



Clave de sol – chave de sombra: uma leitura edipiana de *Um amor feliz*, de David Mourão-Ferreira

*Treble clef – ombre key: lecture œdipienne d’Um amor feliz,
de David Mourão-Ferreira*

TERESA MARTINS MARQUES
Universidade de Lisboa – Lisboa – Portugal



Resumo: Apresentamos uma análise do romance *Um amor feliz*, de David Mourão-Ferreira, de um ponto de vista diferente da sua fortuna crítica. Passa-se de uma leitura linear do *récit*, que viu neste romance uma relação adúltera, para uma leitura mais complexa do valor simbólico da personagem da amante, ligada a uma memória profunda de infância, que camufla e desvenda uma relação edipiana do narrador.

Palavras-chave: David Mourão-Ferreira; *Um amor feliz*; Cristalização da paixão; Leitura edipiana

Résumé: Nous analysons le roman *Um amor feliz*, de David Mourão-Ferreira, d’un point de vue différent de sa fortune critique. On passe d’une lecture linéaire du *récit*, qui a vu dans ce roman une relation adultère, pour une lecture plus complexe de la valeur symbolique du personnage de la maîtresse, liée à une mémoire profonde de l’enfance, tout en cachant et en montrant une relation œdipienne du narrateur.

Mots-clés: David Mourão-Ferreira; *Um amor feliz*; Cristallisation de la passion; lecture œdipienne

*Um amor feliz*¹ é o único romance publicado por David Mourão-Ferreira, escrito a partir de 1982. Trata-se de uma obra centrada na ocultação/ desocultação, desde logo do nome, assumindo certas personagens *papéis-sombra*, que a diegese ilumina. Entre as personagens principais, além da estrangeira e incógnita Y, amante de Fernão, um escultor, são inominadas a também estrangeira Mãe do próprio narrador Fernão; a médica pediatra, sua mulher; a narratária do romance, denominada apenas “Você” que mantém um caso amoroso com um escritor chamado David, autor de obras reconhecíveis na biografia literária de David Mourão-Ferreira.

Porque uma das questões fundamentais deste romance é justamente a (des)nomeação, identitária, convém observar que o nome *Fernão* se constrói com três letras de *Ferreira* e com duas letras de *Mourão*. Quanto à letra “N”, é a que usamos, em genealogia, para indicar filiação desconhecida, incógnita, duplicando outra incógnita – Y. O nome Fernão é assumido pelo narrador, como nome incómodo, devido ao ditongo “ão”, difícil de pronunciar pelos estrangeiros, que sua mãe e Y nunca conseguiram

pronunciar correctamente. Pelos embaraços que tal nome provoca ao narrador, chega o leitor à conclusão de que a sua escolha é fortemente intencional. Repare-se ainda que o nome Fernão está historicamente relacionado com a origem de Portugal, mais precisamente com o nome de Fernão Perez de Trava, conde de Trastâmara, que bem entrou o jovem Dom Afonso Henriques, e os barões do Condado, quando Doña Tareja de León, filha do rei Alfonso VI de Castilla e de Ximena Moniz, por ele se apaixonou. Forte coincidência que, em *Um amor feliz*, Fernão “lute” contra a mãe estrangeira, porque, morto o seu pai, ela lhe tenha dado de prenda um padrasto e uma meia-irmã.

David é um nome que abunda na família do escritor, que no romance assume características que são reconhecíveis no autor empírico. Ao escolher este nome para uma personagem, mais não fez do que construir um jogo de dualidade, e ajuste de contas consigo mesmo, como ele próprio diz, afirmando que David e Fernão são diferentes como duas gotas de água, uma doce e outra salgada.

Fernão cresceu em idade cronológica, mas não cresceu em idade emocional. O cap. VIII revela-se o mais importante do romance, para tentar dilucidar a relação

¹ *Um Amor Feliz*, Lisboa, Editorial Presença, 1986. A paginação refere-se à edição de última mão, revista pelo autor: 9ª edição, Editorial Presença, dezembro de 1994.

de Fernão com a mãe, aos vinte e oito anos, na altura do seu segundo casamento, e assim percepcionarmos a origem da não-adesão de Fernão ao simulacro parental do padrasto e o castigo que pensa dar à mãe com o abandono, ou pseudo-abandono, e não termos nenhuma informação de que velha senhora sequer repare nesse abandono. Pelo que, ironicamente, o castigador é que sai castigado. No presente da narração, a mãe do narrador é uma velha senhora octogenária e doente. O filho imaturo continua a caminhar com o grilhão do ressentimento no pé e, por isso, a sua caminhada é mais lenta e difícil. A recusa de visitar a mãe é a recusa de descobrir que pode não ter razão no que sobre ela pensa e diz. Recusa de aceitar a velhice dela. Recusa de aceitar o seu próprio envelhecimento e o desejo camuflado de prolongar o estado infantil.

