



Sem tabus: o (homo)erotismo em David Mourão-Ferreira

Lola Geraldês Xavier

Escola Superior de Educação de Coimbra

PALAVRAS-CHAVE: *OS AMANTES E OUTROS CONTOS*, *MÚSICA DE CAMA*, SENSUALIDADE, EROTISMO, ONÍRICO, FANTÁSTICO.

KEYWORDS: *OS AMANTES E OUTROS CONTOS*, *MÚSICA DE CAMA*, SENSUALITY, EROTICISM, ONEIRIC, FANTASTIC.

David Mourão-Ferreira (1927-1996) é considerado pela crítica literária um dos escritores portugueses eróticos mais significativos do século XX. Neste texto, aborda-se a relação dialógica que o livro *Os Amantes e Outros Contos* estabelece com a antologia poética constituída por cem poemas e publicada em 1994, *Música de Cama*. O livro de contos foi publicado pela primeira vez como *Os Amantes*, em 1968, contendo cinco dos oito contos que posteriormente se publicaram na edição completa de 1974, com o título que hoje conhecemos.

1. EROTISMO

Os versos «Ninguém nos vem em socorro/ Ninguém nos liberta os braços/ Há dois milénios que somos/ os amantes soterrados» (Mourão-Ferreira, 1994: 87), abrem «O romance de Pompeia» e sintetizam metaforicamente os destinos dos amantes da antologia *Os Amantes e Outros Contos*. As personagens que se relacionam afectivamente entre si em quatro dos oito contos não apresentam nome («Nem tudo é História»; «Agora que nos encontramos»; «Trepadeira submersa»; «Os amantes»), sendo essa uma forma de despersonalização, por um lado, e, por outro, de generalização das suas estórias infelizes,

sobretudo devido a desencontros. É, por exemplo, o desencontro que se prolonga entre as personagens principais do segundo conto «O viúvo»: «– Oh! Rita... (...) Pensar que andámos sempre desencontrados!...» (Mourão-Ferreira, 1998: 55).

A representação da trepadeira submersa, do conto com o mesmo nome, vai ao encontro da imagem dos amantes escondidos, ocultos, imersos, clandestinos, que perpassa a atmosfera disfórica da generalidade das estórias em que as personagens se cruzam em espaços cosmopolitas e culturalmente ricos. Nas palavras de Eduardo Prado Coelho no Posfácio a *Os Amantes e Outros Contos*: «O espaço multiplica-se e satura-se de múltiplas referências a um real culturalizado» (1998: 150). «Os amantes» é o único conto cujo espaço se situa fora da Europa, na África colonial portuguesa da altura (Angola?). Neste conto pode ver-se a crítica velada à política colonial portuguesa, secundada pelo comentário da professora de «Trepadeira submersa», em discurso indirecto livre¹.

Os restantes contos passam-se em diferentes espaços europeus, em simultâneo, muitos deles. O caso mais evidente é «A boca» que sincroniza logo no primeiro parágrafo várias cidades: Lisboa, Bruxelas, Sevilha, Florença, Berlim, Roma, Paris. A par destas cidades são várias as referências culturais a livros, música, imprensa, etc., e a profusão de intertextualidades linguísticas e literárias que se criam com Catulo, Nuno Fernandes Torneol, Dante, John Donne, Baudelaire, Rainer Maria Rilke e Octavio Paz, num conto em que a boca é o instrumento não só de prazer, como de cultura.

São vários os *leitmotive* nestes contos, como destaca ainda Eduardo Prado Coelho no Posfácio do livro: «luvas»; «carros», «motorista-porteiro», «madeira encerada», «mar», «mãe», «memória», «morte», «mármore». A presença obcecante da água, através do aquário em «Trepadeira submersa» e «Nem tudo é história», da água estagnada dos lagos, da presença quase constante do mar, directamente ou evocado, remete-nos para as energias inconscientes, secretas e desconhecidas, bem como para a instabilidade das relações descritas, ao Inverno dessas relações e, por consequência, à sua brevidade e/ou finitude.

A água está ainda associada à valorização feminina, sensual e maternal, que desperta a libido. Em oposição, a imagem do fogo, da paixão fulgurosa, está quase ausente nestes contos.

