



Ana Seíça Carvalho (2021). A memória prospectiva na casa-corpo em Para Sempre de Vergílio Ferreira. In Joaquim Pinheiro (coord.), *Olhares sobre o envelhecimento. Estudos interdisciplinares*, vol. II, pp. 163-172.

DOI: 10.34640/universidademadeira2021carvalho

ISBN: 978-989-8805-65-2

Nota de edição: Respeitou-se a norma ortográfica seguida pelos Autores.

© CDA, Universidade da Madeira

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização dos editores e dos seus autores. Os capítulos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



A memória prospectiva na casa-corpo em *Para Sempre* de Vergílio Ferreira

ANA SEIÇA CARVALHO

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

ana.seica@gmail.com

enviado a 26/01/2021 e aceite a 22/02/2021

Resumo

A morte, desde *Aparição* até *Escrever*, este último publicado postumamente, não deixou nunca de espantar Vergílio Ferreira. Na verdade, ao longo dos quase 40 anos que medeiam a publicação dos dois livros, a temática da morte encontra-se entre as mais trabalhadas pelo autor. Se ainda em vida, o eu tiver a oportunidade de se organizar, de se pensar a si mesmo, planificando o futuro, encontra a realização pessoal num exercício de Memória Prospectiva. Vejamos o protagonista de *Para Sempre*, Paulo, que caminha livremente pela sua casa, no espaço da infância ao qual decidiu regressar mesmo já em plena solidão, sem condicionamentos nem distúrbios (livre caminho pela casa-memória-narrativa¹), operando em cada divisória a presença rememorativa de episódios passados.

Palavras-chave: Envelhecimento; Memória prospectiva; Ser-Corpo; Sexualidade; Vergílio Ferreira.

Abstract

Death, since *Aparição* until *Escrever* (the latter published posthumously), never ceased to amaze Vergílio Ferreira. In fact, throughout the almost 40 years that separate the two books, the theme of Death is among the most worked on by the author. If the Self has the opportunity in life to organize, thinking himself and planning his future, he will find personal achievement in the Prospective Memory exercise. In the novel *Para Sempre*, the protagonist Paul walks freely in his house, the same space where he grew up, and where to he decided to come back, even in his solitude, but without any conditionings or troubles (free path in his house-memory-narrative), living in each room the presence-memory of past events.

Keywords: Ageing; Prospective Memory; Living Body; Sexuality; Vergílio Ferreira.

1. A casa: O labirinto percorrido

“A velhice existe, sei-o. Curiosamente, porém, não em sentir o que mais vai sendo irremediável. Desde o “problema da morte”. O problema da morte é para vivos, um velho começa a sê-lo menos” (Ferreira, 1981, p. 15).

Vergílio Ferreira, que dispensa apresentações, foi professor, ensaísta, diarista, escritor, filósofo de pendor mais existencialista à medida que o seu trabalho foi progredindo. A sua ficção desenvolveu-se para uma reflexão mais psicológica e introspectiva, cristalizando ideias de angústia, questionando o processo de envelhecimento do corpo, bem como a ineluctável morte.

O romance *Para Sempre* é exemplo dessa interrogação e abre, *ex abrupto*, com a paisagem do jardim seco e abandonado da casa de infância, visto a partir dos olhos do narrador, personagem única. Estaremos possivelmente perante a projecção do que o narrador pensa que virá a ser o seu futuro. O escritor concebeu a sua personagem como o director da Biblioteca Geral, viúvo, acabado de se aposentar. Saiu da sua aldeia, num percurso-padrão de crianças

¹Cf. Gordo (1995, pp. 62-66).

nascidas no interior rural do país, rumou para uma cidade universitária – Coimbra, escondida sob o nome de Soeira, a cidade do Sol – acabou aí a sua formação, casou, estabeleceu-se na capital, nasceu uma filha que cresceu, se emancipou; posteriormente morre a sua mulher, Sandra, e, com o passar dos anos e das etapas da vida vividas, Paulo chega ao termo da sua carreira profissional, só, e sente o apelo da terra que o chama. A ela regressa, no limiar da velhice, por livre decisão, como que cumprindo naturalmente as restantes etapas do seu caminho de existência – assim fecha o seu círculo: “... na posse final do meu destino. E uma comoção abrupta – sê calmo” (Ferreira, 2008, p. 9).

É absoluto o silêncio que preenche o interior da casa. O itinerário e rumo pelas divisões é marcado por uma ruptura inaugural, a partida do pai, memória da sua infância mais remota, a reacção de loucura e angústia da mãe, que culminam na sua morte e na cristalização do momento em que profere a sua última palavra que Paulo não compreende. A busca incessante pela compreensão da palavra ininteligível será o mote para a sua escrita, por meio da qual procura preencher o hiato e o silêncio existentes e recuperar, pela memória, a falha primitiva.

