



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS

David Mourão-Ferreira: apontamentos para um corpo-paisagem

Ruama Carvalho Louzada

Paris  
Junho de 2022

David Mourão-Ferreira: apontamentos para um corpo-paisagem

Ruama Carvalho Louzada

Monografia apresentada à Faculdade de Letras como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel e Letras: português-francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Profa. Dra. Luci Ruas

Paris  
Junho de 2022

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

RUAMA CARVALHO LOUZADA  
DRE: 114122653

DAVID MOURÃO-FERREIRA: APONTAMENTOS PARA UM CORPO-PAISAGEM

Monografia apresentada à Faculdade de Letras como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel e Letras: português-francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Data de avaliação: 12/08/2022

Banca Examinadora:

Luci Ruas Pereira – Presidente da Banca Examinadora  
Professora Doutora UFRJ

NOTA: 10,0

Teresa Cristina Cerdeira da Silva  
Professora Doutora UFRJ

NOTA: 10,0

MÉDIA: 10,0

Louzada, Ruama Carvalho.

David Mourão-Ferreira: apontamentos para um corpo-paisagem/Ruama Carvalho Louzada. – 2022.  
32 f.

Orientadora: Profa. Doutora Luci Ruas

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Francês) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade  
de Letras.

Bibliografia: f. 31-32.

1. Literatura Portuguesa. 2. Erotismo. I Louzada/ Ruama Carvalho II -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2022. III.  
Título.

## **Agradecimentos**

A Deus, que tem me guiado desde o início da minha vida e até hoje.

À minha mãe, Ruth, minha primeira e maior orientadora, minha grande companheira. Tudo que eu aprendo e executo passa por você.

À minha família, pelo incondicional apoio emocional e financeiro que me permitiram concluir esta etapa da minha jornada acadêmica.

A Teresa Cerdeira, por me ter apresentado o poeta David Mourão-Ferreira e me ter orientado na leitura de sua poesia durante a graduação, pelo encorajamento a cada conversa e pelo exemplo que é para mim.

Às minhas amigas e amigos, que dão graça à vida e que me incentivam com amor e companheirismo.

Ao apoio da minha orientadora Luci Ruas, que gentilmente me conduziu neste caminho de escrita.

À Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao seu corpo docente, que luta diariamente pela educação pública, laica e de qualidade.

A Sofia de Sousa Silva, que acompanhou meus primeiros passos como leitora de poesia portuguesa e, ao longo da graduação, generosa e amigavelmente me acompanhou.

Ao CNPq, pelo imprescindível financiamento da minha pesquisa de graduação.

A Lívia, por ter sido fundamental nos momentos mais críticos dos últimos anos.

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	6
2. Fundamentação teórica e objetivos .....	9
3. Amor, erotismo, linguagem .....	10
3.1 Desenho do corpo feminino: o lugar de um v~ao .....	13
4. O corpo-paisagem .....	22
5. Considerações finais .....	30
Referências bibliográficas .....	31

## 1. Introdução

Nascido em fevereiro 1927 em Lisboa, David Mourão-Ferreira se dedicou a múltiplos ofícios entre os quais o de poeta, dramaturgo, romancista, novelista, contista, professor e crítico literário. Segundo ele mesmo, tinha “o ofício de escrever”, expressão inventada para condensar sua existência: viver e escrever lhe eram complementares.

Na infância, suas brincadeiras já davam indício do que faria pela vida afora: criava peças de teatro e jornais de faz de conta. O livro *A Secreta Viagem* abre a profícua jornada de Mourão-Ferreira na poesia, um ainda jovem louvor ao amor, ao corpo, ao erotismo. Seguiram-se, *Tempestade de verão*, *Cancioneiro de Natal*, *Os Amantes e outros contos*, *As Quatro Estações* e *Matura Idade*, entre outros tantos que foram traduzidos e aclamados. Escreveu apenas um romance, *Um amor feliz*, Sua produção se concentrou na poesia e nos contos que, como não raro acontece aos poetas, são como que variantes da poesia em prosa.

A despeito de se haver mantido às margens do neorrealismo (anos 40-50 do século XX) – que concentrou grande parte dos interesses dos escritores num país assolado pela ditadura, elegendo preocupações sociais e coletivas em detrimento de questões mais individuais herdeiras do classicismo – David Mourão-Ferreira não deixou de se engajar ativamente na cena cultural de Portugal, seja na docência e na participação de projetos culturais, seja mesmo numa atuação política efetiva. Como refere Arnaldo Saraiva:

David Mourão-Ferreira não foi só um professor exemplar [...]; foi também um intelectual militante, repartindo-se ou multiplicando-se por tarefas de evidente relevância: apresentações de livros ou de escritores, conferências, prefácios, antologias, participação de debates e júris nacionais e internacionais, direcção de edições de livros e discos, direcção de jornais e revistas (*A Capital*, *O dia*, *Távola Redonda*, *Colóquio/Letras...*), autoria de programas de rádio e televisão, director do Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Gulbenkian, secretário da Sociedade Portuguesa de Autores, secretário de Estado da Cultura em três governos... (SARAIVA, 1997, p. 116)

O autor concluiu sua licenciatura em Filologia Românica, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1951, tendo defendido sua dissertação acerca do poeta quinhentista Sá de Miranda. A escolha do objeto de estudo, lembre-se que Sá de Miranda é considerado o introdutor do soneto na língua portuguesa, reflete já o tino clássico que viria a marcar também

a sua sensibilidade. Esta relação entre a opção de juventude e a sua trajetória de poeta é lembrada ainda uma vez por Arnaldo Saraiva:

O privilégio que então concede a um clássico [...] não deixa de ser significativo e coerente com a sua posterior produção teórica e não-teórica, a começar pelo seu primeiro texto relevante, publicado em 15 de janeiro de 1950 na revista *Távola Redonda*, de que foi cofundador e codirector. Nesse texto, intitulado – “Lirismo ou Haverá Outro Caminho?” –, defendia a estética do equilíbrio, da proporção e da correspondência harmoniosa (idem, p. 113)

Insistimos que, para além de uma visão estética marcada pelo valor do equilíbrio e da proporção, David Mourão-Ferreira investe numa reapropriação ainda que metamorfoseada de gêneros típicos do classicismo, o que de certo modo caminhava numa via diversa das tendências mais engajadas do seu tempo. Ana Maria Ferreira Soares reflete sobre o lugar do poeta no seu tempo:

Não obstante se enquadre como “teorizador” na reunião de sensibilidades poéticas em torno da revista *Távola Redonda*, apelando ao regresso a um lirismo sem pretextos de intervenção social e política, como reacção à facção dominante da escola neo-realista, D.M. Ferreira permanece, ao longo da sua carreira literária e académica, embora íntimo das grandes referências artísticas e intelectuais, à margem de estéticas doutrinárias ou de movimentos de ruptura. (SOARES, 2009, p. 40-41)

Assim o ensaísta do equilíbrio viria a tornar-se o poeta de placidez formal e pungente lirismo que conferimos em sua obra literária. Como um dos mais fecundos teorizadores do grupo da “*Távola Redonda*”, postou-se sempre em defesa desse equilíbrio formal, em consonância com o classicismo, e da coerência e da proporção entre a técnica e os motivos, formas e temas, buscando conciliar também valores da tradição e da modernidade, revalorizando o lirismo, rejeitando o imediatismo romântico da inspiração e o aproveitamento realista da poesia com objetivos utilitaristas, como refere uma de especialistas na sua obra, Teresa Martins Marques (2007, p.118).

Entre as múltiplas linguagens que experimentou, a poesia foi de fato a que mais lhe trouxe reconhecimento e é recorrente que os críticos se refiram ao fato de David Mourão-Ferreira ter sido “poeta acima de tudo”, sem que isso desqualifique o valor estético dos demais gêneros que praticou pela vida afora (SOARES, 2009, p. 39).