É a metáfora do mar, por exemplo, que está presente no enlace dos amantes no conto que dá título à obra:

¹ «Que, finalmente, o único irmão que tinha, bastante mais novo, e que estava destacado em África, lhe chegavam de avião, todas as semanas, as mais frescas notícias da *Idade da Pedra*» (Mourão-Ferreira, 1998: 89 – sublinhado nosso).

Acabas agora de me puxar para ti, vagarosamente ao longo de ti, num ritmado movimento que ninguém te ensinou, que retomas sempre com igual cadência e de que nunca inteiramente te aperceberás. (...) Começa o mar a castigar-te os flancos e a resumir, em poucos minutos, uma sonâmbula evolução de muitos milénios, convertendo em pedra o que era peixe, desfazendo em areia o que foi pedra, incorporando cada vez mais pó no volume das suas águas... (Mourão-Ferreira, 1998: 122-123)

A incompletude do eu e a «sua ânsia de conhecimento através da paixão, como pela certeza de que a paixão é a melhor/a única forma de conhecimento» (Amaral, 1989: 63) invade o universo narrativo e poético da obra davidiana e inunda a narrativa de lirismo. O conto «Os amantes» é o melhor exemplo disso.

Nos contos, é, pois, o corpo que está em evidência, na poesia a comunhão que se estabelece entre os amantes transcende o sexo: «Deitas-te E logo a tua/ alma cintila» (Mourão-Ferreira, 1994: 125). É na poesia que a fusão entre corpo e alma melhor se exprime: «Saber como é o teu sexo/ no centro da tua alma// e como dentro do sexo/ Continuas a ser alma// Esta a sede do meu sexo/ a fome da minha alma» (ibid.: 135). Daqui também a ternura que perpassa os amantes dos poemas davidianos e que o poema «Ternura» (cf. ibid.: 45) sintetiza, mas que nos contos apenas é notória em «Ao lado de Clara» e em «Os amantes». Neste último o comprometimento do narrador com a amante é não só carnal, como ideológico e solidário: «Mas precisava que tu soubesses; e que soubesses que era por ti, sobretudo por ti, que eu decidira contribuir para libertar a gente da tua raça, da raça da tua mãe» (Mourão-Ferreira, 1998: 122). A relevância da amada, intensificada pela repetição dos deícticos de segunda pessoa do singular, culmina na última lembrança do narrador, numa morte que une os dois amantes, numa imagem que faz lembrar o final de Romeu e Julieta: «E finalmente deito-me a teu lado. Não sei bem se a teu lado ou se dentro de ti» (ibid.: 136). A polissemia desta última expressão («dentro de ti»), erótica, psicológica e lírica, evidencia a fusão dos amantes e a importância que a mulher assume no destino do narrador, encerrando simbolicamente o conto e o livro.

A comunhão do corpo com a alma na poesia davidiana contrasta com os sucessivos encontros carnavais dos contos, dando-se, aí, relevo ao encontro/desencontro entre os corpos, numa atmosfera fantástica em que se insere a pouca acção narrativa.

Muitas das personagens, masculinas, dedicam-se sobretudo à procura do prazer, e saltam de mulher em mulher. É o caso de Adriano, em «O viúvo»; do homem sem nome em «Agora que nos encontrámos»; de Rainer, em «A boca», e de Lépidio, em «Amanhã recomeçamos». O caso mais evidente é o do homem sem nome em «Agora que nos encon-

trámos». Pela forma como a narrativa é conduzida por uma voz feminina (a memória), depreende-se que terá sido um conquistador. O donjuanismo desta personagem (acentuado pelo facto de não ter nome e representar, assim, a generalidade dos Don Juans) faz ecoar o verso de «Ladainha horizontal»: «Tanta cama numa vida!» (Mourão-Ferreira, 1994: 41).

Este é, de facto, a par com «A Boca», o conto mais erótico da antologia. Aqui a mulher sedutora equivale a perigo. A própria metaforização do momento da morte associado a evocações sensuais assume um erotismo tétrico. Pelas evocações do passado percorrem-se várias situações de encontros eróticos: a mulher muito nova da praia da Costa Brava no gesto repetido de todas as manhãs a «entrar e a sair da água, inteiramente nua, lá no fundo da praia» (Mourão-Ferreira, 1998: 66); a rapariga do vagão-restaurante; a rapariga de cabelos «curtos e pretos» (ibid.: 71) com quem desce à cave no Bairro das Janelas Vermelhas, após o espectáculo de *strip-tease*, descalça, «que deve estar nua, inteiramente nua, sob o casaco de peles» (ibid.: 70).

