

Um amor feliz que nasce no género feminino

Ana Isabel Correia Martins
Nair de Nazaré Castro Soares
Universidade de Coimbra

RESUMO: David Mourão Ferreira caminha sob a matriz ovidiana dos *Amores*, dos seus (des)encontros furtivos e adúlteros. Nesta antecâmara, tece-se um enredo tão sedutor quanto enigmático, sustentado por jogos, expedientes e enganos. O fio condutor é uma mulher, envolta num manto de secretismo, aparentemente oculta, gramaticalmente comum, enganosamente anónima, a Y. A sigla, convertida em nome de mulher e graficamente erótica, tudo precipita e inicia, é a metáfora colectiva das amantes comuns, o nome de uma mulher muito própria. Centramo-nos numa multidão labiríntica de palavras com género feminino, entre a resistência e cedência, perdição e sedução. Os amores felizes não têm tempo, apenas um presente escorregadio, incontrolável e fugidio, que subsiste na ânsia de ser agarrado: pela mão de Clown é tentado, pela mão da Y (Ihe) é negado. Y converteu-se na incógnita da vida do artista plástico quando Arte, Amor e Mulher tecem a fórmula de *Um amor (quase) feliz*.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa portuguesa contemporânea. David Mourão Ferreira – *Um amor feliz*. Amores ovidianos.

ABSTRACT: David Mourão Ferreira follows the Ovidian's matrix and his romance *Um Amor Feliz* is a gathering place of a stealthy and an underhanded love. This classical anteroom weaves an alluring thread full with games, gambblings and misunderstandings. The plotline is developed along a strange woman, apparently mysterious, grammatically common, misleadingly anonymous, Y. The acronym, converted in a woman's name, ecphrastic and erotic, embodies the romance's

structure and means a collective metaphor of mistress, between perdition and glamour. The happy lovers have no time, just a slippery and uncontrollable present, that subsists just with the anxiety to be dominated. Y is the unknown puzzle of Clown's life when Art, Love and Woman build *Um amor feliz*.

KEYWORDS: Contemporaneous Portuguese Narrative. David Mourão Ferreira – *Um amor feliz*. Ovidian Lover.

Elle flotte, elle hésite, en un mot elle est femme.

Jean Racine

Algumas considerações introdutórias: o nome

O uso do nome é tão antigo como o próprio homem, por este sentir, desde início, necessidade de identificar e designar os indivíduos (ENCICLOPÉDIA, 1998-2003, v. 14, p. 194). Na verdade, desde Platão que o interesse pela verbalização clara e sistemática do *logos* está vivo e desassombrado, através da diferenciação do nome (*ónoma*) e do verbo (*rhéma*). Na senda desta concepção, coube ao gramático alexandrino Dionísio da Trácia (séc. II a.C) discernir os adjectivos dos *rhémata*, binarizando, assim, a classe dos nomes: substantivo e adjectivo (JESPERSEN, 1971, p. 85-97). Neste olhar histórico sobre a filosofia da linguagem, somos conduzidos pela doutrina do nominalismo, que se afina sob o pórtico do seguinte problema universal: como explicar que objectos diferentes tenham a mesma designação? Tudo radica num arquétipo, inexistente no real, um conceito do qual os objectos partilham, em certa forma, de traços e características comuns e que lhe outorgam, por isso, propriedade denominativa, na partilha de uma mesma designação. O realismo platónico – *universalia ante res* – posiciona este arquétipo numa dimensão marginal às coordenadas do espaço e tempo, antes num domínio conceptual das ideias. Já o realismo aristotélico – *universalia in rebus* – reconhece-o

no próprio objecto enquanto causa formal. O nominalismo manifesta-se nos augúrios da filosofia grega e é uma tendência expressiva na doutrina de Heraclito, mas a sua formulação teórica surge, mais tarde, com a filosofia medieval. A Idade Média fortifica princípios seminais com um “protoconceptualismo” de Agostinho, que preconiza a inclusão dos universais ou conceitos no intelecto divino. No século XIV, Guilherme Ockham volta a dar novo curso à questão mas é com os humanistas do Renascimento que a conciliação da *res et verba* se converte numa promissora simbiose argumentativa e num poderoso instrumento de teorização retórica.