Embora tenha explorado outras temáticas como a angústia de existir e a obsessão da morte, ficou mais conhecido como o poeta do amor, da sensualidade e dos sentidos, como afirma Vasco Graça Moura no documentário *David Mourão-Ferreira – Duvidávida* (2006).

Escrever é, para David Mourão-Ferreira, um ofício de amor, ideário anunciado na citação de Cecília Meireles, usada como epígrafe do seu livro de poesia inaugural, *A Secreta Viagem*. Durante a recepção da obra, o leitor continua essa corrente de amoroso sentimento, tocando, lendo e refazendo o texto, enamorado, em silêncio, surpreendido, comovido, “fora do tempo”, invadido por uma sensação de partilha profunda (SOARES, 2009, p. 1)

O ritmo, a musicalidade, a mestria das rimas assonantes, o elevado domínio da metáfora e da aliteração, assistidas pela antítese, ou até pelo paradoxo, conferem um caráter único à poesia davidiana, de perfeito recorte clássico, fiel a princípios *sui generis*, sobretudo no nível da metrificação. David Mourão-Ferreira, não por acaso, ficou conhecido como o mais clássico dos poetas portugueses modernos, além de detentor da melhor oficina poética de sua geração, como constata Martins Marques. (MARQUES 2007, p. 119)

Tematicamente, grande parte da obra de David Mourão-Ferreira se volta para ao tratamento do feminino: a figura da mulher pode ser única como inúmera, provocando no poeta e em sua escrita uma comunhão de sensações. O feminino, muitas vezes, também comparece imiscuído na paisagem, e, quando não, lido na própria paisagem.

Aliam-se tais tópicos a uma escrita que retoma uma essência petrarquista e camoniana, quer na temática amorosa, tantas vezes metamorfoseada, quer na linhagem estrutural, recorrendo aos clássicos modelos do soneto, da canção, da requintada sextina. Esses ecos da tradição, com a qual sua produção não se cansa de dialogar, incluirá ainda os “romances”, poemas narrativos que a tradição medieval e renascentista largamente explorou e que vão reaparecer na sua produção lírica inserida no contexto maior da poesia portuguesa da segunda metade do século XX.

Entre as características que elenca Arnaldo Saraiva para a obra de Mourão-Ferreira, destacam-se a “atração eufórica ou fatal de Lisboa, que comparece em inúmeros dos seus textos em prosa ou em poesia” e a “sedução do eterno feminino” (SARAIVA, 1997, p. 117) representado por diferentes figuras como a amante, a companheira ou a amiga, ou ainda a mãe ou a filha, mas também simbolicamente pela figura da terra, espécie de terra-mãe, na maior parte das vezes a sua Lisboa natal, mas também outras cidades, especialmente as italianas como

Amalfi ou Pompeia. Mas o feminino será também tantas vezes a própria poesia, “corpo verbal que se confunde com o verbo corporal” para evocar ainda as palavras de Arnaldo Saraiva.

Essas vertentes apontam a dimensão da poesia davidiana que este trabalho pretende demonstrar a partir da leitura dos seus poemas em que o corpo feminino e o *corpus* verbal se combinam para a corporificação do próprio espaço, erotizando-o. É esse véu que confunde os limites entre o “corpo verbal” e o “verbo corporal” que pretendemos esmiuçar, buscando mostrar como a paisagem na poesia de Mourão-Ferreira se relaciona com a sensualidade erótica, seja no modo como os espaços são visualizados pelo poeta como um corpo feminino, seja no modo como a figura da mulher se insere na paisagem.

## 2. Fundamentação teórica e objetivos

Este trabalho tem como objetivo principal analisar o modo como os espaços são visualizados pelo poeta David Mourão-Ferreira como um corpo – e mais frequentemente um corpo feminino. Como a outra face de uma mesma moeda, também a figura feminina e a relação amorosa se inserem em (e se misturam com) espaços muitas vezes compostos de elementos naturais como o mar, a lua, a areia. Em segundo plano, o trabalho também tem a intenção de refletir sobre o lugar do erotismo na linguagem poética.

O corpus deste trabalho foi recolhido no volume único da *Obra Poética* de David Mourão-Ferreira, livro organizado por Luís Manuel Gaspar e publicado em 2019. Nesta edição da obra incluem-se todos os livros e conjuntos de poemas organizados e publicados pelo autor. Os poemas selecionados para o trabalho figuram nos seus dois primeiros livros de poesia: *A secreta viagem*, com poemas escritos entre 1948 e 1950, e *Tempestade de verão*, com poemas escritos entre 1950 e 1953. São eles: “Paisagem”, “Alvorada”, “Paraíso”, “Teoria das marés”, “Seios”, “Een lied voor Margaretha”, “Prelúdio”, “Nocturno”, “Enigma”, “Nocturno de uma praia no inverno” e “Cousas do mar”. São títulos que, reunidos, já indicam as tópicas que ganham destaque na obra de David Mourão-Ferreira: erotismo, feminino, elementos de céu e mar.

Essa contiguidade mútua entre corpo e espaço evidencia-se como um jogo refinado que pretende revelar o erotismo dos corpos, tomando de empréstimo a teorização efetuada por Georges Bataille em *O Erotismo* (1987), que entende a experiência erótica como uma “petite

mort” naquilo que ela pode inferir a antevisão de uma continuidade, incapaz de ser vivenciada de outro modo pelos sujeitos submetidos à tragédia da sua descontinuidade.

Por outro lado, procuraremos investir no que Octavio Paz (1994) denominou “erotismo da linguagem”, o que exigirá uma atenção ao corpo textual e ao próprio processo de escrita autoral, às estratégias de construção dos poemas, aos jogos de linguagem. É a partir deste corpo a corpo com o texto que o intercâmbio de significantes eróticos com a paisagem ganha sentido. Esse erotismo será tratado não apenas no tema dos poemas, mas também — e principalmente — na sua própria linguagem, no modo como o poeta articula significantes humanos com significantes inanimados.

Os *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (1977), ajudam ainda a conceber a leitura dos espaços de Eros que podem ser encontrados nos poemas de Mourão-Ferreira. As inúmeras considerações do autor sobre relações entre o amor, a língua e a escrita vêm ao encontro do erotismo da linguagem apresentado por Paz, pontuando situações em que o sujeito amoroso desloca o desejo, que vai além do ser amado e encontra outros objetos, outras práticas, outros espaços.

Numa já clássica leitura de espaços e lugares, Gaston Bachelard nos dá as bases para uma reflexão singular em seu livro *Poética do espaço* (1978). Nesse texto, o filósofo toma justamente como foco de sua reflexão o espaço como experiência significativa, em uma perspectiva fenomenológica. Cada espaço guarda seus segredos através de uma simbologia que envolve sensorialmente o sujeito que os habita: a casa, o porão, o sótão, o rio, a cidade, o mar.

A partir desta leitura, os espaços evocados por David Mourão-Ferreira serão compreendidos na nossa leitura como espaços eroticamente habitáveis através da linguagem.

### **3. Amor, erotismo, linguagem**

Um famoso aforismo de Wittgenstein diz que “os limites de minha linguagem significam os limites do meu mundo” (CUNHA, 2009, p. 4). A partir do que a frase sugere, é possível pensar o ser humano como um ser que existe essencialmente na linguagem. Para Quintiliano, a eloquência é tão natural ao homem quanto o galope ao cavalo, ou quanto o voo ao pássaro. Ele define a Retórica, isto é, a arte do discurso, como *scientia bene dicendi* (a ciência de falar bem) e, como ciência, infere seus pressupostos a partir da observação de fenômenos naturais. Tal

como a medicina, "que foi descoberta a partir da observação da saúde e da doença", ele observa que "tudo o que a arte trouxe à perfeição se originou na natureza" (QUINTILIANO, 1836, p. 331-333).

