

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

Ano 4 - Número 7 - Julho a Dezembro de 2007

[início](#)

A DIÁSPORA POÉTICA: FATALIDADE, HERANÇA E METAMORFOSE DA ERÓTICA CAMONIANA EM DAVID MOURÃO-FERREIRA

Teresa Cristina Cerdeira
UFRJ / CNPq

ABSTRACT – It can be said without fear of making a big mistake that in Portugal the great literature obligatorily makes reference, if not pays respect, to Luís de Camões. My study in this article presupposes the inheritance between Camões and David Mourão-Ferreira in what concerns the love game. From them, I am interested in rescuing relationships of inheritance and metamorphosis as a poetic fatality

Empédocles sustentava que a nossa psiquê, na morte, retorna ao fogo de onde saiu. Mas nosso *daimon*, de uma só vez nossa culpa e nossa potencial divindade, não vem a nós do fogo, mas dos precursores. O que foi roubado deve ser restituído; o *daimon* nunca foi roubado, mas sim recebido como uma herança transmitida na morte ao efebo, ao poeta tardio capaz de aceitar simultaneamente tanto o crime quanto a divindade.

(Harold Bloom)

A tradição amorosa do amor-paixão e de suas transcendências está fundada num eixo que vai, sem cesura demasiado visível, da hierarquia amorosa estabelecida no *Banquete* de Platão até a versão medieval cristianizada, que sobrepôs o espírito ao corpo, as idéias às sensações, o celeste ao terreno, o divino ao humano. Foi esta, brevemente, a herança que a cultura medieval impôs ao ocidente de modo quase indelével.

Mas ao lado dela, de modo mais ou menos clandestino, a história poética da fisicalidade e do erotismo também se foi tecendo, quer no registro satírico (de modo mais evidente, mas possivelmente menos sutil), quer num outro modo de concepção do próprio modelo do lirismo amoroso que só a transição para a modernidade confirmaria. Sade e Sacher-Masoch, por exemplo, abrem expectativas que a psicanálise só faria consagrar quando instituíra conceitos como os de pulsão ou de inconsciente, conferindo ao amor um lugar que não mais se regulava necessariamente pelas leis da mesura afetiva e da sentimentalidade romântica, adjetivo que tomo aqui conscientemente na versão

do senso comum que está evidentemente longe de ser a melhor quando nos defrontamos com a maturidade da lírica amorosa garrettiana, por exemplo, que não hesita em desmontar, em poesia, a hierarquia clássica entre amar e querer, e que enfrenta em linguagem o tacado de experiências como a do desenamorarse, que aposta em outras saídas para o fim do amor que não as catalogáveis do desespero, da ruína, do pranto, da morte.

Gosto de pensar que Camões está audaciosamente no início desse caminho desconstrutor. O terreno da fisicalidade – com valor não inferior ao do terreno da espiritualidade – se escreveria modernamente com Garrett, com Cesário, com algum Nobre, com Florbela e sua *Charneca em Flor*; com Sá-Carneiro e Teixeira Gomes e Jorge de Sena e David Mourão-Ferreira e Helder Macedo e Herberto Helder, na sua iconoclasta intervenção na leitura tradicional dos amores de Pedro e Inês – e refiro-me aqui ao seu *Teorema*, cuja concentração dramática me faz hesitar em inscrevê-lo simplesmente no registro da prosa. Esse caminho incluiu certamente a escolha de desvios, o mergulho em perdições, a inclusão de uma experiência erótica no mínimo heterodoxa para a tradição bem pensante do platonismo e suas transcendências sublimadoras.

O meu recorte pressupõe a herança entre Camões e David no que concerne ao jogo amoroso. Interessa-me resgatar, a partir deles, o elo deste ousado desvio, que os tempos tornaram necessariamente diverso, possivelmente mais no produto final do que no processo que o forjou. São essas as afinidades eletivas que me interessam resgatar na aliança dos dois poetas. Herança e metamorfose como fatalidade poética.

Pode-se dizer sem temor de grande erro que em Portugal a grande literatura obrigatoriamente passa por uma *referência*, quando não mesmo por uma *reverência* a Luís de Camões. Fatalidade inelutável: os grandes textos da literatura portuguesa escrevem-se sempre *com* Camões, muitas vezes até *contra* Camões, dificilmente *sem* Camões. A isto podemos chamar a força do cânone.

