



Noélia Duarte  
Universidade dos Açores

## O «Decálogo» de David Mourão-Ferreira: formulação de uma poética

**Palavras-chave:** David Mourão-Ferreira; teoria do conto; "decálogo".  
**Keywords:** David Mourão-Ferreira, short story theory; "decalogue".

**Resumo:** O presente estudo explora a teoria do conto em David Mourão-Ferreira, tal como foi enunciada no "decálogo" que faz parte do prefácio que acompanha a obra *Os Amantes e Outros Contos*. Olhamos, assim, em conjunto, a parte da obra crítica e literária do autor em questão.

**Abstract:** The present study explores David Mourão-Ferreira's theory of the short story, such as it was formulated in the "decalogue" included in the preface to *Os Amantes e Outros Contos*. Therefore, we take a look at part of the author's critical and literary work.

Muitas vezes, o local escolhido para a concretização do discurso sobre a literatura é o próprio texto literário, outras vezes, poderá ser outro qualquer tipo de texto, de índole diversa, que com este relacione. Neste último conjunto, ganham relevo os prefácios, espaços privilegiados para a materialização deste mesmo discurso. É neste sentido que este estudo se propõe analisar o texto que antecede *Os Amantes e Outros Contos*,

de David Mourão-Ferreira: «Para o «Dossier» deste Livro»<sup>1</sup>. Estudá-lo, porém, não significa que somente nos detenhamos no que seria apenas uma leitura imanente do texto em questão, mas sim que o tenhamos em conta também no que o transcende. Isto se justifica porque esta transcendência se revela de especial importância no entendimento da obra mencionada e, sobretudo, na apreensão da totalidade da obra do autor.

Partindo desta consideração, e olhando para os cinco tipos de relações transtextuais que Gérard Genette distinguiu, interessa-nos particularmente a que denomina de paratextualidade<sup>2</sup>. Trata-se de um tipo de relação que o texto em si mantém com o seu paratexto, que se ocupa do seu enquadramento. Este enquadramento tanto pode ser já apontado no título,

<sup>1</sup> Este prefácio autoral aqui mencionado está datado de Outubro de 1981. Para este estudo, utilizaremos, desta mesma obra, a 7.ª edição, da Editorial Presença, 1996. A partir daqui, far-se-á apenas referência ao número de página.

<sup>2</sup> Sobre a paratextualidade, adianta Genette: «Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou alographes, qui procurent au texte un entourage (variable) [...]» (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 9).



ou inserido no interior do mesmo volume, num acompanhamento mais alargado, na forma de prefácio ou posfácio. Como “texto liminar”<sup>3</sup>, o prefácio é também um pórtico que permite ao autor, valendo-se da dimensão pragmática do texto, comunicar com um seu leitor. Podemos também tomar conhecimento de um determinado método de trabalho.

Em determinadas obras, a sua importância vai para além do circunstancialismo de uma mera saudação por parte do autor, ou outro que tome o seu lugar, para adquirir a dimensão de texto fundacional no entendimento da obra que acompanha. É o que sucede com o prefácio autógrafa de *Os Amantes e Outros Contos*, que é, ao mesmo tempo, um estudo sobre a obra e um discurso sobre a arte do conto. Aqui se introduz, sob a forma de um «decálogo», a configuração de uma poética. Sendo esta uma ponderação que parte do pólo produtor, ela acaba por estabelecer uma ligação com outras reflexões do tipo, empreendidas por outros criadores: é o caso de Horacio Quiroga, no seu «Decalogo del Perfecto Cuentista»<sup>4</sup>.

Significativamente, David Mourão-Ferreira dá ao seu texto um título que é já em si uma declaração de intenções. Ou seja, o próprio autor elabora o «dossier» da sua obra, reunindo, no espaço do mesmo volume, o que sobre ela escreve e o que sobre a mesma se foi escrevendo. Tratou-se de juntar o que, à volta do texto, durante a sua circulação, se foi construindo. Para isso, Mourão-Ferreira serve-se do que, de duas entrevistas que deu, na altura da primeira e segunda edições da obra, mais importa para o entendimento da mesma e da visão do autor<sup>5</sup>. Antes, porém, e porque se trata de constituir um «dossier», começa por traçar o percurso acidentado que conheceu o texto, muito devido a circunstâncias de ordem histórica<sup>6</sup>. O autor recorda também, num sinal de reconhecimento, alguns dos trabalhos académicos e jornalísticos que contribuíram para o enriquecimento do seu trabalho.

Nesta perspectiva, a selecção a que foi procedendo é da maior importância, porque irá surgir depois listada sob a forma de um «decálogo». Isto é, os excertos das duas entrevistas dirão respeito a cada um dos elementos deste último. Nas partes seleccionadas, explica, portanto, quase ponto por ponto, o significado a atribuir a cada um dos seus «mandamentos». Muito embora o autor chame, posteriormente, a nossa atenção para o facto de pensar já de modo diferente sobre o que respondeu, o facto é que não é de modo diferente que selecciona as parcelas das entrevistas que deu<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> A expressão é de Genette: «Je nommerai ici *préface* [...] toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède.» (Sobre as diversas funções dos diferentes tipos de prefácios, cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 150).

