

**CORPO, MORTE E MEMÓRIA: UMA LEITURA DE *EM NOME DA TERRA*  
DE VERGÍLIO FERREIRA.**

Cristiane Suzart Cop Guimarães

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Orientadora: Profa. Doutora Luci Ruas Pereira

Rio de Janeiro

Novembro de 2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

GUIMARÃES, Cristiane Suzart Cop. *Corpo, morte e memória: uma leitura de Em nome da terra de Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 2008. 80 fl. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa.

BANCA EXAMINADORA

---

Professora Doutora Luci Ruas Pereira (UFRJ)

---

Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ)

---

Professora Doutora Dalva Calvão (UFF)

---

Professor Doutor Luiz Edmundo Bouças Coutinho (UFRJ)

---

Professora Doutora Mônica do Nascimento Figueiredo (UFRJ)

*A Deus, por me amar e cuidar de mim em cada instante da minha vida, por nunca me deixar sozinha, por ser a luz que ilumina meus caminhos.*

*A Ricardo Guimarães, por me dedicar um amor que não é feito só de palavras. Amor capaz de gestos tão singelos, como o de me fazer companhia durante as minhas longas horas de estudo e o de aprender a fazer um capucino maravilhoso para me despertar do sono enquanto eu lia durante a noite. Amor capaz de gestos grandiosos, como o de compreender minhas ausências e o de dar asas aos meus sonhos.*

*À Avani Suzart, por ter abdicado de muitos de seus sonhos em prol dos meus, lutando bravamente por eles; pelo cuidado diário com as minhas lições de casa; por aprender as lições mais difíceis para me ensinar depois; por participar ativamente da minha vida até hoje; por ser a mãe mais perfeita do mundo.*

*A Nelson Cop, por ter acreditado e investido nos meus projetos, por suas mãos operárias que, com muita dignidade, providenciaram o sustento necessário para que eu chegasse até aqui; pelos momentos lúdicos que me permitiam recompor as forças quando estas faltavam.*

*À Tatiana Suzart, exemplo de luta; por me estimular a estudar; por me ensinar, através de seu exemplo, que a vida é feita de lutas, sem as quais a vitória não faz sentido algum.*

*À Viviane Suzart, por dividir comigo alegrias e tristezas, pelo amor fraternal tão sincero e puro, por fazer de meus problemas seus problemas, encontrando para eles as mais serenas e sábias soluções.*

*A Lucas e Sarah, sobrinhos adoráveis, pelo amor tão puro, por alegrarem meus dias e por, com sensibilidade infantil, perdoarem minhas ausências.*

*À Luci Ruas, exemplo de sabedoria e humanidade, pelo constante incentivo, desde a graduação; pelas críticas construtivas; por ter acreditado em mim quando eu mesma deixei de acreditar; pelo empréstimo de muitos de seus livros, sem os quais este trabalho não seria possível; pela orientação tão serena e terna.*

## AGRADECIMENTOS

A Wellington de Almeida Santos, guia primeiro nos caminhos encantadores da literatura, por ter me incentivado durante a graduação, pela leitura atenta e crítica de meus primeiros textos acadêmicos, pelas críticas sinceras que influenciaram positivamente meu modo de escrever, por ser tão acessível e tão humano.

À Mônica Figueiredo, pela generosidade de transmitir valiosos conhecimentos, fundamentais para o ingresso no curso de mestrado; pelos diálogos enriquecedores, que transcenderam o saber acadêmico; pelo carinho e, embora dispense esse rótulo, por ser um exemplo de solidariedade.

A Jorge Fernandes da Silveira, pelo carinho e incentivo, por suas aulas apaixonantes na graduação, que foram responsáveis por me conduzir ao universo fascinante da literatura portuguesa.

À Dalva Calvão que, gentilmente, aceitou o convite para integrar a banca avaliadora deste trabalho.

À Renata Souza, por me dedicar uma amizade tão sincera e pura, pelas gargalhadas, pelas lágrimas, pelos inúmeros encontros, pela cumplicidade, pelos conselhos, pelas orações, por simplesmente existir em minha vida.

À Fernanda Antunes, por não me deixar esmorecer; por ser presença constante, mesmo quando distante no espaço físico; por acalentar meus sonhos como se fossem seus, pela ternura, pelas dicas valiosas, determinantes para a construção deste trabalho.

À Renata Lemos, pela sincera amizade, pelo convívio fraternal durante a graduação, pelas trocas pedagógicas realizadas através do telefone, pela acessibilidade tão importante nesse momento de minha vida.

A Marcos Lopes e Goretth de Freitas, pela amizade, pelo apoio, compreensão, e pelas constantes orações.

À Elizabeth, Rosilene, Ana e Eclaiton, pela constante torcida e pela amizade inabalável.

Às diretoras Cleisemere, Conceição, Neusa, Raimunda, Maria José e Denise; por me incentivarem e compreenderem as minhas necessárias ausências.

A Ubirajara Queiroz (Bira), pelo empréstimo dos livros, pela gentileza, carinho e compreensão.

Aos professores da Faculdade de Letras da UFRJ que, com suas aulas enriquecedoras, compartilharam comigo os múltiplos saberes e contribuíram com a (re)construção do meu conhecimento.

Aos amigos que, de alguma maneira, participaram dessa minha conquista.

A todos vocês, meus sinceros agradecimentos!

“Só é válido reconhecer-se que clamamos em vão depois de enrouquecermos. Só se justifica que desistamos de caminharmos mais, depois de termos caminhado tudo.”

(Vergílio Ferreira)

“Já choramos muito  
Muitos se perderam no caminho  
Mesmo assim não custa inventar  
Uma nova canção  
Que venha trazer...  
Sol de primavera  
Abre as janelas do meu peito  
A lição sabemos de có  
Só nos resta aprender  
Aprender...”

(Beto Guedes e Ronaldo Bastos)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a obra *Em nome da terra* (1990) do escritor português Vergílio Ferreira a partir de três tópicos fundamentais abordados nesse romance: corpo, morte e memória. Destacaremos ainda a temática da velhice, tendo em vista que o narrador-protagonista encontra-se “aprisionado” em um corpo envelhecido e recusa lembrar-se de sua esposa, já morta, no tempo em que é vítima do inexorável processo de decadência do corpo, mas busca evocá-la, através de suas lembranças do tempo em que eram jovens. Observamos a presença de três tipos de corpos na obra em análise: o corpo da personagem Mônica que é recuperado no romance por meio da memória do narrador, com ênfase na oposição estabelecida entre o seu corpo jovem e o seu corpo envelhecido; o corpo do narrador que se degenera aos poucos e o corpo narrativo que nasce a partir da morte da personagem Mônica, da morte lenta do narrador e da memória.



## **ABSTRACT**

This dissertation purpose the analysis of the work "Em nome da terra" (1990) written by the portuguese author Vergílio Ferreira. Here it was considered three principal aspects considered in the romance: the body, the death and the memory. We also focused on the relevance of the senescence in the work, once the main character was captive in an old body and refused to remember his wife, who was already dead, but also seemed to be in contact with her permanently in his mind and memories of old times, when both were young. It is possible to observe the presence of three bodies in the work analysed: Monica's body which was recovered slowly during the narrative in the memories of the main character; the narrator's body which was vanishing little by little during the narrative; and the narrative itself that was created from the time Monica died on, what symbolised a slow death of the memory and of the narrator himself.

## SUMÁRIO

<b>1-</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2-</b>	<b>VELHICE: A FALÊNCIA DO(S) CORPO(S).</b> .....	18
	<b>2.1.</b> A representação social de um corpo que envelhece .....	19
	<b>2.2.</b> O contraste entre o corpo envelhecido e a consciência intacta .....	42
<b>3-</b>	<b>CORPO: ESPAÇO EM QUE A MORTE SE REALIZA</b> .....	52
	<b>3.1.</b> Falência do corpo, imagem da morte. ....	53
	<b>3.2.</b> Mónica: a sacralização como tentativa de transpor os limites da morte. ....	62
<b>4-</b>	<b>UM CORPO QUE SE ESCREVE E SE INSCREVE NA ESCRITURA</b> .....	69
	<b>4.1.</b> Memória, o fio que tece o corpo narrativo. ....	70
	<b>4.1.1.</b> Tempo da plenitude .....	70
	<b>4.1.2.</b> Tempo da degradação .....	75
	<b>4.2.</b> O corpo textual: lugar de recriação das lembranças. ....	78
<b>5-</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	85
<b>6-</b>	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	88

## 1- INTRODUÇÃO

Se o texto é sempre tecido, malha ou tapeçaria, é também esconderijo, jogo de esconde-esconde, onde as paixões se representam deformadas e se mostram com diversa roupagem. Roupagem que se tece de palavras, entretanto. Pois é *do* e *no* seio mesmo da linguagem que o texto se revela e se constrói como produtividade – possibilidade de produção do desejo. Na materialidade dos significantes, atualiza-se a emergência dos fantasmas, que se travestem em ficção feita na palavra.<sup>1</sup>

Atrever-se a tocar o corpo de um texto é participar de um jogo de sedução, arriscando-se pela fronteira imprecisa entre o que se diz e o que fica por dizer. Se, por um lado, o tear de um escritor é capaz de nos ludibriar, por outro lado, sentimo-nos seduzidos a participar desse jogo de “esconde-esconde”, desejosos, não só de apreender a variedade de roupagens de que as palavras se revestem, mas também de desvelar a nudez que se esconde por traz dessas roupagens.

Nesta dissertação, pretende-se tocar o corpo da obra *Em nome da terra* (1990) do escritor português Vergílio Ferreira, com o objetivo de investigar como se fazem representar o(s) corpo(s) envolvido(s) nesse romance. A obra se nos apresenta como uma carta na qual corpos são inscritos e, por isso, eternizados, na medida em que o corpo físico, envelhecido, se degenera. Esta constatação servirá de alicerce para as principais discussões propostas neste trabalho, em que a temática da velhice será o foco da reflexão que se pretende levar a efeito, posto que o narrador de *Em nome da terra* encontra-se “aprisionado” em um corpo envelhecido e debilitado que contrasta com a lucidez de sua consciência de existir. Pretende-se também tecer considerações acerca de um outro elemento fundamental abordado no romance: a memória. Lembrar, mesmo as

---

<sup>1</sup> BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. Literaterras: as bordas do corpo literário. São Paulo: ANNABLUME, 1995. p. 25.

experiências mais dolorosas, as quais se tenta, em vão, esquecer, é tarefa primordial para que o corpo narrativo de *Em nome da terra* seja tecido pelo narrador-personagem.

O método utilizado para o estudo dos núcleos temáticos acima evidenciados fundamenta-se basicamente em critérios estético-literários, com ênfase na análise da estrutura do discurso narrativo. Embora essa orientação metodológica tenha sido adotada, o presente trabalho eventualmente utilizará informações teórico-críticas, advindas de outras fontes, como a Filosofia e a Sociologia.

Abordar uma obra fecunda como a de Vergílio Ferreira, é aventurar-se em uma inesgotável busca pela palavra capaz de capturar o inexprimível, ação própria do discurso literário, conforme já observamos acima. Palavra que Paulo, protagonista de *Para Sempre*, tanto busca: “que palavra essencial? A que saldasse uma angústia. A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas de todas quantas se disseram. A que mesmo dizendo não diz” (FERREIRA, 1985, p.25). Fernanda Irene Fonseca, em sua obra *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, reflete sobre o problema da linguagem na obra deste autor que faz da palavra, mais do que seu instrumento de trabalho – como escritor que é –, o ponto de convergência de toda a indagação e assombro do Homem:

Momento de incessante repetição e recomeço da criação da Palavra, da criação pela Palavra, o texto literário é, na sua essência, invenção, ritmo e rito – exercício do poder da Palavra e celebração desse poder. A palavra literária de Vergílio Ferreira questiona e assume em plenitude a sua condição, cumprindo-se como pesquisa e realização, teoria e prática, ascese e apoteose: triunfo e celebração da palavra. (FONSECA, 1992, p.12)

Valemo-nos aqui das palavras do próprio autor, que, num de seus ensaios, nos apresenta a literatura como “a forma mais difícil ou problemática da arte porque o apelo do indizível se sente aprisionado na rede do dizível, o máximo ou irreduzível de si, que é

o absoluto de si, se sente limitado no redutível do que diz.” (FERREIRA, 1988, p.16). Talvez tenha sido esta busca que motivou Vergílio Ferreira a mergulhar em um intenso labor estético que resultou na vasta obra que conta com títulos no campo da ficção no campo do ensaio, além da publicação de diários escritos ao longo de mais de vinte anos (são duas séries, de cinco volumes cada uma, a que se soma um volume póstumo, recentemente publicado).

Vergílio Ferreira nasceu em 1916 em Lisboa. Licenciou-se em Filologia Clássica em 1940 em Coimbra. Seu longo percurso como docente inicia-se em Faro, passando por Bragança e Évora, até que, no início da década de 60, começa a lecionar em Lisboa, no Liceu Camões, até a sua reforma. O início da trajetória literária de Vergílio Ferreira é marcado por um posicionamento ideológico, de influência marxista que o aproxima do Neo-realismo. Em Portugal, o movimento inicia-se em 1940 com a publicação de *Gaibéus*, de Alves Redol. De acordo com Carlos Reis, “o neo-realismo valoriza a dimensão ideológica da criação literária, bem como a sua capacidade de intervenção sociopolítica, à luz dos princípios fundamentais do materialismo histórico” (REIS, 1981, p.16).

O movimento neo-realista se opõe à segunda geração do modernismo português, também conhecida como Presencismo – o nome do movimento refere-se à publicação, iniciada em 10 de maio de 1927, da revista *Presença*. O presencismo privilegia o indivíduo em sua esfera privada, o aprofundamento psicológico, mantendo-se alheio à situação sociopolítica do país, que vivia, nesse período, uma ditadura militar.

Portugal vive nessa época sob o domínio do Salazarismo (1926-1933), que começa quando, em 1926, o país sofre um golpe militar, princípio de um longo período ditatorial. António Salazar assume o posto de primeiro-ministro em 1932 e, em 1933,

com a criação de uma nova constituição, institui o Estado Novo (1933-1974), que tem como base os ideais fascistas.

Essa opressiva ditadura não permitia nenhum tipo de contestação a este regime: “Toda divergência política era considerada um atentado à ordem pública e todo o contato com os homens que nos anos anteriores tinham governado o país era suspeito. Foi estabelecida a censura prévia à imprensa, exercida por comissões militares” (SARAIVA, J., 2001, p.356). Como é de se esperar de um regime ditatorial, os pensadores do país estavam de *mãos atadas*, impotentes diante de um governo opressor: “a maioria dos intelectuais permaneceu assim à margem do regime, parte em oposição complacente, parte em contestação aberta, que se tornou especialmente intensa depois da segunda guerra mundial” (SARAIVA, J., 2001, p.358). Em 1968, Salazar afasta-se do poder e seu substituto, Marcelo Caetano, mantém o regime ditatorial, embora flexibilize algumas restrições impostas pelo governo. Somente em 25 de abril de 1974, após 41 anos de ditadura, o Estado Novo é derrubado por um pacífico golpe efetuado por militantes do Movimento das Forças Armadas (MPA). O episódio fica conhecido como Revolução dos Cravos.

Para os integrantes do movimento neo-realista, esse contexto histórico conturbado inviabiliza a neutralidade política e social por parte do artista. José Luis Gavilanes Laso explica que “a *Presença* tinha cumprido o seu papel histórico. A sua doutrina já não se adequava a um mundo abalado por transformações muito graves” (LASO, 1989, p.37). E é em contraposição ao Presencismo que os neo-realistas “propunham uma solução estético-humanista, o esquecimento voluntário do ‘eu’ dos enredos e contradições internas burguesas, antepondo o mundo dos ‘outros’, especialmente os habitantes pobres do meio rural” (1989, p.37). É bom ressaltar que o Humanismo a que recorreram os neo-realistas, em sua primeira fase, restringiu-se a um

engajamento da arte na situação política e econômica do país. Esta restrição foi determinante para que Vergílio Ferreira viesse a se distanciar do movimento neo-realista. Ele explica, porém, em *Um escritor apresenta-se*, que a sua mudança de rumo não nega a importância da problemática socioeconômica:

O grande tema de toda a minha obra é o humanismo, ou seja, a possibilidade de fundar em dignidade e plenitude a vida do homem. Tal humanismo liguei-o eu, a princípio, a uma justiça meramente econômica. Penso hoje que é isso apenas um aspecto – e não o mais importante, embora seja decerto o mais urgente. O grande problema importante é a reabsorção, nos estritos limites humanos, de tudo quanto no homem fala a voz do transcendente, e a recuperação aí da plenitude que numa religião se executava. O meu grande tema é, pois, a interrogação fundamental sobre a justificação da vida e o destino do homem. (FERREIRA, 1981, p.207)

Assim, a partir da publicação de *Mudança* (1949), o escritor passa a trilhar outros caminhos, como o próprio título do romance sugere. Observa-se na obra do escritor, a começar neste romance, a preocupação de questionar a existência humana, que vai se confirmar com a publicação do romance *Aparição* (1959). Vergílio Ferreira passa a construir personagens que apresentam em sua vivência situações-limite que são geradas, entre outras razões, pelas questões ligadas à problematização do EU, à inverossimilhança da morte frente ao milagre da vida, à incomunicabilidade da palavra, à experiência da degeneração do corpo, à definição do outro.

Todas estas questões que passam a percorrer a tessitura da obra vergiliana podem ser resumidas em uma única preocupação que pode funcionar como um guia implícito de leitura e que foi cuidadosamente observada por Carlos Francisco de Moraes. Ele constata “a presença manifesta de um interesse de Vergílio Ferreira por escrever sobre um tema singular, ainda que vasto e complexo: o homem, visto como um ser que procura construir sua existência num tempo flagrantemente limitado pela morte” (MORAIS, 2003, p.14).

Sendo Vergílio Ferreira dono de um extenso *corpus* literário, julgamos necessário delimitar nossa análise ao romance *Em nome da terra*. Entretanto, certamente faremos alusão a outras obras do autor no decorrer de nossa pesquisa, tanto no campo ficcional, como no campo ensaístico. Escolhemos abordar as questões que se referem ao(s) corpo(s) envolvido(s) nesta obra por observarmos que o corpo é o grande alvo de especulações, conclusões e reflexões do romance.

Para dar início à pesquisa, apresenta-se, no segundo capítulo desta dissertação, modos de representação da velhice em uma sociedade capitalista, bem como a angústia de habitar um corpo em degeneração, vivenciada pelo narrador-personagem, embora seja dono de uma consciência intacta. Como suporte teórico, utilizamos os estudos de Simone de Beauvoir e de Ecléa Bosi, fundamentais para uma real análise da situação do idoso na sociedade de consumo, cujo alicerces econômicos se fundamentam na idéia de lucro, que marginaliza quem não contribui para a produção deste lucro.

