

**Dar o coração perante o corpo
OU
Dinâmicas da misericórdia no
romance de Lídia Jorge**

*To give the heart in the presence of the body
or
Dynamics of mercy in Lídia Jorge's novel*

Mafalda Sofia Borges Soares*
Faculdade de Letras da Universidade de
Lisboa / Sorbonne Université

Resumo: O principal propósito do nosso artigo é analisar algumas representações do corpo “envelhecido” no romance *Misericórdia* de Lídia Jorge, compreendendo de que modo a autora portuguesa exerce, pela escrita, uma forma de resistência face a determinados preconceitos sobre a terceira idade. Para o efeito, dividiremos o presente estudo em duas grandes partes, a saber: uma primeira, na qual nos debruçaremos sobre o corpo entendido como algo meramente orgânico (ou até meramente mecânico), e uma segunda, no âmbito da qual nos concentraremos nas passagens da obra em que o corpo é descrito como um receptáculo de vida, podendo o seu aspeto estético deixar transparecer uma interioridade que, apesar da passagem do tempo, continua a latejar. Defenderemos, de igual modo, que a palavra “misericórdia” assume, no livro em apreço, dois significados complementares, que a polissemia do vocábulo prevê: trata-se, por um lado, de se compadecer diante da condição alheia e, por outro lado, de desferir um golpe final em combate. Com o intuito de conferir espessura teórica à nossa contribuição e de perceber que ideias podem estar associadas ao dito “envelhecimento”, recorreremos a bibliografia francesa – tendo o tema do corpo sido amplamente tratado por intelectuais franceses –, nomeadamente ao extenso ensaio de Simone de Beauvoir intitulado *La vieillesse*. Numa era em que a esperança média de vida tem aumentado consideravelmente, tanto a literatura quanto a filosofia se propõem abordar, cada qual a seu modo, uma temática que atravessa várias sociedades contemporâneas. O nosso escopo é, portanto, aprofundar o tratamento dessa questão societal à luz da obra de Lídia Jorge, estabelecendo pontes entre a produção da escritora e as produções de pensadores franceses – dando mostras, outrossim, da imensa potencialidade que Portugal e França exibem para dialogar sobre temas comuns às suas respectivas realidades.

Palavras-chave: *Misericórdia*; Lídia Jorge; corpo; resistência; terceira idade.

Abstract: The main purpose of our article is to analyse some representations of the “ageing” body in Lídia Jorge’s novel *Misericórdia*, understanding how the Portuguese author exerts, through her writing, a form of resistance to certain prejudices about the third age. To this end, we will divide this study into two main parts: the first will focus on the body as something merely organic (or even merely mechanical), and the second will concentrate on the passages in the novel in which the body is described as a receptacle of life, where its aesthetic appearance can reveal an interiority that, despite the passage of time, continues to pulsate. We will also argue that the word “mercy” takes on two complementary meanings in the book in question, which the word’s polysemy provides for: on the one hand, it is about sympathising with the condition of others and, on the other hand, it is about dealing a final blow in combat. In order to give theoretical depth to our contribution and to understand what ideas might be associated with “ageing”, we will turn to French literature – the subject of the body has been widely dealt with by French intellectuals – and in particular to Simone de Beauvoir’s extensive essay entitled *The Coming of Age*. In an era in which average life expectancy has increased considerably, both literature and philosophy have set out to address, each in their own way, a theme that cuts across many contemporary societies. Our aim is therefore to delve deeper into the treatment of this societal issue in the light of Lídia Jorge’s work, establishing bridges between the writer’s production and the productions of French thinkers – showing, moreover, the immense potential that Portugal and France display for dialogue on themes common to their respective realities.

Key-words: *Misericórdia*; Lídia Jorge; body; resistance; third age.

SOARES, Mafalda Sofia Borges. Dar o coração perante o corpo ou Dinâmicas da misericórdia no romance de Lídia Jorge. *Légua & Meia*, Brasil, v.15, n. 1, p. 13-32, 2024.

A etimologia da palavra “misericórdia” remonta aos vocábulos latinos *miseris*, *cor* e *dare*, podendo ser traduzida pela expressão “dar o coração perante a miséria” e referindo-se a uma capacidade de nos compadecermos com a condição alheia. Pressupõe, deste modo, uma aproximação ao outro, considerado como semelhante, e um benévolo entendimento do seu estado desfavorecido. Neste sentido, o próximo torna-se espelho de uma humanidade sobre a qual refletimos a nossa predisposição para a empatia. Ora, no romance de Lídia Jorge, cujo título é precisamente *Misericórdia*, tece-se uma análise, constante e compassiva, sobre aquilo que pode acontecer num lar de terceira idade. Mediante uma ficção ancorada numa realidade bem conhecida dos portugueses – o crescente “envelhecimento” da população¹ –, a autora vai colocando em causa algumas ideias que o imaginário coletivo produz sobre essa fase, dita derradeira, do trajeto humano.

Tendo como eixo gravitacional a representação do corpo, o nosso artigo pretende demonstrar que a misericórdia preconizada na obra se manifesta por via desse corpo – sobretudo através de uma metamorfose da percepção do que é, ou do que pode ser, um corpo tido por “envelhecido”. Ao longo do nosso discurso, procuraremos expor alguns preconceitos que amiúde recaem sobre a alegada “velhice” e visaremos compreender de que modo certas personagens de Jorge, nomeadamente a protagonista dona Alberti, contornam o ainda atual estereótipo do idoso decrépito diante das portas da morte². Para o efeito, a evolução do nosso pensamento seguirá uma lógica do exterior para o interior. Quer isto dizer que começaremos por atentar nas passagens de *Misericórdia* que descrevem o corpo como mero elemento biológico, e praticamente desvinculado da sua parte humana, para aos poucos nos dirigirmos para uma sua conceção, por assim dizer, simbólica³, na qual é tida em consideração a vida interior que o corpo alberga – e que, em última análise, possibilita.

Iniciemos, pois, o nosso percurso reflexivo com uma breve apresentação do romance em apreço. Por intermédio da sua mais recente ficção, Lídia Jorge oferece aos leitores uma viagem pelo quotidiano de Maria Alberta Nunes Amado – nas mais das vezes apelidada dona Alberti –, a qual se encontra voluntariamente “exilada⁴” na residência de

¹ No que concerne à relação da sociedade portuguesa com as características da sua população, remetemos aqui o leitor para o documentário “Nascer para não morrer”, inserido numa série intitulada *Nós, portugueses*, produzida pela Fundação Francisco Manuel dos Santos em conjunto com a RTP. Apoiando-se em dados provenientes da PORDATA e analisando os fatores que conduziram a essa situação, este documentário salienta o facto de Portugal não ter atualmente capacidade para garantir uma renovação geracional.

² Na sua extensa obra intitulada *La Vieillesse*, Simone de Beauvoir alerta justamente para o facto de muitos lares serem considerados como uma espécie de sala de espera para a morte. Com efeito: “Quand ils ne peuvent plus se suffire, physiquement et économiquement, le seul recours des vieillards, c’est l’hospice. Dans la plupart des pays, il est parfaitement inhumain : juste une place pour attendre la mort, un « mouvoir », comme on a dit dans une récente émission sur la Saplêtrière” (BEAUVOIR, 1970, p. 269).

³ Entendemos aqui o adjetivo “simbólico”, aplicado ao corpo, na conceção que dele oferece Gérard Le Gouès no seu artigo *Image de soi et vieillissement*: “[...] le corps vieillissant n’est pas seulement un corps anatomique, académique, savant. Il est aussi un corps symbolisé, c’est-à-dire intime, voire secret, lieu de plaisir et de souffrance, source d’énigmes, et finalement indexé par la différence des sexes” (LE GOUÈS, 2008, p. 52). Ao longo do presente trabalho, mostraremos que Lídia Jorge convida os seus leitores a olhar cada vez mais para o corpo como recetáculo de uma vida íntima riquíssima, relativizando o foco dado a uma exterioridade à qual nos habituamos a associar o valor dos indivíduos e o seu respetivo lugar na sociedade.

