

VERGÍLIO FERREIRA – EM NOME DE FLORA*

O percurso romanescos de Vergílio Ferreira revela, a par da paixão pela filosofia, sempre renovada no contacto assíduo com os grandes pensadores que marcaram a sua formação – a académica e as outras – o desejo de criação de uma verdade anterior a todos os modos racionais de pensar a vida, uma verdade que, como ele próprio diz, «é amor, porque toda a relação com o mundo se funda na sensibilidade».¹ De que modo é que este desejo dialoga com a sua formação clássica no romance *Em Nome da Terra* é o que vou tentar mostrar. Limitar-me-ei no entanto à interpretação dos elementos que explicitamente revelam essa filiação cultural, e não àqueles que a estrutura profunda da obra pode manifestar em latência. E, porque a relação do narrador vergiliano com os Antigos nem sempre é muito ortodoxa – se entendermos por ortodoxia, neste campo, uma visão demasiado deslumbrada da Antiguidade greco-latina, com a qual um diálogo de igual para igual é verdadeiramente impossível – falarei da Antiguidade no romance *Em Nome da Terra* não como influência mas como *presença* e caracterizarei a relação do autor/narrador com ela como *diálogo* ou *resposta a uma interpelação*.

A narração feita pelo protagonista na forma de uma carta que, do lar de idosos em que se encontra, vai escrevendo à mulher já morta e ainda desesperadamente amada, é, como o próprio diz, a sua «preparação para a morte»². A morte é, como sabem os leitores de Vergílio Ferreira, um dos

*Este texto representa, com ligeiras alterações, uma comunicação apresentada no I Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra de 4 a 6 de Junho de 1998.

¹ FERREIRA, Vergílio – *Pensar*, Lisboa, Bertrand Ed., 1992, p. 12.

² FERREIRA, Vergílio – *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand Ed., 1990, p. 125.

seus temas, se não mesmo, o seu tema obsessivo. Em *Aparição* dizia o narrador Alberto Soares a dado passo³:

«Portanto eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverosimilhança da morte. E nunca mais até hoje eu soube inventar outro.»

No romance *Em Nome da Terra* mantém-se o problema: a busca de João Vieira, o protagonista, é a de dar um sentido à vida em face da inverosimilhança e também da proximidade da morte.

Ora se a morte representa uma primordial inquietação, já que existe desde que há homens no mundo, ela é-o muito fortemente entre os Gregos, e fundamentalmente em Homero. Vêmo-lo nos mitos dos heróis que, como Aquiles, perante o horizonte inescapável da morte, procuram superá-la através de actos heróicos que lhes garantam a fama – forma possível de a negar. Vêmo-lo até, ao nível vocabular, na recorrência da expressão βροτὸς ἄνθρωπος que designa como ‘mortal’ o homem, o ser humano, assim definido por aquilo que o separa, não dos animais, mas dos deuses. A maior angústia do homem, se de angústia podemos falar a propósito dos heróis homéricos, nasce da tensão sempre latente entre a constatação da sua efemeridade e uma aguda intuição da sua própria grandeza, o que ao mesmo tempo os distancia e aproxima da condição divina.

Sem pretender ver aqui uma influência directa, como é óbvio, não deixa de ser curioso que, apesar de em Deus já não acreditar, é a condição divina, enquanto símbolo de eternidade e absoluto, que continua a ser o ponto de referência pelo qual o protagonista se mede; e de uma tensão semelhante à dos heróis homéricos nasce a revolta de João Vieira, quando, na sua ânsia de absoluto e perfeição exclama⁴:

«Que erro, querida, sermos humanos e fraccionários.»

Mas se esta evocação de Homero é possível e quase inevitável para quem com ele convive, não menos inevitável e pertinente é reconhecer a presença de outros interlocutores ao longo de uma ficção que o protagonista define como «preparação para a morte». Com efeito, a ideia de que a morte exige um exercício preparatório, digno da sua importân-

³ FERREIRA, Vergílio – *Aparição*, 19ª ed., Lisboa, Bertrand Ed., 1992, p. 49.

