

MARIA DO CÉU FIALHO
Universidade de Coimbra

A PRESENÇA DA ANTIGUIDADE COMO REFERÊNCIA ESTRUTURADORA NO ROMANCE DE VERGÍLIO FERREIRA

II ¹

ÂNGELA OU A FILOLOGIA MORTA EM NA TUA FACE

É o próprio Vergílio Ferreira quem, por mais de uma vez, reconhece e tematiza a importância determinante do diálogo com os clássicos greco-latinos na configuração da sua grande interrogação sobre a natureza e o sentido de ser homem e do agir humano.

Por via da sua própria formação cultural e da sua invulgar densidade especulativa, o escritor encontra-se numa situação privilegiada que o torna especialmente apto para empreender esse diálogo. Os clássicos, em particular a Grécia, oferecem-se-lhe como espaço de encontro ou ‘reencontro’, ou reconhecimento ², redescoberta de raízes da própria cultura em que o Ocidente aprendeu a pensar. Redescoberta que abre para a consciencialização do que nos determinou culturalmente, do que nos estruturou o pensamento e permanece, na maior parte das vezes, não suspeitado ou esquecido, no que o homem ocidental pensa ser a consciência ou o conhecimento de si.

¹ A primeira parte deste estudo, de que faz parte uma introdução global, está publicada com o título “A Presença da Antiguidade como Referência Estruturadora no Romance de vergílio Ferreira: Horácio-Ricardo Reis” *Raízes Greco-latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, 1999, pp. 331-343.

² “Ao Aceno da Legenda”, *Espaço do Invisível* 5, Lisboa, 1998, p. 124 (= *Biblos*, 70, 1994, 508-511).

Esse espelho de reflexão originário, que permite a experiência de redescoberta e, nela, a de identidade e a que desta é correlativa – a de singularidade – abre caminho para a interrogação com os clássicos sobre uma verdade para além deles e também para eles fonte do mesmo desassossego interrogativo que toca o homem moderno.

Vergílio Ferreira fala, com frequência, de uma origem que não coincide com a gênese cultural ou biográfica, situada para além destas, como o que poderemos traduzir por uma *arche* fundamental, buscada, pelos seus narradores, nas memórias de origem da infância, que mais não são do que mitificação da própria infância pelo que nela se procura e a transcende³, ou quase tocada em momentos privilegiados, que a criação ou a fruição da obra de arte viabilizam.

A fugaz plenitude de tais momentos pode ser vivida e expressa como *encontro com o eterno*, aparição ou evidência do que estava esquecido e se abre, por instantes, a uma memória cuja força cognitiva opera, fundamentalmente, através da sua capacidade ficcional⁴.

Como já referi na primeira parte deste estudo, são evidentes as marcas de platonismo e neo-platonismo que configuram esse itinerário da memória e que se aliam “à moderna noção de imaginário como força que concede a essa memória o poder de ficcionalizar a partir do real como uma espécie de itinerário de depuração”⁵. A força do imaginário é assumida pelo escritor no texto do seu pedido de insígnias doutorais à Universidade de Coimbra, onde reconhece, precisamente, a mitificação de Coimbra como um dos componentes fundamentais do mito da sua própria juventude, que outra coisa não é que *o transreal do seu encantamento e da eternidade que lá mora*⁶.

Esse imaginário pode tomar forma e nome de mulher. Mulher intangível, fugidia e idealizada. Mulher mito assumido de sonho e plenitude, que povoa a memória ficcional do narrador de *Até ao Fim* ou *Na Tua Face* como uma espécie de epifania fugaz dessa plenitude ansiada e presentida e de que a figura feminina presente no espaço do quotidiano do narrador é contraponto.

A loura Oriana, “a sem par”, que acorda, pelo nome e epíteto, reminiscências do mundo do romance de cavalaria, conhece em *Até ao Fim* uma morte precoce e inesperada, ainda no seio do próprio mito de Coimbra da

³ Aspecto que já estudei em parte “A Infância-mito e Vergílio Ferreira ou a Nostalgia da Arche”, *Actas do Colóquio Le Souvenir d’Enfance: Confluências*, 15, 1997, 203-217.

⁴ ‘Memória ficção’ lhe chama o narrador de *Até ao Fim*, Lisboa, 1989^a, 118.

⁵ *Op. cit.* p. 336.

⁶ “Ao Aceno da Legenda” pp. 127-128.

juventude. Em vão tentará Cláudio retê-la na nitidez ampliada de uma fotografia, como quem tenta, em vão, reter um derradeiro aceno de plenitude que se esfuma numa existência opressiva, de onde a linguagem espontânea do afecto, da emoção, dos sentidos foi cortada pela presença fria e dominadora da altiva Flora.