Se nos detivermos neste momento do conto, na descrição da passagem do homem sem nome pelo longo corredor da cave até ao quarto do fundo, assiste-se ao erotismo levado ao extremo da violência na gradação que se cria pela enumeração sucessiva: «Dos gemidos entrecortados que emergiam do primeiro compartimento tem-se passado para gritos roucos, para silvos, uivos, obscenidades, berradas numas poucas línguas» (ibid.: 73). O jogo que, finalmente, se segue, entre o vestir e o despir, expõe a rapariga que inesperadamente surge do alto do palco: «vestida (...) exactamente quase despida» (ibid.: 74). Trata-se de uma «fêmea de tipo planturoso, a avaliar pela extrema vitalidade do rosto carnudo, pela indolência felina dos cabelos ruivos e muito compridos, pelos generosos volumes que se adivinham sob o casaco preto, pelo próprio modo ondulante (...)» (ibid.). Este atordoamento de «esplendor sensual, de irradiação erótica» (ibid.) define e transcende o ideal de beleza do homem sem nome: «a intensa bestialidade, cor de fogo, desse púbis imenso, desse ventre espaçoso mas tão liso, desses peitos pesados e contudo tão erectos» (ibid.). No entanto, esta descrição onírica entronca no fantástico pelo desfecho do episódio: «sobre o forro preto e ainda ondulante, a forma desengonçada de um enorme esqueleto. Mas também a cabeça, os cabelos e as feições desapareceram de todo, para darem lugar a uma simples caveira» (ibid.: 75). Assim como em «Os amantes», a relação erotismo–morte percorre este conto desde o início até ao final, mas ao contrário daquele, aqui o erotismo é muitas vezes gratuito e inconsequente, não se verificando qualquer tipo de comprometimento espiritual do sujeito.

Este descer à cave e consequente queda, qual descida aos infernos, contrasta com a subida ao sótão de Eurydice no encontro com Rainer, naquilo que é a perda da inocência

pela descoberta do sexo, no conto «A boca». Neste conto, a violência do sexo está igualmente presente na gradação do desejo, na relação entre a boca – humanizada, que funciona como uma personagem – no flanco de Rossana e Rainer: «A boca mordiscava-lhe o polegar, lambia-lhe a palma da mão, para depois lhe triturar os dedos, um a um (...)» (ibid.: 83). Este conto, «A Boca», sobre Rainer e Rossana, dois enamorados ocasionais, que se passeiam pela Europa, é o mais surpreendente da antologia. Rossana tem uma boca alojada na coxa e só Rainer é que tem consciência dela, a própria Rossana não sabe nada do que se passa no seu corpo. Este fenómeno de sincretismo «alegórico-sobrenatural» (Seixo, 1997: 292) mostra reminiscências de Baudelaire no poema «À celle qui est trop gaie», de *Fleurs du mal*: «Pour châtier ta chair joyeuse,/ Pour meurtrir ton sein pardonné,/ Et faire à ton flanc étonné/ Une blessure large et creuse, // Et, vertigineuse douceur!/ A travers ces lèvres nouvelles,/ Plus éclatantes et plus belles,/ T’infuser mon venin, ma sœur!» e estabelece relações de intratextualidade com o soneto «A boca As bocas»: «Apenas uma boca A tua boca/ Apenas outra A outra tua boca/ É Primavera E ri a tua boca/ de ser Agosto já na outra boca» (Mourão-Ferreira, 1994: 70).

Trata-se mais de um sexo do que uma boca, «um hipersexo, um sexo mais completo», como refere David Mourão-Ferreira em entrevista a Graziana Somai (Somai, 1997: 50), evidenciando a sexualidade mais diversificada que a mulher contém em si, mais extensa, a sexualidade feita em profundidade, em completude. O escritor continua na entrevista: «é uma sexualidade interiorizada: é uma fenda, é uma ferida, é qualquer coisa de boquiaberto, mas de profundo, que vai dar muito mais dentro do ser do que a sexualidade masculina» (Somai, 1997: 50). Cria-se assim esta forma de não inibição, a sexualidade em outras partes do corpo, sem tabus, sem bloqueios do sexo assumido/conhecido.