Paulo tem diante de si a casa, selada, como um organismo vivo, adormecido, com o seu “olhar cego das janelas” (Ferreira, 2008, p. 15), ou como um túmulo, fechado em si mesmo, nos seus segredos e nos seus fantasmas, preparado para ser desselado² e acolher o homem que a ele regressa, para nele penetrar, como num ritual iniciático, de passagem para uma nova fase da existência: a derradeira, a que leva ao termo da existência. Daí essa “comoção abrupta” num monólogo rememorativo e muitas vezes redundante.

Como é por demais sabido e tem sido objecto de vários estudos³, o romance de Vergílio Ferreira é preferencialmente construído a partir de uma situação narrativa peculiar, de instante-privilegiado ou de instante-limite, a partir da qual se efectuam percursos vários de uma recuperação impossível, a do passado, através da memória – exercício que o narrador assume estar marcado por uma inevitável operação de transfiguração: ‘memória ficcional’, lhe chama, iluminada ou determinada pelo momento a partir do qual opera. A vibração emocional da situação narrativa confere o carácter lírico do romance vergiliano, tese central de R. Goulart: “o tempo presente vai avassalando o universo da narrativa e subsumindo nele o próprio passado. E paralelamente o presente do indicativo vai dominando o discurso (...) é dessa irradiação do presente, verificada sobretudo a partir de *Aparição*, que uma atitude lírica irrompe. Irrupção que é tanto mais profusa quanto aumenta a solidão da personagem e a vivência de um tempo onde ela se instala sem mais – tempo extremamente dilatado que intenta estabelecer a permanência na fugacidade.”⁴.

Paulo está pronto, a partir da sua comoção, para esse ritual de memória, operado como percurso mental, percurso físico e percurso narrativo – no interior da casa, onde os espaços e os objectos evocam uma vida que houve neles, que se faz ouvir como eco – convertido em voz de solidão. Em paralelo com romances como *Nítido Nulo*, *Rápida*, *a Sombra*, *Signo Sinal*, e o posterior *Em Nome da Terra, Para Sempre* é um emaranhado de estilhaços de memória, divagações ao Passado que não se submetem, propositadamente, a uma linha cronológica⁵. É significativo o lapso temporal que medeia o Presente, o tempo humano vivido pelas

²Fialho (1999, p. 338).

³Para o estudo de *Para Sempre*, assinalamos os estudos de Goulart (1990), Fonseca (1992a-b) e Gordo (1995, 2004).

⁴Vide Goulart (1990, p. 131).

⁵Goulart (1990, p. 152 e sgg).

personagens e “o tempo romanesco, assumido como tal”⁶, traduzido normalmente por uma revisitação do Passado. Os elos existentes entre eles tornam-se halos, hologramas que se vão fixando na memória do protagonista como instantes fotográficos⁷, de modo que o relembrar se traduz na evocação da forma das memórias (manipuláveis pelo autor) e não já dos eventos passados, ou seja, o que se lembra é o modo de lembrar, que é fixado.

“Abro a porta da casa. Um odor espesso a um espaço selado, a mofo, a coisas velhas fermentando na sombra. Sinto-o na face, nas narinas, como um bolor. Cheiro a madeiras apodrecidas, a lembranças coalhadas como suor que arrefeceu (...) Vou entrando em cada quarto, a sufocação do calor” (Ferreira, 2008, p. 15).

A sensação de calor sentida por Paulo remete-nos para a metáfora complexa, simultaneamente do ambiente uterino, de entrada num universo de origem, maternal, regresso às origens, e de um túmulo, de que se investe transportando ainda a busca de respostas no fim da vida, busca desesperada, por vezes, de um absoluto que contrarie o desgaste das coisas⁸.

Paulo, na sua “alegria morta” (Ferreira, 2008, p. 16), decorrente do cruzamento entre a sua experiência de vida recente, o viço da infância recuperado pela memória e a presença-ausência de suas tias que ainda sente no espaço, na rotina de dias que não voltam, sente, cada vez de modo mais nítido, os contornos da sua situação: está só, na casa de aldeia de onde saiu e onde voltou, dando a volta à vida, para, por assim dizer, fazer coincidir o seu princípio (ou princípio descentrado) e o seu termo.