Em plena Páscoa a minha mãe caiu à cama com uma pneumonia. Acabei por nem uma única vez a ter ido visitar. Mas fui sabendo pelo telefone, ou através da minha mulher, que felizmente não era nada de grave: o seu rijo arcabouço, quase octogenário, e até aí pouco dado a intimidades com antibióticos, lá reagiu satisfatoriamente a esses novos convívios. (p. 45)

É a doença da mãe que lhe evoca a infância e a perda edipiana, ao ser “trocado” pelo padrasto. Tudo isso funciona como antevisão da morte. O terraço da infância inquieta-lhe a memória repetitivamente obsidiante:

E, por esses dias pascais, com uma frequência bem longe de ser habitual, a repetida imagem de um terraço envidraçado. De um amplo terraço cheio de Sol, mesmo quando corridas as suas muitas e complicadas cortinas. O chão de ladrilhos brancos; cadeiras de verga; vasos de flores; e um triciclo novo a que eu não ligava nenhuma. (p. 45)

O brinquedo, a que não dera importância no passado, adquire-a no presente como indutor do trauma, projectando o valor simbólico negativo de quem lho ofereceu. O defeito do triciclo é apenas o de não ter sido oferecido pelo pai. E porque insiste tanto a Tá em avivar a memória do pai? Desde logo, porque ela é órfã de mãe, detestando a madrasta, e desejando, por um clássico processo de identificação, que Fernão deteste o padrasto. Para tanto, é preciso reavivar constantemente a memória da falecido pai: “Apenas a Tá, por essa época, desejava ainda à viva força que eu me lembrasse do meu pai: ‘O menino lembra-se. Lembra-se, pois. Então não havia de se lembrar? Todo fardado de banco, aqui no terraço, ainda não foi há três anos, a ensinar o menino a andar em cima do outro triciclo...’” O pai é uma nebulosa na memória esbatida da criança, diferida pela Tá. Cria-lhe o mito do herói do Largo do Rato na Revolução de 1927, a primeira contra o regime saído do golpe de 28 de Maio de 1926,

mas reforça-lhe o sentimento de orfandade. É aqui, nesta figura bondosa da Tá, que encontramos a raiz de muita infantilidade futura em Fernão (pouco) adulto. Na mente de uma criança, nada é o que parece. A ama Tá, mãe substituta, é a que “está”. Veja-se a contiguidade fónica com “está”, dito popularmente “tá”. Ela é a mãe presente, a maga que detém o segredo do jogo dos números. Só não sabemos se todo esse poder de “estar” lhe foi concedido ou se o forçou, ocupando o espaço da mãe, suprimindo a sua necessidade de ter um filho:

Do que tinha passado a gostar, sentado no chão ou entre os braços da Tá, era de ir desenhando, em tais dias de Sol, algarismos e letras, sobretudo algarismos, de preferência encavalitados uns por cima dos outros. Um 2, um 8... A Tá insistia em desenhá-los primeiro; depois colocava-os lado a lado, incitava-me a que eu os reproduzisse: ‘Diga lá: vinte e oito... é a idade da sua mãe’. A seguir desenhava um seis; e desnecessariamente acrescentava: ‘A idade do menino.’ (p. 45-46)

A Tá, na sua solicitude, fomenta o complexo de Édipo de Fernão, favorecendo a indissociação mãe-filho. Há boas causas que fazem perversas as consequências. O 6, número matematicamente perfeito, torna-se imperfeito, quando chega o intruso padrasto.

O 28 é que me parecia cheio de graça, com o 2 igualzinho a um cisne que eu tinha visto no Jardim da Estrela, com o 8 a fazer-me lembrar aquele urso de peluche, que eu próprio já tinha esventrado mas em o qual me recusava a dormir. O 6, em contrapartida, só dava ares, e nem sempre, a um espevitado espelhinho oval, de recurvo cabo de prata, que tinha feito a sua recente aparição, a par de outras bugigangas, em cima do toucador da minha mãe. O mais divertido, no fim de contas, sempre era garatujar o 2 e o 8, muito grandes, longe um do outro ou lado a lado como a Tá pretendia, desde que depois pudesse esconder num dos buracos do 8 o tal 6 em ponto pequeno, reduzido até mais não. (p. 46)

O cisne, o urso, a mãe formam a simbolização protectora, o grafismo do regresso ao útero materno: o 2 é o cisne; o 8 é o urso de peluche; o 6 é o espelho. No seu conjunto, simbolizam a beleza, o carinho, a ternura, a imagem, a identidade. Tudo isto se passa, não por acaso, no capítulo 8, que mais não é que um laço deitado, que se chama lemniscata, símbolo matemático do infinito, um absoluto à escala da infância.

Quando pretende fixar os números do telefone de Y, é este jogo dos números que surge involuntariamente na sua memória. O salto rememorativo vai da Y para a Mãe e este facto terá assinalável importância, como adiante se verá. O segredo dos números de que fala o

narrador é uma memória edipiana muito viva, muito nítida e melancólica. Ele mesmo o revelou: “Este absurdo exercício transportava-me, de modo exaltante mas quase doloroso, a um longínquo pormenor da minha infância de que só eu detenho o segredo.” (p. 33).

