

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A arquitetura narrativa de *Um Amor Feliz*,  
de David Mourão-Ferreira

Aline de Almeida Rodrigues

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2015

A arquitetura narrativa de *Um Amor Feliz*,  
de David Mourão-Ferreira

Aline de Almeida Rodrigues

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Profa. Doutora Teresa Cristina Cerdeira

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2015

A arquitetura narrativa de *Um Amor Feliz*, de David Mourão-Ferreira

Aline de Almeida Rodrigues

Orientadora: Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Examinada por:

---

Presidente, Profa. Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva

---

Profa. Doutora Luci Ruas Pereira - UFRJ

---

Prof. Doutor Marcelo Pacheco Soares – IFRJ

---

Profa. Doutora Mônica do Nascimento Figueiredo – UFRJ, Suplente

---

Profa. Doutora Michele Dull Sampaio Beraldo Matter – CEFET, Suplente

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2015

## Ficha Catalográfica

Rodrigues, Aline de Almeida.

A arquitetura narrativa de Um Amor Feliz, de David Mourão-Ferreira/  
Aline de Almeida Rodrigues. - Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2015.

x, 113f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ FL/ Programa de Pós-graduação em  
Letras Vernáculas, 2015.

Referências Bibliográficas: f. 109-113.

1. Narrativa Portuguesa. 2. David Mourão-Ferreira. 3. Escrita  
Metaficcional. I. Silva, Teresa Cristina Cerdeira da. II. Universidade Federal  
do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras  
Vernáculas. III. A arquitetura narrativa de Um Amor Feliz, de David Mourão-  
Ferreira.

## Resumo

**RODRIGUES, Aline de Almeida. A arquitetura narrativa de *Um Amor Feliz*, de David Mourão-Ferreira. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.**

Na crítica de David Mourão-Ferreira, observa-se um consenso de que a leitura dos escritos davidianos pressupõe refletir sobre uma variada teia de imagens e de escritas em um mesmo texto. Neste trabalho de pesquisa, buscamos desvendar a arquitetura narrativa de seu único romance, *Um Amor Feliz*, centrando-nos em aspectos que consideramos fundamentais para a compreensão da obra: a reflexão da escrita sobre si mesma e a escrita de Eros. O trabalho divide-se em dois capítulos: no primeiro, dedicado à poética de construção do romance, versamos sobre a pluralidade do romance davidiano no qual se observa a reflexão sobre a cidade, sobre a arte, sobre a própria obra em suas relações autobiográficas. No segundo capítulo, em que se privilegiam as personagens femininas, observamos a construção de Y como estátua movente e como símbolo da Beleza e da Arte; a sobreposição das imagens da mãe, da amante e da mulher, referindo a marca edipiana do romance; refletimos ainda sobre o lugar da função da interlocutora, primeira destinatária do romance. Valorizamos enfim as categorias de interpretação e composição ditadas pela própria obra em seu exercício de metaficção.

Palavras-Chave: David Mourão-Ferreira – Narrativa Portuguesa do século XX – Estátua Movente – Erotismo – Autobiografia – Escrita Metaficcional

## ABSTRACT

**RODRIGUES, Aline de Almeida. The narrative buildings of *Um Amor Feliz*, written by David Mourão-Ferreira. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.**

In the critical work about David Mourão-Ferreira, we observe a consensus that the reading of this work comprehend a reflection about the variety of images and writings that coexists in the same text. Therefore, in this research, we try to unveil the narrative construction in his only novel, *Um Amor Feliz*. We bring into focus aspects that we consider crucial for the understanding of the novel: the written reflection on itself and the writing of Eros. This project is divided in two chapters: in the first one, dedicated to the poetic construction of the novel, we analyze the plurality of Mourão-Ferreira's novel in which we observe the writing of the city, the arts, the backstage of the novel and the author. In the second chapter, regarding the female characters, we observe the building of Y as a moving statue and her raising as a symbol of Beauty and Art; the overlay the images of the mother, the lover and the wife; the edipian problem. We still think about the role of the interlocutor, the addressee of the novel.

Keywords: David Mourão-Ferreira – Portuguese Narrative – Moving Statue – Erotism – Autobiography – Metafictional writing.

## SINOPSE

Leitura crítica do romance *Um Amor Feliz*, de David Mourão-Ferreira, tomando o veio interpretativo fornecido pelo próprio romance como ponto de partida para este estudo. Construção ficcional que tem no amor a força de coesão interna e que se oferece como justificativa para o fazer literário, no romance de Mourão-Ferreira, ao refletir sobre os enigmas femininos que atravessaram a sua vida, o narrador acaba por investigar a si mesmo em um *jogo de espelhos* com os personagens. Escrita plural que entrelaça discurso social, lírico e metalinguístico, revela-se no texto uma variada teia de imagens e de escritas de Eros.

À Marinilda de Almeida, minha mãe, que foi sempre abrigo, desde o útero.



## AGRADECIMENTOS

A Teresa Cerdeira, minha orientadora, por ser a mão que cuidadosamente guiou essa escrita.

A Ana Crélia Diaz, por ensinar que educar é, antes de tudo, um ato de amor.

A Ronaldo de Melo e Souza, mar de referências, obrigada pela generosidade.

Aos professores que me ensinaram a ler literatura e me transformaram: Antonio Carlos Secchin, Jorge Fernandes da Silveira, Mônica Figueiredo e Cinda Gonda.

A Luci Ruas Pereira e Marcelo Pacheco Soares, por gentilmente aceitarem o convite para a banca.

Ao CNPQ, pelo auxílio financeiro, de extrema importância para que este trabalho acontecesse.

A Daniel Garcez, pela amizade e por se fazer presente desde o princípio de uma vida em letras.

A Thaís Seabra, por ser crase, ablativo mais amado e metáfora para todas as imagens de amizade.

A Rafael Mendes, por compartilhar a escrita de sua vida.

A Victor Rosa, porque “apesar das ruínas”, a força do sonho é mais forte. A sua música é interminável, meu amigo.

Aos outros amigos que a faculdade de letras me deu, Jéssica Uhlig, Ana Inês Mignot, Luana Martins, Filipe Manzoni e Julia Kubrusly.

A Iléia Valle Dias, por ser arco-íris na minha paleta de tons pastéis. Thank you for being my person.

A Thamy Antunes, Gisele Mendes e Isabela Vechio, por compartilharem a intimidade da casa. Obrigada pelos anos de amizade!

A Luiza Ferreira, Thais Torres e Cecília Beer, pelos anos de amizade e pela frequência afetiva.

Aos meus familiares, por terem me ensinado a ser “a good man in a storm”.

A Maria Eduarda, que ainda não sabe ler, por despertar o que há de materno em mim.

A Ramonn Almeida, pelo companheirismo e por transformar juízo em carnaval. Te amo do jeito exato que és.

A Raphaela de Almeida, por ser a irmã nascida de outro útero, por se arrumar na minha confusão e nunca ter largado a minha mão.

A Lucas Rodrigues, por ser irmão, amigo, filho e pai. *Always*.

A Matheus Rodrigues, por ser símbolo da vida que renasce.

A Marcia e Ademild de Almeida, porque na minha vida mãe é um verbo que se conjuga no plural.

A Raimundo de Almeida, por ensinar o que é ser padrinho, pelo afeto que me dedicou e continua a me dedicar.

A Gumercindo Rodrigues, avô, griot, voz da minha ancestralidade. Obrigada por desadormecer a literatura que já existia em mim.

A Maria Lúcia Rodrigues, por me ensinar ainda pequena a costurar afetos.

A Maria Aparecida Monsores, por ser Amor que se fez carne. Ficaste toda em nós.

A Paulo Roberto, pelo amor paterno a mim dedicado. Muito obrigada por cuidar de mim sempre.

A Marinilda de Almeida, por ter me dado à vida e me ensinado a caminhar. “Agradeço-te com amor, tenho orgulho de ti com amor, sou feito de ti com amor.”

A Manoel Laerte Rodrigues, porque “parto de ti, viajo nos teus caminhos, corro e perco-me e desencontre-me no enredo de ti, nasço, morro, parto de ti, viajo no escuro que deixaste e chego, chego finalmente a ti.”

Uma parte de mim é permanente: outra parte se sabe de repente.  
Uma parte de mim é só vertigem: outra parte, linguagem.  
Traduzir uma parte na outra parte  
– que é uma questão de vida ou morte –  
Será arte?

*Ferreira Gullar*

Mármore, sim, mas mole. E vento, porque não?  
Mármore capaz de tudo,  
de tudo recolher.  
e transmudar em nada. De transmudar o ouro  
– alquimia ao contrário – na poeira que o vento  
ao próprio vento espalha...

Mármore, sim, mas mole.  
E mais que mármore mar – que dentro de nós morre.

*David Mourão-Ferreira*

A paixão é limitada mas conduz à experiência do ilimitado.

*José Miguel Wisnik*

## Sumário

<b>1. Questões teóricas como via de leitura do romance.....</b>	<b>13</b>
<b>2. Uma poética do romance: o livro – modo de usar .....</b>	<b>16</b>
2.1 As múltiplas faces do romance .....	23
2.1.1 A escrita da cidade: a Lisboa da década de 80 .....	26
2.1.2 A escrita de si – um romance autobiográfico .....	34
2.2 As relações interartes .....	38
2.3 Os espelhamentos consecutivos: a estratégia do duplo .....	51
<b>3. O enigma feminino .....</b>	<b>61</b>
3.1 Amor, Morte, Eternidade: o escultor e seu modelo .....	61
3.2 Galatea e o drama de uma estátua movente .....	65
3.3 Os caminhos de Eros: da ascese do amor carnal à contemplação de Y como Beleza.....	79
3.4 Mãe / mulher / amante: “o aberrante palpito”, as experiências de perda e necessidade de posse.....	88
3.5 A interlocutora: interface da oralidade .....	97
<b>4. Conclusão .....</b>	<b>107</b>
<b>5. Referências Bibliográficas .....</b>	<b>111</b>

## 1. Questões teóricas como via de leitura do romance

*O amor feliz não tem história.*

Denis de Rougemont. *História do Amor no Ocidente*

Nada melhor para começar a ler um romance do que ir ao encontro das suas epígrafes. As epígrafes de *Um Amor Feliz*, romance de 1986, além de se apresentarem como textos introdutórios ao romance de David Mourão-Ferreira, resumem as principais vertentes através das quais abordaremos essa obra. Assim, começamos a leitura dessa obra por aquilo que a principia, ou seja, começamos pelo começo.

A primeira epígrafe, de Stendhal, – “Não amar, quando se recebeu do céu uma alma feita para o amor, é privar-se a si e ao outro de uma grande felicidade.”<sup>1</sup> – estabelece um diálogo com a segunda, de Alberto Savínio, – “O amor como tal não existe. É uma hipótese, uma grande e desmesurada hipótese.”<sup>2</sup> Esses textos de autores pertencentes a épocas e a escolas muito distintas dialogam entre si e com o romance a partir da temática amorosa. O amor e o erotismo são temas que perpassam a obra davidiana em suas mais variadas facetas e estão presentes tanto na sua escrita em verso quanto na sua produção em prosa. Por isso mesmo, por sua presença avassaladora, não dedicamos, no estudo que propomos, um capítulo específico para refletir sobre os temas do amor e do erotismo, pois eles perpassam todos os assuntos ali estudados. Falar de *Um Amor feliz* – um romance que traz já o sintagma amor no seu título – pressupõe, necessariamente, falar do amor.

Nessa perspectiva, também a nossa epígrafe para essa introdução trata do tema do amor. Poderíamos hipoteticamente substituir o nome de Denis de Rougemont por David Mourão-Ferreira, na designação da frase, pois as palavras do filósofo francês ecoam no

---

<sup>1</sup> “Ne pas aimer, quand on a reçu du ciel une âme faite pour l’amour, c’est se priver soi et autrui d’un grand bonheur”. STENDHAL.

<sup>2</sup> “L’amore propriamente non esiste. È una ipotesi, una grande, una smisurata ipotesi.” SAVINIO, Alberto.

discurso mesmo do romance. O narrador de *Um Amor Feliz*, ironicamente, as repete – “Os amores felizes não têm história.” (*Um Amor Feliz*, p. 53)<sup>3</sup> – quando discute a feitura de seu romance. Rougemont explica o sentido de suas palavras, e as de Mourão-Ferreira, ao afirmar que “só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida.” (ROUGEMONT, 2003, p. 24). É essa mortalidade do amor que o sujeito narrativo busca ansiosamente vencer, tentando encontrar um amor que lhe proporcione a experiência do ilimitado, revertendo a hipótese na busca de um amor feliz. Para tal, exercerá sempre o lugar do sedutor.

A terceira epígrafe, de Alberto Savinio, “o modo mais seguro da felicidade é o movimento mental, o jogo mental.”, trata - desculpe-se a tautologia – daquilo a que o autor chama de “jogo mental”, o que abre espaço na obra para os jogos ficcionais. Observamos ali a estratégia do duplo como uma forma do “jogo mental”, atribuindo ao romance as características de um jogo de detetive, em que as pistas se vão cruzando e explicando mutuamente.

Já a quarta, e última, epígrafe retorna a Stendhal e versa, no mesmo campo da anterior, sobre o *métier* do romancista – “A verdadeira função do animal é escrever um romance num sótão, pois eu prefiro o prazer de escrever loucuras ao de vestir uma roupa bordada que custa oitocentos francos.”. A citação mantém seu elo com a obra na medida em que observamos ali o nascimento de um escritor – a passagem de um escultor a autor de romances – assim como os bastidores da escrita desse seu romance.

Essas quatro epígrafes funcionam, assim, como mote para o texto davidiano e para essa dissertação de mestrado. Discriminando o conteúdo das partes que integram essa pesquisa, construiremos, no primeiro capítulo, uma reflexão sobre a metapoética do romance que toma como ponto de partida o capítulo XLIV e versa sobre os princípios que

---

<sup>3</sup> Utilizaremos a partir deste momento a sigla AF para nos referirmos ao romance de Mourão-Ferreira no texto.

regem a obra. A partir desse capítulo, pensaremos a multiplicidade de escritas que o romance abarca centrando-nos na escrita da cidade - Lisboa por excelência, mas não só - e na escrita de si próprio, a partir das considerações sobre a autobiografia; a forma como as artes – a escultura e a escrita – se relacionam no interior da obra; e a construção de duplos através de um jogo de espelhamento entre os personagens.

No segundo capítulo, tratemos da mulher como incógnita a ser decifrada e, para tal, reunimos sob o título de “enigmas” as principais figuras femininas do romance: Y, Xô, a pediatra, a mãe e a interlocutora. Buscamos compreender a maneira como essas mulheres se estabelecem como musas, ora símbolos de beleza, ora memória do trauma, ora imagem narcísica de si, ora objetos de desejo. Para além disso, apontaremos para os artifícios de composição narrativa entre os quais sobressai a interface da oralidade fundadora da escrita do romance.

Desde já avançamos nossa opção por abdicar de uma exposição inicial dos pressupostos teóricos desse estudo e nossa preferência por referir as bases teórico-críticas no momento em que se tornarem necessárias, em outras palavras, mescladas à própria leitura do romance.

## 2. Uma poética do romance: o livro – modo de usar

Os antigos invocam as Musas  
Nós invocamo-nos a nós mesmo.  
Álvaro de Campos

A reflexão crítica sobre a composição do romance da obra de David Mourão-Ferreira parte do princípio de que essa pressuponha a ficcionalização da escrita de um romance, de tal modo que a matéria discursiva tem a ver com os próprios bastidores da escrita. Entendemos que a própria obra se autorreferencia e nos dá algumas importantes chaves para compreender o romance, por isso, neste capítulo trataremos de como o romance se contrói e de como o autor nos ensina a lê-lo. A isso chamamos, parafraseando o título de um romance francês da segunda metade do século XX,<sup>4</sup> o modo de usar. Para tanto, nesta parte da dissertação tomaremos como ponto de partida o capítulo XLIV do romance. A decisão de iniciar os estudos da poética do romance a partir desse capítulo se dá pelo fato de se poder encontrar aí inscritas as leis internas que regem o romance, um discurso metaliterário sobre a técnica de construção da obra estudada e da teoria do romance como gênero. Ali está descrita como que a carpintaria do romance, ou seja, sua própria arte poética.

A importância desse capítulo é tal que o entendimento das questões teóricas ali descritas influenciará não só a compreensão dos quatro derradeiros capítulos do romance, mas também – e possivelmente sobretudo – a reavaliação dos episódios anteriores a ele.

Para melhor situá-lo lembremos de que no capítulo anterior, em uma festa da alta roda da sociedade lisboeta, acontece o encontro de dois personagens centrais para a narrativa: o narrador do romance e o amante da sua interlocutora. Conhecidos de longa data encontram-se agora frente a frente ocupando claramente cada um o seu papel, após terem tentado inutilmente fugir um da presença do outro, como que para evitar

---

<sup>4</sup> Cf romance de Georges Perec: *La vie mode d'emploi*



constrangimentos e reconhecimentos. Socialmente obrigados a se cumprimentar acabam por sair juntos como se numa fatalidade que evidenciará existir entre ambos uma relação de espelhamento e duplicidade. O capítulo XLIV, sobre o qual nos vamos deter, reproduz a conversa travada entre esses dois personagens, pontuada por uma tensão advinda de um misto de repulsa e fascínio existente entre eles.

Essa formulação estrutural de reprodução de um diálogo entre dois personagens constitui em si mesmo um espelhamento da macroestrutura do romance em que predomina o tom de oralidade e a função fática. A construção dialógica deste capítulo está de acordo, portanto, com um modo de escrita que ficcionaliza constantemente o endereçamento da coisa narrada a uma segunda pessoa, a um “você” representado pela figura da interlocutora, algumas vezes factualmente presente, outras apenas entrevista num relato hipotético a uma ouvinte interessada.

A conversa de bar, que de início poderia parecer supérflua, evolui para algo muito mais complexo. Em tom de oralidade, os personagens esclarecem, questionam e revelam temas importantes sobre a obra em si, suas leis internas, e também sobre o modo como ela se relaciona com o contexto literário da época. A fim de exemplificar a profundidade dos questionamentos suscitados, enumeramos alguns dos fundamentos a serem depreendidos a partir do encontro dos dois. São eles:

- a) a problemática da autobiografia na relação especular que se evidencia entre o autor empírico, David Mourão-Ferreira, e o personagem, David: a biografia e a bibliografia comum aos dois.
- b) o jogo de espelhos, explicitado no encontro de Fernão e David, duplos evidentes um do outro, a que se acrescem os espelhamentos sucessivos que existem entre os demais personagens.

c) a metaficção ou a escrita de uma teoria do romance, em outras palavras o *making of* da escrita de *Um Amor Feliz*, e a reflexão crítica do romance como gênero na contemporaneidade.

Para dar conta do primeiro eixo teórico (a), buscaremos compreender o caráter autobiográfico da obra a partir da posição do leitor defendida por Philippe Lejeune na sua caracterização o gênero em relação às outras formas literárias. Em *O pacto autobiográfico* (1975), o teórico postula a existência de três sujeitos narrativos no projeto autobiográfico – o autor, o narrador e o personagem principal – acentuando que, nesse pacto especular, eles se combinam em um só sujeito com suas evidentes variantes ficcionais. Deste modo, caberia ao leitor reconhecer ou não esse contrato proposto pelo autor reforçando o caráter enunciativo do texto autobiográfico:

(...) se a identidade não é afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer as semelhanças, independente do autor; se ela é afirmada (caso da autobiografia), ele terá tendência a procurar as diferenças (erros, deformações, etc.). Frente a uma narração de aspecto autobiográfico, o leitor tem seguidamente tendência a se tomar por um detetive, isto é, a procurar as rupturas do contrato (LEJEUNE, 2014, p. 26).

É assumindo a posição de leitor-detetive que notamos as inúmeras provocações de uma autorrepresentação do autor no romance *Um Amor Feliz*. As semelhanças existentes entre autor e personagem-autor são muitas e, ainda que não seja nosso objetivo provar a coincidência de indetidades, cabe ressaltar entre eles algumas “coincidências” biográficas que o texto nos faculta: o fato de que os dois dividem o ofício de poeta e professor; de que autor e personagem tenham sido funcionários da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo assumido ambos os cargos no Governo português em algum momento pós 25 de Abril, para só ficar nas referências mais evidentes. Em outras palavras, podemos traçar paralelos entre a bibliografia de ambos, a começar pela dificuldade em escrever um romance, que

podemos evocar nas referências do personagem (David) como também nas entrevistas do autor David Mourão-Ferreira ao se referir à escrita do romance<sup>5</sup>. É juntando essas peças do quebra-cabeça a outras evidências provocadas ao longo da narrativa, de que a coincidência dos nomes é um dos sinais mais claros<sup>6</sup>, que somos levados a concluir que o personagem-escritor é uma representação – com notório saldo autoirônico, por vezes até um pouco negativo, mas nem por isso menos narcisista – do próprio autor no romance, homem de carne e osso que inscreve afinal seu nome na capa do livro.

No que tange ao segundo ponto (b) elencado por nós, a construção dual do romance, concluímos a partir desse capítulo que além desse espelhamento autobiográfico entre personagem e autor, há também afinidades especulares entre as personalidades de Fernão e David, o que nos lança desde já numa espécie de vórtice de duplos. Ora, apesar de uma primeira possível rejeição que um diz sentir pelo outro, ficam claros os encontros que os unem na história de suas vidas: a amizade com Niassa, o passado comum em que compartilharam a mesma amante, os mesmos gostos pela música e pela literatura, a vida boêmia compartilhada com o mesmo grupo de amigos, as memórias de um tempo anterior ao presente vivido, a paixão que nutrem pela Itália – Veneza e Roma – e, finalmente, a afeição que, afinal, de um modo não idêntico, mas similar, ambos sentem pela interlocutora.

Note-se ainda que a duplicidade no capítulo é símbolo para as muitas outras geminações que abordaremos mais tarde, atentando ainda para o fato de que o tema do

---

<sup>5</sup> David Mourão-Ferreira, na época em que o romance foi escrito, era o diretor do Serviço de Bibliotecas Itinerantes e fixas da Fundação Gulbenkian. Quanto à escrita do romance, em entrevista à revista Colóquio Letras (145-146), afirma que “A escrita deste romance [*Um Amor Feliz*] foi muito complicada, caprichosa, porque de 1982 a 1985 foi muito lenta, só escrevi um quinto do romance (...). no último ano, e, sobretudo, nos últimos meses deste ano é que o romance foi escrito a um ritmo completamente diferente.” (SOMAI, Colóquio Letras, p. 70)

<sup>6</sup> A confirmação dessa evidência autobiográfica se dá, principalmente, quando é revelado o nome do personagem do poeta/escritor no diálogo travado entre os dois personagens: “Olá, Fernão. Olá, David” (AF, p.259). Cabe ressaltar que é apenas nesse encontro entre autor e narrador que ficamos conhecendo também o nome do narrador-escultor: chamava-se. Portanto, Fernão. Simbolicamente, é o personagem-escritor, duplo do autor, quem nomeia o narrador de sua obra.

duplo não se desconecta de modo algum da problemática da autobiografia. Ao estudar as implicações desse tema na obra *O real e seu duplo* (2008), Clément Rosset afirma que o duplo é uma ilusão, pois na ilusão – maneira mais corrente de afastamento do real – não se observa uma recusa da percepção propriamente dita, visto que a coisa não é negada, mas somente deslocada para outro lugar. Desse conceito de real e imaginário advém a noção paradoxal do que constitui o duplo: é, ao mesmo tempo, o eu e o outro, pois, “não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro” (ROSSET 1988, p. 64).

Desse modo, o jogo especular existente entre os personagens Fernão e David, que produz ecos nas similitudes entre o narrador (Fernão) e o autor (DMF) e entre o autor (DMF) e personagem (David), problematiza também a noção de real e imaginário na obra, na medida em que pode ser traduzido no questionamento de “como a realidade se introduz (hipoteticamente) na ficção, ou como a ficção se introduz (sub-repticiamente) na realidade.” (GARCIA, s.d, p. 115). É assim que insistimos no fato de que a partir das provocações contidas no referido capítulo XLIV, que tomamos como célula para estas reflexões críticas e teóricas, podemos entender a que ponto ele é fundamental para se entender a matéria de composição da obra.

Podemos falar ainda numa multiplicidade de outras escritas que convivem – ainda que uma em menor escala –, no corpo do romance *Um Amor Feliz*, no entanto, uma se faz mais presente, afora a prosa narrativa, e essa é a poesia. A poesia atravessa a narrativa, primordialmente, por intermédio dos poemas escritos pela personagem da interlocutora e amiga-cúmplice do narrador. Desta maneira, podemos ainda estabelecer essa personagem como outro duplo do narrador e considerar o seu discurso poético como um equivalente transposto da sua prosa, de tal modo que se a história do amor “feliz” do casal, Fernão e Y, é o tema-base do romance, narrada em prosa pelo narrador em primeira pessoa (Fernão),

ela possui um equivalente especular no relacionamento de David e da interlocutora-poeta contada, nesse caso, em versos pela escrita tateante de uma estreante em poesia.