A boca no flanco de Rossana, é, pois, símbolo de lascívia, metonímia da voluptuosidade. Através de libidinosas memórias, Rainer recorda outro amor e enreda-se uma segunda diegese na primeira, a de Agnès, uma estalajadeira numa ilha. O crescendo de erotismo dá-se quando Rainer e a irmã de Agnès, Eurydice, que perdeu a fala em criança devido a um bombardeamento alemão, representando assim o silêncio, a virgindade, o mundo intransponível, que no seu percurso de busca de um Orfeu, descobre os amantes e se funde com Rainer.

2. HOMOEROTISMO

O único conto que talvez não apresente tanto disforismo, terminando com uma ténue e suave perspectiva de futuro amoroso (ainda que duvidoso) é «Ao lado de Clara»: «Mas a mão direita de Clara (...) terá finalmente ficado à espera de que as tuas mãos a recolham.

E ainda nesse instante hesitarás, sem ao certo saberes se a mereces ou não» (Mourão-Ferreira, 1998: 118). É o conto em que o desejo pudico sobressai: «É mais uma vez sentirás o desejo, quase vertigem, de lhe aflorar a mão; de confessares, por essa forma, o que lhe deves na consciência que tens de ti próprio; de sem palavras lhe agradeceres assim o puro modo de existir» (ibid.: 116).

O factor etário está em relevo neste conto de 1974, em que Clara tem idade para poder «à vontade ser filha» (ibid.) do protagonista. Também o protagonista de «O viúvo», Adriano, sofre pela morte de Paula, sua amante, mais nova do que ele. Por sua vez, em «Amanhã recomeçamos», o protagonista gosta de mulheres mais velhas, «mulheres de meia-idade» (ibid.: 115). A maturidade é um dos elementos de sensualidade da mulher davidiana, ainda que possa ser apenas o «começo de maturidade» (ibid.: 124) da crioula de «Os amantes» ou da maturidade instalada da Mulher das suas poesias, como em «Inscrição estival»: «Ó grande plenitude!/ E a tudo,/ a tudo alheio,/ saboreio./ Absorto/ sorvo/ este cacho de curvas/ tão maduras.../ Este cacho de curvas que é o teu corpo!» (Mourão-Ferreira, 1994: 33). Percebemos aqui o jogo de palavras que há-de estender-se a parte da sua obra poética. Nos poemas, o erotismo vem do jogo de palavras, das assonâncias, aliteraões e metáforas, do ritmo impresso à poesia².

Também as repetições, que contribuem para o ritmo, a cadência, estão patentes nos seus contos: «Noites e noites a fio (...) Noites e noites a fio. Noites e noites.» (Mourão-Ferreira, 1998: 29 e 32); «Tão íntimos! Tão íntimos que entretanto se tinham tornado...» (ibid.: 82); «amorosa, amorosa, amorosa.» (ibid.: 92). A repetição, por exemplo, do vocábulo «amorosa» destaca a lateralização do desejo homossexual entre a professora e a aluna do conto «Trepadeira submersa».

Por sua vez, sobre a metáfora na poesia davidiana, Fernando Guimarães refere que

ao tema do amor, que costuma ser o lugar onde o eu dos nossos poetas encontra à sua medida um absoluto, se antepõe à experiência do «infinito pessoal», que o erotismo em nós não deixa de realizar – doseada habilmente por uma metaforização bem contida num mundo imaginário em que as tradições culturais e os mitos clássicos se cruzam com as fronteiras de um quotidiano não abandonado. (Guimarães, 1971: 41).

Esta observação é extensível à novelística davidiana. Os seus contos estão imbuídos de referências culturais europeias e clássicas que se misturam a um real, que por ser, muitas

² Cf. poema X, de *Música de Cama* – Mourão-Ferreira, 1994: 145.

das vezes, onírico e metafórico, liberta a sua narrativa da temporalidade. Assim, o conto mais antigo, «O viúvo», de 1962, continua actual.

A mestria no uso dos recursos estilísticos, tais como a aliteração, assonância, metáfora, já usados na poesia, são transportados para a narrativa dando origem a uma linguagem poética, porque onírica, nos contos que, aliás, quase não têm acção, como refere o autor em entrevista a Graziana Somai: «(...) certos contos para mim, também são poesia (...) a poesia não se exprime necessariamente em verso.» (Somai, 1997: 34). Junte-se também o uso da poesia como forma de declaração amorosa no conto «Trepadeira submersa».