⁴ FERREIRA, Vergílio – *Em Nome da Terra*, p.10.

cia, está expressa no *Fédon* (64 a), onde Sócrates atribui à filosofia essa função⁵:

«O comum das pessoas está, provavelmente, longe de presumir qual o verdadeiro alvo da filosofia, para aqueles que porventura o atingem, e ignoram que a isto se resume: um treino de morrer e de estar morto.»

Também Cícero, mais tarde, nas *Tusculanas* (1,74) retoma esta ideia, afirmando⁶:

«A vida inteira dos filósofos é uma preparação para a morte.»

Estas referências são tanto mais importantes quanto o próprio Vergílio Ferreira mais de uma vez as cita e defende em outras obras suas, nomeadamente, no ensaio «Da Fenomenologia a Sartre» e no livro intitulado *Pensar*. No primeiro, o filosofar é identificado com a «nua gravidade com que se deve enfrentar a morte»⁷; no segundo, diz o autor (p.134):

«Que há de mais importante para a vida do que saber que há morte? Filosofar é prepararmo-nos para ela. Disse-o Sócrates. Disse-o Cícero. Disse-o Montaigne. Di-lo tu também, que também és gente.»

Tendo presente este dado, forçoso é concluir que a afirmação do narrador não é completamente inocente, ela sugere uma interpelação, e tudo o que ela implica aparecer-nos-á como resposta a essa interpelação. Assim o leitor é de certa forma convidado a procurar perceber de que maneira se realiza na obra esse exercício, e em que medida é que se lhe pode chamar filosófico.

Algumas páginas antes de assim definir o agora que vive, já João Vieira tentara explicar essa espécie de rito preparatório (p. 45):

«Prepararmo-nos para a morte é irmos morrendo tudo até ficarmos só cheios de nós.»

⁵ AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de – *Platão. Fédon*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Minerva, 1988, p. 51.

⁶ FOHLEN, G. – *Cicéron. Tusculanes*, Paris, «Les Belles Lettres», 1931.

⁷ FERREIRA, Vergílio – *Da Fenomenologia a Sartre*, in SARTRE, Jean-Paul – *O existencialismo é um Humanismo*, 4ª ed., Lisboa, Presença, 1978, p. 72.

Mas que esta é apenas uma definição provisória, uma tentativa de definição, di-lo ele próprio logo a seguir:

«É duro, eu sei. Tão duro que se calhar daqui a pouco já penso de outra maneira.»

E qual é, afinal, a melhor maneira de pensar sobre o assunto? Podemos inferi-lo das palavras que seguem:

«Mesmo agora estou a pensá-lo, mas o sentir está um pouco ao lado, a ver como é.»

A hesitação decorre portanto do facto de não ser possível integrar o sentir naquele pensar, o que nos leva necessariamente à conclusão de que é de uma outra ordem o pensar de que aqui se trata. Qual?

Ao longo do romance vários são os passos em que o protagonista classifica como filosóficas as reflexões que a sua recordação emocionada vai desencadeando. Mas se um certo hábito especulativo em que ele se compraz, e uma tendência para subir do particular ao geral, parecem aproximar-se das características da actividade filosófica, o certo é que dela divergem essencialmente. E o próprio narrador vê alguns desses momentos como cedência a uma espécie de vaidade, algo de que tem necessidade de se desculpar – «Penso agora, deixa-me filosofar um pouco...» (p. 27), ou «Mas já filosofámos bastante...» (p. 28), ou ainda «chega de filosofia» (p. 84) – e que chega mesmo, algumas vezes, a ridicularizar (p. 20):

«Os grandes sistemas do universo, as grandes catedrais do pensamento – um pouco me entretenho a filosofar, manquejando nas muletas.»

Ou ainda, quando observa os velhos a comer (p. 37):

«A última oportunidade da sua realeza, pensei com um pouco de altura especulativa.»

E logo depois:

«Antónia está parada com as toalhas no braço, mas eu olho ainda com um bocado de filosofia.»