Nessa perspectiva, a coletânea de poemas reproduzida no capítulo XLV é a imagem reduplicada do enredo do romance recontado numa estrutura em *mise en abyme*. Os “sete desabafos”<sup>7</sup> da interlocutora complementam a construção dialógica do romance ao dar voz ao outro “eu” do relacionamento. Os sete poemas contam, novamente, a história de um amor adúltero entre um homem mais velho e uma mulher mais nova, mas agora com uma voz diferente, na perspectiva feminina que à moda das cantigas de amigo falam sem pejo do amor experimentado.<sup>8</sup>

Ao pensarmos a sedução e o erotismo presentes no discurso das personagens no romance, compreendemos a opção pela poesia como meio pelo qual se constrói o discurso autoral da personagem da interlocutora. Octavio Paz, em seus estudos sobre o amor e o erotismo, afirma que enquanto o erotismo se define como uma poética corporal, a poesia é a manifestação de uma erótica verbal (PAZ, 1994, p.12). Para o autor, a semelhança estabelece-se na medida em que ambos (erotismo e poesia) se desviam de seu propósito inicial (reprodução e comunicação) e passam a servir a outros fins, não mais utilitários, ou seja, transgridem a ordem natural das expectativas sociais. Em outras palavras, nem o erotismo está a serviço da procriação, nem a poesia visa instituir uma mera comunicação.

Na obra de David Mourão-Ferreira, em geral, notamos o entrelaçar de prosa e poesia na maioria das instâncias criativas experimentadas pelo autor. Mesmo na produção narrativa é possível notar a intromissão de um discurso poético quando no meio de um

---

<sup>7</sup> A ideia de “desabafos” contida no título do poema já se relaciona com a construção do romance, já que podemos considerar o texto de Fernão uma grande confissão do amor adúltero vivido com Y.

<sup>8</sup> É importante salientar o fato de que essa versão feminina da experiência é de certo modo negada à personagem da Y. Não temos certeza de qual é o seu ponto de vista em relação ao caso amoroso com Fernão, já que toda a fala da personagem é recriada por Fernão estando, assim, comprometida pela parcialidade do narrador.

parágrafo se insinua um verso decassílabo ou uma sucessão ritmos e aliterações concedendo à frase especial musicalidade. Pode-se mesmo aventar que a obra em prosa não prescinde do lírico confirmando o que a maioria dos críticos reconhece – David Mourão-Ferreira é, sobretudo, um poeta, o eu-lírico de Mourão-Ferreira impera sobre o seu eu-narrativo. Em *Um amor feliz*, podemos notar a presença do lírico no discurso romanesco transformando-o numa verdadeira prosa poética em que muitas vezes frase e verso se confundem.

Raízes, ramos, folhas, frutos. E a gruta; e o grito. Nem tratamos, desta vez, de sequer alcançar o divã. Bastou-nos, defronte do espelho, o escasso rectângulo desse tapete. E dificilmente percebo como conseguimos, no fim, içarmo-nos até esta poltrona. Encontramo-nos, no entanto, muito mais despertos do que supúnhamos: sentimo-nos leves, límpidos, alados, lúcidos, como depois de uma trovoadas. (AF, 1987, p. 66)

O lirismo latente no fragmento acima advém, por exemplo, da coincidência sonora provocada pela repetição da consoante fricativa /l/ (leves, límpidos, alados, lúcidos) que cria uma sobrecarga semântica pelo fato de o sentido vir reiterado pelos aspectos formais. A aliteração presente na sequência de sintagmas reproduz a continuidade rítmica do ato sexual que conduz à “pequena morte”, o clímax representado como o modo de perder-se de si mesmo ao afogar-se no corpo da amada, ultrapassando assim a descontinuidade a que somos constringidos como seres conscientes. Na leitura da cena, após a experiência do gozo, passa-se da submersão ao voo, restando ainda um sentimento de leveza de que o texto dá conta. Percebe-se a tonalidade erótica característica dos versos que ativam os mecanismos líricos de todos os sentidos. Joga-se ainda com o par de vocábulos *gruta* e *grito*, em que o erotismo expressa, para além da proximidade fônica, a ambiguidade semântica dos dois termos que encenam, ao mesmo tempo, a representação do órgão sexual feminino e o êxtase sexual. Para Octávio Paz (1994), somente a poesia com sua

linguagem subjetiva é capaz de reproduzir isomorficamente a matéria erótica – em sua cópula de sons e versos. É compreensível, pois, na obra de um poeta que se destaca pela temática amorosa, a predominância da poesia no seio da narrativa.

## 2.1 As múltiplas faces do romance

Em diálogo com o personagem David – professor de teoria literária e poeta – Fernão reflete criticamente sobre os rumos do romance contemporâneo com evidente sarcasmo sobre a visão dos críticos: “alguns de vocês dizem que é um gênero [romance] que vai morrer ou já morreu... Mais uma razão para eu comparecer ao enterro, pelo menos à missa do sétimo dia” (AF, p. 264). Escrever o romance seria o seu modo de *comparecimento* e, possivelmente, o fato de o outro (David) não contra-argumentar parece ser o seu modo de assumir a mesma posição (contrária, pois ao desaparecimento do gênero) pelo fato mesmo de estar ali a representar o próprio autor do romance que se está a ler mesmo que entregando a outro o lugar de narrador e de ficcionalizada autoria.

Antoine Compagnon, na obra *O demônio da teoria* (2012), reconhece a importância da teoria do gênero não só como uma estratégia de interpretação da obra literária, mas também como um dos ramos mais bem consolidados da teoria literária. Ao estudar a questão levantada pelo narrador de *Um Amor Feliz* – a morte anunciada do romance –, José Martins Garcia entende que a denúncia feita pelo escultor não é uma crítica a um modo narrativo, mas ao romance como o “gênero literário (...), o qual por uma pragmática redução, se tornou em alvo preferencial de quantos tendem a suprimir um sector mais vasto da criatividade artística: a ficcionalidade.” (GARCIA, s.d., p. 118)

Em *Um Amor Feliz*, é possível notar que ainda que prevaleça a narrativa, uma série de outros gêneros flertam com o romance: lá estão presentes, como vimos, as marcas da poesia, e é ainda fundamentalmente teatral no que tem de estrutura de um grande diálogo. David Mourão-Ferreira, autor empírico, ao refletir sobre a sua obra poética, chama a

atenção para essa versatilidade de modos de escrita que perpassam as suas narrativas, não apenas no romance, mas também em outros textos em prosa, como a coletânea de contos de *Os Amantes e Outros Contos* (1968). Em entrevista à Graziana Somai, após ser inquirido sobre a presença dominante da poesia em sua narrativa, o escritor responde:

- Não, não é sempre poesia, mas é um romance em que até aparecem poesias, parodisticamente, mas também lá aparecem capítulos que são teatrais, que são só diálogos. *É essa mistura de gêneros que é indispensável à minha respiração.* (Colóquio Letras 145/146, julho-dezembro de 1997, grifo nosso)

Ainda a respeito da questão do gênero na obra davidiana, é preciso pensar a própria posição do romance em relação às transformações e à convivência com os outros gêneros. No que tange à mutabilidade, percebe-se que ela está ligada à maneira como o romance se relaciona com as metamorfoses da vida; um espelha o outro, visto que o gênero, intrinsecamente fragmentado – inacabado –, está em sintonia com as metamorfoses da vida moderna, sendo, dessa forma, o gênero que mais dialoga com a contemporaneidade. Para Bakhtin, o gênero romanesco, por estar sempre em processo de evolução e metamorfose, estabelece-se como o que melhor dialoga com a complexidade do mundo, também em constante transformação.

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. [...] é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, [...] ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, 1988, p. 400).



Cabe ressaltar que, na teoria da literatura, o romance também não é um gênero de fácil caracterização, uma vez que seu modelo não é estanque e rígido como outros gêneros tradicionais. Ainda que a modernidade tenha flexibilizado e abolido as fronteiras entre os gêneros, isso não significou que a definição do romance se tenha tornado mais previsível, mas sim que o trabalho dos teóricos da literatura ficou mais árduo. Se a teoria buscou sedimentar a caracterização do gênero romanesco no que ele difere dos outros gêneros, a tentativa de formular assertivas que objetivam a definição de um dado comum e perene no romance terá sempre um resultado insatisfatório. Por essa razão, Bakhtin prefere versar sobre as variedades romanescas a concatenar uma formulação única ou uma verdade universal do romance:

Continuou-se a considerá-lo como um gênero no meio de outros gêneros, tentou-se fixar suas diferenças de gênero constituído em relação aos outros gêneros constituídos, tentou-se desvendar o seu cânone interno como um determinado sistema de índices de gênero, invariáveis e fixos. Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo (BAKHTIN, 1988, p.401).

Nessa mesma perspectiva, atentamos para o fato de que *Um Amor Feliz* também não ocupa uma única categoria dentro da tipologia de subgêneros do romance. Ainda que alguma crítica literária o tenha classificado, pejorativamente, como um “romance de cama”, seria simplório defini-lo apenas por sua vertente erótica. Se ele possui evidentemente essa dominante temática, há que se apontar outras vertentes da escrita que o perpassam, entendendo que a riqueza da obra advém de sua pluralidade.

Nas palavras de David Mourão-Ferreira, temos em mão a leitura de um livro pouco estereotipado no que se refere à sua categorização formal. Não se enquadra em uma classificação unívoca dentro da taxionomia clássica: não é romance policial, ou de costumes, ou político, ou psicológico, todavia, podemos depreender que sua escritura dialoga com a maioria dessas vertentes. Sendo assim, optamos por destacar na sua construção a presença de três discursos: o lírico-erótico que manifesta o que Barthes denomina de “erótica verbal”; o político, que deixa entrever nos episódios da sociedade burguesa uma ácida crítica à sociedade portuguesa pós-Revolução dos Cravos; e, por fim, o metalinguístico em que observamos o narrador refletir sobre as artes plásticas e sobre a própria escrita do romance.

Podem ser variados os temas e os discursos presentes na construção de *Um Amor Feliz*, de tal modo que ler o romance em sua pluralidade de referências é como encaixar as peças de um *puzzle*. Detectar os fragmentos de sua escrita é reconstituir ainda uma das facetas dominantes da personalidade literária do seu autor que, sempre tão multifacetado, foi incapaz de priorizar uma única faceta do amplo espectro do seu gozo literário: gosta de ser o ensaísta, o poeta e o romancista. Isso porque como o mesmo afirma: “Eu gosto é de muita coisa!” (*Colóquio Letras*, 145-146 p.34)

### **2.1.1 A escrita da cidade: a Lisboa da década de 80**

Em *Um Amor Feliz*, a prosa se faz mais irônica e objetiva quando o narrador a usa para descrever o mundo exterior ao atelier do escultor, onde a maior parte das cenas afinal tem lugar, para descrever Lisboa e a sociedade lisboeta. Notamos aí a transição de uma linguagem amorosa e lírica, para uma escrita mais próxima de uma linguagem objetiva, de análise e crítica social. Para compreender a presença de um discurso ácido – aparentemente, deslocado, para não dizer contraditório num romance cujo tema é o amor –

em relação à situação política de um Portugal após a Revolução dos Cravos, buscamos entender o contexto literário em que a obra e seu autor se inserem.

Em uma retrospectiva biográfica, é em 1948 que o David Mourão-Ferreira debuta no cenário literário português com a publicação de alguns poemas na revista *Seara Nova*. É, contudo, a partir de 1950, quando começa a editar, com Antonio Manuel Couto Viana e Luiz de Macedo, a revista de literatura *Távola Redonda* que ele inicia o caminho que o conduzirá à conquista de um lugar merecido nos estudos de literatura portuguesa. É sob a égide editorial dessas “folhas de poesia” que o escritor traz à luz o seu primeiro livro de poesia, intitulado *A Secreta Viagem* (1950).

Com a duração total de quatro anos e tendo como fruto vinte fascículos, a *Távola Redonda* marca o retorno das publicações dedicadas exclusivamente à poesia, que haviam desaparecido depois do fim dos *Cadernos de Poesia* em 1942. Segundo José Antônio Saraiva e Óscar Lopes (2001, p.1064), a revista simbolizava uma reação contra “a tendência de realismo social”. É preciso ressaltar, entretanto, que não há na *Távola Redonda* um texto programático, um manifesto que aponte para uma única orientação literária. Ao contrário do que geralmente ocorria nas publicações dessa natureza, a participação de poetas com visões plurais – dos monarquistas aos socialistas – demonstra o espírito pluralista e democrático da revista.

Nesta perspectiva, é interessante a leitura das dominantes artísticas em Portugal feita por Fernando J. B Martinho no livro *Tendências da poesia portuguesa na década de 50* que se refere ao afastamento do grupo

em relação ao neorrealismo enquanto tendência hegemônica do período anterior, devendo, a respeito dos que se situam na continuidade desse movimento, falar-se antes de uma evolução, que responde a novas condições socioculturais (...). Quanto à atmosfera mental, pode-se dizer que o cepticismo perante as utopias, o pessimismo, por um lado, e a acentuação da singularidade, da individualidade, frequentemente

derivando para as formas extremas de solipsismo, por outro lado é que lhe dão o tom. (MARTINHO, Fernando J. B. Lisboa, 1996, p.17)

Interessa-nos perceber que, na poética plural de David Mourão-Ferreira, o afastamento das propostas mais radicais de uma ortodoxia neorrealista não implica no abandono das questões sociais. Os novos rumos dos poetas dessa época compreendem tão somente a necessidade de uma valorização do poético e, nesse sentido, de uma nova perspectiva ao abordar essas questões de interesse social num país, como se sabe, mergulhado então no obscurantismo da ditadura. Aliás, a obra narrativa do autor – tanto o livro de contos, *Os Amantes e Outros Contos* (1969), quanto o romance sobre o qual nos debruçamos, *Um Amor Feliz*, escrito já em tempos pós-revolucionários – deixa entrever, nos intervalos dos episódios amorosos, o panorama histórico-social em que estão inseridos. Lembre-se, por exemplo, que ao final do romance estão registradas as datas de início e de fim da escrita: “Lisboa (e outros lugares) de 18 de março de 1982 a 31 de agosto de 1986” (Mourão-Ferreira, 1987, p. 299). Entende-se, desse modo, que o romance foi um processo, uma lenta construção que teve seu término no ano de 1986.

Quanto à referida coletânea de contos, a crítica comumente julga-a, superficialmente, como alienada ao processo político-social da década de sessenta. Contudo, preferimos entender que o clima fantástico, a ambientação onírica e a presença de níveis diversos de transgressão criam também ali uma atmosfera subversiva e libertária que afina *Os amantes e outros contos* com a efervescência social que marcaram os sessenta. A crítica davidiana comumente favoreceu o clima devaneante da obra em detrimento da sua vinculação política, o que nos parece possivelmente equivocado. É preciso perceber que ainda que a narrativa deixe, na maioria das vezes, as questões política e social como pano de fundo, essas não deixam de estar presentes e de claramente vinculadas às ações e aos personagens.

Maria Lúcia Lepecki, ao estudar a obra de Mourão-Ferreira, afirma ser o processo de contextualização da escrita indissociável de uma poética que busca tanto a contextualização de uma existência. Perceber-se como indivíduo perpassa o ato de tomar consciência do seu papel como ser no mundo social, assim, ainda que o tema privilegiado pelo autor seja a questão do “eu” como existência, a problemática de como habitar o mundo está atrelada a ela.

Se todo o discurso contextualizante, porque refere objetos outros e numerosos, se repercurte a nível de necessidade descritiva, não é menos verdade que o alargar do contexto especificamente humano em que se desenrolam as acções (...) origina uma rede muito complexa de informações. (LEPECKI, 1997, p. 284)

Em *Um Amor Feliz*, o narrador-personagem, nos intervalos da narração de sua história de amor, fornece ao leitor uma série de informações que ao serem coletadas nos possibilitam pensar o contexto social da década de 80 nessa Lisboa microcosmos de Portugal. Em um tempo em que a Revolução de Abril no país já era fato consumado, os portugueses parecem sofrer (ainda) com um descompasso em relação ao restante da Europa. O retrato político lisboeta apresenta uma fragilidade democrática que parecia longe de chegar ao fim. A obra romanesca exhibe uma aguda crítica político-social possivelmente mais contundente pelo fato mesmo de se tornar contrastante quando comparado ao tema do amor que se quer predominantemente narrar.

Na obra de Mourão-Ferreira, constantemente, nos deparamos com uma gama de referências ao ambiente urbano – em prosa e poesia – o que nos leva a afirmar que sua poética é vocacionalmente cidadina. Além da imagem lisboeta que subjaz ao enlace amoroso de Fernão e Y, também na poesia somos capazes de perceber uma conexão com a paisagem urbana que se estabelece nos intervalos de um discurso de Eros. Em ambas as vertentes ficcionais, notamos um contexto histórico que se entrelaça muitas vezes, como no

caso do romance, com um contexto amoroso. Na coletânea *Os Lúcidos Lugares*<sup>9</sup>, por exemplo, acompanhamos a errância de um sujeito-lírico que apreende diversas paisagens citadinas da Europa pela ótica dos muitos amores ali vividos. Assim, sintomaticamente, todos os poemas são intitulados a partir do binômio lembrança amorosa / locus visitado<sup>10</sup>. Para citar alguns exemplos, bastaria referir alguns poemas como “Romance de Pompeia”, “Romance de Granada” e “Romance de Amalfi” em que justamente a conjunção espaço, contexto histórico e experiência amorosa parecem convergir num mesmo tom.

Embora distanciado temporal e esteticamente de um discurso de cunho marxista subjacente à geração neorrealista, o contexto social que se faz também visível no único romance do autor por meio das descrições da cidade de Lisboa, dos seus interiores e das relações sociais que se estabelecem nesse ambiente urbano também é duramente criticado pelo narrador. A história de amor de Fernão e Y se inscreve em meados da década de 80, de modo que o foco das duras críticas já não é mais a ditadura então ultrapassada, mas a nova democracia portuguesa composta por um governo que se mostrou altamente corruptível. O romance encena, até certo ponto, a falência dos ideais revolucionários através de uma sátira à sociedade portuguesa que parece não ter sabido vivenciar a contento o novo modelo democrático.

Depois da memorável sessão de fados para estrangeiro ouvir e esquecer, para estrangeiro não entender, para estrangeiro garantir que sim, que se extasiou, tínhamo-nos arredado um pouco, no último andar daquele hotel *pseudo* cosmopolita, para o vão dessa janela de onde mal se via uma Lisboa *sujamente* espectral, *toscamente* iluminada, a tiritar de desemprego, de expedientes e de salários em atraso, sob um esfarrapado capote de nevoeiro. (AF, 1987, p. 18 – grifos meus)

---

<sup>9</sup> MOURÃO-FERREIRA, David. “Os Lúcidos Lugares” In: *Obra Poética*, volume II. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

<sup>10</sup> Em conversa com o personagem-autor, Fernão menciona um conjunto de poesias escritas pelo desafeto em que faz referência à associação mulher-cidade recorrente na obra de Mourão-Ferreira: “Espera, espera... Já sei! Uns em que comparas a Europa à uma rapariga meio-amalucada que tanto está numa cidade como noutra. São seus, não?”. (AF, p. 264)

A descrição da cidade revela, como se percebe no nível da enunciação, um ambiente citadino desgastado pela crise do desemprego, que nem sequer a beleza da cidade parece ser capaz de superar aos olhos de quem a conhece por dentro e a vê como cidade sem vida (“espectral”), suja e toscamente iluminada; encoberta por uma maquiagem de falso cosmopolitismo, cujas marcas culturais parecem existir tão somente nos fados compostos para os ouvidos estrangeiros ouvirem e esquecerem já que funcionam para eles como puro exotismo (AF, p.18). Ali, portanto, nem mesmo os elementos típicos da cultura local – o fado – soam verdadeiros, como são também artificiais as vidas das pessoas que habitam os círculos sociais mais altos frequentados pelo narrador: os intelectuais, os políticos, a alta administração internacional. O cenário artificial de Lisboa nada mais é do que um reflexo da pobreza cultural do *jet set* português da década de 80 em que tudo parece exprimir a noção de falso:

Depois, no salão, os objectos pseudo-incas ou pseudo-astecas, diante dos quais se tinham extasiado as tontas da Música, da Informação e do Teatro, só conseguiram ser ligeiramente menos horrendo do que certas pseudotelas dos pseudodiscípulos do Kandinsky e do Klee (AF, p.25).

Cabe ressaltar que o narrador não assume uma posição de superioridade eximindo a sua arte ou a si mesmo da apreciação crítica que destina aos seus concidadãos. Fernão também se faz objeto de investigação quando ao recordar sua produção artística identifica em seu currículo uma série de obras as quais ironicamente define como a sua fase dos “hobbyjectos” (a arte como *hobby*) de tal modo que se tivesse continuado na mesma linha teria podido enveredar, além dessa, também pela dos “hollyjectos” e a dos demais “dejectos”. (AF, p. 116)

Há na obra davidiana, como lembra Garcia, um discurso que oscila entre o trágico e o satírico (GARCIA, s.d., p.158) utilizado para descrever não só o contexto distópico

lusitano – que mesmo após o ápice de esperança social causado pela revolução, ainda é extremamente proibitivo, opressor e moralista –, mas também o próprio sujeito. A “nova” sociedade retratada no romance não se mostra nem um pouco inovadora, já que nela ainda circulam os mesmos tipos sociais que mantêm uma teatral “vida social”. Nesses encontros sociais, que o narrador define como sendo “estopadas alegórico-mundanas”, notamos a perpetuação de hábitos e corrupções da “antiga sociedade” cujos vícios parecem perpetuados, o que é evidentemente um modo extremamente cético de ler a história presente. Em lugar dos “velhos ricos”, o narrador aponta os novos representantes da sociedade que andam por ali a “dar-se ares, a enriquecerem desavergonhadamente, a portarem-se como novos ricos, a pensarem que sabem arrotar em várias línguas como tal Ramelas”. (AF, p. 266)

Além disso, é na descrição paisagística do outro lado da Lisboa turística de cartão postal – o das ruas sujas e mal iluminadas – que se pode ler a definição amarga do contexto português pós-revolucionário. O “caldeirão” lisboeta pode ser interpretado como metonímia para a situação caótica em que o país se encontrava:

De regresso ao meu caldeirão, mal-humorado, e olhando de novo aqueles *oligarcazinhos* de meia tigela, que bebiam e comiam de tudo com tão boa boca, avidamente metidos até ao gasganete em negociatas de batatas ou de batotas, em tráficos de terrenos ou de terrores, acudiu-me a conclusão de não ser por acaso que "poder" e "podre", em português, se escrevem fatalmente com as mesmas letras. Creio que não acontece em mais nenhuma língua do mundo. (AF, 1987, p. 98, grifo nosso)

Graças ao jogo semântico que articula o discurso, a cidade é vista como um “caldeirão”, *locus* efervescente em que se misturam, na visão do narrador, ingredientes humanos um tanto quanto negativos ironicamente concentrados na semelhança dos sintagmas *podre e poder*. Destacamos o vocabulário ácido que Fernão, sem disfarçar a sua intencionalidade irônica, utiliza para pintar parte da sociedade portuguesa – os



“oligarcazinhos” – para quem direciona todo seu desprezo. Ainda no mesmo trecho, aparecem as aliterações intencionais (batatas/ batotas; tráfico/ terrenos/ terrores) utilizadas com maestria para caracterizar os “podres poderosos”<sup>11</sup> responsáveis pelo rumo tomado pelo país.

O tom quase agressivo com que o narrador retrata os atores que compõem o seu círculo social – dos quais só escapam ele próprio, a sua interlocutora, a Y, possivelmente o David e o amigo de ambos, o Niassa – beira o pessimismo *fin de siècle* que os escritores do século XIX pertencentes à Geração de 70 destinaram aos seus contemporâneos. As críticas de Fernão são também *farpas* direcionadas a uma sociedade permeada – um século após as publicações de Eça de Queirós – por figuras chantagistas e aproveitadores, como de certo modo a Floripes, a Zu, o pediatra, o marido da Y, preocupados em tomar conta da vida alheia, em explorar situações rentáveis mesmo que eticamente discutíveis, a fim de obter vantagens pessoais ou tecer julgamentos moralistas.

A existência de um veio de questionamento dessa ordem social aparece ainda nesse capítulo que tomamos como tubo de ensaio teórico do romance e que, além de funcionar como o *modo de usar* do romance, apresenta parte desse cenário social através da associação do personagem David com a política. O narrador despeja as críticas que estavam “entaladas no gasganete”, indignado com a dose de hipocrisia do seu poeta-interlocutor (David) por esse contestar também o novo *status quo* tendo participado ele próprio de sua construção<sup>12</sup>. Para o escultor – e para outros do cinema e do teatro – algumas de suas medidas enquanto secretário de Estado não favoreceram a classe dos artistas e contribuíram para o mau rumo que a nação havia de tomar. O discurso do

---

<sup>11</sup> Os “oligarcazinhos” são, principalmente, os personagens-tipos (Informação 1, Informação 2, a Arte, a Medicina e outros) que atuam nas festas frequentadas por Fernão, a interlocutora e Y. Ressaltamos ainda o fato de que a partida de Y tem a ver com a fuga do marido após o envolvimento numa das “negociatas de batatas ou de batotas” que o obrigaram a se “ausentar” de Lisboa.

