

**MAUX EN MOTS**

*Traitements littéraires de la maladie*

*Maria de Jesus Cabral*

*Maria João Reynaud*

*Maria de Fátima Outeirinho*

*José Domingues de Almeida (Orgs.)*

**Universidade do Porto. Faculdade de Letras**

**2015**

**Titre:** *Maux en mots. Traitements littéraires de la maladie*

**Organisateurs:**

*Maria de Jesus Cabral*

*Maria João Reynaud*

*Maria de Fátima Outeirinho*

*José Domingues de Almeida*

**Éditeur:** Universidade do Porto. Faculdade de Letras

**Lieu:** Porto

**Année:** 2015

**ISBN:** 978-989-8648-46-4

Édition en ligne

**URL:** <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1458&sum=sim>

© des auteurs des textes

**Couverture :** *Mare calma* Alexandru Rădvan

## TRATAR A MORTE POR TU:

### Vergílio Ferreira e o homem-esqueleto no romance *Em Nome da Terra*

ANA SEIÇA CARVALHO

Universidade de Coimbra / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos  
[ana.seica@gmail.com](mailto:ana.seica@gmail.com)

**Resumo:** Através do narrador-protagonista do romance *Em Nome da Terra*, Vergílio Ferreira discorre acerca da decrepitude fisiológica do *corpo que é*. Esse corpo ossificado que persiste, deixando progressivamente de ser *habitado*, com o avançar do inexorável envelhecimento humano.

João Vieira, *arrumado* num lar, revê-se no esqueleto d' *A Morte Coroada e a Cavallo* de Dürer, que ceifa estaticamente o momento da vida, gloriosamente coroada – «É a figuração mais ridícula da morte, foi talvez por isso que o pus aqui dentro» (Ferreira, 2009: 200). Na percepção da sua finitude, o idoso amputado refugia-se na memória, numa época anterior à degeneração do corpo, como se o verdadeiro «eu» estivesse oculto por debaixo de uma máscara de pesadelo.

**Palavras-chave:** *A Morte Coroada e a Cavallo* de Albrecht Dürer – *Em Nome da Terra* – Vergílio Ferreira.

**Abstract:** Through the narrator-main character of the romance *In The Name of the Earth*, Vergílio Ferreira develops the description of the physiologic decay of the *body that is*. The boned body that lives and resists, but which is progressively *not inhabited*, with the inexorability of human senescence.

João Vieira, left alone in a retirement home, sees himself in Dürer's painting *Crowned Death on a thin horse*, that statically takes life, gloriously crowned – «It's the most ridicule image of Death, and maybe that's why I brought it here inside.» in *In The Name of the Earth*<sup>1</sup>. In the perception of its own finitude, the old amputated man, runs into his memory, turning back to a time before the body degeneration, as if the true “self” was hidden behind a nightmare mask.

**Keywords:** Albrecht Dürer's Painting *Crowned Death on a thin horse* – *In The Name of the Earth* – Vergílio Ferreira.

---

<sup>1</sup>Tradução para inglês nossa.

o meu corpo não finda, porque quando ele findar não será já o meu corpo  
mas um pouco de estrume sem dono  
*Invocação ao Meu Corpo*, (Ferreira, 1994: 263)

Neste estudo, temos a oportunidade de aprofundar a relação entre o corpo em decadência e o *corpus*, de que forma a linguagem, e a literatura por conseguinte, permite a capacidade de regeneração do estado de espírito.

Falamos de Vergílio Ferreira, escritor, filósofo, ensaísta, que imprimia na sua escrita transbordantes reflexões sobre o sentido da vida, expondo um pensamento profundo e uma ânsia inabalável de interrogar. O escritor oriundo de Melo, através das personagens de uma fase mais madura da sua obra literária, recriou a tensão entre a juventude e o envelhecimento. O romance *Em Nome da Terra*, publicado em 1992, pertence à tríade da qual fazem parte os romances *Para Sempre* e *Até ao Fim*. *Em Nome da Terra*, que realçamos, coloca no centro da narrativa João Vieira, um juiz aposentado, que se encontra num lar de idosos, e que reflete sobre a morte, o envelhecimento, a decrepitude do corpo e da mente. O narrador-protagonista invoca essas e outras reflexões baseado em três suportes físicos, três obras de arte que pedira à filha, Márcia, que trouxesse para o quarto do lar: uma cópia de um fresco de Pompeia, que representa a Deusa Flora; um Cristo, escultura que trouxe da aldeia, já sem cruz e sem um pedaço de uma perna; e, finalmente, um desenho de Albrecht Dürer, a *Morte Coroada e a Cavallo*.

Os filhos partiram, João assistira à decrepitude e à morte da mulher, deparara-se também ele com um grave problema de diabetes, que levava ao desenvolvimento de gangrena num dos seus pés e, conseqüentemente, à amputação da respetiva perna. Após a perda da mulher e a amputação do membro, João é levado pela filha mais velha para um lar de repouso, que negoceia a estadia do pai, convencendo-o a ficar imediatamente, prometendo que lhe traria tudo quanto lhe pedisse:

- Não! – disse eu mais depressa do que eu. – Preciso primeiro de arrumar as coisas, preciso de ir.
- Mas tu não tens nada a arrumar, eu mesma trato disso. Roupas e o que quiseres, eu trato de tudo. Escusas de vir apanhar chuva.