Contribuem igualmente para o ritmo da escrita de David Mourão-Ferreira as assonâncias presentes, sobretudo na sua poesia: «amiga amor amante amada» (Mourão-Ferreira, 1998: 115). Esta síntese, concatenação das várias facetas da mulher e da sua polivalência, coloca em evidência a ternura com que é mostrada a mulher na poesia de David Mourão-Ferreira. A mulher da poesia tem outro calor que não se verifica na figura feminina dos contos. Aqui a mulher apresenta-se fria, com poses rígidas, que se coadunam com um amor esfíngico. São mulheres que já têm atrás de si uma vida complicada, carregada de estórias, com maturidade física, psíquica, intelectual e espiritual. Exceptuam-se Clara, de «Ao lado de Clara» e a crioula, de «Os amantes».

Na poesia, a mulher é sensual, objecto de desejo e de contemplação estética, como sintetiza Urbano Tavares Rodrigues: «a mulher, como objecto do desejo, cantado em todo o esplendor da sensualidade e da contemplação estética, mas também como via para o conhecimento da totalidade do ser, atravessa profusamente toda a poesia de David.» (Rodrigues, 1997: 122). Nos contos, a mulher é objecto de desejo, mas a sua descrição física é muito lacunar. De Rita, por exemplo, de «O viúvo», sabe-se que é «bonita» (Mourão-Ferreira, 1998: 48), sem que a descrição física deixe perceber a noção de beleza implicada, para além da menção aos seus olhos claros.

Geralmente o que é referido é a cor dos cabelos das mulheres. Em «Amanhã recomeçamos» prevalecem os cabelos ruivos, assim como em «Agora que nos encontrámos».

As cores – poucas, quase sempre as mesmas – desempenham papel importante na atmosfera onírico-sensorial da escrita davidiana. Predominam os tons pretos e vermelhos, cuja simbologia desenvolvida entre o luto e o desejo o poema «Contraponto» sintetiza: «Vestido negro,/ cinto vermelho.// Luto precoce da tua carne./ Nele se enlaça/ o meu desejo./ Vestido negro?/ Cinto Vermelho!» (Mourão-Ferreira, 1994: 17). O preto da noite propicia os encontros clandestinos dos amantes. O preto caracteriza os cabelos da prostituta de Amesterdão, de «Agora que nos encontrámos». É o preto da noite e o vermelho dos lábios associado ao erotismo em «Os amantes»: «Olho-te os beiços: digo “morango”.

Olho-te os peitos: e digo “noite”, “roda da noite” a cada um. Olho-te o sexo: repito “noite”, uma vez mais» (Mourão-Ferreira, 1998: 135).

Em «Agora que nos encontrámos», por exemplo, as cortinas e os pequenos candeeiros do vagão-restaurante são vermelhos, destacando, por um lado, a provocação erótica da rapariga que «começa lentamente a desabotoar a blusa» (ibid.: 67). Por outro lado, mostra o perigo do jogo que se estabelece com a desconhecida que «tem já a blusa inteiramente aberta: os seios, grandes e firmes, bronzeados como os ombros, como o resto do torso» (ibid.: 76), e antecipa o sangue resultante dos ferimentos provocados pelo descarilamento do comboio. É o vermelho, ainda, das tentações do Bairro das Janelas Vermelhas, em Amsterdão,

É o vermelho do vestido no erotismo da professora de «Trepadeira submersa», é o vermelho que tudo invade no momento que antecede a recusa da professora em aceder a uma concretização amorosa com a aluna, o vermelho que acaba por simbolizar o interdito pela moral: «E não era só o meu rosto que me parecia ter ficado tão vermelho como o vestido que ela trazia, como o próprio pisa-papéis: era também o mar, era também a água do aquário, era também as lombadas de todos os livros» (ibid.: 92). A narrativa termina com as observações objectivas e sem condescendência da professora aos poemas da aluna. Poemas que servem, aliás, de pretexto para a introspecção psicanalítica da professora, que, por sua vez, também escreve poemas, mostrando-se assim a circularidade do desejo e remetendo para o «socialmente correcto» que impossibilita a transposição da paixão platónica para a realidade. Este conto de David Mourão-Ferreira é singular pelo tema da homossexualidade feminina, tendo em conta a época histórica em que foi escrito (1973). O título remete-nos *ab initio* para a transfiguração do desejo na imagem da trepadeira submersa. Latente e submersa, porque interdita e impossibilitada de expressão pelos valores sociais e morais.