Mas todo o romance manifesta uma essencial divergência, pois se à filosofia preside uma preocupação de verdade, não é com certeza essa a

verdade que ao narrador importa. Muito pelo contrário. O que ele realiza é uma autêntica operação de desconstrução, de desmontagem, umas vezes por via da caricatura e da ironia, como veremos mais adiante, outras por via de uma crua lucidez, de todas as verdades que se pretendem impor como tal, e de tudo o que é empolamento e pose intelectual. Em vez delas anuncia uma verdade nascida da sua capacidade inventiva de transfigurar o real, nascida do encantamento com que se sente o mundo antes de o começar a pensar. É assim que o acto de assumir a vida e preparar-se para a morte se faz através da recuperação de um passado que o narrador, qual deus no fim dos tempos, tem poder para purgar de todo o germe de corrupção que nele habitava, e o transformar em eternidade. É à memória que cabe esse trabalho, uma memória poética, inventiva, fingidora, que tudo recria pela emoção.⁸ Trata-se portanto de um processo mitificador, ou seja, o acto de criar «uma coisa que não existe e é portanto a forma mais forte de existir» (p. 120). É este o projecto do protagonista, anunciado logo nas palavras que abrem o romance (p. 9) e sempre retomado, como quando diz (p. 177):

«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 e maus cheiros. Nem podridão e desespero humano. Nem loucura. Nem morte.»

Não, não se trata do mundo das essências de Platão, nem tão pouco dos novos céus e da nova terra anunciados numa das profecias finais do Apocalipse, que estas palavras poderão lembrar.⁹ É que a apetência demasiado humana de absoluto não encontra satisfação em lugar nenhum fora do homem¹⁰, agora transformado em princípio e fim de todas as coisas.

⁸ Cf. FONSECA, Fernanda Irene – *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p. 55.

⁹ Esta semelhança com o Apocalipse foi também notada por BRÉCHON, R. – *Métamorphose du Roman*, «Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária. Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto», Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 118.

¹⁰ Algo semelhante defenderá Vergílio Ferreira em *Pensar*, p. 67: «Aprender é reconhecer. E só se aprende o que já se sabe, tudo o mais que se aprende apenas se decora para depois se esquecer. Platão não o soube com a sua «reminiscência». Mas sobretudo errou ao inventar um lugar donde se aprendeu. Porque esse lugar está em nós.»

Por isso é possível ao narrador proceder a uma espécie de apoteose, uma apoteose *sui generis*, em que o corpo, marca visível da finitude humana, pode todavia condensar toda a grandeza da divindade (p. 20). É a «transcendência corpórea» (p. 56) de que fala João a propósito do corpo inventado de Mónica, é a «religião que não há» que ele pretende construir (p. 126).

Em suma, se de filosofar aqui se trata só pode ser de um *filosofar com o coração*, ou, nas palavras do narrador, com a «imaginação sensível» (p. 32). É esta a resposta do romance, uma resposta subjectiva, que não cabe em nenhum sistema filosófico, mas se inscreve no mundo de uma verdade ficcional, aquela que só a arte pode criar. Esta a sua forma de participar num diálogo que tem gregos e latinos como mais antigos interlocutores. Esta também a resposta de Vergílio Ferreira que, ainda há pouco tempo afirmara¹¹:

«Sei afinal apenas que o homem é o seu impossível e que é esse impossível que sempre me perturbou. E sei que a verdade mora na minha originária comoção.»

Dentro deste processo de mitificação do passado, e deste singular exercício de preparação para a morte, tem um papel fundamental o fresco que representa a Primavera ou a deusa Flora. Trata-se de um fresco encontrado em Estábias, cidade da Campânia que, tal como Pompeios e Herculano, foi destruída pelo Vesúvio¹². Esta nota supostamente erudita é do conhecimento do narrador que, tendo-se referido a ele, desde o início, como «fresco de Pompeia», a certa altura parece ter necessidade de clarificar (p.126):

«—olho o fresco de Pompeia. Ou não bem de Pompeia mas de Estábias que fica logo a seguir e ao sul. Ou talvez não de Pompeia mas Pompeios que é um nome feio como um trombone (trombone?)»

¹¹ FERREIRA, Vergílio – *Do Impossível Repouso*, «Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária. Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto», Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 36.

¹² O fresco de Estábias está actualmente no Museu Nacional de Nápoles, mas uma sua reprodução pode encontrar-se em ROCHA PEREIRA, Maria Helena da – *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. II, *Cultura Romana*, entre as pp. 490-491.