Ao dar corda ao relógio da sala grande, como já foi notado por alguns estudiosos⁹, Paulo acciona, por assim dizer, o coração desse organismo adormecido, desse túmulo em que se reacendeu uma centelha de vida; a centelha breve mas necessária para que o narrador inicie o seu ritual de recuperação de vida pelos itinerários da memória, desperta pelos objectos e pelos espaços que evocam as presenças-ausências do que foi a vitalidade da casa, as marcas das sucessivas etapas e vivências de Paulo e que lhe permite nesse universo, estabelecer marcos, limites, ganhar a percepção da sua situação - “Futuro findo o meu” (Ferreira, 2008, p. 17) – e vivo ainda, “pode pensar a morte (...) conceber a eternidade sem sair do instante”¹⁰.

“Abro a porta da casa. (...) Vou entrando em cada quarto” (Ferreira, 2008, p. 15). O narrador investe-se, assim, como em um ritual iniciático de passagem, da sua condição última: entra na casa, nas divisões, nas memórias e na velhice por seu próprio pé, ainda com um derradeiro projecto, “organizar a força que te resta”, como diz para si mesmo (Ferreira, 2008, p. 17). Vale a pena comparar a personagem Paulo ao próprio autor que, no seu Diário, *Conta-Corrente 5*, nos dá conta da sua opinião acerca da velhice: uma altura de preparação, de descanso e de espera da morte. A propósito da doença de um moço que ajudara a criar, sente-se compelido a

⁶Goulart (1990, p. 153).

⁷Rodrigues (2002, p. 186).

⁸Vide Godinho (1985, pp. 67-71).

⁹Cf. Fialho (1998, pp. 672-673); Gordo (1995, p. 39). Fonseca (1992b, p. 309) interliga o dar corda ao relógio, como o protagonista afirma, para “instaurar o tempo na casa” (Ferreira, 2008, p.112), com o conferir ritmo, não só à vida que estava suspensa e que se deseja reorganizar, como especialmente à narrativa. É subjectiva a forma de Paulo experienciar o tempo, porque ainda que se recuse a contar as horas (Goulart, 1990, p. 192), apercebe-se do entardecer e do tempo que não pára. Para Paulo, contudo, o tempo escasseia e embora percepcione o bater compassado do relógio, não o escuta como cadência para o seu respirar e viver, pelo contrário, está para lá dessa ditadura do tempo cronológico.

¹⁰ Fonseca (1992a, p. 105).

viver mais, como se não tivesse já, segundo as suas palavras, “direito de adoecer e muito menos o de morrer. E vamos tendo já idade de merecê-lo” (Ferreira, 1987, p. 114);

“O que mais me aflige no caso de Lúcio é não poder já dispor da minha morte – não o terei já dito? Porque eu aceitava-a já quando viesse e isso era dispor dela como se dispusesse. Mas agora tenho de abdicar disso e desejar que ela reconsidere ainda alguns anos” (Ferreira, 1987, pp. 118-119).

Para além disso, algumas das questões deixadas no diário vêm muito a propósito da personagem de Paulo: “Como organizar a velhice? Sobretudo quando ela se prende ao que já não é seu?” (Ferreira, 1981, p. 263). Incrível é a consciência aguçada do protagonista, sujeito que se desdobra e que, em memória prospectiva, projecta na mente as imagens do seu funeral, em prolepse, momento descritivo caricatural e grotesco.

Paulo observa-se a si mesmo e aos seus, fantasmas da memória que deambulam pela casa, que aparecem, que o chamam alto; vê as tias, a mulher no jardim, evoca as imagens a que outrora assistiu, vê-se a si mesmo criança, adolescente, marido, pai, viúvo, idoso. Paulo entra em casa para não voltar a abandoná-la, como atrás foi já referido: ‘investe-se’ da casa: “Vou fechar todas as janelas, tenho de ir abrir as do andar de cima. Porque o homem é só o seu futuro. Bem sei”. (Ferreira, 2008, p. 17); “Porque uma vida humana. Como ela é intensa. Porque o que nela acontece não é o que nela acontece mas a quantidade de nós que acontece nesse instante” (Ferreira, 2008, p. 23).

Vai abrindo as janelas uma a uma, consoante o espaço físico e de memória percorrido, que faz do gesto da abertura o rasgar espaço-tempo do interior da casa para os caminhos da vida. Uma vez completado o ritual de recuperação rememorativa desses trilhos percorridos, ao final do dia, Paulo volta a fechar as janelas, uma a uma, como para se centrar num ‘ensimesmamento’ simbólico do fim e lentamente, desejando retardar o fim (Ferreira, 2008, p. 79). O Dia, à boa maneira dos antigos, de Píndaro a Horácio¹¹, reproduz a existência, nascimento, vivência, morte: “Sê em ti a nulidade de ti” (Ferreira, 2008, p. 21), em termos caros a Ricardo Reis.