A longa e consistente tradição aristotélica sobre o signo linguístico – a indissociabilidade do significante e do significado – é legada pelos estóicos, chega à modernidade através da escolástica e é proclamada por Saussure, que preconiza a sua convencionalidade e arbitrariedade. O pensamento ocidental coloca no seio das suas indagações linguísticas – mas não só – os conceitos e processos de conhecimento e representação. Nesta reflexão crítica do problema, Wittgenstein e os seus padrões neokantinos¹ consistem num forte contributo. Wittgenstein, no seu *Tractatus*, pressupõe que a linguagem representa o mundo e que a partir da sua depuração e refinamento de equívocos é, pois, possível aceder, de forma transparente, à realidade. Esta linha de pensamento assume que não há problemas filosóficos apenas problemas de linguagem. Contudo e numa fase posterior, pretere esta concepção pictorial e especular da linguagem para enfatizar de forma mais madura, no seu Tratado Lógico Filosófico, as possibilidades e limites da linguagem, convertida, agora, num jogo de sentidos pragmáticos. Interessa-nos

¹ Fundamentos filosóficos enfaticamente demarcados na obra do autor *Tractatus logico-philosophicus*.

pois tomar como ponto de partida esta premissa: a identidade do mundo cognoscível apresenta-se e revela-se nas potencialidades e contingências da linguagem.

A questão da semântica linguística, tal como Wittgenstein a coloca, torna-se, particularmente, problemática quando envolve o nome de um objecto e a sua designação “se por um lado, nomear algo é como colocar um rótulo a uma coisa, por outro lado, há também um jogo de linguagem, pelo qual é possível inventar um novo nome para qualquer coisa” (VASCONCELOS, 1997, p. 207). Este pensamento wittgensteiniano, transposto para a escrita literária, constrói jogos de metalinguagem, “the meaning of a word is its use in the language [...] it is important to understand that organized language is the product of the free activity of human beings. The identification of meaning with use in the language is applied to words, symbols, phrases, expressions and sentences”².

Foucault tem, igualmente, uma palavra a dizer sobre a ruptura epistemológica, que converteu a cultura clássica numa cultura moderna, nos finais do século XVIII: “tout l’organisme vivant manifeste sa cohérence par les fonctions qui le maintiennent en vie, le langage, et dans toute l’architecture de sa grammaire, rend visible la volonté fondamentale, qui maintient un peuple en vie et lui donne le pouvoir de parler un langage n’appartenant qu’à lui” (FOUCAULT, 1966, p. 303).

Y: O nome que nasce comumente e com grande propriedade

O nome é, sem dúvida, uma classe tão fecunda quanto sedutora neste processo de *interpretatio* da *res* literária. Sob o mote da presença

² Vide ensaio sobre o desenvolvimento da teoria construtivista do significado (RICHARDSON, 1976).

e importância do Nome na Literatura, propomos aqui uma leitura do romance de David Mourão Ferreira, *Um Amor Feliz*³. A pertinência da sugestão prende-se, primeiramente, com o facto de a obra revelar à contraluz o estilo, o enredo, a matriz e as técnicas amorosas de Ovídio (43 a.C – 18 d.C). Há uma verdade incontrovertida em relação ao escritor português, a relação que tece com outros textos é sempre um lugar de encontros e referências internas, que se (entre)cruzam na variedade genológica de escritor/poeta/ensaísta/professor. O caudal davidiano é a memória estética e uma memória temática da Antiguidade, recuperando em todas as suas produções uma tradição clássica⁴, força motriz da sua poeticidade. Aduz-se a este critério de inspiração ovidiana um outro, igualmente nodal: o nome próprio da co-protagonista, que se revela num manto de enigmatismo, aparentemente oculto, gramaticalmente comum, enganosamente anónimo, a Y. O nosso intuito visa, a par de uma análise breve e circunscrita do romance, à luz da mundividência

³ O único romance do autor foi reconhecido e aplaudido com vários prémios, entre os quais o Prémio da Narrativa do Pen Clube Português, Prémio D. Dinis da Fundação da Casa de Mateus, Prémio de Ficção Município de Lisboa, Grande Prémio de Romance da Associação Portuguesa de Escritores. A produção literária do autor é vasta, diversificada e multifacetada acolhendo, de forma indelével, o legado clássico. Estes ecos repercutem um mundo greco-romano e revelam a confiança de David Mourão Ferreira na vitalidade e perenidade do legado, um apologista fervoroso da máxima *In memoriam memoriae*. A propósito ainda da polifonia da sua obra, dedicou-se a vários géneros literários e confessa numa entrevista a José Carlos de Vasconcelos, no *Jornal de Letras* n. 295 em 1988 o seguinte: “Para mim, cada género literário sempre constitui um diferente ritmo de respiração. Assim, se umas vezes preciso de respirar em ritmo de poesia, outras, pelo contrário, impõe-se-me o ritmo da narrativa, do ensaio... E é por fases, por ciclos, que isso me acontece. Penso que nenhum deles está encerrado; e que cada um a seu tempo retornará. Não os elejo, não os hierarquizo. Eles é que escolhem as alturas próprias. Trato apenas de os aguentar – e de a eles me submeter”.

