

Sofia Andrade

«Só me empolga o rigor com que o digo e não digo»
Estudo sobre as Formas Breves na Obra Poética [1948-1988]
de David Mourão-Ferreira

ABSTRACT

This article is a study on the use of short forms in the poetry of David Mourão-Ferreira, gathered in the volume *Obra Poética* [1948-1988]. The author's thematic and stylistic coherence corresponds to a multiform poetic workshop, where we can find poetic forms of the erudite and popular, European and oriental, profane and religious traditions. A reading of his poetry through the short forms used - inscription, epitaph, aphorism, mots-valises and hai-kai - allows us to witness the dexterity with which the poet handles the tradition and inscribes himself in it.

KEYWORDS

David Mourão-Ferreira, Short forms, Inscription, Aphorism, Epitaph, Portmanteau, Hai-kai

ABSTRACT

Este artigo é um estudo sobre o uso das formas breves na poesia de David Mourão-Ferreira, reunida no volume *Obra Poética* [1948-1988]. A coerência temática e estilística do autor corresponde uma oficina poética multiforme, onde podemos encontrar formas poéticas das tradições erudita e popular, europeia e oriental, profana e religiosa. Uma leitura da sua poesia através das formas breves usadas - inscrição, epitáfio, aforismo, mots-valises e hai-kai - permite-nos testemunhar a destreza com que o poeta manuseia a tradição e nela se inscreve.

PALAVRAS CHAVE

David Mourão-Ferreira, Formas breves, Inscrição, Aforismo, Epitáfio, Mots-valises, Hai-kai

«Everything came to pieces, the pieces broke into more pieces, and nothing could be encompassed by one idea.»
(Hugo von Hofmannsthal, *The Lord Chandos Letter*)

A coerência temática e estilística, que caracteriza a poesia de David Mourão-Ferreira, é surpreendida pela destreza com que o poeta usa as diversas formas da tradição literária. Numa oficina poética multiforme onde

encontramos formas breves e longas, de tradição erudita e popular, profana e religiosa, europeia e oriental, a poesia do autor pode ser, então, epigrama e romance, elegia e quadra, soneto e litania, ode e haikai.

Escolher aqui navegar na poesia de David Mourão-Ferreira, tendo como pontos cardeais as formas breves, é ir, em primeiro lugar, ao encontro de um dos grandes temas da sua poesia, o tempo – o tempo pessoal e os tempos infinitos. No tempo submetido às leis da linearidade e à cadência do quotidiano, o tempo que passa, inscrevem-se outros tempos feitos de descontinuidades impetuosas que, ora com avanços ora com recuos, são instantes puros de fulguração lírica ou cristalizações da memória, o tempo que fica e se lembra. Se com o tempo *continuum*, a poesia do autor amadurece da melancolia do vivido e da consciência da sua irreversibilidade ao prazer sentido do acto de recordar, com o entretempo permanece a maravilha da recordação que, como um cristal, se depura e ilumina num ângulo novo, sem lugar, acolhendo a circularidade.

Mas estes momentos de *mistério* para David Mourão-Ferreira são também a manifestação de uma essência lírica e o poeta «tende logo a isolá-la, torná-la independente e memorável» (Mourão-Ferreira, 1962: 79), para com estes instantes *excepcionais* e *involuntários* iniciar o *processo* da criação poética. Os itálicos são do autor que, em 1949, no texto «Lirismo», ao reflectir sobre a poesia, dedica o mesmo cuidado, seja aos instantes de revelação seja ao labor poético que os procede, acrescentando que os dois momentos devem ser autónomos e que «[...] bom será que o *mistério* da poesia não perturbe o *processo* de desenvolvimento dos motivos e que não intervenha nos aspectos técnicos e formais.» (Mourão-Ferreira, 1962: 79). Se a poesia é uma correspondência harmoniosa entre os temas e as formas não é, então, despicienda uma leitura da obra poética do autor através delas e, mais especificamente, das formas breves como proposta de medida para esse equilíbrio. Mais ainda quando se recorda que as formas breves não são apanágio do género lírico. Agrupá-las na *Obra Poética [1948-1988]* do autor obedeceu a uma preocupação genológica, mas como «E da forma direi que foi ideia» (Mourão-Ferreira, 1996: 173)¹, cedo percebemos que há temas que se reiteram e jogam com a contiguidade das formas.