Paulo realiza nos seus gestos e na movimentação cénica a dramatização concentrada da existência, ao longo do dia, findando no ocaso, metáfora do fim de vida, que por ser já breve deve ser vivida “milimetricamente” e aproveitada como quem saboreia uma bebida gota a gota (“bebe devagar, concentra-te no prazer de beberes, sê o teu corpo que bebe”, Ferreira, 2008, p. 125). Cada gesto segue o outro de forma sistemática, “fecho a caixa”, “fecho a janela”, “vou fechar...”, e os gestos são pensados e programados antecipadamente.

“Fecho a caixa do violino, fecho a janela. Desço de novo à sala, olho ainda a tarde que se apaga (...) Não são horas de ilusão. Vou fechar a varanda. (...) Pensa. Profundamente, serenamente. Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre” (Ferreira, 2008, pp. 301-302).

Tudo se passa como se de um ritual se tratasse: o de ‘encenar’ a globalidade da sua vida até ao último instante, já sem ilusões – o declinar do dia e o voluntário encerrar das portas, aberturas simbólicas para a vida e para o ar purificador da natureza, “abrem-se para o infinito” (Ferreira, 2008, p. 79), tomam, assim, toda a carga significativa de grande final. Daí o

¹¹Cf. Fialho (1999, pp. 338-343).

encerramento voluntário do círculo no caso de *Para Sempre*¹², num ritual de luto antecipado por si mesmo no limiar da velhice para a qual se prepara, organizando o futuro que lhe resta, futuro esse “reduzido minúsculo” (Ferreira, 2008, p. 155). A narrativa-memória prolonga-se até às últimas horas do dia e aí se extingue, como se, com o dia, a vida se esvaísse lenta e serenamente. Em *Rápida, a Sombra* a experiência é a do corpo degradado, envelhecido profundamente: “Recomeçar. Reinventar a juventude na degradação da velhice. Houve um tipo que o disse – a ‘repetição’ que reinventa, o homenzinho recomeça” (Ferreira, 1993, pp. 199-200).

Não é essa, todavia, a situação do narrador Paulo. Acabado de chegar, de mote próprio, na sua recente aposentação, ele encontra-se no limiar da velhice. É como se, ao franquear o limiar de uma nova idade e de, com isso, experimentar os primeiros sinais do envelhecimento, buscasse, na casa da sua infância serrana, no espaço que a circunda e para o qual se rasgam as janelas, simultaneamente os sinais do absoluto e a ratificação do envelhecimento e desagregação total na natureza. Há uma voz quente que se ergue dos campos, e o calor inútil que o acossa permite-lhe estabelecer um paralelismo entre os frutos que caem das árvores, inertes, envelhecidos e podres, tal como o homem cai na sua pele encarquilhada pelo tempo: “o canto lento como o movimento interno da terra (...) como a fruta que cai, a velhice, e vai apodrecendo até ser terra” (Ferreira, 2008, pp. 44-45).

Os narradores vergilianos recuperam-se no passado, buscando nele o essencial das suas existências, muitas vezes, no que está para além delas, na ‘memória ficcional’, como diz João de *Em Nome da Terra* (Ferreira, 2009). Esses momentos reportam-se sobretudo à juventude, já que o presente é doloroso. E tentam recuperar-se percorrendo os trilhos da memória para dar sentido à existência, para a condensar, no momento presente, em que os narradores vivem uma situação-limite, de privilégio (amor) ou de solidão e dor, “varrendo todo o lixo das circunstâncias” (Ferreira, 2009, p. 11). A “evocação fantasiada de uma satisfação”¹³ assume diferentes formas, quer em *Para Sempre* quer no *Em Nome da Terra*. Neste segundo romance, o narrador já está longe do limiar da velhice e dos primeiros sinais de corpo desgastado. Por isso, tenta desesperada e iterativamente agarrar-se ao exercício de memória, simultaneamente como recuperação do que foi, afirmação de que o é, e desejo de evasão da memória e do pensamento ao estado presente do corpo corrompido, amputado e envelhecido.