⁴ “A tradição supõe, em primeiro lugar, o sentido histórico, que, se assim se pode dizer, é quase indispensável para quem quiser continuar poeta; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas do carácter passado do passado mas do seu carácter presente; o sentido histórico obriga um homem a escrever não só com a sua geração nas fibras do ser, mas com o sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela englobada toda a literatura do seu país, coexistem numa duração única e compõem uma ordem única” (BLOOM, 1991, p. 276).

clássica, apresentar os principais traços da protagonista na construção da trama amorosa. Concomitantemente, temos como horizonte de expectativa desnudar o significado do nome, ele que se converte no *pivot* catalisador, de coerência e coesão de toda a obra.

O romance apresenta uma estrutura de quarenta e sete capítulos, parcialmente desconexos, isolados, destemporalizados e tece-se de forma vibrante e apaixonada, muito ao gosto ovidiano, nas suas várias cambiantes e teias de erotismo e sedução⁵. As múltiplas leituras que a obra suscita deixa o leitor inebriado e rendido a um universo amoroso cambiante, instável e indecifrável, num jogo permanente e dialéctico de luz e sombra, consentimento e infracção, enigma e revelação. O fio condutor é, claramente, a infidelidade⁶ e a relação adúltera dos protagonistas, um artista plástico e uma mulher envolta em mistério quanto à sua identidade, a Y. A sigla converte-se em mulher, graficamente erótica com que tudo se precipita e inicia, a simbologia de um cromossoma diferenciador do sexo masculino (dominante da relação?), a metáfora colectiva das mulheres amantes, comuns e anónimas, uma mulher em particular e muito própria, a do artista plástico Clown. A intensa e arrebatadora história de paixão entre os dois amantes tem como pano de fundo uma Lisboa eclética e frívola, as suas movimentações sociais e festivas, nos esgares titubeantes de uma elite diplomática. O cenário é também ele, inquestionavelmente, decalcado e recuperado de uma

⁵ “O que nos parece ser justamente original em David Mourão Ferreira é a adjunção de um tratamento discursivo específico, que raramente opta pela terceira pessoa puramente tradicional ou pela primeira pessoa meramente interveniente para, acentuando o acto enunciativo (e, por conseguinte, a dimensão temporal e pragmática que ele implica, e a acentuação do momento que o funda), implicar uma relação espaço-tempo complexa e imbricada onde os ambientes são sempre fulcrais [...], os tempos sobrepostos ou enovelados [...] e o sujeito rigorosamente afirmado num sistema de valores em processo de reflexão ou de constituição” (MARTINS, 2008, p. 18).

⁶ “que semelhança existe entre adulto e adultério?” (FERREIRA, 2002, p. 20).

Roma ovidiana exuberante, cuja frivolidade e fausto começam por ser as condições *sine quibus non* e o humus perfeito para a fertilidade de determinados hábitos e para uma plêiade de subterfúgios amorosos.

Diz-nos Maria Helena Mira Mateus que

os nomes próprios têm um comportamento semântico e morfo-sintático diferente dos comuns por serem designadores de um único objecto identificado, pertencente à classe dos objectos do universo de referência relativa a um dado discurso [...] designadores cujo referente é fixo (MATEUS, 2003, p. 213).

Colocamos, inevitavelmente, a questão: qual é o comportamento semântico-gramatical deste nome, que não correspondendo, prototipicamente, à classe dos nomes próprios também não tem os traços necessários para assumir um comportamento de nome comum?

Otto Jespersen, na esteira do sistema lógico de J. S. Mill, recupera uma tese que incide mais no valor lexical do que no valor pragmático:

Les noms propres, selon lui, ne remplissent les individus désignés, mais ils n'impliquent et n'indiquent rien de ces individus; ils servent à designer ce dont on parle, mais pas à dire quoi que ce soit. Au contraire, un nom comme homme denote bien Pierre, Jacques, Jean, et une foule d'autres individus, mais connote en même temps certaines propriétés de l'être désigné: la possession d'un corps, l'a vie animale, la raison et une forme externe donnée que nous appelons forme humaine. L'information que transmettent les noms des objets c'est-à-dire leur sens connotation. Seuls les noms propres n'ont pas de connotation, et, au sens strict du terme, ils n'ont pas de signification (apud JESPERSEN, 1971, p. 76).