E poderíamos imaginar, como explicação perfeitamente lógica e verossímil para este fenômeno, aquela especialíssima conjunção de sinais positivos que reuniram um poeta genial e um momento crucial da história do seu país, conjunção que justificaria por si só a evidência da irrupção, em plena era moderna – a que o humanismo renascentista tinha concedido o estofamento filosófico, cultural, ideológico –, da maior epopéia moderna tecida nos moldes da tradição clássica e, ao mesmo tempo, no desregramento de algumas de suas leis fundamentais. Não serei eu a afirmá-lo, mas antes alguém como Friedrich Schlegel, que no século XIX confessa, sem hesitação, a sua preferência pelo poema épico camoniano diante de outros que a modernidade deu à luz. A propósito de Camões e de seu poema épico *Os Lusíadas*, ele discorre justamente a partir da metáfora da viagem ousada e, acima de tudo, do viajante audacioso que não sucumbe ao limite constrangedor que o medo do novo poderia gerar e procura perder de vista a margem / o modelo para aventurar-se no mar alto, para além da costa conhecida. Ouçamo-lo:

Assim como o navegador audacioso abandona logo a costa para se lançar na vasta extensão do Oceano, do mesmo modo Camões não tardou a perder de vista o seu modelo, no poema em que dá a volta ao mundo com o Gama, através de perigos e de tempestades, até que tivesse alcançado seu fim e que os felizes viajantes tivessem aportado na terra desejada. Assim como os deliciosos perfumes são capazes de fazer reviver os sentidos do navegante aliviando-o das penas que sofrera entre as ondas do mar bravio, anunciando-lhe a proximidade da Índia, assim também um embriagante vapor

parece exalar-se deste poema escrito sob os céus do sul cujas cores
ele é capaz de refletir.

E prossegue:

Não me é, pois, necessário acrescentar que, entre os três poetas
épicos modernos – Ariosto, Camões e Tasso – os louros pertencem
todos, a meu ver, ao segundo. Confessarei por outro lado, e de
bom grado, que em tais julgamentos o sentimento individual
domina sempre, mais ou menos, pois só se pode traduzir em
princípios e idéias fixas um número ínfimo de elementos que
constituem o mérito de um poeta e que seriam capazes de levar a
certas induções; quanto ao resto, é o sentimento que decide. (...)
Quanto a Camões eu diria mesmo que ele merece o nome de poeta
heróico romântico, por ser inteiramente penetrado pelo fogo e pelo
entusiasmo do amor. (SCHLEGEL, 1829, 115-122)

A conjugação benéfica do talento individual e da marca aventureira da história gerou, no entanto, em Camões mais que um indiscutivelmente grande poema épico. Gerou também uma incontornável poesia lírica, estruturalmente nova para o tempo: se, por um lado, o poeta português soube lidar, como convinha às diretrizes do tempo, com a retomada dos modelos clássicos e renascentistas seus contemporâneos, tinha, contudo, como objetivo inesperado, o projeto de saltar sobre eles, inaugurando uma via poética e vivencial personalíssima, tantas vezes avessa ao modelo anterior. Tal estratégia não fazia, aliás, senão confundir alguma crítica mais tradicional que pressentia nele, quando muito, um espírito desassossegado, incapaz de estar afeito à estrutura modelar do neoplatonismo. Se esta lhe chegava, evidentemente, através de dois nomes já, à época, incontestavelmente canônicos – Dante e Petrarca –, o que talvez merecesse ser acentuado é que o desconcerto poético camoniano era antes um seu desafio, e certamente menos incapacidade e mais voluntária infração.

Camões vivia então uma experiência de vida que o afastava da dança da corte. Nascido na periferia dos privilégios aristocráticos, via-se lançado numa vida mundanamente perigosa e aventureira entre as prostitutas dos bordéis de Lisboa, entre gente do povo com quem conheceu uma espécie de submundo lisboeta de que não se afastavam os vícios. E mais, forçado ou não, aconteceu ser ele embarcado para fora do país, mais precisamente para o Oriente, experienciando o que para outros poetas era tão somente história narrada: as dificuldades de uma quase desumana viagem, a exposição aos medos, às doenças, às carências afetivas, à solidão, mas por outro lado o contato com um mundo diverso, de hábitos milenares que ele aprendeu a confrontar com o seu.