As cores que identificam Y são um indefinido azul e verde, para além do xaile branco. Vejam-se as cores da mãe e pensemos que Y é dependente do marido e a mãe também o é. Morto o pai, é o padrasto que tomará conta deles. O retrato físico da loura Y estrangeira assemelha-se ao desta mãe italiana:

A minha mãe surgiu então, vestida de claro, verde ou azul, com um chapéu de grandes abas a balouçarem lá no alto dos seus cabelos louros. Puxou-me para junto de uma cadeira, olhando de soslaio os algarismos que eu tinha estado a desenhar; e desatou inesperadamente, na sua voz esquisita, a dizer coisas ainda mais esquisitas: ‘Ah, a idade da mamã... Vês? A mamã está a ficar velha. A mamã precisa de alguém que trate da mamã. Tu também gostas que a mamã trate de ti, não gostas? É preciso haver alguém que trate de nós.’ Aquilo não parecia fazer sentido: era sobretudo a Tá quem tratava de mim. Mas não dei se foi por isso que mansamente me pus a barafustar, reclamando, numa birra ensonada, que a Tá, e só ela, me trouxesse para ali novos lápis de cores. (p. 47)

Qual terá sido o crime desta mãe, crime que o filho não esquece? Consideremos a seguinte frase: “Aflorando-me o pescoço com o seu braço nu, é então que a minha mãe me pergunta: ‘Não gostavas de passar a chamar pai ao senhor doutor?’” Por ingenuidade, ou desatenção, esta mãe faz uma rasura da figura paterna ao nomear outro para o lugar do pai, tanto mais que o pai continua a ter uma aliada na figura de Tá. A criança vê-se, desde logo, dividida entre duas imagens paternas, uma que aceita, mas não conhece, e outra que conhece, mas rejeita. O pai é um herói morto. O padrasto é um “senhor doutor” em traje de cerimónia, que a criança acha ridículo. A desatenção da mãe manifesta-se ainda no facto de só no próprio dia a criança saber o que vai suceder. Uma cadeira geme, representando a criança. A recusa da situação traduz-se na recusa em olhar: “O senhor doutor e a minha mãe estavam a ser muito fotografados. O senhor doutor desejou que também eu ficasse num dos retratos. Mas foi difícil, visto que me recusava a abrir os olhos.” (p. 47).

O próprio título e conseqüente tratamento de “doutor” são estranhos à criança, para quem só o médico é “doutor”. Apesar de associado a doença, o outro é preferível, já que é uma imagem securitária. Este é o homem do olhar enviesado, que lhe oferece o triciclo novo, rejeição metonímica do homem pelo objecto: “Este, não: transpirava muito, não costumava olhar a direito nos

meus olhos. Talvez por isso me tivesse dado para embirrar logo de princípio, com aquele triciclo que me oferecera.” (p. 48)

O romance permite ainda questionar o que é ser mãe, e quem é a mãe. A biológica, a afectiva? As respostas não são tão óbvias como, por vezes, somos levados a pensar. Qualquer mãe que fica para trás na infância vai fazer falta no futuro. E nesse futuro inventa-se de novo, por vezes, na mais inverosímil das mulheres. A um nível linear, Fernão transferiu a mãe para a Tá e da Tá para a pediatra. Mas há níveis subliminares mais complexos onde as transferências se operam. Será ainda outro terraço que induzirá outra memória da Tá, que ele visita.

Muitos anos mais tarde: outro terraço ainda. E a Tá – de cabelos brancos, muito mirrada, quase translúcida, entre a brancura de dois lençóis, emoldurada pela brancura de uma exígua cama de rodas. Venho visitá-la todos os sábados, desde há mais de dois anos, a este sanatório da Parede, limpinho e modesto, destinado a tratamento de doenças ósseas. (p. 48)

O padrasto visto pelos olhos da Tá não é um mau homem, é apenas um homem desapropriado: “Deus lhe tenha a alma em descanso”, diz a Tá. “Até era capaz de não ser má pessoa. [...] O que ninguém me tira da cabeça é que não era homem para a sua mãe.” (p. 48)

As histórias que a Tá lhe contou ficam inscritas sob o signo da incerteza, quando a mãe, já muito doente, delira e reclama que a Tá lhe roubou o filho. A mente perturbada da mãe poderá ser mais fidedigna do que as histórias da Tá:

Numa tarde em que a minha irmã e eu nos encontrávamos junto da sua cama, entrou em grande excitação: pareceu-nos que tentava gritar pela Tá, decerto persuadida que a minha irmã era a Tá, e acusando a Tá de procurar roubar-lhe o amor do filho. Então, repetidamente, pronunciou o meu nome, ainda mais estropeado do que de costume. (p. 280)

Sua mulher, a pediatra, funciona para Fernão como símbolo explícito da mulher-mãe. Ele depende psicologicamente dela e ela cultiva a dependência dele, detendo o poder oculto do silêncio conivente, não perguntando nada sobre como gasta o tempo. A relação entre eles é uma relação de poder construída pelo elemento que parece a vítima, mas que, de facto, domina a relação. A ligação tem vínculo legal forte, mas é de corrente fraca. Ela conhece bem a incapacidade dele para pôr fim à relação, por mais que o desejasse. O forte dele não é escolher, é acumular ou seriar. Fernão desconhece a tirania da passividade, não tomando conhecimento. Existe um mecanismo de tortura e vingança nestas mulheres, deixando o homem na dúvida e, nalguns casos, com o peso

da culpa. Justamente por não ter mãe, a pediatra inventa esse papel para si mesma em *maternage* substitutiva. A atribuição à pediatra do papel de mãe, para toda a gente, é-lhe fortemente conveniente, para se sentir incluído. O tirocínio de mãe fora aprendido com as tias, numa aprendizagem de oblatividade, tornando-se indispensável aos outros: aos doze anos, já fazia de mãe para seu pai. É grande a carência que estes comportamentos implicam e grande é a dependência deles como forma de afirmação. Partilhou o pai com as “madamas”, fazendo a aprendizagem de perder para outrem.