⁴ O termo é de dona Alberti: “Este é o meu lugar de exílio. Aqui me depositaram a meu pedido e por minha livre vontade, vinda da casa dos meus pais, e onde não mais voltarei, também por minha livre determinação” (JORGE, 2023, p. 119).

anciãos Hotel Paraíso. A narração dos acontecimentos baseia-se na “transcrição de um arquivo áudio com duração de 38 horas, contendo os depoimentos de Maria Alberta Nunes Amado, gravados entre 18 de Abril de 2019 e o dia 19 do mesmo mês do ano seguinte” (JORGE, 2023, p. 9) – ou seja, durante o último ano de existência da personagem. Ressaltam destes depoimentos na primeira pessoa: os combates contra a noite (entidade animizada que assola dona Alberti com perguntas, colocando-a, não raras vezes, num estado de angustiada vulnerabilidade); o modo como são vistos e tratados os residentes por parte do pessoal do Hotel Paraíso; os laços, mais ou menos harmoniosos, que se vão estabelecendo entre todos os que se encontram naquele espaço; a pandemia da covid-19; a relação entre mãe e filha; observações diversas sobre a vida e a morte. Muito embora seja classificado como um romance, sabe-se que o livro contém uma dose não negligenciável de (auto)biografia, apoiando-se num pedido da própria mãe de Lídia Jorge⁵ e, de certa forma, descrevendo a realidade com a qual Maria dos Remédios contactou durante o período final da sua vida. Note-se, contudo, que o universo pessoal da ficção se entrelaça, habilidosamente, com um propósito de índole coletiva: o de traçar um retrato da sociedade portuguesa contemporânea nas suas problemáticas mais prementes, de entre as quais se destaca o olhar que se pousa sobre uma importante franja da população – as pessoas de terceira idade. A escritora propõe-nos, de maneira subtil, renovar um ponto de vista tendencioso que incide sobre a senioridade, desafiando-nos a encará-la, não como o estágio mais próximo da morte, mas antes como esse precioso momento em que a vida se conserva *ainda* dentro de nós⁶. Trata-se, ademais, de colocar em evidência a geração de mulheres a que a sua mãe pertenceu, geração essa que investiu a própria vida no percurso dos filhos com o intuito de lhes abrir novas perspetivas para o futuro⁷. Em nosso entender, essa homenagem, feita às invisíveis (apesar de grandes) mulheres do século XX, materializa-se na perenidade da memória que a literatura permite, trazendo-se para a escrita a dignificação de corpos modificados pelo tempo, que constituem os vetores de uma humanidade que não deverá ficar esquecida. Eis a índole da resistência de que se compõe *Misericórdia*: uma insubmissão perante o oblívio, a qual se faz, como aqui demonstraremos, graças ao reavivar do corpo – e não mediante o seu rejuvenescer.

Concentremo-nos agora no conteúdo da obra em análise e vejamos, num primeiro momento, de que modo o corpo pode ser representado como algo meramente orgânico – dir-se-ia, até mesmo, mecânico – sem verdadeira relação com a pessoa a que pertence:

⁵ “Nos seus últimos anos de vida, a mãe de Lídia Jorge pediu-lhe, por diversas vezes, que escrevesse um romance chamado *Misericórdia*. De início, a escritora não percebeu o alcance do desejo materno, ou por que razão vinha com um título tão concreto e definido, capa para toda uma filosofia. Isto passou-se nos últimos anos de vida da sua mãe, quando já vivia na Santa Casa de Boliqueime, concelho de Loulé” (DUARTE, 2022).

⁶ “Este é, por isso, um romance mais sobre a vida do que sobre a morte, de existências que se renovam constantemente, de um ‘fulgor’ que surpreendeu Lídia Jorge: ‘Interessa-me a batalha humana no seu conjunto, o sentido da vida que se questiona no final, como quando somos adolescentes: De onde venho, para onde vou, quem sou? O que faço aqui no meio da multidão? A Humanidade tem lugar digno no meio do Cosmos ou é um acaso? Estas são as perguntas a que dona Alberti conduz no meio do Hotel Paraíso” (DUARTE, 2022).

⁷ “‘Estas mulheres fizeram o sacrifício das suas vidas para mandar os seus filhos para a escola — e depois para o liceu, e depois para a universidade. Sacrificaram-se para que os seus filhos pudessem libertar-se de vidas arcaicas, como eram as que tínhamos antigamente. A minha geração tem uma dívida imensa para com elas. E tive isso em conta ao escrever este livro’, acrescenta a autora, que define *Misericórdia* como um livro sobre a ‘resistência’” (DIAS; NADAIS, 2023).

Não respondiam. Antes riam com gargalhadas mal contidas, inclinando a cabeça para trás como se quisessem partilhar o riso com o tecto do quarto. Eu ainda disse várias vezes, bom dia, hoje é Domingo de Páscoa. Mas elas vestiam-me a camiseta interior e a blusa, enfiavam-me as meias e as calças, e não me viam, os seus risos passavam ao lado do meu corpo e por cima da minha cabeça, levantando-me os braços como se lidassem com peças metálicas no meio de uma fábrica (JORGE, 2023, p. 24).

Relata-se, neste contexto, a atitude de duas raparigas encarregadas de preparar dona Alberti para o almoço do dia de Páscoa. Como tornado evidente, as mesmas não se dignam a dirigir-lhe a palavra, comportando-se como se estivessem diante de um simples objeto inanimado. Tomando em consideração os termos escolhidos (“peças metálicas”, “fábrica”), podemos inferir que as tarefas de que as jovens se incumbem são realizadas como uma incessante repetição, qual ritmo de trabalho herdado das tendências fordistas. Poderíamos, inclusive, declarar que nesta atitude se salienta um sentimento de *dever a desempenhar* em detrimento de um sentido de *missão a cumprir*. E assim como o ofício se transforma em execução maquinal de etapas em série, também os residentes se tornam puros elementos de uma cadeia que impera, a todo o custo, percorrer. Não deixa de ser interessante sublinhar que as raparigas *não viam* dona Alberti, seguindo-se a essa constatação um foco sobre o que faziam com o (ou em volta do) seu corpo; como se a impossibilidade de *a* verem – como *pessoa* – a metamorfoseasse em corpo não habitado – aquilo a que Marie de Hennezel dá o nome de *corporéité* (por oposição à *corporalité*⁸). Com efeito, ao passo que o primeiro termo coloca a tónica no facto de se *ter* um corpo (frisando-se a objetificação desse corpo, que é posse de um sujeito e não a sua natural continuidade), o segundo termo salienta o facto de se *ser* um corpo (evidenciando-se a componente inter-relacional entre esse corpo e a vida que através dele se manifesta).

Este tipo de tratamento maquinal volta a repetir-se mais à frente no livro, mais precisamente ao meio-dia e meia de um domingo estival, enquanto o Hotel Paraíso se encontra em plena invasão de formigas. Devido às circunstâncias excepcionais, o pessoal da residência tem de redobrar os cuidados de higiene, o que implica trabalho acrescido e, claro, pressa acumulada. Assim descreve dona Alberti o modo como manobram o seu corpo:

A alta destapava-me, examinava as minhas roupas, expondo o meu corpo sem vergonha. [...] A rapariga das Lundas retirou-me a camisa de noite, a rapariga desconhecida aproximou a bacia do meu rosto e começou a lavar-me a cara com a mão enluvada. Eu não sabia o que pensar. Como estavam a limpar o meu rosto com a compressa molhada, eu não conseguia falar. «Tratam o meu corpo e não falam comigo? [...]» Não responderam. Nas suas mãos, o meu corpo era uma peça mal articulada que elas manipulavam com nervosismo. [...] Eu disse: «Custa-me a crer que me tratem desta maneira. [...]» Mas as três mantinham-se silenciosas como se tudo o que tivessem a fazer fosse, de forma muito rápida, arrumarem a minha pessoa tal como se procede com um velho manequim de plástico (JORGE, 2023, p. 205-206).

O corpo de dona Alberti é exibido na sua nudez, diante de todos os olhares que naquele quarto se encontram, sem pré-aviso nem pedido de permissão. Não lhe é,

⁸ “Porter son attention du « corps que l’on a » au « corps que l’on est », de la corporéité à la corporalité, est une des manières de négociier ce passage. [...] Le corps que nous voyons alors n’est pas le corps objectif, mais le corps émotionnel, le corps sensible, le corps animé de joie et de plénitude. Et ce contraste entre les signes évidents de l’usure du temps et cette lumière des visages nous fascine.” (DE HENNEZEL, 2008, p. 92).

portanto, concedida qualquer forma de privacidade, retirando-se à protagonista o direito ao pudor e incapacitando-a de escolher a quem mostra a intimidade. O seu corpo torna-se, assim, mera matéria passível de ser manejada por terceiros, sem que se tenham em conta as disposições da interioridade a que aquele está vinculado. Repare-se aliás que, à imagem do que pudemos testemunhar na citação anterior, o discurso de dona Alberti deixa patente a separação entre o indivíduo e o seu corpo: se mais atrás observámos que as raparigas não *a* viam, passando ao lado do seu corpo, agora tratam esse corpo sem falarem *consigo*. Primeiro através de um pronome oblíquo átono com função de complemento direto (que deveria responder à pergunta “viam *quem?*”) e depois através de um pronome oblíquo tónico com função de complemento indireto (que deveria responder à pergunta “falam *com quem?*”), Maria Alberta Nunes Amado vê o *quem* referente à sua humanidade transformar-se em simples *quê* mediante o silêncio alheio. Constate-se, outrossim, que o facto de lavarem dona Alberti com uma certa celeridade a impede de falar, podendo isto querer dizer que, ao manusearem o seu corpo como uma *coisa*, a despojam concomitantemente da eventualidade de expressar a sua vida interior através da linguagem – vetor, por excelência, de comunicação humana. É ainda de enfatizar o facto de a protagonista se recusar a pronunciar o nome de uma das raparigas (uma vez que não a considera afável), mencionando-a tão-somente como “a alta⁹”. Há, por conseguinte, um efeito de espelhamento que gera desumanização nos dois sentidos: assim como o corpo de dona Alberti é privado da pessoa que por via dele (muito embora em vão) se tenta manifestar, também o corpo da rapariga que a objetifica se vê isento de um nome passível de atestar da sua singularidade. Noutros termos, as atitudes de uma e de outra instauram uma anonimização que não reconhece a unicidade que se abriga no corpo alheio.