<sup>4</sup> A forma escolhida por David Mourão-Ferreira para uma reflexão sobre a narrativa breve foi também a escolhida por Horácio Quiroga, no trabalho intitulado «El Manual del Perfecto Cuentista», de que faz parte o «decálogo» mencionado. Este texto de Quiroga, que aborda também aspectos teóricos do conto, contrasta, em determinados pontos, com o de David Mourão-Ferreira. Noutros pontos, porém, demonstra uma afinidade flagrante e de muito interesse na avaliação do pensamento dos autores sobre a sua arte. A título de exemplo, deixamos aqui apenas dois dos dez «mandamentos» do «decálogo» de Quiroga que mais se aproximam dos de Mourão-Ferreira: «III. Resiste cuanto puedas a la imitación, però imita si el influjo es demasiado fuerte.; VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil.» Se as semelhanças são notórias, os contrastes também o são. A falta de espaço, porém, leva a que deixemos a reflexão em aberto. O «decálogo» de Quiroga está na obra *Del cuento y sus alrededores*.

<sup>5</sup> O autor elege duas entrevistas, uma das quais dada a um suplemento literário de um jornal, a outra dada a uma revista: a entrevista que concedeu a Jacinto Baptista, para o *Diário Popular* (de 6-6-1968), e a que concedeu, mais tarde, a Maria Teresa Horta, inserida na revista «Flama» (de 28-6-1974). Estas informações são dadas pelo próprio autor, no prefácio agora em estudo. (cf. p. 13 e 17).

<sup>6</sup> Recorde-se que a 1.ª edição, que recebeu o título de *Os Amantes* apenas, é de 1968, e que a sua 2.ª edição, já *Os Amantes e Outros Contos*, acrescentadas que foram mais três narrativas, é de Abril de 1974. O livro parece, de facto, ter acompanhado uma parte significativa da história recente do país.

<sup>7</sup> Repare-se que as entrevistas são anteriores à escrita do prefácio em questão, datado de 1981, e revisto, em 1988, para a 4.ª edição da obra. O que pretendemos realçar é que, se o seu modo de pensar tivesse sofrido uma tão grande alteração, a selecção teria sido diferente da que aqui se faz.



De clara ressonância bíblica, o «decálogo» pode significar um outro tipo de aliança, já não contraída com Deus, mas firmada entre o criador e a sua arte. Ainda que não se trate de um conjunto de preceitos imposto por outro, o decálogo é um conjunto de regras que reflecte uma disciplina a que se obriga o próprio autor; é também uma planificação, um método de trabalho<sup>8</sup>. Acrescente-se, todavia, que se trata sobretudo da enunciação de uma poética, individual e geral: individual no que revela da concepção estritamente pessoal que, sobre a arte do conto, possui o autor; geral, na medida em que, no «decálogo», está contido o conjunto de elementos que define a narrativa curta. Vejamos que *itens* fazem parte deste mesmo «decálogo», para que os possamos articular com o que dele revelam as entrevistas dadas por David Mourão-Ferreira:

- 1.º Plenos poderes à imaginação.
- 2.º Não utilizar directamente matéria autobiográfica.
- 3.º Não cobiçar os casos do próximo.
- 4.º Não explicar.
- 5.º Antes narrar que descrever.
- 6.º Evitar palavras abstractas.
- 7.º Nunca dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa.
- 8.º Atender a cada pormenor em função do conjunto.
- 9.º Escrever sempre em estado de sonho.
- 10.º Reescrever sempre em estado de vigília. (p. 14)

Antes mesmo que o discutamos, é essencial que tenhamos em atenção o que escreveu o autor, na pequena parte introdutória que o antecede, pois nela se detecta alguns dos pontos essenciais que com ele se relacionam. Diz o autor:

Logo a seguir, inquirido sobre esta nova experiência novelística [*Os Amantes e Outros Contos*] pressuporia uma diferente «arte narrativa», considerei que sim, desde que se entendesse a respectiva formulação como «posterior à elaboração da obra». E acrescentei: «...no fim é sempre possível tomar consciência das «tábuas da lei» de que *sem consciência* nos fomos servindo». Finalmente, convidado a indicar quais aquelas de que, nos contos de *Os Amantes*, *inconscientemente* me tinha servido, apontei-as sob a *precisa forma* de um «decálogo» [...]. (p. 13-14. Itálico nosso.)

Em primeiro lugar, repare-se na insistência colocada na espontaneidade de que se reveste a criação, expressa na ênfase atribuída a uma tomada de consciência posterior a ela *apenas*. O autor faz questão de realçar que não se serviu das ditas «tábuas da lei» e depois procedeu à construção de qualquer das narrativas da obra, mas que as elaborou depois de já terminadas estas mesmas narrativas. Mais importante, e ainda em consonância com a ideia de uma criação liberta de restrições, é a insistência em expressões como «sem consciência», ou no advérbio de modo, «inconscientemente», que a ecoa. Aqui se concentram pelo menos dois dos pontos do «decálogo»: o 1.º e o 9.º Ambos insistem numa arte que não dependa de uma estrita ancoragem realista, mas que opte por ultrapassar uma tal obrigatoriedade. Esta ultrapassagem será o espaço aberto à intrusão do fantástico<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> O autor insistirá, como se verá, no aparecimento destas regras como sendo posterior à criação, mas delas se depreende uma consciência anterior, um conhecimento prévio, que não fere de modo nenhum a espontaneidade que pretende evidenciar.

<sup>9</sup> A afirmação de Valerie Shaw corrobora este nosso ponto de vista: «[...] [T]he short story as an alternative form is implicitly given an even fuller task to perform: it will not only reflect the disturbed, fragmentary quality of modern life, it will deal with "irreality"; a project which clearly includes the possibility of replenishing the elements of fantasy and the supernatural that have been associated with short story since its inception.» (Valerie Shaw, *The Short Story – A Critical Introduction*, London and New York, Longman, 1992, p. 229.).