2. Corpo e narrativa passado-presente-futuro

Em *Para Sempre*, como será no romance *Em Nome da Terra*, a macroestrutura assenta no aqui-agora, num só tempo e num só lugar: Paulo (re)vive as suas memórias numa tarde de

¹²Júlio Neves, o narrador de *Rápida a Sombra*, por sua vez, opera um regresso uterino às suas origens, chamando a si a acção de ‘encenar’ o fechar do círculo completo de nascer-viver-morrer. Destaca-se, é claro, do sentido do regresso de Paulo à sua casa de infância, em *Para Sempre*, romance cuja circularidade é sublinhada pela coincidência entre o entrar na casa, percorrer todo o espaço e abrir as janelas – janelas para a memória – para as encerrar, ao crepúsculo, uma a uma, como tratamos (Gordo, 1995, p. 39 tão bem trata esta sobreposição espaço-tempo, movimento físico-movimento mental). É que este regresso não é uterino, mas ‘descentrado’: aquela não foi a casa maternal onde nasceu, mas para onde foi levado por suas tias.

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

¹³Cunha (2012, p. 67).

Agosto, no mesmo local, até ao final do dia, como foi dito, movimentando-se livremente no ‘seu’ espaço – “Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda” (Ferreira, 2008, p. 43), onde chega no seu carro, deambulando de sala para sala, revisitando todos os ícones, abrindo janelas de memória¹⁴, descendo à loja e ao jardim, para se recolher na casa de novo fechada *sponte sua*. Vem, por sua livre escolha, ao lugar onde deseja envelhecer até ao fim. Desce depois à loja, de onde sai, como que rejeitando o abismo do escuro, do mistério do que fica para além dessa escuridão. Não encontra sentido nem transcendência nela, como o simboliza a imagem encontrada de um anjo mutilado: um anjo que não é mensageiro de nada e que foi inteiro na sua infância intacta. Findo o percurso, esgotada a narrativa-memória, ao mesmo ritmo do dia, Paulo fecha, uma a uma, as janelas e estaca no centro da casa.

Nesse seu périplo pela casa-narrativa-memória cada divisão não só lhe desperta ecos do passado, de quando ela era ocupada, como lhe oferece à vista um objecto emblemático, um ícone do passado, que funciona como o estímulo da fuga melódica, como tempo condensado e, simbolicamente, como presença- ausência¹⁵ – seja a máquina de costura, o violino, o chapéu de Sandra, ou outros.

A figura feminina, em ambos os romances, é re-inventada no discurso narrativo, na perspectiva saudosista de um tempo que não volta mas que decide imortalizar uma determinada imagem, mimetizando o “impossível que elas (nunca) foram e que a escrita vem, com o seu súbito poder transfigurador, inesperadamente possibilitar”¹⁶. Paulo, graças à palavra, reinventa uma esposa sublime, por receio talvez da realidade lhe ser desilusória, ou para evitar que a memória lhe traga a imagem última do corpo amado degradado. Pela palavra se obceca ainda, pela palavra da mãe que nunca chega a compreender e cuja angústia o acompanha até ao fim da vida¹⁷. Pela palavra descreve o seu mundo de infância, com uma linguagem própria; pela palavra cuidada e até descuidada¹⁸, descreve as suas memórias várias e parece ter uma vida controlada, parece até ter o poder de organizar a sua velhice, como acima aflorámos, com a calma, a aceitação e o pacifismo idealizados e consciente de um futuro breve: “organizar a força que te resta. Organizá-la, não para o futuro que já não há, mas para o dia-a-dia que for havendo. Acabar em decência” (Ferreira, 2008, p. 17). Todavia, não pôde controlar a Morte com a sua ceifa que, repentinamente, destruiu e lhe levou Sandra¹⁹.

Paulo tem a capacidade, dada pela sua própria liberdade de movimentos e de opções, pelo vigor que ainda o habita, de entrelaçar memórias de infância e juventude, memórias da sua vida

¹⁴Fialho (1998, p. 675).

¹⁵Gordo (1995, p. 39) explicita a temporalização do espaço, que se realiza nas marcas da passagem do tempo, não só pela degradação das suas estruturas como sobretudo “pela acumulação de trastes pelo chão” (Ferreira, 2008, p. 22), cada um com uma simbologia e uma carga rememorativa consideráveis.

¹⁶Rodrigues (2006, p. 92). Cunha (2012, p. 87) elenca além de Mónica e de Sandra das obras em estudo, Hélia, de *Rápida a Sombra*, Sabina de *Signo Sinal*, Oriana de *Até ao Fim*. Julgamos ser pertinente incluir as duas irmãs tão opostas de *Aparição*, Sofia e Cristina, uma pela sua plasticidade sensual, a outra pela sua candura e imagem musical que permanecem na memória de Alberto, sem alterações.

¹⁷Cf. Gordo (2004, pp. 345 e 338-339).