E então pensei em humildade que ela tinha razão. Não tenho nada de meu – que é que eu tenho ainda de meu? Tenho só o sacana deste corpo, este estupor, estava ali comigo. (Ferreira, 2009: 21s)

João observa incrédulo as salas do lar, as pessoas, homens e mulheres dispostos em círculos, sentados em cadeiras, «espectros súbitos (...) Era tudo gente aposentada de ser gente, vivia numa zona intermédia de uma cor de morte mas por empréstimo», um verdadeiro cemitério de vivos (*idem*: 18).

E então pensei outra vez – um corpo, mas não o vou pensar agora. Tenho tempo de o pensar depois, vou morar no seu templo, no seu reino, vou ter muito tempo para trocar com ele algumas impressões meditativas. (*idem*: 21)

Mas a sua reflexão sobre a degeneração fisiológica do *corpo que é* principiara há muito, desde que assistira à doença da mulher, que conservou junto de si até à morte, recusando-se a levá-la também para um lar:

Os filhos também queriam que eu te arrumasse num lar, não deixei. Nunca to disse, mas foi assim. Sobretudo a Márcia que foi sempre muito despachada para forçar o destino. Não vês que é um disparate? Dizia.

– Não estava muito melhor onde a tratassem? Que é que ganhas tu ou a mãe em estar em casa?

Não deixei. E havia tanta vida ainda em ti para eu também ir vivendo. Porque a vida de quem amamos não é só a que lá está mas a que nós lá pusemos para depois irmos gastando. Ainda agora, vê tu. Amar-te ainda agora na memória difícil. Na memória estúpida, sem razão. (*idem*: 13)

Nesse quarto solitário onde passa a habitar, João, perante este presente de degenerescência, uma quase prisão, refugia-se na memória de um passado jovial, em que a vida refulgia, ou seja, num tempo em que não adivinhava a miséria que o esperava. E num longo registo epistolar<sup>2</sup>, pois o romance é dirigido à mulher, a um *tu*

---

<sup>2</sup> «Estamos em suma em presença de uma carta que o não é, de facto, porque ultrapassa as regras habituais neste género de escrita» (Goulart, 1997: 101 ss).

que não lerá nunca as cartas, o protagonista procura purgar o seu presente, através das suas lembranças e da narrativa do passado. Prepara-se, desta forma, para a Morte, fazendo da escrita o catalisador das suas emoções:

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. (*idem*: 9)

Este narrador autodiegético escreve, por isso, uma carta que tem por destinatário a mulher desaparecida, a quem redige um desabafo, recordando continuamente episódios passados, na tentativa de os presentificar<sup>3</sup> e trazer a mulher à sua presença: «Falo-te disto para estares aqui comigo mas não te comovas muito» (*idem*: 21). O discurso acompanha o seu presente, nos pequenos detalhes descritos, nas indicações temporais, na falta de ordem e de organização a que o género se presta, recordando este ou aquele episódio, interrompendo raciocínios, escrevendo ao sabor do pensamento e dos afetos. A sua configuração final acaba por ser uma amálgama de pequenas narrativas, por vezes microscópicas, referências até que não são retomadas. Existem, no entanto, dois planos basilares que não podemos contornar, que se entrecruzam, mas que são perfeitamente distinguíveis: o presente do lar, dos outros idosos, do quarto em que habita, das enfermeiras que cuidam dele, dos momentos de refeição, do banho e do dormir e acordar; e o passado, todo o passado, divisível, assim pensamos, em dois grandes momentos, o da juventude, do amor, dos filhos e o da velhice e da doença, até à morte da mulher, Mónica.

É a memória que ainda o une à vida, ao que ele foi, e é a própria memória o reconhecimento e a apropriação de si em si mesmo<sup>4</sup>: nas palavras de Jérôme Porée, a memória

---

<sup>3</sup> Nota F.I. Fonseca, essa *presentificação* realiza-se voluntariamente em consciência: «o romancista», que não deseja contar mas narrar presentificando, «deixa de estar empenhado em fazer acreditar na “verdade” daquilo que conta» (Fonseca, 1992: 69ss) antes tem a noção perfeita de que a memória não implica nem garante uma verdade absoluta e que os factos acontecem precisamente por se tratarem de um manancial de recordações (Goulart, 1997: 85-87).

<sup>4</sup>« Aussi ces deux questions: *Qu'est-ce que la vieillesse? Qu'est-ce que la mémoire?* , en font-elles surgir une troisième: *Qu'est-ce que la personne?* Examinée en second lieu, elle sera entre elles un trait d'union » (Porée, 2005: 14).