Às suas anteriores afirmações, acrescenta David Mourão-Ferreira a tal ressalva de que se falou já, considerando que então, isto é, à data do prefácio, 1981, talvez optasse por toda «uma outra ordem de considerações». Colocando-se numa posição crítica ulterior relativamente às afirmações produzidas, questiona-se acerca da abrangência do «decálogo». O que parecia corresponder a uma exactidão, é agora posto em causa, porquanto o seu autor considera a hipótese de ter subtraído, ainda que não intencionalmente, algum elemento do «elenco de “processos” que [foi] utilizando, de modo mais ou menos inconsciente, ao longo da escrita de *Os Amantes*» (p. 14).

Sublinhe-se que, se anteriormente o autor realçava a ausência de consciência como sinónimo de espontaneidade, agora reformula o seu pensamento, e reconhece uma certa margem de incerteza («de modo mais ou menos inconsciente»). O que pretende evidenciar é que se trata de um conjunto de elementos resultantes de uma prática, e não de uma reflexão teórica, e isto é já evidente na oscilação que detectámos. David Mourão-Ferreira sabe-se ciente das regras do género e reconhece que, de algum modo, elas estarão presentes, ainda que a um nível subjacente. A explicitação de uma poética individual, formulada *a posteriori*, não invalida a noção latente de uma poética do género em questão. Acrescentemos, para além disso, que, se a sistematização de «processos» a que se submete a sua arte contrasta de algum modo com o «estado de sonho» a que se refere, não contrasta decididamente com a «vigília» que é o culminar do percurso.

Se, no primeiro dos dez «mandamentos», se fala de uma liberdade necessária, no segundo («Não utilizar *directamente* matéria autobiográfica.» Itálico nosso.), explora-se a questão da maior ou menor vinculação autobiográfica, do ponto de vista da experiência individual isolada, mas também do ponto de vista desta mesma experiência enquanto parcela da vida colectiva. Para o autor, é importante a redução da magnitude deste tipo de vínculo, ainda que ele *indirectamente* lá esteja. O princípio não obriga a uma não inclusão total, mas a uma inclusão indirecta. Neste sentido, vão as palavras de Curt Meyer-Clason, que fazem parte da introdução a uma antologia alemã, de 1972, que reuniu contos modernos portugueses, entre os quais «Os Amantes». Foram seleccionadas pelo autor para que fizessem parte deste prefácio. Referem-se elas à descoberta de um «sentido implícito» que havia passado despercebido ao poder censório da P.I.D.E. Mais à frente, veremos o quanto este mesmo «sentido implícito» se relaciona com o 1.º dos «mandamentos» do «decálogo».

O crítico alemão procede à descodificação da temática do conto, expressa implicitamente, por razões até resultantes de condicionantes impostas pela situação política contemporânea do próprio texto a que se refere. No seu discurso, a dilatação de uma situação particular, a que é vivida no conto pelos dois protagonistas, ganha relevo e projecta-se em direcção a uma situação real. Não se circunscrevendo ao espaço do texto, o seu «Leitmotiv» acaba por ser «a recusa da política colonial do [...] país». A relação dos dois jovens, nesta «história de amor e morte», é um elemento actuante que permite tornar claro o que está implícito. Note-se que, nesta perspectiva, o anonimato atribuído às personagens favorece um alargamento interpretativo, concedendo ao texto um carácter muito mais universal e abrangente. A atribuição onomástica poderia, de facto, fazer da narrativa uma simples «história de amor e morte», o mesmo não acontecendo quando esta surge revestida de uma atmosfera de mistério que origina uma constante deriva de sentidos. Se pensarmos na dúbia situação do narrador-personagem, morto ou ainda a morrer, tudo se torna mais evidente<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Meyer-Clason diz: «Aqui, o leitor só precisa de trocar as palavras-chave para reconhecer o “leitmotiv” do autor: a recusa da política colonial do seu país, e seu desejo de que a África, maltratada pela Europa, comece a emancipar-se. Assim, a mãe da mulata por causa da qual o jovem branco desta aparentemente equívoca história de amor e morte participou, numa zona dos trópicos, na «rebelião dos dezanove», chama-se África, e seu pai, contra cujo dinheiro o jovem vem alertando a sua amante, aconselhando-a a renegá-lo – e esta, para sua satisfação, «começa a reagir» – chama-se Portugal» (p. 11-12).



De facto, a interpretação que Meyer-Clason faz do referido «sentido implícito» já havia sido reiterada pelo próprio autor. Este conto acima mencionado, assim como «Nem Tudo é História», possuem ambos uma quota de vinculação à experiência de vida do autor e à do país. 1968, data da publicação da obra e data do conto homónimo, justifica a incursão, no seu universo ficcional, da que é a posição pessoal do autor. Se, por um lado, nesta mesma altura, a situação interna do país não era de todo ideal – como, aliás, assim continuou a não ser – por outro, a questão do Ultramar adquiria cada vez mais peso<sup>11</sup>.