Camões foi assim o primeiro poeta da diáspora, que teve a sorte de saber tomar esse destino como veio de aprendizado, radicalizando finalmente a proposta do homem renascentista de conhecer e experimentar. Chegou ao outro lado do mundo como metáfora para chegar ao outro lado de si, enfrentou o mar desconhecido como metáfora do desejo de conhecimento de outros mares simbólicos em que se queria aventurar: o conhecimento do que era diverso de si, do que era o outro de si, a vivência do impacto com a diferença saudável capaz de reverter doenças morais graves como o autocentrismo cultural, a recusa narcisista do que não é espelho, a intolerância com o outro. Camões abriu-se, ao contrário disso, a este outro que o confrontava, e neste sentido, também ao conhecimento do amor que é basicamente o gozo de consentir em sair de si, em abdicar da certeza do sabido para aventurar-se, cegamente, na perdição do desconhecido: “não canse o cego amor de me guiar a parte donde

não saiba tornar-me”.

Num livro tão aplaudido quanto controverso – *O cânone ocidental* –, Harold Bloom põe uma questão, irrespondível na sua totalidade, sobre aquilo que é capaz de atribuir a um autor ou a uma obra o epíteto de “canônico”, e entre as possíveis respostas estaria “aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente” (BLOOM, 1995, 14), que nem precisa necessariamente ser demasiado audaciosa, mas em que deve pairar o “aspecto inaugural de qualquer obra que vença incontestavelmente o *agon* com a tradição, e entre no Cânone” (BLOOM, 1995, 15).

É ainda Bloom – e inspiro-me voluntariamente mais no conceito do que na seleção que ele faz, esta, sim, fatalmente incompleta e certamente parcial – que afirma que “não pode haver literatura forte, canônica, sem o processo de influência literária, um processo aflitivo de sofrer e difícil de entender” (BLOOM, 1995, 17). Camões é indiscutivelmente parte do cânone português e, se ainda não é, certamente que deveria ser parte do cânone ocidental. Mais ainda: se a adequação do tempo e do gênio contribuiu aí para alguma coisa, outros fatores a este se somaram e têm a ver com a sua própria forma de lidar com o tempo, com a memória, com as influências imediatas que se impunham como modelo, partindo delas para atribuir-lhes uma feição muito própria, tantas vezes oposta, tantas vezes contraditória, tantas vezes desafiadora, num salto benéfico do modelo para o novo que não ofusca o modelo, mas ilumina-o de luzes próprias.

E se esse Camões é cânone português, explica-se bem como os poetas portugueses e os de língua portuguesa ainda hoje precisam ir à fonte, beber da água, inquietar-se com o peso da sua influência numa ansiedade benfazeja, porque a literatura forte se constrói sobre os escombros fortes da tradição, não para rejeitá-los, mas para fazê-los vivos nos interstícios da nova voz.

Para exemplificar esse duplo movimento de reinvenção – o de Camões ante a tradição neoplatônica renascentista, e o dos novos poetas em relação a Camões – retomo do grande poeta uma belíssima elegia, aquela que recupera o mito amoroso de Eco e Narciso, e em que o eu lírico – pouco afeito aos autocomprazimentos afetivos que ainda hoje certa crítica teima em lhe atribuir misturando *amador* e *coisa amada* –, em que este eu lírico, repito, opta muito femininamente por uma identificação com o drama amoroso de Eco, condenada a repetir obsessivamente o nome do amado, pois “que de amor descomedido, pelo fermoso moço se perdera” (CAMÕES, 1963). Se esta referência mítica era assim o portal de abertura para a evidenciação dos tormentos do eu lírico camoniano, o que mais me interessa no poema é, contudo, o passo seguinte, com a sua evidente referência a uma experiência de amor, já agora experimentada pelo próprio sujeito lírico, de onde se ausentavam o distanciamento neoplatônico, neutralizador da fúria amorosa, e a própria estratégia de transposição simbólica com que o poeta iniciara a elegia, e que eufemizava a dor ao deslocá-la para um par arquetípico de amantes: Eco e Narciso. Se em termos de uma arte poética renascentista o poeta apontava para o platonismo – que o modelo do tempo impunha como vertente maior –, fácil será perceber que este lhe servia tão somente como um estágio de ultrapassagem e subversão, que vinham no bojo de uma outra opção poética que aludia a um espetáculo natural presenciado pelo eu lírico, numa cena que estava longe de possuir uma aparência meramente descritiva. Explico-me com a própria elegia:

Ando gastando a vida trabalhosa
e espalhando a contínua saúde
ao longo da praia saudável.

Vejo do mar a instabilidade
como, com seu ruído impetuoso,
retumba na maior concavidade
e, com sua branca espuma, furioso,
na terra, a seu pesar, lhe está tomando
lugar onde se estenda, cavernoso.
Ela, como mais fraca, lhe está dando
as côncavas entranhas, onde esteja
suas salgadas ondas espalhando.