Contudo, esta explicação é-nos precária e insuficiente por não justificar o nome da Y, que assumindo, incontestavelmente um comportamento denominativo não deixa de ter uma significação muito própria e um sentido conotativo. Vejamos o que o autor adianta acerca da sua convicção quanto ao *véritable sens des noms propres*, propondo, assim, uma possível chave de leitura:

Pour moi, l'essentiel est la manière dont on emploie effectivement les noms propres quand on parle, et la façon dont on les entend. Dans une situation réelle, quand quelqu'un emploie un nom propre, il ne denote par là qu'un seul individu bien déterminé, tant pour celui qui parle que pour celui qui l'écoute. [...] Je pourrais emprunter à Mill sa terminologie, mais certes pas ses vues, et dire que les noms propres, tels qu'on les emploie effectivement, «connotent» un plus grand nombre de propriétés. La première fois que l'on entend le nom de quelqu'un ou qu'on le lit dans un journal, ce n'est là qu'un nom et rien d'autres; mais plus on en entend parler et plus ce nom se charge de signification. [...] La théorie que nous avons défendue ici nous permet d'expliquer l'emploi de noms propres au pluriel. Au sens strict, un nom propre ne peut avoir de pluriel; il n'y a qu'un seul *je*, comme il n'y a qu'un seul *John* et qu'une seule *Rome*, si nous entendons par là la personne ou la ville dont nous parlons. De même le mot *John* prend un sens différent chaque fois qu'il est employé, et seul le contexte permet de le découvrir (JESPERSEN, 1971, p. 76-83).

Otto Jespersen coloca agora a ênfase no uso pragmático, pois se os nomes próprios não carregassem consigo propriedades conotativas,

fruto dos contextos de utilização, nós não saberíamos como compreender ou ainda menos como explicar o uso que se faz recorrentemente de um nome próprio como comum. O mesmo é dizer que a imagem desta *femme fatale* de David Mourão Ferreira é pluralizável e extensível às muitas Y's da literatura que com ela comunguem de traços e se indentifiquem.

Na antecâmara de Ovídio: as cenas de *Um amor feliz*

À luz da matriz ovidiana, David Mourão Ferreira apresenta um repositório minucioso de expedientes arditos, na conquista deste *Amor* (quase) *Feliz*. A importância do ambiente, a escolha do espaço e a simbologia dos acessórios ganham ênfase e são uma presença constante em toda a obra. Os objectos compõem e tornam-se cúmplices de o cenário pintado de traição, pelas palavras do próprio Clown: “ah, como os objectos nos condicionam! Principalmente quando consentimos que se vão inflamando de valores simbólicos” (FERREIRA, 2002, p. 168):

O xaile branco: adereço infalível no íntimo ritual dos dias de Inverno, nunca se esquece de o trazer, dobrado no fundo do saco da Hèrmes. [...] Frequentemente me em dito que nunca costuma usá-lo em casa; e que nem o marido nem a filha lá em casa sabem sequer da existência deste xaile (FERREIRA, 2002, p. 12)⁷.

Descrito da primeira à última palavra com uma elegância e requinte notáveis, este enredo veste ainda uma roupagem de peripécias, *qui pro quo*, imprevistos e todas as características de uma relação furtiva

⁷ Ou ainda outro exemplo: “mas não queria aparecer, não podia aparecer sem trazer esta camisa de noite” (FERREIRA, 2002, p. 120).

bem concretizada. O universo feminino é bastante forte e intenso, insinuante e sinuoso, bem como “a feminina multidão das palavras: as que se entregam, as que se esquivam, as que é preciso perseguir, seduzir, ludibriar, as que por fim se deixam capturar, palpar, despir, assim proporcionando, antes de se evaporarem, as horas supremas de um amor feliz” (FERREIRA, 2002, p. 229). É por esta multidão labiríntica de palavras com gênero, que nos centramos, entre a resistência e a cedência, na fugacidade dos momentos de perdição e sedução. Porque Fuga também nasce feminina, é aqui que começamos, na intermitência e na incerteza, no ritmo descompassado e em contratempo, ao som da gargalhada da Y e do eco suspirante de Clown.

Assim se abrem as primeiras páginas: “Deitada de través em cima do largo divã, os seus braços tomam de súbito a postura de dois ramos oblíquos, na quase pânica expectativa de sentir-se adorada. Devagar os vai depois estreitando, até que ficam inteiramente estirados para trás; mas as pernas entretanto começaram a reproduzir, em posição inversa, o grafismo da mesma letra” (FERREIRA, 2002, p. 230).