A agravar a situação, em 1968, a «queda» do Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar<sup>12</sup>, facto que modificaria novamente a situação política do país. O envio de tropas portuguesas para África continua, e as relações entre portugueses e africanos deterioram-se. O tempo passa, por entre movimentos independentistas e tentativas de supressão dos mesmos, com toda a violência que o choque faz prever e cujos resultados todos nós já hoje conhecemos. Daqui resulta que, no interior da ficção, David Mourão-Ferreira recuse, como defende Curt Meyer-Clason, a política colonial do seu país. O próprio, aliás, o afirmaria de modo explícito, posteriormente, em entrevista a Graziana Somai, para a *Colóquio/Letras*<sup>13</sup>, quando questionado sobre se partilhava da opinião daquele crítico. Esclarece que «[f]oi sem dúvida nessa clave, nesse registo, que [imaginou] o conto.» E acrescenta que «tudo o que se passava em Angola era, para [si] uma coisa monstruosa, tal como o que se passava nas outras colónias portuguesas. A guerra colonial foi um flagelo terrível.»

Aliás, o conto representa a tentativa de superação da violência que se fez sentir no domínio do real, actuando a ficção, segundo as palavras de Curt Meyer-Clason, como curativo para a ferida que marcas profundas foi deixando. O texto parece solicitar este tipo de interpretação:

Os teus terrores pareciam ter envenenado por completo as últimas semanas da nossa ligação. Talvez a culpa tenha sido minha: fui imprudente em te haver dado a entender a conjura em que estava comprometido. 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 de tua mãe. (p. 122)

Mais do que isso, trata-se de uma narrativa que nos proporciona o entendimento do 1.º «mandamento» enunciado. A este entendimento, como sucede as mais das vezes, quando se trata de David Mourão-Ferreira, somos levados pelas palavras do autor<sup>14</sup>, que encara o texto como produto da contaminação do modo narrativo pelo lírico. Esta contaminação é passível

<sup>11</sup> Cf., a propósito, a síntese de Oliveira Marques: «O problema principal fora agora transferido da Metrópole para o Ultramar, onde as revoltas africanas, os actos de terrorismo e a participação estrangeira, preocupavam toda a gente. Começavam guerrilhas na Guiné (1963) e em Moçambique (1964), além das de Angola, efectivas desde 1961. Em Macau os Comunistas impuseram a sua vontade (1966), embora tolerando uma soberania portuguesa teórica. Aumentou o número de anos de serviço militar obrigatório, intensificando-se o recrutamento.» (António H. de Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 638-639).

<sup>12</sup> O autor refere ironicamente o episódio da «queda» de Salazar, episódio que conduziu à sua retirada forçada: «Simplesmente, em Setembro, graças ao mau funcionamento de uma cadeira de lona e à “queda” que dela deu então o Presidente do Conselho, logo estas expectativas [as da publicação próxima de *Os Amantes*] se viram goradas [...]» (David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 11).

<sup>13</sup> Entrevista a David Mourão-Ferreira, conduzida por Graziana Somai, *Colóquio/Letras* 145-146, 1997, p. 46.

<sup>14</sup> Diz o autor: «O que tentei nos *Amantes* – não sei se bem se mal – foi uma certa coabitação do poético e do narrativo e até do real e do fantástico ou do quase-fantástico, pelo menos com uma maior predominância do *imaginário*» (*ibid.*, *italico* nosso).



de submeter ao *magnetismo* da lírica o elemento narrativo. Repare-se que já aqui o autor se refere à totalidade da obra, não apenas ao texto que surge referenciado no título. É por isso que essa submissão é sentida noutros textos, nos quais a sequencialidade narrativa é deixada em suspenso, tornando-se o ar que a anima quase rarefeito. No entanto, o facto não implica que o género abdique da narratividade que o caracteriza. Sobretudo, é importante realçar que, para além da «coabitação do poético com o narrativo», Mourão-Ferreira enfatiza a conjugação – relacionada, aliás, com o que antes se disse acerca do «sentido implícito» que governa *Os Amantes* – do real com o fantástico ou «quase-fantástico», mas «com uma maior predominância do imaginário.»

Assim se concede «plenos poderes à imaginação», capacidade de projectar novas combinações. Deste modo, a imaginação é sempre germinação de uma nova criação, de uma nova ficção, independentemente dos moldes em que esta se concretize. Esta cedência de poderes significa também a opção pelo mundo do onírico, o devaneio do mundo do sonho. Aliás, para o criador, onirismo e poeticidade estabelecem entre si uma relação de causalidade, pois a linguagem é «poética porque [é] onírica»<sup>15</sup>.

O conto «Os Amantes» é sustentado por este conjunto de características seleccionadas pelo autor, nomeadamente no que concerne à presença de uma «atmosfera sobrerreal» e ao predomínio do onírico. Há aqui todo um universo que se constrói neste predomínio, onde a sensação do incerto e do misterioso, do entrecruzamento entre sonho e realidade, imperam. Eduardo Prado Coelho, no seu posfácio, afirma que «[...] *Os Amantes* conta-nos precisamente essa travessia para o lado de lá da morte, onde alguém nos fala e descreve o modo como descobre as imagens que mostram a morte que ele já morreu, a morte que ele ainda não sabe que morreu [...]»(p. 145).

No que diz respeito a este ponto, «Nem Tudo é História» apresenta-se como um texto onde igualmente se introduz uma certa dimensão autobiográfica, ainda que apenas indiretamente, subtilmente:

Eu assisti à cena. Nessa tarde, pela primeira vez, o meu pai levou-me com ele a um café em Saint-Germain –, um pequeno café que me pareceu enorme. E tínhamos acabado de chegar a casa. Embora eu contasse apenas dez anos, já pela segunda arremetida a História intervinha na minha existência. A primeira – de que naturalmente me não recordo – tinha sido em 1934, durante os motins de 6 de Fevereiro.