<sup>12</sup> “(...) assim que fosse oportuno, havia de lhe dar o remoque a respeito das culpas, ainda que mínimas, que também lhe caberiam. Pois não tinha ele tido, segundo o imbecil e consabido lugar-comum, umas tantas responsabilidades governativas?”(AF, p. 260)

escultor ao descrever a “choldra oficial” da terra transborda de acidez e reflete sobre o conflito entre a classe artística e um rol de políticos frustrados:

<< (...) é preciso deixar a facilidade para os ‘fáceis’. Salvo raras exceções o que os políticos não nos perdoam é nós podermos fazer o que eles fazem, mas eles não serem capazes de fazer o que a gente faz. No fundo, odeiam-nos.>>

<<Estás a exagerar>>

<<Não estou, e tu sabes que não estou. Conhecemos alguns de ginjeira. Uns, com os seus instintozinhos de assassinos frustrados, outros com os seus complexos de filhos da puta não descansam enquanto não derem cabo de nós. Os piores são até os que se armam em cultos. No antigamente, os anticultos cortavam-nos o pio. Agora, os pseudocultos apaparicam-nos para ver se nos calam.>>

(AF, p. 265)

### **2.1.2 A escrita de si – um romance autobiográfico**

Philippe Lejeune, um dos principais teóricos das narrativas em primeira pessoa, conceitua autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Ainda que seja essa uma definição bastante fechada, reconhecida pelo próprio Lejeune ao revisitar seu texto anos depois<sup>13</sup>, pois nega, entre outras coisas, a existência de outros gêneros que mantêm o caráter autobiográfico afora o romance, é suficiente para abranger um corpus amplo e satisfatório para o estudo de caso. Para o teórico francês, o texto autobiográfico, em suma, deve versar sobre a vida pessoal do autor, ainda que no percurso seja contextualizada também sua existência no mundo social, negociando, juntamente com as referências pessoais, com a crônica e a história.

---

<sup>13</sup> Referimo-nos ao ensaio do mesmo autor: “Pacte autobiographique bis”.

Lejeune afirma nesse sentido que é preciso que haja proporção e hierarquia na seleção dos elementos constitutivos do texto, de modo que a vida do autobiógrafo receba atenção devida. A pluralidade e complexidade da vida humana farão com que o texto autobiográfico transite entre outras modalidades de escrita do eu, como as memórias, por exemplo. Mas, se por um lado o teórico admite que haja, por vezes, interseções da escrita autobiográfica com outros gêneros da literatura íntima, por outro ele é taxativo e exclui gradações em dois dos elementos que constituem a base do seu conceito de autobiografia: 1) a situação do autor, que necessariamente apresenta uma identidade com o narrador; 2) a posição do narrador, que deve ser o personagem principal. Para ele, é essa uma questão de tudo ou nada. Em suas palavras, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2014, p. 18).

É justamente dessa coincidência de nomes e identidades entre o autor, David Mourão-Ferreira e o personagem, David, acrescido do espelhamento existente entre este e o narrador, Fernão, que iniciamos nossas reflexões a respeito da existência de uma questão autobiográfica do romance. A “estratégia narrativa” que fomos capazes de ressaltar no discurso do David (personagem) repete com as variantes da ficção a própria construção do projeto narrativo do autor (David Mourão-Ferreira), como se fora o seu *making of*. Ao ficcionalizar-se e, portanto, ao inserir-se no rol das personagens, o autor, melhor dizendo personagem-autor, deixa entrever o background de sua história. O escritor faz-se personagem, é descoberto como uma presença viva em papel, em meio à de outros personagens.

Por outro lado, essa marca autobiográfica da obra é reconhecida por David Mourão-Ferreira em duas ocasiões: a primeira, em diário, quando no dia seguinte à finalização do romance, escreve: “Um Amor Feliz: um cântico de amor e de paixão erótica; uma sátira

política a certa nova sociedade portuguesa; um romance do romance em que se veem acareados o narrador e o autor; um ajuste de contas comigo mesmo.”<sup>14</sup> Muito consciente a respeito de sua poética, o autor em entrevista à revista *Colóquio Letras* torna a comentar sua autorrepresentação na narrativa e a visão um tanto quanto negativa que apresenta de si:

A minha visão de mim mesmo não será lá muito positiva, mas não é tão negativa como pode decorrer do romance. Aí corresponde à visão negativa do protagonista, do narrador. O narrador é que não gosta de mim; depois, no fim, quase que acabamos por fazer as pazes. Mas isso pode ter vários níveis de interpretação. Eu creio que, da mesma forma que os autores nem sempre gostam das personagens, as personagens também têm o mesmo direito de nem sempre gostarem de seus autores. A relação que existe no livro, entre a personagem do narrador e a do autor tem talvez, um pouco de pirandelliano. (*Colóquio Letras*, 145-146, p. 71)

O comentário do autor colabora para que seja sugerido certo descompasso entre a obra e o conceito de autobiografia postulado por Lejeune uma vez que – a princípio – há identificação entre autor (DMF) e personagem (David), todavia o mesmo não se verifica inteiramente entre autor (DMF) e narrador (Fernão). Aliás, nem os nomes são os mesmos e essa não identificação plena fica evidente na antipatia que Fernão sente por David, de quem paradoxalmente não deixa de ser um espelho, um duplo.

O que podemos notar, nesse sentido, é a existência de claríssimas marcas autobiográficas, ainda que não possamos definir o romance como plenamente autobiográfico. Conhecemos David pela perspectiva do escultor, narrador do romance, e pela forma com que se relaciona de forma crítica com a personagem que ocupa ficcionalmente o lugar do autor. Ainda que seja possível supor que o narrador é um desdobramento da personalidade de David, afirmar que ele seja somente isso resultaria

---

<sup>14</sup> Mourão-Ferreira, David. Em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/david-mourao-ferreira-19051.html#.VMkqdC4YMy0>. Acesso em: 18 de novembro de 2014.

numa visão redutora da narrativa, numa perda de dados particulares da personagem, como por exemplo, o fato de ser um escultor.

Maria Fernanda Abreu afirma ser oportuna a leitura comparativa entre *Um Amor feliz* e o texto “Auto-retrato – primeiros traços”, inserido no livro *Jogo de Espelhos*<sup>15</sup> (1993), para se tentar compreender a questão da autobiografia. Cerdeira (2014) também ressalta a relação entre as obras que parece ser um consenso entre a fortuna crítica do autor. Para começar, é notório que o excerto XXVII possa ser utilizado para definir o caráter especular da obra: “É um contínuo jogo de espelhos, / entre as mulheres e si próprio,/ que melhor tem aprendido a conhecer-se.” (JE, XXVII). A metáfora do jogo de espelhos a ser referida no capítulo sobre os duplos no romance torna-se absolutamente pertinente para a compreensão de que toda a escrita do romance perpassa os limites de uma escrita autoral. Afinal, como também nos fragmentos de JE, o narrador, uma figura donjuanesca, em sua busca por um amor feliz está também à procura de si próprio.

Mas ainda, para além desse poema, que poderia ser considerado um exemplo isolado e, nesse sentido, insuficiente para postular uma leitura em paralelo dos dois livros do autor, podemos apontar outras correspondências entre os fragmentos e o romance a fim de sustentar a nossa leitura, tais como: 1. a confissão de que seus livros podem ser lidos como reflexos de sua pessoa “continua a reconhecer-se em todos os livros que escreveu. Mais a sentir-se misterioso coetâneo de cada um deles” (JE, p. XLIX) e de que sua escrita nasce de um desejo de um desejo “narcísico” de ser conhecido, ainda que não busque reconhecimento: “escreve com a esperança de que melhor o conheçam por dentro; nunca para ser conhecido por fora” (JE, p. LIII); 2. a possibilidade de usar seu auto-retrato como meio para reconhecê-lo nos hábitos da personalidade fictícia “David”, por exemplo, dando a conhecer o hábito de ambos em fumar cachimbo “desde os dezassete anos” (JE, p.

---

<sup>15</sup> Referido a partir deste momento pela sigla JE.

XVIII); 3. dar a perceber ainda que o seu gosto pelo lúdico (JE, p. XXXVII) manifesta-se no romance através de uma escrita “lúcida” – extremamente metaficcional – deixando um rastro de pistas. O leitor atento poderá ainda achar curioso o fato de que o narrador do romance tenha ascendente em Peixes (AF, p.124), signo sob o qual nasceu o autor (JE, p. I).

A teatralidade contida na recriação de si mesmo no romance pode ser lida como uma “auto-crítica exorcizadora”<sup>16</sup>. A autorreferenciação é, então, a forma encontrada pelo autor de acertar as contas consigo mesmo. O ataque que o narrador lhe faz quando menciona sua associação com a “choldra oficial” não é mais do que um mote para que o autor possa reafirmar sua rejeição à política portuguesa mesmo que paradoxalmente tenha feito parte dela.

<<Caramba! Estás eloquente...Estás mesmo épico. Mas já te garanti que a mim não me apanham em mais que seja “oficial”.>>

<<Prometes?>>

<<Prometo.>> (AF, p. 266)

Por fim, como afirma o próprio David Mourão-Ferreira, a promessa que o personagem David faz ao narrador, selada com um abraço, é de certo modo uma marca de reconciliação consigo mesmo. Ao fazer-se objeto de estudo na própria obra, David Mourão-Ferreira consegue outrar-se para entender-se melhor, não poupando críticas, mas ao mesmo tempo muito narcisicamente colocando-se a si próprio debaixo dos holofotes, como num palco de teatro.

## 2. 2 As relações interartes

Em seu clássico livro de teoria, *A filosofia da composição*, Edgar Allan Poe afirma que a beleza da arte literária reside na sua poética de construção – nos seus objetivos e no

---

<sup>16</sup> ABREU, Maria Fernanda de. “Um Amor Feliz: um Narrador à procura do Autor”. In: Letras, Sinais. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

modo como são atingidos. Ao desvendar os procedimentos literários que acontecem “por trás da cena”, aqueles que em geral jamais chegam ao leitor, mas que são parte inseparável do trabalho do artista, Poe possibilita aos receptores de sua obra conhecer o que os escritores mais comumente não querem deixar aparecer – o processo de construção –, por preferirem que o texto seja apresentado como produto acabado, fruto de uma iluminação potencial. Ou seja, preferem que a obra não apareça como fruto de um trabalho.

São abundantes as obras de David Mourão-Ferreira que têm como objeto da investigação literária a reflexão crítica sobre a arte. Como ensaísta, David Mourão-Ferreira aprecia não só o trabalho de seus companheiros de arte literária, mas também o de outros artistas portugueses com quem dividiu a cena artística portuguesa. Declarou-se publicamente admirador da arte em diversas formas, principalmente, a música. A respeito dessa manifestação artística afirma, em artigo publicado no *Jornal Ilustrado*,<sup>17</sup> ter sido ela a “a inspiração” de sua escrita:

Creio que comecei a escrever poesia por gostar muito de música e a música não gostar muito de mim. (...) para mim a expressão poética começou fundamentalmente por ser uma espécie de Eratz para minha inabilidade musical. Fui procurar nas palavras a música que nos sons me era vedada. (*Jornal Ilustrado*, 2 de junho de 2004)

Em *Um Amor Feliz*, Mourão-Ferreira estabelece mais uma vez um diálogo com outras artes, mais atentamente a escultura e a própria arte narrativa. Ao observar essa relação interartes presente no romance, percebe-se que o que está ali é mais do que a curta biografia amorosa de um escultor: ali está presente uma profunda reflexão sobre o próprio labor artístico. Ainda que não tenha elaborado livros inteiramente dedicados a desvendar o seu trabalho de composição, como Poe e Henry James, fica evidente em entrevistas e em

---

<sup>17</sup> Artigo citado, *Jornal Ilustrado*, 2 de junho de 1989. In: MERÍZIO, Vilca Marlene. *A história de Um Amor Feliz*. Ed. Da autora, 2004.

prefácios seus<sup>18</sup> a autoconsciência de uma poética que não nasce ao acaso, e que ao refletir sobre outras artes, acaba por refletir sobre si mesma.

Nessa perspectiva, ao refletir a respeito das estratégias narrativas, notamos que o romance, ao se lançar sobre as esculturas de Fernão, dobra-se, sobretudo sobre a função da arte. Se o romance de David Mourão-Ferreira não se enquadra na vertente literária de marcas neorrealistas, que busca utopicamente transformar a sociedade, ele encontra seu lugar na problematização da sua própria arte.

O romance exercita a prática da *ekphrasis*<sup>19</sup>, na medida em que reescreve as esculturas nos gestos e nos movimentos de suas personagens, ou seja, verbalizando por intermédio da prosa ficcional as imagens supostamente criadas pelo artista plástico sexagenário. Apontaremos uma dessas associações através da plasticidade de Y, de sua caracterização como estátua movente e, por consequência, como símbolo da arte no romance no capítulo que tratará especialmente das personagens femininas. Todavia, parece importante apontar ainda as relações existentes entre a série de esculturas descritas no romance como “Os Objectos” – Le Couple, La Famille, Le Conseil d’Administration e La Table Ronde – e as outras situações narrativas que movimentam a obra. Merízio (2004) ressalta o jogo especular existente entre as personagens e os elementos escultóricos no romance:

Fernão, durante toda a exposição de suas ideias, deixa entrever a hipótese de que seus objetos escultóricos, a princípio manipulados como elementos ficcionais, mais se caracterizam como objectivos a que o autor se propôs a compor o romance. (MERÍZIO, 2004, p.252)

---

<sup>18</sup> No texto “Para o Dossier deste livro”, que compõe a quarta edição de *Os Amantes e Outros Contos*, o autor pensa o seu próprio fazer literário e postula os *dez mandamentos* que nortearam a construção do renomado livro de contos.

<sup>19</sup> Cf. Clüver, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”.



O jogo intersemiótico estabelece-se, pois, com as esculturas e com as gravuras compostas pelo narrador-escultor. A eleição de um escultor para o papel de sujeito narrativo do romance não passa incólume quando analisamos a linguagem utilizada pelo narrador. Na tradução das imagens plásticas para uma linguagem verbal, observamos o relato de um artista plástico que nos narra as suas memórias. Os eventos narrados deixam transparecer o seu olhar de artista. As metáforas utilizadas para dar conta da perfeição de Y em comparação com seus anteriores amores não “felizes” nos revelam isso – elas são *esboços, desenhos incompletos* enquanto sua amada é a *obra-prima*.

A utilização das pinturas de outros artistas como instrumento para compreender episódios de sua trajetória de vida e de seus sentimentos também é fruto de um olhar de artista. É possível notar o artifício na conclusão que tira a respeito da ansiedade e da inquietação que o afligem antes dos encontros amorosos:

a constante presença de Y (...) por entre panegíricos de novos produtos lácteos para puerícia e não menos leitosas policromias da Madona com o Menino, executadas a partir de inocentíssimas pinturas (inocentes até quanto ao publicitário destino que teriam) do Giotto ou do Fra Angelico, do Schongauer ou do Grünewald, sobretudo do Murilo e do Raffaello. *O mais inquietante é que absurdamente vejo mesmo, em algumas dessas lambidas policromias, como que a representação plástica da minha própria ansiedade, ao longo de muitas daquelas manhãs.* (AF, p.43, grifos nosso)

A questão da obra de arte está presente no romance não apenas na reiterada presença de um discurso metalinguístico, não raro através de uma crítica não só às artes plásticas, como também à arte literária, sobretudo a que nutre uma sociedade feita de aparências. Em certos momentos, somos surpreendidos com críticas especializadas – nas digressões do próprio artista – ou leigas, pela voz de outras personagens, aos “objectos” de Fernão, às letras dos fados, aos poemas da interlocutora e a outras artes. Além disso, é

preciso atentar-se para o fato de que a menção a uma obra de arte – seja ela real, como o fado de Amália e o romance de Stendhal, ou criada apenas para texto literário, como as esculturas de Fernão – nunca é gratuita. Mencionar um quadro ou um artista, ou qualquer outra obra de arte significa muito mais que demonstrar erudição: a relação interartes amplia a produção de sentido de uma obra.

A presença de uma crítica da obra dentro da própria recupera o movimento parabático do coral das tragédias gregas em que, interrompendo a ação da peça, o coro dirige-se aos espectadores a fim de fazer uma crítica da mesma. Por intermédio da reflexão sobre as obras de arte e o romance, o narrador se transforma num duplo leitor crítico: de sua própria obra, ao “explicá-la”, desvendando para o leitor a filosofia da sua composição, e paralelamente da prosa davidiana na medida em que o narrador é um duplo do autor.

*Um Amor Feliz* exercita uma crítica poética que se baseia na experiência do escritor como leitor de arte. Quanto à prática da crítica textual, o leitor especializado evocará certamente um David Mourão-Ferreira, crítico de arte, trazendo suas apostas críticas para o centro do sistema literário, na medida em que o autor constrói seus textos partindo de uma experiência pessoal de professor e crítico de literatura.

A primeira voz “crítica” a surgir é a de Y que, em um dos encontros no atelier, emite sua opinião despreziosa a respeito do ofício do escultor:

“As esculturas, para meu gosto (mas você sabe bem que sou ignorante), são muito *sophisticated*. Os desenhos não. Estes desenhos são como quando você... Como quando você entra dentro de mim.” (AF, p. 66)

A amante estrangeira com suas idiossincrasias constrói seu comentário crítico baseando-se em sua própria experiência de leiga que leva em conta antes de tudo a sua sensibilidade, seu repertório cultural<sup>20</sup> – “você bem sabe que sou ignorante”.

É o seu gosto pessoal que a leva a preferir os desenhos às esculturas. Por outro lado não seria de todo impossível inferir que a preferência de Y pelos desenhos mais do que uma mera identificação pessoal pode revelar um quê de narcisismo, se pensarmos que as esculturas são anteriores à sua eleição como musa por Fernão; ao contrário das esculturas, as gravuras tentam reproduzi-la, apreendê-la. Desta forma, a predileção pelos desenhos pode ser uma dominante narcísica que aprecia o fato de o objeto de beleza não ser outro senão o seu próprio reflexo. Sobretudo se levarmos em conta o lugar que ela ocupa no romance como o ideal de Beleza.

Ao refletir sobre o receptor da obra de arte, Jauss (1994) afirma que, com a mudança de foco de investigação para a recepção, o objeto literário passa a ser pensado a partir das sucessivas leituras por que passam as obras, as quais se realizam de um modo diferenciado através dos tempos, pois a tarefa é:

[...] de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (JAUSS, 2002, p. 70)

Uma obra de arte é um produto de teias de efeitos comunicativos, caminhos que se abrem para a configuração de significados múltiplos estimulados pela sensibilidade e pela

---

<sup>20</sup> Inconscientemente, Y compreende que os “modos de recepção ou ‘leitura’ de textos verbais, visuais e musicais dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo.” (CLÜVER, Claus, 1997, p. 41)

experiência. Podemos notar que as obras produzidas por Fernão são bem sucedidas como objetos artísticos já que a interação com a sua “leitora” lhe rende um juízo de valor estético. Os desenhos provocam em Y emoções, ou seja, a arte produz nela uma memória física que perpassa o corpo.

Outras interpretações, mais especializadas, a respeito da coleção que se intitula “Objectos”, aparecem também na obra, o que nos ajuda a construir um panorama mais amplo do que aquele baseado apenas na opinião de Y. O narrador cita um artigo sobre as esculturas publicado por uma especialista alemã<sup>21</sup> que inicia sua reportagem por nomear as obras como pertencentes à fase da “ruptura da comunicação” (AF, p. 115). O título dado é esclarecido pelo próprio autor das obras:

O que havia de comum nesses trabalhos (cá estava a <<ruptura de comunicação>>) era o facto de todos eles serem construídos em tamanho um pouco acima do natural, por umas metálicas figuras, no geral grotescas, invariavelmente, sentadas em redor de uns simulacros de mesas de pedra – e invariavelmente postadas de costas umas para as outras. (AF, p. 115)

A visão de Fernão é obviamente irônica. É a postura das imagens – sempre de costas umas para as outras – o que leva a especialista a rotulá-las como objetos que rompem com a comunicação. Mas o fato é que esta posição de “estar de costas” é um elemento que liga entre si não apenas as esculturas, mas configura também o lugar das personagens do romance. No sonho que Fernão tem com David e com a interlocutora, ambos estão de costas um para o outro; a última imagem que guarda de Y é novamente essa – “ambos de costas, lado a lado, como duas estátuas jacentes” –; e, finalmente, Xô também lhe vira as costas quando termina o relacionamento com o escultor (AF, p. 89).

Ainda a esse respeito, convém lembrar que Barthes (1986) define a solidão do enamorado como uma solidão que transcende o pessoal e se transforma num problema comunicativo: “todo mundo me ouve (o amor vem dos livros, seu dialeto é coerente), mas

---

<sup>21</sup> Revista “*Das Kunstwerk*” (A Obra de Arte), autora Gretta Hörstel. (AF, p.115)

só me escutam os sujeitos que têm exatamente e presentemente a mesma linguagem que eu” (BARTHES, 1986, p. 183). Caracterizado como um conquistador, o narrador buscou sempre no corpo do seu abecedário de conquistas – de Ana Dora a Zu – uma sensação de plenitude que apenas Y foi capaz de lhe proporcionar<sup>22</sup>. A enorme quantidade de mulheres que passaram pela vida do escultor ressalta a grande ausência existencial que está latente em sua vida: ele está sempre a procurar-se ou a procurar um alguém que não encontra. Assim, podemos entender a incomunicabilidade que caracteriza as obras como uma metáfora para a solidão que aflige o narrador.

Em *La Famille* e *Le Couple*, está presente a questão familiar recorrente na obra de Mourão-Ferreira, em especial no romance, ao mostrar a falência total das relações afetivas. A incomunicabilidade – o distanciamento exacerbado existente entre as figuras leva Y a exclamar: “Que estranho! *Quelle idée plutôt macabre!*” (AF, p. 121). A morbidez apontada pela estrangeira reside na postura dos integrantes do grupo esculpido que

se encontram não só de costas umas para as outras, mas também de costas em relação às próprias mesas. Radical, com efeito, a recusa de todas elas a comunicarem entre si; e recusa que até se estende aos objectos que poderiam aproximá-las. (AF, p.121)

A primeira escultura – *La Famille* – pode ser lida como metáfora para a conturbada infância de Fernão que, após perder o pai, sofreu ainda menino o segundo casamento da mãe como uma perda. A frustração de ter como figura materna alguém que “sempre alimentou a firme convicção de ter sido com ela que o universo principiou a existir” (AF, p.133) tornava-a, na sua perspectiva, um ser incapaz de se aperceber da existência do próprio filho – sempre relegado aos cuidados da Tá – que cresce frustrado com a ideia de uma ausência de família.

---

<sup>22</sup> “Confrontando com casos que tais é que o meu amor pela Y ganhava subitamente uma auréola mais luminosa, uma como que dimensão de absoluto.” (AF, p. 100)

Em *Le Couple* – única escultura pela qual o narrador tem estima –, temos o símbolo da atividade a que mais se dedicou durante a existência: a busca do amor e da Beleza. Na falta de diálogo do casal retratado, além da solidão comum a todas as obras, a representação do drama de um sujeito que oscilou entre dois tipos de mulheres com que se relacionou: as que existiam e não estavam presentes (Xô) e as que estavam presentes, mas não existiam (pediatra) <sup>23</sup>.

Ainda sobre o par de esculturas, ressaltamos a associação existente entre as figuras de *Le Couple* e de *La Famille*. Ao analisar mais detalhadamente as obras, depois de descobrir que o seu amante era o autor delas, Y nota a completa falta de sintonia existente entre o casal de irmãos:

De permeio, no entanto, várias observações até que foram sagazes: a semelhança, por exemplo, que logo soube captar entre a mulher de *Le Couple* e a mãe de *La Famille*, ambas possantes, sólidas, inspirando confiança apesar de um tanto hirtas; a semelhança, também, entre o homem do primeiro grupo e o rapaz do segundo, patentemente, o filho mais velho deste outro casal, já que os dois exibem a mesma grenha revolta (...). Mas o que afinal sobretudo a impressionou foi a inexistência total e absoluta de qualquer ar de família entre dois dos elementos mais novos desse conjunto familiar – os dois irmãos, digamos –, ele já um adolescente como que em luta aberta contra o mundo, ela apenas ainda uma poetisa, não só franzina, também franzida, astutamente arredia, precocemente dissimulada. (AF, p. 122)

Na citação, percebemos também Fernão como crítico de sua própria obra, pois, ainda que reproduza a percepção que a leitora tem das esculturas, quem desenvolve os comentários é o próprio escultor. Além desse episódio, temos outros lampejos de autorreflexão do narrador, de modo auto-sarcástico, a respeito dos seus “hobbyjectos” e ao

---

<sup>23</sup> Todo o capítulo XVII reflete a respeito da relação do narrador com as mulheres que “existem” e as que apenas se fazem presentes. Como exemplo, segue a fala do narrador a respeito do fracasso do relacionamento com Xô: “Mas tu Xô, tu que fostes, (...) a terrível exemplificação do meu singular comportamento diante das mulheres que ‘existem’ e das que se limitam, pelo contrário, a tão-só se mostrarem ‘presentes’. Com as primeiras, sei lá o porquê, tem-me sido impossível imaginar a perspectiva de uma vida em comum.” (AF, p. 87)

referir os desenhos encomendados pela Zu nos quais fica evidente o compromisso de uma arte de valor bastante discutível posto que feita para agradar. (AF, p.205)

O discurso permite-nos traçar paralelos entre as esculturas e a representação familiar de Fernão – cuja desestruturação e falta de entrosamento já pontuamos – em que se repete a mesma ausência de afetividade entre os irmãos. Na narrativa, tomamos ciência da existência de uma irmã quando o narrador revela ser apenas ela e a mulher as pessoas a visitarem a mãe. O leitor atento já intui o descompasso entre os irmãos já que até aquele momento da narrativa fora essa a única referência à sua existência no romance. Na cena do enterro da mãe o escultor enfim revela, em um discurso amargo, a natureza nada fraterna que existia entre eles desvelando uma das causas desse desentendimento. A meia-irmã insistira para que o pai (padrasto de Fernão) fosse enterrado no jazigo da família, ao lado do pai do escultor. Isso aumentou o afastamento entre eles que afinal nunca chegaram a ser propriamente próximos:

E coitada da minha irmã (para quê chamar-lhe meia-irmã?), tão frustradinha, tão azedinha, tão filhinha do seu pai e meu padrasto, tão mulherzinha de seu maridinho, tão incapaz de alguma vez ter mandado à fava a evidente incompetência genital do cônjuge, tão habituadinha a só com ele gozar orgasmos de cifrões e de papéis de crédito, de apartamentos em Lisboa e de terrenos no Algarve. (AF, p. 289)

A linguagem utilizada pelo narrador para descrever a figura da irmã é a mesma usada para referir-se aos problemas do país e ao grupo social pelo qual nutre total desprezo. O sufixo - *inho* (a), abundante no discurso, empresta à mensagem maior força comunicativa para expressar, de forma pejorativa, a falta de carinho entre os irmãos. Além disso, a aberrante diferença entre os irmãos se consolida quando se pensa no tipo de afeto que procuram nas relações. Enquanto Fernão “recebeu do céu uma alma feita para o amor”, mantendo com suas mulheres uma ligação que se estabelece a partir de Eros, a irmã,

“precocemente dissimulada”, ignora a sua felicidade pessoal para viver um casamento de aparências, em que o único gozo proporcionado pelo marido – “alma sem testículo” (AF, p. 98) – é o das facilidades que o dinheiro lhe proporciona. A irmã é mais uma peça no “mostruário de alegorias” (AF, p. 256) da sociedade que tanto despreza.