O visualismo, quase ecfástico, do nome é, reiterada e constantemente, citado ao longo da obra e chegamos mesmo a encontrá-lo várias vezes na mesma página. Se o leitor se quer convencer que o nome vem, simplesmente, no seguimento descritivo dos movimentos e da sensualidade femininos, rapidamente o amante-narrador dilata a nossa percepção:

Digamos para *simplificar*, que se chama Y. Além de *não querer* nem *poder* dizer o seu nome, *o nome é o que menos interessa*; ou que menos deveria *interessar-nos*. Mas só o facto de lhe chamar Y já a torna *diferente de quem ela é*, de quem eu *julgo que ela seja*. Com esta *sigla de empréstimo*, ei-la desde logo um pouco embuçada, ligeiramente en-

coberta ou menos tangível, como se o resto e os cabelos lhe ficassem também em boa parte velados, estranhamente *semiocultos* (FERREIRA, 2002, p. 11, destaques nossos).

Esta é uma das citações mais enfáticas e expressivas não só para a explicação do nome mas também por nos oferecer uma interpretação literária fértil de vários aspectos. O nome mais do que um processo de simplificação ou de manutenção do secretismo assume a possibilidade de evasão da realidade, a metamorfose da mulher numa figura espectral, esfumada e pouco nítida, escondida e distante dos outros, distanciada do próprio amante, que (propositadamente) a projecta, idealiza e universaliza.

Como fundo sonoro de tudo isto: o volume, o timbre, a altura da sua voz, toda ela em tons sépias, com aquele irresistível pendor para o sussurro, o murmúrio, o segredo, a confidência, situando-se muitas vezes na fronteira indecisa entre o silêncio e a palavra (FERREIRA, 2002, p. 41).

Por outro lado e paradoxalmente, é através desta sigla de empréstimo que Clown a dá a conhecer semioculta, ele que parece, fatalmente, atraído por esta inacessibilidade e fetichizado pela indeterminação do nome⁸. A presença de outras mulheres, todas elas com nomes expressivos e bem demarcados, têm uma existência irrelevante e elementar o que adensa um efeito de intensificação e *amplificatio* da Y.

⁸“e foram precisamente os olhos, por me parecerem de todo inacessíveis, por a tornarem de todo inacessível, que me deram nessa noite a coragem de a olhar de frente” (FERREIRA, 2002, p. 2).

Tu Ana Dora Q. na minha memória olfativa... tu Elvira, tu existias...tu Isabelinha, tu Octaviana T., ... tu Ursula von W. [...] foi de propósito que assim vos alinhei, como símbolos menos remotos de algumas ou de outras, por esta ordem elementar de sucessão das vogais – A, E, I, O, U (FERREIRA, 2002, p. 87).

Este desejo e necessidade de secretismo – pois se ao mesmo tempo não quer, também não pode pronunciar o nome da Y – é instigado por uma variável ovidiana importante: o triângulo com o marido. O casamento não mais é do que um contrato estabelecido entre partes porque o amor não subsiste dentro do casal, só à margem e na clandestinidade se pode concretizar e consumir, numa escolha livre e apaixonada. O facto de Clown se saber sem exclusividade na posse desta mulher é em si mesmo um expediente estimulante, “a confusão entre o por e o para nunca deixou de se mostrar constante nas hesitações idiomáticas da Y (FERREIRA, 2002, p. 44)”.

Esta premissa é reforçada, formalizada em conselho, pela cúmplice, que é peça fundamental na orientação do amante pelas suas peripécias. Se nos *Amores*⁹ é uma alcoviteira, n’*Um amor feliz* é a empregada, Floripes. O lugar da conselheira na aprendizagem da traição é em ambas as obras alguém que numa curiosa encenação de *voyeurismo* não deixa de estar presente e fazer-se participante, vejamos:

O Mestre desculpe, eu não tenho nada a ver com a sua vida, sei muito bem o que são artistas mas há muito tempo que ando para lhe dar uma palavrinha. Só quero é que o Mestre não me leve a mal, olhe que é para o seu bem, o Mestre já não é nenhuma

⁹Elegia 1.8.

criança, a gente às vezes faz das fraquezas forças, julga que a mocidade dura sempre [...] ninguém sabe melhor do que eu, isto não é para me gabar, o corropio de madamas que tem sido sempre este ateliê. Ah Mestre, se esse divã falasse...Mas de há uns meses a esta parte sei muito bem que tem sido sempre a mesma senhora, que o meu nariz nestas coisas nunca se engana. Mas que o Mestre anda a dar cabo da sua rica saúde lá isso anda, e olhe que elas não matam mas moem...É claro que eu não tenho nada a ver com o que o Mestre faz, sei muito bem o que são artistas [...] E me confiou a fórmula de certas circunstâncias indispensáveis à existência de um amor feliz: uma pessoa casada, repetiu você, só com outra pessoa casada. E que de preferência uma elas seja mais velha. De preferência o homem. De preferência mesmo um tanto mais velho, pouco disposto a cair na tentação de embarcar em mais outro *outboard* conjugal (FERREIRA, 2002, p. 17).