Importa antes de mais lembrar que a forma breve é heterogénea e nela incluímos as formas de origem clássica erudita e popular, como o epigrama, o epitáfio, o provérbio, a sentença, a máxima, o aforismo, o enigma e a adivinha, mas também aquelas que florescem nos tratados do Renascimento²

¹ De ora em diante, neste trabalho, todas as citações da poesia serão feitas de Mourão-Ferreira, D. (1996). *Obra Poética [1948-1988]*. Lisboa: Editorial Presença.

² Dos vários tratados publicados durante os séculos XVI e XVII é importante nomear o

sobre a arte da conversação espirituosa nas cortes, como a anedota, o *conchetto* e o emblema, não esquecendo o contributo do Iluminismo e do Romantismo com o *witz* e o fragmento.

Sempre fulgurantes, na medida em que a brevidade é uma intenção deliberada para suscitar reconhecimento ou rejeição, dirigida ao leitor ou ouvinte, as várias formas breves têm em comum factores de concisão muito específicos, com uma estilística e uma retórica próprias que perfazem uma poética muito singular. A brevidade da forma corresponde sempre a intenção da permanência no tempo porque o desígnio do seu conteúdo é o de ser memorável. A sua linguagem sofre uma erosão da sintaxe em detrimento de uma palavra que se quer conceito, frase condensada, e este atomismo lexical introduz, na brevidade, a descontinuidade. A forma diminuta não contém um pensamento finito ou sintético, ela deixa extravasar um conteúdo que estimula o leitor e o ouvinte, que o interpela num espaço aberto ao jogo de significados no tempo. Gerar e engendrar é o mote das formas breves e a sua poética é a da palavra e tem a geografia de um arquipélago, já que cada palavra é uma ilha exposta a um horizonte total e navegável até outras ilhas. A brevidade liga-se à mística, seja a da fulgurância ou a da revelação, e à magia da palavra como espaço de diálogo entre a leveza e o que pesa, entre a presença e a ausência, entre o pensamento e o objecto.

Mas a forma breve pode também ser pensada como miniatura exaltando o seu sentido lúdico. No abreviar, o *homo ludens* fragmenta a totalidade da imagem contemplada e reordena e depura os fragmentos numa escala subjectiva e representativa menor, usando a retórica da contiguidade e convocando a sua parte de *homo faber*. A representação do mundo, no capricho da miniatura, sublinha a distância do espectáculo do mundo e da natureza representados e arquitecta a distância desse microcosmo, onde o homem sonha viver. Também aqui, ao condensar, a forma breve expande ou pelas palavras de Hamlet: «*I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams*»³.

A ideia do jogo é cara a David Mourão-Ferreira que, com as formas breves, se entretém no prazer de formar, enformar, reformar e informar dando sempre lugar ao conteúdo transbordante que, na deformação da brevidade, revela a sua comunicação descontínua e até lacunar. E é talvez por isto que o poeta elege apenas as formas breves que, na tradição, não

de Baldassare di Castiglione *Il Libro del cortigiano*, publicado em Veneza em 1528, e o de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, publicado em Huesca em 1648, que serviram como modelos.

³ Shakespeare W. (1985). *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press, 141.

veiculam a moral ou a verdade, como a máxima, a sentença ou o provérbio. Na *Obra Poética [1948-1988]*, encontraremos, sim, aquelas que jogam com uma linguagem opaca repleta de significados, que veiculam um pensamento do qual o leitor apreende apenas uma parte, aceitando a outra que desafia a sua verdade e aplicação.

E porque «só me empolga o rigor com que o digo e não digo» dediquemo-nos à análise com que é dito esse rigor.

A inscrição e a reinscrição

O livro *Obra Poética [1948-1988]*, publicado em 1988 pela Editorial Presença, reúne em quinze livros os 40 anos de poesia do autor. O primeiro intitulado *A Secreta Viagem [1948-1950]* apresenta como abertura o poema «Inscrição sobre as Ondas», ao qual se seguirão os poemas «Inscrição sobre as Árvores» e «Inscrição sobre um Rio». O termo inscrição⁴, do latim *inscriptio, -onis*, refere-se a qualquer escrita gravada em pedra, mármore, metal e tem um significado genérico, abarcando desde simples informações de nomes e datas até epigramas e epitáfios. A matéria de suporte desta forma breve leva à concisão e ao rigor na linguagem utilizada, a sua natureza selecciona a importância dos temas da mensagem, que fica gravada no tempo e na memória. O provérbio *scripta manent, verba volant*⁵, reitera a permanência da escrita através da oposição da imagem da palavra que se dissipa. O fascínio cultural desta forma é o de ser o primeiro testemunho escrito de uma língua, no caso do latim a inscrição *manios med fhe fhaked nvmasioi*, na *fibula prenestina*⁶, documenta a autoria dupla da sua invenção: a de quem escreve e faz a peça. A beleza deste artefacto é fazer coincidir num metal e forma preciosos, a arte manual da escrita e do objecto.