¹⁸Cf. Gordo (2004, pp. 448-451). Gordo reflecte sobre a palavra e a escrita menos elaboradas, utilizadas precisamente naquele que é o mais perfeito romance vergiliano, estudando não apenas o calão e a linguagem popular, mas sobretudo a linguagem descontrolada como prenúncio de uma mente em profundo estado trágico (aquando da morte da mulher).

¹⁹“Sandra só existe, pois, pela palavra. Paulo, qual deus, criando a amada pela palavra, torna-a indissociável do sagrado e do transcendente. A paixão pela palavra traduz a ânsia da comunhão que se busca para lá do silêncio e das sombras. A palavra dita encontra no narrador-protagonista o elemento que possibilita o instaurar de um mundo diverso do real. A Sandra evocada é, assim, um ser sublimado” (Gamelas de Carvalho, 2005, p. 27). O amor torna-se uma loucura, uma tara, uma obsessão, em que aquele que ama é o louco mas, ao mesmo tempo, devido à transcendência amorosa, existe um valor sagrado nessa loucura que toma o homem quando ama: “Eu levava comigo o poder divino, ia construir o mundo fora das leis estabelecidas, ela assustou-se” (Ferreira, 2008, p. 67. Vide Goulart 1990, p. 110 e sgg e Godinho, 1995, p. 279).

com Sandra, do nascimento da filha, da morte de Sandra, com a projecção de memória para um futuro imaginado, que antecipa. A memória projectiva surge naturalmente em Paulo²⁰ que, como vimos, tem tempo de organizar o tempo que lhe resta, ponderar o seu regresso à casa de infância, entrar com a mala, símbolo de permanência até ao fim no espaço que lhe é familiar e imaginar-se, inclusive, mais velho, entrelaçando a memória antecipativa e a projectiva: a do seu envelhecimento, não em completa solidão, pois tais relances envolvem terceiros participantes. A sua memória prospectiva projecta o processo de decrepitude sobre o cão, inexistente ainda no presente, mas que há de fazer a sua aparição e que há-de chamar-se 'Matraca', como que anunciando a morte que se avizinha, no termo de um futuro já curto, e cujo ritual funerário antevê, num processo que podemos chamar de exercício de luto por si mesmo. Além disso, existe a presença marcante da antiga moça de recados.

Paulo dispõe, na sua liberdade de escolha e investidura do espaço de infância, da correspondente faculdade de cultivar a memória antecipativa e de 'passear', como na casa, do passado ao presente, do passado ao futuro, e mesmo fixar o presente-presente, ignorando o tique taque do relógio (Ferreira, 2008, p. 217). É acompanhado pela figura do cão²¹, Matraca, cada vez mais cadavérico, espelho da degradação corporal do seu dono, que o segue, e que partilha passivamente de um estado de avançada decrepitude:

“Resto que sobrou de uma idade consumida, estorvo de quem passa, aberração da natureza, imagem degradada a expulsar, lixo a varrer, ofensa pública para o novo homem que nasceu (...) Assim, o teu desleixo te contaminou todo de porcaria até ao cão. Assim a tua falta de respeito por ti, o respeito que te devia merecer a pessoa humana que ainda vive em ti. Ou já não vive? Ainda és uma pessoa humana? Ou és apenas os teus despojos que só falta enterrar” (Ferreira, 2008, pp. 214-215).

É notado o seu próprio arrastar de pés (Ferreira, 2008, p. 213) pelos corredores, cada vez mais lento, e a sua figura quase grotesca, de barba por fazer, sem tomar banho “o fato enxovalhado, cheio de nódoas, o colarinho sem gravata” (Ferreira, 2008, p. 213) e uma espuma a formar-se aos cantos da boca, que Paulo já não limpa.

Além da simbologia da presença do cão, a moça de recados que - obsessivamente, nos diz que terá de chamar ("tenho de ir chamar Deolinda para combinar tudo", Ferreira, 2008, p. 50) - trata-se de um ícone transversal na estrutura do romance. Esta figura feminina de formas roliças, jovem que Paulo vira crescer a fazer recados às tias, mantém o seu papel permanente: além de ser a última personagem viva de todo o espectro de fantasmas que lhe passam pelas divisões da casa-corpo ("vou chamar a Deolinda ... Quem é que posso eu chamar e ainda venha?", Ferreira, 2008, p. 71), é o elo de ligação entre o Passado e o Presente e é considerada no seu Futuro, pois irá chamá-la.

O corpo na juventude maravilhada dos protagonistas é divinizado e o acto sexual é a elevação máxima da união corporal, ao passo que a sexualidade na idade madura é ridicularizada²². No caso de Paulo e Deolinda, num primeiro assalto sexualizante já na idade madura, Paulo vê-se a

²⁰Fonseca (1992a, p. 104).