Cabe ao terceiro capítulo refletir sobre a finitude do corpo que prenuncia a morte inevitável. O protagonista João é vítima do inexorável processo de decadência do seu corpo, o que o faz ter a angustiante consciência de que sua trajetória será interrompida a qualquer momento. A certeza de que irá morrer, constantemente reiteradas pelas descrições e reflexões sobre o corpo que envelhece, caracteriza o drama existencial do protagonista. É em função dessa certeza que o romance *Em nome da Terra* nos conduz a uma reflexão profunda sobre o tema da morte, mostrando-nos a fragilidade da existência do homem e sua tentativa frenética de superá-la para permanecer entre os homens. Nesse ponto da dissertação tecem-se considerações sobre a figuração da morte a partir da falência do corpo. Além disso, o narrador-personagem de *Em nome da terra*, ao resgatar a imagem de Mónica, sua mulher já morta, busca pela escrita, construir-lhe o corpo, numa tentativa de fazê-lo incorruptível, transpondo, assim, numa desmedida



aventura, os limites da morte. Esta imagem, que ultrapassa os limites da nossa condição, figura-se numa espécie de humana transcendência que diviniza o corpo da personagem. Desse modo, também discutiremos, no terceiro capítulo desta dissertação, a questão da morte e da permanência, procurando apontar o caminho que leva à celebração desses corpos, que, entretanto, não escapam nem à degradação, nem à morte. Para abordagem do tema da morte, seguimos o pensamento de Edgar Morin, que nos conduzem a entendimento mais amplo do tema.

A escrita, para o narrador, garante-lhe um significativo impulso para viver. Ou, como tantas vezes afirmou o próprio escritor, “para estar vivo”. Se por um lado há o seu corpo que aos poucos se degenera e caminha para a morte, por outro lado há o nascimento do corpo narrativo que se escreve e se inscreve a partir de suas lembranças. Esta constatação fundamentará o quarto capítulo, cuja preocupação central é avaliar o papel da memória como elemento fundamental para a construção do corpo narrativo. Sendo a memória um vetor temático deste capítulo, novamente recorreremos às idéias de Ecléa Bosi, que nos ajudam a compreender como se dá o exercício da memória na velhice. Também nos apoiamos na obra *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*, de Tzvetan Todorov, que tece importantes considerações à respeito da memória.

Ao longo de nossas reflexões, aludimos a textos filosóficos que enriquecem a leitura da influência do pensamento ontológico na obra de Vergílio Ferreira. Para tratar da representação do corpo como realidade socialmente concebida, consultamos a obra *O tabu do corpo* de José Carlos Rodrigues, assim como o ensaio *Invocação ao meu corpo*, de Vergílio Ferreira, que nos encaminha para uma reflexão sobre a subjetividade do corpo que esbarra na subjetividade da linguagem.

Além disso, é indispensável uma leitura do conjunto das obras que marcaram a trajetória de Vergílio Ferreira e, não raro, ao longo deste trabalho, recorreremos aos estudos de críticos que um dia caminharam pelas trilhas do pensamento e da escritura vergilianos e que hoje constituem a fortuna crítica do autor.

Através da epígrafe de *Em nome da terra – Hoc est corpus meum – Vergílio Ferreira* estabelece um diálogo com o texto sagrado e nos oferece o seu corpo literário. Comunguemos, nas páginas que se seguem, deste corpo que se nos oferece. Busquemos-lhe os sentidos. Façamo-lo em sua memória.

## 2- A FALÊNCIA DO(S) CORPO(S)

### Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração que nem se mostra.  
Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
- Em que espelho ficou perdida  
a minha face?  
(Cecília Meireles)

De acordo com o intento do narrador, o romance *Em nome da terra* constitui-se como uma carta de amor destinada a Mónica, sua esposa já morta: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever” (FERREIRA, 1993, p.9). João, narrador-personagem, no momento em que tenta recompor as lembranças de um tempo anterior, habita um corpo envelhecido, deteriorado pela ação do tempo: “Tenho só este sacana de corpo, este estupor” (1993, p.22). Corpo este, como mostra-nos Cecília Meireles, capaz de mudanças que nos assombram, talvez pela nossa incapacidade de dar conta, ou do nosso não querer dar conta da passagem do tempo.

Abandonado em uma “casa de repouso” pela própria família, João vivencia a dor (que o imobiliza) de reconhecer-se como uma vítima do inexorável processo de decadência do corpo: “A gente chega ao fim, que é quando já não tem embalagem para haver mais futuro, e então senta-se. Estou sentado. Olho à volta, da frente pra trás, que já não há mais frente para olhar” (1993, p.133).

Além da angústia de sofrer a degeneração do próprio corpo em seu tempo presente e de experimentar a sensação angustiante de que não há qualquer futuro para esperar, há ainda as inevitáveis lembranças do período que antecede à morte de Mônica, tempo em que esta também vivencia o doloroso processo de deterioração do corpo. Desse modo, a proposta deste capítulo é analisar, em um primeiro momento, a representação dos corpos envelhecidos de João, narrador-personagem, e Mônica, interlocutor ausente que só se corporifica no – e como – texto através da memória de João. Esta análise implica o reconhecimento da representação do corpo envelhecido em uma sociedade capitalista. Em seguida, buscaremos refletir sobre a angústia experimentada pelo narrador por habitar um corpo degenerado que contrasta com a lucidez de sua consciência.

### **2.1- A representação social de um corpo que envelhece**

Simone de Beauvoir, em seu estudo sobre *A velhice* (1970), conduz-nos a uma profunda reflexão sobre a condição do idoso, sob o ponto de vista do seu aspecto físico, exterior – maneira pela qual a velhice é apreendida, ao longo dos tempos, pelo olhar distanciado do outro – e sob o ponto de vista interior – forma como o idoso assume para si a própria velhice. Embora a escritora nos apresente o problema a partir de uma multifacetada perspectiva – biológica, antropológica, histórica, sociológica, existencial –, adverte-nos sobre a complexidade do assunto que não nos permite nenhuma forma de reducionismo: “Nenhum desses dois estudos nos permitirá definir a velhice; constataremos, ao contrário, que ela assume uma multiplicidade de aspectos, irreduzíveis uns aos outros” (BEAUVOIR, 1990, p.17).

Através de uma análise atenta da questão, Simone de Beauvoir denuncia a cruel situação imposta aos idosos pela sociedade de consumo:

Aí está justamente por que escrevo este livro: para quebrar a conspiração do silêncio. A sociedade de consumo, observa Marcuse, substituiu a consciência infeliz por uma consciência feliz e reprovava qualquer sentimento de culpa. É preciso perturbar sua tranquilidade. Com relação às pessoas idosas, essa sociedade não é apenas culpada, mas criminosa. Abrigada por trás dos mitos da expansão e da abundância, trata os velhos como párias. (...) Se lhes ouvíssemos a voz, seríamos obrigados a reconhecer que é uma voz humana. (1990, p. 8)

A “conspiração do silêncio” que impede a discussão consciente do papel representado pela velhice em nossa sociedade faz parte de um cruel jogo de interesses do mundo capitalista. É mais fácil silenciar aquilo que não se tem interesse em resolver. Uma vez que se entende que o indivíduo não constitui uma força produtiva para o mercado de trabalho, ele é posto à margem das relações sociais: “A economia é baseada no lucro; é a este, na prática, a que toda a civilização está subordinada: o material humano só interessa enquanto produz. Depois, é jogado fora” (1990, p.13). Entretanto, esta situação é bastante contraditória, visto que a velhice é um destino humanamente comum, do qual não há como fugir: “Os economistas e os legisladores credenciam essa ilusão cômoda, quando deploram o peso que os não-ativos representam para os ativos: como se estes últimos não fossem futuros não-ativos e não assegurassem seu próprio futuro”. (1990, p.10/11).

No plano da ficção, especificamente no romance escolhido para objeto de análise, o narrador-protagonista havia trilhado, em seu passado, uma importante carreira de juiz. Todavia, no tempo da enunciação, quando a memória permite transformar em discurso esse passado, sua representação para a sociedade pouco importa:

Os grandes sistemas do universo, as grandes catedrais do pensamento – um pouco me entretenho a filosofar, manquejando nas muletas. E os provisórios códigos definitivos com que ajudei a sociabilidade dos homens.

– Como te sentes como juiz? – um dia o André perguntou-me ou o Teodoro (...)

E a sublimidade das artes e das letras. E a inquietação mais longe com que se fabricam as religiões – meu corpo. Está lá tudo. Um saco de estrume, querida, no princípio no fim e durante. (*ENT*, p. 20)<sup>1</sup>

Se, no tempo da juventude, o corpo não deu sinais de sua existência, no tempo da velhice, passa a exigir cuidados especiais, provocando o descompasso entre o *eu*, consciente, e o corpo em declínio de suas funções. Assim, a consciência de que o corpo existe é um anúncio da velhice, conforme avalia o narrador, ao observar da janela de seu quarto, no “lar” onde passaria o resto de seus dias, alguns homens trabalhando: “Viviam, tem piada, nunca tinham reparado. Existiam. E o corpo não existia, porque como sabes quanto mais se existe menos ele existe.” (*ENT*, p.21-22).

O sofrimento do narrador-protagonista já nos é apresentado, logo no início do romance, quando este narra, dolorosamente, a sua ida para um “lar de idosos”: “Nesta casa em que apodreço devagar e em que os filhos me meteram.” (*ENT*, p.10). Ainda que João tente atenuar, em alguns momentos de sua narrativa, o sofrimento por que passou ao ver-se “obrigado” a morar em um lar bem diferente daquele em viveu com Mónica, fica nítida a sua profunda tristeza, a que se soma uma evidente ironia, que o discurso conotativo e aparentemente eufêmico enfatiza, quando ele descreve de forma melancólica o ambiente: “Era tudo gente aposentada de ser gente, vivia numa zona intermédia de uma cor de morte mas por empréstimo. (...) Por debaixo da minha atenção havia a minha memória impensada de não ser dali” (*ENT*, p.18). Esta citação também conota o abandono desses “aposentados”, não da sua profissão, mas da sua própria

---

<sup>1</sup> FERREIRA, Vergílio. *Em nome da terra*. Lisboa: Bertrand Editora, 1993. Todas as referências ao romance *Em nome da terra* serão identificadas pela abreviatura *ENT*.

condição de ser humano. O narrador, embora esteja na instituição para idosos, vê-se distanciado do lugar a que não pertence. Ao mesmo tempo repreende-se de ter essa sensação e acusa a memória, atribuindo-lhe, pelo adjetivo, a condição de “impensada”. Entretanto, por mais que o narrador não apresente resistência para ir morar no “lar de idosos” – veremos adiante que determinadas circunstâncias contribuem para a sua ida –, fica claro o posicionamento dele à respeito desse assunto, quando ele não permite que Mónica vá para o “lar”, apesar da insistência dos filhos: “Os filhos também queriam que eu te arrumasse num lar, não deixei.” (*ENT*, p. 13).

Para demonstrar os motivos pelos quais muitos idosos são infelizes em “casas de repouso” – expressão que ameniza a real situação em que eles se encontram –, Simone de Beauvoir revela as verdadeiras condições que a maioria destes lares impõe:

O regulamento é muito rigoroso, as rotinas rígidas; levanta-se cedo, deita-se cedo. Separado de seu passado, de seu ambiente, (...) o velho perdeu toda a sua personalidade, não passa de um número. Em geral, as visitas são autorizadas todos os dias, e a família vem vê-lo de tempos em tempos: isso ocorre raramente, e, em certos casos, nunca há visitas. (...) O velho fica, portanto, abandonado. (...) Ele não sabe o que fazer de seus dias. (...) passam quase todo o tempo deitados. Ruminam pensamentos antigos sobre a doença e a morte. (1990, p. 317-318)

Sabe-se que hoje há uma tentativa, sobretudo por parte da classe média e outras afins, de amenizar a imagem negativa das instituições para idosos, com o objetivo de “livrar-se” deles sem culpa, posto que, algumas dessas instituições prometem, para quem pode pagar caro, um tratamento “digno” aos idosos. No entanto, conforme alerta Simone de Beauvoir, essas promessas, em muitos casos, não são cumpridas:

Hoje, os adultos interessam-se pelo velho de outra maneira: é um objeto de exploração. (...) multiplicam-se clínicas, casas de repouso, residências, e até mesmo cidades e aldeias, onde se faz as pessoas idosas que dispõem de meios pagarem o mais caro possível

por conforto e por cuidados que freqüentemente deixam muito a desejar. (1990, p. 269)

Na narrativa, o protagonista percebe o seu despoder, a perda de autonomia, a redução da possibilidade de dizer *eu*, ao ver sua vida sendo “negociada” entre a filha Márcia e uma funcionária do lar – D. Felicidade – sem que ele mesmo fosse consultado. Se o destino do homem depende do próprio homem, do modo como conduz a vida e de suas escolhas, nesse caso o destino do homem passa a outras mãos. A idéia de que o homem está “condenado a ser livre” para tomar decisões e conduzir a vida, princípio do pensamento sartriano, aqui parece anular-se:

Não era comigo o problema, como compreendes, o meu destino estava nas mãos da Márcia que o negociava com a mulher, eu olhava apenas a chuva lá fora. 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. (...) ouço atrás o negócio dele entre a Márcia e a mulher. (*ENT*, p.21)

Dessa forma, o processo de nulidade do eu é observado por João na medida em que, embora fosse ele o principal interessado, se vai tornando, simplesmente, um corpo enfadonho que representa uma carga para a família, do qual esta pretende livrar-se. Seu papel desloca-se, portanto, de sujeito de sua própria vida para objeto das ações do outro. A expressão “dele” usada pelo narrador só ratifica essa objetivação do corpo, cuja negociação ele presencia, sem, no entanto, poder opinar ou decidir.

Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembranças dos velhos* (1979), adverte sobre o quanto a privação do diálogo é prejudicial, não só para o idoso, mas também para o adulto que está, de alguma forma, se relacionando com ele, visto que se perde a possibilidade da troca de experiências e do confronto de opiniões, que enriquece as relações humanas:



A característica da relação do adulto com o velho é a falta de reciprocidade que pode se traduzir numa tolerância sem o calor da sinceridade. Não se discute com o velho, não se confrontam opiniões com as dele, negando-lhe a oportunidade de desenvolver o que só se permite aos amigos: a alteridade, a contradição, o afrontamento e mesmo o conflito. Quantas relações humanas são pobres e banais porque deixamos que o outro se expresse de modo repetitivo e porque nos desviamos das áreas de atrito, dos pontos vitais, de tudo o que em nosso confronto pudesse causar o crescimento e a dor! (BOSI, 1994, p.78)

O modo como João é tratado pela filha é apenas um reflexo da desagregação familiar que já ocorria quando Mónica ainda estava viva, no tempo em que João acompanha, ainda que com horror, a velhice da mulher e a deterioração do corpo que, ainda assim, é tratado com carinho e respeito. Por isso João recusava-se a colocá-la em um lar, contrariando a vontade dos filhos: “Os filhos também queriam que eu te arrumasse num lar, não deixei. Nunca to disse, mas foi assim.” (ENT, p.13).

O narrador-personagem, além de sofrer a perda de Mónica, cuja ausência não consegue superar, precisa, ainda, conviver com o abandono dos filhos, que são três: Márcia, Teo e André. A professora Luci Ruas, em sua tese de doutorado (1994), comenta a intensidade deste sofrimento:

Mas pensar-se, na solidão e no abandono, num ‘lar’ em tudo alheio ao lar sonhado na união com a mulher e na convicção de que, com os filhos, poderia dar continuidade a um projeto humano de posse do mundo, parece-nos ser, entre as sensações experimentadas, uma das mais – senão a mais – dolorosas. Ainda que procure atenuar a própria mágoa, (...) a frequência com que se refere à ausência desses três filhos dá-nos a dimensão do sofrimento. (PEREIRA, 1994, p. 534-535)

Márcia, a mais velha, é a filha preferida de João, a quem ele descreve com maior riqueza de detalhes: bonita, prática, decidida, “funcional”. Estas três últimas características talvez expliquem o lento e calculado processo que a conduz a “apropriar-se” da casa do pai. Como “coleccionava” maridos com quem teve filhos, precisava morar

em uma casa mais espaçosa. Assim, ela tenta convencer João, de várias maneiras, a ir para um lar. Depois de alegar peso na consciência por ele estar vulnerável a acidentes, sobretudo depois da amputação da perna, insinua que João assedia Camila, que trabalha como doméstica na casa de seu pai. Esta última “arma”, conforme analisa João, em seu tempo presente, é crucial para que Márcia atingisse seu objetivo inicial: “Não queria que eu pensasse que o seu interesse me parecesse um roubo ao que era meu. Mostrou-se desinteressada. Mas um dia avançou com uma arma diferente.” (*ENT*, p.188). Dessa forma, Camila vai embora e Márcia aproveita-se para ir morar com o pai, levando toda a sua grande família. João percebe o real interesse da filha, mas decide calar-se para não a constranger. Em consequência decide ir para um lar. Por sempre estar envolvida com suas ocupações, a filha afirma dispor de pouco tempo para visitar seu pai:

Trabalha aqui perto e então às vezes passa por cá e diz-me como é que estás? E vai-se logo embora porque um filho está de cama ou tem de ir buscar outro à escola ou porque o marido, eu nem sei se é marido e não me lembra o nome, lhe disse que. Às vezes nem a vejo, fala com a D.Felicidade e vai-se logo, porque tem uma vida extremamente ocupada, a nossa filha. Queres crer que nem sei os nomes dos netos todos? (*ENT*, p. 183-184)

Embora João reconheça a astúcia da filha, o narrador-protagonista busca atenuá-la em nome do amor paterno: “Eu percebia mas não dava a entender para a não humilhar. Queria deixar as razões todas do lado dela para ela pensar que as tinha. Tive sempre talvez um fraco por ela (...) E amo-a ainda” (*ENT*, p.187). Percebe-se, portanto, que a tentativa de amenizar a culpa da filha funciona, para João, como uma espécie de disfarce de sua mágoa de pai que presencia a desagregação da própria família. Se por um lado o narrador nos apresenta informações suficientes para, no mínimo, pôr em dúvida a conduta de Márcia, por outro lado busca desviar dela a responsabilidade da culpa, como se percebe em:

a nossa filha teve sempre a sua dignidade (...) Depois tu acabaste de morrer e ela teve aquela cena com a Camila até meter-se lá em casa e meter-me a mim aqui. Mas ela tinha razão, a nossa filha, não penses que estou magoado com ela. A vida tem razões que a razão não entende (*ENT*, p.184).

(...)

