, os abutres surgem misturados com o fogo, elemento de simbologia também ligada à purificação e ao qual, aliás, em muitas culturas, surge igualmente associado o abutre.

⁷² A expressão é de Cândido Martins (2005: 43) a propósito do romance *Em Nome da Terra*, mas que nos atrevemos, uma vez mais, a estender ao romance *a máquina de fazer espanhóis*, porque convictos que estamos da validade destes olhares cruzados também sob este ponto de vista.

⁷³ Apesar de referir que o tempo não é linear, antónio silva também tem consciência, como vimos quando abordámos o lar como «estágio para a desintegração final», que o tempo lhe «escapara», e que, além da forma como o lar é sentido, expressa também em expressões como «via o tempo diante dos olhos a acabar-se a cada dia», «o estupor do tempo» (*amfe*: 36, 91, 147).

pânico» (*amfe*: 41) –, o certo é que é a sua intensa consciência que lhe permite libertar-se do tempo cíclico de sofrimento e, concomitantemente, não se esgotar na finitude da vida sem lhe perceber um sentido.

Todas estas aprendizagens e descobertas são, sabemos-lo no final, revividas intensamente numa noite, através do «turbilhão da memória» (*amfe*: 286). Também este facto aproxima as duas obras: ainda que os acontecimentos que constituem a diegese sejam referentes a toda uma vida, é num tempo curto e limitado que eles são intensamente revividos e contados, tendo, pois, a memória como companhia, o que constitui mais uma das semelhantes figurações da velhice nos dois romances.

No caso de João Vieira, o tempo da narração metaforiza mesmo a existência, pelo que «A aventura rememorativa associa-se deste modo a um itinerário mítico, caracteriza-se como um entardecer angustiante entre a maturidade solar e a fulguração do poente, que coincide com o final da narração» (Cunha, 2003: 141). Daí, o sofrimento angustiante que, como vimos, a noite acarreta, expresso repetidamente como um eco, ao longo da carta e que atinge o seu ponto culminante ao aproximar-se o final – o final da carta, o final do dia, o final do tempo:

«É já tarde, D. Felicidade não gosta de que se tenha até estas horas a luz acesa. Mas veio-me uma vontade bruta de te amar e tinha de to dizer. Espera, deixa-me explicar. Preciso de to dizer muito depressa, porque já não há muito tempo e a vontade de to dizer me sufoca. É penoso não haver tempo quanto tenho o tempo todo» (*ENT*: 291).

A este propósito, pode reiterar-se a ideia de que a narrativa constitui um «movimento dialético em que se acentua o conflito entre o tempo fora do tempo que é preciso criar e o tempo da finalização que é impossível esquecer» (Pereira, 2003: 318). Na verdade, e apesar de João Vieira se revelar um velho lúcido, consciente de si e dos outros, o que acaba por potencializar o lado trágico e pungente do romance, encontramos ao longo da obra um conjunto de aspetos que constituem como que atualizações constantes desse tempo da finalização, sombras que pairam ameaçadoramente sobre o velho homem, trazendo-o continuamente preso à finitude como realidade impossível de ultrapassar.

Além do próprio espaço e das características de quem o habita – o lar como porta que interliga dois mundos (o dos vivos e o dos mortos) – aspeto tratado no ponto anterior e comum às duas obras, outros símbolos/metáforas do tempo são possíveis de apontar também neste romance. Desde logo a própria D. Felicidade, sempre vestida de negro, «vestida de Parca» (*ENT*: 33), como refere João. Não podemos ser indiferentes à

ironia do nome de tal personagem, nem tão pouco resistimos à tentação de lembrarmos, comparativamente, o nome dado, também ironicamente, ao lar no romance *a máquina de fazer espanhóis* – «o lar feliz idade, assim se chama o matadouro para onde fui metido. que irónico nome...» (*amfe*: 62).

Neste contexto, João diz que D. Felicidade não gosta que os velhos de uma secção se misturem com os de outra, «para haver ordem na vida» (*ENT*: 95), porque ela é «uma mulher firme, imutável, do lado do eterno (...) feita de uma matéria incorruptível como o mármore e o aço o Velho Testamento» (*ENT*: 235), o que faz com que o narrador-protagonista tenha por ela um amor especial: «como se ama a Deus, com medo e respeito» (*ENT*: 233). Qual abutre negro ou Parca mítica, é D. Felicidade que anuncia a morte dos utentes, que lhes anuncia a noite quando passa a apagar as luzes, tornando-se, assim, uma lembrança constante e disciplinadora da tomada de consciência do fim.

Porém, outras corporizações do tempo, especificamente da sua finitude, estão presentes no romance. Ao lado do Cristo mutilado⁷⁴ que pendura na parede, ou fazendo simbólico tríptico com ele, temos a representação de dois tempos: a juventude, o tempo da beleza e da perfeição; a degradação e morte. O primeiro é simbolizado pela representação de Flora, a deusa da primavera entre os romanos; o segundo pelo desenho de Dürer, que representa a morte através de um esqueleto coroado montado a cavalo⁷⁵.

No caso do fresco de Pompeia, mais corretamente de Estábias⁷⁶, como aliás tem disso conhecimento o próprio João Vieira, num esclarecimento que denota assim uma cultura erudita, demonstrada também noutras momentos e a outros propósitos, não lhe interessa tanto o rigor da proveniência ou de quem se pretendeu representar, mas aquilo que ele lá vê, o tempo que ele lhe permite (re)criar:

«olho o fresco de Pompeia. Ou não bem de Pompeia mas de Estábias que fica logo a seguir e ao sul (...) Representa a Primavera, o fresco. Ou talvez a deusa Flora para ser mais corpórea contigo. Mas é um corpo transcendente até à sublimidade (...) É uma deusa linda num instante do seu movimento leve, mas não se lhe vê a face. Porque a beleza não é dela mas da leveza do seu passar (...) Mas era o que sobretudo eu gostaria de te dizer dessa deusa grave e aérea (...) Não bem a sua juventude eterna mas a eternidade» (*ENT*: 126).

⁷⁴ Não nos deteremos agora neste aspeto, uma vez que abordámos já o diálogo que João Vieira trava com o Cristo mutilado que pendurou na parede do seu quarto, a propósito do intertexto, no capítulo anterior.

⁷⁵ Estes dois elementos iconográficos, assim como a sua associação à imagem de Cristo, são, por si só, geradores de múltiplas interpretações e profundas relações. Todavia, não podemos perder o rumo do nosso trabalho, interessando-nos aqui como representações alegóricas do tempo, ou, mais especificamente, de dois tempos distintos da nossa existência.

⁷⁶ Poderá ver-se uma sua reprodução em *Estudos de História da Cultura Clássica*, de Maria Helena da Rocha Pereira (1989: 490-491).

A forma detalhada como João descreve, ecfrasticamente, a figura feminina que vê representada aproxima-se das descrições que faz de Mónica, a esposa falecida, no tempo da sua juventude, da sua agilidade, da sua leveza, dos movimentos aéreos de ginasta, nesse «tempo que João quer fixar, e nele fixar-se, irmanando-se à natureza no seu acto criador, e assim fazendo do seu poder criativo uma parcela do movimento regenerador do Universo» (Várzeas, 1998: 158), mas que contrasta radicalmente com a lembrança que interrompe a sua contemplação: a da degradação, da decadência, com a «descida lenta até ao rés-do-chão do teu ser» (*ENT*: 129), pois, como vimos, João (re)cria um tempo outro sem deixar de ter consciência do tempo presente.

É, uma vez mais, esse «movimento duplo de possessão/despossessão» (Pereira, 2003: 318), assegurado pela trágica consciência. A agudizá-la, eis a outra representação simbólica do tempo: o desenho de Dürer. Se facilmente associamos a primavera, tempo de regeneração, personificada no fresco de Pompeia pela deusa Flora, à beleza de Mónica, consubstanciada pela harmonia do seu corpo ainda jovem, rapidamente ligaremos o desenho de Dürer ao futuro inevitável – a morte –, relação tanto mais lógica quanto a mensagem invetiva que acompanha a imagem e da qual João Vieira dá conta na descrição que faz – «*memento mei* diz ele à nossa distração (...) um esqueleto curvado com a sua gadanha ceifeira sobre um cavalo esquelético com um chocalho. E tudo um pouco esfumado de náusea e vaguidão» (*ENT*: 220).

Na verdade, a atendendo à história de vida particular de João Vieira, é possível afirmar que o desenho de Dürer se liga, simultaneamente, a um tempo passado – a doença, degradação e morte de Mónica –, a um tempo presente – a vida no lar, onde a morte é uma constante⁷⁷ – e a um tempo futuro, o fim que João sabe inevitável. Talvez por isso mesmo, porque a morte se tornou presença constante na sua vida, ora porque a vê espelhada nos outros, ora porque a sente como ameaça iminente, João Vieira quis ter diante de si uma alegoria dela, ainda que diga que o esqueleto é «a figuração mais ridícula da morte», capaz de meter «medo ao infantilismo de nós naquela engenharia de mecano». Tê-la representada diante de si, permitir-lhe-á «tratar a morte por tu» (*ENT*: 220) e, não obstante lhe reconhecer a realza com que surge representada (o esqueleto surge coroadado), o protagonista acredita, assim, ter conseguido um meio para aprender a «desautorizar a morte»:

⁷⁷ Note-se que a descrição do desenho de Dürer é alternada com a descrição da orquestra de velhos, que removem continuamente a boca, tocando uma música já «só ouvida no eterno», «um som rouco de quem gritou a vida inteira» (*ENT*: 220-221).