É nesta tecitura de *Um amor feliz* que se promove a criação de subterfúgios e de uma densa rede de enganos, de traições, ciladas nas quais o homem e a mulher se enredam, se divertem com o perigo, nas teias da sedução, e se detêm a aprender, ludicamente, a arte de amar. É neste momento que “a infidelidade deixa de ser uma questão essencial; o importante é a capacidade de a simular” (ANDRÉ, 2006, p. 20). Na trama influi ainda uma outra variável, um cenário social, um lugar exposto, onde o jogo de sedução se possa articular e possa ser fruído publicamente escondido¹⁰. Vejamos:

¹⁰ A primeira elegia do tema (1.4) descreve o banquete onde se juntam ele, poeta-amante, a sua amada e o rival, o marido dela. Ali se encena o jogo de sedução e traição, fingimento e engano, no jogo de que mais importante do que se revela é o que se denuncia.

- a) “Tratava-se do primeiro grande jantar oferecido por um desses casais diplomatas latino-americanos [...] quando por fim, chegou aquele casal de estrangeiros relativamente aportuguesados, a mulher, essa, não poderia ali comparecer senão como perfeita imagem da Beleza” (FERREIRA, 2002, p. 22).
- b) “Na segunda parte do espectáculo, vocês e eu, novamente acondicionados na zona mais obscura do camarote, mantivemo-nos quase sempre de mãos unidas, palma contra palma, sem no entanto apertarmos os dedos, sem irmos além desse contacto vagamente mediúmnico” (FERREIRA, 2002, p. 57).

Tudo quanto possa ser dito sobre o conceito de amor ovidiano/davidiano é sinuoso e iludido. Carlos Ascenso André afirma que

o amor em Ovídio parece ser, antes de mais, divertimento, ou melhor, divertimento poético. Mas é, também, erotismo, sensualidade, sexo, encontro de corpos, fulgurações dos sentidos. E é, por isso mesmo, busca incessante de prazer, sem o qual o amor não logra alcançar a sua verdadeira dimensão, o seu verdadeiro significado, não deixado de ser manifestação de emoções, afectos, sentimentos (2006, p. 1).

Na verdade, é certo que na fronteira ténue, se não osmósica entre amor e prazer, quando tudo se reduz ao segundo, a mulher não será mais que o objecto, instrumentalizado ao serviço da satisfação dos desejos masculinos. Contudo, quando o amor se tece de emoções e afectos, a mulher parece elevar-se a um estatuto bem mais digno e sublime, como revela o romance davidiano:

Do seu poema, deve ser da mistura das palavras «lágrimas», «estátua», «Beleza» ou então o contraditório confronto entre o «sempre» e o «nunca», apenas sei uma coisa: de cada vez que o lia, deixava de pensar no seu corpo. Só ficava a pensar nos olhos da Y (FERREIRA, 2002, p. 31)

[...] nenhuma outra mulher antes de eu conhecer a Y, se me afigurou simultaneamente tão bela e tão simples, nem tão sensível na sua inteligência, nem tão inteligente na sua sensualidade. E a sua alma bem formada, nada propensa a qualquer intenção ou tentação de maledicência. E a sua inata, luminosa gentileza (FERREIRA, 2002, p. 41).

David Mourão Ferreira adoptou e adaptou o molde do erotismo dos *Amores* em particular das elegias ovidianas 1.5 e 2.15. Na primeira, Ovídio descreve, eufórico, uma tarde de prazer junto da sua amada e evoca enlevado a sua nudez esplendorosa consciente de que o prazer só o é, verdadeiramente, se for mútuo e que apenas na reciprocidade se pode consumir e fundir o amor e o prazer. O poeta parece por isso manifestar respeito pelo prazer da mulher, posição que não é consonante com a secundarização, de que por via de regra, a mulher era alvo no seu tempo. Estas são exactamente as mesmas coordenadas de *Um Amor Feliz*, a Y é sublimada bem como toda a sua envolvência é também divinizada. Vejamos a analogia nas seguintes passagens:

Havia em mim o desejo, sem dúvida, e aceitei-a; e de certeza fui por ela aceite¹¹.