é, com efeito, fundamentalmente aquilo que nos dá a consciência de sermos a mesma pessoa. Talvez seja imperativo afirmar, como Locke, que a identidade das pessoas reside efectivamente na memória. Interligando o passado e o presente, a memória une cada um a si mesmo. Permite-lhe ser o que ele é. É por essa razão que os problemas de memória, na experiência do envelhecimento, assumem um papel tão preponderante: quer correspondam a uma evolução normal ou possuam, como na doença de Alzheimer, um significado patológico, eles repercutem-se na perda de um objecto que não é senão a própria pessoa em si. Perder a memória é perder-se a si mesmo; é literalmente, como escreve Montaigne, fugir de si mesmo<sup>5</sup>.

Assim que entra no lar e lhe vão mostrando as saletas, apercebe-se do mundo em que penetra e do qual não sairá mais, um mundo de esqueletos vivos, espalhados pelas divisões:

Curvados, amarelos, estropiados, o ar taralhoco (...) podres esqueléticos, mas não te comovas muito, as caveiras com pressa de serem visíveis, não se mexem, estão quietos na sua invalidez, têm mantas sobre a ossaria dos joelhos, os olhos mortais nas peles encarquilhadas caídos para o chão, que é o chão do seu destino, querida, têm a cor defunta do azeite das lamparinas da igreja (Ferreira, 2009: 18).

Os três objetos que decide levar consigo serão o tríptico base do romance, cada um com o seu simbolismo. Passado-Presente-Futuro são a sua companhia no cubículo do quarto, assim como a memória intensa, ainda que com princípios de pequenas falhas. O Presente, que encabeça o tríptico, é perspectivado pela estátua do Cristo sem perna, *alter-ego* de João que viu a sua perna ser amputada e continuava a senti-la: «Sentia a perna inteira no meu corpo e movia os dedos do pé e depois a perna não estava lá. Era só a alma da perna que estava, a perna absoluta» (*idem*: 23). O Passado é materializado pela imagem da Deusa Flora, deusa da Primavera, que recorda João o corpo jovem da

---

<sup>5</sup> Porée (2005). *Il y a tant de défauts en la vieillesse, tant d'impuissance. Montaigne*, (tradução nossa, no prelo).

mulher; o Futuro inescapável encontra-se diante dos olhos na figura do esqueleto da Morte equestre, desenho de Dürer<sup>6</sup>.

Pintor e desenhador do séc. XV-XVI, Dürer foi um humanista, cuja obra era impelida, tal como a produção literária de Vergílio Ferreira, pelo seu profundo desejo de justificação da Vida perante a Morte inelutável, uma obsessão que a ambos assistia e que influenciou profundamente os seus trabalhos. As perturbações religiosas, sociais e civis afetaram as populações, pois desde a Peste Negra que a Europa, apesar do crescimento renascentista, continuava mergulhada num terror pela Morte. Daí que surgissem inúmeras figurações da morte, umas vezes terrífica, outras ridicularizada. Dürer não era exceção.<sup>7</sup> Quando João Vieira nos descreve a orquestra de esqueletos que parecem tocar trombone, de bocas abertas, sentados em roda, na sala do lar:

Estão diante de mim como uma filarmónica. Estão à roda da sala e eu em frente a olhá-los com muita atenção. São dez, contei-os de um a um, todos à volta, encostados à parede. E a certa altura reparo que todos remoem a boca em silêncio. São cinco homens e cinco mulheres, intervalados uns nos outros (...) E as cabeças um pouco inclinadas, esmoem mudos interminavelmente. (*idem*: 199)

parece-nos evocar as famosas Danças Macabras que os idosos executam nas suas cadeiras, em silêncio, com um sorriso mudo e desdentado.

---

<sup>6</sup> O artista de Nuremberga viveu e definiu o seu trabalho como artista numa época de grandes mudanças e progresso da humanidade. Na transição da Idade Média para a Idade Moderna, a época da Renascença foi assolada por algumas perturbações religiosas e civis, com a reconstrução e o renascimento da democracia clássica, as reformas de Lutero e a revolta dos camponeses, que geraram um clima intenso de ansiedade, depressão e terror da morte. De 1511 a 1514, Dürer concentrou-se nas gravuras, tanto em madeira quanto em cobre, que lhe granjearam fama por todo o território europeu, ainda na sua juventude. Enumeramos as suas obras mais conhecidas, *Os Quatro Cavaleiros* (Morte, Fome, Peste e Guerra), que fazem parte de um livro conjunto de 15 xilografuras; *Apocalypse*, que ilustra o clima de desespero e temor vivido no séc. XV, e *Melancolia*. Dürer dedicou-se ainda a inúmeros estudos matematicamente rigorosos, para proporções, volumetrias e estudos de sombra/luz. Foi ainda autor de um tratado de arquitetura. O que podemos salientar aqui é a sua veia humanista, o seu olhar direto sobre o que o rodeava, e que o levou a experimentar numerosas técnicas, deixando-nos um legado de rigorosíssimas pinturas, desenhos e gravuras, na sua maioria datadas e assinadas.

<sup>7</sup> «He was obsessed by the thought of death, by anticipation of the end of the world and by the dread of the Millennium which then afflicted the whole of Germany. His Apocalypse engravings were no more than the expression of these feelings, the materialisation in plastic terms of an anxiety which had taken full possession of him» (Brion, 1960: 139).