Ganhar, gastar, fornicar, apanhar de vez em quando um filho, andar de marido em marido ou de parceiro no intervalo de mudar de marido. Ouve. É boa rapariga. A nossa filha. O que ela não tem talvez é uma tabela do que se chama moral para aferir. (*ENT*, p.186)

Luci Ruas observa que este “disfarce” está intimamente ligado a um “processo de deslocamento da idéia de acusação que logicamente está nele, a cada declaração, a cada vez que se queixa, mesmo não querendo queixar-se” (1994, p.538). Esse deslocamento da idéia de acusação também está presente quando o narrador-protagonista se refere ao filho Teo: “Não o acuses, querida” (*ENT*, p.272). No entanto, fica clara a mágoa de João quando, em sua comovente carta, se queixa a Mónica:

Devo dizer-te uma coisa, querida. O Teo raramente me visita ou telefona, devo dizer-te. O Teo cortou com o circuito familiar, ele explica, o seu círculo é muito mais largo, a família, sem dúvida, mas a família é uma pequena mancha sentimental e que é que se faz com o sentimento? Mesmo Cristo, tu sabes.  
– Mesmo Cristo: quem é minha mãe e meus irmãos? (*ENT*, p.192)

Teo, que abandonara a carreira médica para se tornar padre, também dispõe de pouco tempo para visitar o pai. Seus compromissos religiosos o impedem de ser um filho presente; todavia, ao que indicam as suspeitas de João, não são suficientes para o impedirem de manter sua relação com a enfermeira que ajudou a cuidar de Mónica – Cremilda. Além disso, João, embora não professe a mesma fé do filho, gostaria de que ele fosse um padre distinto, que não profanasse o sagrado percurso que se propôs trilhar. Assim, o narrador reflete, de forma crítica, sobre o descrédito que acomete a vocação

religiosa, posto que está se distanciando, cada vez mais, de seu original caráter sagrado: “Os padres agora secularizam-se” (*ENT*, p.192) e, mais adiante, quando critica o traje laico de Teo:

Um dia apareceu-me de casaco calça gravata. E eu disse-lhe  
– Teo. Não gosto de te ver assim.  
Era distinto, antes, na sua batina de alto a baixo que o retirava da circulação do pecado. Mesmo de fato preto com a volta no pescoço. Mas sobretudo a batina. Tinha uma distinção que o purificava, uma pureza que o defendia da contaminação.  
– Não gosto de te ver profanado.  
Ele sorriu breve por condescendência. (*ENT*, p.192)

Teo tenta justificar sua ausência através de uma “missão” que se quer sagrada, embora, conforme observamos acima, não o seja em sua idéia original: “E eu disse – quando voltas a aparecer? E o Teo disse não sei, este mês nem tu imaginas a carga de tarefas que me caíram no patriarcado e sou eu sozinho a agüentar tudo.” (*ENT*, p.276). Se por um lado o patriarcado se distancia de seu aspecto sagrado, por outro lado, a relação entre pai e filho é reduzida, por Teo, ao cumprimento de uma obrigação que, também está longe de manter o caráter sagrado da paternidade, idealizado um dia por João: “os filhos, Mónica, são uma invenção de nossa fraqueza para compensar a morte, o modo mais barato de ser eterno. Um modo proletário de ser Deus.” (*ENT*, p.44) e mais adiante, “Porque um filho, pois, é um ser sagrado” (*ENT*, p.44). Assim, o narrador, através de uma ironia leve, porém amarga, reflete sobre modo com que Teo cumpria uma outra missão, a de filho: “Mas estou talvez a atrapalhar, o melhor é calar-me e não atrapalhar mais. Depois foi-se embora, com seu ar limpo, como dizer-te? Integrado em si, sem deixar nada de si atrás como quem cumpriu perfeitamente sua missão.” (*ENT*, p.276). No entanto, ainda que as raras visitas de Teo sejam tão curtas, o narrador não esconde a satisfação de ver o filho, mesmo com as restrições que lhe possa fazer: “como eu gostei de o ver. Secularizado laicizado pragmático frio – gostei.” (*ENT*, p.276).

Se Márcia e Teo traduzem o esvaziamento das relações familiares, André representa a incomunicabilidade dessas relações, que pode ser metaforizada através de um verso criado por ele: “bzzzz”. Esta criação poética indecifrável reflete não só a incomunicabilidade de sua arte, mas também o seu próprio caráter que, como o verso que cria, é indecifrável. O narrador refere-se a este verso de forma irônica ao comentar a ausência de notícias do filho que vive viajando pelo mundo sem firmar-se em lugar algum: “Aliás, só escreveu quê? Três ou quatro vezes. Da Índia. Mas creio que foi em viagem de negócios, voltava para a Austrália. Desta vez não mandou poemas – lembras-te daquele que terminava com um verso espantoso de gênio inventivo?” (*ENT*, p.276). Dos três filhos, André é, indubitavelmente, o mais ausente, o que pode se comprovar em: “Agora o André e para começar. Tenho a vaga idéia de te ter dito que não veio verme. Mas suponho que cá já não estava para vir. O André foi sempre tão inquieto, a gente sentia que ele era uma ausência de si mesmo.” (*ENT*, p.269). Observa-se, portanto, que esta incomunicabilidade extrapola os limites da relação entre pai e filho, visto que é através da experiência que construímos com o outro que a nossa própria experiência é construída; inversamente, quando há um empobrecimento das relações humanas, como resultado há um empobrecimento das experiências subjetivas, tal como parece ocorrer com André: “A gente tinha a impressão de que ele nunca achava o que procurava, mesmo depois de o ter achado – foi sempre um rapaz tão estranho, o André.” (*ENT*, p.270).

Ainda que Márcia, Teo e André percorram caminhos bastantes diferentes uns dos outros, o que seria esperado de três pessoas com personalidades tão distintas, há traços que os aproximam e os tornam cúmplices no que se refere ao tratamento dispensado ao pai: o abandono, a frieza, a segregação e a ausência de afeto. No caso de Márcia, esta situação se agrava, em virtude de existir nela o interesse de apropriar-se

dos bens de João, mesmo que para isso precise mentir no que diz respeito às suas reais intenções. Esta atitude em relação ao idoso é observada de forma crítica por Simone de Beauvoir, que não isenta de culpa nenhum membro da família:

É de maneira dissimulada que o adulto tiraniza o velho que depende dele. Não ousa abertamente dar-lhe ordens, pois não tem direito à sua obediência: evita atacá-lo de frente, manobra-o. Na verdade, alega o interesse do ancião. A família inteira de torna cúmplice. Mina-se a resistência do ancião, oprimindo-o com cuidados exagerados que o paralisam, tratando-o com uma benevolência irônica, falando-lhe em linguagem infantil, e até mesmo trocando, por trás dele, olhares de entendimento, e deixando escapar palavras ferinas. Se a persuasão e a astúcia fracassam em fazê-lo ceder, não se hesita em mentir-lhe, ou em recorrer a um golpe de força. (1990, p. 317-318)

O narrador, além de sofrer com a desagregação da família, perde também o direito de se apegar ao passado através de uma identidade material (sua casa e seus objetos). Márcia, ao conduzir o próprio pai para uma casa de idosos, impede-o até mesmo de levar para lá o que a ele interessava. Assim, João é privado de um ato simples e cotidiano, típico de qualquer mudança: fazer suas próprias malas. Márcia, a exemplo da crítica de Simone de Beauvoir, manobra o pai a fim de livrar-se de sua presença, que para ela, representa um peso. João, através de uma dolorosa lucidez que o acompanha em toda a narrativa, resolve aceitar a desapropriação de seus bens, de forma resignada. Desse modo reflete sobre a sua humilhante condição: “E então pensei em humildade que ela tinha razão. Não tenho nada de meu – que é que tenho ainda de meu?” (*ENT*, p.22).

Ecléa Bosi, em sua obra já citada, fala-nos da importância que tem, para o idoso, a conservação de seus objetos pessoais, visto que cada um deles traz em si a marca de uma experiência vivida: “se a mobilidade e a contingência acompanham nosso viver e nossas interações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o

conjunto dos objetos que nos rodeiam.” (1994, p. 441). Explica ainda que não se trata de valor estético ou utilitário: “Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade” (1994, p.441). João, ainda que tenha sido desapossado de seus bens materiais, faz questão de guardar três objetos: “Querida só o Cristo que trouxe da aldeia depois da morte da minha mãe (...) queria um desenho do Dürer (...) e uma estampa a cores de um fresco de Pompéia que era a deusa Flora ou a Primavera” (*ENT*, p.46). Estes objetos têm uma dimensão bastante simbólica. As referências que a eles faz o narrador percorrem toda a narrativa.

João é deslocado de sua casa, espaço que conserva sua subjetividade, para habitar um pequeno quarto que não lhe é permitido escolher: “E fomos por fim ver o quarto. Ficava num ângulo dos dois corredores e não era espaçoso. (...) A mulher explicou não temos outro por agora.” (*ENT*, p.20). Ciente do espaço limitado que a velhice lhe reserva, o narrador contrasta seu tempo presente com seu tempo de juventude: “Quando eu era estudante o meu espaço era o da rua porque o do quarto só chegava enquanto estava a dormir. (...) Há tipos que se bastam com o espaço de uma sardinha no caixote. Na velhice é quase assim, o impulso é o de uma sala de estar” (*ENT*, p.187). A imagem sobre a própria velhice delineada pelo narrador torna-se cada vez mais negativa ao longo do romance, posto que as limitações impostas pela sua vivência no espaço do asilo geram toda uma atmosfera de decadência, que acaba por interferir no pensar e no agir do protagonista.

O narrador-protagonista um dia resolve passear sozinho para além do espaço limitado da instituição onde está internado, na tentativa de se reintegrar à vida que continuava lá fora, ainda que fosse somente por um dia: “Um dia saí sem dizer nada a ninguém” (*ENT*, p.237). Trata-se de uma tentativa desesperada de recuperar a sua independência e o seu lugar na sociedade. Era necessário, portanto, acreditar na ilusão

de que venceria os obstáculos físicos e psicológicos que se interpusessem ao seu objetivo. O corpo, que já o acompanhara por onde quer que seu intento o mandasse, se apresenta, agora, como uma barreira que lhe impede o deslocamento:

Saí pela escada. Mas não era fácil a movimentação das canadianas no desnível dos degraus. Encosto-me à parede, vou descendo. Não me dá bom encosto mas dá-me a possibilidade imaginária de o dar, como quando se sobe a um escadote e alguém em baixo nos dá a mão que não serve para nada. E de degrau em degrau, no meu andar duro mecânico (*ENT*, p.237).

Este passeio é, para o narrador, uma experiência bastante dolorosa, uma vez que percebe que a sociedade sobrevive sem ele. Sua notável participação no corpo social não representa nada na “terra dos homens” (*ENT*, p.243). Percebe que não tem mais significação no mundo; está velho, inútil e completamente sozinho e desprezado, como se lê:

Havia a noite a chegar e a compressão de nós contra nós, uma coisa assim. E havia a estranheza do mundo e eu não ter nele significação. (...) De repente foi assim. Perdi a validade como uma nota que já não tem circulação. Então desesperadamente quis ter o meu lugar no mundo. Não o tinha mesmo em mim porque o não tinha no mundo. E achei-me desprezível, podes crer, virava-me as costas como a um tihoso. E tinha pena, que é o que de mais sujo se pode ter. (*ENT*, p.240-241)

A consciência de não ter validade alguma para a sociedade só ratifica, através de uma dura experiência pessoal, a imagem que o narrador tem a respeito dos idosos com idade mais avançada, que habitam o lar. Estes idosos funcionam no romance, para o narrador, como uma espécie de espelho que reflete a inexorável e lamentável condição do ser senil na sociedade capitalista:

Deixaram atrás de si mil chatices de serem gente, o sexo, os projetos, o poder e a alegria e a dança e a casa e o trabalho e a terra



e as intrigas da vizinhança e mesmo o cemitério talvez com que tinham estabelecido um contrato a prazo, agora não tem mais nada e comem. É a última probabilidade de terem um corpo e aproveitam-na. (*ENT*, p.36/37).

Esse trecho representa uma cruel descrição do fim de uma vida. A citação estrutura-se sintaticamente através da repetição do conectivo *e* – com que é construído um polissíndeto. Este recurso expressivo intensifica cada perda sofrida e a idéia de que essas perdas sofridas pelo indivíduo durante a sua velhice são cumulativas. Entretanto, por mais que o narrador tenha consciência das limitações físicas e sociais que acometem aos mais idosos do lar, só vai senti-las com intensidade quando ele resolve sair da instituição e percebe, sofregamente, sua nulidade para o mundo. Nesse momento aproxima-se da comunidade dos “aposentados de ser gente”.

Esse sentimento de nulidade traduz a percepção de que seu corpo físico degradado, mutilado não cabe mais no corpo social do qual um dia participou ativamente: “O tráfego e a falta de treino na desarticulação das muletas. (...) O encontro vergonhoso possível com algum conhecido que me não conheça ainda de calça dobrada sobre a perna que falta.” (*ENT*, p. 237). A perna que lhe falta e, por isso, lhe causa vergonha e lhe reserva um lugar marginalizado na sociedade, já lhe havia proporcionado momentos de glória que lhe permitiram ocupar um lugar de destaque nessa sociedade. Assim, as imagens invocadas pelo narrador remetem-no à possibilidade de ser dono de um corpo que agrada a si mesmo e aos outros: “Há uma multidão enorme à minha volta, eu tenho o trunfo de toda essa gente na força e destreza do meu pé esquerdo. Irei dar-lhes esse prazer? Tomo balanço, mas há uma distância infinita entre a glória e a minha fadiga” (*ENT*, p.294). Por outro lado acentuam a condição deplorável que o sujeito exprime no momento da enunciação.

A preocupação apresentada pelo protagonista de ser dono de um corpo que é bem aceito e valorizado pelos outros, só vem ratificar o fato de que o corpo é

socialmente concebido. Em *O tabu do corpo* (1979), o antropólogo José Carlos Rodrigues afirma que: “como qualquer outra realidade do mundo, o corpo humano é socialmente concebido, e que a análise da representação social do corpo oferece uma das numerosas vias de acesso à estrutura de uma sociedade particular.” (RODRIGUES, 1986, p.44). Pensar em um corpo humano é, desse modo, reconhecer nele aspectos culturais que identificam a sociedade da qual ele faz parte:

Ao realizar este trabalho, a Cultura dita normas em relação ao corpo; normas a que o indivíduo tenderá, à custa de castigos e recompensas, a se conformar, até o ponto de estes padrões de comportamento se lhe apresentarem como tão naturais quanto o desenvolvimento dos seres vivos, a sucessão das estações ou o movimento do nascer e do pôr-do-sol. Entretanto, mesmo assumindo para nós este caráter “natural” e “universal”, a mais simples observação em torno de nós poderá demonstrar que o corpo humano como sistema biológico é afetado pela religião, pela ocupação, pelo grupo familiar, pela classe e outros intervenientes sociais e culturais. (1986, p.44)

Efetivamente, o corpo é regulado por aspectos culturais que o desnaturalizam. Entretanto, esses *padrões de comportamento* são internalizados pelo homem ao longo de sua vida, de modo que ele, muitas vezes, não se dá conta desse processo. Um exemplo disso são os padrões de beleza estabelecidos por nossa sociedade que põem em xeque a essência daqueles que a eles se dobram. O romance *Na tua face* (1993) de Vergílio Ferreira, através do narrador-protagonista Daniel, propõe-nos uma reflexão sobre o assunto:

E então olhei-me ao espelho pela primeira vez. Porque eu nunca me olhara mas só o que me enfeitava o que não via. (...) Mas agora eu via-me. Feio? Tenho uma filosofia da fealdade, vou pensá-la a sério para caber ordem na vida. Porque o feio não existe. Existe. Chiça, não existe. A beleza é uma invenção da mulher para pôr um homem em pé. (...) Em todo caso, olha-te bem. Olhos pequenos e piscos. Um nariz pingado. O queixo caído e os dentes, os dentes. Baralhados, quando visíveis, jamais a vida partilhará contigo o sorriso. Estragados, sujos. Acavalados. Jamais. Podes em todo o

caso sorrir na alma, pensei. Mas como é que o sorriso da alma não tem de sorrir também no corpo para se ser social? Então sorrio com o sorriso na Mona Lisa, que é o que tem mais espírito e menos responsabilidade corpórea. (FERREIRA, 1993, p. 20)

O narrador, que vivencia um momento de descoberta do próprio corpo, admite jamais ter se observado para além dos artefatos que cumprem a função de atrair o olhar do outro: “Uma gravata das que são belas na vitrina. Um lenço ao peito. Uns polainitos, usavam-se então e eram vistosos e elegantes sobre os sapatos em brilho. O corte de um fato novo que existe por nós para o olhar dos outros que o não vêem.” (1993, p.20). Trata-se de uma sociedade que julga pela aparência, de modo que, quanto mais o corpo foge ao padrão estabelecido, maior é a responsabilidade de tentar “compensar” as “falhas” apresentadas por ele, através de uma série de artifícios, tais como roupas e sapatos que estão na moda, penteados ou tratamentos capilares que atraiam os olhares do outro e, nos casos mais extremos, porém, não raro nos dias de hoje, intervenções cirúrgicas que têm como único objetivo, adaptar o corpo aos padrões de beleza engendrados pelo corpo social.

Ter consciência de que o corpo se submete às regras estabelecidas pela sociedade, não é o suficiente para se considerar liberto desses padrões, visto que, como ser social que é, cada indivíduo, dono de um corpo físico, está inserido em um corpo mais amplo: o corpo social. De modo que, anterior ao desejo individual de possuir um corpo que atenda aos padrões estabelecidos, há uma pressão social para que esses padrões sejam respeitados. José Carlos Rodrigues nos explica a questão:

Não se pode compreender a Natureza do homem apenas em termos de Natureza, pois na mesma matéria coexistem um corpo biológico e um corpo social. A experiência do corpo é sempre modificada pela experiência da cultura. O que chamamos de “necessidades naturais” só nos é acessível após ser traduzido e retraduzido por todo um conjunto de normas e valores que constituem a lente sem a qual somos cegos e insensíveis. Portanto, a percepção do corpo é

função da organização da sociedade e do modo da relação do corpo com as coisas – e as práticas corporais são atualizações de representações mentais. E, consciente ou inconscientemente, expressa essas práticas e essas representações, desencadeando um processo de redundâncias que as fazem sempre vivas e mais reais. No corpo está simbolicamente impressa a estrutura social (1986, p.125)

No romance *Em nome da terra*, observamos que o narrador-protagonista, ao contrastar seu tempo presente com o seu passado, elege as imagens em que seu corpo e o corpo de Mónica vivenciavam o frescor da juventude, e a propósito da importância de um corpo, ele reflete: “Um corpo forte. Tudo o mais vem daí. A força. A segurança.” (ENT, p.84). Corpo que, no tempo da juventude, correspondia aos padrões estabelecidos pela sociedade: “mas eu era sou forte. Quadrado musculado, eu era até um jogador de futebol com cento e vinte minutos nas pernas. Nas duas.” (ENT, p.83). A construção dúbia “era sou” revela a inadequação, vivenciada pelo protagonista, em relação ao seu próprio corpo que agora não possui mais duas pernas, tampouco pode ser considerado forte. Essa construção revela também o contraste entre os dois tempos confrontados na narrativa: o da experiência dolorosa da velhice e o da memória, que atualiza momentos significativos do passado.