Mas umas linhas mais abaixo diz:

«Não conheces o fresco de Pompeia, tenho de to mostrar.»

Retomar a designação cientificamente errada de «fresco de Pompeia» é uma forma de negar a importância do rigor num universo que está para além dele, e que é o da sua sensibilidade. Também a rejeição, por ser feio como um trombone, do nome Pompeios – a forma mais correcta de transliterar um vocábulo que em latim é plural (Pompeii, Pompeiorum) – constitui uma tomada de posição, assumida em nome de um sentimento estético, esse mesmo que define a sua relação com o mundo.

O mesmo se diga quanto à interpretação do quadro. À falta de dados seguros, os estudiosos têm-no visto como uma representação da Primavera. Como entre os Romanos Flora era a deusa da Primavera, fácil é fazer a ligação entre aquela figura feminina e a referida divindade. Mas não é a exactidão que interessa ao narrador, como se pode ver na continuação das suas palavras:

«Representa a Primavera, o fresco. Ou talvez a deusa Flora para ser mais corpórea contigo.»

Importante é a iluminação que aquela pintura lhe proporciona, importante, mais do que aquilo que lá está, é tudo o que o seu olhar lá colocou. E assim se compreende a necessidade que João tem de dar a conhecer a Mónica um fresco que afinal tinha vindo da casa de ambos.

Esta imagem pictórica que o narrador obsessivamente convoca funciona como dispositivo desencadeador da sua «imaginação sensível». Ela é um de três objectos que João Vieira pede à filha que lhe traga de casa. Os outros são um Cristo que ele trouxera da aldeia depois da morte de sua mãe, e um desenho de Dürer, que representa a morte – um esqueleto montado a cavalo e com uma coroa na cabeça.

O carácter simbólico destes objectos, fica claro, não só por surgirem repetida e repetitivamente ao longo da narração, mas porque o esforço de os interpretar parte do narrador, que, de resto, rejeita algumas leituras possíveis, nomeadamente a do capelão do lar que vê naquele tríptico com o Cristo ao meio (assim os dispusera João) a orientação da mão de Deus (p. 68).

Para lá do significado da sua associação em tríptico, de que não me ocuparei, cada uma daquelas imagens tem por si só um valor simbólico.

Impossível não ver no fresco de Pompeia e no Cristo a referência às duas matrizes do pensamento (e do sentimento) ocidental – a greco-latina e a judaico-cristã (aqui com especial destaque para a vertente cristã). Mas representam sobretudo neste romance dois modos de estar no mundo, inseparáveis dos respectivos modos de ver o homem e a divindade. À ideia helénica de deuses estão subjacentes as noções de imortalidade e de beleza, a que os homens aspiram, acompanhando a sua formação espiritual, do aperfeiçoamento da sua forma física; no universo cristão, a perfeição atribuída a Deus tem menos que ver com um juízo estético, do que com um juízo moral, e o homem, na óptica revoltada do protagonista, não só não aspira à beleza, como parece cultivar a fealdade e o sofrimento. É isto que ele sente antes de lhe ser amputada a perna esquerda, quando responde à tentativa de consolo de Teo, o seu filho padre (p. 196):

«Não me venhas com essa porcaria
– estou-me nas tintas para o vosso paleio desprezível, o corpo é meu, conquistei-o devagar e com aplicação, vós tendes nojo do corpo, vós quereis o homem mutilado para a vossa doutrina ter aplicação, tendes um desprezo vil por tudo o que é perfeito, e como é que vos entendeis com um deus cínico que me fez com duas pernas e agora me empalma uma?»

A beleza do mundo dos mitos antigos vai melhor com o quadro em que se move a ficção de João Vieira, daí que seja notória a sua preferência pelo fresco de Pompeia. É que, se Flora remete para esse mundo em que se movem as deusas e as ninfas, sugeridas aqui pela beleza do seu perfil e a «leveza do seu passar», ela não deixa de figurar como corpo, «corpo esbelto como um voo de ave», corpo perfeito de uma «deusa grave e aérea» (p. 127). A reprodução do fresco é também a única presença cujo desejo ele sabe justificar sem hesitação: diz que o pediu porque «se parecia imenso com a essência de ti» (p. 46).