**Figura 1**  
*Danças Macabras*, neste caso, seleccionámos um exemplo da autoria de Pieter Brueghel, o Velho, gravura datada do século XV.

O motivo alegórico das Danças Macabras (*Figura 1*) intensificou-se na Baixa Idade Média, e foi originado pelos Anos da Peste Negra, época em que as expressões artístico-literárias – esculturas, pinturas, gravuras e textos destinados a música ou teatro e dança – se interessaram por temas macabros, pela decomposição do corpo e pela brevidade da vida (*cf.* estudo de Giménez, 1984: 43s). Com esses esqueletos sorridentes e dançantes, pretendia-se demonstrar a igualdade de todos os seres humanos perante a Morte. Vergílio Ferreira reflete, pois, sobre a questão do esqueleto, precisamente por se tratar do futuro de todo o ser humano. Todos somos iguais na dança da morte, metáfora da sociedade, reduzidos a nada mais do que um esqueleto: a consciência dessa visível fragilidade do homem e do seu relativo poder inspiravam e causavam temor. Vejamos rapidamente outro exemplo de um desenho de Dürer intitulado *O Passeio* (*Figura 2*):



**Figura 2**  
*O Passeio ou O Casal Atormentado*  
*pela Morte, gravura de 1496*

O casal enamorado, rodeado de uma natureza serena, não se apercebe da Morte que os espreita por detrás da árvore e que ostenta uma ampulheta sobre a cabeça. A Morte não tem destaque, está meia velada, remetida para um segundo plano, mas sempre presente, avisando que a juventude e a beleza são transitórias. Em numerosas obras, Dürer recria o poder da Morte acima do ser humano. Comparem-se, por isso, as complexas gravuras do artista, como por exemplo *O Passeio*, que descrevemos acima, *O Homem Violento*, de 1495, ou *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, de 1513, com o desenho de traço mais simplista da xilogravura evocada por João Vieira no romance *Em Nome da Terra, A Morte Coroada e a Cavalos* (Figura 3). Somente no capítulo XX do romance nos é descrito o desenho, embora seja mencionado antes (Ferreira, 2009: 42): o cavaleiro aqui é outro, é a própria Morte, cavaleiro «do fim» (*idem*: 202), que preenche todo o plano da imagem.



**Figura 3**

Figura 3 *A Morte Coroada e a Cavallo*, xilogravura datada de 1505 e assinada no centro com o monograma AD.

É um desenho macabro que me fez quase sorrir. É de Dürer, minha querida, a Morte coroada e a cavalo. Não, não é o Cavaleiro e a Morte gravados a aço de segurança e nitidez. É um desenho anterior – *memento mei* diz ele à nossa possível distração (...). É um esqueleto curvado com a sua gadanha ceifeira sobre um cavalo esquelético com um chocalho (...). É a figuração mais ridícula da morte, foi talvez por isso que o pus aqui dentro. (*idem*: 200)

O protagonista afirma gostar de futurologia - «quero ver como pareço no futuro e ter agora a pena que não terei então» (*idem*: 34) – pois não terá, mais tarde, capacidade sequer para se refletir a si mesmo. Descreve, como vimos, ao longo da obra, os idosos do lar que já só mexem a boca, que são um corpo já que reina sobre tudo o resto, «um saco de estrume, querida» (*idem*: 20). Tais idosos «são trágicos e grandes, deixaram atrás de si mil chatices de serem gente, o sexo, os projectos, o poder e a alegria e a dança e a casa e o trabalho» (*idem*: 34). E prossegue, como se o quadro lhe insuflasse o mórbido desejo de descrição da podridão quotidiana:

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

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

Para Vergílio Ferreira, como nos mostra no romance *Estrela Polar* (Ferreira, 2011: 189), o corpo só faz sentido se *alguém* viver através dele. João Vieira recorda então a dicotomia entre a sua mulher jovem e já envelhecida, quando já não a reconhece, não a vê naquele corpo máscara que já não é *ela*:

«O que mais custa que aconteça é não haver, como se diz? É não haver um sujeito para o que és, é tu não seres tu e todavia seres, não te sei explicar. (...) – Eu lavo (...) Só eu conhecia o teu corpo, o percurso nele do meu prazer. Da tua beleza. É preciso um esforço, eu sei. É preciso uma atenção infinita para lhe descobrir o seu rasto. (...) Lavo-te devagar. As coxas da tua destreza velocidade alada. Está por baixo das pregas descaídas. Estão magras, umas pelangas sobrepostas, lavo-te o ventre mole. As tuas ancas de leveza e a linha fina do teu andar. Estão flácidas como o cansaço (...) E então reparo (...) é um mistério inquietante, não te estou a lavar a ti (...) o teu corpo tão envelhecido (...) Lavo o teu corpo mas tu não estás lá. Lembro-me. Outrora vinhas de dentro de ti e chegavas até ao limite dos dedos, das unhas, dos cabelos. Estavas em todo o teu corpo e eu reconhecia-te. Na pele, nos gestos. Nos olhos eléctricos vivacíssimos. Mas agora está só o teu corpo sem ninguém que se responsabilize por ele. (...) Onde estás? (...) É o teu corpo sem ti.» (*idem*: 115s)