Se por um lado o corpo passa por um processo de deterioração, por outro o eu não envelhece; é por essa razão que, com espanto, João percebe estar caminhando rumo a um destino comum reservado aos velhos de nossa sociedade: a segregação. Esse espanto é analisado por Simone de Beauvoir como uma consequência da consciência de sermos únicos:

Cada um é, para si mesmo, o sujeito único, e muitas vezes nos espantamos quando o destino comum se torna o nosso: doença, ruptura, luto. Lembro-me do meu assombro quando seriamente doente pela primeira vez na vida, eu me dizia: “Essa mulher que está sendo transportada numa padiola sou eu.” Entretanto, os acidentes contingentes integram-se facilmente à nossa história,

porque nos atingem em nossa singularidade: a velhice é um destino, e quando ela se apodera de nossa própria vida, deixa-nos estupefatos. “O que se passou, então? A vida, e eu estou velho”, escreve Aragon. Que o desenrolar do tempo universal tenha resultado numa metamorfose pessoal, eis o que nos desconcerta. (1990, p.347)

O corpo envelhecido assume um papel degradante na vida de João, também no que se refere às suas necessidades mais elementares, sobretudo as que, normalmente, se cumprem no banheiro ou “quarto de banho”, como se diz em Portugal. O próprio Vergílio Ferreira tratou desta questão em *Invocação ao meu corpo* (1969) – ensaio que conjuga uma profunda reflexão filosófica com a criação estética – ao explicar a razão pela qual se prefere, comumente, uma decoração mais límpida para banheiros. Resume-se, no trecho que se segue, um dos grandes paradoxos do ser humano, a sua grandeza de ser e a sua inexpugnável miséria:

Um quarto de banho é uma homenagem à tua grosseria, um templo em que executamos o ritual da tua miséria. É uma das partes essenciais de uma casa. Mas justamente por isso, porque celebramos aí o rito da tua baixeza nós a construímos, e essa parte da casa, em elementos claros e puros (...) para que se separem de si tudo o que é lixo e corrupção, para que ao máximo da tua degradação se oponha o máximo da sua recusa (...) Onde mais tu te afirmes aí nós mais te negamos. (FERREIRA, 1978, p.261)

Tão logo João chega ao lar, já começa a perder o direito de preservar a intimidade de seu corpo do qual se sente “desapossado”, como ele mesmo afirma, durante o primeiro banho que toma na instituição. Este, que seria apenas o primeiro de muitos, representa, para o narrador, tornar público aquilo que nele havia de mais íntimo, de mais privado. Tão cara é para ele a preservação desse momento para o indivíduo que, por amor, não permitia que outras mãos que não fossem as dele lavassem o corpo de Mónica: “Eu punha-te na banheira, tu dobrada de humildade. Não quis jamais que as

mãos mercenárias da Camila te lavassem” (*ENT*, p.84). Mas ele, sem ter alguém que o defenda da violência da velhice, vive o desamparo de ser exposto ao outro que se encarrega de suprir-lhe as necessidades do corpo, confirmando a idéia de que, na velhice, e ser e o corpo deixam de ser um só – questão que será retomada mais adiante. No tempo da enunciação, o ser está deslocado do seu corpo, exposto à ação do outro. Daí a sua “vontade de chorar”:

E sem me dar atenção, continuou a despir-me. Querida. Era uma moça ainda nova e ela retirava-me peça a peça a minha idade adulta até ficar a criança que ela queria (...) Então a Antónia manobrou uma manivela e a cadeira subiu mais alto que a banheira e depois manobrou ao contrário para a cadeira mergulhar comigo na água. E imediatamente começô a lavar-me. Tão desprotegido, Mónica. Tão desapossado do meu ser (...) e eu tinha uma vontade lenta de chorar. (*ENT*, p. 39)

Este comovente relato se aproxima de um outro momento ainda mais humilhante para João, quando se vê acometido de uma disenteria durante a madrugada e precisa chamar uma funcionária do lar que não faz questão de esconder o quanto se sente importunada por ele. João sente a perda do domínio sobre o próprio corpo e é impiedosamente punido por conta disso:

– Então este bebezinho já se não segura?  
Horror. Então tentei explicar para sentir menos culpa a carregar-me nos ombros  
– Não sabia ir à casa de banho ou chamar-me para o levar lá?  
para haver uma lei a que eu me abrigasse, muito encolhido na minha humildade. Mas a empregada nem me ouvia e dizia coisas fora da minha ambição legislativa – agora para aqui a limpar a caca dos velhinhos (*ENT*, p.229)

Observa-se, ainda, através do trecho citado acima, que João não consegue sequer comunicar-se com a funcionária que lhe garante a higiene do corpo. Sua tentativa de justificar-se é ignorada por ela com frieza. E essa frieza é humilhante, bem como o

uso do termo “bebezinho” que conota pejorativamente a condição de desamparo e dependência e o contraste que se estabelece entre essa aparente expressão de afetividade e a palavra “horror” empregada pelo narrador-protagonista. Talvez essa atitude rude seja explicada pela frequência com que a funcionária se depara com situações como essas; desse modo, não há mais espaço para o exercício da piedade, conforme analisa o próprio narrador, por meio de um discurso em que tem lugar uma amarga ironia:

a compaixão não pode durar sempre e acaba por irritar. A piedade é fácil quando se não abusa dela e quem dela precisa tem a sensatez de se recompor depressa. Tem-se piedade do doente que não abusa de um prazo razoável para o não ser, não de um doente sem prazo nenhum. Quantas vezes o observei aqui na casa de repouso (...) Mas como ter piedade por um doente que se não despacha e abusa imenso até se decidir a morrer? Piedade nesses casos, minha querida, só para piedosos profissionais como as freiras que a contabilizam para o saldo do eterno. (*ENT*, p.90)

Quando a piedade daqueles que o cercam acaba, o que resta é o esfriamento das relações: palavras dóceis são substituídas por insultos ou simplesmente pelo silenciamento. João, em sua carta, queixa-se a Mónica da dificuldade de se comunicar, o que para ele, antes, era tão cotidiano, tão simples, e agora representa um grande desafio: “é tão difícil hoje falar. Nós perdemos a fala, querida, a gente anda a ver se aprende, e onde é que há escola? a gente para contactar com alguém vai dando um murro à passagem e recebe outro para ir comunicando” (*ENT*, p.272/273). Até mesmo com seu próprio filho Teo, João encontra dificuldades para se comunicar. A juventude de Teo e seu excesso de atividades o inserem ativamente na sociedade; inversamente, João sente-se aprisionado pelas paredes da instituição onde está internado e vê seus dias se esvaírem em uma entediante monotonia, embora exista a memória a lhe fazer companhia, conforme observaremos no capítulo quatro. Assim, o narrador experimenta um sentimento ambíguo em relação à juventude de Teo e suas intensas atividades. Por

um lado admira o filho por seus inúmeros compromissos, na medida em que lhe asseguram o lugar numa sociedade que exclui aqueles que não produzem, como se comprova em: “E foi o que mais me encantou nele, o ter coisas para fazer e antes disso ter necessidade de ter coisas para fazer, ter o seu lugar das contas gerais no sítio em que se é gente e fazê-las aí ficar mais parecido com a vida, que é fazer.” (ENT, p.276). Por outro lado, a ausência de novidades em sua dolorosa rotina o distancia de Teo e impossibilita o diálogo: “Então nesse instante percebi que o nosso Teo falava em grego e eu em latim ou ao contrário. Eu estava ali com a perna a menos e sem futuro a mais. E o Teo tinha um futuro todo para contabilizar nele o que apetecesse.” (ENT, p.275). Ecléa Bosi observa que a falta de comunicação para o idoso é uma grande mal que acaba por segregá-lo: “Se a tolerância com os velhos é entendida assim, como uma abdicação do diálogo, melhor seria dar-lhe o nome de banimento ou discriminação.” (1994, p. 78).

Embora o tempo predominantemente referenciado na narrativa seja o tempo presente, em que o narrador-personagem se encontra em uma instituição para idosos, lembranças do tempo em que o corpo de Mónica sofria o decadente processo da velhice assombram a memória do narrador, ainda que este tente, em vão, esquecê-las, ao tentar fixar o “tempo antes”, aquele em que “tudo o que é bom acontece”.

Como num jogo de espelhos, João, ao lembrar-se da velhice de Mónica, volta-se para o seu próprio presente, tempo da degradação do corpo físico, que enfrenta várias dificuldades que parecem se agigantar numa sociedade em que não há espaço para o velho, como ressalta Simone de Beauvoir:

No que concerne aos acidentes, relativamente frequentes entre os velhos. Eles são resultantes de certos comportamentos que põem em jogo faculdades intelectuais – atenção, percepção – e atitudes afetivas: indiferença, abandono, má vontade. Mas, por outro lado, explicam-se em grande parte por problemas de orientação,



vertigens, rigidez dos músculos, fragilidade do esqueleto. (...) os velhos são também vítimas do trânsito, porque se deslocam com dificuldade e enxergam mal. Muitos deles renunciam a sair. (1990, p.39)

Em muitos momentos, o narrador-personagem, dolorosamente, narra as limitações sofridas pelo corpo que Mónica enfrentou em seu tempo de velhice, sobretudo os que se referem às ocasiões em que ele a levava para passear, como ocorre no exemplo seguinte: “Foi na descida da escadaria, no último degrau, eu segurava-te pela mão. E puseste o pé em falso ou escorregaste e escapaste-me da mão e rolaste pela escadaria abaixo e ficaste de pernas e braços no ar (...) horror, horror” (*ENT*, p.89).

Se por um lado a reflexão sobre a velhice difícil de Mónica atormenta as lembranças do narrador, por outro lado há também as lembranças do tempo em que Mónica desfrutava de um corpo jovem e pleno. Do contraste entre esses dois tempos – tempo em que ela habitava um corpo esguio e leve que saltava nas aulas de ginástica e tempo em que o corpo apresenta-se degradado pela velhice inevitável – conjugam-se, na narrativa dois tipos de imagens que se revezam, frequentemente, como se observa em: “E reparei então que estavas gorda. Estavas diferente e os meus sentimentos para contigo tinham de acompanhar. Tinham vindo a diferenciar-se há muito, agora estavam mais outros.” (*ENT*, p.89) e, logo adiante, no mesmo capítulo, outro tipo de imagem é invocada: “Depois vi-te – oh. Estavas linda fresca vitalizada. Volúvel aérea leve. E tão intensa. Penso em ti e o que me apetece é repetir contigo a festa do teu corpo. Repetir a alegria. A eternidade.” (*ENT*, p. 92).

Nessa perspectiva, os dois tempos que se contrastam representam o contraste entre dois corpos habitados por Mónica: o corpo ágil das aulas de ginástica e o corpo imóvel corrompido pela velhice, incapaz de despertar o desejo sexual. Por sua vez, João sente falta do tempo em que eles se aventuravam em fazer amor em locais até mesmo inusitados. O desejo continua a assaltá-lo. No entanto, vê-se obrigado a sufocar sua

libido, posto que Mónica não está mais inteira em si mesma para lhe oferecer prazer sexual. O narrador-personagem relata a última vez em que tentou fazer amor com Mónica:

Veio-me uma vontade imensa de te amar, não posso amar-te na miséria e no horrível. Um dia tentei-o, estarás lembrada? Foi um momento de inquietação insofrida, desordem estúpida do meu ser animal. E então. Deitada, abandonada já na tua confusão de tolinha. (...) tu imóvel como um saco. Estava dentro do meu transtorno, não reparei. Esgotado enfim soergui-me, tu tinhas a cara de lado, os olhos fitos abertos apagados. Asco e horror de mim. Nunca mais. Levantei-me, compus-te, nunca mais. (*ENT*, p.91)

Simone de Beauvoir, ao refletir sobre a sexualidade na velhice, pondera que o desejo sexual será encarado de forma positiva se assim o tiver sido na vida adulta. No caso de João, observamos, ao longo da narrativa, boas lembranças de sua vida sexual com Mónica: “De repente lembrou-me a primeira vez que. Foi nas escadas de Minerva. (...) A revelação primeira, creio, da tua brancura íntima (...) São momentos assim, instantes súbitos assim, um dia nas escadas da tua casa. E depois finalmente no rio.” (*ENT*, p. 109). Desse modo, justifica-se a necessidade que João tem de conservar sua libido. Segundo Simone de Beauvoir:

O velho muitas vezes deseja desejar, porque conserva a nostalgia de experiências insubstituíveis, porque permanece ligado ao universo erótico construído por sua juventude ou sua maturidade: é pelo desejo que ele reavivará todas as suas cores empalidecidas. E também é pelo desejo que ele viverá sua própria integridade. (1990, p.392)

Cuidar com afinco de Mónica até que ela morresse é, sem dúvida, uma das provas de amor mais contundentes dadas por João. Nos momentos mais difíceis, em que Mónica já não domina mais os movimentos de seu próprio corpo, João lá está, como um protetor: “E eu vigiava-te as manobras atarantadas e às vezes sujavas-te e eu tinha de te

dar o comer à mão” (*ENT*, p. 87). O sofrimento do narrador se agrava na medida em que Mónica vai perdendo a consciência e vai deixando, aos poucos, de habitar o próprio corpo:

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 corpo e eu reconhecia-te. Na pele, nos gestos. Nos olhos eléctricos vivacíssimos. Mas agora está só o seu corpo sem ninguém que se responsabilize por ele. O teu corpo é irresponsável, querida, a quem pertence? Refluiu todo para o teu centro, não vem nenhum sinal de lá. Não te vejo nos olhos, são incertos, olham para parte nenhuma. Não tens centro – onde é que moras? (*ENT*, p.131)

O comovente relato mostra-nos a dimensão da angústia do personagem que, ao contrário de Mónica, conserva intacta a sua consciência, o que só lhe acentua a angústia: “Lembras-me quando já perdida de ti, tão indefesa, revertida a uma infantilidade passiva, a Márcia um dia perguntou-te quem sou eu? e tu disseste não sei, é uma menina (...) E eu sofri, sofri, num desamparo tão grande.” (*ENT*, p. 87). É deste sofrimento vivenciado pelo narrador-personagem, de habitar um corpo que, as poucos, se corrompe e manter lúcida a sua consciência de existir, que trataremos a seguir.

## **2.2. O contraste entre o corpo envelhecido e a consciência intacta**

Conforme já comentamos na introdução deste trabalho, o corpo é o grande alvo das especulações, conclusões e reflexões do romance *Em nome da terra*. Porém tratar das questões do corpo implica uma reflexão sobre alguns dos discursos que já abordaram esta temática ao longo da história do pensamento ocidental. Para Platão, o homem está dividido em corpo e alma. Segundo a concepção deste filósofo, a alma permite que o homem se relacione com o mundo das idéias (realidade inteligível), ao

passo que o corpo (realidade sensível) aprisiona a alma. Dentre os pensadores que já abordaram a questão da corporeidade, não podemos deixar de citar o filósofo francês René Descartes que propôs o dualismo mente (*cogitans*) / corpo (*res*). De acordo com o dualismo cartesiano, que influenciou durante muito tempo o pensamento ocidental, mente e corpo são realidades inconciliáveis.

É por meio de uma perspectiva existencialista, clara no conjunto de sua obra, que Vergílio Ferreira trata das questões do corpo, sobretudo em seu ensaio *Invocação ao meu corpo* no qual afirma: “Tudo se cumpre num corpo. Aí moramos, aí somos” (1978, p.35). Assim, Vergílio Ferreira supera o dualismo cartesiano ao afirmar a identidade entre corpo e alma, de modo que a evidência de um corpo se funde com o *eu* que nele habita:

Decerto o esquecemos ou parecemos esquecer no pressuposto de que ao falarmos num “eu” estamos falando no corpo com que somos esse “eu” ou em que o “eu” é o que é – como um Descartes o ignorou e só hoje verdadeiramente deixamos de o ignorar. E é porque sabemos na claridade da evidência que somos o nosso corpo, é por isso que sabemos que o homem é mortal. O absoluto do nosso corpo é o absoluto do nosso “eu” (FERREIRA, 1978, p. 251)

A convicção de habitar um corpo subjetivo garante a identidade do *eu* absoluto que é em seu próprio corpo, assim “o meu corpo não é a *sede* da minha pessoa: é essa pessoa efectivada. Não existo eu *mais* o meu corpo: sou um corpo que pode dizer ‘eu’” (1978, p.253).

Se a corporalidade é um *eu*, como compreender o envelhecimento do próprio corpo, que se deteriora com o passar do tempo, se o nosso *eu* se mantém cheio de vida e de lucidez? Através de uma simples experiência, Vergílio Ferreira aborda esta questão: “Decerto um corpo é ambíguo, porque se o *somos*, é como se também *estivéssemos* nele. Sou o pé que anda, a mão que prende (...) Mas posso ‘sair deles’, perspectivá-los, e

ser então alguém que anda com o pé, ou prende com a mão” (1978, p.251). O autor adverte que, embora seja possível um desdobramento, a unidade do corpo se mantém, visto que “o ‘eu’ que observa está ainda no ‘eu’ observado, o ‘mim’ que contemplo inclui aquele que contempla.” (1978, p.251). Dessa forma, o conflito existente entre o perecimento do nosso corpo e a plena lucidez do nosso *eu* ratifica a ambigüidade acima referida:

Mas se nós somos o nosso corpo, compreendemos a ambigüidade no sentir o seu desgaste. Na profundidade de nós o nosso ‘eu’ é eterno, e todavia é justamente o corpo que nos contesta a eternidade. Mas o envelhecimento do corpo não é sentido como tal. Se a velhice extrema se assume (e ela assume-se quando se é normal) tal assunção passa pelo saber-se que se é velho, não pelo sentir-se que se é. (1978, p.253)

A partir desta reflexão inicial, é possível dizer que o romance *Em nome da terra* problematiza a inseparabilidade entre o *eu* e o corpo. Fernanda Irene Fonseca nos explica esta questão:

No rol das experiências-limite vividas intensamente pelo “herói” vergiliano, a de João, o narrador de *Em nome da terra*, é a experiência-limite da *desapropriação do corpo*, sob a dupla prova da amputação e da degradação física. (...) O corpo separa-se do “eu” na medida em que se degrada e se torna podridão; experiência de horror e nojo percorrida por uma inesperada e comovida ternura pelo homem reduzido à dimensão do seu corpo degradado e cansado. (FONSECA, 1992, p.142)

O narrador-personagem se sente como se, aos poucos, se fosse desaposando de seu próprio corpo que não mais lhe obedece. Esta descompassada percepção gera em João a angústia existencial de perder o domínio sobre o corpo e sobre ele mesmo, já que o *eu* é o corpo:

Começo a reparar que o meu corpo não quer ir. Digo-lhe vem daí que te não arrependes. Respira, vê, vem daí. Mas tive de levá-lo às costas até ao jardim e sentei-o à larga num banco, as muletas ao

lado, emparelhadas. As horas foram passando e a tarde. (...) E de súbito, Mónica, tive medo. (*ENT*, p.240)

O protagonista parece vivenciar um doloroso processo de “descolamento” de seu próprio corpo: “Antónia manipulava-me todo e havia ainda uma presença de mim para mim próprio e sentia que ela me tinha desapropriado do meu corpo.” (*ENT*, p.39). Seu corpo, tão vulnerável nas mãos de Antónia, destoa do *eu*, que está intacto: “Humilhar-me na minha podridão tão visível para o que em mim não apodrece” (*ENT*, p.190). Esta é, sem dúvida, uma desconcertante experiência para João, sobretudo quando reflete sobre a experiência de ter o corpo mutilado:

Havia um mistério inquietante de um bocado do meu corpo não ser o meu corpo e eu ser eu no corpo que ainda tinha e não o ser já no pedaço que já o era. A perna, o pé, os dedos tinham sido eu quando andava e os movia. E agora o meu eu retirava-se de lá e estava ainda inteiro sem a fracção em que estivera inteiro. (*ENT*, p.40)

Vergílio Ferreira, no ensaio que já nos referimos, também trata do corpo mutilado: “Não sou menos ‘eu’ com o corpo em que sou ‘eu’, se esse corpo for mutilado. A mutilação limita-me a minha coordenação com o mundo, mas não a minha coordenação comigo, ou seja a minha total presença a mim através do corpo que sou” (1978, p.255). Em vários momentos, o narrador-protagonista queixa-se da falta que a perna lhe faz, além de demonstrar-se confuso em relação à sensação de estranheza que a amputação lhe causou, porque, se a totalidade de seu corpo está comprometida, não o está a integridade do “eu”. Se o narrador entende que a história de um homem é definida pela relação que estabelece entre o “eu” e o corpo (*ENT*, p.27), vivencia o horror de ter sua história marcada pela degradação desse mesmo corpo:

Mas agora não tinha a perna e todavia tinha. Porque leva tempo, querida Mónica, a separar-se-nos do corpo o que um dia lhe

pertenceu. Deve ser a lei da união dos seres, a lei que exige todas as coisas no lugar que lhes pertence. A perna era minha por um contrato estabelecido na eternidade, era difícil rescindir o contrato estabelecido. Que estranho, querida. Sentia a perna na sua realidade interior, eu digo que era a sua alma. Mas não estava lá a parte de corpo que era sua. A minha mão procurava-a e só estava o seu vazio. (ENT, p.203)

Observa-se que o narrador-personagem tem seu sofrimento ampliado quando ocorre o inevitável contraste entre as imagens de imperfeição corpórea, como a descrita acima, e as imagens de um tempo de glória, tempo da juventude: “Quantos golos marquei com essa perna? Tenho ainda no pé a lembrança activa de quando os marcava com o pé cheio, a pancada total do peito do pé.” (ENT, p.98/99).