Também o conto «Ao lado de Clara», em que o *voyeurismo* acentua os momentos de erotismo entre as personagens, foca, paralelamente à história, essa homossexualidade:

Ippolita debruçar-se-á sobre o pescoço de Gorella, depois de cuidadosamente lhe amarrar os pulsos atrás das costas; e tratará então de ir colocando, no pescoço de Gorella, com lentidão exasperante, um apertado colar de lascivas mordeduras; e, a seguir, sempre com os lábios entreabertos, vorazmente subirá até à altura do queixo de Gorella; e, por fim, no instante em que a sua língua deixar de obscenamente se revolver na boca de Gorella, romperão ambas numa só gargalhada. (ibid.: 118).

Esta teatralização, qual *mise en abyme*, da relação amorosa entre duas mulheres, nada terá de obsceno no conto «Trepadeira submersa», em que não há concretização sensorial

dos desejos e a declaração amorosa passa por subentendidos e metáforas na poesia que a aluna entregara à professora.

Se em «Ao lado de Clara» a «adoração» (ibid.: 117), feita desejo pudico, não se efetiva, bem como em «A trepadeira submersa», tal não se verifica nos restantes contos. A poesia davidiana testemunha também esta dupla forma de viver o desejo. Por um lado, assiste-se ao desejo mais do que à sua concretização, como sintetiza o verso: «Quis a tua nudez Não quis que te despisses» (Mourão-Ferreira, 1994: 63). Por outro, a cadência do poema «nudez» evidencia a necessidade de concretização amorosa: «A pressa/ com que te despes// Nem na alma te apetece/ qualquer veste// A pressa com que te despes// Até da carne e da pele/ se pudesses» (ibid.: 80).

No entanto, dificilmente se consegue caracterizar fisicamente a mulher dos contos, o que contribui para a descrição misteriosa e por vezes sensual da mulher. A descrição dá-se sobretudo pelo nomear das partes do corpo: «o aristocrático recorte das sobrancelhas, das pálpebras, do nariz, da boca» (Mourão-Ferreira, 1998: 71). O nomear das partes do corpo dá-se também na poesia, mas é aí que a alma assume maior importância. Os versos do soneto «Presídio» sintetizam essa simbiose: «Nem todo o corpo é carne... Não, nem todo./ (...)// Não, meu amor... Nem todo o corpo é carne:/ é também água, terra, vento, fogo...// (...) pois no teu corpo existe o mundo todo!» (Mourão-Ferreira, 1994: 52). Estes versos de *Infinito Pessoal*, escritos entre 1959 e 1962, fazem eco no conto de 1968, «Os amantes»: «e num instante nos encontrámos nos braços um do outro, confundidos e mergulhados um no outro, como se nada mais existisse em todo o mundo» (Mourão-Ferreira, 1998: 122).

3. CONCLUINDO

Em David Mourão-Ferreira, quer nos contos, quer na poesia, o passado assombra o presente: «Ficas onde estás, ó meu passado, e não ensombres o presente!» (Mourão-Ferreira, 1994: 26). A relação entre o espaço-tempo é imbricada, verificando-se a sobreposição entre o passado e o presente. Como refere em *Música de Cama*: «Bem ao contrário/ do que diz Séneca/ mesmo o passado/ é sempre incerto» (ibid.: 110). É esta assombração do passado que se traduz na voz feminina que actualiza o passado e persegue o homem sem nome de «Agora que nos encontramos» no momento que antecede a sua morte.

Ao longo dos contos, o erotismo descreve-se através de um narrador de terceira pessoa do singular, em «O viúvo» e «A boca»; na primeira pessoa em «Os amantes», e em «Nem tudo é história»; no solilóquio da segunda pessoa do singular de «Agora que nos encontrámos» e de «A lado de Clara»; na primeira e segunda pessoas do singular no conto

em diálogo de «Amanhã recomeçamos» e no discurso indirecto livre de a «Trepadeira submersa». No entanto, a utilização da primeira e terceira pessoas dá-se de forma não convencional. O uso da segunda pessoa narrativa torna-se forma socioerótica, comunicação física e discursiva. Assim, o diálogo e o solilóquio aproximam a narrativa do quotidiano.