A escolha de iniciar a recolha da sua poesia com uma inscrição, convoca este dúplice acto inaugural do poema e do poeta, criação e criador, mas os três poemas, já mencionados, são inscritos sobre as ondas, as árvores e o rio. A eternidade da mensagem é escrita sobre elementos da natureza, oscilantes e transitórios, mas cíclicos, que simbolizam o tempo *continuum*. Tempo e

⁴ s.v. *inscrizione* (Battaglia, 1961-2002).

⁵ s.v. *scripta manent, verba volant*, (Glare, 1993). Provérbio latino de origem desconhecida. É possível a alternância dos dois elementos da frase.

⁶ Alfinete de ouro com inscrição em latim arcaico *manios med fhe fhaked nvmasioi* (*Manio mi fece per Numerio* em latim clássico), do século VII a.C., encontrado em Prenestina em 1887 e exposto, desde 1980, no Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini em Roma.

natureza capazes de operar o delírio sobre a inscrição e que nos leva a juntar, a estes poemas, o último, que fecha os 40 anos da poesia de David Mourão-Ferreira, «Reinscrição sobre as ondas». Esta oposição do que resta e do que passa, de uma oficina poética artesanal durativa e de uma mensagem lírica que se desvanece, define, para Manuel Gusmão, a poesia: «Gostaria de insinuar que a poesia pode aceitar as duas figurações: a efemeridade irrevogável da escrita na areia e a paciência geológica que se exerce na longa duração.» (Gusmão, 2010: 22).

A viagem que começa em «Inscrição sobre as Ondas» sob o signo de um segredo, «Mal fora iniciada a secreta viagem», e cujo conteúdo é revelado ao sujeito poético, «um deus me segredou que eu não iria só», é a mesma que se conclui em «Reinscrição sobre as ondas». Mas a promessa de uma companhia, que sobressalta os sentidos do sujeito poético, «Por isso a cada vulto os sentidos reagem», no primeiro poema, dará lugar ao reconhecimento da sua solidão inerente e intelectual «só comigo me encontro enquanto me concentro», que retorna ao tempo da partida:

Mas sei que sou assim desde há imenso tempo
mal fora iniciada a secreta viagem

Reinscreve-se a viagem e o tempo, coincidem o primeiro verso e o último em «uma obra movida por um permanente desejo de perfeição e completude [...]» (Martinho, 1997: 162).

Os títulos das dez «Inscrições» numeradas, que abrem Órfico Ofício [1972-1978], são claramente *concetti*, elemento que enriquece a brevidade e que é recuperado, durante o Renascimento, na sua tradição aristotélica. O *concetto*⁷ é aquilo que é comum, é o universal onde se colhe a própria realidade e que revela as ideias que existem para além do mundo sensível. O uso dos *concetti* nas formas breves devia ser feito sob a forma de jogo, de duelo que evidenciasse a definição ardilosa da essência das coisas, tal como propõe o autor em:

6. Fatalidade

O amor é entre nós o Príncipe de preto
O mesmo é que dizer o Príncipe Dom Pedro

A ideia geral da força que predispõe os acontecimentos, do título ou conceito «Fatalidade», é definida pelo sujeito poético, «O amor é entre nós», através de duas referências literárias contraditórias: Hamlet, o príncipe da melancolia e da inacção, e Dom Pedro, o príncipe da violência e da reacção. Apesar de ambos terem sido vítimas de desgraça por amor, o jogo linguístico é acentuado pelo uso irónico de «O mesmo é que dizer».

⁷ s.v. *concetto* (Battaglia, 1961-2002).