Não admira que eu seja tão preciso, tão rigoroso: foi o dia em que nasci. E mais depressa do que se esperava: a minha mãe, apanhada no remoinho de toda aquela confusão, caiu e desmaiou em plena rua. Acabou por me dar à luz a caminho do hospital. Mas veio a morrer nessa mesma noite.

Muito mais tarde, agora mesmo, noites e noites a fio...Nem tudo é História na vida de uma pessoa. E todavia, bem o sei, também a História pesa muito. (p. 35-36)

Veja-se o jogo – e a palavra jogo faz todo o sentido em relação à obra de David Mourão-Ferreira – que se estabelece entre História, entendida como história geral, e a história, narrativa

<sup>15</sup> Ainda na entrevista a Somai: «-Podemos, efectivamente, falar duma linguagem ao mesmo tempo onírica e poética? -Poética porque onírica: talvez, na maior parte dos casos, não em todos, com a recusa de certos padrões realistas que assinalavam as *Gaivotas em Terra* e indo muito mais para uma atmosfera sobrerreal. Não quer dizer que seja surrealista, surrealista de escola, mas que terá recebido as suas influências do surrealismo [...]» (Graziana Somai, *op. cit.*, p. 46).



que se inscreve no domínio da ficção. Eduardo Prado Coelho torna também claro este entrecruzamento, quando diz que «em tudo o que neste livro se conta, há a história contada e a que a excede, e que é simultaneamente margem da história e história de outra margem incontável – precisamente este esbater das fronteiras do visível que dá pelo nome de “fantástico”» (p. 141)<sup>16</sup>.

Relativamente ao 3.º «mandamento» do «decálogo» em estudo («Não cobiçar os casos do próximo.»), há que ter em conta que se dá sempre relevo especial ao processo de revitalização da escrita, considerando o autor a diversidade requerida pela «arte narrativa» um elemento central neste mesmo processo. A sua posição, neste domínio, é clara<sup>17</sup>. A razão desta diversidade radica na recusa da criação fácil, falsidade que seria «[p]ersistir numa linha já anteriormente “ensaiada”». Daí que se depreenda uma recusa peremptória do estatismo a favor do dinamismo. À margem do que seria apenas reincidência e formalização de uma postura criativa já antes assumida, o autor opta por um distanciamento intencional que o obrigue a não cair numa monotonia repetitiva. Contudo, ressalve-se que, mesmo que faça questão de realçar que «os processos narrativos» utilizados em *Gaivotas em Terra* se demarcam dos utilizados na sua produção contística, cremos ser possível detectar, numa atenção cuidada, algumas afinidades maiores neste sentido<sup>18</sup>.

É evidente a defesa da variação constante da sua arte de narrar, de uma heterogeneidade que se ensaia a cada nova criação. Contudo, necessário será ver que esta mesma diversidade de que fala não exclui de todo a unidade que marca toda a sua obra, quer a poética quer a contística. Entre estas, aliás, firma-se uma comunicabilidade constante. Veja-se o caso, apenas a título exemplificativo, de «A Boca» (*Os Amantes e Outros Contos*), e o poema «A Boca As Bocas» (*Os Sonetos*)<sup>19</sup>, entre tantos outros que se poderia mencionar. Este «não cobiçar» significa, portanto, o recurso à variabilidade da técnica e à variabilidade da matéria do conto, não incorrendo no erro de repetir o que já foi feito por outros e pelo próprio autor. Basta olharmos a esta diversidade dentro da sua produção contística, tanto em *Os Amantes e Outros Contos* como em *As Quatro Estações*<sup>20</sup>. Teremos, então, contos que são relatados numa terceira pessoa,

<sup>16</sup> Por outro lado, e ainda relativamente à presença ténue da história no texto mencionado, escreve José Martins Garcia: «David José da Silva Ferreira, que desde 1992 colaborava na “Seara Nova”, assinando David Ferreira, era Funcionário da Biblioteca Nacional de Lisboa [...]. Por ter participado na frustrada tentativa revolucionária de 7 de Fevereiro de 1927, é demitido do referido cargo, juntamente com António Sérgio, o facto ocorreu uma semana antes do nascimento do primeiro filho». Em nota, ressalva que este mesmo episódio, que marcas deixou em David homem, foi «[transfigurado] narrativamente», como se viu na passagem antes citada.

<sup>17</sup> «Ao ser-me perguntado, por exemplo, a razão de não ter adoptado, nos contos de *Os Amantes*, os processos narrativos que utilizara nas novelas de *Gaivotas em Terra*, tivera ocasião de esclarecer o seguinte: – Porque seria demasiado fácil. Porque seria totalmente falso. Persistir numa linha anteriormente «ensaiada» – e que deu as suas provas, boas ou más – não passaria, em primeiro lugar de reincidir num processo relativamente seguro, que já deixou de ser dinâmico como uma aventura para se tornar estático, passivo como um simples molde... Em segundo lugar, seria viver na ilusão de ainda ser o “outro” que utilizou determinado processo... Não! Não me resigno a escrever como já outros escreveram, mesmo que esses “outros” tenham sido eu» (p. 13).

<sup>18</sup> Maria Alzira Seixo realça a proximidade existente entre a novela «Tal Qual o Que Era», primeira de *Gaivotas em Terra*, e alguns dos procedimentos utilizados pelo autor na sua produção contística: «[...] Talvez devamos exceptuar o primeiro destes textos, porém, onde um processo muito típico dos contos posteriores de David Mourão-Ferreira já se afirma: a tonalização global do texto por uma situação ilocutória central, que em «Tal Qual o Que Era» aparece fundada na fala de uma primeira pessoa interveniente e totalizadora, mas cuja intervenção se limita ao seu próprio discurso [...]» (Maria Alzira Seixo, «Os Dedos Quentes de Julho. Leitura de “Trepadeira Submersa” de David Mourão-Ferreira», in *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Asa Editores, 2001, p. 145).