Se, por um lado, estas imagens de um tempo de plenitude remetem-no a um tempo de glória, por outro, referem-se a um tempo que não pode mais recuperar, tempo bem diferente de seu presente, uma vez que o desamparo que sofre o narrador é irreversível. Simone de Beauvoir nos fala do quanto esta irreversibilidade é prejudicial ao idoso: “É talvez o que há de mais pungente na senescência: o sentimento de irreversibilidade. (...) As involuções devidas à senescência são irreparáveis, e sabemos que ano após ano, elas vão ampliar-se.” (1990, p.370). O protagonista, ao se dar conta de que caminha rumo a um destino sem volta, angustia-se profundamente com a violência da velhice que o priva da liberdade de ir e vir, da subjetividade do corpo que não está mais sujeito às suas vontades, visto que, mais cruel do que as paredes que envolvem a instituição onde se encontra internado, é o próprio corpo que, como uma prisão, limita suas vontades:

Porque a velhice é imensa, querida Mónica, a velhice é incomensurável. (...) Mas um dia pensei – nunca mais. O homem quer sempre o absoluto, mas devagar. Tudo o que é irremediável torna-nos inúteis, é assim. (...) Nunca mais, Nunca mais sairei daqui? e então comecei a tresvariar, a pensar coisas. A nossa casa, as manhãs de domingo com a frescura limpa e sossegada das

manhãs de domingo. (...) E então disse à Márcia deixa-me ir para a tua casa. Era uma coisa absurda, disse. O que eu fui dizer. (ENT, p.225)

Para além dos interesses económicos por parte da classe dominante de uma sociedade capitalista, Simone de Beauvoir explica que há, ainda, uma razão existencial que contribui para a manutenção do silenciamento em relação à velhice: ela é uma experiência irrealizável para o sujeito que a vivencia. Assim, recusamos a imagem reflexiva de um corpo envelhecido como um destino inexorável: “A velhice é particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie de estranha: será que me tornei, então, uma outra, enquanto permaneço eu mesma?” (1990, p.348). O protagonista, ao contrastar o *eu* com o corpo, verifica a desarmonia que existe entre os dois: “eu a ser orgulhoso de altivez e ele a ser um tipo ordinárrissimo, cheio de imundície e de baixeza. E ser eu ao mesmo tempo o imundo e baixo a não sê-lo” (ENT, p.190). Esse descompasso deve-se ao fato de não conseguirmos vivenciar a velhice no próprio corpo. O indivíduo observa, sem muita dificuldade, o envelhecimento do outro; reconhece até que a própria velhice é um destino inexorável, mas reconhecê-la no próprio corpo é o seu maior desafio: “temos que viver essa velhice que somos incapazes de realizar. E, em primeiro lugar, vivemo-la no nosso corpo. Não é ele que nos vai revelá-la; mas, uma vez que sabemos que a velhice o habita, o corpo nos inquieta.” (1990, p.369).

O corpo deixa de ser um aliado para representar um obstáculo, de modo que ele parece ter se transformado em um “outro”. De acordo com Simone de Beauvoir:

O velho sente de maneira trágica uma espécie de inadequação a si mesmo. O drama do velho é, muitas vezes, ele não poder mais o que quer. Concebe, projeta e, no momento de executar, seu organismo se esquiva; a fadiga quebra seus impulsos; ele busca suas lembranças através das brumas; seu pensamento desvia-se do objeto que havia fixado. A velhice é, então, sentida – mesmo sem



acidente patológico – como uma espécie de doença mental em que se conhece a angústia de se escapar de si mesmo. (1990, p. 387)

Uma dor tão profunda – a de habitar um corpo que sofre a degradação física – necessita ser compartilhada com quem também experimentou o dilaceramento, a dor e a segregação. E é envolvido por essa atmosfera dramática que, no capítulo VII do romance, se estabelece um intenso diálogo entre o narrador e a imagem do Cristo crucificado – na verdade, um monólogo que se constitui num desabafo do protagonista que não tem com quem conversar. Porém, a escolha de Cristo como interlocutor não é gratuita. Essa imagem encontra-se pendurada em frente à cama de João, entre outras duas figuras: uma gravura de Dürer – desenho da Morte coroada e a cavalo – e um fresco de Pompéia, que representa uma deusa pagã. Estas três figuras, que o narrador associa em tríptico, assumem um papel simbólico que permeia toda o romance. A figura de Cristo, já sem a cruz, se aproxima ainda mais do protagonista, por ter uma parte do pé esquerdo estragado, além de ser presença constante em seu quarto. Fica claro, porém, que o diálogo entre o narrador e a figura de Cristo só é possível pelo sofrimento humano que eles têm em comum: “O reconhecimento de um homem por outro homem, não do lado triunfante mas da humilhação, não do da alegria mas do sofrimento, não do da saúde mas de um corpo apodrecido.” (*ENT*, p.70).

Todavia, o narrador-protagonista identifica-se com o Cristo desprovido da aura divina, para que o saldo final seja a aproximação entre dois corpos dilacerados e humanizados:

E é só aí que me interessas. Na lástima desse teu corpo. Na amargura da solidão. Como te devias sentir só. É só aí que me interessas. Na lástima desse teu corpo. Na amargura da solidão. Como te devias sentir só. É só aí que te entendo para me entender a mim. Só na dor absoluta de um homem sem divindade nenhuma. (*ENT*, p.71)

Luci Ruas, em sua tese, faz importantes apontamentos sobre a questão, ao aproximar a paixão do homem – no caso do romance *Em nome da terra*, este homem seria o personagem João – da paixão de Cristo:

Nesse diálogo que se estabelece, pelo aspecto comparativo que apresenta, podemos perceber que o itinerário da paixão do homem é traçado tendo como fundamento o itinerário da paixão de Cristo: ambos estão condenados, ambos são flagelados, ambos vivem a hora do escárnio, do cuspo e da humilhação, ambos experimentam a dor da queda, vivem ambos uma solidão incomparável. (PEREIRA, 1994, p.534-535)

Contudo, o narrador-protagonista estabelece algumas diferenças entre Cristo e ele. Aqui citaremos aqui três dessas diferenças. A primeira delas é a juventude de Cristo, que contrasta com a velhice desse protagonista: “É certo que eras novo, quase jovem e na juventude não há morte. É preciso esperar pela velhice e degradação para haver.” (*ENT*, p.72). A segunda refere-se ao tipo de sofrimento: o de Cristo vem de fora, o corpo ainda estava inteiro quando foi violentado. O sofrimento do narrador, porém, vem de dentro: “Não me violentaram o corpo, foi ele que se desagregou.” (*ENT*, p.72). A terceira diferença diz respeito à glória de Cristo que, apesar de toda a humilhação, se mantém em posição de destaque, por ser Deus. O narrador, ao contrário, vivencia o desamparo e a solidão: “Mas no fim de contas, com insultos e tudo, tu estavas ainda no centro do teatro. A opressão dos outros era um modo de te dizerem que existias.” (*ENT*, p.72/73).

No entanto, estas diferenças não apagam a aproximação entre os sofrimentos pelos quais ambos passaram. Assim João é solidário, sobretudo no que diz respeito à dor de ver o próprio corpo corrompido, abrigando um *eu* igualmente desamparado: “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

sentido o teu espírito desamparado do teu corpo como uma casa arruinada.” (*ENT*, p.73).

O narrador-protagonista e Cristo não têm ninguém para ajudar a dissipar a angústia do desespero. É um momento de profunda solidão para ambos; por essa razão é também um momento de grande humanização, pois não há mecanismos para dissimular o sofrimento; há apenas homens vivendo, cada um, a sua via crucis.

João e o Cristo experimentam uma situação trágica e na tragédia é que os homens se humanizam. Assim, Cristo desperta em João um sentimento de fraternidade, visto que experimentam a dor: “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.” (*ENT*, p.74).

Nesse diálogo que se estabelece entre Cristo e João, vemos que a via crucis do homem tem como base a via crucis de Cristo, é como se tivessem um destino comum. Assim nos explica Luci Ruas: “Ao ser escrita no tempo da paixão, a narrativa estabelece também um tempo de luta, de agônica luta entre o ser e o seu processo de nadificação. (...) o protagonista se vê no corpo de Cristo, no estágio em que sofre o dilaceramento” (PEREIRA, 1994, p. 520).

Esse destino em comum esbarra na morte. Afinal Cristo morre com o objetivo de redimir toda a humanidade e o narrador-protagonista vai, aos poucos, privando-se das concessões feitas pela vida, até ficar cheio de si: “Prepararmo-nos para a morte é irmos morrendo tudo até ficarmos só cheios de nós. É duro, eu sei. Tão duro que se calhar daqui a pouco já penso de outra maneira.” (*ENT*, p.45). Se Cristo morre com o objetivo de redimir a humanidade, ao contrário, João, ao morrer, nada terá redimido:

Cumpres o teu destino, aliás com benefício, eu cumpro o meu sem benefício nenhum. E as tuas contas e as minhas saldar-se-ão no infinito. Agora a tua sombra prolonga-se mais. É o manto da tua realeza. De sombra, pois, mas um manto. Estás a frente dele como numa apoteose. Eu estou só como talvez não imaginas. E a sombra que tenho está toda dentro de mim. (*ENT*, p.74)

*Em nome da terra* é um romance que propõe importantes questões sobre a condição humana. Posto no centro da discussão, o homem se vê diante da iminência da morte. Se não a pode experimentar, muito menos descrever a própria morte (a morte é indizível), interroga-se sobre a sua condição de ser mortal. A morte que se avizinha a cada momento é uma das questões centrais desse romance. É dessa questão que passamos a cuidar.

### 3- CORPO: ESPAÇO EM QUE A MORTE SE REALIZA.

#### Consoada

Quando a Indesejada das gentes chegar  
(Não sei se dura ou caroável),  
talvez eu tenha medo.  
Talvez sorria, ou diga:  
- Alô, iniludível!  
O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
(A noite com os seus sortilégios.)  
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
A mesa posta,  
Com cada coisa em seu lugar.

(Manuel Bandeira)

Ao longo do tempo, o homem busca responder a várias questões sobre a existência humana, tais como “o que é a vida?”, “de onde viemos?”, “para onde vamos?” e “por que morremos?”. Essa última, em especial, aponta para a evidência de uma ameaça real para o homem, que se vê diante da ameaça do fim irreversível: sabe que um dia irá morrer. E aí que se caracteriza o seu drama existencial, pois tem consciência de que sua trajetória será interrompida a qualquer momento: “Quando a Indesejada das gentes chegar”. Essa realidade angustiante talvez represente a grande tragédia humana: ter consciência da plenitude, da grandeza do ser, para mergulhar no nada.

Este capítulo procura mostrar que o romance *Em nome da Terra*, de Vergílio Ferreira, conduz a uma reflexão profunda sobre a degeneração do corpo que funciona como um anúncio da morte inevitável. Entretanto, o narrador-protagonista do romance tenta, freneticamente, transpor os limites da morte, recorrendo a um tempo fora de seu tempo presente, já que este só lhe reserva a corrupção e a conseqüente morte. Por isso, é necessário buscar um tempo fora de qualquer tempo a fim de que haja espaço para o

impossível: a sacralização do corpo de Mónica. Esta busca percorre toda a narrativa: “Recuperar o impossível de quando eu te amei e não de quando o amor se possibilitou. Porque o inacreditável é que se ama, querida, e não o que é real, que diabo me importa agora o real? O real é estares morta, mesmo o real não o rei pensar.” (ENT, p.14).

### **3.1- Falência do corpo, imagem da morte.**

O início do quarto capítulo do romance *Aparição* lança uma questão que percorre toda a obra de Vergílio Ferreira: “Portanto eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverosimilhança da morte. E nunca até hoje eu soube inventar outro.” (FERREIRA, 1968, p.49).

Para melhor compreendermos esse problema e avaliarmos o contexto histórico que possibilitou uma mudança em seu conceito, recorreremos à obra *O homem e a morte* (1970) do filósofo e sociólogo Edgar Morin, que nos apresenta importantes elucidações sobre a questão.

Edgar Morin observa que, na segunda metade do século XIX, “inicia-se uma crise de morte” (MORIN, 1976, p. 261). Embora essa crise seja essencialmente uma crise da individualidade, não se pode ignorar o contexto histórico no qual ela está inserida. Morin, ao refletir sobre o contexto histórico que serviu como pano de fundo para uma crise da individualidade, explica que “o romantismo é em primeiro lugar crise de inadaptação ao emburguesamento” (1976, p.262). Vale ressaltar que, na segunda metade do século XIX, a burguesia triunfante vive um momento de expansão do modo de produção capitalista, que se fortifica ainda mais com as inovações técnicas e econômicas advindas da Segunda Revolução Industrial. O homem romântico, que recusa viver o seu presente, vive uma ambivalência: vê-se dividido entre o passado e o

futuro. O passado remete-o a uma vida “de participações mística”, “natural e livre”; porém é impossível recuperar esse período de “verdades originais”. Essa impossibilidade frustra o homem romântico, e causa a sensação de infelicidade e o desejo de morte. Já o futuro promete o triunfo do homem a partir do “entusiasmo revolucionário”. Entretanto, “onde a ambivalência se quebrou e o romantismo se não pode agarrar à esperança revolucionária surge a solidão do indivíduo num mundo de participações que lhe são estranhas” (1976, p. 262). Assim ocorre a desagregação do Romantismo: “por um lado, a aspiração a um mundo novo torna-se socialista, alinha no movimento proletário; por outro, a repugnância, a recusa do presente, provocam o desespero e mantém um isolamento cada vez mais hermético.” (1976, p.263). Edgar Morin observa que, embora as revoluções socialistas do início do século XX, a Revolução de outubro, acabe por reaproximar os dois grupos, o homem ainda sofre a crise da individualidade: “Com efeito, essa individualidade consagrada pela revolução burguesa como valor absoluto (universal), tanto no plano econômico e político como no sociológico, encontrar-se-á lançada num mundo de rupturas” (1976, p.236).

O homem não acredita mais no progresso e na igualdade de chances para todos, porque o *eu* que esperava que a humanidade melhorasse com o avanço da tecnologia e da ciência, vê-se frustrado e pessimista diante da eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), causada pelas disputas cada vez mais acirradas pelo domínio dos mercados fornecedores e consumidores. Depois da guerra, cresce o descrédito do progresso industrial e dos avanços técnico-científicos:

A crise de 1929 manifesta-se como crise de estrutura do sistema capitalista, à qual este só consegue escapar através da economia de guerra e de novo pela guerra. A dupla autodefesa do capitalismo, simultaneamente contra o comunismo e contra a crise, e as exacerbações nacionalistas, provocam o aparecimento de regimes fascistas. Finalmente, veremos acentuar e radicalizar-se, depois de 1917 e 1946, uma *militarização de luta de classes à escala*

*mundial*. Uma autêntica organização de guerra extrema cada vez mais ‘campos’ polarizados geograficamente. (1976, p.263-264)

O quadro descrito, fruto da individualidade proposta pelas revoluções burguesas, desestabiliza essa consciência de individualidade, provocando a angústia que o homem passa a experimentar ao saber-se parte integrante de uma sociedade em crise. Essa angústia só vem a aumentar com a eclosão da Segunda guerra Mundial (1939-1945). O que se percebe é que, apesar dos avanços científicos e tecnológicos, a humanidade não melhorou, que o homem vivencia uma atmosfera que lhe permite interrogar que benefícios lhe trouxe o progresso alcançado até então:

O fosso alarga-se cada vez mais entre essa individualidade e o mundo em estado de crise total, de regressão planetária. Ela já não sabe se escolher-se a si mesma será escolher-se contra o mundo, ou se escolher o mundo será escolher contra si. A crise desloca os dois pólos antropológicos: as participações adquirem aspecto de abdicação, o isolamento transforma-se em desespero. Deste dilema nasce uma nova ‘consciência infeliz’, recambiada sem apoio, sem suportes, cara a cara consigo mesma, com sua vida e com sua morte. (1976, p. 264)

Sem muitas escolhas, o homem entrega-se a uma espécie de isolamento, porque não vê razão para ser um indivíduo participante de um sistema com o qual não está mais em sintonia, ao ponto de concluir que as guerras, como as lutas de classes, não fazem mais sentido. Porém, participar desta ruptura remete-o a um conflito existencial, porque se vê sozinho, remoendo pensamentos que o conduzem a refletir obsessivamente sobre a morte:

Tudo remete, pois, o indivíduo solitário para uma solidão cada vez mais miserável no vazio de um nada ilimitado. Aquele que se sente estranho no mundo e que sente que a sua morte lhe é estranha tem-se apenas a si mesmo, última presença, último calor, a é precisamente esse <<si mesmo>> que perecerá, apodrecerá, morrerá. Não pode basear seja o que for na sua individualidade condenada ao nada. (1976, p.266)



Burguesia desacreditada, seus valores abalados, término da Segunda Guerra, atmosfera de desespero e angústia; eis o cenário perfeito para a divulgação das idéias fundadoras do movimento existencialista, que viria a ser mais do que uma doutrina filosófica, mas um estilo de vida que visava a lançar as bases de uma nova moral. Segundo Edgar Morin a “angústia tornar-se-á o grande detector, o sexto sentido com que o filósofo da existência pressentirá o seu próprio destino e a sua própria morte.” (1976, p. 277).