É a essência de um ser depurado de «todo o lixo circunstancial que passou» que João Vieira pretende recuperar. Por isso é ali que encontra Mónica e não na sua fotografia.

Importante se revela também o valor simbólico da notação primaveril que o fresco contém. A Primavera é um tempo de renovação, de renascimento, e é precisamente esse tempo que João quer fixar, e nele fixar-se, irmanando-se à natureza no seu acto criador, e assim fazendo do seu poder criativo uma parcela do movimento regenerador do Universo. Num passo

em que, não havendo qualquer menção directa ao quadro, dele nos lembramos imediatamente, são estas as suas palavras (p. 103):

«Está um lindo dia de primavera, vejo-o agora através da janela de lá, no nosso segundo andar. Vejo-o lá e transporto-o agora para uma alegria clara e livre como uma face jovem, ó sol novo dos começos do mundo. É primavera e não me apetece sair dela, é a terra natal de todos os sonhos da vida, mesmo que lá não tenha nascido nenhum. (...) Primavera da luz, do fulgor de se ser, incorruptível eterno. Primavera triunfal, da fúria da vida, da beleza uterina, de um corpo ao vento como a glória...»

Num movimento inverso àquele que a memória opera ao filtrar o passado de «todo o lixo circunstancial», se dá aquilo a que acima aludi – a desconstrução corrosiva das verdades rigorosas e sistematizáveis, cujo valor surge anulado pelo filtro do humor e da ironia, já que só em nome da sua vanidade tem o narrador legitimidade para inventar uma outra.

Processo crítico mordaz, dele não escapa a Antiguidade greco-latina, ou pelo menos, uma sua vulgar forma de apropriação que transforma a cultura antiga em discurso da autoridade, pensamento acabado que ou não se discute, e está pronto a ser usado a preceito segundo a ocasião, ou é reduzido ao espaço por demais erudito e fechado das discussões académicas. Este uso estéril do legado cultural que herdámos está muito bem representado por exemplo pelo capelão do lar de idosos, figura que caricaturiza um certo tipo de classicista, e particularmente de seminarista, sempre pronto a citar os Antigos, e que acerca de tudo tem sempre um pensamento em latim para ajudar à persuasão. Contra a sua tentativa falhada de o convencer da sublimidade da velhice, com o argumento do Cícero *dixit*, se insurge João com veemência (pp. 68-69):

«Depois dissertou sobre a velhice e o injusto descrédito ou desprezo a que é votada, falou-me mesmo de um livro ou tratado de Cícero sobre ela em que se realça a sua grandeza e dignidade com exemplos históricos, citou-me mesmo algumas frases em latim para confirmar, propôs-me trazer o livro mas eu disse-lhe não quero, tudo isso é uma aldrabice. Ele horrorizou-se e foi-se embora.»

A reacção do padre, que se horroriza perante uma afirmação tão despidorada, e se revela incapaz de responder, demonstra a sua subserviência em relação a um saber transformado em dogma, assimilado só ao nível

da memorização, evidenciando afinal em si próprio a menoridade mental que a sua preleção parecia atribuir ao interlocutor. Além do mais, ele parece esquecer que Cícero viveu num tempo em que os velhos não eram metidos em lares. Ao *De Senectute* e à sua forma empolgada de falar sobre as virtudes da velhice, a única resposta possível de João Vieira é abrir as portas do lar e mostrar a realidade que ele contém. É contar, aparentemente sem apelos ao sentimento, a pungente humilhação que ele próprio vive, desapossado da sua dignidade.