Ainda no encadeamento desta desumanização – que passa, entre outras coisas, pela perda da privacidade dos residentes quando entram para o Hotel Paraíso –, diz-nos a voz narrativa:

Não é possível dispor de um objeto secreto onde tudo é visto e revisto, pesquisado e inventariado pelos olhos dos outros, pois aqui onde me encontro nenhum canto é meu, nenhum objecto me pertence, até mesmo o meu corpo não é mais um recanto privado da minha alma como antes era (JORGE, 2023, p.70).

Conhecendo a curiosidade da sogra pela geografia, o genro de dona Alberti levá-lhe, numa das suas visitas, o Globo Terrestre que a protagonista tinha na sua antiga casa (e que lhe havia sido oferecido pelo pai da sua filha, o sedutor Edgar de Paula¹⁰). Dona Alberti recusa, no entanto, que um objeto pertencente ao passado e à esfera privada fique no Hotel Paraíso – lugar que, como ao longo do romance se vai notando, parece ser a negação desses dois¹¹. Com efeito, os sentidos afetivo e mnésico associados ao objeto em

⁹ “O [rosto] que se debruçava sobre a minha cama era o da rapariga alta, cujo nome conheço desde que pela primeira vez entrou no meu quarto mas que me recuso a pronunciar. Para mim, é apenas um ser alto, não baptizado” (JORGE, 2023, p. 205).

¹⁰ “Como continuas a gostar de Geografia, abre lá essa caixa e dela verás o que salta. Liga à corrente. Olha, como é linda a Terra iluminada. É para ti, Bibi” (JORGE, 2023, p. 314).

¹¹ “O Globo fazia parte daquela que fora a minha casa, aquela que na hora exacta eu tinha querido abandonar por iniciativa própria para sempre. Que o Globo ficasse lá, no meio do universo de todos os meus objectos, peças móveis que pertenciam a uma realidade inteira em relação à qual nenhum deles se moveria sem que não perdesse o sentido. O Globo Terrestre não podia ser movido de um lado para o outro e continuar a ser o mesmo objecto. Deslocado do seu espaço, aquele globo que me fizera companhia transformava-se num pedaço de lata pintada” (JORGE, 2023, p. 70).

questão não se coadunam com o ambiente coletivizado do lar de terceira idade. À semelhança do corpo, que se transforma em pura exterioridade exibida perante os outros, a própria residência torna-se espaço dentro do qual nada está ao abrigo do olhar nem do julgamento de outrem. Pelo que, se o Globo Terrestre for movido para um recinto comum em que a singularidade da existência de cada qual se desvanece, aquele converter-se-á em simples objeto, isento de qualquer significado que vá para além da sua materialidade. Ora, a mesma sensação de não poder guardar nada a que outros não tenham acesso, e cuja significação não fique desvalorizada, regressa noutro lugar da obra, quando dona Alberti, desejando esconder o bilhete afetuoso que lhe foi dirigido pelo sargento João Almeida, afirma:

Mas eu preciso de alguma coisa que a [diretora] Noronha não me pode dar. Um lugar seguro, inalcançável, inviolável, onde possa guardar o papel com a mensagem. Só que não há gaveta, não há bolso, não há travesseiro, nem colchão, nem fundo de bacia nem sola de sapato a que só eu, sozinha, tenha acesso. E essa é a dificuldade de me encontrar a viver no Hotel Paraíso. Exílio. Não há mais nada que seja só meu, nem o meu corpo, nem o meu espírito (JORGE, 2023, p. 266).

Todas as formas de interioridade (sejam elas a vida emocional e psíquica dos residentes, a intimidade dos seus corpos ou um espaço passível de esconder algo secreto) se veem metamorfoseadas em exterioridade: a pessoa torna-se mero corpo; a privacidade, espetáculo público; a residência, lugar perscrutável. Dito de outro modo, o que é da ordem do *dentro* parece, no Hotel Paraíso, transformar-se inevitavelmente em *fora*; daí que a voz narrativa recorra à palavra “exílio”, uma vez que esta designa uma *saída* forçada do próprio país, ou seja, de um espaço em que, por hábito, se cultiva um sentimento de pertença e identidade. Os anciãos daquele lar tornam-se, de algum modo, *ninguém*, dado serem-lhes retiradas as circunstâncias sobre as quais se constrói a individualidade. Simone de Beauvoir alerta, justamente, para este facto. Recordando a intriga do romance *La Grande Salle* de Jacoba Van Velde (cujo pano de fundo está ancorado na perspectiva de uma mulher sobre o lar a que chega), Beauvoir declara:

Désormais, tous les actes de sa vie y compris sa mort s’accompliront devant des témoins, malveillants souvent ou du moins critiques. « On n’est jamais seul, c’est affreux, toujours des gens autour de soi ! lui dit le pensionnaire d’une autre maison de retraite. [...] » Plus que des tracasseries matérielles, la vieille femme souffre de ce déni de toute vie privée, de cette métamorphose qu’on lui inflige d’être humain en pur objet (BEAUVOIR, 1970, p. 275).

A passagem da categoria de sujeito (alguém que *executa ações*, movido por uma interioridade volitiva) para a de objeto (algo que *se deixa agir*, tornando-se exterioridade manobrável) é um dos fatores de decadência dos residentes em lares de terceira idade. E essa passagem faz-se, essencialmente, através de um corpo que se torna matéria à qual foram interditas quaisquer manifestações de foro privado. Note-se que a etimologia da palavra “pessoa” vai beber ao vocábulo latino *persona*, referindo-se à máscara do teatro helénico através da qual se projetava a voz dos atores. Apesar de esta *persona* estar não raras vezes associada – nomeadamente nas teorias psicanalíticas de Jung¹² – a um papel que se encarna a fim de se coadunar com imperativos sociais, podemos talvez encará-la de um novo ângulo: como possibilidade de ocultar-se do olhar público. Ter escolha entre

¹² “[...] si l’on va au fond des choses, que la *persona* n’est rien de « réel » : elle ne jouit d’aucune réalité propre ; elle n’est qu’une formation de compromis entre l’individu et la société, en réponse à la question de savoir sous quel jour le premier doit apparaître au sein de la seconde” (JUNG, 2017, p. 84).

mostrar ou não mostrar aquilo que de mais íntimo se tem – e, sobretudo, poder decidir em que circunstâncias essa intimidade se torna pública (ou em que situações queremos tirar a máscara) – é um dos critérios de dignificação do ser humano. Daí que nos seja lícito anunciar: é graças à máscara que se pode *ter voz*, ou seja, é graças ao respeito pelo lado secreto do outro que este passa a ser sujeito da sua própria existência.

A reflexão sobre a perda de intimidade em lares de idosos estende-se também, nesta obra de Lídia Jorge, à subtil representação de um dos grandes preconceitos sociais, a saber: a expressão da sexualidade em pessoas de terceira idade. Já Simone de Beauvoir colocara o dedo na ferida a 23 de janeiro de 1970, aquando da publicação do seu ensaio *La vieillesse*:

La personne âgée se plie à l'idéal conventionnel qui lui est proposé. Elle craint le scandale ou simplement le ridicule. Elle se fait esclave du qu'en-dira-t-on. Elle intériorise les consignes de décence, de chasteté imposées par la société. Ses désirs mêmes lui font honte, elle les nie : elle refuse d'être à ses propres yeux un vieillard lubrique, une vieille dévergondée. Elle se défend contre les pulsions sexuelles au point de les refouler dans l'inconscient (BEAUVOIR, 1970, p. 340).

Desta citação se depreende que a não manifestação da libido em pessoas de terceira idade nem sempre está ligada a uma ausência de desejo, podendo estar relacionada com a crença de que esse tipo de pulsões é inconveniente *numa certa idade*. E essa inconveniência parece ser, segundo Beauvoir, particularmente feroz para as mulheres. Se a experiência sexual na terceira idade é já, *de per se*, um tema alegadamente sensível, essa sensibilidade parece ficar acrescida no caso feminino¹³. Para além do mais, à abstinência que é esperada dos anciãos por parte da sociedade, junta-se uma imagem desfavorecida, que se forma com a perda de certa aura para ambas as partes, ainda que de modo diferente¹⁴. De acordo com Beauvoir, se a sexualidade masculina parece estar mais dependente de fatores biológicos (nomeadamente no que toca ao desempenho do órgão sexual), já a sexualidade feminina parece ser mais sentida em (e, por isso mesmo, mais projetada para) todo o corpo¹⁵. Assim se explica que, quando a mulher sente vergonha pelo seu corpo modificado pelo tempo – vergonha essa instigada por determinados padrões de beleza e por determinadas manifestações do desejo masculino –, nela se verifique um conseqüente apagamento da libido e uma desvalorização do seu estatuto, predominantemente erotizado durante a idade dita “fértil¹⁶”. Estamos, uma vez mais, perante o testemunho de que o corpo dos anciãos em verdade não lhes pertence – nem sequer nas suas mais naturais expressões de vida.

¹³ “Ni l’Histoire ni la littérature ne nous ont laissé de témoignage valable sur la sexualité des femmes âgées. Le sujet est encore plus tabou que la sexualité des vieux mâles” (BEAUVOIR, 1970, p. 371).

¹⁴ “Biologiquement, les hommes sont plus désavantagés ; socialement, leur condition d’objet érotique défavorise les femmes” (BEAUVOIR, 1970, p. 340).