Há de se pontuar ainda, no que tange à questão da arte no romance, o processo de autorreflexão que o narrador faz a respeito das suas obras, sobretudo no que se refere à sua finalidade, à sua razão de existir na qualidade de objeto artístico. Enquanto reflete a respeito dos motivos que o levam a se dedicar às suas peças, identifica-os como

qualquer coisa a meio caminho entre um passatempo [hobby] e um culto [holly]. E sobretudo assim os entendo. O que não impede, é claro, que eles sejam antes, para a maioria das pessoas, mais dejectos do que objectos, com bem pouco de divertido, muito menos de sagrado. (AF, p. 19)

Para Fernão, as atividades do homem são qualificadas pelo fim ao qual se destinam, já a sua arte – e a arte em geral – é concebida como algo livre de escopos entre o sagrado e o profano. As suas esculturas não possuem outra finalidade que o simples ser, sendo o seu único intuito ser arte e mais nada.

É a liberdade do esculpir por esculpir, de ser poeta por ser poeta, que é julgada pelos cônjuges dos dois artistas (Fernão e a poetisa) uma prova de “incurável infantilidade” (AF, p. 18). Os poemas da interlocutora – que não são aceitos como poemas – e as esculturas – recusadas pela maioria das pessoas como tal – encerram também a discussão da arte como entidade que não se subordina ao senso comum. Rejeita a instrumentalização e se estabelece como ponte para o que está além do aparente; uma possibilidade de doação do mistério e meio para o ofertar do sagrado. A arte instaura uma mundividência interior ao próprio artista, ou melhor, personifica a sua visão de mundo.



Tal como Rilke<sup>24</sup>, nas *Cartas a um jovem poeta* (1986), Fernão, em seu diálogo com a jovem poetisa, incita-a a refletir sobre um fazer poético que não deve atuar em função do público ou da crítica<sup>25</sup>. O que o escultor almeja enquanto artista tem a ver com aquilo que o move – a busca pela Beleza –; sua arte se conecta com o que lhe parece mais verdadeiro, mais íntimo – ainda que de maneira jocosa<sup>26</sup>. A interação entre a arte poética e a escultórica aparece a princípio na amizade entre uma poetisa e um escultor, ambos incompreendidos pelos seus interlocutores. Impressão essa que se nota, inclusive, enquanto leitores um da obra do outro: “(...) nem eu entenderei perfeitamente aquilo que escreve, nem você (apesar de talvez me considerar uma espécie de vaca sagrada) estará interessada em compreender aquilo que tenho feito.” (AF, p. 19).

Todavia, o que nos importa pontuar é que a camaradagem que existe no âmbito pessoal se reflete na forma em que os dois, enquanto artistas, se relacionam com suas respectivas obras. Ainda que não haja total compreensão, não se estabelece entre eles uma competição para determinar a superioridade, atitude comum no mundo das artes. Muito pelo contrário, Fernão identifica um denominador comum entre seus ofícios: o impulso criativo que leva ambos a produzir é o amor.

E depois, ou antes, como se já não bastasse, aquela necessidade de uma espécie de orgasmo, de repetido orgasmo, que tanto existe no desejo de atirar umas palavras contra as outras como na fúria de fundir ou de confundir uns quanto materiais da natureza muito diversa. Talvez eu também saiba, a respeito da primeira dessas tarefas, um pouco mais do que você julga. (AF, p. 19)

---

<sup>24</sup> “Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? [...] Escave dentro de si uma resposta profunda”(RILKE, 1986, p. 22).

<sup>25</sup> Cabe ressaltar que a relação de Mourão-Ferreira com a obra de Rilke é extensa. Para citar alguns dos trabalhos do estudioso sobre a obra do poeta, o artigo publicado na Revista Colóquio Letras – “Três «instantâneos» de Rainer Maria Rilke”, n.º 32, Jul. 1976, p. 15-25 – e a tradução da “Primeira Elegia de Duíno” na mesma revista, n.º 120, Jun. 1991, p. 142-143.

<sup>26</sup> AF, p. 19.

O escultor deixa transparecer, na última linha dessa citação, o que nós leitores já sabemos: além de um escultor ele é também um narrador. O que o narrador esclarece, posteriormente, é o fato de que – assim como os seus objetos não nascem ao acaso – o seu romance também não. Mesmo enquanto ainda não passava “de um escritor frustrado” (AF, p.24), Fernão demonstrava ter plena consciência do tipo de escritor que almejava ser e da natureza do seu futuro romance. Luci Ruas (1997) aponta para a menção intencional ao romance *A Cartuxa de Parma*, de Stendhal em que o escritor, ao refletir sobre o romance francês, acaba por versar a respeito do tipo de romance que gostaria de escrever.

É de toda maneira um daqueles livros que mais me fazem sonhar sobre a maravilha que deve ser escrever um livro: a invenção dentro da memória; a memória dentro da invenção; e toda essa cavalgada de uma grande fuga, todo esse prodígio de umas poligâmicas núpcias, secretas e arrebatadas, com 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, penetrar e sorver, assim proporcionando, antes de se evaporarem, as horas supremas de um amor feliz. Não há matéria mais carnalmente incorpórea, nem outra mais disposta a por amor ser fecundada. (AF, p. 229)

Se no capítulo XLIV está a descrição do modo de fazer do romance, é importante notarmos que o fragmento acrescenta mais uma série de características a um projeto de escrita. No diálogo reproduzido, Fernão aponta para as questões técnicas de constituição do romance – a reflexão sobre a atualidade do romance e sobre a relação entre narrador e o autor. Já ao citar Stendhal, outras questões relativas à natureza do romance são pensadas, como por exemplo, o desejo de escrever um livro no qual a memória confunda-se com a ficção. Além disso, almeja a realização de uma linguagem poética em que a interação entre as palavras seja a de “umas núpcias poligâmicas”. O seu ideal de escrita romanesca é reafirmado quando no referido capítulo informa o narrador que em sua concepção, “escrever é primeiramente fazer amor com as palavras” (AF, p.271).

Na afirmação de que na linguagem se encontram “as horas supremas de um amor feliz”, reside, em nossa opinião, o ponto chave na associação do romance com a biografia de Fernão. É essa também a resposta para a indagação do porquê de um escultor escolher outra forma de arte, que não aquela à qual se dedicou toda a sua vida, para dar conta de sua relação com Y. Só através da literatura ele se sente capaz de eternizar aquela cujos desenhos nunca se aproximavam da Beleza de sua musa inspiradora – especialmente de seus indescritíveis olhos. Precisou escrever um livro, “um livro que viva, multiplicado, durante alguns anos ou alguns séculos, e que depois vá morrendo (...) até se ver de súbito renascido, inesperadamente ressuscitado, um livro com semelhante destino (...) isto é que foi o que me empolgou” (AF, p. 229).

### **2.3 Os espelhamentos consecutivos: a estratégia do duplo**

Uma infinidade de textos literários aborda a temática do duplo. Encontramos essa referência em obras que remetem à Antiguidade Clássica – desde o mito de Narciso – até obras de autores contemporâneos. Há evidentemente diferentes formas de duplicar-se, desde o elemento da máscara que o sujeito utiliza em sociedade, criando uma outra imagem de si, até os desdobramentos de aspectos interior do sujeito e mais radicalmente nos casos em que o duplo constitui-se como outro ser – exterior ao sujeito – em que, por algum processo de identificação anímica, é percebido como duplo de si. Em suma, pode-se considerar o duplo como qualquer modo de desdobramento do eu, de “traduzir-se em outra parte”<sup>27</sup>, seja essa parte interior ou exterior ao ser.

No romance de Mourão-Ferreira, que é o objeto deste ensaio, a estruturação do duplo se manifesta de forma complexa numa sucessão de espelhamentos consecutivos envolvendo, inicialmente, os dois casais de amantes – Fernão e Y, a interlocutora e David

---

<sup>27</sup> GULLAR, Ferreira. “Traduzir-se”.

(personagem). O ambiente onírico em que pela primeira vez no romance se anuncia a formação do quadrângulo também é importante para que possamos entender a natureza dessa relação. Em um de sonho de Fernão, a configuração dos quatro personagens como duplos de si aparece explicitamente na narrativa: “Você e o seu amigo. A Y e eu” (AF, p. 140). Esse sonho aparece como revelação da verdade inconsciente de que os quatro personagens formam um sistema de dualidades que pode ser exprimido por meio do ciclo de espelhamentos em se que veem refletidos. Um personagem se estabelece como metáfora do outro: a interlocutora é um duplo de Fernão, Fernão é um duplo de David, David é um duplo de Fernão; e, fechando o círculo, a interlocutora é um duplo da Y. A respeito do aspecto dual dos casais, afirma Cerdeira (2014) que

o espelhamento duplo do casal de personagens leva a uma espécie de vórtice em que se baseiam as categorias de autor, narrador, personagem e leitor. Não há metáfora mais pertinente para *Um Amor Feliz* do que o de uma sala de espelhos, ou mais davidianamente, de um “jogo de espelhos”. Porque a composição do romance – profundamente codificada – é aquilo que concentra, mais do que qualquer instância de significados, o cerne da sedução de suas leituras a partir das sucessivas duplicações que ele logra construir. (CERDEIRA, 2014, p. 163)

A relação de duplicidade entre Fernão e a interlocutora é uma das primeiras a ser colocada em evidência. A escolha dessa figura para ser a destinatária do romance não se dá ao acaso, mas devido à identificação pessoal que o narrador tem com ela. Somente a interlocutora, dentre todas as personagens, seria capaz de compreender a paixão de Fernão posto que também ela sofre do mesmo mal. Por essa razão, ele conta a sua história à esposa do pediatra, porque compreende que acima de tudo pode *contar com ela*. Note-se ainda que a profundidade do vínculo entre eles é ampliada quando o narrador esclarece o motivo de contar a ela “a vulgaríssima história de um amor feliz” (AF, p. 16). Afinal o *leitmotiv* da obra – que gera o sentimento de cumplicidade entre eles – é o fato de que foi ela quem lhe

“confiou mesmo a fórmula de certas circunstâncias indispensáveis à existência de um amor feliz” (AF, p.16).

Os relacionamentos amorosos são o que mais os aproxima um do outro: os dois são casados formalmente com médicos-pediatras, mas ambos, apenas fora do casamento, encontram o amor. Ademais, o que leva ambos a se terem casado com pediatras é a necessidade de “se sentirem seguros”, já que no matrimônio encontram “abrigo não sei de quê” e se sentem “protegidos contra nem sei o quê” (AF, p. 18). Os seus conflitos amorosos também se espelham na medida em que os ambos – o escultor e a interlocutora-poeta iniciante – são, igualmente, julgados pelos cônjuges como sendo infantis devido à insistência em se dedicarem ao ofício artístico. No entanto, o principal motivo para que o narrador se veja numa mulher pertencente à outra geração, vinte anos mais nova do que ele, reside na percepção de que partilha com ela a mesma angústia existencial. Ainda que separados pela diferença de idade, o casal de amigos são sujeitos errantes: “Juraria, apesar de tudo, que nos encontramos ambos à deriva entre o que somos por dentro e o que nossa época nos obriga a fazer”. (AF, p. 211)

Por intermédio da interlocutora, outro duplo – talvez o mais importante – se instaura no romance: a relação entre David e Fernão. Neste caso, mais do que uma relação de espelhamento de personagens, esta pode ser lida também como o encontro entre um narrador e seu autor. Esse espelhamento torna-se ainda mais complexo na medida em que se nota a ambiguidade existencial de David, personagem em que o escultor se vê duplicado, e que, como sabemos, é ao mesmo tempo uma quase cópia da pessoa física do autor empírico, David Mourão-Ferreira. O personagem do autor se situa no limiar entre o imaginário, sendo ele uma personagem, e o real, espécie de alter ego de um ser extratextual.

Nesse capítulo XLIV, o amante da interlocutora, que até então não parecia ser mais que um “personagem de secundaríssima ordem”, assume alta relevância dentro da estruturação narrativa. Já no primeiro contato vemos reforçadas as suspeitas de uma biografia comum entre personagem e a pessoa física, David Mourão-Ferreira. No inventário de similaridades com o autor, a profissão de professor universitário e de poeta, o cargo público e o papel de pesquisador da Fundação Calouste Gulbenkian. Além disso, a bibliografia também faz referência à obra em verso – poemas “em que falas de uma ambulância. Do que vais sentindo ou do que vais pensando enquanto ouves a sereia de uma ambulância.”<sup>28</sup> e “em que comparas a Europa a uma rapariga meio-amalucada”<sup>29</sup> – e também à obra em prosa, com o premiado livro de novelas<sup>30</sup>, de Mourão-Ferreira. Mas, para além dessas relações autobiográficas (DMF / David), interessa-nos neste capítulo pensar fundamentalmente a constituição do personagem como duplo do narrador.

Ao pensar a temática do duplo, Carl Francis Keppler<sup>31</sup> versa sobre a ambiguidade que a imagem do duplo pode suscitar causando um sentimento de atração e de repulsa que ocorre num momento de fragilidade do eu original. O duplo, portanto, é um ser que personifica algo complementar e oposto – uma faceta que o sujeito tem dificuldade de

---

<sup>28</sup> O narrador refere-se ao poema “Herança”. In: *Infinito Pessoal*, Lisboa, Guimarães Editores (1962)

<sup>29</sup> Retrato de Rapariga

Muito hirta de pé no patamar do sono  
Contornando sem pressa a curva de uma artéria  
Por mais ocasional que fosse o nosso encontro  
dava-me a entender que estava à minha espera  
Com um livro na mão com um lenço ao pescoço  
uma expressão cansada a palidez inquieta  
de quem andasse ao vento ou trouxesse no rosto  
em vez de pó-de-arroz um pó de biblioteca  
surgia de repente onde sempre estivera  
em Zurique em Paris em Liège em Colónia  
Por único endereço uma carreira aérea  
Mas não sei se era louca ou apenas mitómana  
Onde quer que eu a visse uma coisa era certa  
Numa rua num bar num museu numa doca  
dava-me a entender que estava à minha espera  
dava-me a entender que se chamava Europa

<sup>30</sup> *Gaiotas em Terra*, Lisboa, Editora Ulisseia (1959), ganhador do Prémio Ricardo Malheiros em 1959.

<sup>31</sup> KEPLER, Carl Francis. *The literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press, 1970.

aceitar. O teórico caracteriza o duplo como sendo muitas vezes uma metade não apreendida pelo sujeito duplicado, que pertence ao eu e por ele é excluída, sendo assim, possui um caráter de proximidade e de antagonismo.

Na interação dos personagens masculinos, conseguimos identificar esse movimento pendular de afastamento e proximidade que Keppler identifica como sendo comum ao tema do duplo. Antes do derradeiro encontro com o autor, Fernão reconhece que o motivo da interlocutora não revelar a identidade do amante se deve ao fato de ele não nutrir pelo personagem “o que possa chamar-se um apreço ou uma simpatia” (AF, p. 76). No entanto, alguns capítulos à frente, o narrador reconhece na imagem que a poetisa cria dele uma semelhança inevitável consigo: “Com que então o seu amigo é dos que andam eternamente a projectar fugas! Ora aí temos, entre ele e eu, uma enternecedora afinidade que estaríamos longe de suspeitar.” (AF, p. 164). Mais tarde, quem melhor define a ambivalência da relação é novamente o narrador quando, ao perambular pelas ruas de Lisboa, refere-se a eles como “dois irmãos-inimigos” (AF, p. 272). Ao cunhar a expressão para denominar o ambivalente sentimento de repulsa e atração que parece a assolá-los ao fim da noite em que beberam juntos, Fernão faz alusão a outro tema importante para o estudo da temática da dualidade e que bem os define – a figura dos irmãos, gêmeos ou não, em luta eterna, perpetuada na literatura desde os irmãos como Caim e Abel, os russos Karamazov, para não referir na literatura brasileira os machadianos, Pedro e Paulo, dentre tantos outros.<sup>32</sup>

A temática do duplo nas figuras de Fernão e David vincula-se à questão da autobiografia como para lembrar o desdobramento do discurso entre um eu-narrante e um eu-narrado. Coloca-se, então, em cena um desvelar das instâncias do discurso, na medida em que o eu-autor e o *eu*-personagem são o mesmo e o outro, enquanto o personagem da ficção – Fernão – pode ter a chance de dialogar com seu autor (cf a informação de DMF

---

<sup>32</sup> A imagem dos “irmãos inimigos” pode ser também lida ainda como duplo da relação entre Fernão e a irmã.

sobre os ecos de Pirandello na sua obra em entrevista à *Colóquio Letras*, 145-146) que, sendo uma instância fora do discurso, precisa usar a estratégia do duplo para se situar ao mesmo tempo dentro e fora da narrativa. Enquanto discutem sobre a formulação estética do romance, em um discurso metalinguístico, os personagens entram em conflito a fim, por exemplo, de estabelecerem quem é produto de quem<sup>33</sup>. Será Fernão (personagem) uma criação de David (duplo de DMF)? Ou David (personagem) será um produto de Fernão (narrador do romance de DMF)?

O alter-ego do autor, com a mesma ironia que caracteriza seu duplo, responde à questão numa fingida recusa ao seu estatuto de autoridade no romance. Divertindo-se com a “anarquia” de sua criação afirma: “O que é o pobre do autor diante dos poderes e dos caprichos do narrador?” (AF, p. 268) Essas figuras, de forma constante, encenam um jogo interminável entre o ser e o parecer.

Para pensar o espelhamento entre David e Fernão, é preciso levar ainda em consideração outro elo de união afora o que os une como termos fundamentais da sintaxe narrativa. Quando examinamos os elementos de ligação entre os personagens, dois nomes surgem como afinidades em comum: Niassa e a interlocutora. Começemos por ela.

A figura feminina é em alguns textos considerada como incentivadora da rivalidade entre um duplo. É bem este o caso de “Flora”, em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Otto Rank, estudioso do tema afirma que

“[...] Hoffmann, em ‘O Duplo’, tratou tema semelhante, ligando-o à rivalidade provocada pelo amor à mesma mulher. Conta que dois jovens, de pronunciada semelhança, eram constantemente confundidos. Neste caso, igualmente, misterioso parentesco une os dois rapazes. Estes fatos,

---

<sup>33</sup> O texto de Maria Fernanda Abreu (1999, p. 425-434) é esclarecedor a esse respeito ao perceber que quem dá nome ao narrador – ou seja, que o torna próprio, dotado de uma existência como pessoa física – é o personagem do autor. Até à página 259, não conhecíamos o nome do narrador, é o personagem do autor quem primeiro nomeia, reestabelecendo, veladamente, a noção de hierarquia.



combinados com o amor pela mesma donzela, são responsáveis pelas numerosas aventuras absurdas, que terminam, quando ambos, em face da jovem, resolvem espontaneamente abandoná-la.” (RANK, 1939, p. 30)

No romance, a interlocutora, ainda que não seja o motivo pelo qual a rivalidade se estabelece entre os dois personagens masculinos, também não ajuda a desfazê-la. Ademais, Fernão e a interlocutora mantêm o seu próprio jogo erótico de atração, na maior parte das vezes velada outras vezes consentida. Em um movimento de atração, beijam-se atrás de um resposteiro e afirmam terem gostado; logo em seguida concluem que é melhor não seguir adiante com um caso que, na visão deles, não teria futuro; em outro momento, o escultor ambiciona saber, “uma vez que fosse, como [a sua interlocutora] é na cama”. A interlocutora torna-se, para David e Fernão, a obsessão que aumenta a sua rivalidade. Embora Fernão nutra por ela uma amizade ambígua que, desde o princípio, apresenta sempre a possibilidade de evoluir para algo maior, saber que ela é amante de seu “irmão-inimigo” torna o jogo de sedução mais interessante. O escultor confessa a curiosidade de saber se quando encontrasse David, após se relacionar com a amiga, olhá-lo-ia com “inveja ou com piedade, com despeito ou veneração” (AF, p. 112).

Cabe ressaltar que a interlocutora não foi a única mulher em comum na vida dos personagens. Descobre-se que Fernão e David tiveram um caso no passado com Laurentina, meia-irmã de Niassa, cuja amizade em comum se estabelece como outro elemento de ligação entre eles. Niassa é a primeira ponte cronológica em comum na vida do autor e do narrador e pode-se dizer que o passado que partilham é sempre mediado pela presença do artista plástico. É inclusive no episódio da morte do amigo que Fernão torna a pensar em David e chega à conclusão de que apenas David e ele seriam capazes de homenageá-lo de forma correta:

Imagine agora você o insólito comportamento deste meu cérebro torcido e arrevezado! Por mais estranho que pareça, não foi no Niassa que então

se detiveram meus pensamentos (...), mas nem mais nem menos que no seu amigo. É verdade: no seu amigo! De repente, vi-o, com o seu inseparável cachimbo, e como se fosse a ele, não a mim, que naquele momento se deparasse tão inverossímil coincidência. (AF, p. 214)

O espelhamento entre os personagens mais uma vez se estabelece, pois a forma de honrar a memória do amigo, para ambos, é a arte. Fernão imagina que a reação de David será a de escrever uma história a fim de narrar o insólito caso de Laurentina-David-Fernão-Niassa (AF, p. 214); por outro lado, ele próprio, enquanto lida com seu luto, sente a urgência de esculpir uma obra em homenagem ao amigo morto. (AF, p. 221-222).

Em “O estranho”<sup>34</sup>, Freud observa as ligações que o duplo tem com os reflexos em espelhos, com as manifestações espirituais e, principalmente, com o medo da morte. Ao pesquisar o assunto do ponto de vista psicológico, o teórico apontou a ideia da alma imortal como sendo o primeiro duplo do corpo. Por outro lado, para Freud, o duplo se apresenta como “estranho anunciador da morte”, ao invés de uma garantia para a imortalidade. Neste sentido, o fato de a imagem de David surgir de forma “insólita” num momento de luto não poderia deixar de ser pensada como uma estratégia de Fernão para lidar com a morte – a imagem do escritor desvia o pensamento do narrador para seu duplo.

Finalmente, resta-nos falar ainda sobre a última relação especular que enumeramos ao formar a equação de duplos que habitam a narrativa: a interlocutora e Y, que serão, contudo, mais atentamente estudadas no capítulo que nomeamos de “Enigmas femininos”. Mas desde já não se deve deixar de citar o fato de que ambas as personagens são – no presente da narrativa – objetos de desejo, alternando-se no romance, de modo a podermos interpretá-las como gemação uma da outra.

---

<sup>34</sup> FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: Obras psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-269. (Edição Standard Brasileira, vol. 17)

A respeito do espelhamento entre Y e a narratária, José Martins Garcia identifica o capítulo XXVII como ponto de partida para que se possam estabelecer equivalências entre elas. Para o estudioso, a troca de Y pela interlocutora “que ocorre no trecho (...) pode conferir à Y o estatuto de disfarce da mulher efectivamente desejada por Fernão: a narratária anónima.” (GARCIA, s.d, p.128) No referido capítulo, o escultor, sonhando com o esquema de duplos do romance, em determinado momento, promove um apagamento da imagem de Y e de David, ficando somente a poetisa e ele. O sonho citado por Garcia é apenas um dos eventos em que a mulher do pediatra surge no lugar de Y. Sempre em uma ambiência onírica, as imagens das mulheres são justapostas novamente no devaneio em que os olhos de Y e as nádegas da interlocutora aparecem como promessas de felicidade.<sup>35</sup> (AF, p. 29).