Essa angústia por reconhecer que a nossa trajetória, nossos projetos, enfim, nossa vida pode ser interrompida a qualquer momento pela morte, ocupa lugar de destaque no pensamento de Martin Heidegger, conforme nos aponta Edgar Morin:

Assim, a angústia, e por conseqüência a própria morte, é o fundamento mais certo da individualidade. Tanto mais que é impossível dividir a sua morte, pô-la em comum: toda a morte é solitária e única. Nenhuma filosofia fora até então directamente centrada na morte, ninguém a descobrira a tal ponto no coração do SER, no movimento do Tempo, na ossatura da individualidade humana. Até então nenhuma filosofia aprofundara tanto a angústia. Pode-se dizer que a angústia heideggeriana abrange em parte o que chamamos a inadaptação antropológica. (1976, p.277)

Vergílio Ferreira, em seu ensaio intitulado “Da fenomenologia a Sartre”, reflete sobre essa angústia que impulsiona o homem a buscar uma verdade que não conhece, mas que a consciência da morte lhe apresenta:

Mas a verdade do homem implica imediatamente a sua justificação em face do que nega radicalmente, ou seja a morte. Porque a primeira negação a enfrentar é justamente essa alienação total que põe em causa não apenas o homem mas ainda tudo o que lhe ordenou a vida. Heidegger assume esse tema como fundamental (FERREIRA, 1994, p.67)

De acordo com a filosofia heideggeriana, o homem é um ser-para-a-morte. A partir de seu nascimento, terá dado o primeiro passo em direção a ela. A consciência dessa verdade, ou seja, da condição finita do homem, provoca uma inquietação, gerando, assim, a angústia e o sofrimento pela incerteza do futuro, já que este é uma incógnita. O homem não sabe até quando estará entre os vivos, porém tem a certeza de que um dia irá morrer. É a sua tragédia existencial.

Voltemos então o nosso olhar para Vergílio Ferreira que, segundo José Luis Gavilanes Laso, “é um desses autores que incitam o leitor a uma indagação profunda sobre a condição humana, arrancando-o à distração e à despreocupação em que geralmente vegeta.” (LASO, 1989, p.23). Mais especificamente, voltemos o nosso olhar para a questão lançada pelo personagem Alberto, no romance *Aparição*: “justificar a vida em face da inverosimilhança da morte”. Observamos que Alberto, assim como vários outros protagonistas vergilianos, busca a superação da angústia da morte, o que só se torna possível se o homem experimentar uma existência autêntica. Vergílio Ferreira, no ensaio de que temos lançado mão neste trabalho, comenta a relação estabelecida, pelo pensamento existencialista, entre a consciência da certeza da própria morte e a vida autêntica:

Ora o que acima de tudo se visa no ser-se para a morte é recriar, por antecipação, uma autenticidade para a vida. O homem inautêntico disfarça a morte, recolhendo-se à indiferença do “se”: morre-se. Morrem os outros, morrerei eu um dia, sim, mas não agora, ainda. A certeza da morte é em tal caso uma pseudocerteza. (...) Assumi-la, pois, é sermos autênticos. (1994. p.73-74)

Sendo assim, assumir-se como ser-para-a-morte é condição para legitimar uma existência autêntica. Esta é a abertura para um caminho que cada um deve descobrir e percorrer de acordo com a sua capacidade. Para Heidegger, é a morte o que singulariza a existência humana.

José Luis Gavilanes Laso observa que Vergílio Ferreira, ao abordar o tema da morte, ressalta que é preciso internalizar a certeza da morte para que a existência seja vivida em sua totalidade:

Toda atitude vergiliana sobre a morte tende a antecipá-la; antecipá-la não é o mesmo que esperá-la ou contar com ela ou saber que tem de vir. Antecipá-la é vê-la e vivê-la, não de fora, mas em si mesma; é tê-la já aqui, na própria vida. Mas é claro, não de uma maneira efectiva, mas imaginativamente: já que não é possível revivê-la, há que pelo menos que “previvê-la”. (1989, p.244/245)

O romance *Em nome da Terra* conduz a uma reflexão profunda sobre o tema da morte, mostrando-nos a fragilidade da existência do homem e a angústia que deriva da certeza do momento derradeiro. À medida que o narrador-protagonista se confronta com a sua própria condição finita, manifesta por um corpo “cheio de pressa de apodrecer na sua verdade sem repressão” (*ENT*, p.19), a solidão amplia-se, sobretudo por esse confronto acontecer longe de um ambiente familiar, em um espaço frio e solitário:

Mas eu ia-te dizer eu que era a hora em que a morte – já não sei o que ia a dizer sobre a morte. Talvez que ela é mais plausível de noite pela imensa solidão. Já me vou acomodando, mas mesmo assim. A hora em que estamos a sós conosco, com esta coisa terrível que somos nós por dentro vivíssimos e não há público nenhum para nos ajudar. (*ENT*, p.140)

À noite cabe anunciar o fim de um dia; ela assume, dessa forma, um carácter simbólico no romance, uma vez que acaba por representar o fim de uma vida: “O anoitecer. É a hora má entre a vida e a morte. A agonia. Está-se muito só” (*ENT*, p.138). Já no último capítulo do romance, em que a consciência da aproximação da morte fica mais nítida, João é proibido de acender a luz durante a noite. Compete a D. Felicidade garantir o cumprimento do regulamento do lar: “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*, p.293). É importante assinalar que a presença de D. Felicidade é, também, simbólica, visto que seu nome se associa a ironia de um destino que, para o narrador, estava longe de ser feliz: “É uma mulher digamos alta, direita. Severa. Veste sempre de dever, que é escuro, como sabes, por ser triste.” (*ENT*, p. 235). Podemos arriscar em dizer que cabe a ela, com a sua inflexibilidade militar, ratificar a inexorabilidade da morte, já que, para ela, na noite, “hora má entre a vida e a morte”, não há lugar para a luz. Há só a solidão de um homem que se vê abandonado diante de sua condição finita. Vive o desamparo de estar lançado diante de sua irremediável morte, carregando o peso de um corpo já gasto. É o corpo habitado por indagações e incertezas como se descreve em “que é que fizeste em toda a tua vida?” (*ENT*, p.134). É o deparar-se com a questão da própria existência.

João perde, aos poucos, a sua individualidade devido à vulnerabilidade de seu corpo, que o envolve em situações constrangedoras, sobre as quais ele preferia não falar. Entretanto D. Felicidade não respeita o seu recato e relata para Márcia todas as baixezas de seu corpo: “Não te expliquei e custa-me tanto. Outra coisa. Estava ela a contar-lhe as ordinarices deste meu corpo – mas eu não devo ser ingrato, pobre corpo, meu irmão. E guardou o melhor para o fim, quero dizer, o pior.” (*ENT*, p. 227). Edgar Morin fala da perda da individualidade que se associa à proximidade da morte:

O horror da morte é, portanto, a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de uma catástrofe, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática. (1976, p.32)

Essa consciência “de um vazio”, acentua-se na velhice, posto que velhice e morte são realidades que caminham juntas, como apontou Simone de Beauvoir: A

velhice desemboca sempre na morte.” (1990, p.46) O horror da morte amplia-se à medida que o narrador se dá conta de que muitos dos que com ele conviveram estão mortos: “Então o Holofernes, ó Mónica (...) Há dias fui vê-lo, mora na linha. Aliás, já morreu. A propósito, quem morreu também foi o Aníbal.” (ENT, p.29). E por mais que tente fugir da atmosfera mortificante, não o consegue: “Porque estou rodeado de morte e miséria e horrível.” (ENT, p.93). Desse modo, é necessário recorrer a qualquer alternativa que amenize a sua angústia: “qualquer coisa em que a morte não esteja à porta do imaginar. É duro morrer, querida”. (ENT, p.16). Assim, na tentativa de “desautorizar” a morte, para que seu poder sobre ele seja reduzido, João mantém pendurado na parede do seu quarto um “desenho macabro (...) a Morte coroada e a cavalo” (ENT, p.220). Talvez fosse pouco apropriado ter pendurado em uma parede de um quarto de uma instituição para idosos esse “desenho macabro” (ENT, p.220). Embora a escolha de João possa causar estranhamento a alguns, podemos dizer que se trata, a um tempo, de não perder de vista o inevitável: ter consciência da inexorabilidade da morte. Isto é possível por meio da irreverência do humor, que possibilita a criação de uma atmosfera de intimidade entre João e a gravura de Dürer: “um esqueleto, minha querida, é a figuração mais ridícula da morte, foi talvez por isso que o pus aqui dentro. Para tratar a morte por tu, um esqueleto é tão engraçado” (ENT, p.220). O narrador observa que quanto mais a morte é temida, mais ela tem seu poder legitimado pelo o indivíduo que a teme: “Olho-o com interesse, pedi à Marcia que me trouxesse o desenho para aprender a desautorizar a morte, a gente valoriza-a tanto.” (ENT, p. 222)

Edgar Morin, ao nos explicar o pensamento heideggeriano, fala-nos dessa possibilidade de inverter o sentido da morte, explicitada:

Mas então esse “êxtase”, fruto da angústia, nega, parece-nos, o caráter angustiante da angústia e inverte-lhe o sentido. Do mesmo

modo que o absurdo, no seu mais alto grau, tende sempre para se transformar no seu contrário absoluto e se converte em significação, também a angústia perante a morte se transforma, em Heidegger, em magia de desabsurdificação da morte. (1976, p.278)

A tentativa de reverter a angústia causada pela morte inevitável também é observada no fato de João voltar-se para o passado, que o remete ao frescor da juventude, onde não há morte. Isto explica a alegria experimentada por ele quando recebe a visita dos filhos: “Meu Teo. Estás um belo jovem, gosto imenso de te ver. Não há morte, não há morte, gosto de te olhar.” (*ENT*, p.102). Já o futuro só lhe reserva a morte e esta, na sua concepção, já está prestes a ceifá-lo, uma vez que o corpo vive o processo de corrupção:

E depois essa coisa de passadismo – querias que me voltasse para o futuro onde está a morte, cheia de pressa terrestre? E que me fiscaliza o físico a ver se a coisa se despacha? e me examina meticulosamente a perna direita a ver se o bom exemplo da esquerda frutifica? (*ENT*, 148)

Além disso, há a urgência de escrever uma carta para uma destinatária, cujo corpo precisa ser celebrado: “Eu inventava o teu corpo, gostava de te explicar. Inventava a eternidade dele, a tua pessoa vinha toda à superfície, estava toda perfeitamente visível.” (*ENT*, p.56). Essa celebração, que ocorre à revelia do real, do qual tenta, inutilmente, fugir – “que diabo me importa agora o real? O real é estares morta, mesmo o real não o sei pensar.” (*ENT*, p.14) – fere a ordem do tempo e do espaço, quando/onde seria possível sagrar o corpo de Mónica, já corrompido pela morte. Dessa forma, *Em nome da terra*, em consonância com o Humanismo que percorre toda obra de Vergílio Ferreira, reafirma o quanto há de sagrado em ser humano.

### 3.2. Mónica: a sacralização como tentativa de transpor os limites da morte.

Como já foi mencionado neste trabalho, *Em nome da terra* configura-se como uma longa carta escrita por João para Mónica, sua esposa já morta quando a carta começa a ser escrita. Rosa Maria Goulart, em seu artigo “Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar” avalia as vantagens, para o narrador de *Em nome da terra*, de comunicar-se através deste gênero textual:

Na situação em que João se encontra, é-lhe extremamente útil, mesmo fundamental, estabelecer, ainda que ilusoriamente, uma forma de comunicação que o salve de uma vivência que lhe é extremamente penosa (...) Assim, contar a outrem na qualidade de narrador não teria, portanto, o vigor emotivo nem aquele sabor amargo de um desamparo total e irremissível que esta carta a Mónica evidencia. Ela representa, pois, a desesperada satisfação de uma necessidade comunicativa que redundava, afinal, numa radical incomunicabilidade, exactamente pelas características do respectivo interlocutor, e com o qual o emissor está, enfim, à vontade para contar desventuras e misérias humanas que por outro meio, ou com outro destinatário, talvez não ousasse trazer a lume.<sup>1</sup>

Dessa maneira, o narrador assume o papel de autor de uma pungente carta por meio da qual busca comunicar-se; entretanto não há como transpor a grande barreira que se interpõe entre ele e esposa: “A carta a Mónica é, também ela, uma carta sem destinatário real, na medida em que, sendo dirigida à mulher morta, ninguém poderá recebê-la como lhe estando destinada.” (GOULART, 1995, p.298). Por outro lado, o narrador admite, através de uma lúcida consciência, que a ausência de Mónica se faz necessária: “Se viesses, talvez te não pudesse já dizer o que te digo, porque para as palavras difíceis uma presença é importuna.” (ENT, p. 69)

---

<sup>1</sup> GOULART, Rosa Maria. Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar. In: FONSECA, Fernanda Irene (org.), *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária. Actas do colóquio interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995, p. 300.

Uma leitura atenta do romance ajuda-nos a compreender a razão pela qual a ausência de Mónica é necessária para a construção do corpo narrativo. O protagonista deseja recuperar, não a Mónica imperfeita com a qual teve um “encontro terrestre”, seu intento é ser mensageiro da “notícia de um corpo incorruptível e perfeito” (*ENT*, p.16), de um corpo *fora da anatomia*: “Ah, poder falar do teu corpo. Perder o pé da realidade.” (*ENT*, p.31). Com efeito, ser autor de uma carta confere algumas vantagens para que o desejo do protagonista se cumpra: “Tenho no meu poder fazer-te perfeita, não vou perder essa possibilidade.” (*ENT*, p.32/33).

Entretanto, não é possível isentar o seu relato das situações negativas por quais passou: “Aquilo que mais se quer esquecer é aquilo que mais se lembra. Porque querer esquecer é lembrar” (*ENT*, p.227). Assim como também não é possível aludir, em sua carta, apenas à perfeição do corpo de Mónica: “Queria dizer-te simplesmente que havia o teu corpo, mas não chega. Havia outra coisa” (*ENT*, p.31).

Instaura-se aí um conflito no intento do narrador, que, apesar de mostrar-se consciente do quanto é inútil tentar se esquivar das experiências negativas, apresenta marcas da angústia provocada por determinadas imagens que lhe interpelam, como se pode ver em: “Vais dar daqui a pouco aquele trambolhão no fundo dos degraus. Não dês ainda.” (*ENT*, p.86); “Mas estou farto do horror em ti, vou-te visitar no tempo da perfeição” (*ENT*, p.90); “Não quero ouvir mais, não ouço, vou lembrar-te quando tinhas a posse de ti” (*ENT*, p.91). São imagens que revelam a corrupção do corpo de Mónica em um tempo de velhice.

Além disso, observa-se, ainda, que o intento do narrador de (re)construir a mulher amada “filtrada de todo o lixo circunstancial que passou” (*ENT*, p.11) só pode ser bem sucedido em sua imaginação, que recria um tempo em que não haja a degradação e a morte: “Porque vou inventar o que não existe, vou inventar o impossível,



querida.” (ENT, p.237). O protagonista demonstra plena consciência de que seu intento só pode realizar-se, no campo do impossível. Esta consciência se justifica, entre outras razões, pelo fato de o narrador admitir conviver com certos comportamentos de Mónica, que põem em xeque alguns aspectos de uma boa conduta, embora cheio de ressalvas que parecem protegê-la de um possível julgamento alheio. Para justificar o que afirmamos é necessário chamar a atenção para alguns desses comportamentos, análise que passamos a empreender.

O perfil de Mónica delineado pelo narrador é o de uma ginasta dona de um belo corpo que o encantou deste o primeiro momento em que a viu nas barras assimétricas: “Queria dizer-te como isso me maravilhou, o teu corpo poderoso, desprendido das coisas, liberto da sua condição bruta, feito de um esplendor imaterial.” (ENT, p.30). Esse corpo é que será constantemente referenciado no romance e em relação ao qual Mónica apresenta uma excessiva e preocupante vaidade que parece incomodar o protagonista: “Tinhas um grande orgulho ou vaidade no teu corpo (...) sei lá o que tu querias. Seduzir, dares aos outros a possibilidade de partilharem do maravilhoso de ti e acirrares-me domesticares-me obrigares-me a ajoelhar.” (ENT, p.156). O narrador relata um episódio em que Mónica se deixa ser observada pelo paralítico Ben, filho de uma viúva que lhes alugava um quarto. João percebe a necessidade que Mónica tem de exhibir o seu corpo, de provocar o desejo no outro: “Estava em jogo entre todos nós o que não sabíamos bem – penso. O teu corpo, decerto, mas como moeda, como – não sei. Como espelho em que nos víssemos todos jogar.” (ENT, p.62). Esta necessidade é avaliada pelo narrador de forma irônica, quando Mónica resolve participar de um concurso de *misses*: “E então fui entendendo que o teu corpo era demais para ti. Achavas talvez que era um pecado de avareza, capitalismo monopolista. (...) Era mais justo mostrá-lo aos outros e eles participarem de tua maravilha.” (ENT, p.120)

João reclama do gênio forte de Mónica, que quase sempre acredita estar com a razão ainda quando ela não a tem. Para convencê-la de alguma idéia, o protagonista lança mão da estratégia de dizer o contrário de que pensa para ambos cheguem a um acordo. De sorte que, de uma forma ou de outra, João é sempre quem cede: “Porque tu eras tão difícil. Difícil. Jamais te disse fosse o que fosse que tu dissesses tens razão. O mais que conseguia era não dizeres nada e eu então pensava que estavas de acordo.” (*ENT*, p.114). Entretanto, o narrador atenua o defeito de Mónica: “Não era pelo gosto de me contradizeres, penso-o agora mais calmo. Mais longe de ti. Era por teres uma vontade forte, talvez. Eras arisca e voluntariosa.” (*ENT*, p.114)

Mónica não consegue amar com intensidade nem mesmo Teo, o próprio filho: “Mas não foste nada compreensiva. Na realidade, tu não gostaste nunca muito dele, oh, não proteste. Na realidade gostaste alguma vez de alguém?” (*ENT*, p.108).

Paira sobre o protagonista a dúvida sobre a traição de Mónica com José de Barros, que com ela trabalhava. João sofre muito com esta possibilidade: “E amei-te como cumprimento de um horário semanal. Com raiva humilhação quando andaste, eu nem sei se andaste lá com o teu colega patarata.” (*ENT*, p.156). Além de João de Barros, o narrador-protagonista desconfia que Mónica possa tê-lo traído com outros: “Barros patarata, e outros e outros que não nomeio para não voltarem a ser reais.” (*ENT*, p.283). No entanto, o protagonista conclui que a possível infidelidade de Mónica não envolve a completa entrega, visto que ela ama demais o próprio corpo para entregá-lo facilmente: “precisamente por isso nunca o deste a nenhum dos que me querias fazer crer que sim. A mim mesmo, como tu o regateavas. Amaste-te a ti e era belo que os outros to amassem também para te confirmarem no teu amor.” (*ENT*, p.283).