¹⁵ “Tandis que la femme-objet s’identifie dès son enfance à l’image totale de son corps, le petit garçon trouve dans son pénis un *alter ego* : c’est dans son pénis que toute sa vie l’homme se reconnaît et qu’il se sent en danger” (BEAUVOIR, 1970, p. 341).

¹⁶ “S’il [l’homme] continue à la [la femme] désirer, elle s’accommodera avec indulgence de ses flétrissures. Mais au premier signe de froideur, elle sentira amèrement sa déchéance, elle prendra en dégoût son image et ne supportera plus de s’exposer aux yeux d’un autre. Cette timidité renforcera sa crainte de l’opinion : elle la sait sévère pour les femmes âgées qui ne jouent pas leur rôle d’aïeule sereine et désincarnée. Même si son mari la sollicite encore, un souci de décence profondément intériorisé peut l’amener à se dérober” (BEAUVOIR, 1970, p. 370).

Ora, com o seu *Misericórdia*, Lídia Jorge não fica indiferente a esta zona de desconforto do imaginário coletivo e decide retratá-la na irreverente personalidade de dona Joaninha. Nas palavras de Mauro Dunder:

Uma das personagens que mais chamam atenção, seja por sua presença constante perto de Dona Alberti, seja pelo comportamento cheio de vigor e vivacidade, é Dona Joaninha, a qual, do alto da sua idade, sente de forma bastante intensa os impulsos do desejo sexual por alguns dos (poucos) homens que habitam o Hotel. Nesse sentido, cabe uma reflexão: a sexualidade vivenciada por pessoas mais velhas talvez seja um dos maiores tabus entre as pessoas, principalmente nas sociedades ocidentais (DUNDER, 2023, p. 383-384).

Após a acidental morte do sargento João Almeida – por quem dona Joaninha se apaixonara –, duas advogadas interrogam os residentes do Hotel Paraíso sobre o sucedido. Dona Alberti, que entendera o que se havia passado (o coração daquele belo homem sucumbira perante a manifestação de desejo de dona Joaninha, que lhe fizera uma visita noturna ao seu quarto), acaba por resolver mentir para salvar a sua amiga da humilhação e da culpa. Com efeito:

Mentir pela dona Joaninha e mentir pelo sargento João Almeida, mentir pelo amor deles, mentir para salvar a decência das suas vidas. Ninguém, nem filhos, nem noras, nem genros, nem netos, nem a directora Ana Noronha, nem tão-pouco eu mesma, tínhamos a ver com os seus amores. Ninguém tinha o direito de querer que no interior de uma casa como esta não se reproduzisse a vida que se vive no mundo das pessoas livres (JORGE, 2023, p. 144).

É legítimo dizer-se que a protagonista demonstra misericórdia perante a triste condição de dona Joaninha, a qual não apenas perdeu o seu companheiro, como ainda se vê a braços com os olhares indagadores de residentes e pessoal do Hotel Paraíso, tentando inculpá-la da morte do sargento e vendo na expressão do seu desejo algo displicente. Num recinto em que a vida privada não é admitida, a misericórdia de dona Alberti materializa-se na criação de uma máscara necessária à dignidade humana ou, se quisermos, no restabelecimento de uma fronteira capaz de separar as esferas pública e privada, para que a vida que lateja ainda naqueles corpos, tidos por meros destroços do tempo, possa ver-se conservada. Por conseguinte, a mentira surge, neste contexto, como um véu de compaixão que impede o acesso à intimidade do próximo, tornando-se, na ótica de dona Alberti, a ação mais acertada, dado ser a única apta a restabelecer uma liberdade amorosa e sexual que não deveria ser alienada.

Ainda na esteira de uma reflexão sobre o olhar dos outros perante o “envelhecimento”, mas desta feita estabelecendo uma ligação entre os destinos do eu e do outro, questiona-se a voz narrativa da obra em apreço:

Por outro lado, imagino que imagem levarão de nós as cuidadoras que por aqui passam. Lembrar-se-ão elas de cada um de nós, individualmente? Ou será que misturam todas as imagens numa só? E que nos confundem como se fôssemos elementos de uma vala comum na sua própria recordação. Terão medo de nós, receio de estarem a ver ao espelho o futuro das suas vidas? Constituiremos uma montanha distante para onde sabem que um dia terão de caminhar mas para onde se recusam a dirigir o olhar? (JORGE, 2023, p. 399).

Na sua perspicácia analítica diante do que sucede em seu redor, dona Alberti não deixa de observar a celeridade com que algumas cuidadoras são substituídas por outras. E assim se pergunta a protagonista que ideia guardarão essas cuidadoras dos residentes do Hotel Paraíso: haverá nelas uma tendência para se recordarem da humanidade específica a cada

ancião com que se cruzaram ou refutarão elas a singularidade de cada um deles ao encará-los, apenas e só, como uma massa anónima de corpos aguardando, em fila, pela morte? Dona Alberti esquisita, aliás, questões bastante pertinentes e, ao mesmo tempo, assaz incómodas. Não será a *mise à distance* de que algumas cuidadoras dão mostras uma tentativa de fugir ao medo de se identificarem com aquela condição, a qual poderá tornar-se, largos anos mais tarde, a sua? Não será um certo desprezo dirigido aos residentes uma inconfessável estratégia para não se confrontarem com aquilo que poderá ser o seu futuro? Não serão a anonimização e a generalização receosas reações perante o temor de se encontrar em semelhante situação? Nesta senda, o outro, tido por “vulnerável”, aparece perante o eu como o reflexo de uma “fragilidade” vindoura – visão que, nas mais das vezes, instiga a um afastamento. Assim o entende, também, Simone de Beauvoir:

Devant l’image que les vieilles gens nous proposent de notre avenir, nous demeurons incrédules ; une voix en nous murmure absurdement que *ça* ne nous arrivera pas : ce ne sera plus nous quand *ça* arrivera. Avant qu’elle ne fonde sur nous, la vieillesse est une chose qui ne concerne que les autres. Aussi peut-on comprendre que la société réussisse à nous détourner de voir dans les vieilles gens nos semblables (BEAUVOIR, 1970, p. 11).

A palavra “exílio” (empregada por dona Alberti numa citação atrás mencionada) retoma, neste contexto, um novo significado. Os idosos podem ver-se retirados de uma certa forma de humanidade ao serem colocados em lugares físicos (os lares) e mentais (as categorias) à parte, passíveis de os desirmanarem de outras faixas etárias. Em boa verdade, o pronome demonstrativo neutro *ça* (forma coloquial do pronome *cela* em francês, que poderia ser traduzido em português por *isso*) não é aqui aplicado por acaso, uma vez que se reporta a uma *neutralidade* ou, em dados casos, a uma *depreciação* do objeto a que o discurso se refere. Por via de um processo de segregação, que passa por uma atitude de desidentificação, procura-se ficar imune ao outro, neutralizando-se ou minorizando-se a sua capacidade de espelhamento. Cientes do aspeto interativo a que convida a questão do “envelhecimento”, declaram Vincent Caradec e Thomas Vannienwenhove no seu artigo a quatro mãos intitulado *L’expérience corporelle du vieillissement*:

Au-delà des normes d’âge cristallisées notamment dans les politiques sociales et de santé, c’est dans le contexte des relations aux autres que s’impose la conscience de son avancée en âge. L’existentialisme sartrien a ainsi fait du regard d’autrui le véritable opérateur du sentiment de vieillir [...]. De même, l’interactionnisme symbolique a souligné combien l’identité personnelle se forgerait en réaction aux images de soi renvoyées par autrui, ce qui a inspiré la notion d’« âgeisme interactif » pour désigner les interactions au cours desquelles une personne a le sentiment d’être perçue ou traitée comme vieille (Minichiello, Browne et Kending, 2000) (CARADEC; VANNIENWENHOVE, 2015, p. 85).

Mais do que uma experiência pessoal e intransmissível – vivida na sua unicidade por cada indivíduo –, a “velhice” exhibe uma índole predominantemente percetiva e relacional. Para além da idade cronológica (decretada pelos anos de vida) e da idade biológica (estabelecida pelo estado do organismo) – idades essas não necessariamente coincidentes¹⁷ –, parece também haver uma idade de âmbito social, calculada pelo modo

¹⁷ Já Simone de Beauvoir assinalara este facto: “Ce que toutes les observations font ressortir, ce sont d’importantes différences entre les sujets d’un même âge. L’âge chronologique et l’âge biologique sont loin de toujours coïncider : l’apparence physique renseigne mieux que les examens physiologiques sur le nombre de nos années” (BEAUVOIR, 1970, p. 37).

como o sujeito é considerado no espaço coletivo em que se integra. Assim se torna explícita a função das atitudes exteriores na constituição de uma imagem de si e no eventual reformular dessa imagem a que a visão de outrem obriga.

Não se pense, contudo, que o incômodo em relação a um corpo permeado pelas alterações do tempo é apenas pressentido em atitudes alheias. A própria dona Alberti se angustia com as suas limitações motoras – angústia essa que se verifica na sua incapacidade para escrever o que pensa. Leve-se em consideração o seguinte exemplo:

Sei que sei muito pouco, mas mesmo esse pouco que sei gostaria de deixar escrito. Como proceder? Se agora até os meus pensamentos mais curtos dificilmente consigo desenhá-los sobre o papel? A esferográfica, por mais deslizante que seja, parece ter pouca tinta, e a folha escorrega sob as minhas mãos como se em algum misterioso lugar a força de um azougue as puxasse para o chão. Desde há algum tempo que os meus pensamentos são muitos, mas as minhas letras são poucas. Sobre o papel, só junto as palavras essenciais como costumam fazer as crianças quando ainda não sabem construir frases e, no meu caso, daí resultam escritos a que dificilmente alguém, além de mim própria, poderá atribuir um sentido. Deixo escrito nestes papéis soltos imagens vergonhosas (JORGE, 2023, p. 60).