Resumindo, em *Os Amantes e outros Contos* sobressai o caos, o absurdo, o sem-sentido, o fantástico, através de um emaranhado simbólico de que aqui demos alguns exemplos.

As relações eróticas entre as várias personagens dos contos situam-se entre o desejo e a náusea, que os versos seguintes bem resumem: «Longos rios, as tuas longas pernas;/ e remorsos na margem taciturna.// Do teu corpo que tem a cor do mel, a náusea há-de ficar – não a doçura!» (ibid.: 37).

A complexidade das teias narrativas e a expressão confusa dos desejos das personagens colocam em evidência os estados psicológicos. Sob uma atmosfera disfórica, as personagens sentem o peso da solidão e do sentido trágico da vida. Assim, o amor joga-se na dualidade do prazer e do sofrimento. São contos em que as personagens são arrastadas pela aura de mistério que envolve a experiência erótica, mais do que amorosa. Esses ímpetos eróticos fazem o desejo e a paixão sobreporem-se ao amor. Contrariamente, na poesia de *Música de Cama*, essa busca de amor, enquanto renovação, associa desejo e ternura.

A gramática do eros davidiano joga-se na concisão das palavras, por vezes na falta de palavras, como se de música se tratasse. É, portanto, uma gramática de ritmo, melodia, que aproxima a narrativa da poesia.

Desta feita, David Mourão-Ferreira consegue com a sua escrita acentuar a intemporalidade do erotismo. A escrita davidiana – quer na narrativa, quer na poesia – é uma escrita desprovida de tabus, apresenta-se como forma de subversão contra o moralismo. Os amantes assumem com naturalidade as suas infidelidades, quando caso disso, procuram o prazer, hetero ou homossexual, vestem-se e despem-se sofregamente. Os homens observam sem pudor as mulheres e estas insinuam-se e assumem-se enquanto objecto de prazer. É uma insinuação sobretudo heterossexual, mas também homossexual, em especial nos contos «Trepadeira submersa» e «Ao lado de Clara». A mulher é, assim, o epicentro do erotismo davidiano, independentemente da orientação erótico-sexual que se considere.

É, pois, sem tabus o universo poético e narrativo criado por David Mourão-Ferreira, em que os sentidos apenas conhecem a liberdade de expressão.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Fernando Pinto do (Jan. 1989). «A poesia de David Mourão-Ferreira». *Colóquio/Letras* 107, 60-64.
- BALLESTER, Gonzalo Torrente (1999). *Sobre Literatura e a Arte do Romance*. Algés: Difel.
- COELHO, Eduardo Prado (1998). «Posfácio». In MOURÃO-FERREIRA, David. *Os Amantes e Outros Contos*. Lisboa: Editorial Presença.
- GUIMARÃES, Fernando (Mar. 1971). «Revisão da moderna poesia portuguesa». *Revista Colóquio/Letras* 1, 34-44.
- MARTINHO, Fernando J. B. (Jul. 1997). «Para um retrato do poeta quando jovem: eros, tempo, poesia». *Revista Colóquio/Letras* 145/146, 159-172.
- MARTINS, Albano (org.) (2008). *Homenagem a David Mourão-Ferreira*. Porto: Edições Univ. Fernando Pessoa.
- MOURA, Vasco Graça (Maio 1977), «O amor e o Ocidente na obra de David Mourão-Ferreira», *Revista Colóquio/Letras* 37, 13-23.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1994). *Música de Cama*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1998). *Os Amantes e Outros Contos*. Lisboa: Editorial Presença.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (Jul. 1997). «David Mourão-Ferreira e a Europa: um esteta do amor e da morte». *Revista Colóquio/Letras* 145/146, 120-124.
- SEIXO, Maria Alzira (Jul. 1997). «Os dedos quentes de Julho. Leitura de um conto de David Mourão-Ferreira». *Revista Colóquio/Letras* 145/146, 288-303.
- SOMAI, Graziana (Jul. 1997). «"É que eu gosto de muita coisa, sabe?": entrevista a David Mourão-Ferreira». *Revista Colóquio/Letras* 145/146, 7-80.

RESUMO:

Neste artigo analisa-se o (homo)erotismo na escrita de David Mourão-Ferreira (1927-1996), sobretudo em *Os Amantes e Outros Contos* (1974).

ABSTRACT:

In this article we examine the (homo)erotic relations represented in David Mourão-Ferreira's literary work, especially in *Os Amantes e Outros Contos* (1974).