Esta mulher, pujante, implacável e centrada em si, como uma divindade pagã, torna ainda mais óbvio, para Cláudio, o vazio de uma existência de mitos perdidos, de caminhos deixados a meio, de referências desconstruídas – entre a saudade de Oriana, ou do que ela representa, e a dependência de Flora. O súbito recolhimento desta à Grécia consuma o seu distanciamento e inacessibilidade – a que dá voz a desconcertante carta enviada ao narrador. Não me ocuparei, no presente trabalho, das possíveis dimensões significativas desta carta. Direi apenas que ela é, na imagem que dá da Grécia, descrição do cenário adequado para acolher a natureza de Flora – cenário a um tempo sedutor, familiar, mesmo marcado pela banalização, ou de traços absolutamente herméticos, que não oferecem a possibilidade de situação ou o estabelecimento de uma relação referencial. Uma Grécia de desconcerto, onde se misturam o país mediterrânico, realidade geográfica, política e cultural de hoje, com a Grécia, realidade cultural de origens, que está e não está presente na primeira.

Tendo em conta a importância fundamental, acima referida e por diversas vezes reiterada pelo autor empírico, do diálogo com a Antiguidade na configuração do seu itinerário estético-filosófico, não pode deixar de me parecer sugestiva esta imagem desconcertante, desintegrada, da Grécia na relação, também desconcertante, que Flora com ela estabelece. Trata-se de um universo, a que Flora pertence, que não pode oferecer ao narrador uma referência positiva que lhe fundamente o seu quotidiano – antes lhe aparece como um texto labiríntico, de códigos e tempos sobrepostos, ilegível, incompreensível e agressivo a acentuar ainda mais a errância de um narrador perdido na sua própria existência.

Através de um outro tipo de relação distorcida com a Antiguidade – distorção certamente familiar ao classicista Vergílio Ferreira – constrói o autor o perfil de Ângela, a mulher do narrador de *Na Tua Face*, que o acompanha desde os tempos de namoro em Coimbra até à morte, já na velhice de ambos. Figura que se vai desprendendo do mito a partir do qual surge, como aproximação – Bárbara, a mulher sonhada como a figuração de um anseio de absoluto e plenitude, aureolada, na memória do narrador, pela Coimbra também mitificada dos seus anos de jovem estudante.

Bem diversa da estrutura circular dos tempos de *Aparição*, em que o próprio tipo gráfico diferencia o momento da narração do da memória e em

que esta parte de um tempo de escrita nítido e explícito no início do romance e no seu final, como uma moldura, é a circularidade de *Na Tua Face*. Circularidade implícita em que o presente da narrativa-memória se vai necessariamente destacando do que é evocado – evocações por vezes assumidamente ficcionalizadas dos tempos da juventude de Coimbra e do namoro entre Ângela e Daniel, e cruzadas com momentos da infância e juventude dos filhos, ainda em casa, ou os da velhice a dois, muito depois do suicídio de Lucrecio e da saída de Luz.

Só o penúltimo capítulo desvenda abertamente as regras do jogo – a situação a partir da qual o narrador parte para os seus itinerários de memória: a solidão na velhice, após a morte de Ângela, e a derradeira consciência de que os mitos que nos povoam são a marca deixada por uma referência a um absoluto que nos toca, nos persegue e nos abandona. E que toma, em *Na Tua Face*, nome e forma de mulher – Bárbara.

Assim, a circularidade do romance ganha um suporte no grito que o inicia e termina, a integrar a memória da juventude com o presente da velhice solitária: Bárbara! aparição de mulher que se manifesta, por si, como epifania de um mito, ou se esfuma, longínqua, na intangibilidade de todo o mito. Por isso ela é alegoricamente reconhecida como eterna, ao recolher para sempre à neblina do mar, com a face de novo liberta de rugas no esplendor de uma juventude readquirida, enquanto ao narrador fica o fruto caído desse mito: a sua distorção num quotidiano que implacavelmente o nega, mas que vive da sua ausência – o filho anormal que Bárbara deixa pela mão de Daniel.

Como demonstra Hélder Godinho, a presença da Mulher enquanto configuração do imaginário, envolvente e promissora de plenitude afectiva, fértil, criadora, espécie de consubstanciação do anseio de fusão amorosa, oculta-se e acena aos narradores vergilianos para além das mulheres do seu espaço próximo⁷. Pode essa presença ser sugerida pela unidade impossível de duplas fraccionadas, como as gémeas Aida/Alda em *Estrela Polar*, Sofia e Ana em *Aparição*, ou pela idealização de uma figura feminina para lá da sua existência quotidiana: Hélia de *Rápida a Sombra*, idealizada para além da dupla Hélia-Helena, Sandra de *Para Sempre*, ocasionalmente loura, encontrada na Soeira ('Solaria'), versão solar do mito de Coimbra, sobre Sandra, mulher do narrador.