E como única companhia do lar, existe a *presentificação* de Mónica, que João recria através da palavra:

A companhia que tenho é a memória de ti, para lá do horror e da degradação. Sim, sim. A companhia que me dá uma certa ajuda é a memória do que passou e existe agora num estranho irreal. Tudo tem o seu espírito, a gente é que não dá conta. Mas depois as coisas morrem, desaparecem e o espírito delas vem ao de cima e então dá-se. Dá-se conta. (*idem*: 41)

E o seu discurso torna-se a pouco e pouco denso e mais confuso, uma súpula e sobreposição de micronarrativas:

E então aconteceu uma coisa extraordinária. Hei-de-ta contar antes que a saibas por outrem. (...) mas fico ainda a ouvir o oboé do teu nome (...) Senhor doutor – tenho de ir. (*idem*: 117)

E a sua mente e pensamento já algo desconexos voltam-se para os companheiros do lar, velhos que João Vieira compara a uma filarmónica, velhos que removem a boca, e os lábios, silenciosamente, cabeças descaídas, inclinadas, cinco homens e cinco mulheres, em cadeiras de rodas, mudos (*idem*: 199s), que cambaleiam quase com o corpo inclinado para o chão, «chão do seu destino» (*idem*: 18), todavia relembra que devemos sempre «ter amor ao nosso corpo, somos tão ingratos com ele. Mesmo na sua degradação» (*idem*: 101)

A sua atenção é captada de novo pelo desenho pendurado na parede: *Memento mei*, lê escrito no canto superior esquerdo da imagem, para que quem olhe e observe, não esqueça que na Morte há o vazio, a abjeção, o que resta de nós, ossos e agonia, um caminhar lento e desistente, sem qualquer paisagem, nem sinais de vida. Na imagem que o juiz observa existe um cavalo esquelético com um chocalho ao pescoço para se fazer ouvir nos tenebrosos caminhos que percorre, anunciando o fim. Na sela, montando o cavalo, um esqueleto sorridente, a própria Morte, rainha de tudo, com uma coroa na frente, pontiaguda. Noutras gravuras, como vimos, a morte aparece como uma pincelada velada de horror em pleno *locus amoenus* (*cf. O Passeio, Figura 2*). Aqui, pelo contrário, ergue-se visível no centro do desenho, coroada, ostentando aquilo que se assemelha a um sorriso irónico, ainda que curvada, sobre um corcel miserável e magriço, pelo peso da vida. «Está parado, o cavalo, tem uma pata no ar mas não se move para termos tempo de o ver bem» (*idem*: 200), descreve João Vieira e compara o

desenho de Dürer com os idosos, esqueletos vivos, que remexem as bocas parados numa orquestra que se mantém de boca aberta e silenciosa (*idem*: 199).

«Para tratar a morte por tu, um esqueleto é tão engraçado», continua o Juiz, dissertando cruelmente sobre esta geringonça articulada de ossaria que para ele chega a ser cómica, como se fosse um brinquedo para crianças, com peças para montar (*idem*: 200s).

E a imagem dos velhinhos do lar torna a ocupar a sua mente: observa-lhes os maxilares, os lábios, as bocas salivosas, as dentaduras, a imagem do mastigar, do ruído, do chupar, da língua e a saliva a removerem e a fundirem o bolo alimentar, idosos caquéticos, pois «um esqueleto já não se parece com um homem» (*idem*: 201). Reflexão que constrói, em paralelo, o autor, no seu ensaio *Invocação ao Meu Corpo*:

Descobrimos a importância da saúde na doença e assim na doença a reconhecemos saúde. Valor ausente, é na sua ausência que ela se nos manifesta presente, na totalidade visível que não está em nós mas em frente de nós (...) Porque nós não nos sentamos a ver a vida, já que a vida somos nós. Realizamo-la realizando-nos e um realizar opera-se por um sentido da realização, ainda que desordenada (...) E é por isso que escrevo – para que continuamente me reconheça vivo no escrever, para que o sondar-me desencontradamente seja ainda uma forma de me encontrar, para que o ininteligível de mim e da vida seja ainda vida e o simples inteligível dela como vida que é. (Ferreira, 1994: 44-45)

João Pedira à filha que lhe trouxesse o desenho para, segundo afirma, aprender a «desautorizar a morte» (Ferreira, 2009: 201), a não a valorizar mais, a não lhe dar importância, pois a «chocalhada de ossos, talvez me faça bem» (*idem*: 203), e porque apesar de «A chocalhada de esqueletos é o inimaginável de todos nós» (*idem*: 250) é o futuro que nos aguarda. No entanto, a problemática da dor e da revolta não se fundamenta no esqueleto, nos ossos desconjuntados, a questão centra-se sim no que se vivencia antes do esqueleto, antes do fim, na compreensão do final da vida, que é onde a morte ganha importância e relevo: «A importância da morte está onde a vida é ainda visível, no teu corpo estendido na cama, com os esgares ainda da aflição no teu rosto ainda contorcido» (*idem*: 202).