A substituição que Fernão opera na figura da pediatra fica patente num traço comparativo com a sua mãe biológica retratada como paranóica, retrato que não coincide com a sua imagem. Ao transmitir uma imagem da mãe biológica como egocêntrica, Fernão está ainda a acicatar a sua ferida narcísica de um passado não perdoado.

A imagem de Y é frequentemente construída em processo de rememoração, potenciando o efeito da ausência, símbolo e metonímia, incógnita e grafismo da letra, logo transformada em corpo textual, através dos dísticos que a represent(ific)am. No primeiro encontro, é ela quem toma a iniciativa de se lhe dirigir. Ele não sabe quem ela é, por isso, a inventa desde o primeiro instante. Y é apresentada com uma elevação de beleza aristocrática, de “hierática duquesa”. Mas é o lado ingénuo e dependente de Y que deixa nervoso este conquistador de larga quilometragem. Não sabe o que fazer, nenhuma das estratégias habituais parecem aplicar-se a esta mulher de insólita beleza ingénuo. A mãe de Fernão é fundamental para definirmos a sua figura e o pai de Y é-o igualmente, para tentarmos perceber um pouco da sua nebulosa personalidade. A clássica procura do pai no homem mais velho também neste caso se verifica, e com a convivência de Fernão, que subtilmente se insinua no lugar daquele, desejando ter comprado o xaile que ele comprou para a filha. É a morte deste pai que é dada por Y como justificação para a sua friidade inicial, ou suposta friidade, porque tudo é incerto nesta personagem, que não quer comprometer-se com muitas palavras, nem quer deixar entrar Fernão na sua privacidade: “Prometa. Nunca mais. Nunca mais pergunte. A culpa deve ser minha. Foi minha, com certeza. Quando casei, estava ainda muito... Como se diz? Muito *bouleversée* pela morte do meu pai. Só mais tarde, bastante mais tarde, passei a sentir... Comecei a sentir que o meu corpo existia.” (p. 50). O avassalamento da paixão ocorre quando um convence o outro de que penetra na sua mente. Fernão tornou-se dependente de Y: “Pode parecer estranho, pode parecer estúpido. Mas foi a partir daí que tive a certeza de que me seria muito difícil ocultar da Y alguns dos meus pensamentos mais secretos.” (p. 52). A partir daqui, a racionalidade de Fernão

tenderá a libertar-se do jugo da paixão. É preciso cortar o cordão simbiótico que se criou entre eles, que “estão no mesmo sangue”. Quem está “no mesmo sangue” é a mãe e o filho. Só eles. Houve um muro identitário que se saltou, é preciso agora recuar.

No cap. XI, Y tem a primeira crise e são visíveis sinais de descristalização da paixão, começando a surgir indícios de que a deusa tem pés de barro. O atraso dela mostra que o mundo exterior existe e alguma coisa falha. A deusa não prima pela previdência, deixar o carro estacionado, por regra, à porta do amante não é sinal de prudência. Fernão vê-a agora mal, a visão nítida é dificultada pelo Sol:

O Sol, nessa manhã de meados de Junho, quase a pino mas ainda oblíquo (embora no relógio já passasse do meio-dia e meia hora), ofuscava um pouco os vidros da janela e não me facilitava por aí além, sobretudo àquela distância, uma adequada percepção das coisas. Mas acabei por distinguir, dentro do carro, um irizado volume de cabelos louros ligeiramente inclinados sobre o volante. (p. 58)

Y é uma deusa triste e o *evasé* do vestido contamina a evasão que, no plano diegético, em breve acontecerá:

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

Y retrocede e não leva as fotografias do pai, o que prova que não quer demasiada intimidade. Tudo se jogou neste gesto. É o centro geométrico da intriga, em que o romance fica descodificado, sem que o seja ainda. O leitor sabê-lo-á realmente na p. 67.

A insegurança de Y relaciona-se com uma crise da idade, as rugas que vê no seu rosto duplicam as rugas da relação, dificultada pelos ciúmes que tem da narratária, mais nova. A mudança de “estação” corresponde à mudança operada na relação, o amor feliz passou com a Primavera. O calor do Verão afasta os corpos e pede exposição e exterioridade, o Verão não perdoa às relações clandestinas, vividas na sombra. O guetto é forçado a abrir para ao exterior, a narratária provoca ciúmes à deusa da perfeição, que está agora transformada em simples mortal. A beleza efémera das rosas estabelece, para o leitor e para o narrador, o paralelismo com Y:

Então, devagar também, retornei aqui para dentro, desde logo decidido, não sei porquê, a nada dizer à Y de quanto acabava de presenciar. Reparei, entretanto,

que umas flores, aí na jarra, começavam a exalar o odor enjoativo de um começo de podridão. Tratei logo de as deitar fora, como já na véspera ou antevéspera a mulher da limpeza deveria ter feito: era urgente, de qualquer modo, que a Y, ao entrar aqui, não viesse a dar por semelhante cheiro. (p.60)