O jogo de aproximações, deslocamentos e substituição de imagens efetuadas pelo narrador nos leva a questionar o estatuto dessas personagens duplicadas no contexto romanesco. O denominador comum a essas existências é a o ambiente difuso em que elas se encontram – em sonho, em devaneio, em personagens que se “evolam” numa noite escura. O fantástico não está expresso de maneira tradicional na obra, mas podemos associar a ela a mesma caracterização que Eduardo Prado Coelho dá para *Os Amantes e outros contos*:

Digamos do “fantástico” que ele é essa íntima desarrumação que se inscreve na lisura de uma página: uma prega, uma ruga, uma cicatriz, um r que se encrava na história narrada e arrasta para o terreno da perturbação. Porque o “fantástico” não é nem um universo inteiramente diferente, segundo leis de inteligência e plausibilidade muito diversas das nossas, nem um mundo maravilhoso, complementar do extenuamento da

---

<sup>35</sup> “Estranha semana essa, entre o Natal e o Ano Novo, em que estive aqui fechado (...) e em que duas diferentes imagens constantemente me dançavam diante dos olhos, não para me distraírem do meu trabalho, antes para me fazerem um estimulante companhia enquanto o executava, como duas diferentes promessas de duas diferentes felicidades, ambas igualmente remotas, ambas igualmente improváveis. Uma destas imagens era a dos olhos da estrangeira que tinha conhecido na semana anterior. A outra – desculpe –, a outra dizia respeito às suas nádegas.” (AF, p. 29)

imaginação do cotidiano. Não é o que está visivelmente para o lado de lá, mas o que desloca fronteiras, o que institui o interior de nós no que de cá se diz, o lá que dentro se desdiz. (COELHO, p. 128)

Nesse sentido, parece-nos muito acertada a descrição de fantástico na obra davidiana como um deslocamento de fronteiras entre o real e o imaginário. Nada é explícito em *Um Amor Feliz*. Até mesmo o fantástico é insinuado e cabe ao leitor interpretar as pistas de uma existência onírica, na instabilidade das fronteiras que atinge o âmago das personagens fazendo com que elas se dupliquem, partindo-se em muitos cacos.

Ademais, a própria existência dessas personagens parece estar em questão, já que o jogo de dualidades é etéreo porque os próprios personagens são evanescentes. Ao final do romance, a dualidade que tentamos representar de modo esquemático neste capítulo parece desfazer-se. Todos os personagens que fazem o jogo do duplo, ou se relacionam com o narrador, estão fora da sua vida: David e a interlocutora estão “em fuga”; Y está desaparecida com o marido, Niassa está morto, Fernão – vaso do qual se originam os cacos – está sozinho.

### 3. O enigma feminino

“O amor é o sentido de todas as palavras impossíveis.”

José Luís Peixoto

O amor é o sentido de todas as palavras impossíveis. Ao repetir essa frase quase como um refrão, ao longo do romance o narrador de *Uma casa na escuridão*, de José Luís Peixoto, inicia uma longa reflexão a respeito do amor como aquilo que nos possibilita experienciar o impossível. É o lugar em que os contrários se tornam reversíveis. Séculos antes Camões cantou essas mesmas contradições e são os seus ecos que ouvimos ainda na literatura contemporânea. Como apreender algo cuja matéria é alada? Como dar sentido ao impossível?

Em *Um amor feliz*, apesar de o título do romance estar associado à ideia de felicidade, a história que o narrador nos conta é a da angústia de um escultor que tentou transformar em pedra o que era feito de ar. Y, a mulher com quem Fernão protagoniza a história, nos é apresentada desde a sua primeira “aparição” como aquela que não pode ser apreendida. Ela pertence ao campo semântico do etéreo e do transcendente. Por mais que o narrador/escultor busque prolongar os momentos felizes que os dois vivem em seu atelier, esses nunca ultrapassam o conceito de instantes aos quais ele busca se agarrar depois da partida da amante, partida sempre sem data de volta e por isso mesmo inquietante.

#### 3.1 Amor, morte, eternidade: o escultor e seu modelo

No romance de David Mourão-Ferreira, assistimos à representação de Fernão, narrador e protagonista masculino que, sobretudo à procura do prazer e da completude amorosa, salta, tal um Don Juan, de mulher em mulher, embevecido diferentemente por cada uma delas. Antes do encontro com Y, o escultor enumera donjuanesicamente uma

infinidade de experiências amorosas. O sedutor refere-se às suas conquistas, uma série de figuras femininas, cujos nomes ele não revela, por meio de uma não identificação. Utiliza-se, para se referir a elas, tal qual metáfora a serem decifradas, de incógnitas matemáticas (Xô, Y, Zu) ou, quando só aparentemente nomeadas, seus nomes são alinhados de modo a formar o elemento básico da cartilha de um sedutor, elas são o seu abecedário: Ursula, Vana, Xô, Zu.

O narrador é, pois, um Don Juan. Ora, a figura do sedutor é uma imagem recorrente na obra de David Mourão-Ferreira. Na sua coletânea de contos, *Os amantes e outros contos*, nos é apresentada uma profusão de personagens masculinas que passeiam por vários corpos em busca do prazer definitivo. É o caso de Adriano, em “O viúvo”; de Rainer, em “A boca”; de Lépido, em “Amanhã recomeçamos” e do paciente sem nome, em “Agora que nos encontramos”. Em *Um Amor Feliz*, o próprio sujeito narrativo nos relata as memórias das suas muitas conquistas femininas, fixando uma imagem para si de alguém que não pode ter sido senão um conquistador, como se buscasse, tal como no mito, nas inúmeras relações que estabelecem ao longo da vida, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda (BATAILLE, 1988). Fernão procura nessa fusão com os corpos femininos a dissolução do ser descontínuo, a continuidade utópica, que tal como afirma Bataille, só a recuperamos na morte, no erotismo, ou no êxtase místico. Mas essa só parece ter sido alcançada quando encontra Y, mulher supostamente ideal, com quem vive uma experiência que descreve na aventura romanesca de *Um Amor feliz*, essa a que afinal temos acesso em letra e que lhe permite dar corpo ao que parecia evanescente. Assim, ao comparar agora as frivolidades dos outros relacionamentos amorosos com o que tem com ela no presente, observa e inscreve que só ela é capaz de lhe fazer tocar – ainda que por instantes – o eterno: “Confrontando com

casos que tais é que o meu amor pela Y ganhava subitamente uma auréola mais luminosa, uma como que dimensão de absoluto.” (AF, p.100)

Por outro lado, como acabamos por pressentir, esse modo da libertinagem exercitada pelo personagem é um caminho para familiarizar-se com a morte. Como afirma Bataille, “Não há melhor maneira de se familiarizar com a morte do que associá-la a uma ideia libertina” (BATAILLE, 1987, p.10), porque o êxtase erótico permite, tal uma “petite mort”, a intuição da continuidade perdida, cuja ausência provoca, nos olhos dos sedutores, o esvaziamento, a incompletude, a consciência do limitado e do finito. Se Y não representa concretamente a morte – ainda que Vana vilsumbre nela essa expectativa metafórica - “Linda. Realmente linda. Mas parece a Morte” (AF, p.108) –, ela é a imagem do grande mistério. Simboliza tudo aquilo que é fluido e evanescente. Aquilo que não se pode prender, aquilo que não se consegue conhecer.

Mistério é uma das estratégias que David Mourão-Ferreira objetiva manter até ao final do texto quando justamente o escultor/narrador compreende que errou quando pretendeu sonhar para Y a expectativa de uma vida a dois, quando cometeu o grave erro que, no momento do nascimento da sua mágica relação, a narratária não nomeada, espécie de duplo feminino do narrador, define como o problema dos relacionamentos adúlteros. Esqueceu-se de que a receita para um amor feliz é, justamente, não querer transformar o amante, gozo que, por ser pontual no tempo, tangencia o absoluto, em sujeito de uma relação conjugal.

Certamente, são demasiado evidentes os motivos que levam Y a recusar uma vida ao lado de Fernão: a filha ainda muito jovem, a sua própria história familiar de abandono, a corrupção do marido, mas a verdade é que como representação do etéreo e, principalmente, como símbolo da obra de arte, ela nunca poderia se deixar aprisionar. É preciso que seja

sempre aquela que se evola a fim de manter o seu lugar de musa, de símbolo do amor-paixão.

Ao refletir, portanto, ao final do romance, sobre os motivos que levaram à partida de Y, o narrador finalmente compreende que errado teria sido ele que não dimensionou o seu desejo, que não percebeu o modo como traíra afinal a receita do amor feliz.

Seria interessante lembrar, a propósito disso, a leitura que faz Albert Camus sobre o donjuanismo. Entre outras reflexões que desenvolvem tematicamente o sentido e a consciência do absurdo a que estamos condenados, afinal, pelo lugar irrefutável da morte, ele diz, a propósito do elenco amoroso de Don Juan - aquele ser que não se nega a enfrentar esse absurdo a que estamos todos mergulhados: “Não há outro amor generoso para além daquele que se sabe ao mesmo tempo passageiro e singular”<sup>36</sup> (CAMUS, 1942, 102). Desta maneira, a decisão de Fernão, no final do romance, de não abrir a carta que Y lhe escreve e que poderia conter a notícia de um possível retorno ou sua decisão final de não mais voltar, é uma estratégia para aceitar a natureza fluída de Y, de entender afinal que ela tinha sido *passageira e singular* para poder ser *feliz* (conceito davidiano) ou *generosa* (versão camusiana). Fernão tem nesse momento a consciência de que a revelação do mistério significaria a morte para o belo e para a arte. Tomar posse da amada não havia sido possível porque, de alguma forma, não é possível apreender nunca inteiramente uma obra de arte, ou a Beleza. O escultor/narrador de David Mourão-Ferreira percebe que a única forma de não perder Y, de lhe dar sentido, é aceitá-la no seu precário absoluto, por intermédio da própria arte.

O anseio por escrever, por relatar a sua experiência, é então a sua forma de eternizar a amada. É o seu salto para a escrita, uma vez que percebe que todos os desenhos que fizera dela seriam incapazes de reproduzi-la, até porque nunca conseguira desenhá-la

---

<sup>36</sup> “Il n’y a d’amour généreux que celui qui se sait en même temps passage et singulier”. CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, Collection Idées, 1942, p. 102.



ou esculpi-la inteiramente. Nunca ousara, por exemplo, desenhar seus olhos que só será capaz de redizer em palavras. Mais do que a escultura, é a palavra o único elemento capaz de prolongar o sentido de Y, por essa razão, depois de sua partida, busca revivê-la nas palavras perdidas de seu diário a partir do qual pode resgatar os elementos que comporão enfim o seu romance:

Mas cada vez que a consulto [agenda], em busca de algum pormenor colhido quase em flagrante, o que mais me impressiona é ainda hoje sentir, (...) como não sei quê de insólito, a constante presença da Y – das suas palavras, das suas reticências, dos seus gestos, quase dos seus silêncios ou da sua pele... (AF, p.43)

Fernão resiste a Pigmaleão quando faz a opção de contar sua história com Y em vez de esculpi-la, como fez em sua história pregressa. Se iniciamos as nossas reflexões a partir do pressuposto de que amor é o sentido do impossível, temos de encerrá-las concluindo que, no romance, David Mourão-Ferreira deixa claro que a ponte para tudo aquilo que representa o infinito – arte e amor – é afinal a palavra. Porque possivelmente a palavra permite modular, tem instrumentos para modalizar o quase, sem o definir, sem fixar o movente, no entrelaçamento de imagens textuais.

### **3.2 Galatea e o drama de uma estátua movente**

A representação da mulher amada em *Um Amor Feliz* dá-se, primordialmente, através de descrições feitas pelos olhos do narrador-escultor, Fernão, seduzido pela sua beleza, e forjador de imagens que consubstancializam a perfeição mítica. Y é para ele, um escultor, a mulher que evoca a imagem da pedra, material tocado pela arte das suas mãos. Por isso desde já aventamos uma hipótese que conduzirá a leitura dessa personagem: Y, mais do que amante, é a própria arte. Interpretar o seu papel permite conjugar as duas principais vertentes de leitura do romance: a vida amorosa de Fernão e a escrita do

romance. O amor feliz que Y representa é uma história de erotismo e arte, de amor feliz e de metáfora artística.

Nunca será demasiado referir que o conceito de amor feliz é uma utopia que a literatura ocidental não logrou conhecer. Seria interessante nesse sentido repensar o clássico livro de Denis de Rougemont<sup>37</sup> – *História do Amor no Ocidente* – para afirmar que, na grande linhagem das histórias de amor que fizeram a travessia da literatura, o amor infeliz, a dor de amor, a morte por amor é absolutamente dominante, desde a coita morosa medieval, passando pelas interdições aos pares amorosos de Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Simão e Teresa, ou ainda no destino trágico de clássicas personagens femininas como Emma Bovary, Teresa, Mariana, Luisa, ou Maria Eduarda. História feliz não faz literatura...

Como então ousar conceituar um amor feliz? Por um lado haverá estratégias para o encaminhamento da relação amorosa definidas internamente no romance e que incluem, por exemplo, o lugar do amor adúltero como regenerador do desejo e uma certa diferença de idades (homem mais velho + mulher mais jovem), elemento que favorece biograficamente o amante masculino - Fernão, sem esquecer o lugar de seu duplo David.

Como personagem, Y é descrita como metáfora para perfeição, e para o contexto de um escultor ela é a estátua perfeita, mas estátua movente, que conjuga o mármore e o corpo vivo, erótica, sedutora, cujos movimentos muitas vezes em slow motion não negligenciam a imagem da dança. Das imagens a ela associadas a primeira delas é a do grafismo invertido de uma letra - Y - traduzido justamente através do movimento do corpo, braços estreitados, pernas abertas,

Deitada de través em cima do divã, os seus braços tomam de súbito a postura de dois ramos oblíquos, na quase pânica expectativa de sentir-se adorada. Devagar os vai estreitando, até que ficam inteiramente estirados

---

<sup>37</sup> ROUGEMONT, Denis. *História do Amor no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

para trás; mas já as pernas entretanto começaram a reproduzir, em posição inversa, o grafismo da mesma letra (AF, p. 11).

Notamos ainda que a descrição de Y como personagem não se constrói apenas por intermédio do conceito tradicional postulado por Ferdinand de Saussure em que se tem um significante (imagem acústica) e um significado (imagem mental). A descrição da personagem dá-se por meio de entrelaçamentos de imagens intertextuais, ou seja, um significante que evoca outro significante. Lembremos, nesse sentido, que Severo Sarduy, no texto “O Barroco e o neobarroco”, versa a respeito da coordenação de imagens provenientes de elementos muito diferentes nos textos com influência barroca. Sarduy argumenta que a linguagem transbordante do barroco faz com que a estética não trabalhe com uma associação lógica de elementos e sim uma descrição imagética das personagens. Teoriza, então, que o barroco possui uma linguagem que: “por ser demasiado abundante, já não designa as coisas, mas outros designantes das coisas, significantes que envolvem outros significantes num mecanismo de significação que termina significando-se a si mesmo, mostrando sua própria gramática, os modelos dessa gramática e sua geração no universo das palavras” (SARDUY, 1979, p.170).

No caso da Y, a incógnita matemática na sua elipse de significado (Y é um signo que condensa e concentra economicamente a forma e o mistério da personagem) ou paradoxalmente na sua abundância de significado (já que uma incógnita matemática pode gerar uma infinidade de resultados, logo de significados), o amante-narrador-escultor, criará a partir dela outras tantas imagens esculturais: refere-se a Y como o “arbusto cortado” e a “deusa de pedra” pronta a ser adorada. Ao observar a amada deitada no divã, sua pose o lembra duma “estátua jacente” (AF, p.82), finalmente, associa a amada à metáfora do “mármore”. No capítulo XXVIII, após relatar à mulher a tarde que passara em Sintra em companhia da Y, Fernão justifica o desalinho das calças, dizendo-lhe que esteve

a escolher “peças de mármore,” o que se enuncia como uma mentira, quando, na verdade, é tão somente um discurso metafórico.

<<Mas estou eu a contar-te. Fui dar uma volta. Espairecer até o campo.>>

<<Acho lindo. Muito bucólico.>>

<<E aproveitei para ir ver uns *mármore*s... ali para os lados de Sintra.>>

<<Então foi isso. Deves ter andado a rojar-te por um algum *mármore*.>>

<<A essa hipótese já não digo que não.>>

<<E encontraste o que te interessava?>>

<<Encontrei.>> (AF, p.148)

Para o leitor que sabe exatamente em que o escultor esteve *a se roçar*, o discurso travado pelo casal tangencia o cômico ou o irônico. Não há substituição mais perfeita para amada no momento do que a imagem do “mármore”. Fernão diz a verdade, sem a dizer, já que o que defendemos é a ideia que, de certa forma, é Y a sua estátua, o seu “mármore” perfeito.

A ambivalência entre movimento e estaticidade é o que comove e seduz um escultor como Fernão. A figura de Y pertence a essa “zona inverossímil” (AF, p.21) porque rompe com a lógica ao admitir a união de contrários: é a estátua que se move, logo, na amante, se conjugam movimento e estaticidade. Se, por um lado, temos a perfeição da estrangeira associada à imagem de uma mulher que parece emergir do mármore (AF, p.144) apontando para perfeição do que se não altera, do que não muda, logo do que não perece, por outro lado o gestual e os elementos de sedução estão associados à ideia de movimento. É possível perceber no fragmento abaixo, por exemplo, o encantamento do narrador ao observar o movimento de Y ao caminhar, a fluidez de seus passos, o balançar de seu vestido:

Trazia um vestido, verde ou azul, muito simples, que parecia feito de uma malha de seda e cuja saia *évasée*, largamente ondulando, a cada passo, um pouco abaixo dos joelhos, mais ainda acentuava o aspecto hierático e pungente de sua marcha, que dir-se-ia, nessa manhã de Sol, a marcha ritual de uma deusa triste. (AF, p. 59)

Kenneth Gross, no estudo *The Dream of the Moving Statue*, propõe-se a mostrar como o devaneio da estátua que ganha vida – seja movendo-se ou falando – se faz presente no imaginário ocidental em diferentes áreas, mas principalmente na arte literária e fílmica. Para comprovar sua tese, o autor traça uma genealogia dos autores que partilham do devaneio estatizante em Ovídio, Blake, Rilke, Charles Chaplin, François Truffaut e outros.

A ideia de uma estátua animada aparece em vários lugares. É possível encontrá-la nos contos de fada e filosofia, em magia antiga e novelas românticas, no balé clássico e nos comerciais para televisão. (...) Dentre outras coisas, as ideias a respeito de esculturas animadas podem sugerir o quanto as ambições da escrita e da arte de esculpir estimularam-se mutuamente<sup>38</sup>. (GROSS, 1992, p. xii)

Inspirada nos conceitos e nas imagens petrificantes que ganham vida e movimento, analisadas pelo autor norte-americano, podemos perceber que também David Mourão-Ferreira faz parte da linhagem de artistas que sonharam com a estátua movente. Em *Um amor feliz*, o mito de Pigmaleão é um dos elementos fundadores para a leitura de Y, que descrita pelo olhar de um narrador-escultor aparece a este, diversas vezes, como uma Galatea. Para Fernão, a amante *estrangeira*, uma das inúmeras marcas que a tornam

---

<sup>38</sup> The idea of animated statue appears everywhere. One finds it in fairy tales and philosophy, in ancient magic and romantic novellas, in classic ballet and modern television commercials (...) Among other things, fantasies about animated statues can suggest how the reciprocal ambitions of writing and sculpture animate each other.

inapreensível, é a visão de uma obra de arte que ele desejaria que fosse sua. De certo modo ele anseia por caminhar na contramão do mito e transformar a amada viva em estátua sua, de tal modo que ele se auto-intitula um “Pigmaleão às avessas” (AF, p. 143).

O mito de Pigmaleão está incluído na tradição cultural do ocidente e foi recontado através dos anos por meio de variados filtros artísticos. Surgido na Antiguidade Clássica, aparece pela primeira vez no Livro X das *Metamorfoses* de Ovídio. Nele, o escultor Pigmaleão decepciona-se com a visão das Proetides – mulheres que se prostituem, por castigo de Vênus – e opta pelo celibato. Decidido a viver sozinho, esculpe para si uma belíssima mulher em marfim apaixonando-se perdidamente pela sua própria obra. Após oferecer tributos a Vênus, a deusa se compadece da situação e dá vida à estátua possibilitando que o artista se case, literalmente, com a sua obra de arte.

Ora, segundo Emmanuel Carneiro Leão, em *A Hermenêutica do Mito*, a verdade do mito não é mais uma entre outras verdades, e sim a questão da própria verdade. Nessa perspectiva, o mito transcende o relato de uma determinada vivência, ele desvela a dinâmica da vivência numa manifestação do ser no tempo original dos deuses e dos homens. Recordar o mito significa, portanto, reviver essa dinâmica, fazer aparecer o desaparecido.

O primeiro paralelo possível a ser traçado entre a narrativa de *Um Amor Feliz* e o mito de Pigmaleão passa pela ótica da perfeição. Ao compararmos Y a Galatea, estamos insistindo no fato de que ambas são descritas como seres dotados de beleza extraordinária. Se, na obra de Ovídio, Pigmaleão tranca-se em sua oficina para fazer a mulher mais bonita e perfeita, assim também é a personagem de Mourão-Ferreira, descrita como o “retrato perfeito”, imagem que faz com que o narrador reinterprete como sombra todas as outras mulheres antes conhecidas ou amadas.

Se no romance de David Mourão-Ferreira Y já constitui um ser vivente que não

precisaria, portanto, que nenhum amor ou nenhuma divindade lhe desse a vida, podemos dizer que a vivificação da mulher-estátua se configura aí no campo metafórico. A mulher-pedra da narrativa é uma escultura de carne, vivendo nessa ambiguidade, sempre pronta a mover-se, a escapar, a não se deixar apreender, nunca se revelando inteiramente. Esse lugar entre que abre espaço para as metamorfoses permite que a obra dialogue também por esse viés com os poemas de Ovídio. Em *Um amor feliz*, comparece desde o capítulo inaugural a ideia de uma metamorfose, com características insólitas que abolem qualquer chance de posse integral: Y surge sempre como uma aparição, vive em renovados segredos, desaparece sem deixar rastro, parte para lugares inesperados, escreve mensagens sem endereço ou cuja indicação não corresponde ao registro postal: “Dois dias depois esperava-me no atelier uma carta... Merry Christmas” (AF, p. 281)

A primeira visão que temos de Y é de fato uma aparição visto que a personagem se assemelha a uma divindade, aparecendo-nos como “uma deusa que só por engano anda vestida” (AF, p.12). Simbolicamente, é no atelier de Fernão que a metamorfose de Y ocorre. A primeira transformação faz com que ela passe de deusa luminosa a “comovedora bacante” (AF, p.12). A metamorfose que ocorre então no corpo de Y é semelhante à do mármore que se converte em carne, posto que é a do corpo hirto – estático – que volta à vida através das mãos de Fernão.

O júbilo de assistir, minutos depois, nesse divã, nessa poltrona, à sua rápida metamorfose, em comovedora bacante, quase aterrada por assim se descobrir.

O religioso furor, mas também a lucidez, de ser eu próprio a provocar essa metamorfose, de participar activamente na liturgia desse delírio.

O orgulho, enfim, de melhor ainda contemplar, depois do auge, o grande corpo devastado, e todavia renascido. (AF, p.12)

O romance elege as mãos do narrador e o gesto do toque como elemento gerador de vida. É por meio das mãos de Fernão, de seu toque, que Y renasce para o amor e para a sua sexualidade. Nota-se ainda que essa questão do toque na mitologia da estátua que ganha vida parece tanto dividir humanos e estátuas quanto uni-los, uma vez que utilizá-lo para perceber os sinais de vida no objeto vivo pode ser ardiloso. Gross (1992, capítulo 2), ao estudar os processos de metamorfose de Galatea, relembra duas escritas do mesmo mito em que o toque ora engana, ora revela a verdade sobre a transformação do objeto em ser vivo. Na comédia ovidiana, o escultor se emociona por acreditar que Galatea ganhou vida, mas logo depois descobre que está tocando a ele próprio, ao invés do mármore. Já na versão de Jean-Jacques Rousseau<sup>39</sup> Galatea utiliza o tato para distinguir a realidade do sonho: quando toca a si mesma e diz “Eu!”, toca outra estátua de mármore e observa, “Não sou mais eu”, e, por fim, colocando a mão em Pigmaleão conclui, “Ah! Ainda meu”.

Se num primeiro momento poderíamos julgar a metamorfose observada por Fernão como parte da vaidade característica de um conquistador, essa leitura cedo se revela redutora, já que a própria Y reconhece o gesto amoroso como uma necessidade, confessando num grito rouco: “Preciso de ti. Preciso de ti para estar viva” (AF, p.144). É assim que o escultor, tal Pigmaleão, lhe dá vida.

Cabe ressaltar a alusão erótica contida já no próprio mito em que o primeiro sinal de vida da estátua é reconhecido pelo rubor frente ao beijo do escultor. O vermelho, que simboliza a vida através do sangue que começa a circular no corpo antes hirto e frio da estátua, é também a cor símbolo de uma sexualidade recém-acordada: passar do branco ao vermelho corresponde não raro à passagem da virgindade à experiência sexual. Não seria o

---

<sup>39</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, COIGNET, Horace. *Pygmalion scène lyrique*. Genève: Editions Université de Genève–Conservatoire de musique, 1997, p.16.



beijo do amado que faria o sangue circular mais rapidamente? Há, pois, no mito certa ambiguidade entre ausência de desejo e sensualidade, através do rubor que pode ser lido como expressão do pudor e/ou declaração do gozo. Note-se que Y confessa a Fernão a experiência da castração da sua sexualidade na relação com o marido o que radicalmente se opõe à vitalidade erótica que experimentam juntos, sendo ela o mármore informe a quem metaforicamente ele dera vida, não mais como Pigmaléon às avessas, mas como o próprio personagem do mito.