<sup>19</sup> Vd. David Mourão-Ferreira, *Obra Poética. 1948-1988*, 4.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 267.

<sup>20</sup> Muito embora saibamos que o «decálogo» aponta para o entendimento da obra que acompanha, somos da opinião de que o mesmo, pela generalidade e abrangência que permite, pode perfeitamente aplicar-se às duas obras mencionadas.



como é o caso de «A Boca» ou «O Viúvo»<sup>21</sup>, contos que se apresentam em diálogo, como em «Amanhã Recomeçamos», e outros marcados por uma estrutura dramática, como em «Ao Lado de Clara». Há ainda aqueles onde o implícito volta a actuar no encobrimento de um interlocutor que apenas sabemos lá estar por ser interpelado<sup>22</sup>.

Um número alargado de mutações a que se acrescenta a utilização especial do discurso indirecto livre, na construção de uma atmosfera enigmática, em «Trepadeira Submersa»<sup>23</sup>, ou o conto em solilóquio, «Erika e a Madrugada», no qual a protagonista se enreda num «discurso de si para si», como refere José Martins Garcia<sup>24</sup>. No primeiro, ser-nos-á dada a história apenas nesta “voz dual”, que nos mantém na expectativa; no segundo, o discurso de Erika é o fio condutor.

O 4.º «mandamento» enunciado pelo autor presta-se a uma análise conjunta com os outros quatro que o seguem. «Não explicar»; «Antes narrar que descrever»; «Evitar palavras abstractas»; «Nunca dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa» e «Atender a cada pormenor em função do conjunto» funcionam como uma unidade máxima. A razão deste agrupamento, que não reflecte mais do que a distribuição significativa dada pelo autor, reside no facto de considerarmos esta unidade maior como contendo o que será o núcleo da sua poética individual, mas, sobretudo, da poética do género. Podemos, por conseguinte, acrescentar que se reflecte acerca dos traços intrínsecos da narrativa, acerca dos traços sobre quais se tem debruçado a actividade teórica recente. Se, em certos pontos, sabemos tratar-se de uma posição individual, noutros, como nos aqui apontados, esta posição é ultrapassada.

No seu artigo «Criterios para una conceptualización del cuento»<sup>25</sup>, Carlos Pacheco parece resumir a razão que motivou esta nossa escolha, quando diz que «[...] algunos de sus trazos [da narrativa breve] definitorios apuntan justamente hacia la concisión, el rigor y la precisión.» Isto é, quando o autor refere que «não [deve] explicar», retoma a ideia de concisão que exige o conto; quando diz que se deve «evitar palavras abstractas», é pela defesa do rigor que opta; quando, finalmente, acha que se não deve «dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa», ao mesmo tempo que há que «atender a cada pormenor em função do conjunto», é pela precisão que luta.

Em termos concretos, o 4.º «mandamento» acarreta as seguintes implicações: é ao leitor que cabe a descodificação do implícito, do subentendido, porque estamos perante um género que exige a participação activa do mesmo, e o «não explicar» é condição essencial da brevidade que caracteriza a forma. Importante se torna para o criador o investimento no sentido de apenas aludir a algo que faça parte da história, deixando que o seu leitor se ofereça como

<sup>21</sup> Helena Malheiro vê este conto como um caso híbrido: «[...] este narrador, longe de ser um narrador impessoal, onisciente, como na maior parte das narrações clássicas escritas na terceira pessoa, observa através dos olhos das suas personagens, limitando o seu relato ao que podem ouvir ou sentir os seres que descreve. [...] O narrador aparentemente exterior à narração, não nos ilude: ele usa uma máscara e não passa do próprio Adriano. A instância narrativa desta novela não é a terceira pessoa que aparenta ser, mas sim a primeira pessoa que se oculta por trás do narrador.» (Helena Malheiro, *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 32).

<sup>22</sup> Assim o atesta Eduardo Prado Coelho, no posfácio à obra: «Mas noutros contos o diálogo é implícito, travando-se entre um interlocutor que fala e outro que parece forçado ao silêncio; em *Agora que Nos Encontramos*, o sujeito da enunciação dirige-se a um sujeito inteiramente passivo e desliza sob o rosto dos vários sujeitos dos enunciados de ficção que desenrola.» (p. 147).

<sup>23</sup> Maria Alzira Seixo, a propósito do enigma, faz a seguinte observação: «A construção coesa de Poe, na sua costumada urdidura policial ou fantástica, parece emergir em autores posteriores sobretudo através de um efeito de enigma que pode revestir a modalidade de uma situação inexplicável, se bem que fortemente ancorado no quotidiano, ou, por vezes, de modo mais lato, de um sentido questionado da existência que se apreende não propriamente como situação absurda mas, de forma mais banal, como carente de uma significação imediata ou de vectores de determinação [...]» (Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 146).

<sup>24</sup> José Martins Garcia, posfácio a *As Quatro Estações*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 79.