A chegada será diferente, já não tem leveza, não são como habitualmente “os nós dos dedos tamborilando” na porta, mas, antes, “depois de uma pancada seca, vibrada porventura com a palma da mão bem aberta – o ruído das unhas arranhando a madeira” (p. 60), em presságio de conflito. Ciumenta, começa a beber. Y é humana, mas só agora Fernão o nota. Em vez do encontro amoroso, Y transforma o ninho em montra de loja. Aparece em biquini e, em seguida, coloca em frente um *maillot* branco. É a sua imagem para os outros que está ali a encenar, ao substituir o xaile pelo *maillot*. Sobre o copro nu, o xaile rendado mostrava o que o *maillot* agora encobre. É a idade que a preocupa: “Ah! Porquê? Porquê? Porque é que você não havia de me ter conhecido quando eu era mais nova?” (p. 64)

Fernão procura nela a imagem da sua própria juventude, como indicia a letra da canção que passa na rádio, após a cena do adeus em Sintra: “*You make me feel so young*”. (p. 123) A função de Y é criar-lhe a ilusão da recuperação do passado. Y coincide com a inicial de “*young*”, não por acaso contido na formulação que Fernão usou para classificar uma figura escultórica a representar a família no passado, o artista enquanto jovem, ou seja, a arte a sublimar a vida ainda em subtil intertexto de título joyciano:

De permeio, no entanto, várias observações que até foram sagazes: a semelhança, por exemplo, que logo soube captar, entre a mulher de *Le Couple* e a mãe de *La Famille*, ambas possantes, sólidas, inspirando confiança apesar de um tanto hirtas; a semelhança, também entre o homem do primeiro grupo e o rapaz do segundo, patentemente o filho mais velho deste outro casal, já que os dois exibem a mesma grenha revolta, sugerida por idêntica mistura de entrechocados fios de aço, como se o segundo não passasse de uma recuada versão do primeiro *as a young man*; enfim o aspecto repulsivo do cabeça-de-casal de *La Famille*, cuja cabeça afinal não é mais do que um enorme buraco, só disfarçado, a meio, por uma rebrilhante placa metálica, aliás delgadíssima e susceptível de ser interpretada quer como simples sinal de calvície quer como indício, mais grave, de uma irremediável ausência de massa cinzenta. (p. 122)

Na obra de arte de Fernão, no quadro de família, ela não conseguiu ver mais do que evidente transposição autobiográfica, o que mostra que está de fora, que

não entende a incomunicação. Se ela não percebeu a “inexistência total e absoluta de qualquer ‘ar de família’”, não percebeu rigorosamente nada da vida de Fernão. Ele é uma verdadeira incógnita para ela, um estranho, com quem partilha o divã.

Mas o que afinal sobretudo a impressionou, neste último grupo, foi a inexistência total e absoluta de qualquer ‘ar de família’ entre as figuras que o compõem; e, muito especial, entre as dos dois elementos mais novos desses conjunto ‘familiar’ – os dois irmãos, digamos –, ele já um adolescente em luta aberta contra o mundo, ela apenas ainda uma petiza, não só franzina, também franzina, astutamente arredia, precocemente dissimulada. (p. 122)

Y, que tão pouco percebe das famílias dos outros, procura recuperar o passado na figura do pai, para o qual desejaria ser eternamente jovem e, sobretudo, não ser mais velha do que era sua mãe. Ela quer ser a juventude da sua própria mãe. O espelho da idade não é com Fernão, como à primeira vista parece, e ele, ingenuamente, imagina. O espelho é uma imagem da mãe, uma fotografia da mãe no passado.

Pensei melhor... E não quis que você visse... Que você visse como eu era em solteira. Nem que visse a minha mãe com a idade que eu tenho agora. Foi quando ela nos... Quando ela se separou do meu pai. Estava muito mais nova, nesse tempo... Muito, muito mais nova do que eu estou hoje. Foi por isso. Eu não quis que você visse. Desculpe. (p. 67)

A disputa é consigo própria, ao ver-se mais velha do que a mãe. Não quer mostrar a Fernão a foto da mãe, por temer perder na comparação, por achar que a mãe é mais bonita do que ela. Por sua vez, ele quer também a beleza dela para não se sentir “coiro”.

Fernão-Pigmalião dera vida a uma estátua, ele acha-a linda, mas a estátua acha-se feia. A capacidade de se auto-diminuir é o único aspecto em que Y revela determinação. Mas o erro do inocente narrador é ainda pensar que o que ela pensa o pensa por causa dele. Fernão obliterou um pormenor: o biquini não é para usar em sua companhia.

O capítulo XV é o da autorrepresentação, sob o signo da heteronímia projectando-se e evadindo-se através da “Tabacaria” de Álvaro de Campos. A descristalização torna-se evidente, pela intrusão do mundo real dentro do *atelier* em que a pediatra não entra, “porque é uma senhora”. Ser uma senhora, neste contexto, é conviver com a farsa, não tomar conhecimento. A mulher é elevada, vista de fora, por Y, pela Floripes, a faxineira, a quem tratou da saúde das respectivas filhas. Floripes traz com ela a “*realidade plausível*”.