Tanto no mito original quanto na releitura davidiana revela-se a associação entre o poder da arte e a força do erotismo, uma vez que o elemento que dá vida à arte é sempre o amor através da erotização do toque do artista. Não é gratuito o fato de a leitura de Ovídio ter servido para outros autores tanto como símbolo da origem do desejo e como alegoria para a mimesis. Dentre as muitas outras questões abarcadas pelo mito, uma lição é óbvia: “A dificuldade em separar os elementos da arte dos de Eros na história, as próprias lições sobre arte tanto como objeto quanto veículo dos nossos desejos”<sup>40</sup> (GROSS, 1992, p.79, tradução livre) Neste sentido, percebe-se que a referência de Mourão-Ferreira ao mito preserva o seu sentido primordial.

Ao evocar a imagem da mulher como estátua movente, o romance também versa sobre a maneira como a fantasia da “obra de arte” animada toma parte num processo de escrita *ekphrásica* (o texto literário surgindo como descrição de uma arte fictícia), mas também sobre o modo como essa fantasia se relaciona à concepção de arte do autor-narrador. É de certo modo o que afirma Serafina Martins ao ligar em sua leitura de *Um amor feliz* a arte e o desejo de eternidade.

---

<sup>40</sup> “The difficulty of prying apart the elements of art and Eros in the story, its lessons about art as both the object and vehicle of our wishes.”

Ver em Y a beleza de uma estátua, a vontade delirante de a transformar em estátua dá a medida de seu encantamento, por um lado, e, por outro, indicia essa inextricável ligação entre amor e eternidade (um predicado de que também a arte é dotada), com a qual não raro o homem, as personagens de ficção, os poetas, se consolam ou se iludem [...]. (MARTINS, 1999, p. 602)

Ademais, é preciso ressaltar como a associação subjacente às ideias de escultura e perfeição coloca o narrador em harmonia com o pensamento clássico grego, mais especificamente com o de Aristóteles, para os quais o movimento é compreendido justamente como elemento que macula a perfeição. A mobilidade está atribuída aos seres imperfeitos, inacabados, aqueles que buscam a perfeição estática à maneira do enamorado a caminho do objeto amado.

Transmutando a mundividência aristotélica, a perfeição amorosa do relacionamento de Y e Fernão estaria ligada à ambígua relação entre imobilidade e movimento. O conceito de amor feliz tratado no romance, enunciado pela voz da narratária<sup>41</sup>, compreende a ideia de um relacionamento extraconjugal entre duas pessoas casadas. A estrangeira surge então como alguém que se enquadra perfeitamente nessas características, assim como o relacionamento deles. Essa é condição para que Y complete a sua metamorfose literária na qual deixa de ser a amante amada para alçar-se à condição de arquétipo de representação amorosa. Imagem da Beleza, caracterizada assim mesmo com um B maiúsculo, beleza como alegoria, como elemento do mundo extrassensível, e, nesse sentido, enquanto ideia de perfeição, monumento. Realizar-se-ia aí a miragem de um Pigmaleão às avessas: corpo transformado em estátua, em obra de arte, em Beleza.

Dentre os muitos momentos em que a visão do narrador aglutina as imagens de mulher e estátua destaca-se um episódio. Numa das cenas de encontro erótico que tomam

---

<sup>41</sup> “Um pessoa casada...só com outra pessoa casada”. (Cap II, p.16)

lugar no *atelier* do escultor, Fernão vê no corpo da amante uma estátua, e é assim que ele a descreve:

Então o corpo descobre-se todo nu, inesperadamente nu, dando-me a repentina e absurda ilusão de que mesmo agora acabei de *esculpi-lo*.

Ah! Tivesse eu nascido cem anos antes, para não dizer mesmo bastante mais cedo... Quanto me teria então empolgado realizar uma *escultura* como esta! Tê-la-ei por acaso executado em qualquer anterior existência de que não me recordo? Ou será este instante um ensaio, um anúncio, quem sabe se uma promessa, do que dentro de séculos ou de milénios, em futura encarnação, me estará ainda reservado fazer? A menos que se trate já do único apogeu “criador” que os deuses decidiram consentir-me... E porque não há-de ser assim, se a ilusão de “criar” nunca passa da perseguição ou até do encontro do que já está “criado”?

Não; não devem fazer grande diferença, à luz da eternidade, *um ser vivo e uma estátua*, uma peça de linho, *um bloco de pedra*. E os minutos que ali vivíamos vinham de qualquer modo assombradamente tocados pelo clarão do eterno. Creio que nós os dois, mesmo sem o dizermos, acabávamos de receber essa revelação. Para dizer tudo, até dei comigo a pensar (desculpa lá, ó confrade, ó mestre, ó antepassado, ó patrono!) que nesse momento me agradaria ser um *Pigmaleão às avessas*. Apenas questão de realmente transformar em estátua o próprio corpo que os meus dedos só como estátua agora moldavam... [...]

Mas nem a consciência de tais patacoadas conseguia minimamente afectar os gestos de adoração com que eu julgava imprimir definitivo contorno àqueles cabelos, àquelas pálpebras, àquele pescoço, àquelas espáduas. Em torno dos seus pés, o fato de linho, amarrotado e informe, cada vez evocava *mais um bloco de mármore* – de onde todo o corpo tivesse emergido. (AF, p. 143-144 – grifos meus).

A constelação de imagens que se referem a Y são todas ligadas às metáforas da dureza, tudo se transforma em pedra aos olhos do narrador em êxtase e em gozo diante de uma suprema beleza que ele imagina ter podido esculpir, sendo ela a obra-prima que nunca teria logrado compor: desde os membros da amada que lhe parecem uma estátua até ao

tecido – comumente inscrito nas imagens de movimento – tudo se assemelha a um bloco de pedra.

É também preciso notar a duplicidade escultural de Y, uma vez que a personagem é construída em duas etapas: em primeira instância, o narrador autodiegético esculpe a amada por meio das palavras; em segunda instância, temos a transmutação do corpo de Y para pedra tornando-a a mais perfeita obra de Fernão. Como afirma Lúcia da Silva (2007), tem-se no livro a equivalência do ato amoroso com o ato de criação artística; à medida que o escultor-amante toca o corpo da amada, apropria-se dele e transforma-o por meio do toque em estátua. O ápice dessa ambiguidade escultural torna-se evidente quando o próprio narrador reconhece o parentesco mítico de sua relação com a de Pigmaleão e Galatea.

A leitura da obra integra necessariamente a compreensão da ambiguidade contida na imagem da estátua, aborda a reversibilidade contida na imagem do ser estático que ganha vida. O romance dialoga com o aspecto mais profundo do mito, com a inversão das polaridades do sonho de Pigmaleão, fazendo com que o escultor não mais deseje que a estátua se torne a mulher amada, mas que a mulher amada seja petrificada para melhor possuir aquilo que lhe escapa, entendendo por petrificar a transformação de uma aventura passionnal desmesurada num projeto convencional de relação conjugal.

Ao descrever a iconologia da estátua na literatura e nas artes, Kenneth Gross (1992) aponta para a reversibilidade presente no mito de tal modo que o mesmo olhar que dissolve a pedra é também o que anseia por petrificar a vida.

Essa fantasia da pedra convertendo-se em carne projeta também a possibilidade de reversão a milhares de outras metamorfoses nas quais seres vivos são petrificados seja por amor, luto, medo, ou ciúme – incluindo figuras como Níobe,

O processo de petrificação narrativa de Y por Fernão advém da tentativa de eternização do amor e da beleza da amante. O narrador anseia pela petrificação no intento de eternizar Y em mármore, numa espécie de complexo de Medusa. Desta maneira, não pretende transformar a mulher em objeto, mas quer impedir que ela sofra as erosões da vida, buscando no fundo, a anulação do tempo, o que não deixa de ser em outra instância um desejo da própria Y quando, sabendo-se exposta às vicissitudes do tempo, prefere desaparecer e manter-se incógnita em lugar incógnito.

O *topos* da busca pela eternidade através da arte é recorrente na literatura especialmente a partir do Romantismo, reaparecendo não só no romance de David Mourão-Ferreira, mas nas demais obras do autor como, por exemplo, em *As Quatro Estações* (1980) e em *Os Quatro Cantos do Tempo* (1950). Nas duas coletâneas – a primeira de poesia, a outra de contos –, o autor trata das metamorfoses do tempo e da vida humana, mas sobretudo reflete sobre o papel da arte como elemento capaz de transpor o tempo. Em entrevista concedida à Graziana Somai, David Mourão-Ferreira reafirma sua crença no poder “eternizador” da arte: “– Creio que a arte é uma das raras formas de mitigar, ou pelo menos, de iludir não só essa linearidade, mas também a irreversibilidade do tempo” (Colóquio Letras, 145-146).

Ainda nessa perspectiva, também Y inconscientemente desejaria tornar-se estátua, e em mais de um momento do romance a personagem manifesta o sofrimento com a ação do tempo. Para Y, a ação do tempo sobre seu corpo é uma ação erosiva. Tamanha insegurança com o envelhecimento do corpo cria nela como que o desejo de que ambos se tivessem conhecido quando eram mais jovens, antes que o desgaste imaginado do seu corpo desse

---

<sup>42</sup> “This fantasy of the statue’s softening might even seem to project the possibility of reversing the myriad of other metamorphoses in which living beings are turned into stone, whether through love, grief, terror, or jealousy – including such figures as Niobe, Aglauros, Echo and Atlas”.

provas mais contundentes de existir. Ao observar-se, quando ambos se miram no espelho, é Y quem aponta as suas imperfeições: <<Eu sei. Estou muito magra.>> A seguir, fechando os olhos, acrescenta: <<É por isso que o peito... É por isso que o peito já não é o que foi.>> (AF, p.65)

Essa metamorfose de Y como obra de arte perpassa também o campo linguístico, já que Y é o grafema. Ao referir-se à personagem através de uma letra, o narrador alimenta a aura de mistério que envolve a amante estrangeira. Aliás, como já observamos, a própria denominação de *estrangeira* reduplica esse mistério. Na medida em que a coloca fora do padrão conhecido, mas ao mesmo tempo não lhe agrega um novo rótulo que a identifique. Y não pertence a nenhum lugar. Sabe-se apenas que não é oriunda de Portugal, porém, não nos é revelado nada a respeito da sua nacionalidade.

Cabe ressaltar, que a letra escolhida une isomorficamente significado e significante literário, pois também o grafema é um estrangeiro dentro do espectro do abecedário da língua portuguesa. Como representação de um fonema, faz-se igualmente estranho, “y” é uma letra que não se associa a um som inexistente na língua portuguesa e o máximo que os seus falantes são capazes de fazer é uma aproximação com o fonema aproximado /i/.

O aspecto grafológico do epíteto dado pelo sujeito narrativo suscita ainda observações: a letra Y é representativa como elemento linguístico, mas também é utilizada para comumente representar a segunda incógnita em uma equação, ou seja, mais uma vez liga-se à constelação de imagens da personagem a ideia de mistério. Matematicamente, é o elemento a ser descoberto – desvelado – podendo ser variável de acordo com a dificuldade de execução. Em outras palavras, representa aquilo que se desconhece e se procura saber, é a encarnação alfabética do mistério.

Finalmente, a representação da mulher como letra em um romance cujo narrador é também um escultor é uma evocação do que a língua tem de mais plástico, o mais próximo

que se pode chegar de uma forma material. Poética é a explicação dada por Mourão-Ferreira a respeito da escolha da letra Y que, segundo o autor, “é das letras do alfabeto aquela que tem um contorno mais humano, com os braços abertos” (Colóquio Letras, 145/146).

### **3.3 Os caminhos de Eros: da ascese do amor carnal à contemplação de Y como Beleza.**

A concepção platônica de amor aponta um caminho que parte do corpo em direção à alma que, quando convive com a demanda da fisicalidade, se sente perturbada com a sensação da presença de algo maligno. Quando experiencia a dinâmica da fisicalidade amorosa, o ser sofre com uma espécie de arrebatamento que não nasce da alma, mas de uma atração capaz de fazer com que ele abandone a razão numa espécie de loucura. Mas como esse devaneio amoroso pressupõe uma ascese em direção ao espírito, o amante presente a sensação de estar em outro plano quando junto do amado, “o amor é a vida que ascende por graus de êxtase para a origem única de tudo o que existe (...) para além da infelicidade de ser o que se é, de ser dois no próprio amor”. (ROUGEMONT, 2003, p.81-82)

O caminho percorrido por Eros, na obra de Mourão-Ferreira, é gradativamente ascensional: do fascínio da beleza física, da experiência do corpo, da fisicalidade, é que se pode chegar ao amor da Beleza, como ideia, em outras palavras ao único sentido possível de permanência e eternização que são conferidos pela Beleza da arte. O reconhecimento de Y como Amada Ideal, Absoluta, só é possível porque o narrador já vivenciou outros amores que não foram capazes de lhe proporcionar o êxtase místico que os encontros com a estrangeira lhe possibilitam.

Interessante observar o distanciamento que a relação com Y impõe: estrangeira sem origem definida, com vida pessoal nebulosa, secreta, ela é o mistério do que não se dá nunca a conhecer: “Estrangeira, sim. Ou em parte estrangeira. (...) a própria Y já nasceu em Portugal; e em Portugal tem passado as maiores temporadas da sua vida. Escandinava? Eslava? Inglesa, alemã ou norte-americana? Não interessa.” (AF, p. 12). É ela quem chega sem que Fernão a procure, é ela que determina os momentos de encontro, sem a presença do mundo lá fora como se pudesse reinar justamente no atelier do artista como a sua obra.

Cabe a Y, então, ser a representação do místico, do enigma e do evanescente na vida de Fernão. Desde o primeiro encontro, acompanha-a uma gama de palavras pertencentes ao campo semântico do mistério: está “*ligeiramente encoberta* ou menos *tangível* como se o rosto e os cabelos lhe ficassem também em boa parte *velados*, entrançadamente *semi-ocultos* pelo xaile branco, de malha *entreaberta*” (AF, p.11, grifo nosso)

A ambiguidade contida na sua construção como *persona* narrativa também colabora para o reforço da sua singularidade. É aquela que está situada entre o sagrado e o profano, que representa a realização dos devaneios mais profundos do narrador que já havia confessado à amiga interlocutora o seu sonho com uma mulher que correspondesse justamente ao inclassificável: “Ah! Deusa...” e, em outros momentos, “Ah! Putinha...”. Assim lhe surge Y, no meio de uma reunião prosaica de sarau social, justapondo a imagem de mítica divindade e a de uma exímia sedução humana. É ímpar, merecendo do narrador diante de quem ela assoma a exclamação: “única pessoa que ali me parecia feita da *matéria dos deuses* e se afigurava também um *completo ser humano*.” (AF, p. 25.)

Alegoricamente, Y representa a concepção da impossibilidade e daquilo que não é apreensível. Tal é a intensidade que a sua visão causa no narrador que ele chega a questionar-se sobre a realidade de sua existência. Qualquer tentativa de reprodução da



beleza da amante é frustrada porque ela lhe parece inefável, inexprimível. Ao usar as palavras para descrevê-la os adjetivos são sempre precários porque ela é sempre “inexcedível” – “mais que verdes, mais que azuis, na zona do inverossímil” – desenhando-a ou esculpindo-a há nelas também uma dimensão de excesso que impede a reprodução:

“Os olhos, enormes, inexcedivelmente bem talhados, mais que verdes, mais que azuis, na zona do inverossímil, já à beira do impossível. Tenho aí, dentro dessas pastas, dezenas ou até centenas de esboços, uns com o modelo à vista, outros bosquejados de memória, do pescoço da Y, dos ombros e do peito da Y, dos braços da Y, de todo o corpo da Y. Só nunca me atrevi a desenhar-lhe o rosto. Muito menos os olhos. (AF, p.21)

Y é mais do que um corpo simplesmente desejado - é o corpo amado em sua perfeição. Encontra-se, portanto numa posição privilegiada em relação às outras mulheres. Y é uma plenitude de corpo e de alma. Para lembrar Otávio Paz: “sem erotismo não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo, e, na alma, o corpo. A pessoa inteira.” (PAZ, 1994, p. 34).

Retomando deslizantemente a concepção platônica, a entrada de Y na vida de Fernão aproxima-se da vista do homem que deixa a caverna e se depara com a plenitude da verdade e da luz. No livro VII de *A república*, Platão explica, por meio da alegoria da caverna, que para conhecer algo, para buscar a verdade, é preciso ir além das sensações imediatas. É necessário atingir a essência do objeto a ser conhecido e isso só pode ser feito pela dimensão do espírito. Por meio da alegoria, Platão quis mostrar a existência de dois mundos: o mundo das ideias, inundado pela luz do sol, e o mundo sensível, formado pelas sombras dos objetos reais, projetados nas paredes da caverna escura. O mundo das ideias é habitado pelos objetos reais do qual o mundo sensível é mera aparência.

Quando dissemos que a visão de Y retomava deslizantemente essa alegoria, isso significava apontar que, na visão do narrador davidiano, Y ultrapassa uma dimensão do

real retratável para atingir o indizível em linguagem corrente, mas evidentemente viável em linguagem literária, por exceder a limitação dos sentidos e das palavras do senso comum. Contudo, na contramão do platonismo, essa transcendência que, como já sugerimos, é o equivalente da transcendência da arte, passa necessariamente pela dimensão física que em nada se parece, no caso da proposta do autor David Mourão-Ferreira, com a parte negligenciável do mundo sensível. O que sucede nessa dimensão eternizante de Y em relação às outras experiências de paixão do narrador é que nenhuma delas teria escapado ao primeiro estágio da fascinação, como se fossem, elas sim, por comparação a Y, as reduções das sombras da caverna.

Nesse sentido, para Fernão, a primeira visão de Y equivale à entrada simbólica no mundo das ideias. A estrangeira faz renascer o homem e também o mito da mulher como Ideal capaz de ressignificar tudo aquilo que o personagem entendia até então como real. As mulheres que passaram pela sua vida de amante conquistador são reinterpretadas depois da sua experiência com Y. Como se elas não passassem justamente de sombras projetadas na parede da caverna, “esboços”, “caricaturas” da obra-prima ou “retrato perfeito” que Y representava. Y torna-se assim o uno, o “puzzle só agora completo”.

Todas as mulheres que em mais de quarenta anos conheci não tinham sido senão *caricaturas*, quando muito *esboços* do que passara a ser um *retrato perfeito*; e o que havia de melhor em algumas delas não mais do que pedras soltas de não sei que *puzzle* só agora completo. (AF, p. 168, grifo meu)

Analisando os dois mundos representados no Mito da caverna – o das ideias (a luz) e o sensível (as sombras dos objetos) – é possível entender que eles simbolizam as formas como o homem pode adquirir o conhecimento. No romance davidiano, o contato de Fernão com Y resulta em aquisição de um saber, uma vez que é através do corpo de Y que se estabelecerá a relação amorosa perfeita. É nesse relacionamento que o protagonista viverá o

amor, por algum tempo, em sua forma próxima da plenitude, ou seja, experimentando nessa eternidade estética o que seria um *amor feliz*. E devo insistir no sintagma eternidade estética, já que Y será contraditoriamente aquela que lhe escapa, possivelmente escapando às vicissitudes do tempo.

As imagens de estátua, de mito e de Amante Ideal convergem na figura da mulher estrangeira. Para Fernão, Y representa a obra de arte suprema e encarnação de um ideal platônico de beleza, que, todavia, precisou da fisicalidade para ascender do transitório ao transcendente. É, primordialmente, um símbolo – “mais escultórica, lírica ou irreal que romanesca”, para falar com Eduardo Prado Coelho. (2012, p.97).

A imagem erótica também é reforçada pelo mistério que envolve Y. Por não se deixar desvendar, a amante mantém o controle da relação fazendo com que Fernão – e também o leitor – permaneçam fascinados e presos à estrangeira. Em inúmeras passagens Y é aquela que não se deixa ver inteiramente, mesmo nua é por demais iluminada para a cegueira do amante. Na maior parte do tempo é velada, pela distância, pelo segredo, pelo xaile.

Esse lado esquerdo do automóvel, se bem que quase a três quartos, e com o *capot* em grande parte oculto pelo tejadilho, era precisamente o que se encontrava mais exposto na minha direção. Mas, como disse, as condições de visibilidade estavam bem longe de ser ideais. Podia dar-se até o caso de estar alguém à direita de Y, (...) – mas quem? –, simultaneamente escondido pelos seus cabelos e pelo encosto do assento. (...)

Devo ter passado uns bons dez minutos a tentar descortinar alguma coisa (...). (AF, p. 58-59)

O enigma que Y representa para o protagonista reafirma a sua construção como imagem feminina mitificada. Sendo assim, apenas Y é simultaneamente permanência e

evanescência; é materialidade, corpo amado, e também símbolo de fluidez, imagem incapaz de ser possuída completamente.

Poderíamos voltar neste momento a Bataille (1988) como guia de nossas reflexões sobre o erotismo e ressaltar que a transgressão é um elemento fundamental para a compreensão do erotismo em sua totalidade. Sendo assim, ele se constitui como uma forma de resistência do sujeito. O exercício erótico é uma experiência interior, na medida em que seu sentido último está em conduzir o sujeito a um estado de interioridade plena, ao resgate da plenitude ainda que precária da sua continuidade com o universo.

O *Erotismo* é um dos aspectos da vida interior do homem. Se não damos conta disso, é porque o *Erotismo* busca incessantemente fora dele um objeto de desejo. Esse objeto, contudo, corresponde à interioridade do desejo... O *Erotismo* é, na consciência do homem, o que leva a pôr o ser em questão (BATAILLE, 1988, p. 25).

Com David Mourão-Ferreira estamos longe de defender ou acusar o gesto transgressor das múltiplas experiências eróticas do seu personagem, pelo simples fato de que esta não é uma questão moral que para ele se imponha. Ao contrário disso, a experiência erótica parece constitutiva dos personagens e, se por um lado, o personagem mantém oficialmente o casamento com a mulher pediatra, não o fará por obediência aos juízos sociais mais ou menos vigentes, mas porque continua verdadeiramente ligado à ela por laços que não são evidentemente mais os do fascínio erótico, mas por outros também altamente válidos como o da proteção mútua, e até, da parte de Fernão, por uma quase necessidade de presença de uma figura feminina materna. De qualquer modo a questão da ética da fidelidade conjugal é certamente secundária na sua história.

A temática do adultério na literatura portuguesa remonta à lírica amorosa do cancionero medieval, e não seria de todo arbitrário sugerir que o comportamento do

narrador de *Um Amor Feliz* de preservar o segredo do nome de sua amada, referindo-se a ela apenas como Y, remonta de certo modo a uma tradição trovadoresca em que a “senhor” não devia ser nomeada. Novo cavaleiro medieval, Fernão está numa posição de profunda submissão em relação à sua dama, é refém do amor de Y, está sempre à sua disposição: é ela quem entra em contato com ele e toma a frente no relacionamento, é ela quem decide os encontros, parte sem aviso e faz da sua volta uma hipótese não consumada. Denis de Rougemont, fino alista dessa tradição do amor ocidental, aponta a presença histórica dessa fugacidade e inacessibilidade da mulher amada:

Acaso não será todo o Outro o Inacessível, e toda mulher amada uma Isolda, mesmo que nenhuma proibição moral ou tabu venha simbolizar [...], a própria essência do obstáculo excitante, aquele que dependerá sempre do próprio ser: a autonomia da pessoa amada, sua fascinante estranheza? (ROUGEMONT, 2002, p. 529)

Se podemos aproximar por vezes as atitudes desse narrador/amante das de um trovador medieval, também a concepção amorosa do ocidente afina-se com esta atitude. A paixão, enquanto desejo de fusão das almas, é apontada como um acontecimento, na maior parte das vezes, exterior ao casamento até meados do século XVIII. Denis de Rougemont refere-se aos mitos em que a paixão (enquanto sinônimo de realização amorosa) não obedecia ao limite conjugal. Aos olhos de Y, a proposta de Fernão ao lhe propor transformar a relação que mantinham - esporádica, clandestina e reservada ao espaço fechado do atelier - em relação conjugal vai de encontro a tudo aquilo que até então viviam: “Parecia que me estava a dar um castigo. Eu sei que era o contrário. Mas parecia um castigo” (AF, p. 120). Para ela “morar junto” seria retomar a experiência de uma relação institucionalizada em que o amor não é necessariamente sinônimo de paixão, seria afogar-se, possivelmente, numa relação que ela já possuía. E, deste modo, a proposta é vista como uma punição, um “castigo”.

O declínio da paixão e o enfraquecimento da imagem de Y como “divindade expectante” vêm antes associados a circunstâncias exteriores. Enquanto viveram no espaço limitado do atelier, enquanto cada chegada era uma espera ansiosa, enquanto cada partida era pressentida como perda irreparável, a paixão parecia sem limites. Fernão afirma, aliás, a sua narratária saber que “os amores felizes não têm história”, portanto, inconscientemente, sabe que a felicidade que associa à sua história com Y precisa necessariamente da dúvida, do mistério e da precariedade da falta que a alimentam. Nessas suas palavras ecoa, aliás, e mais uma vez, a afirmação de Denis de Rougemont de que:

O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental. (ROUGEMONT, 2002, p.24)

Isto posto, constata-se que a atenuação da imagem platônica de Y é resultado da sua dupla construção ficcional: é a personagem do romance de David Mourão-Ferreira, mas é também uma amante construída, esculpida também em palavras por Fernão. Justifica-se, assim, a sua descrição como a de um ser “inverossímil” e “à beira do impossível”, uma vez que Y “não existe a não ser como construção” (MARQUES, p.62). Por esta razão, ela é constante ameaça de desfazer-se à medida que o escultor lhe oferece - num acesso de conquista e de poder definitivos - a oportunidade para ter um relacionamento para além dos limites fechados do atelier, para além do tempo precário de sua presença rarefeita. Transformar a amante em esposa implicaria na aceitação diária das falhas e das imperfeições de um e do outro – o que não é desejado pela estrangeira. O que verificamos na metade final do romance é, então, o declínio do encantamento amoroso, é a suspensão

do efeito mágico do filtro de Tristão e Isolda<sup>43</sup>. Tal qual o que acontece na lenda, “a idílica perspectiva de uma vida a dois” (AF, p.295) é a responsável pelo afastamento dos amantes que só poderá recobrar a dimensão da paixão desmesurada quando a perda e o afastamento de Y se tornarem inevitáveis, mais uma vez, por um mistério cujas razões Fernão não logra de início perceber.