Em «7. Permanência» não encontramos nos seus dísticos a nomeação da ideia que é definida, a dos poetas, a que se alude na forma verbal «Cantam». A adversativa «Mas» vai colocar em contraste os dois versos:

7. Permanência

Cantam em provençal os pássaros de Maio
Mas em grego e latim as cigarras de Julho

O primeiro verso compara o poeta da tradição lírica medieval e o uso da língua vulgar, o occitano, à melodia jovial dos pássaros na Primavera, imagem jocosamente contrastada com a referência às línguas clássicas dos poetas da Antiguidade, representados pela cigarra. A sobriedade do insecto e do seu canto, que se distingue por ser emitido pelas asas e não pela voz, daí a ausência de melodia, acentua-se na menção à placidez e maturação da natureza estival. A primazia dos poetas clássicos impõe-se, assim, à dos poetas provençais no crescendo das estações.

A este *conchetto* liga-se um outro:

2. Micropoética

Levantam canções no ar
os grilos sem terem voz.

Com as asas é que nós
também devemos cantar.

Os poetas da tradição literária são novamente representados pela magia do canto mudo dos «os grilos sem terem voz», que, por isso, se eleva além e «Levantam canções no ar». O sujeito poético, que aqui se inscreve na categoria dos poetas, com o uso da rima «voz/nós», formula um preceito, típico dos tratados de poética, «Com as asas é que nós também devemos cantar», reforçado pela forma verbal «devemos». O jogo da miniatura está presente na composição da palavra *conchetto* «Micropoética», e o substantivo «micro», anteposto ao nome «poética» com função adjectival, não opera um significado redutor. A brevidade não é uma medida, mas sim condensação em partícula essencial e simbólica, com a qual o artesão da miniatura representa um todo.

O tratamento do tema do lirismo, na forma breve da inscrição, deve ser ponderado já no título do livro onde compare - Órfico Ofício [1972-1978]. Orpheu, o primeiro poeta, que é mito, ou seja, arquétipo do tempo indeterminado e espaço simbólico, onde a linguagem tem a função de dar voz aos níveis mais profundos do humano. A linguagem poética nomeia, assim, o indizível e é a própria *poiesis*. O canto e a lira de Orpheu ritmam os remos dos Argonautas na viagem, um percurso de demanda que é ofício, tal como o concebe David Mourão-Ferreira. Mais uma vez temos tema - ou o que se

diz, forma - ou o rigor, em equilíbrio limpo no órfico ofício da poesia.

Os epigramas e o epitáfio

O epigrama⁸ é uma forma breve originalmente composta por um dístico elegíaco e destinada às inscrições fúnebres, caracterizado por ter uma temática limitada às pessoas às quais se referia e àquelas que interpelava na sua leitura. Já com Marcial (38-102 d.C.) esta forma adquire uma função de divertimento, libertando-se das suas origens para se transformar numa poesia breve, mordaz ou irónica, com referências reais ou ficcionais, confinando a temática da morte no epitáfio⁹. Mas a sua brevidade, obedece a um programa rigoroso: epigrama e o epitáfio seguem uma ideia, criando nos seus versos, elegíacos ou satíricos, a suspensão e a solução.

São cinco, ao todo, os poemas do autor que podemos reunir sob a brevidade do epigrama, sendo que três deles são sequenciais como indicam os títulos: «Epigrama para uma despedida», «Epigrama para uma segunda despedida», e «Epigrama para uma terceira despedida», presentes em *A Secreta Viagem [1948-1950]*. O vocábulo «despedida» indica-nos que o poeta segue a primeira tradição da temática da morte. A análise dos três poemas, compostos todos eles por uma única estrofe de quatro versos, corrobora o motivo da finitude, de algo que terminou, como lemos nos três epigramas: «depois de tudo quanto aconteceu», «os gestos rituais da despedida» e «Eu vi a eternidade nos teus dedos». Perante o fim, o sujeito poético tem uma atitude de inquietação, ainda ao longo dos três poemas: «Pasma de ainda murmurar Bom dia!», «Eis o que me espanta», «Eu vi a eternidade, e amedrontou-me/ saber, tão de repente, tais segredos», que o deixa aquém do objecto poético que se perde, como se lê nos versos do primeiro e terceiro epigrama, «Ó meu amor, a minha cobardia» e «Eu não mereci, sequer, saber-te o nome».

O instante da despedida, que o sujeito poético recorda no arrependimento de não ter estado à sua altura, repete-se no poema «Epitáfio», que assim se junta, por coerência temática, aos restantes:

Epitáfio

Cada sorriso teu agora só desperta
este remorso vil que a minha vida tem:

⁸ s.v. *epigramma* (*idem*, 1961-2002).

⁹ s.v. *epitafio* (*idem*, 1961-2002).

- A tua alma estava à minha espera, aberta...
Repousei no teu corpo e não fui mais além.