<sup>25</sup> Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992, p. 13.



participante activo, com o intuito específico de reconstruir, juntando as peças do *puzzle*, o que o «potencial alusivo» apenas deixa entrever. Muitos, de resto, são os autores que parecem partilhar desta nossa opinião, sobretudo por ser esta uma questão que releva da pragmática do conto literário<sup>26</sup>. De facto, a importância do leitor na fruição do sentido do texto não é de somenos importância, porque o próprio texto reclama para si um observador não-passivo, que se deixe guiar pela orientação que lhe foi dada<sup>27</sup>.

No 5.º «mandamento», e tendo em conta o factor compressão subentendido na brevidade do género, o autor reconhece a supremacia do narrar sobre o descrever. O tratamento a que deve ser submetida a narrativa terá que ser coordenado por um número de procedimentos que visem a sua condensação: desde o tratamento do tempo, influenciando a organização da narrativa, com consequências na relação entre história e discurso, e consequente reordenação dos acontecimentos que fazem parte do universo ficcional criado, ao tratamento a que são submetidas as personagens, à configuração sintética do espaço. Deve a narrativa limitar-se ao que lhe é essencial, eliminando o supérfluo e o anódino.

Estamos perante um modelo que se baseia na selectividade, também explicitada no 6.º «mandamento». A recusa do abstracto, aqui, significa a opção pela contenção discursiva, utilizando uma linguagem directa, num estilo igualmente conciso. Há que ter a noção do limite imposto pela própria forma. Uma palavra só adquire sentido se for capaz de explicar o que toda uma frase não consegue. É deste tipo de essencialidade que vive a narrativa breve de David Mourão-Ferreira<sup>28</sup>. Pretende-se, neste processo selectivo, realizar um depuramento da arte do conto que seja também visível à superfície textual, optando por frases curtas, como se defende no 7.º dos dez «mandamentos» do «decálogo», que possam traduzir uma relação complexa, um pensamento difuso<sup>29</sup>.

Evidentemente, todas as questões até aqui levantadas conduzem-nos ao 8.º «mandamento», porque aqui se trata também de pormenores que terão influência em todo o conjunto. Quando se tem em mente a construção de uma totalidade, a proliferação de elementos provoca uma determinada dispersão que acaba por fazer ruir esta mesma unidade. Para o autor, tudo depende da importância que deve ser concedida ao pormenor. A sua arte contística, refere, não surge a partir de uma «ideia» (muito menos de uma tese) [...], mas «a partir

<sup>26</sup> Julio Peñate Rivero coloca a questão nos seguintes termos: «Destaquemos ahora la importancia que posee la categoría de lo implícito y, en particular, la noción de lo sobreentendido, en la pragmática del cuento literario. Reside aquí uno de los componentes textuales que son condición de la brevedad del cuento: le ofrece la posibilidad de aludir eludiendo, de sugerir sin necesidad de mencionar. En ello estriba una de las tareas más exigentes y estimulantes en la elaboración de esta modalidad narrativa: elegir el término y el enunciado de mayor potencial alusivo, teniendo en cuenta tanto su riqueza como su pertinencia.» (Vd. «El Cuento y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», in Peter Frölicher y Georges Güntert, *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien, Meter Lang, 1997, p. 61).

<sup>27</sup> O mesmo autor realça também a importância fulcral do leitor na descodificação do sentido implícito de que acima se falou: «[...] Si, en general, el observador influye en el sistema que estudia, no hará menos el lector del cuento, observador de un sistema que no se mantiene sin su participación e interpretación: el cuento literario no impone sentido sino que ofrece una orientación sobre él» (*ibid.*).

<sup>28</sup> O próprio dá conta desta busca pela essencialidade: «“Trepadeira Submersa” e “Ao Lado de Clara” eram, aliás, muitíssimo mais longos em duas versões primitivas. Num caso e noutro, o que precisamente me interessou foi reduzi-los ao essencial. Sempre profundamente me impressionou esta declaração de Tchekov: “A arte de escrever consiste muito menos na de bem escrever que na de riscar o que está mal escrito”» (p. 17).

<sup>29</sup> Barrera Linares assim o afirma: «[...] La frase breve, la sugerencia, el significar cosas sin expresarlas, parecen requisitos inherentes a su lenguaje (el cuento debe mostrar, no decir demasiado ni explicar). Su sintaxis está constreñida por estructuras oracionales muy concretas y directas, con muy poco o ningún escaqueo retórico. Tal condición viene dada por la exigencia de un ritmo que no admite disonancias.» (Luis Barrera



de um pormenor concreto», com destaque para uma «imagem» singularizada, uma «presença sensorial», uma «atmosfera» envolvente, um «gesto», «uma figura», «um cenário». Enfim, um conjunto de factores individualizados que denota uma preocupação especial com o pormenor de que fala, com o particular, levando-nos a concluir que o seu percurso criativo procede por indução<sup>30</sup>.