«A importância da morte está na vida, o resto é uma questão de lixeira e não é por se conhecer a lixeira futura que se desvaloriza o prazer presente, como se não desvaloriza um banquete com o que ele há-de ser no caixote e na casa de banho. A importância da morte está onde a vida ainda é visível, no teu corpo estendido na cama, com os esgares ainda da aflição no teu rosto ainda contorcido. Nem é o cadáver que importa na morte, Mónica, mas justamente o morto. O macabro no seu ridículo é a negação da morte, deve ter sido por isso que eu pedi o desenho à Márcia» (ENT: 222).

Estas palavras de João Vieira dão conta, aliás, daquele que se tornou o problema fundamental que Vergílio Ferreira reproduz insistentemente na sua obra, condensado na expressão de Alberto, protagonista de *Aparição*: a de justificar a vida perante a inverossimilhança da morte, numa «indagação angustiada acerca da sobredeterminação da morte na vida» (Cunha, 2003: 140). Na verdade, o romance vergiliano fica pois marcado por esse desesperado impulso «por vencer la tiranía del tiempo com su inetitabel condenación a morir y la entrada en una dimensión claramente utópica en la que la muerte desaparezca como angustia y la memoria se libere de cualquier encadenamiento cronológico» (Gavilanes Laso, 2003: 219).

Podemos, pois, concluir que à unidade de espaço, ao seu afunilamento (no lar e mais especificamente no quarto), junta-se uma certa unidade de tempo, também ele em progressivo e irreversível fechamento, de cuja consciência resulta um adensar da dimensão trágica e pungente dos dois romances. O que os seus protagonistas se veem levados a fazer, cada um à sua maneira ainda que a motivação seja semelhante, é procurar fixar a eternidade no instante (ou na plenitude dos instantes), contrariando o absurdo de morrer, descobrindo, eventualmente, o sentido da vida. Eis outra das figurações da velhice que aproxima os romances – sem espaço e sem tempo, o velho procurará, no excesso de si, o seu infinito, a sua eternidade possível.

3. A (des)crença: destruir para construir

só acredito nos homens (amfe: 287)

Vou-te amar como Deus. Não, não. Deus não sente prazer nem movimento progressivo até ao prazer, coitado, é tão infeliz. Vou-te amar como um homem (ENT: 157)

Refletir sobre a relação problemática que Vergílio Ferreira tem com Deus, sendo tema aliciante, seria, com toda a certeza, motivo para um longo e profundo trabalho⁷⁸,

⁷⁸ Nesta linha, merece-nos especial admiração o ensaio interdisciplinar de Maria Joaquina Nobre Júlio (1996: 13) – *O Discurso de Vergílio Ferreira como Questionação de Deus*, que, partindo da constatação da «insistência com que a palavra “Deus” vem ao seu discurso, seja no registo da negação, seja no da

pois negando constantemente a sua existência, ela torna-se presença obsessiva na sua obra, havendo estudiosos que entendem tratar-se de um exemplo do princípio heideggeriano de que todo o questionamento é uma procura. Porém, tendo presente o objetivo deste trabalho, concretamente deste capítulo final, em que pretendemos uma leitura cruzada das figurações da velhice nos dois romances em estudo, a questão da (des)crença é aqui trazida, precisamente, por ser uma das manifestações dos protagonistas acentuada na fase final de suas vidas.

Não resistimos, contudo, a abrir um parêntese, por nos parecer que, mais que curioso, ele permitirá compreender melhor os protagonistas em estudo. Sabemos que, como atrás foi já referido, o escritor valter hugo mãe se diz desprovido de qualquer crença da transcendência, o que acaba por ser também verificado no narrador-protagonista antónio silva. Não pretendemos, também aqui, qualquer leitura biografista, mas mais uma vez não podemos ser indiferentes à proximidade do pensamento deste escritor contemporâneo com o do existencialista Vergílio Ferreira, especificamente na clivagem que ambos operam entre o sagrado e o religioso.

Se Vergílio Ferreira refletiu, ensaística e ficcionalmente esta questão, valter hugo mãe esclarece em entrevistas que, em seu entender, a religião «precisaria de uma honestidade, uma higienização» (Cunha, s/d, webgrafia), o que nos faz lembrar, parecendo que de forma muito natural, o intuito vergiliano de, recusando toda a dimensão cultural e religiosa, libertar da positividade o sagrado. Assim se compreenderá também a atitude severamente crítica⁷⁹ que assume Vergílio Ferreira em relação a tudo o que, em seu entender, é manifestação dessa positividade, e que o leva a afirmações como «Deus, para os crentes vulgares é um boneco de pau, sem transcendência nenhuma» (Ferreira, 2004: 328-329)⁸⁰.

Não se tratando, num nem noutro caso, de romances autobiográficos, o certo é que as atitudes dos seus autores acabam, no jogo ficcional, por ser projetadas de alguma maneira para os protagonistas, sendo que, em ambos, esta descrença em Deus é acompanhada de uma notória valorização do homem, isto é, inversamente proporcional à

questionação», reflete sobre esta relação, analisando não só a obra ficcional do autor, como também os seus diários e ensaios.

⁷⁹ Poderemos mesmo dizer destrutiva, se corroborarmos a afirmação de Joaquina Nobre Júlio (1996: 68): «A religião é sujeita, nos romances de Vergílio Ferreira, a uma crítica destrutiva no verdadeiro sentido da palavra, na medida em que nada fica de pé, tudo é destruído».

⁸⁰ Segundo M^a Joaquina Nobre Júlio (1996: 200), «o que ele fundamentalmente faz é preservar a transcendência divina de toda a trivialidade e idolatria de que muitas vezes a fé dos crentes a torna objeto», ou diríamos nós agora, tomando de empréstimo as palavras de valter hugo mãe, uma higienização do divino/sagrado.

negação do argumento religioso, encontramos a afirmação do argumento antropológico. Vejamos, pois, algumas dessas manifestações.

Ainda antes de perder a esposa, enquanto aguardava no hospital por notícias do seu estado, antônio silva, mediante a verborreia com que o funcionário lhe entrecorta a espera angustiante, acaba por desabafar «não acredito em deus, respondi-lhe, chegam-me os homens» (*amfe*: 16), denotando, além da descrença no primeiro, uma certa desilusão com os segundos. Não temos dúvida de que esta ausência de convicção na transcendência e, por conseguinte, na imortalidade da alma humana acentua a sua revolta e desespero quando se vê confrontado com a morte de laura.

Se lembrarmos as palavras que Cícero colocou na boca do velho sábio romano Catão, vemos como desde sempre a fé na imortalidade da alma humana se revelou fator decisivo na forma como se lida com a velhice e com a morte, como demos conta no capítulo inicial deste trabalho. Por outro lado, a solidão a que se é votado na velhice, as privações que ela traz, a proximidade do fim, levam, muitas vezes, o homem idoso a uma “conversão”, capaz de, senão o serenar, fazê-lo resignar-se perante os desígnios divinos.

Assim esperavam que acontecesse com o velho antônio silva quando lhe levaram para o quarto «uma imagem da nossa senhora de fátima e disseram que, com o tempo, eu haveria de ganhar um credo religioso, aprenderia a rezar e salvaria assim a minha alma. e um médico respondeu, a verdade é que ficam mais calmos» (*amfe*: 29). Mas, antônio reitera a ausência de convicções na transcendência que a efígie não conseguiu contrariar «como também não me convenceria de que morrendo iria parar aos braços da laura outra vez, a continuar eternamente a relação que tivemos quarenta e oito anos» (*amfe*: 44-45).

A partir de então, assiste-se a uma interessante relação entre o narrador-protagonista e a imagem da senhora de fátima, que irá dos diálogos às inúmeras tropelias que a personagem lhe faz, movido pela sua angústia, pela falta de fé, pela vontade de a dessacralizar, se possível, humanizá-la mesmo, fazê-la sentir que, se padecimentos há, são os que sentem homens e mulheres.

«tenho pena de ti, metida à cabeceiras dos tristes nos lugares mais tristes de todos e agora vens assistir-me, eu que nada tenho para te mostrar que valha o empenho de maneres incessantemente esses olhos azuis abertos, essas mãos postas no ar» (*amfe*: 32)

«pusemos na estatueta da senhora de fátima um letreiro a dizer, mariazinha, rodeada de pombinhas. ficou perfeita, com aquele ar de parva aflita sem saber o que fazer. uma santa toda mãe de deus e não sabe nada, não faz nada, perde-se na mesma brancura das paredes

em que nos perdemos todos. um embuste. havia de andar na limpeza, entrar com os baldes e as lixívias e trabalhar que isso é que há-de ser uma santidade de jeito» (*amfe*: 60).

É sobre a efígie que antónio silva projeta muitas das suas emoções e a profanação da imagem dá-lhe uma certa satisfação, como se com a sua «maldade» vingasse um pouco do seu sofrimento – «partira as pombinhas à mariazinha (...) gosto desta maldade, não podemos ficar velhos e vulneráveis a todas as coisas, temos de nos rebelar aqui e acolá» (*amfe*: 86)⁸¹.

Mas a abordagem destrutiva que antónio silva faz da religião ou da crença não se fica pela estatueta que tem no seu quarto. Talvez porque sabe que não há muito futuro, também este protagonista, à semelhança do vergiliano, se volta para o passado. E fá-lo, como já vimos, sob os efeitos corrosivos da consciência. Quando, no capítulo anterior, expusemos a empatia pelos malditos na escolha das personagens por parte de valter hugo mãe, analisámos este balanço de vida e o seu significado, pelo que não nos deteremos mais neste aspeto. Todavia, importa destacar, para a compreensão da relação que tem o protagonista com a religião, a conclusão a que chega a personagem – «aprendi tudo ao contrário (...) ser religioso é desenvolver uma mariquice no espírito, um medo pelo que não se vê» (*amfe*: 98). O protagonista conta como contribuiu decisivamente para esta aprendizagem a morte do primeiro filho, que «não foi culpa do padre, nem da igreja e nem de deus. foi o triste acaso de sermos miseráveis num país de miséria» (*amfe*: 98).