Está patente, nesta passagem da obra, a clara desadequação entre uma atividade psíquica fervilhante (correspondente àquilo que se sabe) e as escassas possibilidades que o corpo oferece para manifestar essa atividade (atinentes àquilo que se diz). Ora, essa diferença instaura uma dolorosa separação entre o corpo e o espírito, já apercebida nas condutas de algumas cuidadoras relativamente aos residentes do Hotel Paraíso. Como resultado, ocorre uma infantilização do pensamento (quase corroborando o famoso provérbio “de velho se torna a menino”) – pensamento esse cujo aspeto exterior fica muito aquém da forma que tomou, inicialmente, na interioridade do sujeito. Assim se verifica que o corpo possa, em dadas circunstâncias, ser impedimento para a expressão de uma vida que o percorre sem, por isso, conseguir exteriorizar-se – o que vem dificultar a comunicação com o outro e edificar uma imagem do próprio bastante infiel à vivacidade da sua mente. Atente-se, ademais, no facto de dona Alberti utilizar o adjetivo “vergonhosas”, o que vem colocar em palavras um sentimento amiúde presente, mas nem sempre mencionado: a vergonha perante a própria condição. O desencaixe entre o querer e o poder é, como se confirma em *Misericórdia*, um dos grandes dramas que sobrevém com o avançar da idade – e que, injustamente, contribui para a construção de uma ideia de “velhice” associada a uma certa morosidade. Esta vergonha de dona Alberti é, aliás, corroborada noutra parte do livro:

E, no entanto, sentada na charrete, eu não mexi os meus braços, alguma coisa me dizia que não o podia fazer. Sou fraca, senti vergonha de eu mesma não poder dançar com dona Joaquina, que se deslocava em grandes meneios junto ao piano, como se o fado que se ouvia fosse uma valsa ou um tango. Pois eu, não. Se não me posso mover toda, não quero mover uma parte (JORGE, 2023, p. 95).

Quando o senhor Peralta se senta, um dia, ao piano e canta *Que Perfeito Coração*, a animadora cultural doutora Bianca decide, muito prontamente, instigar os residentes a acompanhar a canção com movimentos de braços. Ora, se este episódio começa por infundir em dona Alberti uma sensação de alegria, a verdade é que, logo a seguir, a protagonista se dá conta da impossibilidade de mover a totalidade do corpo, pelo que se recusa a dele apenas movimentar uma parte. Assim nasce a noção de que é “fraca” – por oposição com dona Joaquina, que dança desafogadamente – e assim desponta, uma vez

mais, a vergonha de si – ao aperceber-se das possibilidades que desejaria, mas que não consegue, explorar.

A inquietude perante o corpo traduz-se, outrossim, na dependência de dona Alberti para se deslocar, encontrando-se a protagonista subordinada à vontade – e, sobretudo, à disponibilidade – de quem empurra a sua cadeira de rodas:

O enfermeiro empurrou-me para o lado, fiquei de rosto virado contra a parede. Sentia os meus companheiros de fila avançarem nas minhas costas, mas eu não os podia enxergar. Até que a Maria José das Luandas me virou, empurrou a cadeira com muita pressa e colocou-me no meio de um outro corredor (JORGE, 2023, p. 173).

[...]

Ela [a diretora Noronha] perguntou – «Então porque está aqui?» Disse-lhe a verdade – «Porque outros assim o querem, que não eu» (JORGE, 2023, p. 174).

Aquando de uma das habituais visitas do médico, dona Alberti é colocada na fila de espera, para que pudesse ser atendida a par dos outros residentes. Ora, como a protagonista não pretendia ver o médico, dado considerar que “não [tinha] nada para contar a quem nada [podia] fazer por [si]” (JORGE, 2023, p. 174), pediu, a quem por ela passou, que a retirassem dali. Acabaram por atender à sua vontade, mas deixaram-na, como indicado no excerto transcrito, virada contra a parede, na impossibilidade de ver o que quer que fosse, quase em jeito de castigo. Acresce a este descuido o facto de se terem esquecido de a conduzir para o almoço; foi tão-somente aquando da chegada da diretora, a qual se apercebeu do sucedido, que dirigiram dona Alberti para a sala de refeições. Este episódio provocou na protagonista uma profunda tristeza – cuja manifestação, apesar de tudo, conteve¹⁸ –, recordando-a (segundo diz) da sua mortalidade. Noutros termos, a sua invisibilização num espaço repleto de pessoas é experienciada pela própria como uma pequena morte, ou seja, como o estágio inicial de um esquecimento que não deixará, com o tempo, de se enraizar. Não é, aliás, a primeira vez que o Hotel Paraíso é descrito como um lugar dentro do qual o esquecimento não tarde se instala. Tome-se o exemplo do que ocorreu logo após a morte do sargento:

Tudo esquece, tudo passa – Aqui dentro, no Hotel Paraíso, já foi retirado o retrato do sargento João Almeida do *placard* da entrada, já foi substituído pela fotografia a cores de uma nova inquilina, Maria Paulina Zuzarte.

O meu coração bate fora do seu compasso. Como ousaram? – pergunto e não encontro resposta. Custa-me a aceitar essa substituição a frio. É-me insuportável admitir que passado pouco mais de uma semana a vida continue por estes corredores como se nada tivesse acontecido.

Nos primeiros dias, o choque abalou as falas, as sombras e os horários no Hotel Paraíso. Pelos cantos, havia um rumor de perda. Mas de um momento para o outro, instalou-se o silêncio em torno da pessoa e dos factos e a morte deixou de existir. Já não se fala mais da ausência do senhor sargento. Como é possível tão rapidamente desaparecer da memória uma pessoa que espalhou tamanho esplendor nesta casa? (JORGE, 2023, p. 153-154).

A residência parece ser um espaço continuamente assepsiado contra a individualidade de cada qual, mostrando-se como zona em que a presença dos residentes não deixa marcas indeléveis. Após a morte de um ancião, verifica-se um apagamento quase imediato do seu

¹⁸ “Eu não diria nada. Sentia uma grande vontade de chorar, mas não chorava. Sabia que era mortal e fazia o ensaio de como seria o estado final da mortalidade. Levaram-me para o almoço, sob a fala muito alta de Ana Noronha, bastante indignada – «Esqueceram-se da dona Alberti. Aqui ninguém se pode esquecer de ninguém e está visto que dona Alberti ficou esquecida...»” (JORGE, 2023, p. 174-175).

rasto e uma sua pronta substituição por outro residente. A morte cessa, por conseguinte, de existir na exata medida em que, sem demora, se olvida *quem* morreu. Não deixa, todavia, de ser curioso o facto de dona Alberti utilizar a palavra “casa” para descrever o espaço em que a ação do sargento teve lugar; como se a “casa” não mais fosse o lugar que consideramos nosso – estando, de certa forma, ligado à privacidade e/ou às origens –, mas antes todo e qualquer lugar em que seja possível tecer laços afetivos. Eis a razão pela qual a memória do sargento acompanhará a protagonista até ao final do livro – traduzindo-se essa perene lembrança numa constante preocupação em esconder, num sítio seguro e ao abrigo de outros, o bilhete que o sargento lhe fizera chegar. Dona Alberti representa, assim, o último bastião da memória do sargento João Almeida – que até mesmo dona Joaninha acaba por esquecer¹⁹ –, dignificando a sua existência ao torná-la única e irrepetível.

Ainda na senda de uma inquietação perante o corpo – desta feita, de uma preocupação com a maneira como esse corpo é percebido e exibido pelos (e para os) outros –, Lídia Jorge ressalta no seu romance um episódio algo turbulento: a segunda visita do fotógrafo Casals ao lar de terceira idade. Em 2017, durante o mês de dezembro, esse fotógrafo havia já passado pelo Hotel Paraíso e tirado umas fotografias aos residentes, as quais acabariam por ficar reunidas no álbum *O Hotel Paraíso em festa de Natal*. Dona Alberti insurgira-se contra aquelas fotografias, dado julgar que as mesmas colocavam em relevo todos os defeitos dos corpos dos anciãos, em particular os dos das mulheres²⁰. Nesta segunda sessão fotográfica, a mesma tendência para aumentar a miséria e o ridículo de cada fotografado continuou patente, o que mais indignou a protagonista. Com efeito:

Nesse momento eu compreendi em definitivo que o fotógrafo pretendia criar imagens ridículas ou mesmo chocantes para ensinar aos jovens o que é a velhice. Horrível, pobres de nós, rainhas mortas, reis destronados. Mas isso foi num primeiro instante. Depois, calculando que cada um de nós arrastaria consigo um emblema ridículo para ser fotografado, senti raiva (JORGE, 2023, p. 278).