Quando falamos do amor, não há como separá-lo da linguagem. Amor é linguagem, seja como signo universal, seja no discurso amoroso, seja nos ritos que perfazem a condição humana. Afinal, "a força apaixonada não pode se deslocar ou se colocar nas mãos de um Interpretante; ela continua lá, direta na linguagem, encantada, intratável" (BARTHES, 2018, p. 35). Para Octavio Paz, a sua contrapartida humana, isto é, seu lugar na linguagem, é o erotismo:

A linguagem — som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas — é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez o erotismo não é mera sexualidade animal — é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A linguagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo que ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal. O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem (PAZ, 1994, p. 12)

Na poesia de David Mourão-Ferreira, o amor, mais do que um expediente, é lido no *encontro* com a linguagem. Na sua obra, o amor, a partir do que diz Paz, é também metaforizado em erotismo, que muitas vezes tem como alvo o espaço e as sensações da contemplação erótica. Não por acaso, em seu primeiro livro de poemas,

O tema central da viagem, como defende Helena Malheiro em *David Mourão-Ferreira ou a Secreta Viagem*, instalará verdadeiramente a procura de um centro de gravidade dentro de um universo descentrado e confuso. Frequentemente, o centro conflui para o "eixo do mundo" que é a mulher, designadamente "num sorvedouro/de rosas roxas". Esta viagem surge a três dimensões, no tempo, no espaço e em Eros e acompanha esta itinerância do autor pela vida, através da linguagem, bem como a migração das próprias palavras (SOARES, 2009, p. 54)

Assim, é seguro afirmar que o discurso amoroso invade a poética de Mourão-Ferreira, mesmo que essa temática não estivesse tão em voga no contexto neorrealista em que surgiu o poeta. Roland Barthes, em seus *Fragmentos*, obra publicada originalmente na década de 1970, ainda anotava que

o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Esse discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, ou depreciado, ou ironizado por elas (BARTHES, 2018, p. 13)

É lícito supor que o "poeta do amor", na contramão do neorrealismo, assume a posição solitária marcada por Barthes. O movimento, capitaneado em Portugal por nomes como Fernando Namora e Ferreira de Castro, concentrando o seu alvo nos poetas da *Presença*, buscou ultrapassar a tradicional temática do lirismo amoroso, em nome do projeto de denúncia social tão em voga no século XX:

O lirismo presencista, género privilegiado pela Folha de Arte e Crítica, evidencia subjetivismo, individualismo e dá voz sobretudo a angustiados conflitos interiores. Marcada pelo esteticismo e pela defesa da arte-pela-arte, esta poesia de afastamento da vida social não foi só contestada pela geração neorrealista, mas também por alguns colaboradores que acabaram por se afastar da revista (BATISTA, 2019, p. 67)

De fato,

o elemento amoroso é diretamente secundarizado nestes poemas [neorrealistas]. Com efeito, quase não temos a presença de sentimentos amorosos. Este tema não era, então, muito significativo para a mensagem neorrealista, senão para demonstrar que as dificuldades e as injustiças que atingiam os mais necessitados se sobrepujavam e impediam vivências realizadas e felizes (idem, p. 73)

A Mourão-Ferreira, portanto, coube também o lugar de uma "afirmação", lugar-conceitual intuído por Barthes: "Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação" (BARTHES, 2018, p. 13). E é habitando em versos o espaço da paisagem que o poeta tece um expressivo sinal de aquiescência para o amor, sobretudo em sua dimensão erótica.

Ainda em Roland Barthes, conferimos uma noção de *figuras* que expande o sentido retórico a que elas normalmente se associam. O pensador prefere entendê-las "de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação" (idem, p. 15). Para Barthes, portanto, "as figuras se destacam conforme se possa reconhecer, no discurso que passa, algo que tenha sido

lido, ouvido, vivenciado [...] É como se houvesse uma Tópica amorosa, da qual a figura fosse um lugar" (idem, p. 16). "Tópica", nos diz a etimologia, deriva de *topos*, sintagma do grego que é justamente associado às figuras recorrentes em um discurso, mas também ao espaço físico, como em "topografia". O movimento que Barthes parece encenar é o que parte do *lugar-comum* da tópica retórica para a apropriação mais literal do sentido de *espaço*, dinâmica cuja visualização será possível encontrar nos versos de David Mourão-Ferreira. Afinal, na sua poesia, é de praxe que se destaque "uma lua, uma data, um arrepio, / em vez da Inquietação e da Palavra!" (MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 13). Para o tipo de figura que importa ao discurso amoroso, "seu princípio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula: ela é, se considerarmos ao extremo, uma 'ária sintática', um modo de construção" (BARTHES, 2018, p. 17).

### 3.1 Desenho do corpo feminino: o lugar de um vão

O poema "Nocturno", que se encontra em seu primeiro livro de poesia, *A secreta viagem*, foi escrito em estrofe única a contar com 16 versos em decassílabos heroicos, fazendo valer o veio camoniano do autor. Eu ousaria sugerir que encontramos mesmo aí a estrutura de um soneto com quatorze versos aos quais se somariam dois outros iniciados com um travessão que os desloca dos anteriores, que funcionassem como uma espécie de finda a referir não mais a figura feminina até então descrita, mas os efeitos prodigiosos que a sedução exerce no eu lírico. A escolha, bastante melódica, é contrapartida formal da sensualidade que conferimos na peça. Desenha-se ali um gesto de inebriar-se diante do feminino, numa dança em que se congregam elementos da natureza e elementos eróticos:

#### NOCTURNO

O desenho redondo do teu seio  
tornava-te mais cálida, mais nua,  
quando eu pensava nele... Imaginei-o,  
à beira-mar, de noite, havendo lua...  
Talvez a espuma, vindo, conseguisse  
ornar-te o busto de uma renda leve  
e a lua, ao ver-te nua, descobrisse,  
em ti, a branca irmã que nunca teve...  
Pelo que no teu colo há de suspenso,  
te supunham as ondas uma delas...

Todo o teu corpo, iluminado, tenso,  
era um convite lúcido às estrelas...  
Imaginei-te assim à beira-mar,  
só porque o nosso quarto era tão estreito...  
— E, sonolento, deixo-me afogar  
no desenho redondo do teu peito...

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 56)

Nestes versos, o desenho dos seios, a princípio, parece encontrar na forma da lua um símile. Contudo, ao imaginá-lo, o poeta o sobrepõe, em camadas, à própria paisagem, em vez de operar uma substituição retórica. Com o auxílio da espuma do mar — paisagem que também não abre mão de sua posição de paisagem para tornar-se metáfora — ele pode *ornar*, cumprindo a função poética no mesmo plano de existência que o signo que afeta, o busto revelado na forma do corpo a ser despido. E lua reconhece a mulher a quem a imaginação do poeta se dirige, então, como irmã. E o faz sem dizê-lo, através da correspondência tradicional entre signo e significante, mas articulando-o, tecendo essa ária, como quer Barthes, fazendo da paisagem em movimento o modo de construção a partir do qual se comunicam figura e figurado, em processo ativo. É o que podemos chamar aqui, como exercício de ficção teórica, de "metafiguratividade".

Interessante notar, ainda, como o corpo se desenha nu à medida que o poema acrescenta elementos de paisagem. O corpo toma forma e, ao mesmo tempo, se despe, abarcando elementos naturais como testemunhas do jogo erótico. Na poesia de Mourão-Ferreira, “corpo e palavra são dois ‘universos cósmicos confluentes, de eterna gesta heróica’” (SOARES, 2009, p. 54).