À medida que se destrói o divino, constrói-se o homem nas suas fraquezas e limitações, nas suas responsabilidades, nas suas escolhas – «à revelia do catolicismo», antónio desejou que se salvasse a mulher e «quis saber que a mantinham viva, se já lhe haviam desligado o cordão para que se autonomizasse à morte e ficasse inteira do lado imenso da vida» (*amfe*: 99).

Para antónio, o aproximar do fim da vida dá-lhe cada vez mais a certeza do absurdo da existência de deus, um «olho gordo aberto nas nossas cabeças», «uma cobiça que temos dentro de nós», uma invenção da humanidade «porque não acredita nos homens» (*amfe*: 225). A par desse pessimismo antropológico, o protagonista não deixa de expressar o quanto o intriga e ofende o facto de o amigo anísio franco, o sábio anísio, ser crente e à «maturidade de sentimentos» que faz com que o amigo diga «saber por

⁸¹ Toda a brincadeira que a imagem vai permitir a antónio e seus companheiros mais chegados, numa «maravilha estúpida descabida de maturidade» (*amfe*: 87), dá origem a momentos de humor hilariante, que surge, assim, como atenuante da intensidade dos momentos de angústia e solidão. A presença do humor merecerá a nossa atenção adiante.

instinto que não estávamos sós», antónio reage «seria obsceno que deus existisse, anísio, uma atrocidade. porque se deus algum dia existiu, e se tiver vergonha na cara, matou-se depois de tanta porcaria que fez» (*amfe*: 230).

Ora, negando a existência de deus, a «porcaria» que vê no mundo não pode deixar de ter outro responsável que não o homem e o balanço contundentemente crítico que faz do passado, numa dimensão pessoal e social, mostra-lhe isso mesmo. Entendendo «a vida depois da morte (...) uma aberração de sentido», sentindo o tempo de vida esgotar-se, antónio silva não tem grande margem de erro – descobrir o sentido da vida, o que a justifica, destruir a divindade para construir a humanidade, acreditar nos homens, confe-re-lhe a plenitude do instante.

Esta destruição ou negação de Deus e da religião assume em Vergílio Ferreira contornos mais angustiantes, ainda que de uma angústia mais refletida, mais filosófica, diríamos, sem querer entrar em considerando teóricos, mais existencialista. Tais contornos são projetados para o narrador-protagonista de *Em Nome da Terra*, que havia sido um juiz de profissão e que revela, além desse saber académico, uma cultura erudita, uma atitude de questionação perante a vida, os seus mistérios, pois não é só velhice e morte que se refletem na obra.

No que à religião diz respeito, *Em Nome da Terra* marca um ponto de viragem na produção ficcional vergiliana, concretamente no que toca ao tratamento de Cristo, até então praticamente ausente dos romances, ainda que «como humanista, e como ocidental que intrinsecamente é, Vergílio Ferreira não renegue os valores cristãos que informaram a cultura ocidental no que ela tem de mais humanista» (Júlio, 1996: 152).

Como vimos a propósito do intertexto vergiliano, no segundo capítulo, o diálogo que o protagonista trava com a imagem do Cristo mutilado que pendura no seu quarto é um dos momentos mais interessantes do romance. Dispensamo-nos agora de trazer novamente o diálogo à análise, permitindo-nos apenas, porque ser o que mais convém ao tema agora abordado, relembrar o que sobressai. Desde logo, o facto de, falando com Cristo, João nem sequer fazer referência ao seu filho padre. Um esquecimento? Não cremos, ou antes, acreditamos ser um pensado esquecimento, ou seja, deixar de fora a referência àquilo que, na sua vida pessoal, está identificado com a religião, nessa vontade de manter a clivagem de que falámos, entre religioso e sagrado. Se a sua atitude para com Cristo se altera ao passar a inclui-lo neste romance, não muda, portanto, a atitude que tem para com as religiões ou igrejas. Nota-se, neste sentido, a forma ironicamente

crítica como Cristo desabafa de todos os que o atormentam: «...ó Cristo isto, ó Cristo aquilo. Cristo dos pobrezinhos, Cristo progressista e revolucionário...» (*ENT*: 70).

Este diálogo deixa, pois, clara a crítica ao positivismo que representa a religião, num aproveitamento do que mais lhe convém, esquecendo o que de mais humanista importa reter: o valor e a suprema dignidade do homem, a importância do corpo em que e pelo qual o homem é, ainda que na dimensão da imanência, a divinização e transcendência que nele se pode reconhecer. «Se se nega, pois, a transcendência de Deus, é para a descobrir na imanência do homem» (Fernandes, 1995: 227), na sua plena realização no excesso de si, no espanto e *mysterium tremendum et fascinans*⁸².

É neste sentido que João Vieira interpela Cristo, não porque lhe interesse a problemática da sua divindade (é o «antes e depois» que em nada interessa ao protagonista)⁸³, mas porque se irmanam nessa comum humanidade, nessa condição corpórea de sofrimento e degradação do corpo até à morte:

«Mas esqueço eu agora tudo o que está antes e depois de estares aí dependurado (...) Deves ter olhado as tuas chagas e sentir-te ofendido na destruição do teu corpo (...) Porque um corpo destruído é tão humilhante (...) Que é que existe por fim num corpo em farrapos? Que é que te resta para pensares que estás em ti? E é só por isso que te lembro meu irmão. Não sei se isso te ofende, mas é assim. Meu irmão. Filho do homem, irmão no que humilha e dói. Na piedade que desce sobre nós. E na náusea de um corpo em vileza muito baixa. E num pouco da divindade que puder ser» (*ENT*: 72-74)⁸⁴.

É por isso mesmo que se torna muito difícil para o herói vergiliano aceitar a degradação e morte do corpo, pois, não admitindo qualquer dualismo corpo e espírito (lembramos as reflexões já feitas a este propósito, quando, abordando a densidade intertextual em Vergílio Ferreira, articulámos o romance *Em Nome da Terra* com o ensaio *Invocação ao meu Corpo*), o homem torna-se nada, confronta-se com o niilismo da morte. E não é vida humana, como insistem certos pensadores – de Montaigne a Espi-

⁸² Bebendo em Rudolf Otto, por cujas teorias se sente seduzido, estas noções, bem como a de *numinoso*, Vergílio Ferreira desloca-as, da dimensão cultural e/ou religiosa que ele lhe atribui, para o homem, concretamente para o mistério do corpo, realidade paradoxalmente maravilhosa e miserável, na qual reconhece, também paradoxalmente, corruptibilidade e transcendência.

⁸³ Uma vez mais, não resistimos em trazer a postura que tem valter hugo mãe, quer em relação a Cristo, quer em relação ao texto bíblico: em relação ao primeiro, confessa «um respeito profundo» porque na sua mensagem reconhece «valores consensuais, verdades ou sentimentos tão humanos...»; quanto à Bíblia, um «arrazoado de textos que disparam para todos os lados», o escritor entende que «quando na Bíblia se diz ‘e Cristo disse’, o que vale a pena é o que vem a seguir» (Cunha, s/d, webgrafia), o que não deixa de nos fazer lembrar essa desvalorização que faz a personagem vergiliana do «antes e depois». Vergílio Ferreira dissera «Cristo-homem verga-me de respeito e admiração, naturalmente. Mas o Cristo-Deus ou fundador de uma religião, interessa-me pouco, porque todo o problema metafísico passa ao lado e segue para além» (Ferreira, 1994a: 81). Não admira, portanto, que tenham atitudes semelhantes as personagens criadas por cada um deles.

⁸⁴ Outras citações foram feitas e comentadas no capítulo anterior, quando analisámos o tecido intertextual dos textos romanescos objeto de reflexão crítica.

nosa, entre tantos outros – uma aprendizagem sobre a morte, enquanto objeto de espanto e de angústia? (Dastur, 2002: 5 ss.). Será precisamente esta *nadificação* que o narrador-protagonista tenta, senão evitar, pelo menos adiar e, por isso, recusa entregar-se à escuridão, ilumina-se, constrói, escreve, como forma de adiar a finitude e contrariar a inexorabilidade do tempo: «A D. Felicidade bate à porta, apago a luz. Mas tenho uma pequena lâmpada, não vou mandar-te embora com um artigo do regulamento que me quer impor a noite sem ti...» (ENT: 291).

4. Suficientemente novos para aprender...

o sol começou a aquecer e a nós pareceu-nos que tudo podia voltar a ser como as tardes mais divertidas que ali tivéramos. pareceu-nos que ainda nos riríamos como antes, entre mortos e tudo, a fugir da realidade ou a fugir da condição de não ser mais possível fugir de nada (amfe: 197).

4.1. (Re)aprender a rir...

Conhecendo a realidade que vivem os protagonistas dos romances em análise, parecerá muito natural que nem um nem outro tenham motivos para que o riso e o bom humor voltem às suas vidas. As suas histórias são preenchidas pelos sentimentos de perda, de abandono, de solidão e as suas vidas são, no presente angustiado que vivem, apenas uma sombra condescendente do que haviam sido. Além disso, para todos os lados que se voltem, veem outros como eles ou, não raramente, pior do que eles no que à velhice diz respeito, como que a lembrar-lhes – como diz o próprio protagonista vergiliano – o que hão de ser no futuro. Eles próprios sentem já a proximidade desse tempo e ter consciência disso potencia-lhes ainda mais a angústia, pois, não tendo ainda deixado este mundo, já pouco parecem fazer parte dele, nessa antecâmara de passagem. São, de facto, exemplos concretos, ainda que ficcionais, da chamada morte para o mundo ou morte social, como vimos no Capítulo I. Por conseguinte, sem perceber o sentido da vida ou o que sobra dele depois de tudo por que passam, estes heróis não seriam, propriamente, os indivíduos a quem a boa disposição preenche os dias.