Note-se o uso do travessão que destaca, no poema, o dístico que constitui, o que atrás definimos, como a solução da ideia na estrutura clássica do epigrama, e das reticências, que transformam a fronteira da forma breve em margem, lembrando o seu traço descontínuo.

Já o poema «Epigrama», que encontramos na parte três de *Tempestade de Verão [1950-1953]*, sempre composto por uma única estrofe de quatro versos, pode ser lido como o epitáfio do próprio sujeito poético. Aqui a conjugação dos temas mais marcantes, na poesia de David Mourão-Ferreira, justifica a sua transcrição por inteiro:

Epigrama

Hão-de chegar-me pouco a pouco os bens do mundo,
como chega o socorro ao barco naufragado:
quando o mar estiver calmo, o navio no fundo,
o óleo derramado.

A ideia epigramática, desenvolvida nos dois primeiros versos, toca a inutilidade do tempo e da matéria perante o fim, resgatada pela forma breve do epigrama fúnebre e da memória que se instaura. Os dois últimos versos são a suspensão da ideia, imagens redobradas no tempo inevitável da morte, «quando»: a do barco nas profundezas da imobilidade do seu jazigo e esvaziado do líquido que o move. A intensão rigorosa do uso desta forma breve, e das suas regras clássicas, é reforçada pelo tema do fim da viagem do sujeito poético pela poesia.

O aforismo

O aforismo é a forma breve que comporta mais problemas na sua definição. O seu aparecimento dá-se sob o signo da ciência com a compilação do *Corpus Hippocraticum* (420 a 350 a.C.), por Hipócrates e pelos seus discípulos. Estes aforismos são o resultado de uma observação empírica, versam sob a medicina geral e são uma reacção científica à medicina tradicional, praticada por sacerdotes, com base em terapias teológicas que iam das fórmulas mágicas, às oferendas, à interpretação de sinais. A sua linguagem tende a compreender vários sentidos já que, tendo sido escritos para ser memorizados, estes aforismos contêm uma verdade de aplicação geral. O modelo de Hipócrates será usado em tratados de política, história

e filosofia, de autores como Tácito e São Tomás de Aquino. Contendo este movimento que vai do universo abstracto para o individual concreto, a linguagem do aforismo recorre a figuras retóricas de oposição, como o paradoxo, a antítese, o quiasmo e o oximoro. Apesar da sua origem, esta forma breve será a que mais se transfigura no tempo, e talvez a metáfora seja útil porque se o epigrama, na tradição, se mantém uma estátua, o aforismo é um torso.

A sua definição é mais clara através do contraste com outras formas breves, como a do enigma, porque o aforismo é enigmático mas não estimula a resolução das suas proposições, ele descreve um movimento circular sem a ruptura de uma solução ou resposta. No entanto, apesar do aforismo ser uma escrita de crise, ele vive sem o seu texto. Baltasar Gracián, em *Oraculo Manual y Arte de Prudencia* (1647), comenta que esta forma breve faz uma travessia pelo tempo até chegar ao centro da ocasião. Durante o Renascimento o aforismo começa a ser praticado com uma economia do verbo, adquirindo fulgurância lexical, na sua poética perde-se a *dispositio* e a *elocutio*, sendo, toda ela, *inventio*.

Em toda a *Obra Poética [1948-1988]* não encontramos a palavra aforismo. O poeta, ao emití-la, cumpre o seu mais precioso preceito que é o do secretismo. Mas se esta forma se joga na argúcia de dizer meia verdade e verdade e meia, podemos lêr o último poema de «Os Sinais» como uma sua definição:

XV

Em tão pouco ou em tão nada afinal acredito
Só me empolga o rigor com que o digo e não digo

Vinte poemas, com numeração romana, compõem «Os Sinais» em *Matura Idade [1966-1972]*. A multiplicidade dos significados da palavra sinal é exponenciada pela escolha, do poeta, no emprego do substantivo na forma plural. Sinais são indícios, rastros, traços, vestígios, são coisas que chamam outras à memória, são presságios, anúncios, avisos, marcas distintivas, são o que revela uma causa ainda oculta. A transposição, aqui, de todos estes significados é útil por corroborar a nossa tentativa de definição de aforismo, e todos eles poderiam corresponder aos sentidos dos poemas de «Os Sinais».