A comoção instala-se e agrava-se com o facto de se ver a si mesmo fora do seu corpo e possuir essa consciência, porque o corpo entra na decadência da podridão, e é com nojo e horror que se observa a si próprio: o coto da perna, a sua crescente solidão e o descrédito.

O único alívio de João no presente é a sua capacidade de rememoração, que lhe permite lembrar Mónica num tempo de beleza e de juventude, e ainda possuir no quarto o bálsamo pictórico do tríptico em questão, que é o fresco de Pompeia, com a representação da deusa Flora (*Figura 4*). É nesta figura suave que João surpreende a imagem da mulher, perfeição, expoente máximo da beleza feminina e símbolo da juventude, da pujança, da vitalidade, da sensualidade, fresco que lhe ilumina o espírito:



**Figura 4**  
Deusa Flora, Cópia do Fresco de Pompeia

Agora quero olhar-te no fresco de Pompeia, se não te aborreces (...) Eles que esperem todos, tenho tanto que estar só contigo. Com a tua imagem fictícia da minha idealidade vã. (*idem*: 111)

Tenho de deixar de olhar esta deusa efémera», «Só eu conhecia o teu corpo, o percurso nele do meu prazer. Da tua beleza. É preciso um esforço, eu sei. É preciso uma atenção infinita para lhe descobrir o seu rasto. (*idem*: 114s)

O corpo é o alicerce do romance, «pois a evidência da condição humana é simbolizada na evidência do corpo – habitáculo de um “eu” que nele se funde e com ele

se confunde» (Fonseca, 1992: 158). É forte e chocante o contraste entre o corpo da mulher ainda jovem, comparado à cópia do fresco que representa a deusa Flora, e o corpo já decrépito da mulher, que ele assistiu envelhecer e degradar-se: «atrapalhada com todas as peças de ser, do esqueleto que dificilmente se movimenta» (Ferreira, 2009: 61). Mais terrível é ainda o facto de João assistir à sua própria destruição como unidade, devido à amputação, e à sua decadência. O corpo em contínua corrupção é um depósito de lixo que deve ser eliminado, mas não há em João Vieira uma aceitação resignada do seu fim e do seu declínio. Há um passado ideal, de juventude e beleza constantemente chorado e desejado, um presente representado pela imagem do Cristo amputado, metáfora espelhada da sua situação e, finalmente, um esqueleto que estática, mas inexoravelmente, nos não deixa olvidar o futuro<sup>8</sup>.

É para o autor-narrador importante conhecer a sua lixeira futura, mas não desvalorizar o presente que existe antes dessa podridão:

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 (...) A importância da morte está onde a vida é ainda visível, no teu corpo estendido na cama. (*idem*: 202)

No final do Capítulo XX, em tom sibilado de segredo, João Vieira descreve à mulher um episódio desagradável do seu próprio corpo, das «ordinarices» que faz sem quase se poder controlar. O corpo, aos poucos, vai deixando de lhe obedecer e acaba por dizer à mulher, numa confissão envergonhada e humilde, que de noite não acordara. E aquela massa fétida, aquele magma, metáfora que utiliza, explodira das suas profundezas que não se nomeiam (*idem*: 206s). Humilhado pela vigilante que o vem lavar pela manhã, nu, indefeso, amputado, já não é um ser completo, já não está «sem si», já não é uno e total: «Tão desprotegido, Mónica. Tão desapossado do meu ser». (*idem*: 37)

A partir de um determinado episódio no presente, singular e extremo, «que o determina emocionalmente – segundo nota M. C. Fialho (1999: 334) – o narrador

---

<sup>8</sup> É notório o carácter simbólico destes objetos, como nota M. Várzeas (1998: 157) e o esforço de interpretação realizado pelo próprio protagonista, ao longo da obra, repetidamente.



protagonista procura recuperar o passado no exercício de uma memória interrogativa que tenta, na sua reinvenção, tocar o mistério da existência humana e do seu sentido».

Aliás, esta memória, muitas vezes, molda o passado a seu bel-prazer, não recordando o real, mas sim o que gostaria que tivesse sucedido. No lar, João Vieira recorre a essa memória-viagem, único escape à sua situação limite. João refugia-se uma vez mais no passado e, repentinamente, como que vê a Mãe a entrar pelo quarto, a lavá-lo carinhosamente em criança, a pôr-lhe as fraldas e a adormecê-lo. João sente-se retroceder no tempo. Mas é um retrocesso apenas corporal, pois a sua mente é mergulhada na maior sensação de vexame. Deseja que o caminho e o tempo recuem, antes da miséria e do horror, antes de os corpos se tornarem carcaças irreconhecíveis, como se o verdadeiro «eu» estivesse oculto por debaixo de uma máscara, carantonha hedionda, carnavalesca, de pesadelo: «lavo-te. É o teu corpo sem ti» (Ferreira, 2009: 116). Nos episódios do banho, Mónica chama Avô a João e João, quando, no lar, é lavado pelas enfermeiras, evoca a mãe, que entra devagar e o limpo, preparando-lhe a roupa domingueira (*idem*: 37, 39, 115). A lembrança da mãe e do avô, uma evocação de um passado de criança, é a rememoração da sua realidade infantil, o poder da memória matricial e carinhosa – ainda que adulterada e idealizada – que serve para atenuar e adoçar um presente indesejado:

Hoje lembrei-me foi da infância, tenho um certo pavor de lembrar. Porque a infância, querida, é sempre uma ameaça para um homem. Frustrações rancores vinganças que ficaram à espera e vão ficar até à morte. Mesmo a lembrança de prazeres que só são prazeres na memória e se querem repetir e se não podem repetir porque só existem na ilusão de terem existido. Ou a lembrança de prazeres que se não tiveram e se querem ter agora para compensar e são impossíveis mesmo quando agora se têm... (*idem*: 39)

No entanto, num movimento inverso ao do refúgio na memória, não foge, com ironia característica do autor e alguma comicidade corrosiva, à observação rigorosa e cruel da sua destruição pessoal (Várzeas, 1998: 158-160). E dirige-se, cada vez mais implacável, ao seu próprio corpo, que deixa de ser um corpo que ele habita e que nele é: no fim da vida, «é apenas um pouco de estrume sem dono» (Ferreira, 1994: 255), deixando há muito de ser um «eu»; «Entre mim e ti há uma luta constante, sem tréguas.

Eu a lavar, tu a sujar»; «Escorre de ti o lixo de todas as maneiras. São nove buracos (...)»; «massa de carne»; «saco de enxúndia, rede de esgotos que cheira tão mal» (Ferreira, 1994: 263s).

A sua corporeidade foi truncada, mas a interrogação de si mesmo não finda; pois a questão do homem-problema, do homem como um ser para a morte, não o abandona. A Morte é impensável e inverosímil quando se é uno e completo no seu microcosmos que é o corpo, quando ainda se é um corpo que posso dizer «eu», pois «na juventude não há morte. É preciso esperar pela velhice e degradação para haver» (Ferreira, 2009: 64). Porque para o escritor o corpo só faz sentido como corpo vivido, um corpo que se diz que é a si mesmo, um corpo atrás do qual *alguém* viva: «Eu é que sou o meu corpo»<sup>9</sup>, afirma Vergílio Ferreira em *Estrela Polar* (Ferreira, 2011: 189). A Morte ainda é um impossível, porque simboliza o desaparecimento do «eu». De todo o modo, a Morte não pode nunca vencer na totalidade, o «eu» sai vitorioso porque quando ela sobrevém, já não existe um «eu» total, mas um corpo que já não é habitado, uma carcaça, um corpo somente matéria.

Finalizamos, retomando a ideia vergiliana da obsessão da morte, que requer e exige a justificação da vida, a importância de lhe conferir um sentido verdadeiro, já que é com desolação que o protagonista do romance nos diz: «Realizei uma vida no vazio e no ridículo talvez.» (Ferreira, 2009: 270). É essa a busca incessante de João Vieira, porque «Prepararmo-nos para a morte é irmos morrendo tudo até ficarmos só cheios de nós» (*idem*: 41), no fundo, até ficarem as bases, o esqueleto do nosso corpo, e desaparecer tudo quanto é supérfluo.

---

<sup>9</sup> *Hoc est corpus meum* (Ferreira, 2009: 7):

«O que a epígrafe nos apresenta é uma obra da qual se pode dizer sem receio que é síntese do pensamento humanista de Vergílio Ferreira e do seu itinerário pelas vias da paixão, porque aquilo que torna sagrado pela palavra criadora é o Homem em todos os momentos da vida, desde a integridade do ser, manifesta na plenitude de um corpo jovem, até ao momento da sua degradação, em que vai perdendo o vigor até ver-se despojado de tudo o que lhe foi a posse de si e do mundo. Tudo isto inscrito numa pungente e dolorosa história de amor. Assim anunciada, a obra que se inicia inscreve-se no tempo da paixão em que memória e imaginário traçam o percurso de uma longa carta – a que Paulo sempre quis escrever a Sandra? – cujo conteúdo revela, na “*via crucis*” do corpo, a “*via crucis*” do Homem em sua passagem pela terra. E é em nome dessa terra que o gera e que o há de abrigar que a palavra tem a função de fixá-lo, ao configurar a sua dimensão humana na dimensão do corpo – em que reside a sua finitude e em que há de residir, no momento em que a arte o fixar, a eternidade» (Ruas Pereira, 2003: 314).

João prepara-se para a morte em cada palavra que escreve a Mónica mas, apesar do seu corpo perder cada dia as suas faculdades e de caminhar em direcção ao esqueleto, sente que ainda não chegou a sua altura<sup>10</sup>:

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

Enquanto escrever, não morre, não perde as forças e a carta a Mónica prolonga-se como um adiamento da morte. O próprio autor o nota singularmente no seu diário *Conta-Corrente Nova Série I*:

Mas a gente escreve com o corpo todo e o tempo todo. E o meu tempo e o meu corpo já se esgotaram – que lhe hei-de fazer? Se não escrevesse com o corpo que tenho podia reinventar o futuro e a alegria e o começo de ser. Não são meus. Assim conheço é a linguagem do fim, do que já disse, do previsível e cansado. Mas o impulso a escrever não terminou. Assim se cria um desajuste entre a palavra já dita e a necessidade de a dizer – e eu no meio com a inocência do que me ultrapassa e se me impõe. (Ferreira, 1993a : 179)