Dois mitos convergem: o de Coimbra da juventude, pertencente, aliás, ao imaginário colectivo de todo o estudante que por aí passou e convertido por vocação no tempo-espaço de unidade original do sonho, do amor, do

⁷ *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, INIC, 1985, pp. 228-242.

fascínio das grandes questões abertas ao infinito e o mito da mulher amada, intacta, intangível, pertencente ao espaço da Coimbra imaginária e com ele fundida. Ambos são envolvidos pela voz, harmoniosa e dolente da guitarra ⁸:

Era uma noite de Maio já quente e doce e cheia do perfume do seu nome, nós subíamos para a rua de S. João, mas ao Arco do Bispo virámos para o Largo da Feira. Estavam perto os exames, Bárbara estudava com uma colega, às vezes dormia lá em casa para um estudo pela noite. Sentámo-nos na escadaria da Sé e todo o espaço deserto e brevemente iluminado ressoa-me à memória da nossa música dolente. E ao primeiro acorde da guitarra toda a noite oscilou. A noite, o espaço silencioso do largo. Havia neles uma guitarra oculta, os meus dedos desferiam as suas cordas. Plácida melodia ouço nela uma notícia que vem do lado de lá da memória, desde o ininteligível que não ousou decifrar. A toda a roda do largo as casas adormeciam. Sabia que a da colega de Bárbara era uma das primeiras, bastante para lá da escola primária, mas não sabia qual para a balada lhe bater à vidraça e ela a iluminar.
... Sentia a vibração no espaço deserto do largo, era necessário que ela ouvisse a minha oração. Como num templo, a prece não é o que diz mas a emoção do dizer, o frémito que a intensifica como o choro de quem pede. Ouvir-me. Dizer estou a ouvir no fundo do meu ser. Irei talvez ter contigo, caminharemos os dois de estrela em estrela até esgotarmos o céu. E provavelmente contra o tempo e a morte. Ouço a balada no eterno e eu estou lá à tua espera.

Mas essa convergência, tornada mais evidente em *Até ao Fim e Na Tua Face*, opera uma dissociação definitiva entre a mulher-mito e a mulher da arquipersonagem: assim ocorre com a loura Oriana, no primeiro dos romances, recolhida à morte inesperada em plena juventude coimbrã, que assim ganha a inteireza, frescura e distância própria de uma idade que não se esgotou. O próprio nome evoca intencionalmente, pelo epíteto que o acompanha – Oriana, a sem par – o contexto romanesco a que pertence: o da novela medieval de cavalaria.

Oriana revisitada na memória-ficção do narrador está presente pela marca gritante da sua ausência na altiva Flora, também distante e intangível, centrada em si, não pela morte, mas porque é excesso de força e vitalidade que não abre ao narrador um espaço de imaginação onde se realize – antes o corta e destrói com essa sua força irreprimível. Sendo excesso, destrói Cláudio, mais fraco, e tudo quanto sai dessa união de desiguais. Talvez esteja aí o verdadeiro motivo dessa espécie de suicídio que foi a morte do filho de ambos.

⁸ *Na Tua Face*, Lisboa, 1993², pp. 165-166.

Em *Na Tua Face*, como atrás já foi sugerido, a referência a uma unidade primordial de absoluto toma a forma de fascínio amoroso, de saudade por Bárbara, a figura intemporal de mulher que povoa também uma Coimbra da juventude convertida em espaço mítico. Bárbara pertence à ausência, à viagem que deixa Daniel, chegado tarde demais, no cais da estação ou funde-se com o mar – o absoluto, o desconhecido ⁹:

Por todo o corredor a agitação de fim de ano, último dia de aulas, um vozear imenso e ininteligível de todas as línguas do Mundo. Calo-as à violência no instante em que Bárbara vai assinar. É um silêncio opaco, ouço-lhe o ranger da caneta no papel, ela assina Bárbara de Vasconcelos Nobre de Sousa. E eu leio Babi. E imediatamente virou costas e o mar afogou-a no seu rumor. Subia alto agora o rumor da tempestade e em breve a iria submergir. Está certo? Não é preciso mais nada? disse-me ainda. Ouça, Bárbara. Ela sorriu e virou costas e desapareceu no mar.