Nos versos «Olhar de frente o Sol Assim se aprendem/ as letras iniciais da Solidão» temos a repetição da palavra «Sol» dentro da palavra «Solidão», grafada em maiúscula, e o seu desenho luminoso é já sugerido pela forma do olho. Olhá-lo de frente provoca um encandeamento do sentido da visão, uma quase cegueira formada pelo fenómeno óptico do halo, em torno

de um centro que se ofusca. Esta imagem poética do círculo, será o fio condutor na leitura destes vinte poemas já que, em todos eles, é dominante esta figura geométrica. Desenhada, com toda a sua clareza, na palavra «Sol», que ocorre nove vezes, também a vemos na palavra «Lua» que, do terceiro poema em diante, opõem-se simbolicamente ao Sol: «Lunático é o Sol deixando-se queimar/ Bem mais sólida é a Lua apesar de sonâmbula». Nos restantes poemas, o círculo e o seu halo são representados por «ó pálpebra da noite», «olhos», «lâmpadas» e pela assonância do fonema /ɔ/: «lençóis», «Indócil», «sólida», «cartório», «sós, »«ó».

A figura que invade a retina, depois do fenómeno de ofuscamento solar, é a do aforismo. O seu significado é apreendido em parte, há o reconhecimento de uma verdade – luz, dentro de uma mensagem com algo de inexplicável - escuro, há uma brevidade *chiaroscuro* como em «Há lâmpadas que tornam certas casas/ mais escuras por dentro que por fora». Ao fazer parte de um texto, narrativo ou poético, o aforismo causa descontinuidade, porque a escrita aforística não mostra, ela é oracular e opaca convidando ao pensamento num espaço outro, que é como uma paisagem num momento de pouca visibilidade: «Cheira a silêncio vês ao longo desta praia/ como se alguém queimasse o cadáver do vento».

Os jogos de espírito, jogos de palavras, palavras espirituosas

A categoria dos jogos de espírito será estabelecida durante o Renascimento e todas as formas breves, que a compõem, devem entreter divertindo. A linguagem é a do homem da corte, elegante, espirituosa, pautada pelo *conchetto* que toca as verdades educadoras do espírito. A locução horaciana *rindentem dicere verum: quid vetat?* (Livro 1, I, 24)¹⁰ é cultivada, e a brevidade enriquece-se com o recurso a figuras retóricas de comicidade, ironia e sátira. O emprego engenhoso e sábio das formas define o novo homem do Renascimento, moldado a partir da definição de *urbanitas* de Quintiliano¹¹, característica fundamental do homem dotado de palavras e ditos e que, nos seus círculos, conversações e assembleias públicas, dominava a arte de utilizá-los de forma breve, resultando sempre agradável e apropriado. O fascínio exercido pelos jogos de espírito não se esgotará no período cultural em que é teorizado, e servirá de base para escritores como Rabelais, Lewis Carrol,

¹⁰ Orazio (2018). *Satire*. Milão: Feltrinelli Editore.

¹¹ Quintiliano (1997). *La Formazione dell'Oratore*, vol. I. Milão: Rizzoli Editori.

Francis Ponge criarem jogos de palavras que, na elisão da sintaxe, colocam o jogo apenas no vocábulo.

É na consciência desta tradição literária que David Mourão-Ferreira vai operar com «As Sinopses» em *Matura Idade* [1966-1972]. O título do livro é já uma aproximação à *mot-valise*, ou amálgama, que desencadeia a criação de um neologismo ou de outra palavra, como resultado da redução de uma sequência de palavras, neste caso seria «maturidade».

A «sinopse»¹² é também brevidade, na medida em que deve ser o epítome de toda uma disciplina, elaborado sem pendor crítico, e aqui começa o jogo de espírito do sujeito poético que, na primeira sinopse, fala «Da Literadura». As *mots-valises* neste poema, composto por seis estrofes de dois versos, serão criadas sempre a partir de duas palavras, sofrendo a primeira, «literadura», uma apócope simples e mantendo-se intacta a segunda, que tem como constante a letra inicial *d*, sendo o vocábulo criado um neologismo. A primeira, a quinta e a sexta estrofes têm, no primeiro verso, um par de *mots-valises*, alternando-se a sequência nas restantes, e falamos de par porque podemos organizá-las através ligação de significados que as segundas palavras estabelecem, seja por proximidade: «duros»/ «donos», «dunas»/ «diques», «durázios»/ «durinhos», seja por oposição: «damas»/ «dúbios», «doces»/ «durázios», «doutos»/ «durinhos».