De todas as lembranças ruins, há uma que, sem dúvida, é a que mais frequentemente comparece à narrativa: “foi uma palavra – ficou-me a doer tanto, quantas vezes a ouço ainda.” (*ENT*, p. 86). É uma palavra que reflete o desamor: “Sabes uma coisa, João? Nunca te gramei. (*ENT*, p.86). Embora fique a dúvida sobre o perfeito juízo de Mónica, visto que ela já não domina o *eu* quando profere tais palavras – “Digamos que não era bem o teu corpo que me afligia mas sim tu que estavas nele e eu não conhecia.” (*ENT*, p.88) – , o protagonista sofre profundamente com esta possibilidade de rejeição: “Uma palavra é mortífera, querida. Terás tu falado? Não me lembro, não quero ouvir. No fim difícil de uma vida, não quero. Terei de ouvi-las mais tarde, está bem.” (*ENT*, p.15).

Mencionamos acima algumas falhas no proceder de Mónica, segundo o discurso do narrador, com o intuito de esclarecer que a tentativa por ele empreendida para sacralizá-la não se dá através de uma experiência mística, espiritualizada, até porque a preocupação que atravessa a obra de Vergílio Ferreira não implica um humanismo religioso. Dessa maneira, a transcendência a que o narrador-protagonista pretende, é uma transcendência humana. Luci Ruas Pereira discute essa questão em sua tese:

perderam-se os valores divinos, o mundo se dessacralizou, tornou-se profano. O pensamento contemporâneo apontou uma saída: reintegrar o homem no mundo, tornado seu reino: criar o mito do homem, que não deixou de ser histórico e que, por isso, sabe que vai morrer. (PEREIRA, 1994, p.36)

Vale assinalar que o narrador mostra-se consciente em relação ao carácter utópico de (re)construção de um corpo incorruptível: “É sempre conveniente lembrar que esse processo não se realiza à revelia do desejo do protagonista. É um processo consciente, que conhece o quanto de fictício há na sua construção” (1994, p.547-548)

Nessa carta predomina o tempo psicológico – as ações não seguem uma ordenação cronológica –, observa-se nela a confluência de dois tempos: o tempo circunstancial, em que o narrador protagonista vive a dor da degradação de seu próprio corpo e aquele em que viveu a difícil velhice de Mónica. Um outro tempo, transcendental e incorruptível se associa aos outros tempos, visando alcançar uma dimensão de eternidade, utópica pretensão.

O narrador reconhece que não há como ignorar o tempo circunstancial: “Na realidade houve o nosso encontro terrestre e houve os filhos a atestá-lo”. (*ENT*, p.9). No entanto, mostra clara preferência pela abordagem do tempo fora de qualquer tempo, como se comprova em: “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*, p. 9). Desse modo, João, enquanto autor da carta, toma para si a autonomia de criação – própria de um autor – com o objetivo de transcender a materialidade corpórea de Mónica:

Não estavas tu para um lado e o teu corpo para o outro. Era a alegria, a vida inteira ali. Inteira perfeita, mas não eras só tu. Havia nele o mar e a areia e tudo o que convergia para a tua vitalidade a transbordar. (...) Havia uma ligação de ti com as coisas, com as mais distantes, para se cumprir a tua divindade. (...) E era ali que tu me eras mais compreensível. Incognoscível visível. Transcendente corpórea. (*ENT*, p. 148)

Luci Ruas analisa o ato de criação desse narrador-autor que encontra na carta uma forma de evasão, visto que, em seu tempo presente, só se depara com a morte. Transpor a degeneração do corpo, a morte, é a saída para que o amor entre João e Mónica seja possível:

Porque não é apenas resgatar a imagem da mulher morta. É mais que isso, a manifestação do desejo de ressurreição, de dominar o eterno, extrapolando os limites da condição humana. Assim como, desde a epígrafe, vemos o Autor apropriar-se da fala do Cristo para

apresentar um romance como um corpo capaz de se oferecer, sacralizando a presença humana sobre a terra, garantindo-lhe uma permanência que a limitação e a imperfeição humanas não permitem, também em relação à presença de Mónica isso ocorre. Fazê-la retornar da morte, fazendo erguer-se triunfante e perfeito o corpo que a vida encarregou-se de corromper. (PEREIRA, 1994, p.546

A tentativa de transcender e, assim, extrapolar as barreiras do tempo encontra sua razão na busca para superar a dor da perda da mulher amada (re)criando para ela um corpo sagrado que está além da corrupção da matéria corpórea e que, para ser eternizado precisa ser inscrito no corpo do texto.

#### 4- UM CORPO QUE SE ESCREVE E SE INSCREVE NA ESCRITURA

##### Memória

Amar o perdido  
deixa confundido  
este coração.

Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.

As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão

Mas as coisas findas  
muito mais que lindas,  
essas ficarão.

(Carlos Drummond de Andrade)

Este capítulo propõe-se a analisar a obra *Em nome da terra* a partir de um outro elemento fundamental abordado nesse romance: a memória. O narrador-personagem, assim como sugere a última estrofe do poema de Carlos Drummond de Andrade, busca, através de sua memória, tornar presente seu passado.

*Em nome da terra* constitui-se, de acordo com o intento do narrador, – e já o afirmamos mais de uma vez – numa carta de amor. O romance, neste sentido, torna-se trágico, uma vez que a destinatária evocada – sua esposa, Mônica – nunca receberá a carta por já estar morta. No entanto, essa ausência é necessária para que o narrador consiga exteriorizar seus sentimentos de forma plena. Reconstituir, em sua memória, um tempo anterior, representa, para o narrador, (re)viver e (re)criar um tempo de perfeição, já que o seu próprio tempo presente revela a decadência do corpo corruptível e envelhecido.

O contraste entre esses dois tempos – o tempo presente do narrador, em que se verifica a corrupção física, e o tempo da plenitude, experimentado numa dimensão transcendental – problematiza a capacidade de selecionar o que se quer lembrar, bem como a possibilidade de (re)criar as lembranças evocadas pela memória.

Ao narrador-personagem, sob a condição de autor de uma carta, é permitido imaginar um tempo fora do tempo real em que, de acordo com a sua utópica pretensão, não há a degeneração do corpo, só há a plenitude, a beleza e a integração entre o homem e o cosmos, tempo da perfeição. No entanto, tornar presente este tempo não exclui a existência de um tempo presente em que há a degradação física. Então, torna-se necessário recorrer à memória – *esgotá-la* – e escrever para manter-se vivo. Lembrar, mesmo aquilo que se quer esquecer, é tarefa primordial para que o corpo narrativo seja tecido pelo narrador-personagem.

#### **4.1. Memória, o fio que tece o corpo narrativo.**

##### 4.1.1- Tempo da plenitude

Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e sociedade* (1979), que funciona como um importante suporte teórico para a questão que discutimos, mostra-nos que lembrar não significa trazer do passado um fato tal como ele ocorreu, mas sim reconstruí-lo com a experiência do presente: “Não há evocação sem uma inteligência do presente (...) Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia.” (BOSI, 1994, p. 81). Na velhice, o trabalho de (re)construir o passado torna-se uma necessidade. Diferente do adulto; que, inserido em seus excessos de atividades do presente, enxerga a memória como uma

fuga, um lazer, a pessoa idosa se volta para as lembranças de maneira consciente, ativa: “Ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida.” (1994, p.60)

No plano da ficção, o próprio narrador do romance admite a importância de ter vivido até então, até o tempo da própria velhice, para entender melhor coisas que antes não compreendia bem. Ao folhear um álbum de fotografias em que Mônica aparece em seus momentos de glória, João reflete sobre a importância do significado que essas imagens adquiriram com o passar dos anos: “só agora o olho com uma intensidade muito grande (...) o curioso é que quando te amei não tinhas a perfeição que tinhas na invisibilidade de ti. Só agora és bela e inteira e prodigiosa como uma auréola” (*ENT*, p. 260-261).

O narrador-protagonista, ao (re)construir seu passado, o faz da maneira que melhor lhe apetece, em seu presente: é necessário (re)constituir, através da memória do que foi vivido, a imagem de Mônica, sua falecida esposa. Mas as lembranças de um tempo em que Mônica vivencia a decadência do seu próprio corpo corruptível não atendem às necessidades de um homem angustiado com a própria degradação física. É preciso delimitar essas lembranças e voltar a um tempo de glória, tempo em que Mônica voava, aérea, nas aulas de ginástica, tempo em que João podia fazer um gol com sua perna, posteriormente amputada, enfim, tempo de plenitude em que a glória desloca-se do espaço do divino para habitar o plenamente o humano:

Está-se lá bem, no lembrar. Estás inteira e ágil como um vôo. Estou inteiro ao pé de ti, há um mar de gente à minha volta e em silêncio, tenho a perna forte, armada para o disparo e o triunfo. A glória está conosco e a claridade magnífica dos deuses. (*ENT*, p.291-292).



Todavia, algumas imagens lembradas pelo narrador não lhe são nada agradáveis, posto que nos apresentam o corpo de Mônica em decadência e, ainda, a degradação de seu próprio corpo: “Tenho uma memória longa a cumprir, querida, eu levava-te pela mão e tu a arrastares os pés. Lavava-te, preparava-te – hoje vamos almoçar fora. E tu rias um pouco para mim mas o teu olhar era descentrado” (*ENT*, p.85). Ecléa Bosi, valendo-se dos estudos do psicólogo William Stern, nos esclarece que à memória cabe conservar o passado ou elaborá-lo conforme convém, garantindo seu caráter flexível: “Para William Stern, a unidade pessoal conserva intactas as imagens do passado, mas pode alterá-las conforme as condições concretas do seu desenvolvimento. A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado” (1994, p.67, 68).

Assim, o narrador-personagem, em alguns momentos, lembra de fatos que não gostaria de lembrar e, em outros, lembra os que foram vivenciados no tempo de sua plenitude. Além disso, o narrador, não raro, idealiza (refaz) algumas lembranças; estas se localizam em um campo transcendental (ainda que não espiritualizado), único espaço possível para se realizar a concretização absoluta do amor entre Mônica e ele, uma vez que no espaço do corpo físico o que há é a corrupção, a degeneração e a morte. João deseja amar Mônica no espaço do absoluto, onde, segundo ele, acontece o que é grande: “Sei apenas que me veio uma vontade imensa de te amar. De te amar no impossível, que é onde vale a pena todo o possível. De te amar onde nada seja real. No absoluto. Onde não há miséria e degradação e abandono (...) Nem loucura. Nem morte.” (*ENT*, p.177). Com efeito, podemos observar que, em algumas ocasiões, o narrador conserva os fatos trazidos pela memória, e em outras ele elabora esses fatos. A escolha entre conservar ou elaborar as lembranças depende do tipo de lembrança que lhe vem à memória. Os fatos que o protagonista conserva são os que o remetem ao tempo em que o corpo vivencia o frescor da juventude: “Não estavas tu para um lado e o teu corpo para o outro. Era a

alegria, a vida inteira ali. Inteira perfeita (...) E era ali que tu me eras mais compreensível. Incognoscível visível. Transcendente corpórea.” (ENT, p.56). Já os fatos por ele elaborados são aqueles que aludem ao tempo da corrupção corpórea: “Com amor ternura, lavo-te. É o teu corpo sem ti. Mas tenho a minha memória inteira para te reconstituir ao apelo do meu sofrimento. Mónica.” (ENT, p.131).

No entanto, algumas lembranças interpelam a memória do narrador sem que ele tenha domínio sobre elas: “uma certa palavra que me disseste mais tarde e eu ouço agora lá, e da tua sujidade, querida, de que eu te lavava na banheira todos os dias, e da palavra que volta a lembrar-me (...) ficou-me a doer tanto” (ENT, p.86). Tzvetan Todorov, em sua obra *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX* (2000), problematiza a possibilidade de selecionar o que se quer lembrar. O autor nos mostra que o passado pode deixar marcas tanto sob a forma material (documento, carta, decretos), como sob a forma de lembranças que se localizam na mente do indivíduo. Estas lembranças, de acordo com o autor, passam por um processo de seleção que pode ocorrer de duas formas: involuntariamente e voluntariamente. No primeiro caso “não basta buscar esse passado para que ele se inscreva mecanicamente no presente (...) entre os fatos em si mesmos e os sinais que eles deixam, desenrola-se um processo de seleção que escapa à vontade dos indivíduos” (TODOROV, 2002, p.143). Já no segundo caso, há uma seleção “consciente e voluntária (...) de todos os sinais deixados pelo passado, escolheremos só reter e consignar alguns, julgando-os, por uma razão ou por outra, dignos de ser perpetuados” (2002, p.143).

É possível observamos a presença das duas formas de lembrar apontadas por Todorov no romance *Em nome da terra*, conforme se exemplificará a seguir.

No capítulo X, João tenta invocar as lembranças, guardadas em sua memória, de um tempo em que o corpo pleno de Mónica “flutuava” durante as aulas de ginástica.

Contudo, as lembranças que lhe vêm à memória remetem à dor de ter tido uma perna amputada. Ele lembra, com grande sofrimento, do tempo em que o seu próprio corpo também era pleno. Esta lembrança torna-se uma tortura que insiste em visitá-lo: “Querida. Faz aquele exercício de roda para eu ver. Sim, é a perna esquerda. Aquele exercício como uma dança, eu tinha tanto orgulho na perna esquerda. (...) Quantos golos marquei com essa perna?” (*ENT*, p.98). Trata-se de uma memória involuntária. O próprio narrador, de certa forma, avalia este tipo de lembrança ao tentar retardar alguns assuntos que não lhe agradam, mas que acabam vindo à tona: “o que te não queria contar saltou-me outra vez à frente – e como empurrá-la agora para trás? (...) Aquilo que mais se quer esquecer é aquilo que mais se lembra. Porque querer esquecer é lembrar” (*ENT*, p.227).

No entanto, há outras lembranças que o narrador escolhe guardar em sua memória para invocá-las sempre que seja necessário. Algumas delas são bastante recorrentes no romance. João lembra-se de um encontro que teve com Mónica, encontro este várias vezes referenciado no romance, e tenta espantar a solidão:

Nesta casa estou só com o meu corpo, lembro-me muito bem de quando éramos os dois num só e íamos criar o mundo todo, como era da nossa obrigação. Nós saíamos de um baile, não sei se te recordas, era uma noite de verão. Caminhávamos à beira-rio e éramos imensos. Gostava de saber agora bem o que éramos. Tínhamos a verdade toda porque não queríamos mais nada. E tínhamos a beleza porque estávamos contentes, mas não sabíamos bem de quê. Era um momento excessivo em que talvez Deus aparecesse. (*ENT*, p.10-11)

Além deste encontro, há outro também bastante referenciado na narrativa: trata-se da primeira vez em que João vê Mónica. Essa imagem, flagrada por João, é por vários momentos invocada de forma tão viva e detalhada que deixa clara a intenção de conservar esse momento de plenitude: “Espera, deixa-me ver devagar (...) Vejo-te no

espaço, todo o corpo elástico numa curva dos pés até o extremo das mãos (...) Queria dizer-te como isso me maravilhou, o teu corpo poderoso, desprendido das coisas” (*ENT*, p.30).

Ao reconstituir, em sua memória, um tempo de plenitude, o narrador, de certa maneira, dissimula o sofrimento vivenciado em seu tempo presente: a degeneração do corpo envelhecido. A professora Luci Ruas explica-nos a necessidade de se recorrer ao tempo da juventude: “Lembrar a juventude é, nesse romance, instalar um tempo em que a vida ainda não tem o poder de submeter à sua ordem os corpos que se assumem em beleza e força.” (1994, p.528).

Todavia, outras imagens assombram os pensamentos do personagem, visto que ele tem a dolorosa consciência de que agora é o momento de sua “preparação para a morte” (*ENT*, p.125).

#### 4.1.2- Tempo da degradação

O personagem-narrador, além de estar vivendo um momento adverso, com a perda da esposa, vive a sua miséria humana: velhice, doença, mutilação, dor, degradação, vexame, solidão.

Luci Ruas, ao analisar as contradições existentes entre o tempo da juventude e o tempo da velhice, no romance *Em nome da terra*, aponta que o tempo da velhice acaba por se sobrepor ao da juventude:

se associarmos o tempo recuperado pela memória ao tempo vivido no presente (ponto de referência de toda a narrativa), o que se acentua com esse lembrar é o tempo da velhice, tempo de longa e dolorosa aprendizagem, tempo que se desloca para o futuro-sem-futuro a haver, em que, pela primeira vez, se manifesta a existência do corpo, que até então não existia porque, para dizê-lo, bastava dizer eu. (1994, p.530-531).

João encontra-se numa casa de repouso, o que o despersonaliza, já o dissemos, e mais de uma vez. Ecléa Bosi nos adverte sobre a necessidade de que se crie um ambiente acolhedor, um local em que o velho possa manter a sua identidade:

O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. (...)  
O desenraizamento é uma condição desagregadora da memória (...)  
Ter um passado, eis outro direito da pessoa que deriva de seu enraizamento” (ENT, p.443).

Ecléa fala-nos também da importância do diálogo que mantém o velho integrado à sociedade, pois o velho precisa se sentir confrontado em relação a suas opiniões para que ele tenha a real oportunidade de expor seus argumentos e compartilhar a sua experiência de vida. Entretanto, a pesquisadora nos deixa claro que não é isso que ocorre numa sociedade regida pela preocupação com a acumulação de capital. Em muitos casos erra a família ao “priva-los da liberdade de escolha, em torná-los cada vez mais dependentes ‘administrando’ sua aposentadoria, obrigando-os a sair de seu canto, a mudar de casa (experiência terrível para o velho) e, por fim, submetendo-os à internação hospitalar” (1994, p.78)

Uma vez que o indivíduo não é mais útil ao mercado de trabalho capitalista, ou seja, se ele não pode mais produzir, é posto à margem das relações sociais. Para o velho, isto representa o isolamento em hospitais, em casas de repouso ou até mesmo em sua própria casa. Tirar-lhe a sua independência é uma arma que o vai consumindo aos poucos no que há de mais sagrado no ser humano: sua identidade.

O narrador, ao ser colocado em uma casa de repouso, sente-se, em muitos momentos, abandonado e dependente das decisões tomadas por Márcia, sua filha. No segundo capítulo de *Em nome da terra*, o narrador conta, de forma comovente, à sua

mulher, como é recebido no lar: Márcia e D. Felicidade resolvem tudo sem sequer consultar a opinião de João: “A Márcia olhava em volta, no alto, a calcular o espaço, palpava os colchões (...) Não era comigo o problema” (*ENT*, p.21). Nessa instituição, cercado de velhos a quem chama “taralhoucos” e alienados, João experimenta a solidão através das paredes frias que representam a incomunicabilidade, que o separam da vida que continua do lado de fora, com o comércio no mercado, com pessoas “elétricas por viver”.