No cap. XVI, a descristalização é totalmente assumida, Y é uma estátua, deusa apeada do pedestal. Note-se que Fernão pede a Y para ir viver com ele, apenas em estado “uísquico”, o moderno elixir do esquecimento. Y e Fernão têm vidas divergentes e só no *guetto-atelier* elas pareciam convergentes.

Fernão, que tem vivido sempre sob o signo de Peter Pan, pela indecisão de Y, vê agora o mito “Roma para sempre” transformar-se noutra mito – a *Terra do Nunca*, onde sua mulher, a pediatra será a eterna Wendy. Fernão estabelece uma gradação descendente de exigência, com agressão psicológica e incoerência mendicante de afectos de que duvida. É este o mais fiel retrato da incoerência da paixão. Ele quer vê-la fora dali. Ela quer preservar a clandestinidade, não compreende o que ele lhe diz. Fernão idealizara completamente a sua estátua, pois que nada até então revelara sinais de paixão da parte dela, a não ser pelo pai. Fernão está apaixonado pela estátua. Y limitou-se a descobrir que “tem corpo” e a linguagem comunicante era, de facto, a do corpo; Fernão fará agora a catarse do não-dito, do entredito e do interdito. A incoerência da paixão observa-se também no masoquismo de aniquilamento do Presente. A paixão é totalitária, quer o Passado e o Futuro, mas descarta frequentemente que esse Futuro tem de ser alicerçado no Presente, neste caso, frágil. A crise que se desencadeia é puro masoquismo, “maceração”, para pôr a situação à prova-limite. Colocar-se no risco da perda, para obter duvidoso ganho, é a lógica da paixão. Fernão, através de Y, queria vampiricamente rejuvenescer através dela, mas o sangue dos outros nunca é o nosso sangue.

Fernão não compreende o mundo dela, idealizou-a de tal forma que não vê que Y é uma mulher acorrentada ao marido – as empresas vêm da família dela, mas é ele que as administra, ao que parece. O leitor saberá, mais tarde, da existência do tráfico ilícito em que este marido está envolvido.

Outro pormenor não despreciando é o do real aspecto físico de Y, sempre filtrado pelo narrador. Sofrerá Y de distorção da imagem corporal? Ou será Fernão que sofre de visão distorcida pela paixão? Terá a paixão cegado Fernão, que vê beleza onde ela não existe? Y ou Fernão, alguém sofre de distorção de imagem. Ao leitor não é dada qualquer segurança *efectiva* sobre a real imagem de Y, que se assume como personagem-montra, auto-identificada com o troféu de caça. A sua argumentação é resultado de paixão, “só viver à espera dos dias em que venho aqui ter consigo” (p. 83), ou será antes mistificação? Não poderá tal argumentação ser lida como pretexto (in)consciente para não pôr em causa o casamento? Não será a memória recalcada do trauma de abandono da sua mãe que a faz recuar? Ou será antes uma mulher tradicional, que procura (a) ventura, sem complicação, no *love nest* do *atelier* de Fernão? Seja qual for a resposta, e não creio que o texto

permita uma única e cabal resposta, a conclusão a tirar é que esta personagem não é “tão linear” como parece e que este é um romance muito mais complexo do que parece. Se não tem nenhuma ligação sexual ao marido, o que a liga a ele? Esta estranha mulher pede boleia ao marido para a trazer para Lisboa quando vem encontrar-se com o amante. Todas as declarações que Y fez sobre ele não são de molde a diminuí-lo. Somos cúmplices daqueles cujos segredos guardamos. Y não quer falar dela e do marido, não quer revelar os segredos dele, pede a Fernão que não pergunte nada. Neste registo dubitativo, outra seria a conclusão a tirar do facto de Y não querer ser vista sozinha com Fernão em público. Do ponto de vista de si mesma (para Fernão ouvir), Y assume-se *mulher-troféu*, quando diz que já não está *présentable*. Y parte da concepção de que a mulher tem de ser eternamente bela, mesmo se o parceiro o não é. Mulher sem auto-estima, como é típico em todas as que investem exclusivamente no corpo e diletantemente no espírito, Y é uma personagem não *passable*, como se julga, mas *passée*.

A admissão deste grau de objectualização, por parte de uma mulher, permite ainda ler nesta personagem o drama da implacabilidade do tempo para as *mulheres-troféu*. Y apresenta-se agora como qualquer “coisa” que ainda guarda o brilho do que foi no passado. Y não vê a que é, vê a que foi. Fernão, ao propor-lhe viverem juntos, também não está a olhar para a que ela é, mas para o que ele queria que fosse. A paixão anula o presente, de tanto querer inventar o futuro:

Pois muito bem. Sendo assim, tudo isso vem ao encontro de uma coisa... de uma coisa que ando há que tempos para lhe propor. É a única solução, a mim parece-me a única, para você deixar de se sentir... digamos, tão dividida como se sente. Não é uma coisa, está claro, que se possa fazer de ânimo leve. Mas no que me diz respeito não tenho dúvidas. E você terá todo o mês de Agosto, ou mesmo todo o tempo de férias, para também se decidir. (p. 84)