Chegada a sua vez, dona Alberti recusou categoricamente ser fotografada, colocando as mãos sobre o rosto e afirmando que essa não era a sua vontade. Esta atitude valeu-lhe a desaprovação da diretora Noronha, que a considerou arrogante – acabando, apesar de tudo, por ser adotada por outros residentes²¹. Ora, o que, na verdade, caracterizou o

¹⁹ “Percebi que dona Joaninha está de novo enamorada, que esqueceu o sargento João Almeida, esqueceu o relato de futebol, esqueceu o bolero *Quizás, Quizás*, esqueceu a noite da lua cheia” (JORGE, 2023, p. 198).

²⁰ “Nas fotografias de Dezembro, ele tinha aumentado as nossas rugas, aumentado a nossa solidão, as nossas sardas, as manchas castanhas das nossas mãos, as nossas borbulhas vermelhas e os nossos cabelos brancos. Falo sobretudo pelas mulheres. Em vez de nos ter fotografado enquanto estávamos em repouso, sentadas em paz, tinha-nos captado para dentro da máquina enquanto abríamos a boca para rir, para falar ou estendíamos os lábios para um copo de água. Ele tinha-nos posto tortas, vesgas, babadas. Havia companheiras a quem eu não tinha dado por problemas dentários, e através daquelas fotografias era visível que faltavam incisivos e caninos em muitas bocas. O que ao natural estava disfarçado pela pequena dimensão do rosto, na fotografia fora expandido e relevado por uma lente de aumentar” (JORGE, 2023, p. 275).

²¹ “Chegou a minha vez e eu coloquei as mãos na cara e não as retirei. Percebi que o fotógrafo se baixava diante da minha pessoa e me perguntava por que razão eu não retirava as mãos do rosto. Eu só dizia não e não, não pretendia dar explicações nenhuma” (JORGE, 2023, p. 279); “Ana Noronha aproximou-se – «Porque não quer ser fotografada como todas as outras residentes, dona Maria Alberta? [...] A isso chama-se preconceito, orgulho, muito feio, muita soberba da sua parte...» (JORGE, 2023, p. 280); “«Dona Alberti,

comportamento de dona Alberti não foi um qualquer orgulho desmesurado, mas sim uma tentativa de dignificação da sua imagem perante o olhar alheio – imagem essa que não coincidia com o seu próprio sentimento de si. No fundo, Maria Alberta Nunes Amado lutou contra uma representação distorcida, estereotipada e amplamente generalizada da “velhice”, tão-só concentrada nos efeitos que o tempo opera nos corpos, e por demais alienada da vida que ainda os anima.

Contrariamente à abordagem do fotógrafo Casals, outros fotógrafos procuram fazer com que o corpo dos anciãos seja, não a exibição de um “desgaste”, mas antes a exposição de marcas que apelam a uma multiplicidade de experiências. Assim no-lo atesta Marie de Hennezel:

Des photographes, tels que Hien Lam Duc, tentent de casser l'idée qu'il serait honteux de montrer la vieillesse. Ils ont compris qu'il ne s'agit pas de l'idéaliser, mais de montrer ce qui est : un visage est toujours le reflet d'un état d'âme. Montrer la vieillesse, c'est montrer des personnes âgées qui sont habitées d'expériences et d'émotions. Il y a toute une profondeur de vie sur leur visage. On y lit leur vie affective, leur solitude, leur fatigue, mais aussi leur sérénité, leurs élans, leurs désirs. Car les désirs sont toujours là. Simplement, ils se sont transformés (DE HENNEZEL, 2008, p. 94-95).

Por intermédio da fotografia, trata-se de colocar a tónica num “percurso de vida”, que deste modo se opõe a um “caminho em direção à morte²²”. O corpo das pessoas de terceira idade é, portanto, apresentado não como matéria opaca que nada mais espelha do que a passagem das horas, mas antes como aparência graças à qual se reflete a singularidade de uma vivência. Impera, por isso, procurar na superfície a profundidade à qual a primeira alude, frisando-se a permanência do desejo – o qual, longe de se ter volatilizado, aprendeu a tomar novas formas. Não será, aliás, um acaso o facto de, imediatamente antes do incidente com o fotógrafo, dona Alberti se ter olhado ao espelho e ter apreciado o seu reflexo:

Agarrada ao tampo, fiquei durante uns instantes diante do espelho, em pé, e para espanto meu, vi o desenho da minha alma reproduzido nele. Já não são os meus traços nem os meus cabelos, mas é o meu carácter, alguma coisa que se desenha entre a risca dos lábios e o arco onde antes os olhos brilhavam. De azul. Disse para a minha imagem – Olá, ainda estás aí, Alberti? E apesar de me achar feia, ainda gostei de mim. Congratulei-me por existir (JORGE, 2023, p. 273).

Dona Alberti demonstra aqui capacidade para aperceber, nos interstícios do corpo, as marcas da sua individualidade – marcas essas que ficaram completamente ocultadas na proposta “artística²³” do fotógrafo Casals. Noutros termos, ao olhar-se ao espelho, a

as amigas da sua mesa também não tiraram o retrato. E outras também não. Dona Joaquina *aussi*. O senhor Tó *aussi*, outras pessoas *aussi*. Só que a senhora foi *la première*. Muito *strong*, dona Alberti...» (JORGE, 2023, p. 282).

²² No seu artigo *Le corps vieux, entre imaginaire et épreuve de réalité*, Claudine Attias-Donfut frisa a frequente aproximação do corpo “envelhecido” com a morte: “Puisque le corps humain existe par la manière dont les autres, et la société en général, le nomment et lui donnent sa valeur, alors les évocations négatives que suscite le « corps vieux » expriment d’abord le rejet social de la vieillesse et participent de l’âgisme, cette discrimination à l’égard des vieux, souvent dénoncée, mais toujours en vigueur. Les représentations esthétiques de personnages vieux, à travers des siècles de peinture, souvent associées à des représentations fantasmagoriques de la mort véhiculent largement ce rejet. Le corps vieux fait peur, comme la mort” (ATTIAS-DONFUT, 2008, p. 72).

²³ “Nesse dia, muito cheio de si, aquele mesmo fotógrafo que ali estava a abrir e a fechar sombrinhas tinha dito, com muita sobrançeria – «Não vê, minha senhora, que são fotografias artísticas?»

protagonista enxerga a existência que se manifesta *através* da sua própria aparência, a qual expõe um *estar sendo* ainda a latejar. Muito embora a fisionomia se tenha alterado com o seguir dos anos, dona Alberti *reconhece-se* no que vê (ou seja, *conhece-se outra vez* não obstante as mudanças), alegrando-se por constatar que o tempo apenas modificou o corpo sem, por isso, ter adulterado a pessoa. Esta apetência para repensar a imagem reenviada pelo espelho, atentando-se no que é passível de aparecer por entre as frestas desse reflexo, é uma proposta também partilhada por Gérard Le Gouès:

Les miroirs qui nous renvoient notre image fonctionnent donc à différents niveaux. Ce sont des miroirs actifs qui « feraient bien de réfléchir avant de nous renvoyer notre image », comme le conseille à juste titre le poète. Aussi ajouterai-je que, s'ils ne réfléchissaient pas assez, ces miroirs, seraient-ils individuels ou collectifs, il nous appartient aujourd'hui de retrousser nos manches pour les obliger à réajuster leur réflexion (LE GOUÈS, 2008, p. 67-68).

O verbo *réfléchir* (“refletir”) pode, neste caso, veicular dois grandes sentidos, a saber: um relacionado com o reflexo e outro atinente à reflexão. Embora “reflexo” e “reflexão” possam ser utilizados como sinónimos em dados contextos, aqueles vocábulos não deixam, por isso, de exibir as suas diferenças. O reflexo pode reportar-se tanto a uma imagem refletida numa qualquer superfície (seja ela humana, como o olhar do outro, ou não, como o espelho) quanto a uma resposta imediata a um estímulo. Há, por conseguinte, algo da ordem do involuntário, do instintivo, do inconsciente. Por seu turno, a reflexão pode remeter para uma ponderação ou até mesmo para uma mudança de direção, para um ricochete. Pressupõe, destarte, um não se deixar levar por primeiras impressões, reagindo-se a elas. Ora, no nosso entender, os projetos de Lídia Jorge e de Gérard Le Gouès preconizam uma passagem do reflexo para a reflexão, isto é, uma disponibilidade para se rejeitar, reajustando-os, os pré-conceitos que não raras vezes tecemos – individualmente (enquanto leitores) e coletivamente (enquanto sociedade) – sobre as pessoas de terceira idade. Graças aos seus escritos, ambos frisam o potencial que a reflexão demonstra em readequar o primeiro reflexo à complexidade da realidade que tão parcialmente expõe. Eis o que, no fundo, faz dona Alberti: negar a imagem que o fotógrafo dela (re)produz, incitando-o a coadunar a sua fotografia com o reflexo que o espelho lhe apresenta – e que resulta de uma reflexão sobre *quem* ainda é. Transformar o corpo em *matéria refletora* da interioridade que o habita, eis a natureza da misericórdia tal como no-la retrata Lídia Jorge; isto porque, mais do que *deteriorado* pelo tempo, o corpo é por este *atravessado*, conservando dentro de si a miríade de experiências de que se constitui a riqueza humana. Não é possível modificar a primeira imagem refletida sobre o espelho (a própria dona Alberti se considera feia quando olha para si, como deixado patente na citação anterior); sem embargo, essa “fealdade” que apenas tem em conta o aspeto estético do corpo é passível de se tornar permeável, deixando passar através dela a singularidade que a pontuará de beleza²⁴.