O seu nome acorda, precisamente, reminiscências camonianas, parecendo o autor jogar também com a idealização feminina vinda da tradição petrarquista e neoplatónica, tal como o autor das trovas à ‘Bárbora escrava’ aproveita e subverte, embora de modo mais óbvio, o arquétipo da Mulher vindo de Petrarca e configurado depois com aspectos de pendor neoplatónico ¹⁰. A volátil Bárbara, mito sonhado no contexto coimbrão, é perseguida pela memória ficcional do narrador, pela marca de saudade que nele deixou. Saudade que mais não é que o vestígio de uma presença anterior a tudo, harmonia – neoplatonicamente – pressentida (*a plácida melodia* da música que a envolve) e, por isso mesmo, raiz do desassossego humano ¹¹:

Está bem. Suponhamos que nunca nos vimos, não a quero contrariar. Que é que isso quer dizer? Todo o amor começa antes de começar, devia saber. Começa num encontro que se não teve. E quanto mais antes, mais verdadeiro. O nosso encontro foi no eterno, que é onde vale a pena acontecer o que acontece.

⁹ *Na Tua Face*, pp.11-12.

¹⁰ Sobre o código da descrição do retrato feminino petrarquista, o tratamento neoplatónico da presença feminina e a sua subversão e reordenação na poesia camoniana, muito fiquei a dever ao valioso artigo da Doutora Rita Marnoto “Camões, Laura e a Bárbora Escrava”, *Mathesis*, 6, 1997, 77-103, como à gentileza das informações que me transmitiu oralmente e que me serviram de ponto de partida para as considerações feitas nas pp. 330-332 deste trabalho.

¹¹ *Na Tua Face*, pp. 22-23.

Intangível como o é todo o mito, anúncio ou projecção fugaz de plenitude desejada, Bárbara surge ou parte como mera presença ou ausência sem descrição física ¹²:

Ou mesmo Bárbara, que está em toda a parte. Mas ninguém apareceu e eu fiquei à espera. Devo ter esperado uma eternidade, que é a medida da impaciência. Eu estava voltado há muito tempo para a porta e havia já no ar o cansaço do dia. Mas esperei sempre e a certa altura a porta abriu-se subtilmente e Bárbara apareceu. Estava um pouco mais baixa e mais dócil e mais débil. E a face iluminava-se de um sorriso interior. E eu disse Babi. E ela disse o meu nome. E então conhecemo-nos na alma que passava de um nome para o outro e não havia nada por baixo. Ou havia mas não estava lá. Ou estava, mas num atrás de nós servil e que não era para ali chamado. Porque Bárbara olhava-me e eu olhava-ae havia um entendimento mútuo na essencialidade de nós, que está acima do belo e do mais vergonhoso.

Da idealização feminina esperar-se-ia, como ocorre com Oriana, a face branca e os cabelos louros, traços característicos dos povos setentrionais – dos ‘bárbaros do norte’, que fascinam, desde sempre, pela diferença, o gosto e a imaginação meridional. Traços que já configuram o código descritivo da mulher em Petrarca e que Camões desconstrói na sua Bárbara, ‘pretidão de amor’.

Vergílio Ferreira, por seu turno, ao esvaziar Bárbara de referentes físicos definidos, converte-a em espaço aberto, receptáculo de todas as projecções, sede do imaginário, quase marcada por uma referência de sagrado (*então olhei-a em deslumbramento e terror no intocável do seu ser* ¹³), e transfere para Ângela – é significativa a escolha do nome para esta figura – os traços físicos peculiares da idealização feminina em causa. Ângela é loura, de *cabelo louro correctamente enrolado à roda do pescoço, antes de descair para os ombros* (p. 13), tez alva e rosto redondo.

A relação entre Bárbara e Ângela, a mulher do narrador, assume um carácter quase alegórico, dentro deste recurso a elementos de inspiração neo-platónica. São amigas, vivem, em Coimbra, na intimidade da mesma casa, de modo que a figura de Ângela é tocada pela presença adivinhada de Bárbara. Mesmo quando Bárbara já não está e no cais da estação o narrador encontra Ângela a povoar a ausência de Bárbara: como uma espécie de mensageira caída – *angelos* – dessa plenitude perseguida, que acicata com a marca da saudade, mas permanece, sempre, inatingível.

¹² *Ibid.* p. 28.

¹³ *Ibid.* p. 29.