Uma proposta destas prepara-se, discute-se, sempre a dois. Ainda aqui, Fernão mostra que continua a subalternizá-la. Relativiza a questão com a dimensão subjectiva, sabe que isso não se faz de ânimo leve. Não diz por enquanto qual é a solução. Fica ainda protelada para dois parágrafos abaixo, como prova da dificuldade que ela implica: “E ali continuava a Y, desde há não sei quantos minutos ou quantos séculos, sentada à beira do divã, tão assustadoramente imóvel, tão contraidamente silenciosa. Tive por fim de quase lhe gritar: ‘Ouviu? Ouviu o que eu disse? A única solução é vivermos juntos.’” (p. 84)

Solução para quê? O texto mostra que o romance está acabado, a chegada é o ponto de partida: “Rodou então a cabeça na minha direcção, mas não propriamente para

mim, como se não soubesse ao certo onde se encontrava, como se também regressasse de muito longe – e de repente se apercebesse de que afinal tinha chegado ao próprio ponto de partida.” (p. 91). Perante a reacção nervosa dela, ele continua a falar. Não seria sequer prudente continuar a falar. Há aqui uma dimensão de jogo que não deve ser escamoteada. A hesitação na palavra solução significa que não está convencido dela. A teatralização que todo este discurso subentende vê-se imediatamente a seguir: “Fica-me a impressão de ter debitado esta fala com as entoações todas trocadas. Não me sinto propriamente em grande forma nos últimos tempos.” (p. 84).

Mais do que uma proposta, é uma intimação sem carinho, sem contacto físico. É o contrário de um pedido, é um despique, porque sabe que não vai ser aceite e, mais tarde, ele dirá que não estava a falar a sério. O desinteresse dela é visível na própria rapidez com que se prepara para ir embora. A ausência de resposta chega ser cruel, é patética a sua passividade.

Este capítulo revela até que ponto pode ir a idealização da paixão, como esta mulher não é como a imagina. “Vou fazer o possível... Vou fazer o possível para aparecer no sábado.” (p. 92). No primeiro instante, o narrador nem percebeu que se referia ao *party* em casa dos diplomatas, os latino-americanos. Apareceu na festa à hora do crepúsculo, como na vida de Fernão. É a festa do suplício de Tântalo. Fernão vê Y, mas não pode falar-lhe. A relação entrou na zona de sombra: “Ao passo que a Y desce os degraus, a sombra vai subindo ao longo do seu vestido; e, durante um segundo, só o rosto, só os olhos recolhem e concentram os penúltimos raios deste dia de Sol.” (p. 106).

Na cena do pedido-intimação, pode falar-lhe, mas não a “vê” e não a “ouve”. Os gestos dele negam as suas palavras. Ou os gestos são realmente os mais autênticos. Tudo parece mais um jogo de orgulho do que de paixão. Parece ou é? Por que motivo aquele pedido de vida em comum tem algo de estridente, de *fake*, e não chegou sequer a convencer o leitor da boa-fé com que é feito? Será o resultado do álcool, ou será mais uma demonstração do *clown* que a pediatra afirma que ele é? A falta de convicção é tão evidente, que o leitor já nem estranha quando Fernão, páginas adiante, vai rectificar, dizendo que “estava a brincar”. E porque é que ele nem aí convence o leitor? Porque é evidente que estava a provocar uma situação-limite para encostar Y à parede. E a parede é justamente o lugar onde se encostam os troféus de caça. A reacção (de ausência de reacção) de Y, perante a solução que Fernão lhe propõe, não é a de um ser humano: fica como uma estátua sem vida interior. Fernão tornou-se o seu contrário – antipigmalião –, porque a estátua acabou de matar a mulher. Imóvel e hierática, Y está eternizada em pedra, e a petrificação da beleza é o único amor feliz

e eterno dos amantes. Fernão assume a dimensão do mito de Y: a descristalização aconteceu, as mãos estão na posição defensiva do não-abraço:

Coloco, atrás das costas, ambas as mãos sobre o tampo da cómoda. No rosto da Y, sempre de perfil, as pestanas e as pálpebras e o lábio inferior deixaram subitamente de tremer. Tão imóvel e tão hierática de repente se tornou que doravante se me afigura possível, não que se evolva ou desapareça de um momento para o outro, como há pouco eu temia, mas que pelo contrário ali fique de pedra até à consumação dos séculos, para me sufocar com a visão de que está presente. De que está presente – mas não existe. (p. 84)

A personagem é agora o que queria ser – um troféu mumificado. Y está sem reacção, pregada à parede. Os troféus são representações mortas pregadas na parede de uma sala. Um dos poucos momentos em que Y revela alguma perspicácia é aquele em que comenta o pedido dele como uma espécie de castigo. Que o era, de facto: “Outro dia... sabe? O que me custou, o que me desorientou... foi ter-me dito aquilo com um modo *so angry*. Parecia que me estava a dar um castigo. Eu sei que era o contrário. Mas parecia um castigo.” (p. 120).