«Fotografias artísticas?» – admirei-me eu e, como nessa altura ainda falava com desembaraço, tinha-lhe respondido – «Pois então a sua arte não presta, porque o senhor, em vez de pôr beleza nas coisas como os verdadeiros artistas fazem, o senhor desfeia-nos...» (JORGE, 2023, p. 276).

²⁴ Dona Alberti dá mostras desta sua capacidade de ir para além da primeira impressão numa outra passagem do livro, aquando da visita de um jovem leitor voluntário ao Hotel Paraíso: “As sobrancelhas demasiado espessas, na tez muito escura, com os dentes demasiado brancos e poderosos, começaram a modificar-se diante dos meus olhos à medida que o rapaz lia frases surpreendentes, que eu não conseguia reter mas iluminavam a correnteza daquela fala” (JORGE, 2023, p. 39); “Olhei para o rapaz que fora feio, e agora

A partir deste episódio do espelho – que inverte uma tendência até aqui apercebida: o estado do *corpo visível* como manifestação, por excelência, da “velhice” –, podemos agora passar para o outro lado do corpo e ater-nos às passagens da obra em apreço nas quais prevalece a imagem, por assim dizer, “sentível” desse mesmo corpo, por intermédio do qual é possível contactar com as reações de uma interioridade capaz de exprimir o que sente no seu contacto com o mundo. Atenhamo-nos, para o efeito, nas seguintes declarações de Maria Alberta Nunes Amado:

A vida é um arco, tem o seu começo e o seu fim, inicia-se num berço, faz o seu voo ascendente, e a partir de certa altura a curva desce até nos entregarmos à terra, de novo dentro de uma caixa de madeira que em nada difere de um berço.

[...] Há muito que cheguei à conclusão de que faz parte da descida do arco da vida lidar com o sofrimento. [...] Mas ainda assim, recorro à memória para sair destes muros e triunfar sobre o meu estado de reclusa.

Melhor dizendo, o meu espírito, por mais confinado que seja o percurso do meu corpo, até agora, verdadeiramente, não conhece prisão. Esta é a minha casa, mas o mundo lá fora é o meu espaço real. A maior parte dos companheiros que se movem no interior desta residência há muito que se esqueceram do que ocorre na Natureza, vivem aqui encerrados como se tivessem regressado ao útero materno (JORGE, 2023, p.119-120).

Expõe-se aqui uma ideia não raras vezes evocada aquando da descrição da “velhice”, a saber: a sua proximidade com os primeiros estágios da vida – como se o trajeto humano fosse de índole circular, começo e desfecho juntando-se na derradeira parte desse arco ontológico²⁵. Não é por acaso que dona Alberti estabelece uma comparação entre o berço e o caixão – muito embora seja importante ter em conta que a proximidade do caixão implica um temor que a presença no berço não provocará (ou, se temor houver, este por certo não se relaciona com a consciência de um fim iminente). A esta ideia vem somar-se uma outra: a de que a porção ascendente do arco representa uma “evolução”, um “progresso”, uma “maturidade” desejáveis, ao passo que a sua porção descendente corresponde a uma “involução”, a um “declínio”, a uma “degradação” infelizes. Ora, não obstante estar ciente de se encontrar em plena descida – e apesar de não esquecer as agruras que lhe estão associadas –, dona Alberti preserva a sua paisagem interior (nomeadamente através do exercício da própria memória), com o intuito de amortecer a “queda”. Note-se, aliás, que o “exílio” da protagonista assume duas dimensões interligadas: por um lado, uma de natureza corpórea (o corpo estando doravante confinado, como no-lo indica o excerto anterior) e, por outro lado, uma de carácter residencial (o lar de terceira idade assumindo-se como único espaço em que a vida quotidiana se espraia). Ora, em ambos os casos, a interioridade surge como *forma de resistência*: aquela permite contrariar um aprisionamento e evita aproximar-se, a passos largos, do derradeiro útero materno – ou, se quisermos, de um apartar-se, fatal e definitivo, do mundo exterior. Tendo em conta que alimenta a vida que dentro de si pulsa, dona Alberti retarda o “fechamento” de um ciclo, acabando mesmo por afirmar: “Estar viva é lembrar os movimentos do tempo e do ritmo da floração” (JORGE, 2023, p. 121). Ao combater o cessar da sua atividade interior, a personagem procede à imagem da

me parecia belo, e senti que estava a fraquejar, a deixar-me ir abaixo, como costuma acontecer com a minha filha, e não quis alimentar o sentimento de fraqueza que me humedecia os olhos” (JORGE, 2023, p. 40).

²⁵ Assim no-lo confirma o *Dictionnaire du corps*: “[...] dans la société occidentale, la vie est considérée comme une succession de périodes formant une « courbe de Gauss » qui comporte une montée (croissance) et un plateau (maturité) puis une baisse, correspondant au dernier âge de la vie, la vieillesse ; la courbe aboutit, au niveau zéro, à la mort” (ANDRIEU; BOETSCH, 2008, p. 340).

Natureza que tanto estima, com os seus ritmos de renovação, fazendo com que o inverno preceda sempre uma nova primavera.

Na sua análise desta passagem da obra, Dora Nunes Gago realça o papel da sensorialidade na luta de dona Alberti contra o “perecimento”:

Esta comunhão estabelecida entre um denso e riquíssimo universo interior e o mundo exterior é-nos fornecida, através de uma convocação dos vários sentidos e sensações, sendo o olfacto um dos privilegiados, por ser aquele que possibilita o estabelecimento de uma relação mais profunda com o mundo circundante, com os outros [...] (GAGO, 2023, p. 2).

Não é por acaso que a protagonista faz menção dos “frascos de perfume entornados rente ao caminho por onde [ela] antes passava” (JORGE, 2023, p. 121), alternando esta informação com os mais variados espetáculos naturais, de entre os quais se podem contar “as árvores de folha caduca [que] começam a ficar da cor da ferrugem” (JORGE, 2023, p. 120), “as amendoeiras, as figueiras, os pessegueiros do terreno em volta [que se reduzem] a troncos” (JORGE, 2023, p. 121), os “víburnos [que se cobrem] de grinaldas brancas” (JORGE, 2023, p. 121). No discurso de dona Alberti, ainda que haja alterações na paisagem vegetal que dentro de si percorre – as quais podem sugerir períodos mais soturnos, como quando as “plantas [...] mirram durante o Outono [e] amuam por completo ao longo do Inverno” (JORGE, 2023, p. 121) –, uma certeza subsiste: “de súbito [surgirão] cobertas de folhas no início da Primavera” (JORGE, 2023, p. 121). Por conseguinte, não esquecer os ciclos que continuam a suceder-se lá fora – e fazê-lo através de uma memória predominantemente sensorial – é uma forma de adiar o derradeiro Inverno da vida.

Ao incentivar a capacidade que o seu corpo conserva para *sentir* determinadas coisas – a despeito de o fazer por intermédio da memória e não por via de uma experiência direta do mundo exterior –, dona Alberti corrobora aquilo que Bertrand Vergely defende no seu artigo *Éthique du corps vieux*:

Nous pensons souvent que le corps que l'on a est le corps que l'on voit. Nous oublions que le corps que l'on a est aussi le corps que l'on vit. Celui-ci a une particularité. Il est invisible. Nous pouvons le sentir, mais non le voir, puisqu'il enveloppe notre corps visible, tout en étant enveloppé par lui. Ce corps invisible n'est pas une vue de l'esprit, mais une réalité qui prend sa source dans l'énergie qui traverse le corps. Nous avons un corps, parce que nous avons une énergie qui prend corps, qui fait corps et qui a du corps. Cette énergie qui prend corps en faisant corps avec nous nous tient en vie. Elle est d'une étonnante vitalité, quand nous faisons corps avec la vie. Elle dépérit, quand nous nous désincarnons (VERGELY, 2008, p. 139).

Graças à vivacidade do seu espírito – que consegue, de certa forma, recriar os dados sensitivos de uma realidade exterior –, Maria Alberta Nunes Amado conserva a energia vital de que o seu corpo se nutre. Não se trata, tão-somente, de recordar experiências passadas, potencialmente aprazíveis, em jeito de disposição saudosa; trata-se, sobretudo, de reacender certas paisagens estimulantes, passíveis de impedir, nas palavras de Vergely, a desencarnação, ou seja, o abandono do corpo e o seu conseqüente precipitar para um “declínio”. É, pois, desta invisibilidade sensorial, e de uma persistência que se recusa a ficar indiferente perante os ciclos sucessivos da Natureza, de que se reveste a corajosa resposta de dona Alberti à “descida” da sua curva existencial. Por extensão, graças à vivacidade do seu espírito, Lídia Jorge recusa conformar-se com determinadas imagens sociais veiculadas sobre as pessoas de terceira idade, incitando-nos – leitores e cidadãos – a repensar a nossa relação com aqueles que se encontram numa fase mais avançada do

arco da vida. Mediante um corpo linguístico, a escritora portuguesa torna visível o ânimo que percorre inúmeras personagens do Hotel Paraíso – visibilidade essa que o corpo biológico nem sempre tem possibilidade de expressar. Ao permitir que a palavra se faça reflexo daquilo que, muitas vezes, o corpo encarcera, a par das modificações que ao longo dos anos nele se manifestam, a autora força-nos a considerar esse corpo para além da sua dimensão estética, materializando as declarações de Alain Montandon: “C’est alors que le temps de l’écriture et l’écriture du temps se rejoignent dans ces prises de conscience multiples et variées de l’existence humaine. Car écrire, c’est écrire le temps qui passe, celui des métamorphoses, des altérations” (MONTANDON, 2005, p. 12-13). Ora, é justamente a esta (pre)disposição para se perceber o corpo como mutável recetáculo de vida – e para se conservar, a todo o custo, a vida que o mesmo contém – que, no âmbito deste romance, se pode dar o nome de “misericórdia”. Assim se justifica que, durante uma tentativa de suicídio por parte de dona Alberti²⁶, o pessoal do Hotel Paraíso mude a sua atitude perante a protagonista, vendo nela, não já um mero corpo de que se têm, repetidamente, de ocupar, mas antes uma individualidade da qual devem, atenciosamente, cuidar: “No meio da minha miséria, acontecia alguma coisa inesperada, tratavam-me bem, faziam as pazes comigo. Deitaram-me numa cama lavada. Uma delas passou a mão pelo meu corpo, agasalhando-me. Como se eu merecesse, tinham misericórdia de mim” (JORGE, 2023, p. 376).