Nos momentos em que o narrador começa a pressentir ou a sentir, na memória, a ausência de Bárbara na essência de Ângela, o louro dos cabelos e a alvura da tez são percebidos como privação de cor, sinal de frieza e imperturbabilidade. Os traços angelicais coadunam-se com um comportamento assexuado, sem desejo nem empolgação. Tornam-se a materialização da inexpressividade, da inviabilidade de harmonia possível na relação que se inicia e consolida no hábito — baça e planificada. Os olhos coadunam-se com a tendência de idealização da mulher loura, segundo o protótipo nórdico, imposta, inclusivamente, pelos *media* nos nossos dias — são azuis (não escuros, como os do código descritivo nascido do modelo de Laura). Azul que toma, no contexto, uma carga de frieza. É sintomática a descrição do primeiro passeio a pé, após a partida de Bárbara¹⁴:

O sol explode contra o empedrado da avenida, o calor preenche-me o espaço de dizer coisas. Mas Ângela. Sóbria impessoal. Caminha a meu lado intocável à canícula, a face clara fresca, não sente calor? os olhos cor da água — nunca sinto. Nem frio? Pouco. Terás sangue nas veias? uma cor esmaecida para aquém do ardor, da turbulência, da inquietação. Bárbara, eu sabia-o, ia caminhando connosco, e eu dizia-lhe se se fosse embora? e ela afastava-se logo mas eu ia chamá-la outra vez. E Ângela assistia impassível, na certeza indiferente de uma ordem exterior da vida a cumprir-se, eu pensava. Tinha a face lavada branca natural, não se acendia o desejo na sua pele sem pintura, supus.

O trecho remata com o primeiro beijo a uma Ângela inalterável.

Característica para a descrição desta figura é a adjectivação em tríade, que ocorre acima, aplicada à face (*lavada branca natural*), como ocorrerá, entre outros exemplos, algumas páginas adiante¹⁵. Como traço comum ressalta a frieza e o processo triádico sugere, na sua *secura*, a exactidão esgotável nesta espécie de descrição classificativa — nada mais há fora dela.:

E quando chega ao pé de mim, tem uma cara fria branca assexuada. E uns olhos de minério azul. Não lhe perguntei por Bárbara porque se via perfeitamente que já estava integrada de si. Não podia pensar amor que só se pensa quando há uma pessoa por dentro e Ângela não tinha. Não podia pensar sexo que só se pensa quando há calor por dentro e Ângela só tinha fora. Mas havia uma estranha ordenação de linhas que de uma a uma lhe iam traçando o corpo.

¹⁴ P. 17.

¹⁵ P. 32.

O mesmo processo será aplicado posteriormente, na memória de tempos de vida em comum já longa, para a descrição do comportamento, como mais adiante notarei.

A viagem de regresso de ambos no combóio de ligação até ao centro de uma Coimbra vazia de Bárbara assume a dimensão de viagem iniciada a dois para o resto da vida, como um caminho inevitável de vazio e de equívoco.

A ligação a Ângela define-se, assim, à partida, como resultado de imagens sobrepostas: a imagem do que está para além dela e o narrador nela tenta encontrar, e a imagem dela mesma, fechada na sua impassível serenidade, como uma lei inevitável da natureza que se cumpre ¹⁶:

Sentámo-nos num banco de pau da carruagem e inesperadamente comecei a amar Ângela. Como se ama a essência de alguém em tudo o que a respirou. Amigos parentes. A casa em que viveu. Os objectos do seu uso e que foram também contaminados – mas não era só isso. Era Ângela em pessoa, olho-a pela primeira vez. Era a encarnação de um certo milagre que a transfigurava no que ela era, mas em transfiguração, qualquer coisa assim, bela e incompreensível. Todo o imaginário e iluminação dos homens pelos milénios, como o sol pela vidraça, e a vidraça é a mesma mas é outra, trespassavam-na e deixavam-na intata, eu penso-o agora para então, mas devo estar baralhado.

Ler-se-á mais adiante (p.33):

Ouçã, Ângela. Tudo isto é estranho e deve passar-se onde eu não estou. Mas há-de estar, naturalmente, disse ela. Você é extraordinária, Ângela, Você sabe que não é a si que eu amo. Quando ontem aconteceu aquilo, havia muita Bárbara em si.

Distanciado já, na memória, desse primeiro tempo de aproximação, o narrador reflecte sobre o que os terá aproximado e o que terá feito perdurar essa proximidade ¹⁷:

Gostava de saber por que te amo nesta forma estranha de te não ter amado nunca. Houve primeiro a ausência de Bárbara em ti e que deixara um sinal de presença como uma flor seca num livro. Mas depois cresceste sobre isso e deitei a flor fora. E não precisei de procurar quem me arrefecesse a parte mais quente do meu ser vital. Porque o amor é assim, tem o lado mais quente com que se é aos sacões e instável e o lado morno com que se é contínuo e estável.

¹⁶ P. 16.

¹⁷ P. 139.