Neste romance, quem é, afinal, Narciso? Fernão não quer viver com Y. Fernão quer confrontar Y, dando escape ao seu histrionismo, de mistura com ciúme, mas não por amor dela, apenas por amor dele, por amor do seu orgulho ferido. Fernão, que não aceita o “não” do seu nome, não aceita o “não” de Y, que não aceita envelhecer, com razão ou sem ela. E, quando Fernão diz que se sente “um coiro”, não está ele também a ver-se ao espelho? Ao espelho de Y que ele vê bela e que, aceitando-o, o devolve “passable”? E, sendo assim, ver-se rejeitado por ela terá a ver alguma coisa com ela (*elle-même*) ou terá tudo a ver com a falta do “espelho”, se ela partisse de vez, e partisse a sua imagem, fragmentando-lhe a autoestima?

Perguntas que este romance, tão simples à primeira vista, nos coloca. É a angústia da passagem do tempo que aqui vemos estampada. É a angústia da efemeridade da beleza. É a angústia de Narciso, que se vê envelhecer e, por isso, se ama cada vez menos. Para que Y se destaque, marcada com o timbre da excepcionalidade, não é preciso que seja excepcional, nada aponta, aliás, para isso, basta que, como tal, seja vista por Fernão. Todo o processo de depreciação que se faz das outras mulheres tem em vista enaltecer, fazer sobressair um mito. A distância entre a Beleza e o resto do mundo será tanto maior quanto se enaltecer a Beleza e se rebaixar o resto do mundo. Y é uma deusa envolta num xaile branco de caxemira, Vénus saindo das águas. Foi logo a partir da segunda semana que passou a trazer o xaile branco, de caxemira, cuja malha entrançada, muito aberta, parece reproduzir uns

farrapos de espuma.” (p. 35). Observe-se que a mãe de Fernão, na última visita que este lhe faz, usa um xaile branco. O escritor não colocou o xaile branco aos ombros da personagem por acaso. Ele está ali para estabelecer um paralelo com o xaile branco de Y. As cores que se associam à mãe são azul e verde, ou seja, as cores de Y, dos olhos indefinidos de ambas. Os cabelos da mãe eram louros, como são os de Y. A mãe é estrangeira, tal como Y. A mãe era uma mulher financeiramente dependente do marido, tal como Y. A mãe é uma senhora muito elegante e *soignée*, tal como Y. Nascida em Bérnago, em 1905, conhece o pai vinte anos depois. Vinte anos é a diferença de idade que Fernão tem de Y. A mãe nunca conseguiu pronunciar o ditongo do nome de Fernão, tal como Y. O Lar-modelo em que a mãe “viceja” é ironia à família não modelar que foi a de Fernão na infância. Mas esse Lar tinha de situar-se na Avenida de Roma em Lisboa. O mito romântico do amor para sempre, que é o anagrama de “Roma para sempre”, faz ver a Fernão uma mulher que não existe a não ser como construção. Ele procura a Mulher entre todas as mulheres e durante um tempo permanece persuadido de que Y é a Mulher, e, por isso, vai construí-la como mito da Beleza. Mas talvez que esta Beleza seja uma matrioska: dentro dela, outra Beleza se esconde. Mais verosímil do que os olhos de Y enormes, incedivelmente bem talhados, mais que verdes, mais que azuis, na zona do inverosímil, já à beira do impossível.

Há uma pergunta que o leitor inevitavelmente faz ao ler este romance: por que motivo Fernão teimou em “ver” em Y aquilo que facilmente nós vemos que é um constructo da paixão? Entre muitas respostas possíveis, a minha resposta é esta: porque o olhar de Fernão é um olhar diferido. Vendo Y, *vê mais do que Y*. Fernão vai visitar pela primeira vez a mãe ao Lar, que chega

acompanhada pela directora Dona Mercês. Fernão viu a mãe, mas *viu* mais do que a mãe. Veja agora o leitor o que Fernão *viu*, e que lhe fez “saltar o coração”: “[...] Ao primeiro relance o coração deu-me um salto: a Y, quando envelhecesse, poderia vir a parecer-se com ela. Ou então os traços da minha mãe, com a idade, estariam estranhamente a suavizar-se, de modo a permitirem tão inesperada aproximação, tão aberrante palpito.” (p. 194).

Nestas linhas está contida a chave do romance, mas, para abrir a porta, é preciso dar a volta à chave para o lado contrário: se Y, quando envelhecesse, poderia vir a parecer-se com a mãe de Fernão, é lógico concluir que Y, no presente, pode parecer-se com a mãe de Fernão no passado. E, neste caso, a paixão por Y, o seu endeusamento, a colocação no pedestal do mito da Beleza, o estranho e desajustado pedido para viverem juntos, tudo isso se dirige a Y, mas, muito mais do que a Y, à imagem da pessoa que ela representa, que Fernão introjectou, projectou, simbolizou nela – a sua Mãe na juventude, a sua Mãe quando ele era criança, a sua Mãe do tempo em que edipianamente desenhava os números da idade dele e os escondia nos números da idade dela. Y é a Mulher que lhe permite presentificar a imagem da Mãe perdida, que ficou para trás na névoa da infância. Y é a chave de sol e a mãe a chave de sombra que Fernão transporta dentro de si. No complexo de Édipo não resolvido, no ciúme do padrasto que gerou o fantasma da traição primordial imaginária, estará a chave da inquietude que lhe ensombrou os dias, mas também, em chave luminosa, a projecção da mãe na amante. A chave de um amor (in)feliz.

Recebido: 10 de abril 2013
Aprovado: 03 de maio de 2013
Contato: tmartinsmarques@gmail.com