Outro exemplo da esterilidade de um saber meramente informativo é o da personagem Firmino, companheiro de João no lar de idosos, que este apresenta como indivíduo «muito ilustrado», de «opiniões muito seguras, inabaláveis» (p. 107), mas que afinal revela total incapacidade de opção, pois para todos os assuntos lhe faltam as provas decisivas: «quem podia garantir que tem em mão todos os prós e os contras, todo o conhecimento que interessa ao problema?» Por isso é a favor do capitalismo mas também do comunismo, do absolutismo e do liberalismo, da monarquia e da república, e assim por diante. E nem quando João Vieira lhe atira com o assunto supostamente indiscutível do bom desfecho da batalha de Salamina em que se decidiu o destino do Ocidente, Firmino só consegue dar como opinião os seus conhecimentos acerca de *Os Persas* de Ésquilo, perante os quais o protagonista se encolhe, «diante do seu peso em ilustração» (p. 112). Mas quando este insiste em saber a posição do seu interlocutor, Firmino não sabe decidir (113):

«E como saber? A vitória dos gregos foi a da razão e da cultura. Mas como não ver que essa razão e cultura nos privou precisamente da razão e da cultura dos outros? Decidir em Salamina pelo Oriente ou Ocidente é impossível.»

Breves referências aos Antigos surgem também no episódio do jantar em casa do Pereira Monocular, professor de João Vieira no curso de direito, no contexto de uma caricatura ao método académico de investigação que pressupõe o estudo de todas as teorias acerca do assunto a tratar desde as suas mais antigas formulações, e sobretudo uma caricatura ao discurso fechado dos eruditos de que é sintomática, desde logo, a descrição do escritório do professor (p. 149):

«Havia muito saber nos armários estantes com vidros reposteiros para o isolarem na sua intimidade racionalidade da profanação miséria grosseria doméstica.»

Levada a cabo por personagens fictícias não identificadas no texto, a discussão filosófica e erudita à volta do direito e das leis afigura-se completamente artificial e oca ao narrador, como o demonstra a forma abrupta, com que a ficção irrompe dentro da lembrança de um momento da vida que a narração fazia crer real, e o humor desconcertante das palavras que vêm interromper uma conversa cheia de gravidade (p. 149):

«– Está lá fora um senhor que pede muita desculpa mas diz que o homem é no geral um grande filho da puta.»

Mas demonstra-o também a reprodução fragmentada dos discursos por parte do narrador, uma amálgama de frases ditas a um ritmo acelerado como se não devessem ser tidas em conta, o que exprime o enorme cansaço perante um fraseado já gasto e desprovido daquilo que é para o narrador fundamental – dar um sentido à sua vida. Que lhe interessam pois as discussões de dedo no ar à volta do *jus naturale*? Que lhe interessam as posições do estagirita – designação que por si só remete o assunto para um plano puramente académico de discussão – acerca da *fisis* e do *nomos*? E finalmente a crítica à apresentação do pensamento antigo como algo que se tem na manga para arrumar o oponente (151):

«Já os sofistas, eu tenho aqui no miolo uma frase de Trasímaco «afirmo que a justiça não é senão o que convém aos mais fortes'.»

E nós imaginamos o narrador enfasiado a perguntar: «Está bem, e daí?». É que os moldes em que a questão se deve pôr têm de ser outros: «que é a lei? que é que quis dizer a minha vida, sua funcionária?» (p. 137), «que é que eu fui em responsabilidade própria para dar contas à morte?» (p. 153) E a resposta possível é formulada em termos de desejo (p. 153):

«Deve haver uma lei inscrita no eterno, a cumprir no infinito, que é onde se fazem todas as contas. Uma lei em que se inscreva o homem que mata e o lobo e o cordeiro e a formiga e a toupeira que estragava as culturas ao meu avô. E que os deuses cumpram. E os astros.»

Para lá de todas as teses construídas para explicar a realidade o que é que permanece? «A verdade das coisas» que João tivera o privilégio de aprender do avô (p. 50):

«E foi o que me deixou – um entendimento da terra pela comunhão, quero dizer por uma relação de identidade, Mónica, uma forma de se ser em comum,

MARTA VÁRZEAS

de tudo se fundir num destino igual para as contas gerais, minha querida, qualquer coisa assim a fazer no incognoscível. Não foi coisa que eu soubesse logo nem depois nem depois. No fim. O que é importante não se sabe logo quando se sabe, querida. Fica em nós, leva tempo e tempo a dar-nos a volta ao sangue e ao barulho que nos ensurdece e nos não deixa ouvir. E só então, enfim, a gente acaba por saber.»

Filosofia? Talvez, mas com o coração e a candura da infância.

Marta Várzeas