A manutenção de Y como símbolo de Beleza é garantida, portanto, por meio do seu desaparecimento. Ao tornar-se, novamente, um ser inatingível para Fernão – o escultor consegue saber apenas de rumores a respeito do marido após a sua partida – reaviva-se a chama da paixão. E é, possivelmente, por perceber, antes dele, que era na precariedade que a ilusão do absoluto se sustinha que, para além das contingências dos desacertos familiares (que incluem a descoberta das transações ilícitas do marido) Y se afasta sem deixar outro vestígio que cartas desencontradas onde os espaços que habita são incongruentes e indeterminados (postais de uma cidade com selo de outro país). E, já então recuperado da angústia inicial da perda, também o próprio Fernão se recusará a abrir a última carta da amada como que a provar que começava a entender que a dúvida e o mistério seriam as estratégias possíveis para manter viva “a ilusão de um amor feliz” (AF, p. 299).

---

<sup>43</sup> Para Denis de Rougemont, a lenda de Tristão e Isolda é a responsável pelo próprio nascimento da ideia de paixão no Ocidente. Nas mais variadas versões da lenda, tem-se a ideia de que os amantes estão sobre o efeito de um filtro mágico, que é o responsável pelos dois se apaixonarem perdidamente, e que teria a duração máxima de três anos.

### **3.4 Mãe / mulher / amante: “o aberrante palpite”, as experiências de perda e necessidade de posse**

A representação das figuras femininas em *Um Amor Feliz* faz-se através de um discurso memorialístico. Fernão inscreve em texto não apenas a história de sua amante suprema, a incomparável Y, mas relembra também as muitas outras mulheres que passaram por sua vida. Em estrutura ficcionalmente dialogada, o discurso de Fernão conduz a amiga-confidente/interlocutora em uma viagem pelas suas memórias, em que ele recorda as mulheres que ocuparam lugar de destaque em sua vida e que incluem, para além das amantes e privilegiadamente a Y, a mãe e a mulher. Esses diferentes lugares do feminino, como veremos, nem sempre possuem contornos nítidos, nem sempre são bem delimitados, antes podemos dizer que essas imagens não raras vezes se confundem, se aglutinam e se complementam – esposa e mãe, mãe e amante.

Inspirados no que escreve Gilles Deleuze, na obra *Diferença e Repetição*, procuraremos ressaltar que a questão da memória no romance de alguma forma é perpassada por um discurso de natureza erótica. O gozo fica já evidente na atitude de repetir a vida ao recontá-la. Segundo o filósofo francês, não existe reminiscência desvinculada de erotismo, de modo que as reminiscências dos amores de outrora constituem uma avassaladora estratégia de encantamento dentro do romance.

A reminiscência não nos remete simplesmente de um presente atual a antigos presentes, de nossos amores recentes a amores infantis, de nossas amantes a nossas mães. (...) O presente existe, mas só o passado insiste e fornece o elemento em que o presente passa e em que os presentes se interpenetram. O eco dos dois presentes forma apenas uma questão persistente, questão que se desenvolve na representação como um campo de problema, com o imperativo rigoroso de procurar, de responder, de resolver. Mas a resposta vem sempre de outra parte: *toda reminiscência é erótica, quer se trate de uma cidade ou de uma mulher*. É sempre Eros, o númeno, quem faz penetrar neste passado puro em si, nesta repetição



virginal, Mnemósina. Ele é o companheiro, o noivo de Memósina.  
(Deleuze, 2000, p. 89)

Ao relembrar os corpos que habitou, Fernão nos faz enveredar por um passeio mnemônico que se mistura no presente ao desejo que sentiu (e ainda sente) por Y, desejo que, contudo não se restringe a ela. Comprendemos que as outras mulheres por ele lembradas também estão incluídas nesse modo desejante ainda que o protagonismo de Y pareça evidente, pois é aquela que afinal gerou nele a intenção de fixar a experiência em discurso. Curiosamente, é nas palavras que um escultor encontra a forma de preencher o vazio que a impossibilidade de apreensão da amada, sua misteriosa aparição/desaparecimento, deixou nele. Como se somente a escrita fosse capaz de dar conta do seu mistério. A singularidade dessa amante estrangeira, de origem incógnita, parece nascer também da comparação com os outros femininos. É assim que a referência a essas outras mulheres que habitam o romance obriga-nos a uma reflexão mais detida sobre elas.

No título deste capítulo, referimo-nos às imagens femininas de mulher/mãe/amante porque acreditamos que a compreensão da imagem de Y e do impulso donjuanesco que impele Fernão a uma busca incessante da paixão por variadas mulheres não prescinde da decifração de outras incógnitas. A complexidade e a singularidade dessa amada evanescente exige rever a relação do escultor com a mãe, com a esposa e com as demais amantes. Todas essas são variáveis importantes para tentar compreender a equação amorosa da vida de Fernão.

Ao começar pela Xô, percebemos que a brasileira - cuja memória lhe chega de modo tão obsessivo quanto aleatório - personifica o oposto da mulher representada por Y; ela é o seu contrário, como se ambas representassem existências opostas no jogo amoroso. Enquanto Y se estabelece como um modo de reversão do ideal platônico, como se a

plenitude erótica se tornasse o lugar da unidade e da plenitude, aquela outra representa uma existência concreta, um relacionamento mais próximo da realidade, um desejo que se realiza, que exige, que existe, para utilizar a fórmula do personagem narrador. Sobre essa materialidade da brasileira ele afirma: “Tu, Xô, tu existias” (AF, p. 86).

Como oposto de Y, a brasileira pertence à genealogia amorosa traçada pelo sedutor, e está inserida no grupo dos relacionamentos acabados. Em uma leitura inicial, parece-nos que a falência do relacionamento amoroso com a brasileira está ligada à recusa dela em se fazer inteiramente disponível e presente no relacionamento. Ainda que numa leitura retrospectiva, por comparação com Y, a brasileira se caracterize como “objeto” concreto, o escultor parece não conseguir lidar com a sua luminosidade, com a trajetória avassaladora, com a sua “existência” de jovem mulher. Aos vinte e cinco anos, Xô já era dotada de uma existência que não dependia da de Fernão. Ela não orbitava ao seu redor, era muito mais do que apenas um corpo presente ou uma musa para suas esculturas.

Mas tu existias, nos teus vinte e cinco anos incompletos, com a excessiva intensidade de saberes que serias a herdeira de uma das maiores fortunas do Brasil e de seres um *astro* capaz de incluir na sua trajetória os satélites que bem quisesse (...) e de pouco ou nada te incomodar a história retumbante dos teus sucessivos casamentos: o primeiro por um processo de anulação (...) e o segundo (...) coroado por um desquite ainda mais escandaloso (AF, p.88)

Se os encontros com a Y são marcados por uma suspensão temporal e física em que pouco conhecemos da sua história pregressa – o atelier é, afinal, um espaço alternativo quando contraposto à caracterização da cidade –, Xô é um corpo indissociável de sua biografia e de sua cultura. Enquanto Y é o enigma silencioso, a imagem petrificada, em Xô a vida pulsante transparece nos adjetivos utilizados para descrevê-la: é “excessiva”, “retumbante” e “escandalos [a]”. É uma mulher da cidade, que o liga a Roma, à Itália de um modo geral.

O relacionamento amoroso com a jovem marca um percurso de conhecimento no romance: após amar Xô, uma brasileira, Fernão já não seria o mesmo. A primeira experiência que se dá, especialmente, por intermédio da amante é a da cultura de um outro país, e, por isso mesmo, como não poderia deixar de ser, qualquer referência ao Brasil evocará sempre a sua lembrança, ainda que o narrador busque misteriosamente negá-la. Assim, ao ouvir de enfiada, mesmo ao lado de Y, “todas as canções da Dolores Duran, da Elis Regina, da Gal Costa, da Clara Nunes, da Maria Bethania” (AF, p. 112), ele não consegue impedir que a memória que lhe ocorra seja a de Xô.

Surpreende-nos a princípio que o narrador busque no nível da consciência apagar qualquer memória do romance com a brasileira. Há para com ela como que um movimento paradoxal de repulsa apesar da sedução passada: quer negá-la, quer esquecê-la, a qualquer custo, quer apagar a memória da ex-amante. Não tolera a sua recordação, no entanto, em variados momentos, é evidente a invasão da sua imagem no cotidiano do narrador, o que lhe causa sensações ambíguas de prazer, angústia e irritação. Como uma ferida mal cicatrizada: “Era entre a Via del Pellegrino e a Via Giulia (mas oito anos antes) que se situava o apartamento de Xô. Que raio de coisa estar agora a lembra-me da Xô a cada momento!” (AF, p. 252)

O narrador confessa que um dos motivos para tê-la abandonado fora justamente o seu “ímpeto de bólido”, sua força vital, ou seja, um excesso de esplendor que o incomodava. Essa recusa em aceitar o movimento estonteante da Xô parece ter a ver com uma ânsia por cimentar os relacionamentos e transformar as mulheres em estátua no intento de eternizar o amor em mármore. Gaston Bachelard denomina esse ímpeto petrificante – muito adequado a Fernão, um escultor, “Pigmaleão às avessas” – como Complexo de Medusa. Cabe ressaltar que Bachelard também aponta em sua obra para a dualidade presente nessa imaginação, uma vez que a reversibilidade da imagem é sempre

muito comum. Aquele que petrifica é o mesmo que sonha com a estátua movente, conforme mencionado no capítulo 3.2. Assim, “uma estátua é tanto o ser humano imobilizado pela morte como a pedra que quer nascer numa forma humana. O devaneio que contempla uma estátua fica então animado num ritmo de imobilização e de colocação em movimento.” (BACHELARD, 2001, p. 182).

É preciso ressaltar que a brasileira também está ligada a significantes pétreos: é a “pedra de toque” (AF, p.87), metáfora rochosa de avaliação; é aquela cujo ímpeto lembra o meteorito (AF, p.88) e, finalmente, possui a gargalhada “primeiro de vidro, depois de pedra” (AF, p.88). Todavia, diferencia-se de Y porque não se enquadra no perfil de Galatea, não possui a ambivalência da estátua movente cuja vida nasce do desejo escultor, mas acontece independentemente dele. A vida em Xô é palpitante, não precisa que Fernão seja para ela uma espécie de criador, muito menos está interessada na eternidade buscada por Y. Ademais, se a imagem da amante estrangeira é a materialização da Beleza, a de Xô está incluída no grupo de mulheres que não passaram de sombras projetadas na parede da caverna.

Todas as mulheres que em mais de quarenta anos conheci não tinham sido senão *caricaturas*, quando muito *esboços* do que passara a ser um *retrato perfeito*; e o que havia de melhor em algumas delas não mais do que pedras soltas de não sei que *puzzle* só agora completo. (AF, p. 168, grifo meu)

O fato de a Xô representar um *esboço* não seria suficiente para justificar a irritação que o narrador manifesta para com a sua memória. Ora, o que começa com ela a se evidenciar, como uma espécie de afeto clandestino, é que essa quase repulsa que a imagem obsessiva vem corroborar está ligada a um segredo - só parcialmente evidenciado ao final do romance - da permanência na esfera psíquica do narrador de um mal resolvido (e nesse

sentido também subterrâneo) complexo de Édipo que se vai insinuando através de pistas, como quase tudo no romance, apenas sugerido espaçadamente ao longo da narrativa.

Uma das primeiras pistas que nos possibilitam senão “solucionar”, ao menos apontar para uma possível interpretação do enigma que circunda a mágoa que o narrador deixa transparecer em relação à ex-amante brasileira nos é dada, justamente, no relato do rompimento amoroso. Até então não era compreensível o porquê de tanto rancor – “Que raio de coisa estar agora a lembra-me de Xô a cada momento!” (AF, p.252) – e, paradoxalmente, o motivo de ela reaparecer tantas vezes no decorrer da obra. Se o próprio narrador fazia referência a ela como simplesmente mais uma das conquistas de seu abecedário de amantes, por que dar a ela tanta importância?

Podemos entender a última fala de Xô como o evento que, por si só, se constitui como um trauma, ainda que ocasionalmente só possamos inferir mais plenamente sua complexidade em um momento posterior do romance. O trauma com a brasileira estaria relacionado ao afeto que o escritor nutre em relação à mãe que o “abandona” desde a infância, recalque que o acompanha durante sua vida e que só se revela em letra, como numa catarse psicanalítica, na hora em que ela morre. Ora, esse trauma ainda não conscientemente vivido parece ter sido apontado quando Xô anuncia que o real motivo de Fernão não deixar a esposa médica nada tem a ver com o fato de eles não terem tido filhos: “Quê? Que bobagem tá dizendo aí? Tu quer é ser sempre filhinho dela.” (AF, p.88). É bem claro para Xô que o que o escultor deseja é ser como um “filho” para a mulher. A brasileira vai ainda além e ao lhe ordenar que volte para sua esposa, “para junto de sua mamãe” (AF, p. 89), dá-lhe consciência, em alto e bom tom, de um fato que ele certamente preferia deixar no subterrâneo, nos recônditos inconscientes da sua personalidade. É a brasileira a primeira a desvendar a ligação imagética existente assim entre mãe e esposa, e conseqüentemente a manutenção de um afeto primário na psicologia de Fernão.

Freud, a partir da observação clínica de diferentes casos de histeria, chega à noção de trauma psíquico, já nos seus primeiros textos. Relembremos: “(...) transforma-se em trauma psíquico toda impressão que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora” (Freud, 1940-1941 [1892], p. 222). Nesse sentido, a fala da brasileira está associada à disposição congênita para a dissociação de um segundo evento que tem um peso importante na caracterização dos motivos pelos quais uma experiência se torna traumática para Fernão, explicando porque um acontecimento pessoal e real da história do sujeito foi vivenciado como algo que provoca um transtorno pessoal de tal modo duradouro que, após anos, ele ainda se importa com o fato, justamente por não tê-lo maduramente interpretado. O afeto estrangulado é vivenciado como desprazer que, em vez de tornar o sujeito autoconsciente das frustrações que carrega, causadas pelos problemas emocionais da infância, busca em suas (muitas) amantes reconstruir um laço afetivo perdido com a mãe. Frente à situação traumática, Fernão é incapaz de reagir com uma resposta que lhe permitiria descarregar os afetos mobilizados pelo acontecimento e, de certo modo, culpabiliza Xô de ter tido a lucidez de desvendar o recalçado.

Se Freud associa o comportamento psicológico à tragédia de Édipo, ressaltamos que a reflexão contida no texto grego não se restringe à questão do incesto. A lição de Tirésias trata antes do conhecimento, pois o drama trágico de Édipo é não saber quem são seus pais e, por consequência, não conhecer a si mesmo. Dessa forma, as memórias do trauma de Fernão ficam carregadas de um afeto represado – Xô o compreendeu melhor do que ele mesmo – e se revelam através de um processo de negação e apagamento de qualquer resquício de importância que a brasileira pudesse ter em sua vida.

Não gratuitamente podemos compreender também o relacionamento de Fernão com a pediatra – “sua mamãe” – que, em nenhum momento, é associada a ideias negativas, quando muito a uma morna normalidade que não raro sucede à paixão no longo período

das relações matrimoniais. A esposa representa a imagem de um relacionamento que, ainda que sem amor, recompõe imaginariamente o lugar da mãe no modo com que o trata.

A leitura edipiana do romance aventada por Teresa Martins Marques em sua tese “Clave de Sol – Chave de Sombra: uma Biografia Literária de David Mourão-Ferreira” traça um paralelo entre a figura de Y e da mãe do escultor. Segundo a autora, as similaridades entre as duas personagens não se restringem apenas às características físicas – a cor dos olhos e dos cabelos –; mas são culturais: ambas eram estrangeiras e incapazes de pronunciar corretamente o nome de Fernão; e até mesmo comportamentais – usavam o mesmo xaile branco e eram mulheres submissas financeiramente aos maridos.

As cores que se associam à mãe são azul e verde, ou seja, as cores de Y, dos olhos indefinidos de ambas. Os cabelos da mãe eram louros, como são os de Y. A mãe é estrangeira, tal como Y. A mãe era uma mulher financeiramente dependente do marido, tal como Y. A mãe é uma senhora muito elegante e “soignée”, tal como Y. Nascida em Bérghamo, em 1905, conhece o pai vinte anos depois. Vinte anos é a diferença de idade que Fernão tem de Y. (MARQUES, 2013, p.84)

É, pois, quando Fernão vai à casa de repouso em que a mãe se encontra que a associação entre ela e a amante Y se consolida em sobressalto visionário. Sendo a mãe italiana, não gratuitamente o lar-modelo em que ela agora reside está situado na Avenida de Roma em Lisboa. Se o romance dá pistas para uma leitura edipiana, parte do quebra-cabeça já se estabelece no jogo dos espaços: o endereço da mãe é uma referência velada ao lugar idílico em que gostaria de viver com Y, “Roma para sempre / amor para sempre”. Para além disso, Roma é, ao lado de Lisboa, um dos principais espaços da ficção. É o ponto de encontro, pois reúne, ainda que em tempos diferentes, ou simbolicamente, as principais mulheres da narrativa: é o paraíso idílico apenas sonhado de Fernão e Y, é onde se encontra o lar-modelo da mãe, é o lugar onde Xô e o escultor vivem seu caso de amor e,

ainda, o local em que a pediatra vai ao encontro do marido causando o rompimento com a amante brasileira.

Essa colagem existente entre as imagens da mãe e de Y torna-se assim fundamental e exige retornar ao momento em que Fernão visita a mãe no asilo. É revelador o susto que o invade ao vislumbrar a figura de Y na própria mãe:

Ao primeiro relance *o coração deu-me um salto*: a Y quando envelhecesse, poderia a vir e parecer-se com ela. Ou então os traços da minha mãe, com a idade, estariam estranhamente a suavizar-se, de modo a permitirem tão inesperada aproximação, tão *aberrante* palpíte. (AF, p.194, grifos nossos)

Observa-se ainda que o enigma feminino representado pelas mulheres dá-se por meio de uma gramática erótica que joga com a concisão das palavras – são mulheres-letras, no máximo mulheres-sílabas: Y, Xô, Zu – e, por vezes na falta de palavras. É, portanto, uma gramática de ritmo e melodia que aproxima a narrativa da poesia. Desta maneira, David Mourão-Ferreira consegue com a sua escrita acentuar a atemporalidade e o aspecto multifacetado do erotismo.

A ideia de amor como “presente dos deuses” está ligada a uma emoção que vem de dentro, que resgata – ainda que precariamente no tempo – a utopia da completude, anulando por isso todo o resto: convenções, regras, moral social. Não há entre eles convenções ou leis maiores que a do direito à experimentação da paixão; não há, portanto, evidentemente, qualquer condenação do adultério. No caso da Y, mais radicalmente, o atelier constitui o espaço do sagrado: é o local onde as diferenças se anulam de tal modo que não existe entre eles qualquer estranhamento na relação entre um homem sexagenário e uma mulher mais jovem. Há apenas um iniciador e um iniciado, um artista e sua obra.

A escrita davidiana – quer na narrativa, quer na poesia – é uma escrita desprovida de tabus, e se apresenta como forma de subversão de um moralismo convencional. Os



amantes assumem com naturalidade as suas infidelidades, procuram o prazer, vestem-se e despem-se sofregamente. Os homens observam sem pudor as mulheres e estas insinuem-se e assumem-se enquanto sujeitos e objetos de prazer. A mulher é mesmo o epicentro do erotismo davidiano, independentemente da idade e das relações imagéticas que com elas se estabeleça. É, pois, sem tabus que se funda o universo poético e narrativo criado por David Mourão-Ferreira, em que os sentidos apenas conhecem a liberdade de expressão.

### **3.5 A interlocutora: interface da oralidade**

Antes de encerrar a reflexão a respeito dos enigmas femininos na obra davidiana, a análise de uma última personagem faz-se necessária, uma vez que é ela a grande interlocutora de Fernão, o narrador do romance. No primeiro capítulo, versamos a respeito da existência de duplos ficcionais que se complementam dentro da narrativa, todavia, há uma personagem que se destaca por funcionar como imagem estrutural do narrador: a misteriosa amiga inominada de Fernão e sua interlocutora que ora dialoga com ele, ora lhe serve como figura a quem ficcionalmente a história do romance é contada.

Em *The rhetoric of fiction*, Wayne Booth estabelece que, para leitura de uma obra de ficção ser bem-sucedida, é preciso que leitor e autor firmem um pacto. O leitor deve sujeitar sua mente e seu coração ao livro, abrindo mão de determinadas crenças individuais, a fim de saboreá-lo em sua totalidade. (BOOTH, 1973, p. 138). Para o teórico, assim como a maioria dos autores constroem no texto uma imagem de si (autor implícito) para manifestar as suas convicções, esse também projeta um leitor ideal (leitor implícito<sup>44</sup>),

---

<sup>44</sup> Conceito desenvolvido por Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, a partir da análise das obras de Wayne Booth e Wolfgang Iser, para defender a existência de um leitor fictício que seria uma projeção idealizada pelo autor, uma construção textual que “propõe um modelo ao leitor real, define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto”. (COMPAGNON, 2012, p.149)

ou seja, cria alguém capaz de se relacionar com a obra naquilo que toca suas crenças e suas práticas mais profundas<sup>45</sup>.

A fim de compreender o papel da personagem interlocutora como primeira ouvinte e leitora privilegiada na obra de Mourão-Ferreira, é importante assinalar que o romance se estrutura a partir da construção de uma oralidade ficcional em que o leitor – interlocutor virtual – parece estar assistindo a longas conversas entre o narrador e a sua interlocutora inominada, mas com vida independente, opiniões, intervenções. Enfim, uma personagem do romance, como se o autor personificasse na narratária aquilo que se chama de leitor implícito. É ela a personagem que não apenas o compreende, mas que o ajuda a conceituar o amor feliz que existe no relacionamento de Fernão e Y. Sendo ela a autora do conceito de felicidade amorosa no romance, é a escolhida para “ouvir” o romance do escultor. O que não deixa de ser fundamental para cumprir o que Booth refere como o grande sucesso do romance em que o autor cria um leitor como “um segundo self” (“as he makes his second self”) que mantém com ele “perfeita identidade” (“agreement”) de modo a que o pacto narrativo se possa constituir.

No jogo de espelhos do romance, a interlocutora está para Y, da mesma maneira que Fernão está para David – seu amante –; assim nos é possível compreender a força atrativa que paira entre os dois pares de amigos. Se lembrarmos da fórmula de felicidade enunciada pela narratária privilegiada – “Uma pessoa casada... só com outra pessoa casada” (AF, p.16) – notamos que ela poderia facilmente trocar de lugar com Y, como uma espécie de variável feminina que possui o mesmo valor que a amante estrangeira.

A interação entre o estranho casal de amigos, por diversas vezes, investe a narrativa de um clima de sedução. As conversas ao pé do ouvido nas “partys”, que eram obrigados a

---

<sup>45</sup> “The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find completed agreement” (BOOTH, 1973, p. 138).

frequentar por causa dos cônjuges, são cheias de episódios eróticos, seja nos momentos em que relatam os casos extraconjugais que vivem, seja quando se insinua que a cumplicidade existente entre eles poderia facilmente extrapolar os laços de amizade, como um “reticente pacto de auxílio mútuo”. (AF, p.16)

Apesar de você ser ainda mais nova do que Y, logo de imediato se firmou, entre nós dois, desde a primeira vez que nos encontramos, uma espécie de cumplicidade que *não queremos ou não podemos* levar longe de mais. Mas confesse que é divertido, para nós ambos, este reticente pacto de auxílio mútuo. (AF, p.16 – grifo meu)

Há entre eles um jogo erótico, em que a amizade parece sempre estar a ponto de evoluir para um relacionamento amoroso que nunca é definitivamente descartado. Outro episódio dessa natureza é o beijo curto que os personagens dão no intervalo de um espetáculo teatral atrás de um reposteiro. O jogo de atração e repulsão continua após chegarem a conclusão de que não vale a pena tornarem-se amantes: “Foi bom. Mas não vale a pena a gente estar-se a enganar”(AF, p.56), passam o segundo ato de mãos dadas, “(...) mantivemo-nos quase sempre de mãos unidas, palma contra palma, sem no entanto apertarmos os dedos, sem irmos além desse contacto vagamente mediúmnico” (AF, p. 57). Fernão é um conquistador, por isso o simples ato de olhar uma mulher interessante é sempre perpassado pelo desejo. Como lembra frequentemente David Mourão-Ferreria, em *Jogos de espelho*, o homem que não possui esses atributos jamais será caracterizado como um sedutor. Ademais, também a interlocutora é uma sedutora– e é preciso que o seja uma vez que já afirmamos que ela funciona também como duplo de Fernão na ambivalência de espelhamentos consecutivos que se estabelecem no romance. Daí que, por essa ótica, o tema de suas poesias não poderia ser outro senão o erotismo. São na verdade o seu modo de se narrar mesmo que na opção pelo gênero lírico que, como sabemos, é também uma forte dominante do autor DMF. Se ela ocupa o lugar de “leitora ideal” do romance, Fernão

é o seu equivalente em relação às suas obras poéticas, tornando-se o interlocutor de suas poesias.