²¹A figura do cão vergiliano, curiosamente, é mais descrita e mais pormenorizada do que as próprias personagens, humanizando-se mais acentuadamente o cão do que o homem: “a atenção de Vergílio Ferreira dirige-se mais às ideias e menos à fauna humana” (Lind, 1986, p. 36). Vide ainda Gordo (2004, pp. 129-131) e Rodrigues (2005, pp. 215-220).

²²Vide estudos sobre sexualidade no envelhecimento de Digiovanna (2000, pp. 271-285) e Beers (2004, pp. 832-842).

realizar o acto, embora com alguma dificuldade, mas com sucesso. Mais tarde, terá um vislumbre de uma tentativa falhada sua e a enorme frustração subsequente.

Deolinda é a mulher madura e mais nova que ele, cujo apelo para que venha está iminente mas adiado; é a mulher com quem Paulo satisfaz a sua sexualidade de velho, até pensar que ainda o pode fazer, mas estando já incapaz, como lhe aponta Deolinda, na sua franqueza aldeã. A sua atitude simples, a sua rudeza natural, de mulher do campo, habituada a fazer os favores, vai ao encontro dos desejos imediatos de Paulo, que lhe apalpa as pernas e enceta uma relação sexual com aquela mulher madura, há tantos anos protegida e servente da casa. Deolinda, ao contrário da enfermeira do episódio do banho de *Em Nome da Terra*, não o humilha nem o despreza com nomes desagradáveis, simplesmente se deixa ir, usufruindo da situação: "- Se isto são propósitos... (...) Aqui não que me suja toda (...) Agora é dela a iniciativa (..) Deolinda azafamada trabalhando bem (...)" (Ferreira, 2008, pp. 113-114).

Posteriormente, porém, apercebendo-se ela do indizível, ou seja, das incapacidades de Paulo ("já não estás em condições desses destemperos", Ferreira, 2008, pp. 162-163), já de idade avançada, nessa antevisão de Paulo do seu caminhar para um corpo-*idem* que não tem consciência de já não ser capaz, Deolinda toma a iniciativa de o afastar, terminando o que não chega a ter início, mas sem o humilhar, numa atitude de cuidadora que, no fundo, sempre fora desde jovem.

3. A palavra na memória prospectiva

Chamar a Deolinda torna-se, ao longo do romance, a par com a última palavra da mãe que Paulo não consegue destrinçar, uma obsessão. A necessidade de a chamar vem ao encontro da possibilidade de criar um futuro, de projectar ideias e construir ainda, do tempo que resta, um tempo a usufruir plenamente, com o apoio - que adquire valor metafórico - de uma personagem conhecida desde tempos remotos, que faz parte do cenário do "aqui" campestre e não do "lá" citadino deixado para trás. Paulo imagina, inclusive, que Deolinda cuidará do *eu* até fim e estará presente mesmo depois da sua morte.

Que representa, de facto, este chamamento? Deixado ao leitor, primeiramente, com a ambiguidade da necessária chamada real de Paulo, para lhe dizer que chegou e precisa dos seus trabalhos na casa, virá a revelar-se como um 'chamamento-invocação', para fazer parte desse ritual de memória que unifica passado, presente e futuro prospectivamente narrado, na ficção de si mesmo. Deolinda é, de resto, a personagem presente nas memórias de outrora, a rapariguita que servia as tias, a mulher madura e símbolo de uma ainda sexualidade vital viva no presente da narrativa, e a cuidadora num futuro prospectivo em degradação.

É curioso registar que a busca da tal palavra imperceptível que a mãe profere antes de morrer e que Paulo revoltadamente não compreende solidifica a estrutura do romance, ao mesmo tempo que surgem episódios basilares que, por contraste, se unem: seja o nascimento da filha Xana, milagre da vida, sejam as mortes das figuras femininas mais importantes da sua vida, a mãe, as tias e, sobretudo, a morte da mulher, conjugando em antítese inexplicável a grandiosidade do nascimento e o inevitável, o absurdo e o dramático da morte. Esta combinação de diversos registos torna o romance polifónico e de diferentes e marcantes vozes. *Para Sempre* é um romance genésico, de grande apoteose lírica, o apogeu do escritor para a maioria dos críticos e estudiosos.