A plenitude buscada no amor de juventude desenvolve no outro a idealização do que não é mas se percebe, para depois, pouco a pouco, a ilusão do instante pleno se desvincular da imagem da companheira e ficar esta, como ausência de plenitude, a preencher o cotidiano ¹⁸:

Hei-de saber melhor porque é que te amo agora. Como é que. O amor na juventude tem o seu limite na cama e na velhice num certo olhar de piedade ou por aí. Porque não é bem assim, deixa-me pensar. Na juventude o amor aquee-nos a cama, depois é uma botija para os pés, mas também não é isso, contigo não foi, deixa-me ver. Eu aquecia na imaginação onde não havia muito espaço para ti. Depois o calor transbordou para ti e tudo era como se fosse. E agora estás limpa inteira sem sobejos para lá e és outra e reconheço-te. Sentados ao fogão nesta casa à beira-mar, tu de um lado e eu do outro, e entre nós o lume, o rumor do que passou. E deixas-te adormecer e eu sorrio para dentro da pacificação.

Pacificação é a palavra-chave para esse quotidiano preenchido pelo outro, já sem o halo do instante pleno a mitificá-lo. A presença desse outro, concretamente de Ângela, mensageira de coisa nenhuma, adquire então a força poderosa e discreta do hábito. Hábito nascido e consolidado nesse espaço de solidão e vazio, deixado por uma eternidade simultaneamente desejada e impossível ¹⁹:

Houve primeiro, mas já falámos disso, ou não? houve uma presença em ti do que não eras tu e te ficava bastante ao lado. E houve depois digamos a tua velocidade ou oportunismo ou despacho para aproveitares a onda e não pensares mais nisso. Depois é que emergiu em ti realmente a tua beleza, não era beleza. Um certo modo sossegado de seres, mas a zero graus. E um dia reparei que me eras indispensável como o pão e a casa e a cama e o bater compassado do coração, a respiração sem acelerar. E mais coisas em que se não pensa e existem à mesma. O apoio impensado em que se repousa um braço. Tudo o que deixa de existir por existir mas que quando um dia não existe e nos confunde de pavor.

O reconhecimento de uma espécie de amor, fruto da aprendizagem pelo hábito, é verbalizado pelo narrador num misto de resignação e alguma amargura. Hábito em que a natureza vai cumprindo metodicamente as suas leis como um destino: procriar, alimentar os filhos, envelhecer. Pensamento bem presente num Lucrécio que se insurge contra a paixão amorosa, porque cria simulacros da pessoa amada na sua ausência e impede o justo

¹⁸ P. 123.

¹⁹ Pp. 235-236.

conhecimento²⁰, enquanto proclama o princípio *consuetudo concinnat amorem*²¹. – será, então, Bárbara o simulacro de um mito que apenas emana da fraqueza do homem e da sua incapacidade de a assumir?...E assim o homem se vai gastando, enquanto sonha impossíveis²²?

Mas tudo tem a razão estúpida de simplesmente existir, que é a razão inteligente desse existir. É a Natureza que se cumpre, Serafina. E a força recta que a tudo atravessa para ir dar ao esgotamento do seu incompreensível. A minha ideia é simples, vou-ta dizer. A minha ideia é que não há ideia nenhuma no que existe mas só no que existe em nós para a lá pôr. Simples, não é? O homem é um doente mental e quer que as coisas tenham a doença que é dele, é assim.

No comentário amargo de Daniel sobre as memórias da amante carinhosa da sua juventude estudantil, visitada depois como cadáver na morgue, para estudo na cadeira de Anatomia, reconhece-se referência semelhante à que foi feita no contexto do doutoramento *honoris causa* do escritor e que tem por fundamento explícito neste último texto o pensamento de Lucrécio sobre o Homem: *morbi quia causa non tenet aeger*²³.

Tal amargura é expressão do sobressalto de Daniel sobre a possível verdade desse sem sentido, por detrás do gesto humano, da memória, da arte e da beleza – questionadas frequentemente no romance pelo horrível, o monstruoso, a anti-idealização da caricatura, a arte-cópia ou a comercialização da escrita.

A tensão provocada por essa questão, nunca respondida, toma forma como tela vazia, sempre a ponto de ser pintada e transbordante de motivos, que acompanha a existência rememorada do médico-pintor (p. 87):

É um quadro que arrasto comigo há quantos anos? desde que a fúria me enrodilhou os nervos e os não pude ainda pôr no seu lugar. Pintei vários quadros antes deste último combate, chegarei um dia a vencer? haverá uma vitória na minha finitude?