Falei de uma só aparente descrição, se por descrição entendermos uma parada contemplativa que faz suspender a ação; porque, neste caso, o espetáculo belicoso que se desencadeia entre o mar e a terra – espetáculo descrito pelo olhar invejosamente extasiado do eu lírico – ultrapassa, de longe, uma complacência romântica com a beleza da paisagem. Em vez disso, insere-se, no poema, como metáfora justamente de uma ação, que não é outra senão a de um desejo, frustrado pelos rígidos padrões estéticos e ideológicos a que estavam condenados os poetas renascentistas de inspiração petrarquiana. Em outras palavras, na elegia “Aquele que de amor descomedido”, o eu lírico, incapaz de ver realizada sua paixão – tal qual Eco enamorada pelo incongruente Narciso, que só a si próprio era capaz de ver, espécie de *amador transformado definitivamente na coisa amada* –, desvia sua carência para uma, em princípio, neutra referência espacial que, no entanto, só lá está como potência simbólica de um mar impetuosamente “furioso” que penetra a terra, inundando de “branca espuma” as suas “côncavas entranhas”, numa posse realizada e consentida do objeto amado. Lembremos: “Ela, como mais fraca, lhe está dando / as côncavas entranhas, onde esteja / as suas salgadas ondas espalhando”. Camões, poeta forte confrontado a outros poetas fortes, deixaria também a sua descendência, menos por vontade dogmática de permanência (o que seria em si mesmo um paradoxo se levarmos em conta o modo como ele próprio ascendeu ao cânone), mas porque permanece como “estranheza inassimilável”, em que os outros poetas descobrem o espelho que devem obrigatoriamente quebrar.

Ora, a vertente segunda caberá aos poetas leitores de Camões, que se querem como ele também poetas fortes e que lidam corajosamente com a “ansiedade da influência”. O poeta aqui eleito é David Mourão-Ferreira (1927-1996) e podemos dizer que essa conjunção simbólica tão camoniana de amor e mar será uma combinatória freqüente também na sua poesia. A sensualidade, por exemplo, de um barco-amante, que voga no corpo da amada, nós já a encontrávamos no Camões d' *Os Lusíadas*, onde a "cortadora proa" vai "cortando os mares nunca dantes navegados", mares virgens abertos pelas naus, heróicas certamente, mas terrivelmente sensuais. Se no poema épico é Vênus a escolhida para, no imaginário mitológico, dar azo ao discurso sensual que impele definitivamente Júpiter a aliar-se aos portugueses navegadores, o próprio ato de *abrir e cortar* os "mares nunca de outrem navegados" cede ao jogo dos significantes a função de criar uma sensualidade metafórica que irrompe ao final em plena potência na Ilha dos Amores, onde caberia mais uma vez à natureza a função primordial de reiterar o erotismo dos heróis. E também na elegia “Aquele que de amor descomedido”, o poeta assume a sua inveja ao evidenciar a fantasia erótica em que o espetáculo descrito pelo mar entrando na terra funcionaria como um modo de metaforizar o seu próprio ímpeto erótico, que o constrangimento do modelo neoplatônico obrigava a sublimar na estratégia de deslocamento da cena amorosa para a cena natural. Ouçamo-lo aqui a tornar explícita a sua metáfora:

A todas estas cousas tenho inveja
tamanha, que não sei determinar-me,
por mais determinado que me veja.

A reiteração da presença obsidiante da metáfora do mar na poesia portuguesa é hoje quase uma *palissade*, quer dizer, uma dessas verdades que por tão óbvias parecem inutilmente repetidas. E, no entanto, o que poderia parecer uma obviedade porque, em conclusão apressada, o mar parece ser uma referência poética e uma metáfora que atravessam todos os tempos, os estilos e as culturas, parece ganhar sentido quando se descobre que, por exemplo, o mar não é assim tão freqüente na literatura brasileira do romantismo, e tomo como base um ensaio de Antonio Carlos Secchin (2003), cujo título é justamente “Um mar à margem”, e que constata a ausência – ou pelo menos a freqüência mínima – da imagística marinha na poesia romântica brasileira. Por outro lado, me lembraria, não como especialista, que não sou, mas como ouvinte atenta dos que se debruçam sobre a produção das literaturas africanas, que o mar, possivelmente por ter sido durante séculos o espaço do colonizador, fica minimizado por longo tempo em grande parte dessas literaturas, em que cabe à terra o privilégio de simbolizar o grande ventre materno africano.