¹¹ *Amores* 3.7.47

Sobretudo por ter sido ela quem... como hei-de dizer? Por ter sido ela quem veio ao meu encontro, quem afinal espontaneamente me escolheu. E de maneira menos hipócrita. Da maneira mais simples, espantosamente mais directa (FERREIRA, 2002, p. 14).

Por esse facto, assiste-se à supremacia da mulher que dita o ritmo do compasso e (des)manda e imprime os seus desígnios de vontade como condições de verdade da relação. Assim, Clown vibra com a ansiedade de todos os momentos de espera: “o meu verdadeiro futuro era a próxima sexta-feira; aguardar a Y, ao meio-dia em ponto; recebê-la nos braços com o deslumbramento de sempre” (FERREIRA, 2002, p. 200). A ansiedade da espera e do tempo é um novo expediente estimulante e fortificante da relação adúltera, dessa forma afirma o narrador “fazer de conta que hoje não é domingo. Fazer de conta que não terei de esperar até amanhã para me encontrar com a Y” (FERREIRA, 2002, p. 110)¹².

Em tom de conclusão: quando o *para sempre* se encerra no *agora*

tudo de bom me tem chegado tarde e ainda por cima para acabar depressa (FERREIRA, 2002, p. 125).

A escrita de David Mourão Ferreira exhibe temas e motivos que ilustram uma prosa ensaística e ficcional, na senda de “uma ilusão de espelhos paralelos, cujos objectos repetidos, entre o imaginário, o simbólico e o referencial infinito, criam um rasto metafórico obsidiante, que circula e se reflecte obliquamente entre o lirismo, o ensaio e a prosa de ficção. Uma espécie de respeito (sem respeito) por um *ethos*

¹² Passagens destas sucedem-se revelando uma postura sempre expectante e passiva do artista, para quem o tempo psicológico é tão martirizador quanto estimulante.

de modernidade, no interior de uma condição pós-moderna que não deixa de se interrogar sobre a arte e a beleza, o amor e o tédio – interrogação que encontramos plenamente representada em *Um Amor Feliz*” (MARTINS, 2008, p. 20). O romance/ensaio é marcado por zonas oníricas e operadores simbólicos, que funcionam como interpretante nebuloso, marcador difuso do percurso romanesco (FERREIRA, 2002, p. 125). O autor explica na entrevista de 1993 que “foi essa talvez a razão porque escrevi o romance, para poder dar vazão, dar voz a tudo aquilo que havia de mais radicalmente anti-institucional em mim” (FERREIRA, 1997, p. 61-62). Os amores felizes não têm história (FERREIRA, 2002, p. 53) por não se fundamentarem numa relação duradoura, sólida, estável e segura, assente na promessa de permanência e durabilidade do sempre. *Um amor feliz* é antes de mais um amor mnemónico, revivido pela lembrança daquelas horas sorvidas de prazer. Os amores felizes também não têm tempo, apenas um presente escorregadio, incontrolável, intravável, que subsiste na ânsia e pretensão de ser agarrado e possuído. Pela mão do artista é dado, pela mão da Y é tirado. Y converteu-se, assim, na incógnita da vida do artista plástico, que imbrica Arte, Amor e Mulher numa tríade perfeita: “Como se pode interpretar de outro modo esse velho lugar-comum de ter um filho, plantar uma árvore, escrever um livro? Só se em todos os casos se tratar de grandes e inevitáveis actos de amor: com a Mulher, com a Terra, com a Língua (FERREIRA, 2002, p. 229).

Esta mulher, a Y, foi cambiando, metamorfoseando-se, adensando-se mas manteve sempre o seu estatuto intocável e a idiosincrasia erótica e ecrástica do seu nome:

que importava o facto de ter a Y descido uns degraus do altar em que eu a colocara? Vendo bem, era um deslize que só a tornava mais humana, a hipótese de amar uma deusa, para que já fosse altura de vislum-

brar, em lugar dela, a existência de uma simples mulher, cujas fraquezas subitamente me desapontavam e enterneciam (FERREIRA, 2002, p. 230).

E Clown continua a alimentar as suas lembranças e partilha com o leitor as suas inconfiências:

Ao mesmo tempo ia pensando que o meu corpo sempre teve curta memória. Dos outros corpos, desde que ausentes, recorda mais as perfídias que as perfeições, mais os segundos de explosão que as horas de plenitude. Mas, em relação à Y, estava tudo a passar-se de maneira diferente: o que me sufocava era a lembrança dos seus gestos espontâneos mas executados como que *au relenti* (FERREIRA, 2002, p. 188).