Em jeito de conclusão, e como complemento do que tem sido dito até agora, gostaríamos de propor uma outra aceção da palavra “misericórdia” que, a nosso ver, é igualmente verificável no romance de Lídia Jorge, ainda que de maneira mais subtil. Recorde-se que o vocábulo “misericórdia” pode aludir ao punhal com que se desfere o último golpe contra o inimigo debilitado. Ora, não será, porventura, um acaso o facto de o livro de Lídia Jorge terminar como começa (à maneira de um arco cujo início e cujo fim acabam por se juntar): com um combate contra a noite. Se do primeiríssimo confronto, descrito nas páginas inaugurais da obra, ambas as partes saem “sem ter havido entre [elas] duas uma vencida e uma vencedora” (JORGE, 2023, p. 15), já no derradeiro encontro, a situação muda de perspetiva. Durante a sua primeira visita, a noite coloca uma enigmática pergunta a dona Alberti: “de que país a cidade de Baku [é] a capital” (JORGE, 2023, p. 14) – questão que evidencia um *esquecimento* por parte da protagonista, *incapaz de se recordar* do nome desse país. Esta dúvida assolará, aliás, a personagem durante algum tempo, a resposta vindo-lhe, enfim, da parte do sargento João Almeida por intermédio de dona Joanhina²⁷. Dito de outro modo, a lembrança efetua-se graças à ação de quem lhe está mais próximo, numa dimensão em que os afetos entre uns e outros se estreitam e em que o corpo, por fim, se rememora da sua dimensão relacional. Dona Alberti é incapaz de chegar à resposta sozinha, a solução do enigma passando por uma aproximação a outrem. Já a visita final da noite se efetua em circunstâncias algo diversas:

²⁶ Sentindo-se desapaixada de tudo quanto lhe era mais precioso – sentimento que tomou forma no facto de ter visto dona Marcela com o seu casaco de malha –, dona Alberti orchestra silenciosamente um plano para morrer à fome (cf. JORGE, 2023, p. 362-368). Ora, ao procurar extinguir a própria vida, aqueles que se encontram à sua volta e que disso se apercebem empenham-se para que essa vida seja poupada, demonstrando assim empatia perante a situação da personagem.

²⁷ “«[...] Quando falar com ele, entregue-lhe este papel, pergunte-lhe onde fica uma cidade, o nome dela está aí escrito, Baku. Tudo isto, dona Joanhina, porque eu sabia muito bem o nome do país, mas esqueci-me, e por mais voltas que dê ao juízo, o nome não me vem à cabeça. Como se a memória fizesse de propósito [...]»” (JORGE, 2023, p. 76).

dona Alberti responde desafogadamente às perguntas da noite²⁸, chegando inclusive a declarar que o além é “[um] livro que não tem fim, cada página uma vida, cada vida uma página, quantas mais vidas mais páginas” (JORGE, 2023, p. 456). Pode, eventualmente, formular-se aqui a hipótese de estarmos perante uma reflexão metaliterária sobre o propósito deste livro: trazer à tona as vidas que se escondem para lá do que se pode, à primeira vista, enxergar – essas vidas que se ocultam para além do suporte físico (neste caso, as páginas). O romance é muito mais do que a soma das palavras que o constituem, realizando-se nos interstícios semânticos de vocábulos que tomámos por hábito empregar, apenas e só, em certo sentido. Trata-se, no fundo, de um apelo à polissemia e à vontade de não enclausurar pessoas em conceitos por demais limitadores, incapazes de expressar uma complexidade própria ao fenómeno humano. Note-se ademais que, neste derradeiro confronto, a noite exige à protagonista que lhe entregue o seu saco com tudo o que lá tem dentro, imposição à qual dona Alberti objeta com firmeza: “Esse, só se mo arrancares à força. Estou cheia de energia, quero voltar ao pátio da escola e saltar até me voar o chapéu” (JORGE, 2023, p. 457). Deste vigor se compõe, portanto, a resistência de Maria Alberta Nunes Amado e, por extensão, a de Lídia Jorge. Os seus golpes finais executam-se contra toda e qualquer forma de despossessão – contra toda e qualquer forma de esquecimento ou de apagamento (daí a recordação da infância e da energia que dessa recordação provém) –, sendo capazes de preservar o que existe *dentro* do corpo de cada qual, com a nítida consciência de que é a expressão dessa interioridade que nos anima e que, em última instância, nos humaniza.

Referências

ANDRIEU, Bernard; BOËTSCH, Gilles (Org.). *Dictionnaire du corps*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

ATTIAS-DONFUT, Claudine. Le corps vieux, entre imaginaire et épreuve de réalité. In. BLOCH, Danièle; HEILBRUNN, Benoît; LE GOUËS, Gérard (Org.) *Les représentations du corps vieux*. Paris: PUF, 2008. p. 69-79.

BEAUVOIR, Simone. *La vieillesse*. Paris: Gallimard, 1970.

CARADEC, Vincent; VANNIENWENHOVE, Thomas. L’expérience corporelle du vieillissement. *Regards croisés sur le corps vieillissant. Gérontologie et société*, Paris, v. 37, n. 148, p. 83-94, 2015/1.

DE HENNEZEL, Marie. Corporéité et corporalité. In. BLOCH, Danièle; HEILBRUNN, Benoît; LE GOUËS, Gérard (Org.) *Les représentations du corps vieux*. Paris: PUF, 2008, p. 91-96.

²⁸ “Eu não tinha nada a perder e respondi: – « Então e tu não sabes que as palavras são poucas e as realidades são muitas? Que muitas vezes para várias realidades só temos uma palavra? »” (JORGE, 2023, p. 455). Esta resposta de dona Alberti pode ecoar com a atitude de Lídia Jorge relativamente à “velhice”: este vocábulo, que tenta dar conta de uma única realidade (a fase dita “final” da vida humana), faz tábua rasa da multiplicidade de experiências que para além de si florescem nos corpos de pessoas de terceira idade. Daí que seja necessário todo um livro para tornar patente uma pequena amostra da energia que anima tantas pessoas durante essa etapa do seu percurso.

DIAS, Daniel; NADAIS, Inês. “Um ‘romance contra o esquecimento’ deu o prêmio Médicis (*ex aequo*) a Lídia Jorge”. Entrevista a Lídia Jorge no jornal Público, 9 de novembro de 2023. Disponível em

<https://www.publico.pt/2023/11/09/culturaipilon/noticia/lidia-jorge-vence-premio-medicis-exaequo-han-kang-2069589> Acesso a 24 de janeiro de 2024.

DUARTE, Luís Ricardo. “Novo romance de Lídia Jorge: ‘Misericórdia’ é a vida que se vive até ao fim”. Entrevista a Lídia Jorge na revista Visão, 8 de novembro de 2022. Disponível em <https://visao.pt/visaose7e/livros-e-discos/2022-11-08-novo-romance-de-lidia-jorge-misericordia-e-a-vida-que-se-vive-ate-ao-fim/> Acesso a 24 de janeiro de 2024.

DUNDER, Mauro. *Misericórdia*, de Lídia Jorge. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 49, p. 381-387, jan.-jun. 2023.

GAGO, Dora Nunes. *Misericórdia* de Lídia Jorge: uma cartografia da condição humana. *Navegações*, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 1-4, jan.-dez. 2023.

JORGE, Lídia. *Misericórdia*. 5ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 2023.

JUNG, Carl Gustav. *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris: Gallimard, 2017.

LE GOUËS, Gérard. Image de soi et vieillissement. In. BLOCH, Danièle; HEILBRUNN, Benoît; LE GOUËS, Gérard (Org.) *Les représentations du corps vieux*. Paris: PUF, 2008. p. 47-68.

MONTANDON, Alain. Edito. *Vieillir dans la littérature. Gérontologie et société*, Paris, v. 28, n. 114, p. 10-14, 2005/3.

VERGELY, Bertrand. Éthique du corps vieux. In. BLOCH, Danièle; HEILBRUNN, Benoît; LE GOUËS, Gérard (Org.) *Les représentations du corps vieux*. Paris: PUF, 2008. p. 137-144.