Todavia, há também neste domínio uma aprendizagem interessante, que, uma vez mais, nos traz à lembrança as palavras do clássico Cícero: «Não devem os velhos apegar-se ao último momento da vida nem desistir dele sem qualquer motivo» (Cícero,

2009: 61). O que acontece e se nos afigura digno de registo é que tanto João Vieira como António Silva vão trazendo o humor aos seus discursos, ainda que de contornos muito diferentes e que entendemos serem reflexo das mentalidades e épocas em que se inserem os seus criadores, bem como das idades com que cada um escreveu os respetivos romances.

Assim, encontramos no romance *Em Nome da Terra* um humor que oscila entre o magoado, o que surpreende pelas observações inusitadas, o humor frio, de uma análise aparentemente desprovida de sentimento, o que chega a roçar o chamado humor negro, pelo lado macabro que por vezes assume e nos parece, por isso mesmo, ser também uma espécie de humor catártico, mas sempre com certo fundo trágico.

No caso de *a máquina de fazer espanhóis*, ainda que o protagonista se revele, inicialmente, mais magoado, mais revoltado, o certo é que também expressa mais essa revolta e, ainda que experienciando também a solidão e o abandono dos filhos (a tal ponto que já lhe custa suportar as visitas, pois estas assumem uma rotina «domingueira» de que não gosta, por lhe parecerem desprovidas de real vontade de estar junto de si), acaba por voltar a integrar-se no mundo, nem que seja um novo mundo, o seu mundo de agora, o possível no presente. Assim, o humor que encontramos em *a máquina de fazer espanhóis* é, digamos assim, mais genuíno, porque verdadeiramente se trata de graça, de riso, por vezes mesmo hilariante e, por conseguinte, adquire uma dimensão mais revigorante, assemelhando-se à presença do sol na vida dos velhos⁸⁵.

São inúmeros os exemplos que aqui poderíamos trazer de uma e de outra situação. Momentos de humor surgem, numa e noutra obra, a quebrar passagens cuja densidade dramático-emocional se agudiza. Nesse sentido, o humor funciona também como um certo paliativo para as realidades que estão a ser vivenciadas e expressas pelos narradores-protagonistas, sejam elas de solidão, de descrença, de sofrimento e de degradação. Tais momentos ganham a plenitude da sua expressividade na totalidade das obras e no contexto em que surgem e, retirados dele, poderão até perder o seu efeito humorístico. De qualquer modo, passemos, a título exemplificativo, por algumas dessas expressivas situações.

Quando o tentam convencer a ser deslocado numa cadeira de rodas por não se ter inteiramente adaptado à amputação e dada a dificuldade que tem em movimentar-se rapidamente, João Vieira diz: «Numa cadeira de rodas só tinha de homem a metade de

⁸⁵ Não admira, portanto, que nas palavras citadas para abrir esta parte do trabalho, o riso e o sol apareçam juntos – um e outro são bálsamos de vida para estes velhos à espera do fim.

cima. Não quis. Mas a Antónia deve querer pôr-me à prova a de baixo e então acelera...» (*ENT*: 35). Situação semelhante encontramos no diálogo que João trava com uma mulher a quem foi retirada uma mama, por padecer de cancro:

«– E então agora – disse a mulher – farto-me de gozar quando vou no metro ou assim. Porque sempre que há um aperto, há sempre um parvo que me apalpa a mama. E eu digo cá comigo, aperta, aperta que é de serradura.
– Deve haver mamas mais parecidas com a natural – disse eu com delicadeza. – Feitas de borracha ou coisa parecida. Uma a que se dê ar como a um pneu.
– É capaz de haver – disse ela. – Mas está a ver eu agora a dar ar à mama e a medir a pressão?» (*ENT*: 257).

Outras conversas estabelecidas por João são excelentes exemplos de humor, como o diálogo com Albertina, «uma mulher muito viva», que conta, a pedido do protagonista, como foi parar ao lar:

«Havia um merceiro vizinho, ela conta. E então o merceiro fez-se ao piso – e eu precisava da mercearia, o doutor calcula – e eu calculava. Mas era muito mau na cama. Fazia os seus preparativos, é claro, mas depois quando metia, cuspiam logo, e eu ficava em brasa, deve calcular – e eu calculava...» (*ENT*: 166).

Todas estas situações de emergência do humor permitem atenuar o carácter dramático, denso, senão mesmo trágico que uma obra como esta adquire. Um bom exemplo deste efeito do humor surge igualmente quando João fala da dificuldade de enfrentar o anoitecer, como vimos já, a hora mais próxima da morte. Pelo meio, e quebrando o intenso dramatismo com que expressa a solidão que então vive, João vai lembrando o poema do filho André:

«O anoitecer. É a hora má entre a vida e a morte. A agonia. Está-se muito só, querida. E a hora em que. Mas antes que me esqueça. O André, eu disse-te que me telefonou (...) E mandou-me versos, imagina. É um poema extenso, muito bonito. Só me lembro do primeiro verso, vou-to dizer para o pensares aí na cova (...) ele teve sempre a sua veia poética, recordo-me de um soneto que fez sobre a coca-cola. Mas o mais difícil é o anoitecer. Está-se muito só, Mónica. É a hora em que. Mas o André sempre teve a sua queda para a poesia. Deves lembrar-te de quando uma vez trazia metade da cabeça rapada e pintada creio que de azul, de quando te enfureceste com ele. E ele te disse os versos sobre a coca-cola, me parece- É a hora em que de um a um os apoios se nos retraem e as vozes da rua que também apoiam o seu tanto. A hora em que, não, o André não telefonou...» (*ENT*: 138-139).

Por outro lado, especialmente quando nos deparamos com as referidas situações de humor frio ou de humor negro, de expressões que chocam porque inusitadas, como

dissemos, não deixamos de ser confrontados com a dura e inultrapassável realidade⁸⁶. Assim acontece, por exemplo, com a forma crua como é comunicada a morte de uma utente ao familiar que, entrando no lar, e sem sequer perguntar pela «velha» que lá tem, inicia um discurso demagógico sobre o excedente de velhos, a que fizemos referência no capítulo inicial, a propósito do envelhecimento demográfico: «O meu problema é este – está aí essa velha inútil e não há modo de rebentar. E D. Felicidade então disse, quando o homem enfim se calou – Rebentou hoje. Eram seis da manhã...» (*ENT*: 176).

Como rápidos exemplos desse humor mais negro e provocatório, destaquem-se as referências ao estado de morta de Mónica e ao mundo dos mortos do qual passou a fazer parte: «tenho pressa de te dizer outras coisas, mesmo que me não ouças, enquanto fazes malha aí na cova» (*ENT*: 142); assim como «o sentido de propriedade, minha querida, deve existir mesmo aí na cova e imagino o berreiro quando vos misturam a ossaria» (*ENT*: 164-165).

Entendemos, portanto, que no romance *Em Nome da Terra* o humor cumpre as funções enunciadas e constitui, assim, uma das formas de representação da velhice, sendo que ora atenuando, ora expondo cruamente, não deixa de ser um modo de nos prepararmos para essa realidade. As suas manifestações são, portanto, mais direta ou mais veladamente, uma chamada à razão, lembrando, numa tonalidade diferente, o *memento mei* do desenho de Dürer.

Por sua vez, no romance *a máquina de fazer espanhóis*, o humor é também presença constante, pelo que dar dele exemplo acaba por se tornar redutor da sua presença e expressividade. Desde logo, toda a relação que se estabelece entre antónio silva, o narrador-protagonista, e a mariazinha, nome que, como referimos já, coloca à efígie que lhe põem no quarto. A partir desta relação, outros momentos de humor são proporcionados e que se alargam aos companheiros mais chegados, funcionando o humor como forma de unir na vulnerabilidade para, na impossibilidade de a ultrapassar, pelo menos aprender a lidar com ela.

«...andava o senhor pereira com uma pombinha na mão a divertir-se como o mais idiota dos putos. chegava-se às velhas e mostrava-lhes o que ali levava, tão perverso, e dizia, olhe, vou comer-lhe a pombinha. era tão infantil quanto inacreditável (...) aquela era a quintessência da diversão, e eu adorava pervertê-lo...» (*amfe*: 87).

⁸⁶ Aliás, no exemplo anterior, surge já a referência à cova com uma naturalidade arrepiante: certas imagens mais ou menos grotescas surgem assim naturalizadas pelo humor amargo e provocatório da voz narrativa vergiliana.