E chega a hora de darmos por terminado o nosso estudo ainda que o assunto não se tenha esgotado. Finalizamos, citando uma vez mais o autor, do seu ensaio póstumo

---

<sup>10</sup> «Anseio de rebentar (na escrita) com o fechamento espacial de um lar de idosos, João Vieira quer preservar a todo o custo a dimensão mágica do que o pode acalantar, isto é, a mulher a quem amou. O herói encontra no suporte da memória um relicário que, por ser de Mónica, lhe permite alhear-se da realidade moribunda que o envolve (...). Concebida em termos salvíficos, a mulher amada ocupa o âmago da rememoração, não como projecção fotográfica do que foi, mas como elemento que se obtém pela imaginação prodigiosa de quem a quer amar de novo» (Serpa, 1999: 36).

*Pensar* (Ferreira, 2004: 177), a discorrer acerca d' «A hora do fim»: «Ouço mais perto o relógio que a vai dar. Intriga-me, não me aflige muito».

## **Referências Bibliográficas**

### **Bibliografia Ativa**

FERREIRA, Vergílio (2009<sup>10</sup>). *Em Nome da Terra*. Lisboa: Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (2011<sup>5</sup>). *Estrela Polar*. Lisboa: Quetzal.

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

FERREIRA, Vergílio (2004<sup>7</sup>). *Pensar*, Lisboa Chiado: Bertrand Editores.

FERREIRA, Vergílio (1993a). *Conta-Corrente Nova Série 1*, Lisboa: Bertrand Editora.

### **Bibliografia Passiva**

BRION, Marcel (1960), *Albrecht Dürer, His life and Work*. London: Thames and Hudson.

*Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura* (1999), «Dürer», Lisboa: Edição Século XXI  
São Paulo: Editorial Verbo, pp.1064-1067.

ENTRALGO P.L. (1987). *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Barcelona: Editorial Anthropos.

FIALHO, M. C. (1997). «A infância-mito e Vergílio Ferreira ou a nostalgia da *Arche*», *Confluências, Le Souvenir d'enfance*, nº 15, Instituto de Estudos Franceses, Coimbra: Service Culturel de l'Ambassade de France, pp.203-217.

FIALHO, M. C. (1999). «A presença da Antiguidade como referência estruturadora no romance de Vergílio Ferreira – Horácio - Ricardo Reis», *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, Atas do I Congresso da APEC. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, pp. 331-343.

FONSECA, Fernanda Irene (1992). *Vergílio Ferreira: a celebração pela palavra*. Coimbra: Livraria Almedina.

GODINHO, Helder S. Ferreira (1993). *Vergílio Ferreira, fotobiografia*. Lisboa: Bertrand Editora.

GOULART, R. M. (1997). *O Trabalho da Prosa. Narrativa, Ensaio, Epistolografia*. Coimbra: Angelus Novus, pp.57-128.

HUMBELINO L. A. (2012). «O corpo em acto. Actualidade de Maine de Biran», *Revista de História das Ideias, O Corpo*, Volume 33, F. Catroga (coord.), Instituto de História e Teoria das Ideias. Almedina: Coimbra, pp. 31-46.

- JANKÉLÉVITCH V. (1977). *La Mort*. Paris: Champs / Flammarion.
- LEITE, Cláudia (2008). *Corpo: Vegetação de Ruína – Em nome da terra de Vergílio Ferreira*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas.
- MICHAEL, Horst (1987). *Albrecht Dürer, The Complete Engravings*, Kirchdorf am Inn, Berghaus Verlag: Artline Editions.
- POREE, Jérôme (2005). « *Il y a tant de défauts en la vieillesse, tant d'impuissance* », *Variations*. Paris: Éditions Pleins Feux.
- PUFF H. (2010). « Memento Mori, Memento Mei: Albrecht Dürer And The Art Of Dying », *Enduring Loss in Early Modern Germany: Cross Disciplinary Perspectives*. European History and Culture: Brill, pp. 103-132.
- RUAS PEREIRA, L. (2003). «Um amor quase perfeito », (M. J. Nobre Júlio) *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora, pp.310-328.
- SOUSA, José Antunes de (2003). *Vergílio Ferreira e a Filosofia da sua obra literária*. Lisboa: Aríon.
- VÁRZEAS, Marta (1998). «Vergílio Ferreira, Em nome de Flora», *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, nº 15, pp.151-162.

### **Sitiografia**

- PEREIRA, Jacqueline da Silva; Oliveira, Terezinha (2009). «Um estudo da dança macabra por meio de imagens», *II Encontro Nacional de Estudos da imagem*. Anais, Londrina-PR, <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Pereira,%20Jacqueline%20da%20silva.pdf>.
- GIMENEZ, José Carlos (2011). «Danças Macabras: uma crítica social na Baixa Idade Média», *Revista Brasileira de História das Religiões*, ANPUH, Ano IV, Setembro, nº11, Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá, <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf10/03.pdf>.