Há outros momentos em que João se sente excluído dessa mesma sociedade, sobretudo quando resolve sair do lar para observar um pouco da vida fora de seu espaço restrito. Esta sensação de invalidez e desprezo é inconcebível para um homem que um dia já teve uma importante representação social, ao exercer a função de juiz: “E os provisórios códigos definitivos com que ajudei a sociabilidade dos homens” (*ENT*, p.20). Mais adiante chega a uma triste conclusão: “E a sublimidade das artes e das letras. E a inquietação com que se fabricam as religiões – meu corpo. Está lá tudo. Um saco de estrume, querida” (*ENT*, p.20). Para uma sociedade capitalista, não importa o quanto ele, um dia, contribuiu, mas sim a sua condição atual: ser um velho, o que implica ser banido das relações sociais. Porém, o que fazer com aquele que habita o corpo em degradação? João percebe que, embora seu corpo esteja se degradando, a consciência de si está intacta: “Eu, por exemplo, não me sinto ainda bem inclinado. Há a tua memória que ainda nem explorei bem (...) E sinto que há gente ainda dentro de mim, o corpo habitado” (*ENT*, p.53).

Não podemos deixar de observar, neste trabalho, que além da degradação do próprio corpo, no presente narrativo, o narrador sofria com as lembranças do tempo que antecede à morte de Mónica, tempo em que ela também sofre a corrupção física. Ainda que João tente esquecer essas lembranças, ao fazê-lo, ele está, na verdade, invocando-

as, conforme nos explica Todorov: “quer lamentemos ou não, não podemos escolher entre lembrar e esquecer. Não adianta fazer tudo para repelir certas lembranças; elas voltam a assombrar nossas insônias” (2002, p.142). Há momentos, no romance, em que João tenta afastar essas lembranças, embora elas insistam em “assombrá-lo”: “apetecia-me antes ficar ainda a lembrar. Mas temos de ir. Temos de ir ao outro restaurante à beira-rio, para dares o teu trambolhão que tenho na memória e não voltarmos aqui nunca mais” (*ENT*, p.89).

No entanto, a memória do tempo de degradação também precisa ser registrada, porque também o sofrimento experimentado, resultante da proximidade da morte, faz parte da vida, que se inscreve na singular carta de amor onde a destinatária se torna presente no ato mesmo de escrever: “Tenho muita coisa para te dizer (...) É uma forma de estares aqui comigo mais perto, e mesmo esta carta é um pequeno truque para estares” (*ENT*, p.67)

#### **4.2. O corpo textual: lugar de recriação das lembranças.**

O homem se sente frustrado com a percepção da limitação da vida e procura perpetuar-se de alguma maneira: tendo filhos, construindo, pintando, escrevendo, lembrando. É por isso que o narrador de *Em nome da Terra*, na tentativa absurda de transpor o obstáculo da morte, projeta escrever a mulher Mónica, por meio das suas lembranças e da sua imaginação, como se lê em “A companhia que tenho é a memória de ti, para lá do horror e da degradação. A companhia que me dá uma certa ajuda é a memória do que passou e existe agora num estranho irreal” (*ENT*, p.45).

Essa tentativa materializa-se no processo de enunciação, quando o narrador se propõe a escrever uma carta: “vou-te escrever” (*ENT* p.9), na qual se apresenta, logo em seu início, o motivo que a impulsionou: “Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar... Ponho-me a lembrar o que passou” (*ENT*, p.9). Fernanda Irene Fonseca reflete sobre essa questão:

Escrever-lhe uma carta ou também ‘escrevê-la’ a ela, criá-la na escrita? O “tu” e o diálogo não passam de uma ficção da linguagem que tem uma vocação dialógica inerente ao facto de ter nascido na e 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, p.145)

A exteriorização das experiências do narrador-protagonista é mediada pela linguagem. Assim escrever para a mulher é também inscrevê-la no corpo narrativo: “Tenho nas mãos a memória do teu corpo” (*ENT*, p.15). A mediação da linguagem, no registro de sua memória é essencial para que o narrador-protagonista reflita sobre a sua própria condição: “Lembro-te, penso-me” (*ENT*, p.291). Da mesma forma, a ausência material de Mónica, possibilita uma reflexão mais exata sobre ela: “E era ali que tu me eras mais compreensível. Incognoscível visível. Transcendente corpórea.” (*ENT*, p.56)

Helena Carvalhão Buescu, em seu artigo “Do corpo e da memória – Presença, ausência: *Em nome da terra*”, assinala a importância de o romance se estruturar como uma epístola:

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, p.132)



Embora Mónica esteja morta, fato que tornaria a comunicação impossível, a memória do narrador-protagonista opera “a passagem da finitude do corpo para a transitividade da comunicação” (1995, p.129). Desse modo, o desejo de comunicar-se motiva o narrador a imaginar uma possibilidade de transposição do obstáculo da morte; no entanto reconhece que não é possível:

Queria agora atravessar para regressar lá, atravessar a tua noite. Escura densa terrível. E reencontrar-te no fim, perfeita acima da perfeição. E entregar-te esta carta que te escrevo – que é isso? hás-de perguntar. Uma carta, simplesmente uma carta. E hás-de sacudir vivamente a cabeça como era o teu jeito de insofrida vitalidade. E talvez por fim sorrias – que disparate. (*ENT*, p.285)

O amor imensurável do narrador e o desejo intenso de estar com a mulher amada, como se observa em “Quero estar contigo sem nada de permeio que nos divida e nos identifique em separação (...) Como te quero. Muito mais do que te quis e já era sem limite como é próprio de um grande amor” (*ENT*, p.293), movem-no ao ato da escrita, tendo como instrumento a palavra (re)criadora, de modo que tudo o que ele viveu com Mónica possa ser perpetuado: “prefiro ver-te serena enxuta e a sorrir. Dá-me jeito que fiques a sorrir. Tenho no meu poder fazer-te perfeita, não vou perder essa possibilidade” (*ENT*, p.32-33).

A palavra que recria, através do corpo narrativo, é a que pretende ultrapassar o que há de corrupção no corpo para que seja restabelecida a ligação entre o Homem e o cosmos. Palavra que confronta o discurso bíblico na forma litúrgica apresentada no título do romance e proferida pelo narrador-protagonista já no início da narrativa:

Por fim saímos da água e os deuses olharam-nos, humilhados na sua inutilidade. Uma nova raça divina erguia-se em nós. Poderosos imensos. Trazíamos uma mensagem dos confins das eras, a Terra esperava-nos. Trazíamos a notícia de um corpo incorruptível e perfeito.

– Jura-me que nunca hás de envelhecer – disse-te.  
– Juro.  
– E que nunca hás-de morrer.  
– Sim.  
– E que a beleza estará sempre contigo. E a glória. E a paz.  
– Juro.  
Então baixei-me ao rio e trouxe água nas mãos em concha. E derramei-te na cabeça imensamente. E disse, e disse  
– Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição.  
E tu disseste João sacrílego. E eu disse agora podemos-nos vestir.  
(*ENT*, p.16)

O protagonista reconhece a finitude do corpo, o que fica claro quando ele pede para que Mónica prometa nunca envelhecer, nunca morrer. Mas é em nome da terra, que o reintegra ao cosmos, que ambos trazem a “notícia de um corpo incorruptível”. Notícia que nos é dada, também, no início do ensaio *Invocação ao meu corpo*: “Um homem novo recria-se-me na transparência do meu ser. Sinto-o leve e lúcido, instantâneo e incandescente”. (1978, p.13). O homem descobre, alarmado, que foi ele quem criou os deuses e estes sentem-se humilhados e inúteis perante a grandeza humana: “Mais alto do que os deuses, porque aos deuses inventou, que o homem tente agora inventar-se a si mesmo. Uma nova idade se erga” (1978, p.18). É tempo de o homem voltar-se para si mesmo, pois um outro mito precisa substituir os deuses e instaurar a ordem no caos deixado; que seja, então, o mito do homem: “E eis pois que, da ruína dos mitos, o homem regressa ao fundamento deles todos, precisamente ele próprio.” (1978, p.249). É assim que o narrador-protagonista, com toda a sua grandeza humana, realiza o ato sagrado do batismo. A simbologia do batismo, originalmente apresentado no discurso bíblico, é ratificada pelo nome que é atribuído ao narrador, conforme no explica Lucí Ruas Pereira, em sua tese:

Para sagrar essa perfeição em que passa a residir a divindade, no tempo em que firmam a promessa de vida e juventude eternas, de

glória e de paz, o protagonista, apropriando-se ainda do verbo e do gesto divino, e assumindo-se um novo Batista, pronuncia as palavras do batismo (...) Um gesto como esse integra a beleza e a juventude numa dimensão cósmica, rompendo conscientemente o elo que associa batismo a Deus. (1994, p.517)

O batismo realizado, no início da narrativa, rompe com o que há em sua essência de religioso, o que é confirmado por Mónica, quando esta chama João de “sacrílego”. Sugerindo uma leitura circular, o romance termina com o mesmo ato litúrgico. No último capítulo, o narrador, que escreve durante a noite, hora da agonia, reconhece que seu tempo vai se esgotando: “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 quando o tenho todo. Mas não tenho.” (ENT, p.291). A certeza da própria finitude o angustia, visto que o “eu”, como já o dissemos, não envelhece. A carta vai terminando com uma clara demonstração de cansaço: “É tarde já. A minha fadiga. O meu sono.” (ENT, p.291). No entanto, o texto, nas palavras de Luci Ruas, “recupera o seu fôlego para adquirir uma nova feição (...) atesta, em verdade, a continuidade de um processo que se projeta no futuro marcado pela esperança de realização de uma nova utopia” (1994, p.552). Essa nova utopia é a nova ordem estabelecida pelo homem que, como nos explica Vergílio Ferreira, em *Invocação ao meu corpo*, tem o poder de criar:

Sou o rei da criação porque a comando em função dos possíveis que ela me oferece. Mas os próprios possíveis só existem enquanto eu os reconheço como tais. Assim o mundo realmente não existe se o homem não existir. O gesto da criação sou eu que o excuto e ninguém mais por mim. 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. (1978, p.258)

No campo da ficção, o narrador-protagonista impõe uma ordenação em que não espaço para a presença do anjo “O anjo não virá, que teria lá que fazer? vamos sós.”

(*ENT*, p.294). João não mais teme a presença imensa de Mónica, como algumas vezes afirma no romance: “É linda, tenho medo de a tocar. Um dedo leve num lábio breve, tu estás tão longe da minha possibilidade humana.” (*ENT*, p.158) / “Não terei medo da tua presença com toda a sua força de me fazer ajoelhar.” (*ENT*, p.294). Se, no início do romance, as estrelas iluminam o casal: “deitados os dois na areia (...) lemos as estrelas” (*ENT*, p.15); no final, a luz não é exterior, está com eles: “deitar-nos-emos na areia (...) olharemos o céu limpo e sem estrelas. E acharemos perfeitamente natural, porque a iluminação estará em nós.” (*ENT*, p.295). Além disso, ao narrador não cabe mais a acusação de “sacrílico”, de modo que Mónica em concordância com o ato do batismo dirá “está bem” (*ENT*, p.295). É o princípio de um novo tempo, que é anunciado, não mais por Deus, mas pelo homem “em nome da Terra, dos astros e da perfeição”. Tempo que se mostra circular, como observa Luci Ruas:

a narrativa que também aparentemente se dá por concluída, retoma o seu caráter utópico, ao mesmo tempo que assinala a sua circularidade. Torna sobre o mesmo ponto, mas não em direção ao passado. Um novo ciclo se abre (uma nova encarnação, um novo advento), garantindo ao sujeito apaixonado – apesar da velhice inquestionável – investir contra o tempo (1994, p.553)

A escrita, para o narrador, garante-lhe um significativo impulso para viver. Se por um lado há o seu corpo que aos poucos se degenera, por outro lado há o nascimento do corpo narrativo que se escreve e se inscreve e que já é prenunciado na epígrafe: “Hoc est corpus meum” (este é o meu corpo). Luci Ruas faz importantes apontamentos sobre essa questão:

Que corpo é esse que se oferece, podemos reconhecê-lo em várias dimensões. A fundamental, e a primeira que nos ocorre, é a de um corpo que apresenta outros tantos corpos em seus momentos de triunfo e degradação: é a própria obra, corpo compacto, sagrado através da palavra naquilo que contém da presença humana e do

seu mistério. Corpo do homem que se oferece aos homens como alimento necessário para que não seja esquecido. (1994, p.511).

Corpo que se quer sagrado. Ao remeter ao texto bíblico, o narrador, assim como Cristo, oferece o corpo narrativo em memória dos corpos que nele estão inscritos, em memória do próprio texto literário, que, através da escrita, é eternizado.

Nas palavras de Ecléa Bosi, “a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (1994, p. 47). Justifica-se a razão pela qual João, narrador-protagonista, apresenta-nos suas lembranças estruturadas pela sua subjetividade; não obedece a uma ordem cronológica, não raro principia um assunto, envereda por outro. Temos como leitores a idéia de que as imagens evocadas por João lhe “invadem” o pensamento, e necessitam ser exteriorizadas através de um corpo narrativo por ele tecido. Assim, o corpo narrativo nasce, sem se degenerar, a partir da morte da personagem Mônica, da morte lenta do narrador, e, sobretudo, da memória.

## 5- CONCLUSÃO

Ler é um trabalho de arqueologia, na reconstituição, pelo que resta, do que o autor julgou ter aí deixado. E é o leitor que irá decidir, e não de uma vez para sempre, se o que aí ficou é maior que seu autor ou menor do que ele supôs. Porque toda a grande obra excede quem a realiza e só é do mesmo tamanho se o seu autor é medíocre. Mas o medíocre não o sabe, como raramente o grande autor o saberá. (FERREIRA, 1995, p.300)

Tentar reconstituir a riqueza de questões que Vergílio Ferreira deixou no romance *Em nome da Terra* não é tarefa fácil, porém prazerosa. Escavar, investigar, resgatar, estar atento às descobertas, eis algumas das funções de um arqueólogo, que não raro percorre longos caminhos que o conduzem a uma falsa informação, mas nunca desistir de procurar aquilo que está velado. Assim, também, deve ser o trabalho do leitor: investigar minuciosamente o texto, construir hipóteses, descartar outras, transitar não bem “bem pelas palavras, mas *por entre* elas, ou seja, pelo que nelas se abre em envolvimento para esse passar.” (FERREIRA, 1995, p.300).

Roland Barthes, em *O prazer do texto*, fala do caráter erótico do texto:

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 2006, p.17)

Quem decide se aventurar nessa relação erótica deve estar sensível para perceber o lugar *entre* onde se escondem os sentidos mais prazerosos do texto, que precisam ser escavados por entre as palavras, para nos proporcionar o prazer da descoberta.

O nosso trabalho de *arqueologia* buscou investigar na obra *Em nome da terra* três tópicos fundamentais abordados nesse romance: corpo, morte e memória. Buscamos ainda empreender uma abordagem do problema da velhice, já que o narrador-protagonista habita um corpo envelhecido.

Observamos, através dos estudos de Simone de Beauvoir e de Eclea Bosi, a situação de abandono a que o velho é submetido em uma sociedade capitalista. O narrador-protagonista de *Em nome da terra* encontra-se internado em uma instituição para idosos, de modo que experimenta a solidão, a dor do abandono e a lenta degradação do corpo. Se, por um lado, o corpo vai, aos poucos, se corrompendo; a consciência do narrador se mantém intacta. Trata-se de um conflito existencial.

O conflito existencial é vivenciado pelo narrador-personagem com a violenta lucidez de um *eu* que ainda está inteiro no corpo fragmentado e degenerado. Neste sentido, podemos dizer que o *eu* triunfa sobre o corpo que vai perdendo a sua subjetividade: “Deve ser da velhice, é muito possível. Viver do espírito quando já se não tem corpo para acompanhar. 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*, p.213).

São os grandes mistérios da existência do homem (vida e morte), que são lançados pelos narradores vergilianos para o leitor refletir e inquietar-se. As indagações de João refletem as indagações do homem em seu desejo de totalidade. Verdadeiramente, a morte sempre provocará a angústia no homem que se reconhece como um ser-para-a-morte.. Esse conflito existencial, de uma maneira ou de outra, perpetua-se, visto que é humano.

Buscamos, neste trabalho, reflexão sobre o tema da memória. Não há como não falar em memória se pensarmos na forma como o romance se apresenta: uma carta de

amor destinada a uma mulher que já está morta, mas que é constantemente invocada pelo narrador-autor desta carta.

O narrador-personagem de *Em nome da Terra* envereda-se por suas próprias lembranças que, oscilam entre dois tempos: o de plenitude e o de degradação. Entretanto, observou-se que estas lembranças, em muitos momentos, não foram simplesmente evocadas pela memória tais como são. Assim, o fato de se tratar de uma carta de amor permite que para ela haja um autor que tenha liberdade de (re)criar, através de sua imaginação, um tempo fora de qualquer tempo como observa-se em : “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*, p. 9).

É este amor que mantém João vivo, que o impulsiona a escrever uma longa carta de amor para um ausente (Mónica), em seu papel de narrador-autor: “de tudo isso que me passa na memória em decomposição vadia, o que vem sempre ao de cima e fica em saldo do lembrar, és tu” (*ENT*, p.67).

Recebamos, nós, leitores e interlocutores presentes, o corpo narrativo sagrado que nos é oferecido na epígrafe, para que não seja esquecido.



## 6- BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- -----. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- BRANCO, Lucia Castelo e BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- BULGER, Laura Fernanda. “*Em nome da terra, o tempo do desassossego*”. In: FONSECA, Fernanda Irene (org.), *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária. Actas do colóquio interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995
- BUESCU, Helena Carvalhão. “*Do corpo e da memória – Presença, ausência: Em nome da terra*”. In: Fernanda Irene (org.), *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária. Actas do colóquio interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995
- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. Portugália Editora, 1968.
- -----. “*Da fenomenologia a Sartre*”, introdução à tradução portuguesa de *O existencialismo é um humanismo* de Jean-Paul Sartre, 3. ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1994.

- -----. *Invocação ao meu corpo*. 2. ed. Venda Nova: Bertrand, 1978.
- -----. *Na tua face*. Lisboa: Bertrand Editora, 1993.
- -----. *Em nome da terra*. Lisboa: Bertrand Editora, 1993.
- -----. *Para Sempre*. São Paulo: DIFEL, 1985.
- -----. *Um escritor apresenta-se*. Lisboa: INCM, 1981.
- -----. “Do impossível repouso”. In: FONSECA, Fernanda Irene (org.), *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária. Actas do colóquio interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995, p. 300
- FONSECA, Fernanda Irene. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.
- GOULART, Rosa Maria. Vergílio Ferreira: o diálogo epistolar. In: FONSECA, Fernanda Irene (org.), *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária. Actas do colóquio interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995.
- LASO, José Luis Gavilanes. Vergílio Ferreira – *Espaço Simbólico e Metafísico*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- MORAIS, Carlos Francisco de. *A música essencial: arte e condição humana em Aparição, Cântico Final e Para Sempre de Vergílio Ferreira*. São Paulo: Antiqua, 2003.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.
- REIS, Carlos. *Textos teóricos do Neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- RODRIGUES, Isabel Cristina. *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Colibri, 2000.

- RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. 4. ed. Rio de Janeiro, Dois Pontos Ed., 1986.
- RUAS, Luci. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa apresentada ao Conselho dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 1994.
- SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Coleção Saber. Publicações Europa-América. 21 ed. 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 3. ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. São Paulo: ARX, 2002.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)