Outro excelente exemplo de momentos de humor é a conversa conflituosa entre dois utentes do lar: o senhor pereira, grande amigo de todos e de modo especial do protagonista, e a dona glória do linho, idosa por quem anísio se enamora, quando discutem sobre o mal maior – se as dores que a senhora tem nas pernas, se o mal que o cancro da próstata provoca ao idoso. No meio de tantos argumentos, acaba por se perder o dramatismo da situação, dado que a desgraça se mistura (quase que ousamos mesmo dizer dilui) com o humor:

«olhe, a mim doem-me os pés que às vezes parece que vão cair como se estivessem gastos. e o senhor pereira dizia, haviam de lhe doer os testículos, como a mim, que fico a sentir-me pendurado nas árvores. e ela juntava, pois, isso não me vai doer, mas olhe que dores como as minhas não estou a ver (...) ó minha senhora, uma dor de pés não há-de ser tão grave quanto um cancro, sabe, um cancro, já ouviu falar. começa numa ponta do corpo e vai até à ponta da alma, não tem medida e até o que está à nossa volta nos dói. dói-lhe a cama, perguntou ela. ah pois dói, respondeu ele, até o tapete e a porta e até o seu penteado de lezíria madeirense (...) a dona glória do lindo perdeu a pequenez e chegou-se mais à frente (...) fica-se com as pernas assentes nos músculos como se fossem lâminas (...) parecem duas facas grandes onde a gente se equilibra. a gente com isso nem consegue pensar na cama, nem no tapete e menos ainda no penteado ou na calvície dos outros, sabe (...) é um cancro, minha senhora (...) nem que os seus dois pezinhos lhe ficassem tortos para cima a servir de mãos, não queira saber o que é ter na ponta do corpo um buraco de carne viva a autonomizar-se dos seus ofícios...» (*amfe*: 25-255).

O humor atinge o seu clímax, chamemos-lhe assim, num tom verdadeiramente hilariante, quando o narrador-protagonista, depois de se ter metido na cama do grande amigo, o senhor pereira, por medo aos pesadelos com os abutres, resolve, também na sua companhia, infringir as regras da instituição e deslocar-se, durante a noite, ao quarto do senhor Medeiros, o utente em estado vegetativo sobre o qual se constrói a lenda de que tem pacto com a morte e acelera a passagem de tantos quantos vão dividir com ele o temido quarto da ala esquerda, virado para o cemitério.

Trata-se de várias páginas⁸⁷, o que nos impede de as transcrever, de um diálogo hilariante, como dissemos, em que cabe o preconceito contra os homossexuais, comicamente trazido a respeito da partilha de camas entre os amigos quando estão assustados e dos exames à próstata; o amor e o sexo na terceira idade, mas também entre os funcionários noturnos do lar; as limitações provocadas pela velhice, e outros tantos temas numa conversa completamente desconcertada e desconcertante entre os dois velhos, da qual sobressai, uma vez mais, a união e a solidariedade na vulnerabilidade. Por outro lado, este diálogo, que é o *grande momento* de humor, acontece antes da doença de

⁸⁷ O referido e prolongado diálogo da obra de valter hugo mãe acontece nas págs. 257 a 264 da edição utilizada e referenciada na bibliografia.

antónio, procurando, desta forma e à semelhança do que acontece no romance vergiliano, quebrar o adensamento trágico da vida dos velhos, adiar o fim inevitável, funcionando, pois, como uma espécie de peripécia antes da catástrofe final.

Fazendo do humor uma presença constante nos romances e na vida dos velhos, em *passo doble* com o sofrimento e a morte, os dois autores conseguem, também assim, comprovar a validade do ser humano até ao último instante. O corpo pode não acompanhar, mas o espírito mantém-se bem ativo.

4.2. (Re)aprender a amar...

No universo romanescos de *a máquina de fazer espanhóis*, a realidade do narrador protagonista torna-se radicalmente diferente a partir da morte da esposa, a tal ponto que não será exagero acrescentarmos insuportavelmente diferente, pelo que os seus dias são uma busca constante do sentido que possa ainda encontrar para a sua existência, do «que justifica a vida de um homem depois dos oitenta anos quando perde a mulher que amou e com quem partilhou tudo durante quase meio século» (*amfe*: 174). Durante muito tempo, a angústia toma conta de antónio, que sente que a morte «não passa», sendo-lhe difícil, senão mesmo impossível, acreditar que algum dia lura se torne «uma memória que já não dói e que lhe traz apenas felicidade» (*amfe*: 91). De facto, é sabido que lembrar quem se ama pode constituir um grande sofrimento, caso a pessoa amada já não possa estar perto. Jean-Yves e Tadié, na sua obra sobre a memória, especificamente na análise ao funcionamento da memória na pessoa idosa, dão bem conta desta realidade e sintetizam-na nesta breve mas sugestiva frase: «un souvenir a besoin d'avenir» (Jean-Yves e Tadié, 1999: 298). Ora, não existindo esse futuro, pelo menos para os dois, o sobrevivente da relação sofre, mais acentuadamente ainda ao lembrar o passado, pois muito dificilmente consegue encontrar uma felicidade alternativa.

É este negativismo, esta descrença final em seja o que for a que se agarre que, como acabámos de dar conta, se acentua com a ausência de convicções na transcendência e na imortalidade, que faz o protagonista desejar que o amor ou a memória dele fossem erradicados também, perante a morte de quem se ama⁸⁸.

⁸⁸ Também a forma como se lida com as memórias faz diferença de pessoa para pessoa. Jean-Yves e Tadié referem, a este propósito, que «La façon dont nous ressentons nos souvenirs dépend aussi de notre personnalité. Suivant mon caractère, ou mes tendances psychiques, je ferai un usage tout à fait différent de ce que j'ai gardé en mémoire» (Jean-Yves e Tadié, 1999: 295).

Esta necessidade de, pelo menos, falar de amor procurando sanear a sua dor, leva o protagonista, como vimos já no capítulo anterior, a escrever cartas de amor a uma utente do lar, fazendo-se passar pelo marido desaparecido, mas escrevendo sobre si. Assim, antónio chega à conclusão que «o amor, mesmo que inventado, era possível» (*amfe*: 195). Esta é, pois, uma das aprendizagens de antónio, que merece, aliás, pelos potenciais benefícios que traz, a aprovação de um dos profissionais do lar: «américo entretinha-me com aquilo, acho que estava convicto de que aquela brincadeira me fazia tão bem quanto à velha» (*amfe*: 185).

Além do amor inventado, antónio descobre novos sentimentos, estes reais, à evidência dos quais acaba por se render. Quando analisámos as personagens que escolhe valter hugo mãe para os seus romances, nomeadamente a personalidade deste protagonista, vimos já que, por maior amargura que tivesse para com os familiares, o tempo, o mundo, antónio silva acaba por descobrir, num tempo que julgava já estéril, o tempo mais árido da sua vida, sentimentos fortes, espontâneos, verdadeiros, como a solidariedade na degradação:

«senhor pereira, você tem de se levantar daí (...) olhe, e cagar toca a todos e, se alguém nos chatear, cagamos juntos, cagamos neles (...) isto sem si fica mais difícil e está um sol incrível lá fora (...) se vier ao pátio, senhor pereira, eu também vou» (*amfe*: 210-211).

A esta solidariedade soma-se, como também mostra o excerto citado, a partilha na vulnerabilidade, a vontade de a vencer ou de, na impossibilidade disso, assegurar que se afirmam, para lá do tempo e da morte, os sentimentos.

«com a sola do sapato consegui partir um pedaço à nuvem da estatueta da nossa senhora de fátima (...) e quis levá-lo para o caixão do senhor pereira (...) um bocado de um brincadeira para o lembrar de mim, para lhe deixar ao pé qualquer coisa minha, que mo reclamasse a cada momento, que vencesse os bichos e esperasse no mundo muito tempo. Se não existir céu, senhor pereira, já aqui tem o que lhe ofereço, um que não se vai apagar tão depressa, ainda que enterrado na escuridão» (*amfe*: 272)

Esta aprendizagem talvez por ser verdadeira, consegue assim sobreviver às perdas, perante as quais antónio aprende também «como um estranho nos pode pertencer, fazendo-nos falta», como se pode, acreditando nos homens, construir uma família «sem pareenças no sangue, apenas no destino de distribuirmos a solidão uns pelos outros» (*amfe*: 280).

Trouxemos já à nossa reflexão a frase «os outros (...) justificam suficientemente a vida» como a grande descoberta que faz antónio silva, fazendo eco das palavras de

Cícero. Na verdade, a velhice abre um mundo novo a antónio, quando ele julgava já nem sequer lhe pertencer. Na velhice, o narrador-protagonista relembra, pensa, interroga, no fundo, faz da filosofia presença como nunca havia sido na sua vida e, neste sentido, torna-se um exemplo do que defendia Catão: «para quem a pratica [a filosofia] toda a idade da vida pode ser superada» (Cícero, 2009: 12). Filosofando, antónio descobre que não se lhe esgotou o sentido da vida com a morte de sua esposa, pois o amor, afinal, «podia ser outra coisa, como uma energia entre pessoas, indistintamente, um respeito e um cuidado pelas pessoas todas» (*amfe*: 281).

E João Vieira, protagonista do romance vergiliano, como reaprende ele a amar? Na construção do homem, que espaço ocupa o amor? O que fica do passado no presente que João vive agora, sozinho, sem Mónica, no lar de idosos? Ao abordarmos as opções de Vergílio Ferreira e suas implicações na sua composição narrativa – afinal, uma longa carta de amor, como referido pela voz narrativa desde o *incipit* –, tecemos já importantes considerações à forma como o narrador protagonista, através da memória aliada ao poder demiurgo da palavra, recorda o passado, tornando presente a Mónica ausente, criando um tempo outro que lhe permita, abolindo a temporalidade e seus efeitos, fugir a esse tempo real de morte, de degradação e solidão, porque, como diz o protagonista, «a velhice é imensa (...) é incomensurável» (*ENT*: 225).

Não podemos dizer que a velhice leva João a descobrir novos sentimentos, antes talvez outra forma de amar, outra forma de sentir esse amor na ausência física da amada, pois é consciente de que a realidade não é a mesma; todavia, é agora o momento, precisamente, para amar «no absoluto», antecipando um desejado reencontro final: «Como te quero. Muito mais do que te quis e era já sem limite como é próprio de um grande amor» (*ENT*: 293). É tempo para «ser verdade. Verdade acima de um corpo que apodrece e de um espírito que se extraviou» (*ENT*: 292).