[...] com a Y é que foi tudo perfeito. Ao menos durante um Inverno e uma Primavera, a seu lado vivi, de facto, um amor feliz. Quando a Y voltar, se voltar, nem tudo será idêntico. Mas talvez eu possa, embora de outro modo, tornar então a dizer, de mim para mim, que nada se iguala, tudo se equivale (FERREIRA, 2002, p. 252).

Assim se vão entrelaçando os pensamentos e monólogos do artista, ora em tom de confissão e hesitante, com o seu barómetro interior, ora com a consciência segura de que nunca a esquecerá, palpitante entre o desejo e receio de a esquecer e a certeza de ambas. Certo dia, já nas últimas páginas, chega uma carta da Y:

A carta era efectivamente da Y. nem me atrevia a abri-la, embora parecesse tranquilizador o simples aspecto do sobrescrito, num excelente papel

Wathman e com caligrafia muito mais segura que a das duas anteriores mensagens. Trazia ao alto, no remetente, apenas as iniciais, seguidas de um endereço em Saint Moritz. O carimbo também era de Saint Moritz. Sentei-me à beira do divã, todo invadido por um inefável bem-estar, só ao contacto, entre os dedos, daquele papel finamente rugoso. O prolongado contacto com o papel do sobrescrito dava-me agora a certeza de que voltaria. E talvez muito em breve: chegar, deitar-se...Certeza? Que certezas podia eu ter? Tanto era possível que estivesse ali dentro a promessa de um recomeço como o adeus de uma definitiva ruptura. Nem eu chegava a saber o que seria melhor para manter viva a ilusão de um amor feliz. Fiquei ainda uns bons minutos com a carta fechada entre as mãos (FERREIRA, 2002, p. 209).

O romance encerra-se, assim, de forma inconclusa, circular, aberta e intemporal, pois que certeza é preciso ter se é na intermitência de duas possibilidades que se abre o espaço para a vontade e para a ilusão de *Um amor feliz*? Clown, em tom jocoso e com esta capacidade de se desconstruir a si próprio, apanágio do seu nome, afirma: quanto mais guarda se faz ao corpo, mais adúltera é a alma, a mulher só é verdadeiramente fiel quando tem a liberdade de o não ser” (ANDRÉ, 2006, p. 20). Se esta mulher foi fiel a este amor, se Y terá amado, reciprocamente, o amante ou se terá tido ainda a consciência de que não se vive um amor de forma incólume fica em suspenso e na percepção do leitor; certo apenas o facto de que *Um amor feliz* nasce no feminino.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carlos Ascenso (Trad.). *Amores de Ovídio*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso. *Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a.C.* Lisboa: Cotovia, 2006.
- BINNS, J. W. *Ovid*. London: Routledge, 1973.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- BOID, B.W. *Ovid's Literary Loves: influence and innovation in the Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan, 2000.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária do Humanismo ao Neoclassicismo*. Lisboa: Centro de Estudos Românicos, 2008.
- ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira da Cultura Portuguesa. Lisboa: Verbo, 1998-2003. 29 v.
- FERREIRA, David Mourão. *Um amor feliz*. 15. ed. Lisboa: Presença, 2002.
- FERREIRA, David Mourão. Entrevista. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 145-146, p. 61-62, Jul.-Dez. 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- GREENE, E. *The Erotics of Domination: Male desire and the Mistress in Latin Love Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1998.
- GRIMAL, P. *L'amour à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1988. (Ed. de bolso: Paris: Payot & Rivages, 1995).
- JESPERSEN, Otto. *La philosophie de la Grammaire*. Paris: Minuit, 1971.
- MARTINS, A. (Ed.). *Homenagem a David Mourão Ferreira no Colóquio Comemorativo da Passagem do 19º Aniversário da sua Morte*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2008.
- MATEUS, Maria Helena Mira et alii. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2003.
- MAURER, Armand. *The Philosophy of William of Ockham in the Light of its Principles*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1999.
- OGDEN, Charles Kay. *The Meaning of Meaning: a Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- OVÍDIO. *Amores*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Lisboa: Cotovia, 2006.

RICHARDSON, John T. E. *The Grammar of Justification: an Interpretation of Wittgenstein's Philosophy of Language*. London: Sussex University, 1976.

SOARES, Nair Castro. A literatura de sentenças no Humanismo português: *res et uerba*. In: ACTAS do Congresso Internacional Humanismo Português na Época dos Descobrimentos. Coimbra: [Congresso Internacional], 1991.

VASCONCELOS, Filomena Aguiar de. Questões sobre o nome no pensamento da linguagem do século XX. *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*, Porto, v. XIV, 1997.

Recebido em 29 de novembro de 2011

Aprovado em 15 de dezembro de 2011