Cabe salientar a distância que separa a voz poética do objeto de desejo. Ainda que essa voz fure os ditames da contemplação e interfira na forma como o corpo se inscreve na paisagem, há sempre um vão. Ainda que o espaço imaginário dessa "contemplação ativa" contraste com a estreiteza do quarto em que seu corpo é capaz de "se afogar" em outro corpo, há o limite de um desenho.

Nas estrofes iniciais de "Paraíso", que também figura em *A secreta viagem*, tal limite é imagneticamente quase rompido enquanto a sensação se sobrepõe à racionalidade. Dessa vez, optando pela redondilha maior, musicalidade mais tradicional da poesia portuguesa, o poeta aproxima seus versos de uma cantiga. Brincando com o platonismo do amor cortês, irrompe no poema a possibilidade do carnal:

## PARAÍSO

Teu corpo, agora tão perto,  
é brisa que me consente  
na aridez do meu deserto  
a graça duma nascente...

Logo a nascente permite  
o florescer dum pomar...  
(Eu amei-te — mas perdi-te  
por começar a pensar...)

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 39)

O poema recria uma Dama que não se furta ao erotismo, ele está perto e não longe, e sobretudo ele é “brisa que consente” em tudo em nome do jogo amoroso. O amado, em tempos modernos, já não fala sobre a ausência, mas, ao contrário, goza a presença, o estar “agora tão perto” que lhe permite fazer ser uma *nascente* que nasce de um *deserto*, imagem do ápice do desejo. Contudo, ao "começar a pensar", a proximidade se desfaz, possivelmente porque o gozo imaginário é refreado pela racionalidade. Podemos enxergar aí como a condição irrefreável de o sujeito se querer diluir no corpo do outro corresponde à utopia amorosa que só pode ser vivida enquanto sensação passageira.

Barthes afirma que “Ao perceber repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: 'quero compreender (o que me acontece)!’” (BARTHES, 2018, p. 89). O pensar, contudo, como sugere o poema, é também o lugar de uma impossibilidade:

Que é que eu penso do amor? — Em suma, não penso nada. Bem que eu gostaria de saber *o que é*, mas, estando do lado de dentro, eu o vejo em existência, não em essência. O que quero conhecer (o amor) é exatamente a matéria que uso para falar (o discurso amoroso). A reflexão me é certamente permitida, mas, como essa reflexão é logo incluída na sucessão das imagens, ela não se torna nunca reflexividade: excluído da lógica (que supõe linguagens exteriores umas às outras), não posso pretender *pensar bem*. Do mesmo modo, mesmo que eu discorresse sobre o amor durante um ano, só poderia esperar pegar o conceito 'pelo rabo': por *flashes*, fórmulas, surpresas de expressão, dispersos pelo grande escoamento do Imaginário (idem)

Marcado pela falta, o desejo sempre escapa ao pensamento. A propósito, o caráter fugidio das sensações, em Mourão-Ferreira, é pintado por Teresa Martins Marques como uma



“fulguração do instante, revolta pelo fogo que se extingue, que não dura, mas que resiste, sendo apenas o que resta do desejo de eternidade” (MARQUES, 2007, p. 120).

É desse movimento mesmo que o contingente erótico se nutre. Trata-se da ambição humana voltada a um espaço de continuidade, de completude no outro, que aproxima o erotismo também de uma forma paradoxal de aniquilação, conforme assinala George Bataille, para quem o ser humano é essencialmente definido pelas lacunas que distinguem os representantes da espécie. São os vãos entre seres demarcados por processos de individuação e também o próprio vão da comunicação, a exemplo da distância entre o autor que escreve e o leitor que o lê, que configuram a existência de uma consciência individual e interior:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma *descontinuidade*. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença (BATAILLE, 1987, p. 11, grifo meu)

Essa *descontinuidade* a que se refere Bataille diz respeito à própria condição de sujeito, sempre descontínuo em relação a qualquer outro sujeito. No erotismo, contudo, comparece certa nostalgia da continuidade fundadora. Os amantes se engajam numa tentativa de interromper a demarcação descontínua quando se misturam os corpos e os afetos. A situação amorosa é “sem resto, sem troco: projetei-me no outro com tal força que quando ele me falta, não posso me retomar, me recuperar: estou perdido para sempre” (BARTHES, 2018, p. 69-70). O abraço, por exemplo, com a licença do chiste, pode ser entendido literalmente como um “a-braço”, um “não braço”, por assim dizer, diluído de sua forma individual no entre corpos: “o gesto do abraço amoroso parece realizar por um momento, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado” (idem, p. 27)

Barthes identifica, também, a imagem da catástrofe numa determinada instância do enlace amoroso, definida como uma “crise violenta no decorrer da qual o sujeito, sentindo a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, vê-se fadado a uma destruição total de si mesmo” (idem, p. 69)

Diferentemente de “Paraíso”, em que a racionalidade interrompe o fluxo erótico do poema (as reticências reforçam essa sensação interrupção), em “Prelúdio”, de modo mais profano, o poeta canta o sexo à luz de uma violação consentida – e consumável:

## PRELÚDIO

Tombam secretas madrugadas  
e rios densos de pavor  
de tuas pernas devassadas  
por meu instinto e meu amor.

Em teus joelhos levantados  
tocam as pontas de uma estrela.  
(Quaisquer receios de pecados  
empalidecem à luz dela...)

E as tuas ancas repousadas,  
pra que o meu corpo se concentre,  
esperam, cativas —, que as espadas  
de amor se cravem no teu ventre.

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 55)

O título do poema já anuncia: prelúdio significa ato preliminar, primeiro passo para alguma coisa que está para acontecer. Na música, é a composição que serve como introdução para outra mais consistente formalmente, é o brincar, o *ludere*. O pré-lúdio é como que uma improvisação a fim de testar o instrumento ou a acústica do ambiente. O poeta narra o prelúdio do ato erótico e a expectativa do corpo amado (expressa pelo verbo esperar no penúltimo verso) por essa consumação, que de tão possível, se torna previsível: “... que as espadas / de amor se cravem no teu ventre”.

Nesse poema de rimas consoantes alternadas, a melodia prevalece outra vez. Como se percebe, o corpo feminino fustigado pela violação produz uma paisagem cósmica, e o gesto sexual se aproxima de uma violência. Afinal,

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. Mas reflitamos sobre as passagens da descontinuidade à continuidade dos seres ínfimos. Se nos referimos à significação desses estados para nós, compreendemos que a separação do ser da descontinuidade é sempre a mais violenta. O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos (BATAILLE, 1987, p. 13)

É possível perceber, então, na poesia de Mourão-Ferreira, a referida angústia a que se refere Bataille, da perda da descontinuidade que gera o “pavor” na metonímia das “pernas devassadas”. Há como que uma agressividade que se vai, contudo, refinando quando ao *instinto*

se soma o *amor* e quando *as estrelas* iluminam os *joelhos levantados*. Assim os pecados empalidecem e o corpo amado, com as ancas repousadas, consente no júbilo erótico.

David Mourão-Ferreira, já o sabemos, escreve uma poesia em que a musicalidade é parte da sua forja construtiva. No poema “Een Lied voor Margaretha” essa musicalidade toma a forma de um Lied, gênero de origem germânica, poema amoroso cantado por uma voz acompanhada de música:

#### EEN LIED VOOR MARGARETHA

Tu vens de terras de Holanda,  
mas tens a carne morena.  
E em vez da serena, branda  
postura que o Norte manda,  
teu corpo se desordena  
à carícia, por mais branda...  
Tu vens de terras de Holanda...

Eu venho de Portugal:  
o mesmo é dizer que venho  
de longe, do litoral,  
e um sabor, no corpo, a sal  
definiu meu fado estranho.  
Aqui me tens, donde venho:  
eu venho de Portugal...