O que faz João Vieira é pôr em prática a noção que tem de amor – «acumular no começo para se ir depois gastando dele pela vida fora» (*ENT*: 116). Afinal, o amor também se alimenta da memória, da memória do vivido. E o que ele acumulou no começo é «exemplo da perfeição», a imagem de Mónica, qual deusa Flora do fresco de Pompeia, «linda fresca vitalizada. Volúvel aérea. Leve. E tão intensa» (*ENT*: 92), sendo que também a própria materialidade da relação, apesar da proximidade entre os amantes, é superada, afinal, «uma nova raça divina erguia-se em nós. Poderosos imensos. Trazíamos uma mensagem dos confins das eras, a Terra esperava-nos. Trazíamos as notícias de um corpo incorruptível e perfeito» (*ENT*: 16). Momentos como o que João lembra neste

excerto – a noite em que, ainda jovens, desceram ao rio e se amaram em harmonia intensa com o universo (cena que, com uma pequena variação, mas para nós de grande sugestividade, abre e fecha o romance) – exemplificam perfeitamente «a existência de um tempo de sempre, de eternidade filtrada por instantes irrepetíveis», nas palavras de João Décio (1993: 200), ou, como anteriormente disséramos, a fixação da eternidade no instante.

Neste sentido, «o tempo de amar no eterno, na perfeição, configura-se como um tempo de “visitação”» (Pereira, 2003: 225), ou talvez possamos dizer de revisitação, pois a ele volta, por inúmeras vezes (talvez tantas ou mais quantas a realidade teima em lembrar-se, a impor-se)⁸⁹, a esse tempo em que «a eternidade existia (...) Flutuamos no incerto de uma grandeza divina. Senhores da Terra, do tempo. Da força, do poder» (ENT: 171).

Contra o presente de perda, solidão, degradação e de proximidade à morte, João tem o poder de (re)criar Mónica eternamente jovem, perfeita: «A minha invenção de ti (...) Doçura de quando eras jovem (...) O intangível de ti (...) A frescura de seres, a insuportável perfeição do teu corpo (...) A beleza transparente que te ilumina por dentro (...) querida Mónica, um corpo harmonioso é tão divino» (ENT: 215). Essa constitui uma das imagens da eternidade possível, que vive em nós e dá um sentido à existência.

Perante esta manifestação no *numinosus*, este *fascinans* ou *mysterium tremendum*⁹⁰, na busca inefável da sagração do Homem, João Vieira consegue, pois, «construir uma religião que não há» (ENT: 126):

«Uma vontade absoluta de te amar, que o absoluto é a medida humana, é assim. Atravessei o horror e a humilhação. Atravessei a miséria e o que nela apodrece no meu corpo terrestre (...) Lembro-te 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. Estou inteiro ao pé de ti (...) A essência de nós e uma incerta alegria de uma estrela nos reconhecer. O fulgor de sermos e os astros estarem de acordo» (ENT: 292-293).

⁸⁹ O próprio Vergílio Ferreira tem bem consciência de quanto um velho se alimenta do passado, já que «o velho tem só o passado de todos os futuros que tiver tido. Todo o ideal é sempre a promessa dele para continuar. No velho tudo se consumiu». Talvez por isso mesmo, questiona: «Como é que o podemos condenar se o seu ser vivente é do que passou que se sustenta?» (Ferreira, 2001: 18). É, no fundo, a atitude de que dão conta Jean-Yves e Marc Tadié (1999: 291-293), ao refletir sobre a memória na pessoa idosa: «Comparant, associant à un passé de plus en plus omnipresente, craignant le lendemain qui devient plus incertain avec l'âge, le vieillard se réfugie dans le souvenir (...) Nombre de personnes âgées se réfugient donc dans un passé qu'ils idéalisent et qu'ils racontent sans fin».

⁹⁰ Expressões, como referimos já, utilizadas por Rudolf Otto (1992) no seu livro *O sagrado*.

Conclusão

Ao chegarmos ao fim deste trabalho crítico, vêm-nos à lembrança as palavras de Cícero, em *De Senectute*, a propósito da velhice – todos querem chegar a ela e depois, entrados nessa fase de vida, deploram-na. Na verdade, concluir esta nossa reflexão, cumprindo os objetivos delineados inicialmente, dá-nos, a par do natural e consequente sentido de realização, a aparentemente contraditória sensação de que muito poderia ainda ter sido dito, tal é a fecundidade do tema, por um lado; e a riqueza das obras escolhidas para análise, por outro.

Não podemos, todavia, esquecer que um trabalho desta natureza implica, necessariamente, definido o tema, a seleção e cumprimento mais ou menos rigoroso de um rumo. Neste caso concreto, tendo como tema as figurações da velhice nos romances *Em Nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, e *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe, escolhemos como rumo traçar uma brevíssima panorâmica das representações da velhice na tradição ocidental, tendo como propósito conseguir, não a “história” do tema, mas – como de resto inicialmente esclarecemos – a contextualização cultural necessária para a abordagem aos textos escolhidos.

Com efeito, a abordagem diacrónica permitiu perceber o quanto inquieta o homem esse momento final da vida, porque o priva do que antes o realizava, porque lhe acentua a solidão, porque lhe mostra mais perto e incontornável a morte. É assim, não obstante a associação da velhice à sabedoria, à experiência; e assim acontece, pese embora se reconheça ao homem velho a sensatez e o conhecimento que justificam a venerabilidade perante ele por parte dos mais novos. Até porque, tais associações coexistiram, nas diversas civilizações, com uma perspetiva negativa do velho, que o representa como ser grotesco, degradado, onde se evidenciam limitações, ridículo e fealdade. Esta ambivalência de perspetivas da velhice e dos velhos é, como vimos, marca mais ou menos generalizada das civilizações, ao longo dos tempos, e reflete-se nos diversos domínios – desde o social e político, ao artístico e cultural.

Todavia, chegados à sociedade pós-moderna e contemporânea, esta dualidade ganha uma dimensão muito mais teórica do que prática, pois na «era do vazio», como lhe chama Gilles Lipovetsky, com uma transformação muito acentuada naquilo que o homem tem como valores, ou – numa análise mais dura – na ausência deles, que, em derrocada, cedem lugar ao prazer volátil, o velho, qual lixo camarário, nas palavras do

protagonista vergiliano, é atirado para instituições (a família deixa de ter tempo, condições e talvez sentido de dever para com eles e para com as exigências dessa fase de vida), numa espécie de higienização da sociedade.

Paradoxalmente, quanto mais se procura “esconder” os velhos, mais eles “crescem” demograficamente, num fenómeno que preocupa sobretudo países desenvolvidos e em vias de desenvolvimento, porque, concomitantemente, a fertilidade diminui e a paisagem demográfica altera-se celeremente.

Ora, Vergílio Ferreira, sempre versando a questão da vida e do sentido dela perante a certeza e inevitabilidade da morte – quer nos seus romances, quer na escrita diarística e ensaística, que vimos, aliás, como se prolongam e completam, não havendo entre as diferentes tipologias fronteiras nítidas, antes um sentido de continuidade ou completamento –, enquanto escritor existencialista, não podia ficar indiferente ao tema da velhice. Para o protagonista do romance *Em Nome da Terra*, e sem nunca ter sido nossa pretensão uma leitura biografista das obras em análise, como fomos oportunamente lembrando, Vergílio Ferreira projeta algumas das suas reflexões⁹¹, dos seus anseios e inquietudes, talvez de forma mais intensa do que em romances anteriores, já que também ele, autor, é chegado a esse entardecer de vida.

Quanto a valter hugo mãe, tratando-se de um escritor jovem, de outra geração e horizontes estético-culturais, não deixa de nos merecer destaque a forma tão verdadeira como nos é apresentada a personagem antónio silva e o modo como somos postos em contacto com o seu sofrimento, com a sua solidão, com as suas importantes descobertas e aprendizagens, quando achava que a vida era já chegada a uma fase completamente estéril. Eis, pois, um excelente paradigma do valor da arte, especificamente da literatura!

Negando ver o velho como um ser desprovido de dignidade, afirmando a sua validade até ao último instante, os dois romances que escolhemos, enquadrados no perfil de escrita de seus autores e harmoniosamente no conjunto que é a sua produção (no caso vergiliano, como dissemos, também com a obra que não a ficcional), trazem-nos a velhice em primeira pessoa, num tom pungente, de momentos profundamente líricos, onde a verosimilhança e o alcance das reflexões conferem aos textos uma dimensão universal, marcadamente humanista.

⁹¹ Procedimento que não é, de todo, exclusivo deste romance. Assim acontece em quase toda a ficção romanescas vergiliana, a tal ponto que se torna possível falar-se da noção de arquipersonagem, como o fazem diversos críticos, especificamente Helder Godinho.

Naturalmente, há realismo nestas obras, há o lado cruel na descrição dos utentes do lar, nesses quadros grotescos que se tornam descrições palpáveis da velhice e da morte que atrás dela se esconde. Há decrepitude, senilidade, sobretudo uma imensa solidão, que nos mostra como, esgotado o tempo, a velhice pode ser imensa e tornar o homem uma sombra condescendente do que outrora fora!

Mas há também o ser que lá está, o homem que existe, diferente, diminuído nas suas capacidades, mas capaz de se transcender e de afirmar, na sua imanência e para lá da sua finitude, a sua eternidade. Esta grande sabedoria e predisposição para (re)aprender – como estava certo Ésquilo que via os velhos suficientemente novos para aprender! – a rir, a amar, a viver o tempo que resta permitem, pois, aos protagonistas, o sentido de plenitude do instante, constituindo as novas descobertas e aprendizagens mais uma forma pela qual se manifesta a velhice destes dois homens.