O prazer destas palavras espirituosas vem do jogo entre os vários significantes e significados. A junção de dois ou mais significados implica um novo significante, com um ou mais significados, e o bom jogo de palavras restitui, a partir do significante, um novo sentido aos significados precedentes, sugerindo entre eles uma ligação não percebida pelo leitor. O arrojo das relações estabelecidas pelas *mots-valises*, neste poema, é proporcional ao prazer do resultado, aqui acentuado por «cada vez mais», «tão» ou «Ó»: «Cada vez mais sábios cada vez mais finos/ Literadurázios Literadurinhos».

Mas é em «Eco da Anterior» que se revela a grandeza da criação poética de David Mourão-Ferreira, contida na mestria da brevidade dos jogos de palavras. Freud, em *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, distingue dois tipos de palavras espirituosas – as abstractas, com um carácter inofensivo, e as tendenciosas, nas quais «a fonte de prazer é, ao mesmo tempo, a satisfação de um desejo reprimido ligado à especificidade de uma certa palavra»¹³ (Freud, 1975: 62). Nestas últimas, o prazer da argúcia técnica gera o prazer do sujeito, através da expressão directa e livre de emoções profundas. A palavra espirituosa tendenciosa mantém o rigor do

¹² s.v. *sinossi* (Battaglia, 1961-2002).

¹³ a tradução é minha.

seu jogo, mas vai muito para além do simples efeito jocoso, propondo, no sujeito que a enuncia e no que ouve ou lê, o jogo de categorias existenciais. «Eco da Anterior» obedece, com rigor, a todos estes critérios, elevando a criação da *mot-valise* à complexidade de ser formada por três palavras, geradora de uma terceira – a «vida»:

Eco da Anterior
Que dúvida Que dívida Que dádiva
Que duvidávida afinal a vida.

O haikai e os sentidos

Fruto de uma tradição secular japonesa, o haikai¹⁴ provém do *renga*, que era parte constituinte do poema clássico longo - o *tanka* -, e adopta, no século XVI, uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial. A sua composição formal é rígida e tem uma estrutura métrica organizada num terceto de 17 sílabas (5-7-5). A brevidade da sua forma serve a recolher a imobilidade de um instante onde passa uma impressão fugitiva, serve a fixar um sentimento íntimo das coisas que poisa na retina do poeta. Sem conter qualquer reflexão, o haikai pode ser irónico como sinal da consciência mística da distância e do indizível. O microcosmo desta forma breve é semelhante ao da miniatura, mas a sua representação do macrocosmo é como um seu eco, uma ressonância nua e essencial que advém do depuramento, uma quinta-essência. A apropriação desta forma breve oriental, pela tradição europeia, terá o seu auge durante o Modernismo com a crise da linguagem poética.

David Mourão Ferreira incluirá, no Canto I, do livro *Os Quatro Cantos do Tempo [1953-1958]* o poema «Hai-kai», onde a lógica de conteúdo do haikai transparece, mas não obedece à sua forma, assunto tratado por Vasco Graça Moura nas perguntas: «(quem nos diz aliás que a transposição de quantidades silábicas do japonês para o português deveria ser feita a papel químico? ou que a contagem em japonês exclui as sílabas posteriores à sílaba tónica?)» (Moura, 1997:158).

Em *Entre a Sombra e o Corpo [1980]* estão os restantes haikai do autor, trinta ao todo, e atente-se à particularidade de este ser um livro que não se prolonga entre duas datas, mas corresponde apenas a 1980, como se este tempo breve fosse ao encontro de um instante, tão fugaz que não tem lugar,

¹⁴ s.v. *haiku* (Ceia, s.d.).

tal como o espaço entre a sombra e o seu corpo.

Hai-Kai

Nós temos cinco sentidos:
são dois pares e meio de asas.

- Como quereis o equilíbrio?

Longe de ser a cristalização de uma sensibilidade, este poema mostra a fragilidade dos meios, pelos quais vivemos as sensações, e problematiza a poética do haikai logo no título. A ausência de títulos na tradição desta forma breve é interrompida pelo poeta que preenche o seu lugar nomeando, desde logo, a forma. No primeiro verso, o sujeito poético «nós» refere com clareza que os sentidos são cinco e será o problema do número a representar a falha. A reiteração desta ideia, no segundo verso, segue a mesma lógica através da metáfora, na qual os sentidos são asas, e o dilema do número ímpar é ilustrado com a imagem que, agilmente, decompõe um número par: «dois pares e meio».