Trago nos lábios o mar,  
cheio de vento e de espuma...  
E tu mo virás roubar!  
— Ai descampados ao ar,  
onde houvera ventos, bruma! —  
Com saudade hei-de lembrar:  
tinha nos lábios o mar!...

Hei-de lembrar e sofrer  
o que for perdendo aqui...  
Mas um colo de mulher  
tudo merece, e requer  
o abandono de si...  
Quem me dera que por ti  
venha a lembrar e sofrer...

Tu vens de terras de Holanda,  
eu venho de Portugal:  
cada um de sua banda...  
Sabe o Destino o que manda,  
quer pra bem ou quer pra mal...  
— Não mais as terras de Holanda  
e areias de Portugal!

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 49)

Nesse poema, mais uma vez Mourão-Ferreira tece com acuidade suas redondilhas, valendo-se de rimas consoantes, em sua maioria, em disposições variadas (comparecem tanto rimas alternadas quanto emparelhadas e interpoladas). São recursos que bem dialogam com o aspecto cadenciado do poema, um vai e vem constante, uma música sinuosa. Não à toa, o título em holandês se traduz como “Uma canção de amor para Margaretha”.

O espaço, aqui, parece, a princípio, geo-referenciado. Os países citados – Holanda e Portugal – corresponderiam de antemão ao frio do Norte e à épica portuguesa do Ocidente da Europa. Mas essa imagem fixa é alegoricamente revertida: a amada da Holanda desconstrói o padrão habitual que pressupõe a tez branca, a postura *serena e branda*. Ao contrário disso ela é *morena e se desordena à carícia mais branda*. Ela é a mulher ativa que vem *roubar* ao masculino as suas marcas de *vento e mar*. Como se o desbravador dos mares, o conquistador português fosse ele o conquistado e sofresse o necessário abandono à paixão que o prende e o afasta da liberdade outrora vivida:

Hei-de lembrar e sofrer  
o que for perdendo aqui...  
Mas um colo de mulher  
tudo merece, e requer  
o abandono de si...

É a esse novo fado da paixão da mulher a que o homem livre com cheiro de *sal e mar* se submete, conquistador conquistado, sofrendo ele as dores da paixão. O corpo holandês dessa mulher inesperada, cuja “carne morena” surpreende o eu lírico, com o seu corpo que “se desordena à carícia”, nos diz do espanto da paixão. A canção de Mourão-Ferreira, assim, funciona também como ilustração desse aspecto de aniquilação presente no erotismo que na perspectiva de Georges Bataille desfaz o afastamento entre “as terras de Holanda” e “as areias de Portugal”.

Já em “Seios”, Mourão-Ferreira tece duas quadrinhas repletas de rimas internas em que surpreendentemente cada estrofe vem composta por três versos de oito sílabas seguidos de um decassílabo. Nele, a metáfora é mais cristalina: os seios eram rosas. A partir daí as demais metáforas em fio se desdobram: os seios são rosas “por abrir”, e na sua busca amorosa há camadas a ultrapassar na carícia que faz estremecer suas “pétalas”. Há uma energia erótica transbordante nesse processo de desnudação dos seios que se descobrem “por trás da superfície cariciada”.

## SEIOS

Fechando os olhos, eram rosas  
castas e densas, por abrir.  
Líquidas pétalas nervosas  
sentiam-se, no fundo, estremecer.

Lagoas, nuvens, lá por trás  
da superfície cariciada?  
— E a minha vida se desfaz  
na saudade de fontes afastadas...

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 47)

Outra vez, o regime do pensamento se instaura como vão. Necessário fechar os olhos para que os elementos de paisagem operem em grau de equivalência com o seio representado. Somam-se outra vez também elementos de fundo capazes de ressaltar o objeto desejado: lagos e nuvens surgem “lá por trás”. A metáfora é posta em movimento: as rosas se abrem, estremecem.

Diferentemente dos anteriores, aqui o aniquilamento é anunciado de modo mais literal em que *a [...] vida se desfaz na saudade*, no idílico da cena que existe na lembrança que o imaginário é capaz de reconstituir.

Nesse conjunto de poemas, é possível notar também uma recorrência imagética. O pensamento, que vem sempre depois, é o que abala o gesto de fusão erótica: “Logo a nascente permite / o florescer dum pomar... / (Eu amei-te — mas perdi-te / por começar a pensar...)”. Cimo para Gaston Bachelard, “a imagem existe *antes* do pensamento” (BACHELARD, 1978, p. 185). Tomando por baliza um poema de De Mandiegres, o autor afirma que “O poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça. Mas, no próprio vidro, descobre uma pequena deformação que vai propagar a deformação do universo” (idem, p. 299). A deformação, defasagem que existe entre a experiência e a linguagem formal, pode ser entendida também como parte desse vão que define o entrecorpo erótico. Para Bachelard, a análise da imagem poética requer então uma perspectiva fenomenológica, que seja capaz de considerar tal premência:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (BACHELARD, 1978, p. 184)

Essa "ontologia urgente" pode operar em consonância, para nossos propósitos, tanto com o aniquilamento em Bataille quanto como a noção de imagem em construção barthesiana. "Não será o abismo [do enamorado]" (BARTHES, 2018, p. 25), pergunta-se Barthes à luz de Sartre, "um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma *emoção*" (idem). Os poemas de Mourão-Ferreira dialogam constantemente com esse grau zero da experiência de contemplação erótica, que parece refletida em si mesma nos seus versos:

Se na lírica de D.M.-Ferreira é recorrente o tema da morte e o sacrifício no leito[...] também na página em branco se procede a um sacrifício: do sujeito, da sua musa e mesmo da sua voz, e é essa morte cíclica a que se segue um renascimento, o processo cósmico e íntimo da mais mágica e interdita criação (SOARES, 2009, p. 7)

A vontade de aniquilar-se se confunde com o fazer poético, que dilata esse instante que o separa do objeto de desejo.

Mesmo que a "forma" fosse conhecida, percebida, talhada em "lugares comuns", ela seria diante da luz poética interior um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, deleitar-se com ela (BACHELARD, 1978, p. 187)

Heidegger (1954) também disserta a propósito de um "habitar da linguagem". Considerando mais uma vez que a essência de todas as coisas advém da linguagem, o artista é aquele que nela faz morada, pensando-a através da sensibilidade poética. O pensar comungado com o sensível é um paradoxo eminentemente fenomenológico. Adverte o filósofo alemão, contudo, que só há construção quando prestamos atenção ao vigor próprio da linguagem:

Enquanto essa atenção não se dá, desenfreiam-se palavras, escritos, programas, numa avalanche sem fim. O homem se comporta como se *ele* fosse criador e senhor da linguagem, ao passo que *ela* permanece sendo a senhora do homem. Talvez seja o modo de o homem lidar com *esse* assenhoreamento que impele o seu ser para a via da estranheza. É salutar o cuidado com o dizer. Mas esse cuidado é em vão se a linguagem continuar apenas a nos servir como um meio de expressão. Dentre todos os apelos que nos falam e que nós homens podemos a partir de nós mesmos *contribuir* para se deixar dizer, a linguagem é o mais elevado e sempre o primeiro (HEIDEGGER, 1954, p. 2)

Como já adiantava Bataille, é possível considerar a dimensão erótica nessa perspectiva do aniquilamento de individualidades descontínuas, também entre os vãos do poema: o leitor a habitar os versos de um poema, o poeta servindo à linguagem no ofício órfico.

É nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser (BACHELARD, p. 187)

Na poesia de Mourão-Ferreira, o vão também é espaço significativo. A dança que se faz com o objeto de desejo é comumente coberta de paisagens que salientam o corpo feminino, sem deixar de ressaltar a distância colocada pela linguagem formal. Corpo esse que comparece em comunhão quase onírica com o espaço, como confirma Soares:

[...] toda a poesia davídica é habitada por corpos e personagens que se confundem metaforicamente com o mundo, substituindo-se reciprocamente, transmitindo essa empatia total entre Orfeu e tudo o que se rendia ao seu canto. Imagens essencialmente do mundo vegetal e animal servem de expressão à viagem pela mulher [...] No desejo de síntese com a natureza, assim como as palavras e os textos se contaminam, elementos da natureza crescem em corpos, flancos são lavados pelo mar, pernas volvem rios, figuras jacentes confundem-se com limos e mulheres voam como pássaros. A expressão analógica do sujeito poético conflui para uma totalização das sensações, evocando a notória mágica comunhão da lira de Orfeu com o que o rodeia (SOARES, 2009, p. 61)

Nos poemas irrompe, pois, quase sempre, a possibilidade de um feminino habitado pela paisagem. Como que de maneira inversa à personificação, é agora o corpo humano que é dotado de propriedades não-humanas, espacializáveis. A nudez feminina tem na lua uma irmã, o corpo é brisa, rios densos nascem entre as pernas, lábios carregam o mar, brotam rosas nos seios... Seria esta uma primeira seleção a que se seguirá uma outra vertente. É o que veremos a seguir e que corresponde ao modo como alguns poemas de Mourão-Ferreira parecem tomar a própria paisagem como um corpo a ser objeto de contemplação erótica.

## 4. O corpo-paisagem

A relação que o poeta David Mourão-Ferreira estabelece com a espacialidade, enxergando nela a feminilidade, ora corporal, ora imaterial – dos espaços físicos, está bem ilustrada na abertura de um de seus diários de viagem, em 22 de agosto de 1981:

Num avião da TAP. A caminho de Roma. Pela 14.<sup>a</sup> ou 15.<sup>a</sup> vez. E, desta feita, absolutamente só – como já me não acontecia desde 1975. Roma continua a ser a única “mulher” que incessantemente me atrai; e a única, até agora, que me faz gastar dinheiro com ela. Reservo-lhe, desta vez, quase tudo quanto ganhei em três recentes programas na RTP e ainda uns marcos que recebi no Brasil em Outubro do ano passado. Só através de Roma compreendo o prazer que têm certos homens (sobretudo da minha idade) em “arruinar-se” por determinada mulher (MOURÃO-FERREIRA, 1981).

Vamos a um exemplo poético:

### TEORIA DAS MARÉS

Calidamente nua,  
sob o vestido leve,  
tua carne flutua  
no desejo que teve.

Timidamente nua,  
revelas, num olhar,  
em minhas mãos, a lua  
que te fez oscilar.

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 45)

Em duas quadrinhas de rimas consoantes alternadas, Mourão-Ferreira compõe essa melodia para as marés. Dessa vez, podemos dizer que um corpo-paisagem se desenha no movimento curvilíneo das ondas, tomado de motivos femininos (vestido leve, carne flutuante). O vão, aqui, contempla também dimensão do tempo. O poeta, ao evocar o desejo que ela “teve” e a lua que a “fez oscilar”, no pretérito perfeito, em contraste com o presente de “flutua” e “revelas”, estabelece um feliz casamento: a flutuação temporal dialoga com o movimento oscilatório da maré. O que era antes cálido se torna tímido: a mão humana interfere, marcando outra vez o espaço de uma vacilação.



Tanto a alvorada quanto a maré são espaços de transição. Tornam-se fugidias a qualquer tentativa de fixação. É esse instante impermanente que o poeta ousa dilatar, experimentando, como um Monet, as impressões do sol, da lua, da chuva, da maré. Segundo Marques:

Na poesia davidiana o sujeito não ama porque existe, mas para que exista. E existe para sentir, por vezes, o prazer de se dissolver e ciclicamente renascer. As formas de diluição no mar – água primordial, por vezes metáfora da mãe e memória do tempo antes do tempo, ou as formas de diluição em terra – evasão, viagem, mudança – serão ainda uma outra forma de perdição e renascimento de quem se procura procurando, por vezes ganhando e, por vezes, perdendo ao jogo da vida (MARQUES, 2017, p. 120)

Esse aspecto impressionista da poética de Mourão-Ferreira se faz bem evidente em outro poema de *Tempestade de verão*. Ao destacar o movimento dos barcos ao sabor dos ventos em mais uma cena em que se destaca a praia com matizes noturnos, o autor imprime uma envolvente energia cinética na atmosfera do poema:

#### NOCTURNO DE UMA PRAIA NO INVERNO

Rangem os barcos na sombra,  
como portas mal fechadas,  
noite adiante quebradas  
no segredo que as deslumbra.

Rangem os barcos, e o vento  
com sua voz incompleta,  
a chicoteá-los, inquieta  
o corpo todo sangrento

da praia que longe, absorta,  
já se não move — mas grita,  
na solidão infinita  
de uma deusa quase morta.

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 84)

Nesse poema, o espaço é notadamente protagonista. A praia e seus elementos de paisagem são personificados e corporificados (grita a praia, de corpo sangrento; tem voz inquieta o vento), e até aproximados do divino (uma deusa, ainda que quase morta). Além do espaço, também o tempo. O espaço-tempo de um ranger de barcos é construído através de ações que são tipicamente humanas: as portas entreabertas (e femininas) *se deslumbram*, o vento (masculino) *chicoteia e inquieta o corpo sangrento das praias* (femininas) que metaforicamente

explodem de prazer no orgástico *grito* de uma *deusa morta*. O poema feito de elementos do espaço e da natureza é uma espécie de ato erótico do cosmos.

Mas é em “Cousas do mar” que os ventos trarão de volta o desenho de um corpo:

#### COUSAS DO MAR

«... *as perigosas / cousas do Mar...*»  
CAMÕES, *Os Lusíadas*, V, 16

Corpo de nuvem que, do mar saída,  
volvida em chuva para o mar voltou,  
quem te arrancou de mim? Quem te deu vida,  
corpo que do meu corpo se arrancou?

Já foste, não sei quando, despedida.  
Quem, para mim, de novo te arrastou?  
E quem te esparge, em vozes diluída,  
corpo de nuvem, neste mar que sou?

Mas a carne que escorre de repente  
da bâtega dos sons é tão ardente  
que de repente o próprio mar flutua,

sobre si mesmo volve e ao céu ascende  
— pois só no céu, no céu é que se prende  
o vulto de uma nívea nuvem nua!

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 89)

Nesse soneto de declarada inspiração camonianiana, comparece mais um exemplo de como proliferam as figuras do mar e da noite na poesia de Mourão-Ferreira, bem como a de um corpo-espaço em seu aspecto fugidivo em relação ao habitar do poeta. David Mourão-Ferreira faz evidente alusão à descrição da tromba de água descrita, entre as estâncias 16 e 23 do canto V, por Vasco da Gama ao Rei de Melinde, em *Os Lusíadas*. A tromba marítima é geralmente acompanhada de ventos fortes, de relâmpagos, de chuva e de granizo, sendo muitas vezes aliada a um movimento de aspiração, que levanta, no mar, uma coluna de água perigosa para os navios que se encontram na sua passagem. A estância 16, que dá início à descrição, é a fonte citada pelo poeta na epígrafe do soneto:

Contar-te longamente as perigosas  
Cousas do mar, que os homens não entendem,  
Súbitas trovoadas temerosas,  
Relâmpagos que o ar em fogo acendem,  
Negros chuveiros, noites tenebrosas,  
Bramidos de trovões que o mundo fendem,

Não menos é trabalho, que grande erro,  
Ainda que tivesse a voz de ferro

Os casos vi, que os rudos marinheiros,  
Que têm por mestra a longa experiência,  
Contam por certos sempre e verdadeiros,  
Julgando as cousas só pela aparência,  
E que os que têm juízos mais inteiros,  
Que só por puro engenho e por ciência  
Vêm do mundo os segredos escondidos,  
Julgam por falsos ou mal entendidos.