Aquando do Congresso Internacional de Vergílio Ferreira, em 2012, R. Goulart percorre os romances posteriores a *Para Sempre*, *Até ao Fim*, *Em Nome da Terra*, *Na Tua Face* e *Cartas a Sandra*, sublinhando neles o que de comum partilham: a morte dos outros (seja da amada seja de familiares próximos) origina a morte do *eu*, isto é, na morte do Outro se começa por ter a primeira experiência da morte do *eu*; a depuração discursiva adensa-se intensa e progressivamente, até à redução ao silêncio literário; o corpo envelhece e os protagonistas, tal como o autor, são mais velhos, construindo a ideia da ‘Arquipersonagem’ que acompanha o escritor ao longo da sua obra, ao longo dos seus arquitémas basilares. A alegria da vida vai sendo, pois, a cada obra, mais um acto literário, um equilíbrio, uma aceitação resignada, uma (quase) serena recuperação da essência do passado no presente. É essa uma das dimensões mais belas com que termina *Até ao Fim* – o protagonista também narrador esgotando, horacianamente, a bebida crepuscular, na serenidade finalmente alcançada no declinar do dia²³.

Assim, a casa de *Para Sempre* suspende-se e abre-se numa jornada, como se se distendesse e dilatasse, pelo abrir de janelas e conseqüentemente, de memórias, como que reproduzindo o movimento de sístole e diástole de um centro de um mundo, neste caso, de um coração vivo, do coração de Paulo, que baterá enquanto ainda puder, enquanto o relógio continuar a dar as horas, compassadamente.

Bibliografia

- Beers, M. (2004). *The Merck Manual of Health & Aging*. Merck&Co.
- Cunha, C. M. F. (2012). *Os Mundos (Im)possíveis de Vergílio Ferreira* (2nd ed.). Difel.
- Digiovanna, A. G. (2000). *Human Aging, biological perspectives* (2nd ed.). Macgraw-Hill Companies.
- Ferreira, V. (1981). *Conta-Corrente 1, 1969-1976*. Livraria Bertrand.
- Ferreira, V. (1987). *Conta-Corrente 5, 1984-1985*. Bertrand Editora.
- Ferreira, V. (1993). *Rápida a Sombra*. Bertrand Editora.
- Ferreira, V. (2008). *Para Sempre*. Quetzal.
- Ferreira, V. (2009). *Em Nome da Terra* (10th ed.). Quetzal.
- Fialho, M. C. (1998). A semântica do espaço no romance *Para Sempre* de Vergílio Ferreira. In T.F. Earle (Coord.), *Associação Internacional de Lusitanistas, Actas do Quinto Congresso: Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996* (pp. 669-678). Universidade de Oxford.
<https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/29/45/431-1>
- Fialho, M. C. (1999). A presença da Antiguidade como referência estruturadora no romance de Vergílio Ferreira – Horácio - Ricardo Reis. In *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa, Actas do I Congresso da APEC* (pp. 331-343). Associação Portuguesa de Estudos Clássicos.
- Fonseca, F. I. (1992a). Vergílio Ferreira: a celebração pela palavra. Livraria Almedina.
- Fonseca, F. I. (1992b). *Deixis, Tempo e Narração*. Fundação Eng. António de Almeida.
- Gavilanes Laso, J. L. (1997). “Vergílio Ferreira e o Romance Existencialista”, *Máthesis*, 6, pp.205-214.
https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/23862/1/mathesis6_artigo14.pdf?ln=pt-pt
- Godinho, H. (1985). *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Instituto Nacional de investigação Científica.
- Godinho, H. (1995). O que é a morte para Vergílio Ferreira?. In *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária: actas do coloquio interdisciplinar* (pp. 277-283). Fundação Eng. António de Almeida.
- Gordo, A. S. (1995). *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*. Porto Editora.
- Gordo, A. S. (2004). *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*. Editora Luz da Vida.
- Goulart, R. M. (1990). *Romance Lírico, o percurso de Vergílio Ferreira*. Bertrand Editora.
- Lind, G. (1986). Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira. In *Colóquio Letras*, nº90 (pp. 35-46). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodrigues, I. C. (2002). Uma liturgia visível: arte e sagração em Vergílio Ferreira. In *Vária Escrita. Cadernos de estudos arquivísticos, históricos e documentais. Actas do Encontro Internacional Vergílio Ferreira* (pp. 171-186). Câmara Municipal de Sintra.
- Rodrigues, I. C. (2005). Cão como o homem. O cão e a condição humana em Vergílio Ferreira. *Forma Breve*, 3, 215-220. <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/7605/5421>

²³Cf. Fialho (1999, p. 342).

Rodrigues, I. C. (2006). *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*. [Tese de doutoramento não publicada]. Universidade de Aveiro.