Tal como o «cinco» se torna numa equação complexa, as «asas» ampliam semanticamente os «sentidos» se convocarmos o poema «2. Micropoética», onde as asas eram o símbolo do canto lírico. A beleza desta imagem reside na sua assimetria, na estranheza da aparição de um corpo alado imperfeito mas, por tudo isto, é também uma figura de tensão, que se quebra na pergunta do verso final. Formulada em modo dramático, dirige-se a um «vós» implícito abrindo o poema, e introduz a impossibilidade do equilíbrio ou o desequilíbrio dos sentidos.

O momento de mistério aqui retido não acontece no mundo que os sentidos alcançam, mas muito antes, é o momento de hesitação onde os próprios sentidos são questionados e que nos leva ao ponto exacto de partida do processo poético, deixando transparecer a constante demanda no seu rigor.

Sem nos querermos repetir, o estudo das formas breves na poesia de David Mourão-Ferreira permite ver, como num negativo, o *processo* complexo e imenso da sua criação poética. A sua oficina é também biblioteca, onde o diálogo com outros poetas é obsessivo até à sua total assimilação e, só assim, se transmite a consciência da tradição literária para que o poeta saiba que instrumento e material escolher, para nela se inscrever. Porque «os poetas aprendem nos poetas o segredo da transfiguração poética, a alquimia secreta da grande transmutação da palavra em ouro» (Lourenço, 1974: 73).

Bibliografia

- BACHELARD, G. (1961). *La Poétique de l'Espace*. Paris: Le Press Universitaires de France, 140-168;
- BACHELARD, G. (1998). *Il Mondo come Capriccio e Miniatura*. Milão: Gallone Editore, 5-12;
- BARRENTO, J. (1997). A mão esquerda de Orpheu, *Infinito Pessoal. Colóquio/Letras*, 145/146. Lisboa: FCG, 249-263;
- BARRENTO, J. (2019). *O Género Intranquilo. Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 61-78;
- BATTAGLIA, S. (1961-2002). *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Turim: UTET Editori/Accademia della Crusca;
- COELHO, E. P. (1996). Retina, rotina, renovo. In Mourão-Ferreira, D., *Obra Poética [1948-1988]*. Lisboa: Editorial Presença, 7-21;
- CURTUS, E. R. (2002). *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*. Milão: La Nuova Italia, 543-553;
- DETIENNE, M. (1989). *L'Écriture d'Orphée*. Paris: Éditions Gallimard;
- ECO, U. (1971). *Le Forme del Contenuto*. Milão: Bompiani Editor;
- ECO, U. (1985). Introdução. In Huizinga J., *Homo Ludens*. Milão: CDE, 7-21;
- FREUD, S. (1975). *Il Motto di Spirito*. Turim: Bollati Boringhieri;
- GUSMÃO, M. (2010). *Tatuagem & Palimpsesto da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 9-77;
- LOURENÇO, E. (1974). *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, 29-81;
- MARTINHO, F.J.B. (1997). Para um retrato do poeta quando jovem. Eros, tempo, poesia. *Infinito Pessoal. Colóquio/Letras*, 145/146. Lisboa: FCG, 159-172;
- MONTANDON, A. (1992). *Les Formes Brèves*. Paris: Éditions Hachette;
- MOURA, V.G. (1997). *Várias Vozes*. Lisboa: Editorial Presença, 151-153;
- MOURA, V. G. (1997). Sobre um 'Nocturno' de David Mourão-Ferreira. *Infinito Pessoal. Colóquio/Letras*, 145/146. Lisboa: FCG, 175-179;
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1962). *Motim Literário*. Lisboa: Editorial Verbo;
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1967). *A Arte de Amar [1948-1962]*. Lisboa: Guimarães Editores;
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1996). *Obra Poética [1948-1988]*. Lisboa: Editorial Presença;
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1997). É que eu gosto de muita coisa, sabe?!

Infinito Pessoal. Colóquio/Letras, 145/146. Lisboa: FCG, 7-80;

ORLANDO, F. (1973). *Per una Teoria Freudiana della Letteratura*. Turim: Einaudi;

PAZ, O. (1971). *Los Signos en Rotación y Otros Ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 235-251;

PEREIRA, M.H.R. (1997). Permanência clássica na poesia de David Mourão-Ferreira. *Infinito Pessoal. Colóquio/Letras*, 145/146. Lisboa: FCG, 231-246;