Diverso é o modo como Ângela, desde os seus tempos de Coimbra, vive referida a Lucrécio – o “seu poeta”, como por mais de uma vez é dito. Nesta diversidade se desenha com nitidez o abismo entre Daniel e Ângela, que nada têm de comum – a não ser as relações familiares que ligam como uma teia as suas duas existências.

²⁰ *De Rerum Natura*, 4. 1141 *sqq.*

²¹ *Ibid.* v. 1283.

²² *Na Tua Face*, pp. 68-69.

²³ *De Rerum Natura*, 4. 1070.

Lucrécio lido por Ângela representa o verdadeiro contraponto do quadro de Daniel: uma referência de estabilidade, de automatismo para um espírito programado, sem inquietações, a *zero graus*, imperturbável como a visão da própria mecânica da natureza do poeta latino (*era uma face terrivelmente fria natural ... Devias ter por dentro a moral da Natureza, que não tem moral nenhuma, suponho*, p. 12). O que transparece no próprio rosto de Ângela, *redondo neutro tranquilo como uma moral planificada* (p. 11), *cara fria branca assexuada. E uns olhos de minério azul* (p. 32), no andar *certo preciso exacto como uma lei de sintaxe*, na inteligência *uma tesoura que lhe recortou as ideias e o seu espaço de manobra fora delas* (p. 87).

Lucrécio representa um repositório de gestos e receitas que lhe regem a vida, desde o repúdio do amor apaixonado ao comportamento impassível na união sexual²⁴ ou aos conselhos dados a amigas sobre a melhor forma de engravidar²⁵.

Esta ligação a Lucrécio inscreve-se num contexto mais lato: o do seu modo de ligação à Antiguidade como grande referência cultural de origem, que o autor empírico reconhece e explicitamente assume. A Ângela de Coimbra é estudante de Filologia Clássica e prosseguirá carreira académica até à cátedra em Lisboa. Desde sempre o narrador a lembra organizada e laboriosa *como um insecto* (p. 244), na planificação metódica e igual das relações familiares e ocupações profissionais, mutuamente equiparáveis. Sente-se que têm, no seu incessante cumprimento, muito mais a dimensão de tarefas do que de expressão do verdadeiro agir ou sentir humano²⁶:

E imediatamente Ângela distribuiu o olhar por toda a sala e começou a arrumar. Havia muitos cinzeiros cheios, despejou, limpou, e livros pelo chão, pô-los na estante, almofadas, candeeiros, quadros, fotografias – aí não mexas. Era uma filha desordenada, aí não. Foi lá dentro, cirandava, vejo-a agora multiplicada na aceleração da memória, arrumar limpar ordenar, vejo-a. Correcta fria classificada. Oh mãe. Disparada velocíssima energética, vejo-a no traçado rápido da sua geometria.

De novo apreciamos, no contexto da descrição do comportamento de Ângela, a tríade de adjectivos.

²⁴ *De Rerum Natura*, 4. 1268-1277.

²⁵ *De Rerum Natura*, 4. 1264-1266: *...nam more ferarum/ quadrupedumque magis ritu plerumque putantur/ concipere uxores, quia sic loca sumere possunt,/ pectoribus positis, sublatis semina lumbis.*

²⁶ P. 112.

São essas tarefas destituídas de um sentido mais amplo e que se cruzam ou coincidem, como o amamentar do filho enquanto continua, concentrada, o seu trabalho classificativo sobre Homero:

Estabelecia o horário das mamadas entremeado ao trabalho da Faculdade. Às vezes colidiam e metia-os um no outro, o miúdo mamava para um lado e ela ia trabalhando o seu Homero para o outro. Ângela, minha querida. Tinhas o rigor do Universo intercalado ao teu ser, o rigor da órbita de um astro. Uma coisa assim. Certa fria precisa. Perfeita.

Aquilo a que Ângela chama cartas de namoro, pretensas “cartas de amor”, trocadas com toda a formalidade com um colega de nome Horácio, representam uma total desvirtuação da manifestação expressiva do sentimento amoroso. São exercícios formais, desvinculados da experiência que se traduz em linguagem. Mais ainda, não distinguem, sequer, linguagem amorosa de linguagem de cortesia. Cartas trocadas em latim, como exercício académico da língua e onde se reconhece um estilo determinado pelo modelo epistolográfico ciceroniano – como se vê, muito distante da expressão amorosa.

O amor morto, sem expressão, no exercício gramatical, é uma das manifestações da completa perda de sentido da Cultura Antiga como o grande texto onde as nossas próprias raízes ganham vida e referência, onde a primeira voz do desassossego pela natureza do *cosmos* e pelo sentido da vida humana se faz ouvir. Onde toma expressão poética, pela primeira vez, o fascínio da beleza e a graça do sorriso no sorriso de Calipso²⁷.