Se tivermos em conta as narrativas breves que fazem parte de *Os Amantes*, veremos que, de facto, a atenção dispensada a cada pormenor é um elemento fulcral, não só na construção da própria narrativa enquanto unidade, mas também no que diz respeito ao valor semântico que se vai impondo como determinante. Eduardo Prado Coelho menciona a existência de um conjunto de «elementos itinerantes» (p. 142-145), grupo de unidades que se incorporam na narrativa e que, quanto a nós, adquirem mesmo estatuto de símbolos. São itinerantes na medida em que são «deslocáveis de narrativa para narrativa». As luvas de «Nem Tudo é História» voltam a surgir em «O Viúvo», onde se transformam na presença mortificadora de uma ausência, por serem o único vestígio de Paula, desaparecida tragicamente. Contudo, mais importante ainda, será notar como o «pormenor concreto» funciona como ponto de partida, como acontece com o «automóvel preto» de «Nem Tudo é História», que se volve em imagem sugestiva de uma presença obsessiva como é a do mar: «Mais me intrigava aliás o próprio carro, que parecia ter estado debaixo de água – ou ter sido fabricado no fundo do mar –, embora não apresentasse, na carroçaria, nenhum vestígio de humidade.» (p. 29). A partir daqui, a «envolvência de [uma] atmosfera» marítima é obsidiante: o *capot* do carro é «como um dorso de um cetáceo». Sucedem-se as associações a imagens marítimas: o «flanco», os «peixes», a «guelra», a «sereia», a «concha», o «molusco», as «ondas». No fim, reúne-se um conjunto de factores que nos encaminham para o domínio do onírico de que falava anteriormente o autor. A ficção narrativa breve de David Mourão-Ferreira constrói-se, pois, na envolvência deste tipo de atmosfera que a sugestão de imagens procura fixar, muitas vezes no registo poético que procura.

Eis-nos chegados à polaridade fixada pelos dois últimos «mandamentos» do «decálogo». O discurso sobre a escrita termina no 9.º «mandamento», seguindo-se a breve referência à reescrita, que é o polimento da primeira, e o culminar do percurso. É importante notar que o 9.º e 10.º «mandamentos», no seu conjunto, o binómio «sonho»/«vigília», contém a antinomia que sempre parece marcar a reflexão acerca do fazer literário: o delírio e um certo desequilíbrio, que marcam o entusiasmo do criador, e um determinado autocontrolo, pleno domínio das faculdades do sujeito, que com ele contrabalançam. Dir-se-ia que o autor busca sempre o equilíbrio entre as duas imagens, hierarquizando-as, contudo. A noção de ofício, está, sem dúvida, insistentemente presente no «decálogo», mas não sem que nele se introduza o seu lado complementar: o «órfico». É sob a guarida do poder encantatório do «sonho», do onírico, que repousa o 9.º «mandamento» e desperta o 10.º, numa vigília que é o «ofício» de poeta e contista, ou poeta-contista, se quisermos. Entre estas duas facetas, termina o «decálogo» do autor.

David Mourão-Ferreira incluiu, na sua atenta actividade de crítico, um vasto número de autores aos quais dedicou parte da sua vida, mas, na verdade, esta sua dedicação não deixou nunca que o próprio se desconsiderasse enquanto autor também. Nesta sua faceta, como se depreende da análise aqui empreendida, não deixou igualmente de reflectir sobre a sua própria obra. Considerando-a criticamente, legou aos seus leitores uma herança a ser utilizada na compreensão da mesma, em qualquer das suas dimensões: da poética à dramática.

Linaires, «Apuntes para una teoría del cuento», in *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992, p. 37).

<sup>30</sup> Para que o entendamos, a intervenção do autor é essencial: «[...] quer no que respeita a estes contos quer no que respeita a todos os restantes, nunca é a partir de uma “ideia” (muito menos de uma tese) que em mim se origina o mecanismo de efabulação: é, sim, a partir de um pormenor concreto, da sugestão de uma imagem, de uma difusa ou obsessiva presença sensorial, da envolvência de uma atmosfera, da maior ou menor presença de um elemento concreto, de um cenário que depois me esforço por fixar» (p. 18).



Desta sua generosidade, nasce o prefácio sobre o qual se falou. Através dele, e do «decálogo» que dele faz parte, somos conduzidos a uma compreensão máxima do que foi para o autor o ofício de criar e, sobretudo, dos contornos de que se reveste a poética do conto e a sua poética individual do conto. Esta, aliás, permanece cristalizada na reflexão que o autor aqui deixa aos seus leitores.

## Bibliografia

- COELHO, Eduardo Prado, «Quando depois do Sol não vem mais nada», in *Os Amantes e Outros Contos*, Lisboa Editorial Presença, 1996, p. 139-156.
- FRÖHLICHER, Peter et al., ed., *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1997.
- GARCIA, José Martins, «Posfácio», in *As Quatro Estações*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 69-81.
- GARCIA, José Martins, *David Mourão-Ferreira: A Obra e o Homem*, 1.ª edição, Lisboa Arcádia, 1980.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- LINARES, Luis Barrera, «Apuntes para una teoría del cuento», in *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992, p. 29-41
- LOHAFER, Susan e Clarey, Jo Ellyn (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge e Londres, Louisiana State University Press, 1989.
- MALHEIRO, Helena, *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- MARQUES, António de H. De Oliveira, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 638-639.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Para o «Dossier» deste Livro», in *Os Amantes e Outros Contos*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Obra Poética. 1948-1988*, 4.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2001.
- PACHECO, Carlos e Luis Barrera Linares (org.), *Del Cuento y sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992.
- PACHECO, Carlos, «Criterios para una conceptualización del cuento», in *Del Cuento y sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992, p. 13-29.
- RIBERO, Julio Peñate, «El Cuento y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», in Peter Fröhlicher y Georges Güntert, *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Wien, Peter Lang, 1997, p. 47-65.
- SEIXO, Maria Alzira, «Os Dedos Quentes de Julho. Leitura de “Trepadeira Submersa” de David Mourão-Ferreira», in *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p. 145-156.
- SHAW, Valerie, *The Short Story – A Critical Introduction*, London and New York, Logman, 1983.
- SOMAI, Graziana, Entrevista a David Mourão-Ferreira, in *Colóquio/Letras* 145-146, 1997, p. 9-80.