Como dissemos, muito haveria a explorar ainda nos dois romances. Com plena consciência disso, fomos deixando, em jeito de reflexões ou alusões, algumas dessas potenciais linhas de análise; mas sem querer perder de vista o tema que norteou o nosso trabalho, bem como o propósito inicialmente anunciado de aliar à reconhecida e consagrada validade da escrita vergiliana o contributo jovial de uma nova presença na literatura portuguesa.

Somos também conscientes de que, por vezes, a linguagem utilizada, às vezes mais empática e entusiasmada, se afastou ocasionalmente do registo que um trabalho desta tipologia prevê. Porém, o tema em análise e, sobretudo, a forma pungente como nos é trazido, acabariam por nos contaminar. De resto, não deixa de se tratar de uma leitura interpretativa e cruzada de dois romances contemporâneos, pelo que, por maior rigor e objetividade que queiramos imprimir ao nosso discurso, muito do nosso sentir passa para a nossa sensibilidade interpretativa – lembremos, uma vez mais, as palavras de Lauro António com que abrimos, em jeito de epígrafe, este trabalho. Mesmo assim, entendemos ter alcançado um modesto contributo, para sublinhar o que nos parece ser a mensagem fundamental dos dois romances – a validade e plenitude do ser humano até ao último segundo!

Como dizia Montaigne nos seus *Ensaio*s, não é vida – com o auxílio da arte e da literatura – uma caminhada para aprender a morrer? Mas sem pensamentos mórbidos, já que, de acordo com o pensamento de Espinosa, acaba por ser uma vocação para pensar sobre a própria vida: «O homem livre não pensa senão que a morte e a sua sabedoria é uma meditação não sobre a morte, mas sobre a vida» (*Ética*, 4ª Parte, LXVII).

Bibliografia

1. Bibliografia ativa

Obras em análise

FERREIRA, V. (1997). *Em Nome da Terra*. [7ª ed.]. Venda Nova: Bertrand Editora.

MÃE, V. H. (2010). *a máquina de fazer espanhóis*. Carnaxide: Editora Objectiva.

Outras obras dos autores

FERREIRA, V. (1966). *Carta ao Futuro*. [2ª ed.]. Lisboa: Portugália.

FERREIRA, V. (1976). *Espaço do Invisível II*. Lisboa: Arcádia.

FERREIRA, V. (1981a). *Conta Corrente II*. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (1981b). *Um escritor apresenta-se*. (org. apres. e notas de Maria da Glória Padrão). Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

FERREIRA, V. (1987). *Conta Corrente V*. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (1990). “Situação actual do romance” in *Espaço do Invisível I*. [3ª ed.]. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (1995). *Espaço do Invisível IV*. [2ª ed.]. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (1994a). *Conta Corrente III nova-série*. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (1994b). *Invocação ao Meu Corpo*. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (2001). *Escrever*. (ed. Helder Godinho). Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (2002). *Cartas a Sandra*. [7ª ed.]. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, V. (2004). *Pensar*. [7ª ed.]. Lisboa: Bertrand Editora.

MÃE, V. (2007). *pornografia erudita*. Porto: Cosmorama.

MÃE, V. (2011). *o apocalipse dos trabalhadores*. [4ª ed.]. Carnaxide: Editora Objectiva.

MÃE, V. (2011). *O Filho de Mil Homens*. [1ª ed.]. Carnaxide: Editora Objectiva.

MÃE, V. (2012). *o nosso reino*. [4ª ed.]. Carnaxide: Editora Objectiva.

MÃE, V. (2012). *o remorso de baltazar Serapião*. [8ª ed.]. Carnaxide: Editora Objectiva.

2. Bibliografia passiva

ALMEIDA, O. (2003). “Vergílio Ferreira e o ensaio” in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira* (org. Maria Joaquina Nobre Júlio). Lisboa: Bertrand Editora, pp. 93-101.

BERRINI, B. (1995). *Presença e significação do pronome de primeira pessoa na ficção de Vergílio Ferreira*. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 93-105.

BRÉCHON, R. (1992). «Dois textos sobre Vergílio Ferreira – a metafísica do corpo». In: *Colóquio Letras*. 123/124, pp- 349-353.

BRÉCHON, R. (1995). *Métamorphose du roman*. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 115-117.

BUESCU, H. (1995). *Do corpo e da memória – Presença, ausência*: Em Nome da Terra. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 129- 137.

BULGER, L. (1995). *Em Nome da Terra, o Tempo do Desassossego*. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp.145-154.

CANTISTA, M. (2003). “O mistério do existir ou o excessivo do humano” in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira* (org. Maria Joaquina Nobre Júlio). Lisboa: Bertrand Editora, pp. 118-131.

CUNHA, C. (2003). “Da aparição à interrogação: figurações do trágico em Vergílio Ferreira” in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira* (org. Maria Joaquina Nobre Júlio). Lisboa: Bertrand Editora, pp. 138-153.

DÉCIO, J. (1995). *A linguagem Poética*. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 199-208.

FERNANDES, A. (1995). *A Relação Vida- Morte e a Eutanásia*. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 221-239.

FONSECA, I. (1992). *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*. Coimbra: Almedina.

GARCIA, M. (1995). *Vergílio Ferreira – o real e o mito*. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 257-263.

GAVILANES LASO, J. (2003). “Notas para una fenomenología de la muerte en la obra vergiliana” in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira* (org. Maria Joaquina Nobre Júlio). Lisboa: Bertrand Editora, pp. 218- 232.

- GODINHO, H. (1998). «O Mitoestilo de Vergílio Ferreira». In: *Colóquio Letras*. 103. pp. 72-74
- GOULART, R. (1990). *Romance Lírico – O percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora.
- GOULART, R. (1997). “Vergílio Ferreira: um tipo de ensaio à beira do literário” in *O Trabalho da Prosa*. Braga – Coimbra: Angelus Novus.
- GOULART, R. (1995). *Vergílio Ferreira: O diálogo epistolar*. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 293-304.
- JÚLIO, M. (1995). «*Meu Deus*»: *linguagem performativa ou um simples flatus vocis?* Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 311-325.
- JÚLIO, M. (1996). *O discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*. Lisboa: Edições Colibri.
- LEITE, M. (2012) “Valter Hugo Mãe – As Histórias estão todas nos extremos” in *A Página da Educação*, série II, nº 197. Porto: Profedições, pp. 72-83.
- MARTINS, C. (2005). "Sol de Inverno" in *A luz de Saturno – figurações da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 39-51.
- MACHADO, J. (1995). "Intertextualidade e intratextualidade no romance de Vergílio Ferreira *Em Nome da Terra*" in *Dedalus*, 5. São Paulo: Universidade de São Paulo, pp- 297-315.
- MOISÉS, M. (1995). *Vergílio Ferreira e o romance apocalíptico*. Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 419-428.
- PAIVA, J. (2003). “A epistolografia ensaísta e ficcional em Vergílio Ferreira” in *In Memoriam, de Vergílio Ferreira* (org. Maria Joaquina Nobre Júlio). Lisboa: Bertrand Editora, pp. 300-309.
- PEREIRA, L. (2003). “Um amor quase perfeito” in *In.Memoriam, de Vergílio Ferreira* (org. Maria Joaquina Nobre Júlio). Lisboa: Bertrand Editora. pp. 310-328
- PIWNIK, M. (2005). “Simone/Sandra: Simone de Beauvoir e Vergílio Ferreira perante a velhice” in *A luz de Saturno – figurações da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 29-37.
- VÁRZEAS, M. (1998). “Vergílio Ferreira – Em Nome de Flora” in *Línguas e Literaturas*, XV. Porto: Faculdade de Letras, pp. 151-162.

3. Bibliografia teórico-crítica

- ABREU, L. (2005). “A velhice como cesura” in *A luz de Saturno – figurações da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 7-13.
- ALMEIDA, H. (2007). “Envelhecimento – uma perspectiva biológica” in *O Fim da Vida* (coord. José Henrique Silveira de Brito). Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, pp. 35-63.
- ALVES, V. (s/d). “Tempo” in *Enciclopédia Luso-brasileira de Cultura*. Vol. 17. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 1276-1285.
- ANDRADE, E. (2012). *Primeiros Poemas, As Mãos e os Frutos, Os Amantes sem Dinheiro*. Porto: Porto Editora.
- ARIÈS, P. (1981). *História Social da Criança e da Família* (trad. Dora Flaksman). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.
- BARRETO, A. et alii. (2000) *A Situação Social em Portugal*. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais.
- BELMONT, N. (1997). “Velhice” in *Enciclopédia Einaudi, Vida/Morte, Tradições-Gerações*, vol. 36. Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 152-165.
- BRITO, J. (2007). “Apresentação” in *O Fim da Vida* (coord. José Henrique Silveira de Brito). Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.
- CABRAL, M. (2005). “Uma visão bipolar da velhice no conto literário de temática açoriana” in *A luz de Saturno – figurações da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp.83-97.
- CARVALHO, A. (2002). “Dilemas das representações contemporâneas da velhice” in *Terceira Idade: uma questão de educação social*. Porto: Universidade Portucalese.
- CÍCERO (2009). *Da Velhice* (trad. do latim, introdução e notas de Carlos Humberto Gomes). Lisboa: Biblioteca Editores Independentes.
- CHEVALIER, J., CHEERBRANT, A. (s/d). *Dicionário dos Símbolos*. (trad. de Cristina Rodrigues e Artur Guerra). Teorema.
- DASTUR, F. (2002). *A Morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Difel.
- FIADEIRO, P. (2005). “A *fictio* da velhice nos tratados de boas maneiras” in *A luz de Saturno – figurações da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 201-215.