O retrato de Ângela como filóloga assenta num protótipo saído da escola positivista levada até às suas últimas e mais negativas consequências. Toda a referência do texto se perde e com ela o próprio sentido, para o texto se converter num corpo morto de um repositório material a ser dissecado no que tem de mais bizarro. Tal como o cadáver na morgue da lavadeira Serafina, outrora corpo vivo capaz do calor amoroso.

Fazem parte deste retrato o hábito da citação erudita, a banalização do mito, contado ao narrador pela mulher como uma colecção de curiosidades que lhe é familiar, a escolha dos temas de investigação, como o inventário dos palavrões em Marcial, as interjeições gregas (vocabulário de carga semântica mínima), o dicionário abreviado de mitologia (ou seja, o esvaziamento da riqueza do mito), ou Lucrécio, acriticamente lido e convertido em receituário, ou ainda a contabilização comparativa de pormenores nos jogos da *Ilíada* e da *Eneida*²⁸.

²⁷ P. 204. Trata-se de uma alusão a *Od.* 5. 180.

²⁸ Trata-se dos jogos fúnebres em honra de Pátroclo, descritos por Homero na *Ilíada*, XXIII e dos jogos fúnebres em honra de Anquises, descritos por Virgílio na *Eneida*, V.

A miopia progressiva de Ângela, convertida depois em quase-cegueira, ganha o valor figurativo da sua progressiva estranheza à vida do texto e às grandes questões que o suportam. Ela significa a incapacidade leitura que sempre a acompanhou, na frieza classificativa da sua existência²⁹:

...lê-me qualquer coisa em tradução, Dani. Citava muito. E eu pensava – acaso leste algum dia? acaso leste a vida por baixo do bolor erudito? mas agora lia. Homero Píndaro Ésquilo Sófocles. Agora eu lia-lhe.

Na diferenciação entre *lia* e *eu lia-lhe* cabe todo o fosso de solidão e incomunicabilidade entre o narrador e a mulher. A leitura em causa é a descoberta do texto clássico pelo narrador, que com ele vibra, projectando o seu encantamento sobre a audição de Ângela – que adormece, afinal, durante a leitura.

Mas no acto de ler-lhe, para compensação da cegueira física, se denuncia, simultaneamente, uma ternura consolidada pelo hábito da convivência, mesmo no vazio de um possível sentido comum para a vida.

Ironicamente se cumpre assim, de algum modo, para um narrador desencantado, a máxima do poeta epicurista citada por Ângela com convicção: *consuetudo concinnat amorem*.

Essa forma de cumprimento preenche o quotidiano de uma existência avaliada desde a juventude até ao presente da narração, situado na última fase da vida. Quotidiano cumprido como distorção desse apelo de absoluto do narrador. Ele é o filho disforme de Bárbara deixado à vida de Daniel, depois de encerrada a memória-narração, quando Bárbara se perde, para sempre, no infinito, no mar, e deixa, atrás de si, como a camoniana Dinamene, o último rasto de saudade³⁰. Bárbara a não grega, o espaço aberto de um sonho de libertação e plenitude, para além do peso restritivo de todos os cânones, saída da própria capacidade poética de criação que os subverte e os integra, por essa chama genial da poesia camoniana, por oposição a Ângela, a classicista, o peso opressivo e ordenador de instituições e cânones que suportam mas abafam também o quotidiano e o esvaziam de criatividade, o desgaste do homem na banalização e esvaziamento referencial das suas próprias raízes. Mensageira sem vida de coisa nenhuma. É esse o sentido da sua beleza baça, amorfa e estandardizada.

²⁹ P. 203.

³⁰ Sobre a figura de Dinamene e o entendimento do seu nome em Camões veja-se M. H. da Rocha Pereira, “Nomes de Ninfas em Camões”, *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, 1988, pp. 31-44.

Mas o caminho que vai de Bárbara a Ângela, na memória narrativa, e em que Ângela vai progressivamente dominando o cotidiano de Daniel, assume foros de inevitabilidade como se o peso impositivo dessa inércia representasse uma lei geral da existência humana. E como se do vazio fatalmente cavado no cotidiano exemplar destas duas existências surgissem os próprios fios que vão tecendo a trama sutil que o torna suportável – o hábito.

O romance termina, no entanto, centrado em Bárbara, com o grito lançado a partir da terra firme que prende o narrador, a partir da presença do filho disforme que é o fruto da relação do narrador com aquilo que não viveu – mas apesar de tudo um grito, com a energia concentrada que o liberta para a bruma incerta do mar, aonde o mito recolhe mas de onde acena com a sua oculta e incerta presença.