A cumplicidade entre eles se mostra não apenas pelo fato de serem dois “adultos adúlteros”, mas também na relação de espelhamento que existe entre aquilo que escrevem. Ironicamente, Fernão afirma que somente o marido escandalizar-se-ia com o teor pornográfico do livro de poesias escrito pela amiga. Contudo, ao lermos a sociedade “teatral” descrita pelo escultor, na qual os cidadãos encenam tipos sociais específicos, sobrevivem em máscaras em que a autenticidade está fora dos parâmetros exigidos, compreendemos que apenas o próprio Fernão (e o seu duplo David) seriam capazes de compreender a questão sexual presente na obra da amiga:

Quem é que você escandaliza, a não ser talvez o seu marido, ao comparar-se <<à *Terra que se masturba/ debaixo da chuva*>> (...)? Que almas sensíveis, a não ser porventura a já aludida, julga você ter melindrado ao confessar (página 81) que lhe falta a experiência <<*de ser igual a uma barca,/ no mar alto,/ ao mesmo tempo enfiada por três mastros*>>? (AF, p.27)

Tal qual a interlocutora, Fernão confessa os desejos e as aventuras sexuais vividas com Y, o que permite concluir que as poesias da sua interlocutora estão conectadas à duplicidade ficcional fundadora de *Um amor feliz*. Ao pensar a função da narratária, Urbano Tavares amplia essa reflexão ao relacionar a personagem também à imagem de Mourão-Ferreira afirmando que

a mulher a quem o narrador se dirige e com a qual cria laços de ambígua camaradagem cerebral e sensual é, por sua vez, a autora de poemas, alguns deles muito belos e, na sua vertente heteronímica, bem dignos do outro David, o de cá de fora, exterior ao universo diegético (TAVARES, 1993, p. 135).

Ainda a respeito da produção lírica da interlocutora, é preciso notar que a leitura das famigeradas poesias sempre impulsiona o escultor a adentrar o âmbito do onírico. Em um dos devaneios eróticos do autor, ao esculpir uma imagem feminina inspirada no poema com a epígrafe de Vinícius de Moraes (AF, p.28), a musa que o inspira não é unicamente Y. À imagem de Y se justapõe claramente o reflexo da interlocutora: os olhos – metáfora desgastada da alma – pertencem à amante, já o corpo – “as nádegas” mais especificamente –, à amiga. Mais do que igualar as imagens de suas “musas”, o narrador confessa que vê em ambas duas possibilidades distintas de felicidade:

(...) duas diferentes imagens constantemente me dançavam diante dos olhos, não para me distraírem, antes para me fazerem uma estimulante companhia enquanto o executava, como duas diferentes promessas de duas diferentes felicidades, ambas igualmente improváveis. Uma destas imagens era a dos olhos dessa estrangeira ou meia estrangeira que tinha conhecido na semana anterior. A outra – desculpe! – a outra dizia respeito às suas nádegas. (AF, p. 29).

A justificativa para a sedução entre o narrador e a interlocutora reside, justamente, no fato de ser ela em diversos sentidos o duplo de Y (objeto de desejo) e também de Fernão (por espelhamento). Observamos ainda o fato de que as imagens das personagens materializam o corpo e a alma, ou seja, são duplos que se complementam. Como explicar, então, a predileção de Fernão por Y? A resposta é dada pelo próprio narrador que, em suas digressões sobre os seus anseios estéticos, reconhece buscar ainda “aquela chamada Beleza – se possível com B grande” (AF, p.19), o que poderia justificar que a sedução existente entre os amigos não chegue na maior parte do tempo a ultrapassar o limite do imaginário.

O papel da amiga “ouvinte” na narrativa não reduz sua presença apenas a alguém que escuta uma história. Essa interlocutora também possui voz, é um alter-ego que fala cujas idéias vão ao encontro das ideias do narrador. Na estrutura dialógica do romance, a

presença do discurso da interlocutora ora se sustenta como uma voz no presente, que se manifesta através de diálogos tradicionais, com suas falas demarcadas pelo uso de travessões; ora aparece metamorfoseada em eu-lírico nos poemas lidos por Fernão, ora se estabelece como uma instância ficcionalizada, um pretexto para que o narrador conte ao leitor a sua história. Debruçamo-nos mais atentamente sobre os dois últimos aspectos referentes ao discurso da interlocutora, até porque o recurso ao diálogo é o mais evidente e não careceria de demonstração.

No que tange ao discurso lírico proferido pela personagem, é preciso ressaltar que esse cumpre, para além do que seria a exposição de um eu lírico (espécie de heterônimo davidiano em formação), uma função narrativa capaz de caracterizar, ou melhor, de ilustrar a vida da jovem esposa do pediatra e amante de David. O erotismo latente de suas poesias e seu caráter transgressor, como por exemplo, o desejo de ser “*ao mesmo tempo enfiada por três mastros*” ou de invejar “as nuvens por não terem útero” (AF, p. 28), funcionam como uma via de emancipação da personagem feminina. Segundo Angélica Soares (1999, p. 102-103), ao transgredir a proibição, a mulher investe na construção de sua identidade. O autoconhecimento erótico leva assim ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência de seu poder de transformá-lo. O conteúdo erótico das poesias da interlocutora rompe com o modelo dominante da superioridade masculina, permitindo-lhe vivenciar sua sexualidade, um erotismo que busca o prazer e não meramente a reprodução, atuando na construção de seu próprio “eu” feminino. O erotismo poético da interlocutora justifica sua contemporaneidade e questiona os pressupostos religioso-culturais orientados por uma visão judaico-cristã ainda vigente na sociedade ocidental, a partir da qual se justifica o livre exercício da sexualidade como uma prerrogativa do masculino. A identificação da interlocutora com o escultor se configura ainda pelo fato de ambos defenderem o direito de vivenciar plenamente essa sexualidade. Os dois artistas representam a recusa à castração

seja ela qual for, emocional, mental, do corpo ou da linguagem e mesmo do corpo como linguagem.

Esses poemas incluídos no corpo do romance contam acontecimentos da história da personagem; por meio deles sabemos de detalhes da vida da sua vida como, por exemplo, a sua primeira fuga amorosa com o personagem David. Talvez sejam mesmo esses poemas o lugar em que a voz da interlocutora mais se faça presente, já que é este o único momento em que o narrador cede espaço na narrativa para outra voz que não seja dele (ainda que de outro modo seja também a dele, se consideramos a personagem seu duplo). No caso das outras personagens, temos sempre um discurso mediado pela voz do sujeito narrativo, os diálogos são recriados livremente a partir da memória do narrador; somente a interlocutora preenche capítulos inteiros com seus poemas (cf. capítulo XXX). Através deles tomamos conhecimento ainda das similaridades que o amante escritor (David) tem com Fernão: a insegurança que ambos possuem na relação com mulheres mais jovens – “Somas os meus orgasmos/ para teres a certeza/ de que um quarto de século,/ entre nós, não é nada” (AF, p.161), além do fascínio que ambos partilham pela Itália, território que abriga a pasárgada amorosa dos dois personagens. É ainda através do eu-lírico feminino que ficamos sabendo da opção da fuga dos dois personagens que passam um tempo em Veneza. Por cumprirem assim uma função muito específica dentro da narrativa e por não representarem um eu-lírico davidiano, mas um duplo fingimento, é que Mourão-Ferreira afirma que “nunca me passaria pela cabeça publicar essas poesias [da interlocutora] numa recolha de poemas meus” (*Colóquio Letras* 145-146, p. 73). As poesias pertencem à interlocutora, são escritos através do seu ponto de vista e, por essa razão, o escritor não os reconhece como seus, pertencem no máximo a uma espécie de heterônimo feminino, restrito aos limites do romance.

Quanto a sua presença como instância ficcionalizada, observamos primeiramente que o uso do diálogo como estruturação do discurso narrativo é um procedimento comum à prosa davidiana. Assim como no romance, temos na coletânea *Os Amantes e outros contos* (1968) a mesma opção dramático-narrativa em contos como “Ao lado de Clara”, “Os Amantes” e “Agora que nos encontramos” em que verificamos a existência de uma interlocução “fingida”, em que o interlocutor não se estabelece como voz ativa dentro do tecido textual<sup>46</sup>.

Para além da narratária, ressaltamos ainda a presença de outras personagens que ocupam em menor escala a posição de interlocutores internos no romance como, por exemplo, a mãe, a amante estrangeira com quem protagoniza o amor feliz e a esposa pediatra. Todas essas personagens ocupam o lugar da segunda pessoa do discurso quando a escritora está ausente (e são sempre tratados por “tu”), mas o privilégio dado à interlocutora-poetisa se justifica possivelmente não apenas por sua neutralidade nos conflitos amorosos que ocupam o narrador, como também por aquela proximidade apontada por Tavares entre ela e o David “cá de fora”. A leitura do romance como autobiográfico, ainda que não seja esse uma biografia, nos permite listar essa semelhança com o autor “empírico” ou como Tavares<sup>47</sup> prefere, com “o David cá fora”<sup>48</sup>, como uma das razões para a eleição da personagem como primeira destinatária da obra.

---

<sup>46</sup> Em “Agora que nos encontramos”, por exemplo, temos a encenação do diálogo entre uma mulher e um paciente num quarto de hospital, todavia, a voz que conduz a narrativa é da personagem feminina. A respeito do paciente, apenas podemos supor a sua presença por meio da descrição de reações não verbais que nos são descritas pela narradora: “Perdoa: esta gargalhada saiu-me sem eu dar por isso. Mas conseguistes fazer um tal trejeito, mesmo com esses tubos aí metidos na boca e no nariz, que não pude deixar de me rir deste modo.” (*Os Amantes e Outros Contos*, p.62)

<sup>47</sup> TAVARES, 1993, p.

<sup>48</sup> Em *A mão que escreve* (2014), Teresa Cerdeira ao apontar a proximidade existente entre *Um Amor Feliz e Jogo de Espelhos – reflexos para um autorretrato* resalta a existência do narcisismo na obra davidiana: “a palavra que está hesitantemente a querer ser pronunciada é a de um sofisticadíssimo amor narcísico em que, por uma espécie de multiplicação de miragens, a escrita da vida do eu se fizesse absolutamente obsidiante”. (CERDEIRA, 2014, p. 167)



Em *Um amor feliz*, há também capítulos inteiros em que a presença da narratária é tão somente ficcionalizada pelo narrador. Ao final do romance já não ouvimos mais sua voz. Sendo antes de tudo um artifício estrutural, sua presença é “criada” por Fernão de modo mais ou menos concreto para permitir um tom de oralidade que domina o romance.

O final do romance, que permanece com uma questão em aberto sobre a possibilidade ou não de reencontro com a Y, esconde na verdade a evidência fundadora do conceito de “amor feliz”. Afinal chega ele também à conclusão de que o maior castigo para um casal que se ama é terem de sobreviver juntos o tempo inteiro (AF, p. 295), retomando, num movimento cíclico, a tese de amor feliz defendida pela interlocutora e que o narrador está afinal longe de contestar. Apesar da dor evidente da perda, a possibilidade de aquele relacionamento continuar a ser um exemplo de “amor feliz” está justamente na fatalidade da separação em pleno ápice do desejo. Não abrir a carta que a Y lhe endereça é deixar em aberto a possibilidade de ter vivido um “amor feliz”.

Maria Fernanda de Abreu afirma que o jogo de palavras do narrador revela a autoconsciência de alguém que sabe que “contar a alguém é contar com alguém ou que quando contamos o que conta para nós é porque contamos com alguém ou é para contar com alguém.” (ABREU, 1999, p. 431). Ou seja, mais do que um mero pretexto para a narrativa, a interlocutora é a mulher para quem se conta, mas também com quem se conta. A natureza do seu relacionamento com Fernão é tal que apenas com ela esse romance poderia ser construído, por essa razão, escreve como se conversasse com a amiga, já que sem a presença da poetisa – ainda que num diálogo imaginado – a sua narrativa não seria possível por falta de ausência de função fática: “Seja como for preciso de descobrir seu paradeiro. Tenho de lhe contar tudo isto: de tudo isto que só comecei a contar por contar consigo.” (AF, p. 295)

O “pacto de auxílio mútuo” que firmam transcende a mera cumplicidade de pessoas em adultério. É com a poetisa que ele escreve, mais do que uma mera interlocutora, ela é uma colocutora do romance. O jogo de duplos, ou de espelhos, na escrita davidiana, mais uma vez se reforça ao pensarmos no papel textual da escritora, pois se temos Y como representação da *arte*, não nos parece absurdo estabelecer que a interlocutora represente uma das facetas do *engenho*, em outras palavras uma estratégia para a elaboração romanesca.

#### 4. Conclusão

*O resto foi amor, na minha vida.*

David Mourão-Ferreira

O romance de David Mourão-Ferreira apontou para muitas vias de leitura ao longo desta pesquisa. No entanto, um elemento se estabeleceu desde logo como princípio capaz de reger o romance perpassando a maioria das questões suscitadas pela obra – a presença obsidante de Eros. Concordamos com Merízio (2004, p. 171) quando afirma ser Eros a força que torna o romance internamente coeso, e ampliamos esta reflexão na medida em que compreendemos ser o amor o elemento que afina o romance com o restante de bibliografia de um autor (re) conhecido por sua *mestria de Eros*<sup>49</sup>.

Empreendemos uma vertente crítica que salientasse ainda a pertença de *Um Amor Feliz* como exemplo de metaliteratura, já que o seu discurso se debruça sobre a construção literária fazendo-se objeto de sua própria investigação ao teorizar a respeito de sua arquitetura narrativa.

Ao descrever a sua razão de ser como romance, ao tornar evidentes os bastidores da escrita, assistimos, no nível do enunciado e no nível da enunciação, ao estabelecimento do amor como *leitmotiv* da obra e à migração do personagem de Fernão para os labirintos da escrita romanesca: sem abjurar da sua vocação de artista plástico, ele deixa de ser “um escritor frustrado”, escreve a sua história, elege o tom de oralidade como artifício construtor da narrativa para poder contar a sua história de um amor feliz, mesmo que para concluir ser esta opção uma via sem saída, já que para perceber com Y a dimensão desse conceito, seria também, como Orpheu aprender a perdê-la. Y, a mulher que lhe era

---

<sup>49</sup> MOURA, Vasco Graça. *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros*. Porto: Brasília Editora, 1978.

inexprimível “plasticamente” – em barro, em mármore ou em gravura – tomou corpo em letra, tornou-se possível através da literatura.

Durante essa pesquisa, buscamos mostrar ainda a inserção de David Mourão-Ferreira no rol dos escritores em que se identifica uma poética imaginante das estátuas. Pensar a alegoria da estátua em *Um Amor Feliz* é compreender a ambiguidade existente entre movimento e estaticidade, pois no romance Y é Galatea, a *estátua movente*. A personagem ocupa, assim, o lugar de um duplo objeto de desejo: como mulher amada e como anseio pelo absoluto da Arte. Como não cansamos de repetir, Y é Galatea que ganha vida, eroticamente, através do toque de mãos do grande amante que é Fernão.

O estudo de Y como apoteose amorosa nos permitiu ainda compreender o caminho ascensional trilhado por Eros, como se nessa escala de ápice do desejo ela se tornasse a idealização suprema, um modelo platônico que não abrisse mão da esfera do corpo para sua ascensão privilegiada.

O entendimento da desmedida da paixão que o narrador experimenta por Y é o que o impele a rever as outras anteriores experiências amorosas que passaram por sua vida. Como um Don Juan que alinhasse num livro os nomes das mulheres que possuiu, em *Um Amor Feliz*, Fernão utilizou a estratégia de recorrer ao abecedário para identificá-las como incognitas matemáticas, enigmas a serem decifrados.

Com a porta que Y lhe abre para transcender as relações mais ou menos circunstanciais, mais ou menos permanentes, pretendemos analisar o lugar da memória no romance como meio de conhecimento do outro e de autorreconhecimento. Ao deixar-se ser invadido pela memória das mulheres que foram importantes em sua vida, Fernão expõe-se a si mesmo e deixa entrever a existência de um trauma edípiano que tem início na infância, quando aos seis anos de idade perde a mãe para o padrasto.

O romance é, portanto, mais que um romance erótico, que alinha casos amorosos, é mais que um romance metalinguístico, que se lê a si próprio, ele é também uma aventura pela psicologia do sujeito que narra, que é por sua vez, pelos caminhos que já demonstramos, um alter-ego do autor David Mourão-Ferreira.

Esse trauma nuclear vai-se construindo no romance à medida que se percebe a projeção – ou a procura – da mãe na maioria de seus relacionamentos amorosos: a esposa se erige como símbolo de maternidade de que era carente; a imagem de Y, no que ela tem de belo e de inapreensível, aparece refletida na mãe (seria como a mãe quando se tornasse mais velha); enfim, o fato de recusar, insistentemente, a memória da amante brasileira, Xô, explica-se pelo fato de ter sido ela a primeira a levantar o véu de sua dor recalcada ao lhe desvelar a simbiose entre as figuras de esposa e mãe. A rejeição da personagem é tanta que lhe dá o nome de Xô, expressão usada informalmente na língua portuguesa para indicar o desejo de que alguém ou algo se afaste. De certo modo ousaríamos arriscar que o impulso donjuanesco que impele o escultor em sua busca pela Beleza através de tantas mulheres é proveniente da experiência traumática da perda da figura materna, que acaba por exacerbar quantitativa ou qualitativamente a sua necessidade de posse. Uma espécie de resgate da grande perda fundadora.

As muitas mulheres que teve constituíram, na verdade, uma pedagogia para o amor, o seu abecedário amoroso é necessário para que Fernão aprendesse a ler melhor a sua própria existência. O romance seria assim um aprendizado da leitura de si através das variadas formas de amar, o que se constrói como um “contínuo jogo de espelhos entre as mulheres e si próprio” (JE, p. XXVII) que deixa entrever, como afirma Teresa Cerdeira, “um sofisticadíssimo amor narcísico em que, por uma espécie de multiplicação de miragens, a escrita da vida do eu se fizesse absolutamente obsidiante” (2014, p. 167). Nesse sentido, os espelhamentos consecutivos observados no romance e a estratégia do duplo aí

empregada funcionam como modo de alterização de um sujeito que buscou se ver espelhadamente em outros.

Finalmente, compreender o conceito de “amor feliz” cunhado por David Mourão-Ferreira foi o caminho para desvendar a significação dominante que o tema do amor ganhou no seu romance, ao manifestar-se alegoricamente através de diversos mitos que atravessam culturalmente a narrativa de David Mourão-Ferreira – amor edipiano, amor narcísico, amor donjuanesco. Aprende-se, então, que o amor realizado – o que não significa que seja perfeito ou duradouro – é a grande matéria de romance. A lição davidiana é afinal aquela que percebe que a utopia da plenitude não tem a ver com eternidade: os amores felizes “duram o que duram. A infelicidade começa quando se tenta prolongá-los<sup>50</sup>”.

---

<sup>50</sup> MOURÃO-FERREIRA, D. “Só o erotismo me interessa”. In: Diário Popular, dez. 1996

## 5. Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. (tradução Antônio de Pádua Danesi). São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia do não*. Filosofia do novo espírito científico (tradução Joaquim Moura Ramos). Lisboa, Editorial Presença, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O novo espírito científico* (tradução Antônio José Pinto Ribeiro). Lisboa, Edições 70, 1996
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: - et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, Collection Idées, 1942, p. 102.
- CLAUS, Clüver. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. In: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. USP, 1997.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d’água, 2000.
- FREUD, Sigmund. “O estranho.” In: *Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-269. (Edição Standard Brasileira, vol. 17).
- FRYE, Northrop. *The secular scripture: a study of the structure of romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- GROSS, Kenneth. *The Dream of the moving statue*. New York: Cornell University Press, 1992.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Novo século, 2011.

JAUSS, Hans Robert. “A Estética da Recepção: Colocações Gerais.” In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KEPLER, Carl Francis. *The literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press, 1970.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. “A hermenêutica do mito.” In: \_\_\_\_\_. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis, Vozes, 1977.

LEITE, Ligia Chiapini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.

LUBBOK, Percy. *A Técnica de Ficção*. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

NOVAES, Adauto. (org) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

OLIVEIRA, Ester A. V. *O mito de Don Juan e sua Relação com Eros e Thanatos*. Vila Velha: Opção Editora, 2013.

OVÍDIO. *Arte de Amar. (Ars Amandi)*. Trad. de Natália Correia e David Mourão-Ferreira. Lisboa: Vega, 1990.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra, 2001.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. *A República*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *O banquete*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2011.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.

REIS, Carlos Antônio Alves dos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra, Almedina, 1975.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1986.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2008.

ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, COIGNET, Horace. *Pygmalion scène lyrique*. Genève: Editions Université de Genève–Conservatoire de musique, 1997, p.16.

SARDUY, Severo. “O barroco e o neobarroco.” In: MORENO, Cesar Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.



SCHOLES, Robert. e KELLOG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIEFL, 1999.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Ensaio de Poética e Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

TACCA, Oscar Ernesto. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

### **Sobre o Autor**

ABREU, Maria Fernanda de. “Um amor feliz ou o labiríntico jogo de espelhos de um Narrador a procura do Autor”. In: AMADO, Teresa et al. (org) *Letras, sinais*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

BASTOS, Baptista. “Só o erotismo me interessa”. In: *Diário Popular*, 22 de dezembro de 1986.

BERRINI, Beatriz. “A importância de ser Távola Redonda”. In: *Colóquio Letras*, n. 87, set. de 1985.

COELHO, Eduardo Prado. “David Mourão Ferreira: mar, palavra e memória”. In: \_\_\_\_\_. “David Mourão-Ferreira: leitura de *Os amantes*”. In: \_\_\_\_\_. *O reino flutuante*. Lisboa: Edições 70, 1972.

\_\_\_\_\_. “Escrever”. In: \_\_\_\_\_. *O reino flutuante*. Lisboa: Edições 70, 1972.

\_\_\_\_\_. “Mourão-Ferreira: a Hipótese do Amor”. In: \_\_\_\_\_. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

\_\_\_\_\_. “Quando depois do sol não vem mais nada”. In: MOURÃO-FERREIRA, David. *Os amantes e outros contos*. 3ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MOURÃO-FERREIRA, David. *Obra poética: 1948-1988*. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, maio, 2001.

DUARTE, Noélia. “O Decálogo de David Mourão-Ferreira: formulação de uma poética”. *Formas Breves*, nº1, p. 151-162 – dez. 2003

GARCIA, José Martins. *David Mourão-Ferreira: a obra e o homem*. 1. ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

\_\_\_\_\_. *David Mourão-Ferreira: narrador*. Lisboa: Vega, s.d.

- GUEDES, Teresa Moura. “O mito afirmado de Um Amor Feliz”. In: *Colóquio Letras*, n.97, mai-jun de 1987.
- LEPECKI, Maria Lúcia. “Espaços e horizontes”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 145-146, p. 277- 285 jul.-dez. 1997.
- MALHEIRO, Helena. *Os amantes ou a arte da novela em David Mourão-Ferreira*. Vila da Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, maio, 1984.
- MARQUES, Teresa M. “Clave de sol – chave de sombra: uma leitura edipiana de Um amor feliz, de David Mourão-Ferreira”. *Navegações*, Rio Grande do Sul, n. 1, v.6. 2013
- MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências dominantes da literatura portuguesa dos anos 50*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.
- MARTINS, Serafina. “Nada se iguala, tudo se equivale”. In: AMADO, Teresa et al. (org) *Letras, sinais*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- MERÍZIO, Vilca M. *A história de Um Amor Feliz*. Florianópolis: Ed. da autora, 2004.
- MOURA, Vasco Graça. *David Mourão-Ferreira ou a mestria de Eros*. Póvoa de Varzim: Brasília Editora, 1978.
- PACHECO, Fernando Assis. “David Mourão-Ferreira: porque a música é esquiva”. *Jornal Ilustrado*, 2 de junho de 1989.
- PEREIRA, Luci Ruas. “Um Amor Feliz, de David Mourão-Ferreira”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 145-146, jul.-dez. 1997.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. “Segunda metade do século: poesia”. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.
- SEIXO, Maria Alzira. “Os dedos quentes de julho: leitura de um conto de David Mourão-Ferreira”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 145-146, p. 288-303, jul.-dez. 1997.
- SILVA, Edson Rosa da. “A boca: um conto-puzzle de David Mourão-Ferreira”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 63, p. 25-31, 1981.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. “David Mourão-Ferreira: na poesia amorosa, uma aventura ao lado do canto”. In: \_\_\_\_\_. *O avesso do bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Eros contra melancolia”. *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 17, 423-435, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

SOMAI, Graziana. “Entrevista a David Mourão-Ferreira”. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, n.145-146, jul-dez. 1997.

RODRIGUES, Urbano Tavares. “David Mourão-Ferreira e a Europa: um esteta do amor e da morte”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 145-146.jul-dez. de 1997.

### **Obras do Autor**

MOURÃO-FERREIRA, David. *Os amantes e outros contos*. Posfácio Eduardo Prado Coelho. 10. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

\_\_\_\_\_. *Gaivotas em Terra*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

\_\_\_\_\_. *Discurso Directo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. *Obra Poética- volume II*. Amadora: Bertrand, 1980.

\_\_\_\_\_. *Um Amor Feliz*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

\_\_\_\_\_. *Jogo de Espelhos*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.