A relação íntima entre o mar, a viagem e o amor é uma marca portuguesa que Camões soube certamente exacerbar e que outros, depois dele, herdaram como uma quase fatalidade literária. David Mourão-Ferreira guarda, também ele, as marcas desse país de marinheiros, e faz passar pela metáfora marinha as mais ousadas descrições eróticas da sua poesia. A poesia amorosa de David Mourão-Ferreira fala de amor, de mar e de poesia: de um amor todo paixão, gozo, e erotismo; de um mar de fascínio inelutável, espaço de sedução cultural, metáfora fatal da experiência poética; e de uma poesia que alia ao trabalho intelectual da sua urdidura valeriana a sensualidade de uma experiência que se reconstrói na palavra. Refiro-me, entre outros muitos possíveis exemplos, ao poema "Re(li)gata", certamente um dos mais bem acabados da sua lírica amorosa, em que já o título reúne claramente os semas da navegação religiosa; da ligação do barco e do amor; da heresia de um altar que é a própria amada; de uma "religião", enfim, que é experimentada na navegação do corpo, na "regata". Leio:

Quando em lugar de feltro é de barro de Outubro
o calor interior das coxas habitadas
Quando a língua é um barco avançando no escuro
de um canal de Corinto entre pardas escarpas
Quando o cheiro do mar se desdobra em veludo
Quando rompe na boca o mistério das algas
Quando em baixo o teu pé a triturar-me o surdo
perímetro do sexo encontra a madrugada
Quando mais se aproxima a náutica do culto
Quando mais o altar se mostra navegável
Quando mais eu descubro e restauro e misturo
o ritual do grito o ritual do cuspo
e vês que ninguém mais merece esta homenagem

é que enfim te possuo é que enfim te reduzo
a uma luva uma esponja uma deusa uma nave
(MOURÃO-FERREIRA, 1988)

A navegação da língua / barco pelos caminhos das "coxas habitadas"; o altar

"navegável" até a "crista litoral de súbito ampliada"; mas também as ousadas sinestesias – "Quando o cheiro do mar se desdobra em veludo" –; e o processo anafórico da construção, como uma repetição em crescendo – *quando, quando, quando* oito vezes repetido –; o ritmo ternário da enumeração – *eu descobro e restauro e misturo* – sabiamente separados não por vírgulas mas por espaços em branco em que a respiração se infiltra –; a alternância de outros ritmos binários e quaternários, tudo isso celebra textualmente, na ambiência densa do significante, a posse, o orgasmo, "o ritual do grito o ritual do cuspo", a amada em "homenagem" como "deusa" e como "nave".

David relê Camões de variadas maneiras: quando exercita repetidamente – mais precisamente quatro vezes – o estilo engenhoso da sextina; quando escreve sonetos em que o amor, a viagem e o mar constituem elementos recorrentes do canto; ou quando enuncia uma densidade erótica de altíssimo refinamento poético. Com ele estamos certamente longe e certamente muito perto de Camões. Ele canta conscientemente em *paródia*, etimologicamente *ao lado do canto* ou *frente ao canto*, herdando dele – do canto da tradição – uma fúria erótica traduzida metaforicamente em semas que também Camões utilizara. Afinal, como afirmava Umberto Eco no seu *Pós-escrito a O nome da rosa* (1983, 20), “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada”.

Esta salutar herança não descuida evidentemente de uma apropriação na diferença porque sobre ela, sob o modo do deslocamento e da desinstalação, se insinua a modernidade em que vive o poeta, e com ela as outras necessárias páginas de sua biblioteca pessoal que o ajudaram a construir seu mosaico poético. Por isso é que David escreve reescrevendo. Não mata a tradição nem age sobre ela como rapina. Ao contrário, ousa enfrentá-la, para tê-la como referência, como uma medida de gigantes, e mesmo assim ousando estar ao lado, cantar ao lado, para de dentro do já visto, enunciar *como se fosse a primeira vez*, num *como se* absolutamente consciente de seu valor aproximativo de fingimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BLOOM, Harold. Apophrades ou o retorno dos mortos. In: _____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovsky. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 181.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CAMÕES, Luís de. Aquela que de amor descomedido. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1963. p. 349.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Obra poética*. Lisboa: Editorial Presença, 1988. p. 215.

SCHLEGEL, Friedrich. *Histoire de la littérature ancienne et moderne*. Trad. W. Duckett. Paris: Th. Baltimores Libraire / Genève, Cherbuliez Libraire,

1829. Ch. XI, Tome 2.

SECCHIN, Antonio Carlos. Um mar à margem – o motivo marinho na poesia brasileira do romantismo. In: _____. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 21-36.