Vi, claramente visto, o lume vivo  
Que a marítima gente tem por santo,  
Em tempo de tormenta e vento esquivo,  
De tempestade escura e triste portanto.  
Não menos foi a todos excessivo  
Milagre, e cousa, certo, de alto espanto,  
Ver as nuvens, do mar com largo cano,  
Sorver as altas águas do Oceano.

Eu o vi certamente (e não presumo  
Que a vista me enganava): levantar-se  
No ar um vaporzinho e subtil fumo  
E, do vento trazido, rodear-se;  
De aqui levado um cano ao Pólo sumo  
Se via, tão delgado, que enxergar-se  
Do olhos facilmente não podia;  
Da matéria das nuvens parecia.

Ia-se pouco e pouco acrescentando  
E mais que um largo masto se engrossava;  
Aqui se estreita, aqui se alarga, quando  
Os golpes grandes de água em si chupava;  
Estava-se co as ondas ondeando;  
Em cima dele ûa nuvem se espessava,  
Fazendo-se maior mais carregada,  
Co cargo grande d'água em si tomada.

Qual roxa sangues[s]uga se veria  
Nos beiços da alimária (que, imprudente,  
Bebendo a recolheu na fonte fria)  
Farpar co sangue alheio a sede ardente;  
Chupando, mais e mais se engrossa e cria,  
Ali se enche e se alarga grandemente:  
Tal a grande coluna, enchendo, aumenta  
A si e a nuvem negra que sustenta.

Mas, depois que de todo se fartou,  
O pé que tem no mar a si recolhe  
E pelo céu, chovendo, enfim voou,  
Por que co a água a jacente água molhe;  
Às ondas torna as ondas que tomou,  
Mas o sabor do sal lhe tira e tolhe.  
Vejam agora os sábios na escritura

Que segredos são estes de Natura!

Se os antigos Filósofos, que andaram  
Tantas terras, por ver segredos delas,  
As maravilhas que eu passei, passaram,  
A tão diversos ventos dando as velas,  
Que grandes escrituras que deixaram!  
Que influência de sinos e de estrelas!  
Que estranhezas, que grandes qualidades!  
E tudo, sem mentir, puras verdades.

Tendo a metáfora do mar uma quase evidente recorrência na poesia portuguesa, não são raras as vezes que David Mourão-Ferreira usa em sua poesia “as marcas desse país de marinheiros” (CERDEIRA, 2007, p. 6).

O que, contudo, era em Camões um espanto do poeta com natureza, que exigia do narrador épico a confirmação de que a sua descrição nascia do que fora verdadeiramente visto, transforma-se agora na lírica de Mourão-Ferreira numa angustiada e incompreensível força erótica a fazer interagir o mar e a nuvem. O mar é como o amado de quem se arranca parte da água que sobe aos céus em forma de nuvem e, que em redobrada dor, de lá volta num processo infinito de posse e desposseção. A cena épica se transforma em dor lírica e as oitavas camonianas, num soneto davidiano.

No poema “Paisagem”, é possível ler mais uma evidência, como aliás em “Paraíso”, de um estado de interrupção do eu descontínuo, justamente no ato de contemplação erótica:

#### PAISAGEM

Desejei-te pinheiro à beira-mar  
para fixar o teu perfil exacto.

Desejei-te encerrada num retrato  
para poder-te contemplar.

Desejei que tu fosses sombra e folhas  
no limite sereno dessa praia.

E desejei: «Que nada me distraia  
dos horizontes que tu olhas!»

Mas frágil e humano grão de areia  
não me detive à tua sombra esguia.

(Insatisfeito, um corpo rodopia  
na solidão que te rodeia.)

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 33)

Aqui predominam, outra vez, os decassílabos heroicos. Mas, diferentemente do que se observa em “Nocturno”, dessa vez o objeto de desejo é buscado em equivalência mórfica com os elementos da paisagem, como se o pinheiro, em sombra e folhas, fosse dotado de corpo atraente ao “humano grão de areia”, ao qual escapa. Sintagmas como “fixar”, “encerrada num retrato” e “limite” reforçam o desejo de demarcação dessa figura em regime pictórico. O poeta opera outra vez como uma espécie de pintor, e colhe na imagem do pinheiro à beira-mar uma forma de cristalizar o gesto de contemplação. Tal desejo já é expresso de modo explícito nos versos de abertura: "Desejei-te pinheiro à beira-mar / para fixar o teu perfil exacto." Há portanto uma relação entre desejo e fixação geométrica: "Desejei-te encerrada num retrato / para poder-te contemplar." Há certa expectativa de uma imagem exata, coerente, como condição para a concretização do desejo. O que *resta*, contudo, é um *atopos*:

É *atopos* o outro que amo e que me fascina. Não posso classificá-lo, pois ele é precisamente o Único, a Imagem singular que veio milagrosamente responder à especialidade do meu desejo. É a figura da minha verdade; ele não pode estar contido em nenhum estereótipo (que é a verdade dos outros) (BARTHES, 2018, p. 55)

O desejo de singularidade é expresso: "E desejei: «Que nada me distraia / dos horizontes que tu olhas!»". Aqui há essa vontade de compartilhar do mesmo plano de visão, da perfeita correspondência espacial com o objeto amado. O vislumbre de uma continuidade. No entanto, “frágil e humano grão de areia / não me detive à tua sombra esguia. /(Insatisfeito, um corpo rodopia / na solidão que te rodeia.)". O desejo é essa falta fundamental, como nuance de nostalgia de um contínuo impossível. É a afirmação do eu que impossibilita a própria fixação do outro. Vacilante, o erotismo nos condena a uma morte: "O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo" (BATAILLE, 1978, p. 20).

Essa última afirmação de Bataille pode ganhar aqui um peso especial se a associarmos ao poema “Enigma”. Nessa peça, Mourão-Ferreira coloca um elemento da própria interioridade como alvo de recorte:

#### ENIGMA

Esta sonâmbula figura,  
esta figura decepada,

a lucilar entre a neblina,  
é com certeza a da ternura  
que foi cortada  
na minha vida.

Não vás à gruta do enigma.  
A mão não sei se foi a tua.  
Talvez não fosse... Talvez não...  
Mas era clara e desprendida  
como é a lua  
da tua mão.

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 75)

“Enigma” figura no segundo bloco de *Obras poéticas*, correspondente à *Tempestade de verão*. Nesse poema, podemos notar uma versificação mais variada, com rimas interpoladas e emparelhadas. Os versos também apresentam maior variação, podendo ir de 8 a 3 sílabas. Tal configuração formal parece dialogar bem com o gesto do corte cantado no poema. Aqui, a mão pertence ao sentimento da ternura, corporificada “na figura decepada / a lucilar entre a neblina”. A violência de uma paisagem – figura decepada – corresponde ao afeto perdido – a ternura. O eu lírico prefere não elucidar o enigma da mão que o mutilou, embora paradoxalmente intua que, “clara e desprendida” ele a reconhece em outro elemento da paisagem “a lua da tua mão”.