- FONSECA, A. (2007). “Do Envelhecimento à Morte - Desenvolvimento, Desligamento e Apoio Psicológico” in *O Fim da Vida* (coord. José Henrique Silveira de Brito). Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, pp. 65-81.
- GALÁN, P. (2002). “El espíritu del ensaio” in *El Ensayo, entre la filosofía y la literatura* (ed. Juan Francisco Garcia Casanova). Granada: Editorial Comares, pp. 1-32.
- GONÇALVES, F. (2007). “Cuidados Paliativos” in *O Fim da Vida* (coord. José Henrique Silveira de Brito). Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, pp. 97-105.
- JEAN-YVES, TADIÉ, M. (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- LISBOA, E. (2005). “Morrer de Velho (revisita)” in *A luz de Saturno – figuras da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 15-27.
- LIMA, S. (1964). *Ensaio sobre a essência do Ensaio*. Coimbra: Arménio Amado.
- LIPOVETSKY, G. (1989). *A Era do Vazio* (trad. de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria). Lisboa: Relógio D’Água.
- LOPES, J. (2005). “Velhos, doidos e maus: Aspectos da representação da velhice na arte ocidental” in *A luz de Saturno – figuras da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 267-282.
- MARQUES, S. (2011). *Discriminação da Terceira Idade*. Fundação Francisco Manuel dos Santos: Relógio D’Água Editores.
- MONTAIGNE, M. (s/d). *Ensaio*. Lisboa: Edição Amigos do Livro.
- MORA, C. (2005). “Amor e velhice na elegia latina: a originalidade de Tibulo” in *A luz de Saturno – figuras da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 229-247.
- NAZARETH, J. (2007). “A Demografia do Envelhecimento em Portugal. Algumas reflexões prácticas” in *O Fim da Vida* (coord. José Henrique Silveira de Brito). Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, pp. 65-81.
- NOGUEIRA, F. (2003). “Velhice” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – edição século XXI*, vol. 29. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, pp. 188-189.
- OLIEVENSTEIN, C. (2000). *A Arte de Envelhecer* (trad. Orlando Neves). Lisboa: Editorial Notícias.
- OTTO, R. (1992). *O Sagrado* (trad. João Gama). Lisboa: Edições 70.
- PACHECO, L. (2003). *Raio de Luar*. Lisboa: Oficina do Livro.

- PINHO, S. (1987). *Lopo Serrão e o seu poema da velhice*. Estudo Introdutório, texto latino e aparato crítico, tradução e notas. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- PINHO, S. (2005). “Gerontologia e literatura: o tema da velhice desde Cícero a Lopo Serrão” in *A luz de Saturno – figuras da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp.215-228.
- REIS, C. (2005). “O post-modernismo e a ficção portuguesa do fim do século”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa* (dir. Carlos Reis), vol. IX. Lisboa: Editorial Verbo.
- ROCHA PEREIRA, M. (1989). *Estudos de História da Cultura Clássica*. vol. II, Cultura Romana. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SEVERINO, I. (2005). “Transfigurações da velhice no conto “A Velha”, de Teolinda Gersão” in *A luz de Saturno – figuras da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 77-81.
- SILLAMY, N. (1999). “Velhice” in *Dicionário Temático Larousse – Psicologia* (trad. Margarida Sintra Paiva), p. 266.
- SILVA, V. (1994). *Teoria da Literatura*. [8ª ed.]. Coimbra: Livraria Almedina.
- SILVEIRA, R. (2013). “O que vale a vida dos velhos?” in *A Página da Educação*, série III, nº 200, pp. 68-69.
- SIMÕES, M. (2005). “Velhice dos estereótipos de velhos: ironia em O' Neill e Mário de Carvalho” in *A luz de Saturno – figuras da velhice* (coord. António Manuel Ferreira). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp.67-76.
- TINDÓ, C. (1994). *Além da Idade da Razão: Longevidade e Saber na Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia.
- TODOROV, T. (1991). *Mikhail Bakhtine Le Principe Dialogique*. Paris: Éditions du Seuil.
- VAZ, E. (2008). *A Velhice na Primeira Pessoa*. Penafiel: Editorial Novembro.
- ZAVALA, I., et al. (1989). *Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo*. Madrid: Ediciones el Arquero.

4. Webgrafia

- AFONSO, R. (2010). “A Máquina de fazer espanhóis de Walter Hugo Mãe: Qualquer discurso pode ser autoritário” in *Revista Eletrónica do Instituto de Humanidades* retirado de <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/1186/709> [consultado em 29-05-2012].

- ANTÓNIO, D. (2011). Entrelinhas (programa web), de 17-07-2011, retirado de <http://www.youtube.com/watch?v=ECPF62vBSeU&feature=related> [consultado em 29-05-2012]
- A Voz da Póvoa* (2010) – Entrevista – secção cultura –, de 25-02-2010, retirado de <http://www.vozdapovoia.com/noticia.asp?idEdicao=218&id=8544&idSeccao=2000&Action=noticia> [consultado em 29-05-2012]
- CAIRUS, H. (2000). “Ser Velho entre os Gregos” – II Jornada de Psicanálise com velhos e suas interseções, Rio de Janeiro, retirado de <http://www.lettras.ufrj.br/proaera/servelho.pdf>. [consultado em 29-05-2012]
- CUNHA, S. (s/d). *valter hugo mãe: “o amor é para os heróis”*, retirado de <http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/721-valter-hugo-m%C3%A3e-o-amor-%C3%A9-para-os-her%C3%B3is.html> [consultado em 24-03-2012].
- “Discrimination in EU in 2009”, in *Special Eurobarometer 317*, retirado de http://ec.europa.eu/public_opinio/archives/ebs/ebs_3/7_en.pdf. [consultado em 24-03-2012].
- FONSECA, A. (s/d). “Envelhecimento e qualidade de vida em Portugal: algumas evidências e outras tantas inquietações” – I Congresso Internacional do Envelhecimento e Qualidade de Vida. UCP e Unaif, retirado de http://www.socialgest.pt/_dlds/APEnvelhecimentoequalidadedevida.pdf [consultado em 24-03-2012].
- LAGARTINHO, R. (2010). *A máquina de fazer espanhóis*, de 02-02-2010, retirado de http://timeout.sapo.pt/news.asp?id_news=4976 [consultado em 24-03-2012].
- MÃE, V. (2011). Imagens da Flip (Feira Literária Internacional de Parati), de 08-07-2011, retirado de http://www.youtube.com/watch?v=gU_Zg-JtgxA&feature=related [consultado em 29-05-2012].
- MACHADO, A. (2011). Entrevista no Programa *Começando o Dia*, CMais, de 12-07-2011, retirado de <http://culturafm.cmais.com.br/comecando/1207-valter-hugo-mae> [consultado em 29-05-2012].
- MARANHA, V. (s/d). “Valter Hugo Mãe: «sempre me interessou a linguagem, o modo de dizer aquilo que nunca foi dito, como inventar mais língua, mais pensamento»” in *Revista Pessoa*, retirado de <http://www.revistapessoa.com/colunista.php?id=8> [consultado em 24-03-2012].
- MARGATO, D. (2011). “valter hugo mãe comoveu plateia com texto escrito no iphone” in *Jornal de Notícias*, de 06-08-2011, retirado de http://www.jn.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=1946377&page=-1 [consultado em 24-03-2012].
- MARQUES, C. (2011). Entrevista no Programa *Pessoal e Transmissível*, TSF, de 23-07-2009, retirado de http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?audio_id=1019588&content_id=917512 [consultado em 29-05-2012].

- MARQUES, S., LIMA, M. (2010). “Idadismo e a construção social da idade” in *Inquisitive Mind Português*. vol.1, n.º 1, pp.13-21, retirado de http://portuguese.in-mind.org/Marques&Lima,2009_in-mind_pt.pdf [consultado em 09-05-2012].
- NUNES, L. (2010). “As grandes minúsculas de valter hugo mãe”, in revista *Visão*, retirado de <http://visao.sapo.pt/as-grandes-minusculas-de-valter-hugo-mae=f545016> [consultado em 29-05-2012].
- PINHEIRO, P. (2011).Entrevista no Programa *Câmara Clara*, RTP2, de 28-09-2011, retirado de <http://camaraclara.rtp.pt/#/arquivo/225>[consultado em 29-05-2012].
- RIBEIRO, R. (2010). “valter hugo mãe não quer ser neto de Salazar”, in *Ipsilon*, de 20-01-2010, retirado de <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=249110> [consultado a 24-03-2012]
- SACADURA, J. (2010). Entrevista no Programa *Livraria Ideal*, TVI24, retirado de <http://www.youtube.com/watch?v=6pDI6JC3d2s> [consultado em 29-05-2012].
- SILVESTRE, E. (2011) Entrevista no Programa *Espaço Aberto*, Globo News, de 07-10-2011, retirado de <http://www.youtube.com/watch?v=l0WLFxnPCy8&feature=related> [consultado em 29-05-2012].
- SOUSA, J. (2011). Entrevista no *Jornal das 8*, TVI, de 22-07-2011, retirado de <http://www.youtube.com/watch?v=OotPrew35Ns>[consultado em 29-05-2012].
- TÓTORA, S. (2008). “Apontamentos para uma ética do envelhecimento” in *Kairós*, 11. São Paulo, 11(1), pp. 21-38, em: http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/50548_5950.PDF [consultado em 02-04-2012].