Em “Alvorada”, como se pode conferir em seguida, a proliferação de rimas consoantes (sombria/sofria/tremia; chammas/escamas; lembrou/sou, entre outras) e de rimas internas toantes e consoantes (alvorada/nefasta/envolta; eram/quem; negros/vivos, entre outras) ilustra mais uma vez a grande acuidade melódica de Mourão-Ferreira. Embora faça bom uso de sua liberdade estética, como em “Enigma”, quase sempre o poeta faz escolhas que visam a uma sonoridade lírica. A presença da sereia ressalta ainda mais o tino clássico que marca sua poesia, muitas vezes povoada de seres mitológicos:

#### ALVORADA

E de súbito um corpo! Alvorada sombria,  
alvorada nefasta envolta nuns cabelos...  
Eram negros e vivos. Quem sofria,  
dentro de mim, e assim tremia  
só de vê-los?

Eram negros; e vivos como chammas.  
Brilhavam, azulados, sob a chuva.  
Brilhavam, azulados, como escamas  
de sereia sombria, sob a chuva...

Veio cedo de mais a trovoadas:

o vento me lembrou  
de quem eu sou.  
— Alvorada suspensa!, contemplada  
por alguém que chegou a uma sacada  
e à beira da varanda vacilou

(MOURÃO-FERREIRA, 2019, p. 35)

Nesse poema, a própria natureza parece sugerir o desenho de um corpo. Personificada, a alvorada ganha cabelos “negros e vivos”. Aqui, tanto comparecem símiles (“como chamas”, “como escamas”) quanto, à maneira de “Nocturno”, elementos de paisagem no mesmo plano em que se inscreve o objeto contemplado. Ao invés da espuma do mar, aqui é a chuva que está a ressaltá-lo. Há, também de modo semelhante, um contraste entre o idílico da cena imaginada e o espaço concreto e exíguo da enunciação. Se no primeiro caso era a estreiteza do quarto que retomava o espaço do eu, aqui é o limite da varanda que interrompe o compasso de devaneio erótico.

E é no limite da varanda que se dá, assim como outra vez em “Paraíso”, a irrupção do pensamento como marca de um sujeito diante do qual há um vazio. A contemplação erótica é suspensa novamente pela paisagem – a trovoada que aniquila a alvorada feliz – e pela consciência do eu (“o vento me lembrou de quem eu sou”). Há marcas de uma intangibilidade do lance erótico diante da consciência individual. Quando a voz poética se lembra do 'eu', o aniquilamento – a morte do indivíduo descontínuo – que caracteriza o paroxismo erótico, já não é possível, embora desejável. Algo que a imagem um tanto paradoxal de uma “alvorada nefasta” ajuda a construir: é o prenúncio da manhã, tradicionalmente signo de nascimento, de luz, de claridade; porém, ao mesmo tempo, pintada como sombria. A cena é, portanto, nefasta, funesta, a ponto de uma sereia (traidora e sedutora) “surgir sombria”. A vacilação, contudo, supõe a impossibilidade desse aniquilamento na continuidade dos corpos, marcando o fim da contemplação erótica. E os gatilhos dessa interrupção são marcados por elementos naturais: a trovoada, o vento. A alvorada (nascimento) que se estabelecia no corpo do objeto do erotismo é levada pela descontinuidade entre os gestos naturais e os elementos do corpo, antes unidos em estado de continuidade, em que a alvorada se misturava aos cabelos, à chuva...

Considerando esse *corpus* de poemas, podemos conferir como o corpo verbal – esqueleto bem erguido – e o corpo feminino – desenho sinuoso e flutuante – se combinam, então, com os elementos da natureza. Assim é a poesia de David Mourão-Ferreira: bem-talhada formalmente, com nuances de efemeridade no conteúdo. Um corpo-paisagem erotizado, sempre pronto a ser diversamente explorado.

## 5. Considerações finais

Este trabalho se propôs a fazer um mapeamento parcial de como o espaço comparece na poesia de David Mourão-Ferreira como o próprio lugar do erotismo. Como pudemos observar, esse espaço se desenha muitas vezes imiscuindo-se com o feminino ou metamorfoseando-se nele. Percebemos, então, como um vão comparece constantemente entre o sujeito poético e objeto desejo, algo que pôde ser lido como uma manifestação estética das relações que Bataille estabelece com a utopia de continuidade e morte do eu que comparecem no erotismo, bem como as noções de aniquilamento de si que Barthes atribui ao discurso amoroso. Vimos ainda como o espaço da poesia, junto com Bachelard e Heidegger, pode ensaiar esse movimento de um habitar vacilante da linguagem.

Na poesia de Mourão-Ferreira, pudemos destacados também o impressionismo das sensações e duas veias de tratamento do feminino. A primeira diz respeito ao modo como a paisagem confere elementos seus ao feminino. Na segunda, pensamos esse corpo-paisagem, em que os elementos naturais são eles mesmos frutos de desejo e contemplação erótica.

Como conclusão, fica a impossibilidade, atópica, como diz Barthes, de encerrar a poesia em definições e molduras definitivas. O poema será sempre esse corpo vivo, aberto a toda sorte de interpretações, habitações, contemplações, enamoramentos.

## Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BATISTA, Fernando Teixeira. “Fernando Namora e *O novo cancionero*: uns palmos de terra no meio do Paul”. In: *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 16, número 1, p. 65-82, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/download/27830/19588>>. Acesso em: 06/05/2022.

BATTAILE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CERDEIRA, Teresa Cristina. “A diáspora poética: fatalidade, herança e metamorfose da erótica camoniana em David Mourão-Ferreira”. In: *Recorte - revista de linguagem, cultura e discurso*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 7, 2007. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4998467.pdf>>. Acesso em: 12/06/2022.



CUNHA, João Geraldo Martins da. “Estudo sobre algumas notas de Wittgenstein”. In: *Revista Estudos Filosóficos*. São João del Rei, nº 2, 2009, p. 1-27. Disponível em: <<https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/artigo1-rev2.pdf>>. Acesso em: 05/05/2022.

DUVIDÁVIDA – DAVID MOURÃO-FERREIRA. Direção: António José Almeida. Produção: Panavideo. Portugal: RTP, 2006. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=747cpYBTZCg>>. Acesso em: 06/05/2022.

HEIDDEGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

MARQUES, Teresa Martins. “Labirintos da memória: o espólio de David Mourão-Ferreira”. In: *Matraga*. Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007, p. 116-141. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21/arqs/matraga21a08.pdf>>. Acesso em: 05/05/2022.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2019.  
\_\_\_\_\_. *Diários de Viagem: uma semana em Roma*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1981.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições oratorias*. Trad., notas e comentários por Jeronymo Soares Barboza. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1836.

SARAIVA, Arnaldo "Elogio de David Mourão-Ferreira" / Arnaldo Saraiva. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 145/146, Jul. 1997, p. 113-119. Disponível em: <<https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/19772/2/asaraivacolouquio8000082633.pdf>>. Acesso em: 06/05/2022.

SOARES, Ana Maria Ferreira. *Órfico ofício de David Mourão-Ferreira: Sinais de uma mitopoética órfica*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

## AVALIAÇÃO DO TCC DE RUAMA CARVALHO LOUZADA

Foi com imenso prazer, e com confessado orgulho pessoal (por ter orientado a pesquisa de Iniciação Científica de RUAMA CARVALHO LOUZADA durante dois anos do curso de Licenciatura em Letras), que concluí a leitura do seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado “**David Mourão-Ferreira: apontamentos para um corpo-paisagem**”. Apreciando seu progresso intelectual, observei especialmente o modo como essa jovem pesquisadora fez interagir a leitura dos poemas e um apoio teórico-crítico absolutamente relevante. Com uma linguagem clara, bem articulada e formalmente precisa, Ruama Louzada nos oferece uma leitura refinada de uma seleção da poesia erótica de David Mourão-Ferreira, abrindo caminhos para estudos futuros que alargarão o conjunto da bibliografia crítica já dedicada a esse grande poeta português do século XX.

Rio de Janeiro, 12 de agosto de 2022.

*Fernanda Perdeira*